

# Nederlandse klanken in Parijs anno 1600

## Een Nederlandstalig liedfragment op een façon-de-veniseglas gevonden onder de Cour Napoléon van het Louvre

Marc Mees<sup>1</sup> & Gilbert Huybens<sup>2</sup>

### Inleiding

Tijdens de archeologische opgravingen van de *Cour Napoléon* van het Louvre in de periode 1984-1985 naar aanleiding van de bouw van de piramide en de aanleg van de nieuwe, ondergrondse toegang tot de musea, werden er zoals te verwachten in het hartje van een grootstad als Parijs heel wat vondsten gedaan die een boeiend licht werpen op de 2000-jarige geschiedenis van de Franse hoofdstad (fig. 1). Naast funderingen en andere architectonische sporen zijn er uit zowat alle perioden resten van gebruiksvoorwerpen aangetroffen. Het merendeel wordt uiteraard gevormd door ceramiek, maar daarnaast zijn er ook heel wat andere materialen, waaronder tal van glasfragmenten, die ons een blik gunnen op het dagelijkse leven in de Franse hoofdstad in de late middeleeuwen en de nieuwe tijd<sup>3</sup>.

Verrassend voor een groot publiek was ook dat op de plaats van het prestigieuze Louvre met zijn indrukwekkende voorhof de resten van een hele stadswijk zijn gevonden.

Uit de duizenden glasscherven, het merendeel fragmenten van laatmiddeleeuws en 16de-18de-eeuws drinkgerei, zijn meer dan 10.000 glazen gereconstrueerd. Vooral allerlei conische bekers, wijnglazen op voet, kelderflessen, flacons enz. van lokale, mogelijk Parijse productie en gedeeltelijke import zijn er aangetroffen, in die mate zelfs dat men een bijzonder interessante chronologie en typologie van het (Noord-)Franse glaswerk heeft kunnen opstellen<sup>4</sup>. Tussen al deze glazen is er echter één buitenbeentje, een coupe die typologisch afwijkt van de andere glasvondsten maar die ook qua kleur en vooral decoratie in het oog springt door de versiering en de inscriptie in diamantlijngravure. Het is dit glas dat we hier aan een bespreking willen onderwerpen (fig. 2).

### 1 *Le Portrait de Louis XIII* in de rue Fromenteau

In het stadskwartier dat gesitueerd was tussen het Louvre, de *Grande Galerie* langs de Seine en het *Palais des Tuileries*, in de ruimte die nu gevormd wordt door de *Cour Napoléon* en de *Carrousel*, liepen enkele parallelle straten vanaf de *rue Saint Honoré* – gedeeltelijk samenvallend met de huidige *rue de Rivoli* – haaks op de Seine. De meest oostelijke hiervan, de *rue Fromenteau*, bevond zich op korte afstand van de Sully-vleugel van het Louvre<sup>5</sup>. In die straat stonden huizen die in de eerste helft van de 17de eeuw onder meer werden bewoond door edellieden en hovelingen die verbonden waren aan de zich steeds uitbreidende paleishofhouding. Ongeveer in het midden van de oostzijde van deze straat bevonden zich twee huizen – eigenlijk een dubbelwoning – ca. 1622-1624 opgetrokken door Georges Baudouin, *écuyer ordinaire de bouche du Roi* (de ‘koninklijke keuken’). Hij deed dit voor zijn zonen Etienne (+1657) en Gilles, die allebei ook carrière zouden maken bij de koninklijke hofhouding. Hiervoor had hij twee oudere woningen, *Le Sabot* en *L’Image Saint-Nicolas*, afgebroken en een dubbelwoning opgetrokken die vanaf dan bekend stond onder de naam *Le Portrait de Louis XIII* (ook wel *L’Image de Louis XIII* of *Le Grand Louis*), als eerbetoon aan koning Lodewijk XIII. Waarschijnlijk bewoonde Georges Baudouin en zijn gezin de beide woningen, want pas vanaf 1641, na de dood van hun ouders, worden de twee zonen van Baudouin als bewoners vermeld. Etienne betrok vanaf dan het linkse, noordelijke huis en Gilles het zuidelijke. Etienne Baudouin zou van *écuyer ordinaire bouche du roi* opklimmen tot *contrôleur général de la maison du Roi* terwijl Gilles Baudouin het van *sommier de chasse du Roi* over *chef du Gobelet de Sa Majesté* uiteindelijk tot *contrôleur ordinaire* bracht. Achteraan grensden de woningen

<sup>1</sup> Kunsthistoricus en adviseur depots en registratie bij de dienst Erfgoed van de provincie Antwerpen, privéadres: Begijnhofstraat 50, 2500 Lier, marcmees@telenet.be.

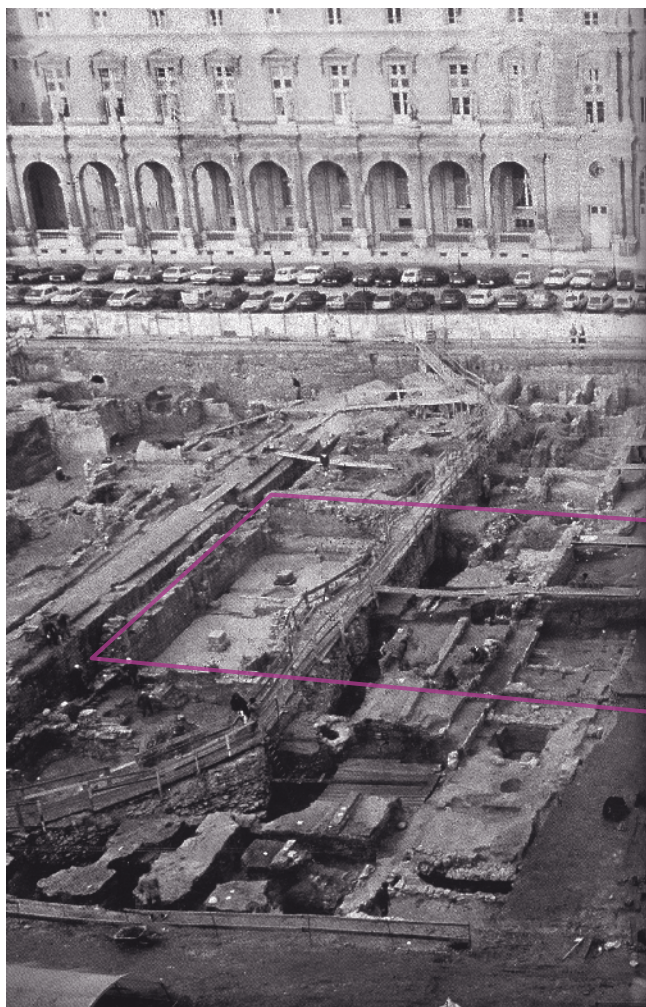
<sup>2</sup> Muziekhistoricus en leraar aan het Stedelijk

Muziekconservatorium van Leuven, privéadres: Brusselsestraat 1, 3000 Leuven, Gilbert.Huybens@telenet.be.

<sup>3</sup> Trombetta 1987; Bresc-Bautier 2001a.

<sup>4</sup> Barrera 1990, 347-365; Barrera 1998, 197-198.

<sup>5</sup> Over de ontwikkeling van de wijk en de *rue Fromenteau* in het bijzonder, zie Bonis & Bresc-Bautier 2001, 31, 33-35 en 38-43.



**FIG. 1** Overzicht van de opgravingen van de *Cour Napoléon* met in het midden de *rue Fromenteau* en de dubbelwoning *Le portrait de Louis XIII*.

*Aperçu des fouilles de la Cour Napoléon avec au milieu la rue Fromenteau et la maison double Le portrait de Louis XIII.*

aan de *Cour des Cuisines*, het toenmalige plein bij het Louvre. De leden van de familie Baudouin woonden dus vlakbij hun werk (fig. 3).

Het gezin van Etienne zou in 1661, kort na zijn voortijdige overlijden in 1657, verhuizen, en Gilles verhuisde een jaar later. Beide huizen werden tot hun afbraak in 1669 verder verhuurd.

In 1669 kocht de koning de eigendommen op om de toegang tot het plein vóór het Louvre uit te breiden. Ze werden kort nadien samen met een aantal andere huizen van de straat gesloopt om zo de nieuwe *Cour du Louvre* te vormen (fig. 4)<sup>6</sup>.

In de latrine van het zuidelijke of rechtse van deze *maisons jumelles* (zone 7/fait 82) werd tijdens de opgravingscampagne onder meer een fraaie – uiteraard gebroken maar toch vrij volledig bewaarde – halfbolvormige kom of coupe (h. 6,3 cm, diameter



**FIG. 2** *Cuppa* van een glas met diamantlijnversiering en een Nederlandstalige tekst gevonden onder de *Cour Napoléon* van het Louvre. Parijs, Musée du Louvre, inv. nr. 7401-441 / ISO 10 118. Uit: Barrera 1991, fig. 7, 27.

*Cuppa d'un verre à décor gravé à la pointe de diamant linéaire avec texte en néerlandais trouvée sous la Cour Napoléon du Louvre. Paris, Musée du Louvre, inv. no. 7401-441 / ISO 10 118. De: Barrera 1991, fig. 7, 27.*

ca. 12,8 cm; inv. nr. 7401-443 / ISO 10 118) in ongekleurd glas met een groenige schijn aangetroffen (fig. 2, fig. 5-8). Slechts enkele scherfjes en de bodem met een eventuele voet blijken te ontbreken<sup>7</sup>.

De inhoud van de beerput is, zoals blijkt uit de context en andere archeologische gegevens, hoogstwaarschijnlijk gevormd in de periode 1640-1669<sup>8</sup>. Het hier besproken glas is bijgevolg in de beerput terechtgekomen in de periode dat Gilles Baudouin het huis bewoonde.

## 2 Het opschrift van de *cuppa*

Het meest opvallend bij dit sterk gehavende glas is de bijzondere ingekraste versiering met tekst. Vrijwel de hele wand is voorzien van verschillende parallelle horizontale banden of registers die versierd zijn met slingerende lijnen, getorste linten en gestileerde blaadjes, van elkaar gescheiden door diverse filets of lijstjes. Tussen twee horizontale opgelegde geribbelde banden, ook wel 'gekerfde passen' genoemd, is een breed getorst lint gegraveerd, aan de ene zijde versierd met een bloempje en aan de andere zijde een arcering. Een brede horizontale band boven deze passen, boven- en onderaan begrensd met een touwlijst draagt een slechts gedeeltelijk bewaard opschrift in kapitalen: LIEFDE TE DR[...] GHEN EN [...] PYN ALS [...] EFDE GELOONT (fig. 9). Na dit laatste woord zijn nog enkele op het eerste gezicht vrij moeilijk te lezen krabbels te zien die als een niet-geïdentificeerde signatuur worden geïnterpreteerd (fig. 10). Op basis van deze enkele woorden kon tot nog toe de algemene betekenis in grote lijnen achterhaald worden: Geneviève Bresc-Bautier deed een voorzichtige poging tot woordelijke vertaling: *amour* [Liefde] à sup-

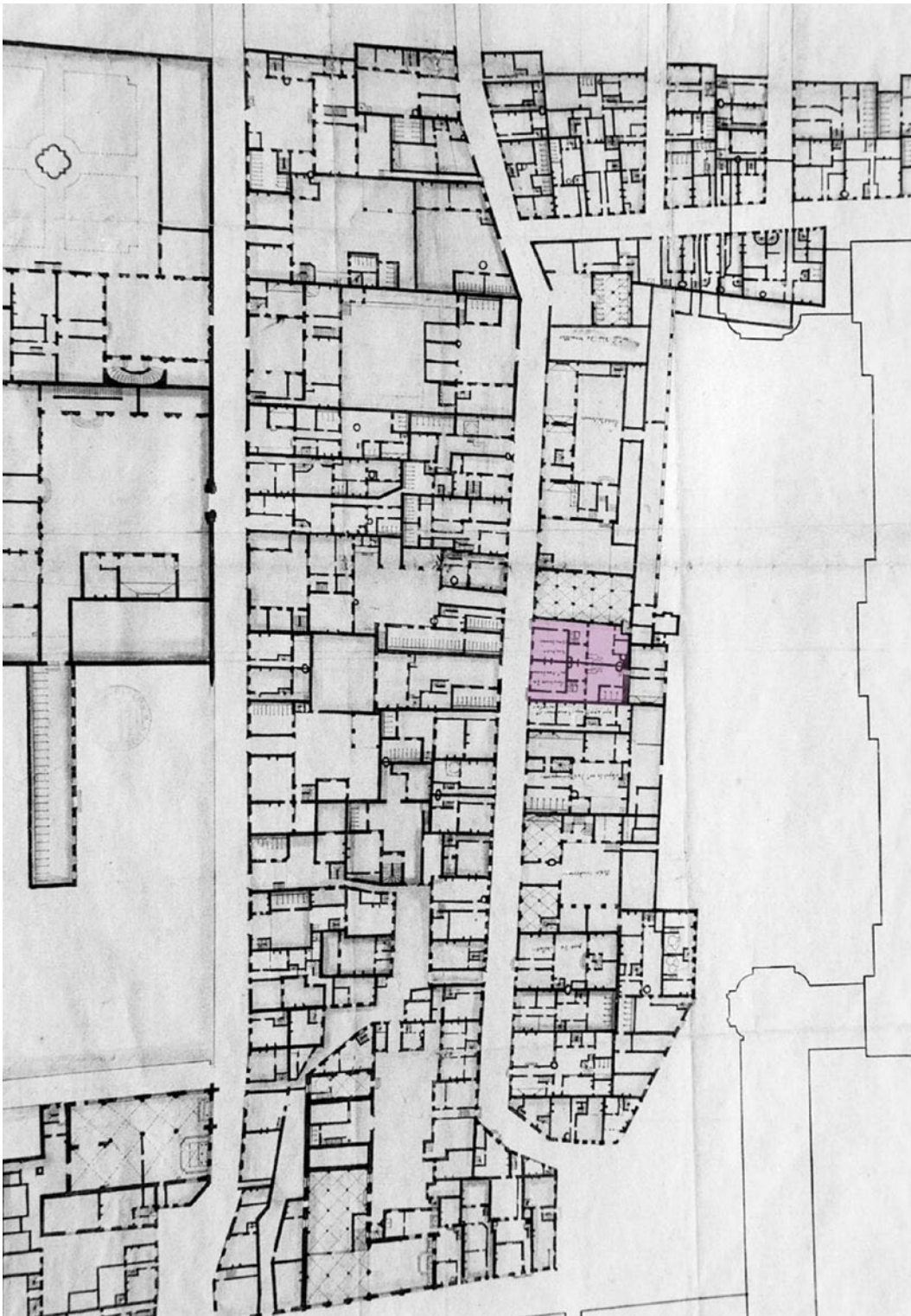
<sup>6</sup> Trombetta 1987, 38-39; Bresc-Bautier 2001c, 121.

<sup>7</sup> Het glas wordt nu bewaard in de reserve van het Musée du Louvre, Département des Objets

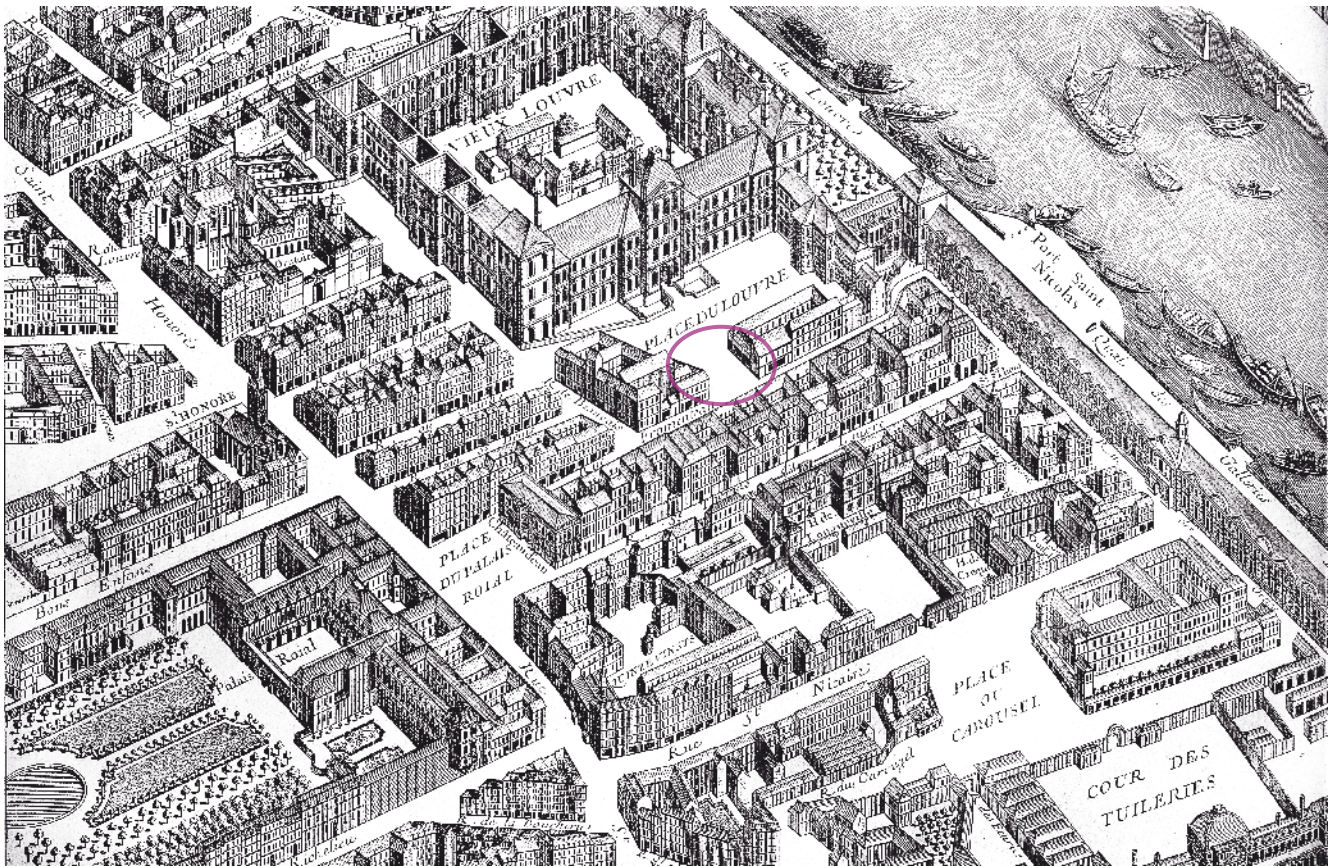
d'Art met referentienummer: OA 12081. De vondst werd tot nog toe behandeld in de volgende publicaties: Stern & Ritsema van Eck 1986, 455, afb. 354a; Barrera 1987, 2 en fig. 6, 15c en 16d; Barrera 1991, 352

en 360, fig. 7:27; Barrera 1993, 371 en 373, fig. 2 en Trombetta 2001b, 171-172, afb. 121.

<sup>8</sup> Trombetta 2001a, 119-120.



**FIG. 3** Detail van het plan van Louis Le Vaux voor *Le Grand Dessein* (1600) met de perceelsverdeling van de huizen ten opzichte van de uitbreiding van het Louvre langs de Seine. Uit: Bresc-Bautier 2001a, 49, fig. 16. *Détail du plan de Louis Le Vaux pour Le Grand Dessein (1600) avec la répartition des parcelles des maisons par rapport à l'extension du Louvre le long de la Seine. De: Bresc-Bautier 2001a, 49, fig. 16.*



**FIG. 4** De straatjes voor het Louvre. Het huis *Le Portrait de Louis XIII* bevond zich in de doorsteek in de rue Fromenteau tegenover de hoofdingang van het Louvre. Detail uit: Bretez 1734-1739, pl. 15 (1739) (Plan de Turgot). *Les ruelles devant le Louvre. La maison Le Portrait de Louis XIII se trouvait au chemin de traverse dans la rue Fromenteau en face de l'entrée principale du Louvre. Détail de: Bretez 1734-1739, pl. 15 (1739) (Plan de Turgot).*

porter et [...] *chagrin comme amour récompensé* en interpreteerde de onvolledige zin als '*l'amour est à supporter et [...] le chagrin est une récompense comparable à l'amour*'. Een meer accurate herhaling geeft F.G.A.M. Smit. Hij vervolledigt de fragmentarisch overgeleverde tekst tot 'Liefde te draghen [is g]len[pyn als [li]efde gelooft' en zet die in hedendaags Nederlands om tot 'Liefde te dragen is geen pijn, als liefde met liefde beloofd mag zijn'. De auteur vult de tekst al meteen in een bepaalde zin aan – zonder vermelding van bron of argumentatie waarop hij zich zou baseren – met woorden die op het glas zelf niet te lezen noch uit het fragment af te leiden zijn<sup>10</sup>.

Twee van de drie lacunes zijn inderdaad vrij eenvoudig en met een vrij grote graad van waarschijnlijkheid aan te vullen. Zo kan 'dr[.]ghen' logischerwijze aangevuld worden tot 'draghen' en '[...]efde' kan – in de context van de zin gezien – zinvol als 'liefde' gereconstrueerd worden, zoals trouwens reeds eerder was opgemerkt<sup>11</sup>. De tekst luidt dan: 'Liefde te draghen en [...] pyn als liefde gelooft.'

Het abrupte einde van de zin en het ontbreken van een werkwoord in de bijzin doen veronderstellen dat ook na het einde van de zin nog ten minste één werkwoord moet volgen. Uit een na-

dere beschouwing van de krabbels na het einde van de inscriptie blijkt duidelijk dat het hier twee woorden betreft in zogenaamd lopend schrift zoals dat omstreeks 1600 algemeen gebruikelijk was in onder meer Frankrijk en de Nederlanden. De woorden vormen echter geen signatuur zoals in een van de genoemde artikels werd geopperd. Er staat gewoon te lezen 'mach Sijn' (fig. 11). Hiermee wordt de zin meteen al een stuk begrijpelijker: 'Liefde te draghen en [...] pyn als liefde gelooft mach zijn.'

De ene overblijvende grote lacune is echter niet zomaar op te lossen. 'En' kan een voegwoord zijn, het ontkennende partikel van een dubbele negatie of het begin van een langer woord. Het nog zichtbare fragment van de laatste letter is te klein voor een zekere lezing, maar is vermoedelijk een deel van een 'N'.

De tekst, die op het glas op één regel is weergegeven, geeft de indruk onderdeel van een groter geheel te zijn, omdat er een me-trum in te herkennen valt. Bovendien blijken er ook twee rijmwoorden en een stafrijm in verscholen te zitten, nl. 'pyn' en 'sijn'.

Plaatsen we de zinsdelen onder elkaar, dan krijgen we:

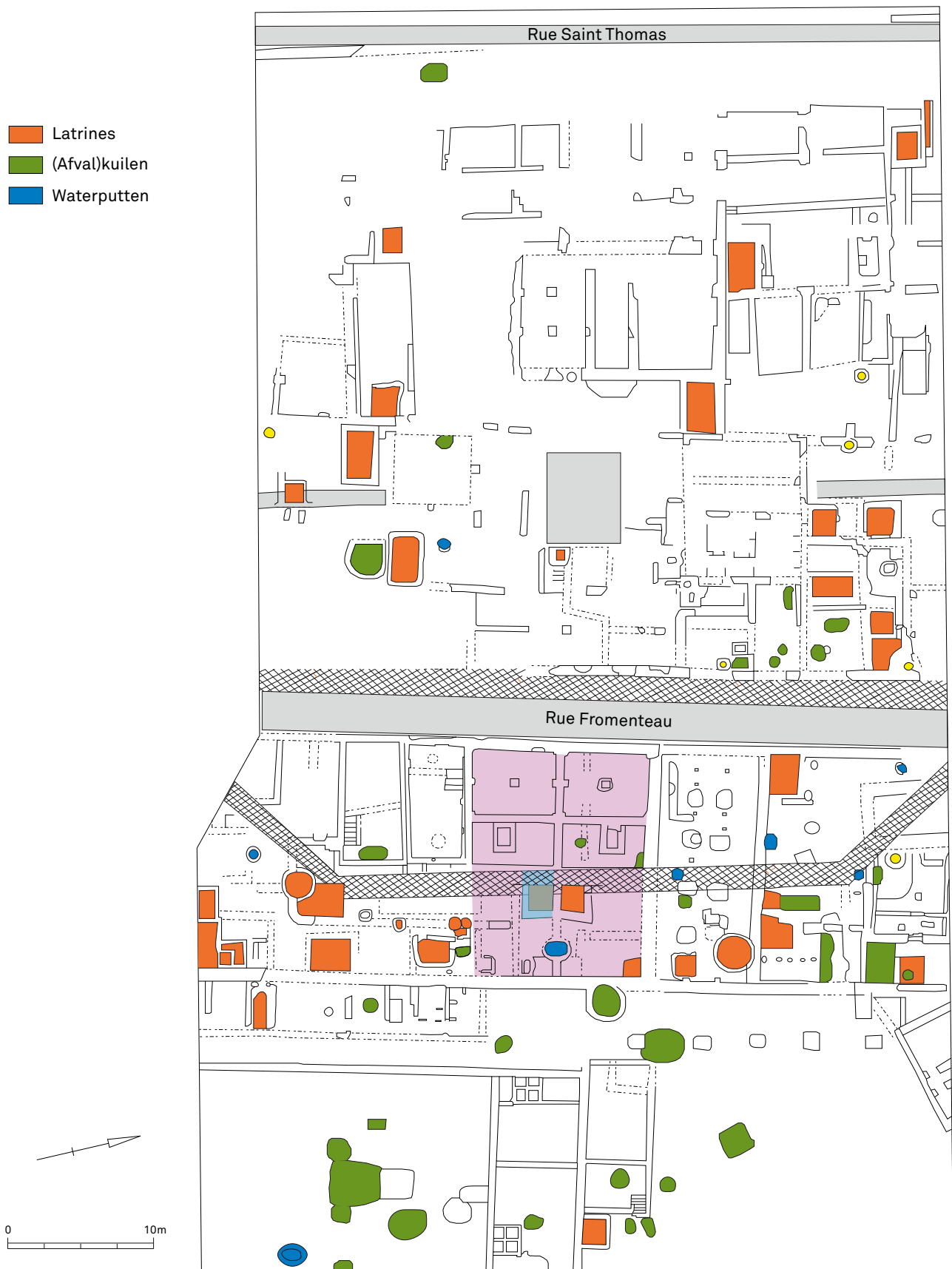
'Liefde te draghen en [...] pyn  
als liefde ghelooft mach zijn.'

<sup>9</sup> Trombetta 2001b, 172.

<sup>10</sup> Smit 1994, 46, nr. 119.2. F. Smit publiceerde dit werk kort na de correspondentie over de Louvre-

*cuppa* tussen hem en de auteur van onderhavig artikel (augustus - oktober 1993), evenwel zonder referentie.

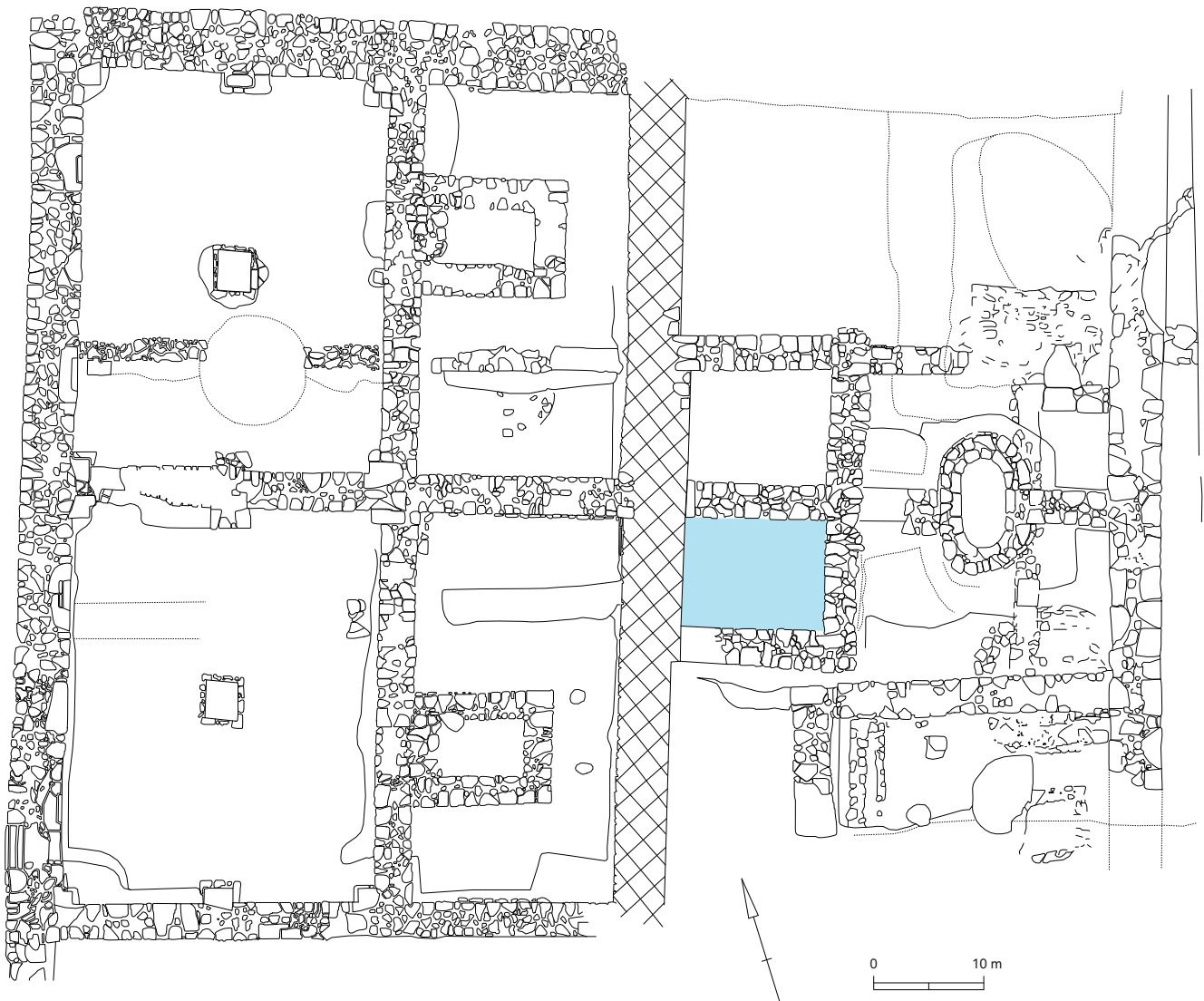
<sup>11</sup> Barrera 1991, 352.



**FIG. 5** Plattegrond van de archeologische opgravingen van de *Cour Napoléon* met situering van de dubbelwoning. Sporen uit de late middeleeuwen tot de 18de eeuw. Uit: Bresc-Bautier 2001a, 65.

*Plan des fouilles archéologiques de la Cour Napoléon avec la localisation de la maison double. Vestiges du Bas Moyen Âge au 18e siècle. De: Bresc-Bautier 2001a, 65.*

**FIG. 6** Het binnenplaatsje van de dubbelwoning *Le Portrait de Louis XIII* tijdens het archeologisch onderzoek, met aanduiding van de latrine. Uit: Bresc-Bautier 2001a, 117, fig. 38.  
*La petite cour intérieure de la maison double Le Portrait de Louis XIII pendant les recherches archéologique, avec l'indication des latrines.* De: Bresc-Bautier 2001a, 117, fig. 38.



**FIG. 7** Opgravingsplan van de dubbelwoning *Le Portrait de Louis XIII* met situering van de latrine. Uit: Bresc-Bautier 2001a, 114, fig. 32.  
*Plan des fouilles de la maison double Le Portrait de Louis XIII avec la localisation des latrines.* De: Bresc-Bautier 2001a, 114, fig. 32.

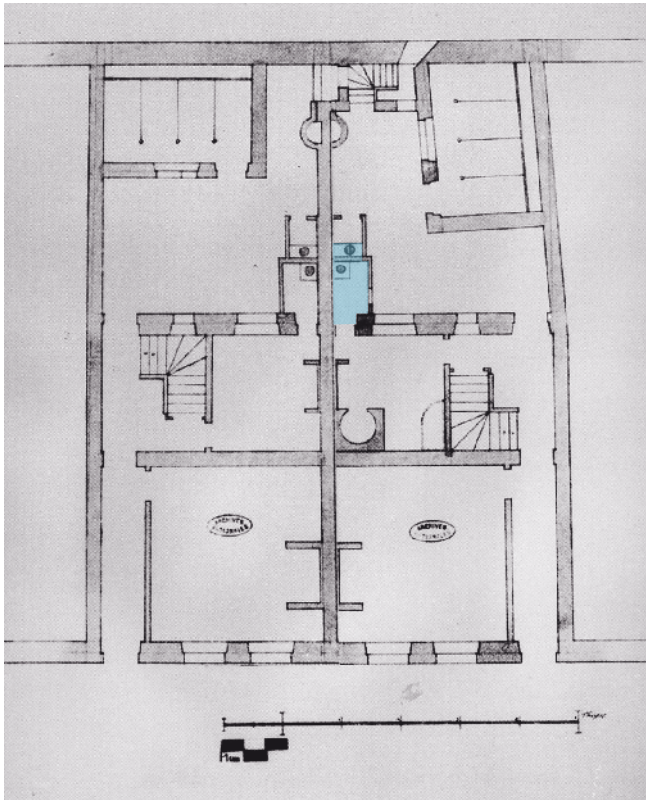
De lacune in het glas en in de tekst biedt plaats voor enkele – vijf à zeven – letters, goed voor bv. één à drie woorden. Ook aan het metrum blijkt er iets te schorten, wat vermoedelijk te wijten is aan het ontbreken van enkele woorden. De wat gekunstelde taal en de versvorm doen het vermoeden rijzen dat het hier om een tekst uit het rederijkersrepertorium of om een kunstlied zou kunnen gaan.

### 3 Passe-partout verzen uit een 16de-eeuws liedboek

Onderzoek in 16de-eeuwse Nederlandstalige poëzie en liedboeken bracht ons op het spoor van een minnelied waarvan het re-

frein op het eerste gezicht letterlijk overeenstemt met de tekst op de *cuppa*. De verzen van dit meerstemmige lied bleken namelijk voor te komen in een lied dat Petrus Phalesius in 1572 in Leuven had uitgegeven<sup>12</sup> en dat luidt als volgt:

Vruecht en duecht myn hert verhuecht,  
nochtans so moet ick trueren.  
Troost mij, lief, als ghij wel muecht  
en laet my troost ghebueren.  
Suete lief, u claer aenschijn  
dat verhueghet hertze mijn.  
*Liefde te dragen en es gheen pijn,  
als liefde met liefde gheloont mach sijn.*<sup>13</sup>



**FIG. 8** Plattegrond uit 1669 van de dubbelwoning *Le Portrait de Louis XIII* door Nicolas de La Houssaye, met aanduiding van de latrine. Uit: Bresc-Bautier 2001a, 107, fig. 31.

*Plan de 1669 de la maison double Le Portrait de Louis XIII par Nicolas de La Houssaye, avec l'indication des latrines. De: Bresc-Bautier 2001a, 107, fig. 31.*



**FIG. 9** Tekening van de hele tekstband van de *cuppa*. Uit: Barrera 1987, fig. 6.  
*Dessin de toute la bannière de texte de la cuppa. De: Barrera 1987, fig. 6.*

<sup>12</sup> Van Duyse 1903b (zie noot 26).

<sup>13</sup> Kalf 1884, 323; Van Duyse 1903b, 20-23; Lenaerts 1933, 62 en 120.

**FIG. 10** Drie foto's van de *cuppa* met opschrift. Huidige toestand. Parijs, Musée du Louvre, Département des Objets d'Art, inv. nr. OA 12081.  
*Trois photos de la cuppa avec l'inscription. Etat actuel. Paris, Musée du Louvre, Département des Objets d'Art, inv. no. OA 12081.*







FIG. 11 Moulage van een detail van het opschrift met de vermeende handtekening. Uit: Barrera 1991, fig. 7, 27.

Moulage d'un détail de l'inscription avec la signature prétendue. De: Barrera 1991, fig. 7, 27.

Wanneer we nu de tekst op het glas vergelijken met de verzen uit het liedboek, dan kunnen we enkele merkwaardigheden vaststellen. De tekst blijkt geen letterlijke transcriptie uit het liedboek. In de 16de eeuw, een tijd zonder vaste spelling, was dat echter niet ongewoon. Zo staat er 'draghen' voor 'dragen', 'pyn' voor 'pijn', 'geloont' voor 'gheloont'. De meest opvallende afwijking is echter dat er twee woorden ontbreken, namelijk 'met liefde'. Opervlakkig gezien maakt dit voor de algemene zin misschien niet zo heel veel uit, maar toch verandert hierdoor de diepere betekenis van de verzen grondig. De wederkerige liefde, de liefde die met liefde wordt beantwoord dus, is hier verschaald tot liefde die door de ander gewoon wordt 'beloond' zonder meer, of een egoïstische liefde die streeft naar een beloning.

Of dit de eigenlijke bedoeling van de graveur is geweest valt te betwijfelen. Andere wijzigingen en eigenaardigheden wijzen immers op aanpassingen, op ingrepen die voortvloeien uit het feit dat de graveur duidelijk in de knoei zat met de hem beschikbare ruimte. Blijkbaar had hij de lengte van de tekstband slecht uitgerekend en het ontwerp van de versiering niet voldoende uitgewerkt zodat er te weinig plaats overbleef voor de twee verzen op één regel. Zo heeft hij misschien niet alleen een aantal woorden ingekort door er letters van weg te laten – zoals gezegd niet ongewoon voor een tijd zonder vaste spelling – maar het zoeken naar plaatswinst blijkt ook uit het gebruik van twee ligaturen. Hij heeft de letters van het woordje 'te' in elkaar versmolten en ook de twee o's in 'geloont' zijn vervlochten. In dit laatste woord is dit zinvol, want de twee letters vormen zo twee in elkaar grijpende ringen, een ook in die tijd bekend en veelgebruikt liefdesymbool dat in deze context zeker op zijn plaats is.

De duidelijkste aanwijzing dat de graveur in de problemen is geraakt, zijn echter de twee laatste woorden. Terwijl alle andere woorden gegraveerd zijn in Romeinse kapitalen, heeft hij de twee

laatste in gewoon lopend schrift onder elkaar in een klein hoekje tussen einde en begin van de zin moeten wringen. Het weglaten van 'met liefde' heeft dus hoogstwaarschijnlijk niets te maken met een bewuste betekenisverschuiving. Het is vermoedelijk evenmin een voorbeeld van een continueringsfout of een haplografie, een onbewuste weglating van een zinsdeel met identieke woorden (*saute de même au même*), in dit geval dan een gevolg van een *homoioteleuton*. Dat zou trouwens vrij onwaarschijnlijk zijn voor zo'n korte tekst. Het hangt veeleer samen met het zoeken van de graveur naar plaatswinst, een poging waar hij duidelijk niet in geslaagd is maar die hij op eerder weinig elegante wijze heeft proberen op te lossen. En dat het weglaten van 'met liefde' in de ogen van de graveur de betekenis van de zin niet wezenlijk veranderde, kan uiteraard meegespeeld hebben.

Door het metrum, het rijm en de wat moraliserende ondertoon konden deze twee versjes blijkbaar gemakkelijk fungeren als *passé-partout* teksten in meer dan één lied. Ze leenden zich duidelijk al even vlot tot een gepaste amoureuze spreuk op drinkgerei. Misschien waren ze al tot op zekere hoogte gemeengoed geworden, wellicht door het feit dat ze als keervers of stokregels dienden in een bekend lied.

#### 4 Aantekeningen bij een 16de-eeuwse minneklacht

'Liefde te draghen en is geen pijn / Als liefde met liefde geloont mach sijn' is de aanvangsregel van het refrein van het vierstrofige lied *Vreucht en deucht myn hert verheucht*<sup>14</sup>. Dat lied is, samen met zijn latere variant *Jeucht en deucht mijn hert verheucht*, in de Nederlandstalige liedliteratuur uit de tweede helft van de 16de eeuw en de eerste helft van de 17de eeuw niet onbekend<sup>15</sup>.

De vermoedelijk oudste handschriftelijke bron van het lied *Vreucht en deucht* is een liedhandschrift dat toebehoort heeft aan Catharina de Backere, en dat in de jaren 1574-1578 werd samengesteld<sup>16</sup>. Het bevat, naast 54 Franstalige, ook drie Nederlandstalige minneklachten: *Een aerdich dier*, *een blomken fier en gent*, *Vreucht en deucht myn herte verheucht* en *Wy lesen in Esdras vanden wyn*. De twee eerste werden begin 19de eeuw door Jan Frans Willems gekopieerd en na zijn dood uitgegeven<sup>17</sup>. Aangezien het oorspronkelijke handschrift pas in juli 2009 werd gelokaliseerd, vormden die transcripties de enige informatiebron voor twee respectabele liedrepertoria<sup>18</sup>. Maar Willems' uitgave van die twee liederen is onvolledig: de vierde strofe ontbreekt. Vandaar de volledige tekst van het lied *Vreucht en deucht* zoals die voorkomt in het handschrift van Catharina de Backere met daarnaast, ter vergelijking, de liedtekst *Jeucht en vreucht* zoals die in Muller H.J. (drukker) 1589 als 'oudt liedt' staat opgetekend<sup>19</sup>.

Alleen de twee eerste strofen stemmen grotendeels overeen. Het refrein is ingekort.

14 Ook *Vreucht en duecht myn hert verheucht* (zie noot 38).

15 De Nederlandse auteur Victor Emanuel van Vriesland (1892-1974) situeert het lied in de 14de eeuw. Van Vriesland 1939, 31, met weergave van de eerste strofe.

16 Huybens 2010, 441-449.

17 Willems 1848, 367: *Vreucht en duecht*; 370: *Een aerdigh dier*.

18 Bonda 1996, 508-509; de Bruin & Oosterman (red.) 2001, deel 2, 743-744 (Ho94).

19 Bonda 1996 511; de Bruin & Oosterman (red.) 2001, deel 2, 763. Voor de transcriptie van het lied baseerden we ons op de uitgave van Klatter 1984, 87.

## EEN NIEU LIEDT

1. Vreucht ende deucht mijn herte verheucht  
 Nochtans zo moet ic treuren  
 Troost mijn schoon Lief als ghy best meucht  
 Zoo mach my troost ghebeuren.  
 Want zoete lief u claer aenschijn  
 Dat verheucht het herte<sup>20</sup> mijn  
*Liefde te draghen en es gheen pijn*  
*Als Liefde met Liefde gheloont mach zijn*  
*Compt vrau Venus, compt Pallas*  
*Haest u ghy goddinnekins ras*  
*Hoort schoon Liefnaer mijn vermaen*  
*Laet u Liefde bij Liefde staen.*

2. Peynsen, hopen, suchten en treuren  
 Heeft mijn herte bevanghen  
 Laet my schoon lief uwen troost ghebeuren  
 Naer u staet mijn verlanghen  
 Want ghy zyt myn Liefste Lief  
 Ghy zyt myns herten gherief  
*Liefde te draghen en es gheen pyn ...*  
*Als liefd' met liefd' geloont mach zijn.*

3. Die Liefste gent zeer excellent  
 Zy heeft mijn herte bevanghen  
 Zy staet zo vaste int herte gheprent  
 Naer haer staet mijn verlanghen  
 Ic en begheere met haer gheen goet  
 Dat heeft ghedaen haer aenschyn zoet  
*Liefde te draghen en es gheen pyn ...*

4. Ter eeren vanden princen gent  
 Willen wy vroÿlic wesen  
 Hy can ons verlossen uut alder allent  
 Ende onsen druck ghenesen  
 Adieu schoon Lief op desen tyt  
 Laet ons ghaen leven onbevryt  
*Liefde te draghen en es gheen pyn ...*

## EEN OUDT LIEDT

1. Ieucht en deucht mijn hert verheucht  
 Altijt soo moet ick treuren/  
 Troost my schoon Lief also ghy meucht/  
 Laet my eens troost ghebeuren/  
 Schoon Lief u klaer aenschijn  
 Verheught dat herte mijn/  
*Liefde te draghen en is geen pijn*  
*Als liefde met liefde geloont mach zijn.*

2. Peynsen/hopen/ suchten en treuren  
 Heeft mijn hert bevanghen/  
 Mach my geen troost van haer ghebeuren/  
 Nae haer staet mijn verlanghen/  
 Voor haer en koos ick geen goet/  
 Dat doet haer edel bloet/  
*Liefde te draghen en is gheen pijn/*

3. Mocht ickse aensien tot aller tijdt  
 Soo waer ick gantsch ghenesen/  
 Haer wesen dunckt my een jolijt  
 Sy wert van my ghepresen/  
 Haer lijf staet alsoo net  
 Wtter maten wel gheset  
*Liefd' te dragen en is geen pijn*  
*Als liefd' met liefd' geloont mach zijn.*

## PRINCE

4. Oorlof Princesse fier/  
 Mijn hert laet ick u te pande  
 Weest my doch genadelijck hier  
 Als ick ben uytten Lande/  
 Schoon Lief als ick peyns om dijn/  
 Soo verheught dat herte mijn/  
*Liefde te draghen en is geen pijn*  
*Als liefd' met liefd' geloont mach zijn.*

Een aantal versregels van *Vreucht en deucht* treffen we ook aan in andere 16de- en 17de-eeuwse liederen. Zo besluiten de twee eerste regels van het refrein ‘Liefde te dragen en is geen pyn/Als liefde met liefde geloont mach syn’ de eerste strofe van een droomlied dat in een verloren gegaan 17de-eeuws liedhandschrift van de Koninklijke Bibliotheek te Brussel stond genoteerd:<sup>21</sup>

Ryst uyt den droom trost myn mondeken root  
Trost myn schoon lief alleen ick ben in noot  
O cracht o macht o liefden brant  
Sulcken tourment men noyt en vant  
*Liefde te dragen en is geen pyn*  
*Als liefde met liefde geloont mach syn.*

De tweede versregel van datzelfde refrein vormt de slotzin van de derde strofe van een *Amoreus liedeken* in het Antwerps liedboek van 1544:<sup>22</sup>

Ghi zijt die liefste, ghi sultse blijven  
Spijt diet benijt, het moet ymmers zijn.  
Het is mi solaes bi u te wesen  
*Als liefde met liefde geloont mach zijn.*

De tweede versregel van de eerste strofe *Altijt so moet ic trueren* is de aanvangsregel van het enige bekende vierstemmig lied van de Antwerpse organist Servaes Vander Muelen:<sup>23</sup>

*Altijt so moet ic trueren*  
En swaerelick versuchten  
Och Venus, ic moet besueren  
Mits hopen ende duchten  
Want sij payt mij met cluchten  
Die alder liefste mijn  
Dat doet mij met ongehenuchten  
Van haer gesceyden sijn.

Drie versregels in de tweede strofe vindt men terug in het liedschrift van Clara de Beers *Nieuwe Amoreuse Liedekens* (1582-1600)<sup>24</sup>, een bundel die qua inhoud goed aansluit bij die van Catharina de Backere. Hij bevat Nederlandstalige en Franstalige refreinen en liederen, en ingekleurde tekeningen en initialen<sup>25</sup>.

*Peysen duchten trueren en suchten*  
*Hefft mij myn hardt ontvanghen*  
Om een soe duechdelyck grein  
*Nae u staet all myn verlanghen*  
Ghy syt certein die lieffste allein

Gheen liever isser in sweerelts plein  
Aensiet soete amureuse bloeme eerbaer  
Lyden pyne uwer dienaer swaer.

#### 4.1 Verspreiding

Het lied *Vreucht en deucht* en zijn refrein ‘Liefde te draghen en is geen pijn’ hebben, elk afzonderlijk, een opmerkelijk parcours afgelegd: het lied als meerstemmige compositie, en het lied zowel als het refrein als wijsaanduiding.

#### 4.2 Twee meerstemmige composities

In 1572 publiceerde de Leuvense muziekdrukker Petrus Phalesius in samenwerking met de Antwerpse boekhandelaar Jan Bellerus *Een duytsch musyck boeck* (DM)<sup>26</sup>. De bundel, waarvan exemplaren in Antwerpen en München worden bewaard, werd in 1903 door Florimond Van Duyse heruitgegeven<sup>27</sup>. Hij bevat 32 meerstemmige Nederlandstalige liederen ‘Ghecomponeert by diversche excellente meesters seer lustich om singhen, ende spelen op alle instrumenten’. Van die excellente meesters zijn er twaalf met naam gekend. Een van hen, Lu[dovicus] Episcopus, is vertegenwoordigd met zeven liederen. Vier ervan (zie tabel 1 nrs. 1, 4, 5, 7) verschenen, in de periode dat Episcopus in Maastricht vertoefde, voor het eerst in *Dat ierste boeck vanden nieuwe duytsche liedekens* (NDL) uit 1554 van de Maastrichtse drukker-uitgever Jacob Baethen<sup>28</sup>. Achtien jaar later werden ze dus heruitgegeven in *Een Duytsch musyck boeck* uit 1572 en aangevuld met drie nieuwe liederen (nrs. 3, 9, 10) waaronder *Vreucht en duecht* (fig. 12)<sup>29</sup>. Dit wijst erop dat die liedtekst al in 1572 – dus enkele jaren eerder dan de versie in het liedschrift van Catharina de Backere – in omloop was. Het lied *Ick seg adieu* (nr. 3) – het enige van Episcopus dat de 16de eeuw heeft overleefd – werd, meer dan 60 jaar later, opgenomen in het succesvolle *Livre septième des chansons vulgaires, de diverses auteurs à quatre parties convenables et utiles à la jeunesse* (Antwerpen, 1636 en 1641)<sup>30</sup>.

Een tweede zetting van *Vreucht en deucht* verscheen in 1573 – een jaar na de uitgave van het DM 1572 –, in een van de laatste muziekdrukken die Petrus Phalesius te Leuven op de markt bracht: *Modulorum aliquot tam sacrorum quam profanorum cum tribus vocibus, et tum musicis instrumentis, tum vocibus concinnantium accomodatorum* (fig. 13)<sup>31</sup>. Het betreft het eerste boek met vocaal, religieus en wereldlijk werk van Jacobus Flori. Die verzameling, waarvan maar een exemplaar in Madrid wordt bewaard, bevat, indien men de negen tweedelige liederen telkens als één

<sup>21</sup> Dat handschrift werd door de Koninklijke Bibliotheek uitgeleend aan de Leuvense universiteitsbibliotheek, maar ging in de brand van 16-17 mei 1940 verloren. Zie: Huybens 2011, 73-84.

<sup>22</sup> Van der Poel et al. 2004, 256 (lied nr. 112).

<sup>23</sup> Dat lied werd tweemaal uitgegeven: in 1554 (zie Salemans 1984, nr. 13) en in 1572 (zie Van Duyse 1903b, nr. 8) (Vanhulst 1990, nr. 161: 8; Bonda 1996, 501-8). Over Vander Muelen, zie Persoons 1981, 68-75.

<sup>24</sup> Den Haag, Koninklijke Bibliotheek, 135 J 53, fol. 89r. Controle: Den Haag, vrijdag 7 januari 2011.

<sup>25</sup> de Bruin & Oosterman (red.) 2001, dl. 1, T6079.

<sup>26</sup> Vanhulst 1990, nr. 161; Bonda 1996, 501-502.

<sup>27</sup> Zie Van Duyse 1903b.

<sup>28</sup> Over het Maastrichts liedboek, zie Salemans 1984; Salemans 1989; Bonda 1996, 136-138, 491-492.

<sup>29</sup> In *Een duytsch musyck boeck* uit 1572 (Van Duyse 1903b) staat bij het lied *Vreucht en duecht* de naam van Episcopus duidelijk vermeld. Waarom Van Duyse 1903a, deel 1, 590, beweert dat Gerardus van Turnhout de componist van het lied was, blijft een open vraag. Van Turnhout publiceerde in het genoemde *Een duytsch musyck boeck* uit 1572 vier Nederlandstalige liederen. Zie: Lenaerts 1933, 62. Bij Van Duyse 1903b, dragen de liederen van Gerardus Van Turnhout de volgnummers 4, 26, 29, 30.

Die nummering wordt door Bonda 1996, 501-502, gevolgd. Het tweedelige lied *Overvloedigen ryckdom* van Noé Faignant wordt door Bonda opgesplitst in 9<sup>a</sup> en 9<sup>b</sup>. Bij Vanhulst 1990, nr. 161, worden die twee delen doorgenummerd (9<sup>a</sup>=9, 9<sup>b</sup>=10). Daardoor verschuiven bij hem alle nummers vanaf 10 met één cijfer: 4=4, 26=27, 29=30, 30=31.

<sup>30</sup> Vanhulst 1978-1979, 112.

<sup>31</sup> Vanhulst 1990, nr. 164, geeft voor de Latijnse en de Nederlandstalige liederen een doorlopende nummering van 1 tot 31; Bonda 1996, 495 geeft alleen de Nederlandstalige liederen zonder nummering.

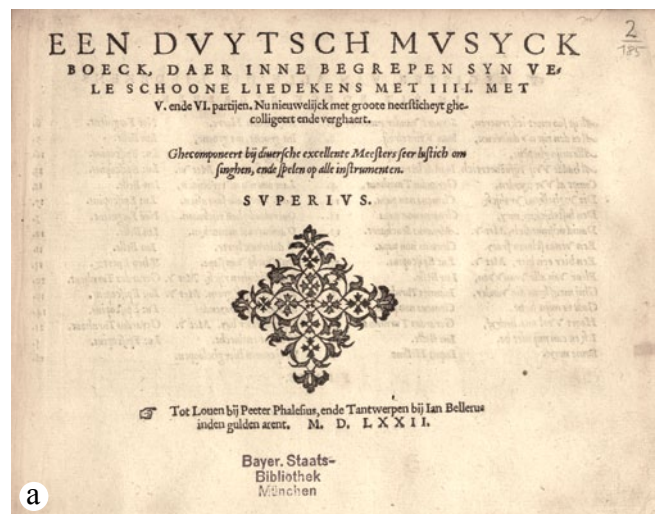
TABEL I

Overzicht van de Nederlandstalige liederen van Episcopus in *Dat ierste boeck vanden nieuwe duytsche liedekens* (1554), *Een duytsch musyck boeck* (1572) en de heruitgave ervan door Florimond Van Duyse (1903) met opgave van de volgnummers in de verschillende drukken. *Aperçu des chansons néerlandophones d'Episcopus dans Dat ierste boeck vanden nieuwe duytsche liedekens* (1554), *Een duytsch musyck boeck* (1572) et sa réédition par Florimond Van Duyse (1903) avec indication des numéros d'ordre dans les différentes éditions.

Titels van de Nederlandstalige liederen	zetting	NDL 1554	DM 1572	Van Duyse 1903
1. Een bier, een bier, een bier, een bieren broyken	5 stemmig	nr. 10	32	31
2. Ghequetst ben ic van binnen	8 stemmig	27	-	-
3. Ick seg adieu, wy twee wij moeten scheidyden	4 stemmig	-	21	20
4. Ick sou studeren in eenen hoeck	6 stemmig	9	33	32
5. Laet varen alle fantasie	4 stemmig	8	25	24
6. O wreede fortuyne	3 stemmig	28	-	-
7. Princersselyck greyn	5 stemmig	26	29	28
8. Schoon liefken daer alle mijnen troost <i>Antwoord: Schoon lief uut charitaten</i>	6 stemmig 4 stemmig	2 3	- -	- -
9. Susanna haar baiende in een fontein	4 stemmig	-	20	19
10. <i>Vruecht en duecht mijn hert verhuecht</i>	4 stemmig	-	6	6

**FIG. 12** Ludovicus Episcopus, *Vruecht en duecht*. Uit: *Een Dvytsch Mvsyck Boeck, daer inne begrepen syn vele schoone liedekens met IIII. met V. ende VI. partijen. Nu nieuwelijck met groote neersticheyt ghecolligeert ende verghaert. Ghecomponeert bij diuersche excellente Meesters seer lustich om singhen, ende spelen op alle instrumenten*, Leuven / Antwerpen, 1572. München, Bayerische Staatsbibliothek, 4 Mus.pr. 185#Beibd.2.

*Ludovicus Episcopus, Vruecht en duecht. De: Een Dvytsch Mvsyck Boeck, daer inne begrepen syn vele schoone liedekens met IIII. met V. ende VI. partijen. Nu nieuwelijck met groote neersticheyt ghecolligeert ende verghaert. Ghecomponeert bij diuersche excellente Meesters seer lustich om singhen, ende spelen op alle instrumenten*, Louvain / Anvers, 1572. München, Bayerische Staatsbibliothek, 4 Mus.pr. 185#Beibd.2.

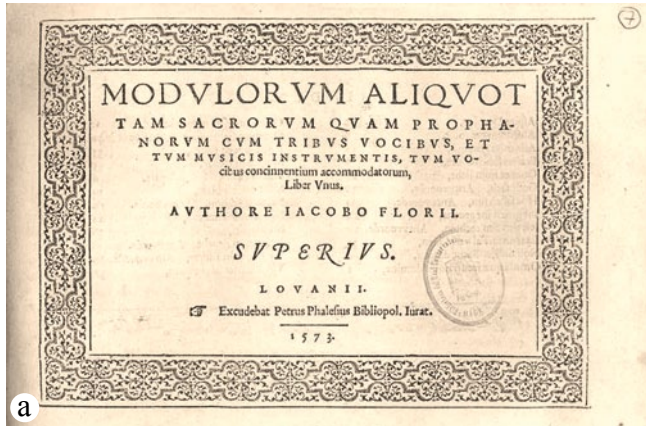


a

b

c

lied beschouwt, 24 nummers: zeven Latijnse waarvan twee met een *pars secunda*; 17 Nederlandstalige liederen waarvan zeven met een *antwoord*<sup>32</sup>.



**FIG. 13** Franciscus Flori, *Vreucht en deucht*. Uit: *Modulorum aliquot tam sacrorum quam prophanorum*, Phalesius, Leuven, 1573. Madrid, Conservatorio Superior de Musica, n° 3862-3864.

*Franciscus Flori, Vreucht en deucht. De: Modulorum aliquot tam sacrorum quam prophanorum, Phalesius, Louvain, 1573. Madrid, Conservatorio Superior de Musica, n° 3862-3864.*

Ook deze stukken konden, zoals eveneens op de titelbladen van het NDL 1554 en het DM 1572 staat aangegeven, zowel vocaal als instrumentaal worden uitgevoerd.

#### 4.3 De componisten

Ludovicus Episcopus – verlatijnsing van de naam Lodewijk Bisschop/De Bisschop – werd omstreeks 1520 in Mechelen geboren en overleed in 1595 in de West-Duitse stad Straubing (Beieren) (fig. 14). Hij was een tijdgenoot van de beroemde componist Philippus de Monte, eveneens uit Mechelen (1521-Praag, 1603). De vader van Ludovicus was koster en zanger van de O.-L.-Vrouw-over-de-Dijlekerk in Mechelen. Naar alle waarschijnlijkheid genoot Ludovicus zijn muzikale opleiding als koraal aan de Sint-



**FIG. 14** Miniatuur met postuum portret van Nicolaus Episcopus uit het *Porträtbuch der Priesterbruderschaft St. Salvator Straubing*, fol. 42 (1598), Stadtarchiv Straubing (D).

*Miniature avec portrait posthume de Nicolaus Episcopus du Porträtbuch der Priesterbruderschaft St. Salvator Straubing, fol. 42 (1598), Stadtarchiv Straubing (D).*

<sup>32</sup> Bij Vanhulst 1990, nr. 164: 14/15, draagt het lied *Vreucht en deucht*, met zijn antwoord, een doorlopend volgnummer. Tussen 1975-1980 bracht de Leuvense filosoof en musicus prof. Jos Mertens (1924-1981) alle Nederlandstalige liederen uit Flori's bundel van 1573 in partituur (handschrift in het bezit van G. Huybens). Die transcriptie vormde de basis voor de integrale uitgave van de bewuste bundel door Gabriëls & Schreurs (ed.) 2006. In deze uitgave die 24 nummers telt – de antwoorden zijn dus niet doorgenummerd – draagt het lied *Vreucht en deucht* het volgnummer 12.

Romboutskathedraal. In februari 1538 werd hij ingeschreven als L. Episcopus aan de Leuvense artesfaculteit in de pedagogie 'Het Varken'<sup>33</sup>. Hij behaalde een licentiaat in de theologie en werd priester gewijd. Vanaf 1545 was hij zangmeester van de Sint-Servaascollegiale te Maastricht. In 1582 verhuisde hij naar München waar hij in de muzikale entourage terecht kwam van Orlandus Lassus, op dat ogenblik hofkapelmeester van de hertog van Beieren. Vervolgens week hij uit naar Straubing waar hij als kanunnik, scholaster en cantor verbonden was aan het kapittel van de Sint-Jacobskerk<sup>34</sup>. Zijn oeuvre omvat twee vierstemmige missen, vijf Latijnse motetten (twee vijfstemmige en drie vierstemmige), en tien meerstemmige Nederlandstalige liederen (zie tabel 1).

Jacobus Flori is waarschijnlijk een zoon van de Maastrichtse (?) musicus en kopiist Franciscus sr. Flori († 1588), en broer van Franciscus jr., Johannes en Georgius Flori. Alle drie maakten die in het buitenland als muzikant naam. Aan Franciscus sr. wordt het drie-stemmige Nederlandstalige lied *Waer machse sijn / die alder liefste mijn* toegeschreven dat in het NDL 1554 (nr. 29) is opgenomen. Gaan we ervan uit dat Jacobus, die in 1573 een volledige bundel met eigen composities bij Phalesius te Leuven heeft uitgegeven, op

dat ogenblik om en bij de 30 jaar oud was, dan mag men veronderstellen dat hij omstreeks 1540 werd geboren<sup>35</sup>. Uit de opdracht van zijn werk aan kanunnik Balthazar De Bont - *rechtsgeleerde, kanunnik van de beroemde kathedraal van 's Hertogenbosch en bisschoppelijk gerechtsdienaar*<sup>36</sup> - blijkt dat Jacobus zijn muziekopleiding had genoten bij Orlandus Lassus in München. Jacobus was achtereenvolgens zanger aan de Sint-Janskathedraal in 's-Hertogenbosch (1572/73), lid van de hofkapel te Innsbruck (vanaf 1573) en, vanaf 1596 hofkapelmeester van de prins-bisschop in Salzburg. Tweemaal (1581 en 1599) maakte hij een reis doorheen de Nederlanden. Na 1599 geraakt men zijn spoor bijster<sup>37</sup>. Zijn oeuvre omvat drie missen (twee vierstemmige en een zesstemmige), een zesstemmig magnificat en een zevenstemmig Latijns motet, de geciteerde uitgave bij Phalesius (Leuven, 1573) en een bundel met 23 vijfstemmige *Cantiones sacrae* en acht *magnificats* (München, 1599).

#### 4.4 De teksten

Episcopus en Flori hebben allebei de volledige eerste strofe van het lied *Vreucht en deucht* met de eerste twee versregels van het refrein 'Liefde te draghen en is gheen pijn' meerstemmig bewerkt<sup>38</sup>.

#### CATHARINA DE BACKERE

Vreucht ende deucht mijn herte verheucht  
Nochtans zo moet ic treuren  
Troost mijn *schoon* Lief als ghy *best* meucht  
*Zoo mach* my troost ghebeuren.  
*Want* zoete lief u claer aenschijn  
Dat verheucht het herte mijn  
*Liefde te draghen en is gheen pijn*  
*Als liefde met liefde gheloont mach zijn*  
*Compt vrou Venus, compt Pallas*  
*Haest u ghy goddinnekens ras*  
*Hoort schoon lief naer mijn vermaen*  
*Laet u liefde bij liefde staen.*

De tekst van het *antwoord* bij het lied van Flori, dat met hetzelfde refrein eindigt, komt sterk overeen met de derde strofe van het lied *Ieucht en deucht mijn hert verheucht* dat voorkomt in Mül-

#### FLORI 1573

Als ickx aensien tot alder tijt  
So is mijn druck genesen  
Haer wesen maect mij een iolijt  
Sy wort van my ghepresen,  
Sy is seer gratieus  
En in liefden amoureux  
*Liefde te draghen en es gheen pijn ...*

<sup>33</sup> Schillings 1961, 168 (nr. 170).  
<sup>34</sup> Van Doorslaer 1931; Finscher (ed.) 2001, kol. 386-388; Sadie 2001, deel 2, 270-271.  
<sup>35</sup> Philippus de Monte, geboren in 1521, was 33 jaar toen zijn eerste madrigalenbundel (Rome, 1554) verscheen; Orlandus Lassus, geboren in 1532, was 23 jaar toen zijn eerste madrigalenbundel

#### EPISCOPIUS - FLORI

Vreucht en duecht myn hert verhuecht<sup>39</sup>  
Nochtans so moet ick trueren  
Troost my lief als ghy wel muecht  
En laet my troost ghebueren  
Suete lief u claer aenschyn  
Dat verhueghet hertze mijn  
*Liefde te draghen en es gheen pijn*  
*Als liefde met liefde gheloont mach zijn.*

ler H.J. (drukker) 1589, wat aantoonst dat ook die strofe al in 1573 bekend was<sup>40</sup>.

#### MULLER H.J. (DRUKKER) 1589/KLATTER 1984

Mocht *ickse aensien tot aller tijdt*  
Soo waer ick gantsch *ghenesen*  
*Haer wesen dunckt my een jolijt*  
*Sy wert van my ghepresen*  
Haer lijf staet alsoo net  
Wtter maten wel gheset/  
*Liefd' te dragen en is geen pijn ...*

(Venetië, 1555) werd gepubliceerd.  
<sup>36</sup> Finscher (ed.) 2001, deel 6, kol. 1346-1352.  
<sup>37</sup> Finscher (ed.) 2001, deel 6, kol. 1346-1352; Sadie 2001, deel 9, 13-14.  
<sup>38</sup> Die strofe werd, met een correcte verwijzing naar Willems 1848, overgenomen door Hoffmann von Fallersleben 1856, nr. 107, 'Liebeslust und

Leid'; Kalff 1884, 323, situeert het lied abusievelijk als nr. 107 in het Antwerps liedboek van 1544.  
<sup>39</sup> Alleen bij Episcopus treffen we die schrijfwijze aan: *duecht, vreucht, verhuecht, trueren, muecht, verdueren*.  
<sup>40</sup> Bonda 1996, 511.

#### 4.5 De muziek

De twee composities staan in dezelfde toonaard: onze huidige sol klein (met twee mollen). Het aanvangsmotief is identiek en verwijst misschien naar de inzet van het oorspronkelijke eenstemmige lied. Van Duyse interpreteerde de cantuspartij (bovenstem) van de compositie van Episcopus als zijnde de oorspronkelijke melodie van het lied *Vreucht en deucht*. Daarnaast bezorgde hij nog een tweede melodische versie uit het liedboek *Den boeck der gheesteliecke sanghen* (Antwerpen, 1631) van de Vlaamse kapucijnenpater Lucas van Mechelen. Die versie wijkt volledig af van die van Episcopus. Het was niet ongebruikelijk dat contrareformatorische lieddichters hun teksten schreven op het metrum van bestaande liederen, waarvan ze de aanvangsregel als wijsaanduiding (op de wijze/of stemme van) opgaven. Daarnaast voorzagen ze een aantal van die liederen van nieuwe melodieën. Zo beschikte de uitvoerder over zowel een bestaande als een nieuwe melodie. De tweestemmige muziek (cantus en bassus) in het liedboek van Lucas wordt toegeschreven aan zijn ordegenoot Tiburtius van Brussel.

Het vierstemmige lied van Episcopus (52 maten) is homofoon en vrij statisch uitgewerkt: melodie en ritme lopen groten-deels gelijk. Het driestemmige lied van Flori (49 maten; het antwoord 42 maten) is lichtvoetiger van karakter. Het refrein, met woord- en zinherhalingen, beslaat zowat de helft van hun composities<sup>41</sup>.

#### 4.6 Wijsaanduidingen

*Vreucht en deucht* komt voor als wijsaanduiding in *Gheestelycke liedekens*, Antwerpen-Hoorn (12de uitgave), z.j. [midden 18de eeuw], fol. A7r (Huybens 2004, nr. 461).

*Jeucht en deucht mijn hert verheucht* treffen we als wijsaanduiding aan in:

- 1605: N. Janssens, *Een nieu devoot geestelijck lietboek*, Antwerpen, p. 85, 89, 133 (Huybens 2004, nr. 72<sup>b</sup>).
- 1605: *Princesse Liet-boec*, Amsterdam, p. 11 en 62 (Den Haag, Koninklijke Bibliotheek, 5 E I/2).
- 1617: O.V.E., *Het Paradijs der gheesteliicker vreuchden*, Antwerpen, p. 161 (Huybens 2004, nr. 114).
- 1631: L. van Mechelen, *Den boeck der gheesteliecke sanghen*, Antwerpen, p. 153 (Huybens 2004, nr. 94<sup>a</sup>).
- 1659: A. B., *Bloemhof verciert met gheestelijcke lofsangen*, Antwerpen-Hoorn, deel I, p. 206 (Huybens 2004, nr. 17).
- 1674: L. van Mechelen, *Den boeck der gheestelycke sanghen*, Gent, deel I, p. 86 (Huybens 2004, nr. 94<sup>b</sup>).
- 1676: *Lusthof van geestelijcke lieden*, Antwerpen [Groningen], p. 225, 259 (Huybens 2004, nr. 89<sup>c</sup>).

De versregel 'Liefde te draghen en is geen pijn' duikt tweemaal op als wijsaanduiding, met een uitgeschreven eenstemmige melodie, in G. de Coster, *Den Blompot der gheestelijcker Liedekens*, Antwerpen, 1614, p. 29 en 57 (Huybens 2004, nr. 28)<sup>42</sup>. Beide melodieën zijn identiek – de aanhef heeft iets weg van het Wilhelmus – maar wijken af van die van Episcopus en Flori. De eerste (p. 29) dient als melodie bij de tekst *Mijn hertecken heb ick opgedraghen* die minstens acht strofen van acht regels telt (de pagina's 32-33 ontbreken); de tweede (p. 57) bij de tekst *Die weerelt boos heeft my nu ontvaen* (fig. 15) met evenveel strofen en regels als het vorige. Het metrum van beide teksten verschilt met dat van het eveneens achtregelige *Vreucht en deucht* in de versie van Episcopus en Flori.

FIG. 15 *Die weerelt boos heeft my nu ontvaen*, in: de Coster 1614, *Den Blompot der gheestelijcker liedekens*, Antwerpen, 57-58. (lied: ), R 51.4. Museum Plantin-Moretus/Prentenkabinet, Antwerpen-UNESCO Werelderfgoed.

*Die weerelt boos heeft my nu ontvaen*, dans: de Coster 1614, *Den Blompot der gheestelijcker liedekens*, Anvers, 57-58. (chanson: ), R 51.4. Musée Plantin-Moretus/Cabinet d'images, Anvers-Patrimoine mondial de l'UNESCO.

<sup>41</sup> Van deze twee liederen bestaan de volgende opnames: *Vreucht en deucht* van Jacobus Flori door het Vocaal Kwartet van Brussel o.l.v. José Steels (*I Fiamminghi in Europa*. LP: *Luister van de Muziek*

in Vlaanderen 5, uitgegeven in 1970); *Vreucht en deucht* van Ludovicus Episcopus door Barocco Locco o.l.v. Fritz Heller (*Je ne vais plus à la Guerre*. *Musique de l'ancienne Principauté de Liège* (ca. 1500-

1650) CD: *Musique en Wallonie*, uitgegeven in 1984/ audio CD 2007).

<sup>42</sup> Over dit liedboek, zie: Bax 1937-1938.

Uit het bovenstaande blijkt duidelijk dat het lied en zeker het refrein of de stokregels in het laatste kwart van de 16de eeuw en nog een heel eind in de 17de eeuw redelijk bekend waren bij een burgerlijk milieu.

Zeker is ook dat het opschrift niet noodzakelijk uit *Een duytsch musyck boeck* van Petrus Phalesius uit 1572 of uit diens uitgave van *Modulorum aliquot tam sacrorum quam prophanium...* uit 1573 hoeft overgenomen te zijn maar evengoed kan ontleend zijn aan een van de andere liedboeken waar het lied of delen ervan in opgenomen waren. Op basis van de spelling is niet uit te maken aan welk liedboek de graveur het opschrift heeft ontleend, onder meer omdat niet alle woorden van het opschrift bewaard zijn gebleven.

Dergelijke zangboekjes bleven uiteraard niet beperkt tot de stad van uitgave maar kenden een ruime verspreiding in het Nederlandstalige gebied en bleven ongetwijfeld ook een hele tijd in gebruik. Het is bekend dat ze bij de gegoede burgerij erg populair waren, zodat de toepassing op een kostbaar *façon-de-veniseglas*, dat in hogere kringen erg gewaardeerd werd, geen verrassing is.

Zoals reeds aangegeven lijkt het erop dat de tekst op de *cuppa* en zelfs het hele lied grote verwantschap vertoont met de 16de-eeuwse rederijkersteksten. Daarop wijzen de gekunstelde taal, de moraliserende tekst, de vorm en het metrum.

Het lied zelf past zowel qua thematiek als dichtvorm volledig in de traditie van de 16de-eeuwse rederijkerskunst. De blijkt onder meer al in de beknopte versies die getoonzet zijn door Episcopus en Flori, maar nog duidelijker in de uitgebreide versie van het handschrift van Catharina de Backere en vooral in het 'Oudt Liedt' *Jeught en deught* zoals dat is verschenen in de uitgave van H.J. Muller uit 1589.

Het lied heeft de kenmerken van een zogenaamd *refrein* of *referein*<sup>43</sup>, een typische rederijkersvorm die bestaat uit een gedicht van drie strofen en een *prince* (of *envoi*) met telkens een of twee stokregels. De stok of stokregel is het identieke eindvers van elke strofe dat een vast onderdeel van een refrein vormde. Het drukt kernachtig het thema van het gedicht uit en was in rederijkerswedstrijden vaak door de organisatie van tevoren opgegeven.

In het hier besproken lied is de stokregel – ook wel keervers genoemd – dus 'Liefde te draghen' ..., precies de tekst die overeenkomt met het opschrift op de *cuppa*. Dat hoeft niet te verwonderen, want het is precies de stokregel die in elk vers en dus ook muzikaal steeds herhaald wordt en bijgevolg het beste blijft 'hangen' in ieders gehoor. De herkenbaarheid zal dan ook bij een ruim publiek redelijk groot geweest zijn.

Het rijmschema bij een refrein is doorgaans *ababbcc* maar in *Vreught en deught* is hier blijkbaar om onbekende redenen van afgeweken, met name: *ababcccc*. Ook de vele stokregels in *Een nieu liedeken* van Catharina de Backere zijn strikt genomen niet geheel volgens de regels van het refrein opgesteld.

Ook het metrum wijkt enigszins af van de meest gebruikelijke praktijk. De eerste zes regels zijn telverzen van elk zeven lettergrepen. De stokregels (regels 7 en 8) echter bevatten respectievelijk 9 en 10 lettergrepen.

Het is niet onmogelijk dat een bestaande tekst, mogelijk uit een rederijkersrepertoire – omwille van de muziekcompositie? – enigszins is gewijzigd. De vier eerste verzen bestaan uit trocheeën, bij de twee daaropvolgende (verzen 5 en 6) klopt het metrum niet meer helemaal en de stokregels – 'Liefde te draghen ... mach syn' – bestaan enerzijds uit drie dactylen (regel 7) en anderzijds uit drie amfibrachen (regel 8).

Het lijkt er op dat het refrein – althans de strofe die Episcopus en Flori hebben getoonzet – niet geheel zuiver en volgens de regels van de toenmalige praktijk tot ons is gekomen.

Toch wijzen deze enkele elementen erop dat het lied, zo het al niet uit een rederijkersmilieu stamt, toch nauwe verwantschap met deze traditie vertoont.

Tot nog toe was slechts één glas bekend waarop een lied was gegraveerd. Op een onvolledige, in Utrecht opgegraven berkenmeier in *façon-de-veniseglas* van einde 16de of begin 17de eeuw is een notenbalk gegraveerd en een fragment van een niet-nadergeïdentificeerd lied in het Frans<sup>44</sup>. Nu kan daar een tweede glas aan worden toegevoegd met een fragment van een Nederlands lied, weliswaar zonder muzieknotatie.

## 5 Een Nederlandse connectie?

De inhoud van het opschrift wijst erop dat de coupe hoogstwaarschijnlijk gediend heeft als huwelijks- of verlovingsglas. Het zal allicht zijn eigenaar of eigenares van de Nederlanden naar Parijs hebben gevolgd. Het is evengoed mogelijk dat het als geschenk meegenomen is eerder dan dat het glas zelf bv. als handelswaar naar de Franse hoofdstad is geëxporteerd.

Bij de 17de-eeuwse bewoners van *Le portrait de Louis XIII*, de familie Baudouin, noch bij de latere huurders kon men evenwel enige relatie met de Nederlanden vinden. Twee huizen verder in de straat echter, meer naar de Seine toe, woonde in het (*Petit*) *Hôtel de Beringhen* een familie wier wortels wel in de Nederlanden lagen<sup>45</sup>.

Pierre de Beringhen (+1619) was afkomstig uit het hertogdom Gelre (Overkwartier), vermoedelijk uit Gennep, en stamde uit een protestantse familie. Grootvader of vader Peter van Beringhen huwde in 1541 met Johanna van Wylick. Een van hun kinderen – twee zoons en zes dochters – was Lyffert van Beringhen (ca. 1542/1543-1625), die waarschijnlijk al in 1560 in Genève ging studeren bij Theodorus Beza (Théodore de Bèze, 1519-1605), een van Calvins naaste medewerkers. Twee van de dochters huwden respectievelijk in 1565 en 1571. Een andere zoon, Peter, wordt vereenzelvigd met de vóór 1594 naar Frankrijk uitgeweken Pierre de Beringhen. Gezien zijn huwelijk in 1599 is het niet zeker dat deze Pierre een broer van Lyffert was,

<sup>43</sup> Van Elslander 1953, 82-94.

<sup>44</sup> Rauws & Kuypers 2002, 421-423; Isings *et al.* 2009, 106-107.

<sup>45</sup> Bresc-Bautier 2001b, 94-95. Over familie de Beringhen, zie ook Moréri 1759, dl. 2, 384-385; X. 1804, tome sixième, 56-58; Haag 1847, 195-197; 1847Michaud 1854-1858, dl. 4, 29-30; Jal 1872,

201-202; Mathorez 1921, 102-103; Prévost & d'Amat 1954, dl. 6, kol. 17-20; Tallemant des Réaux 1961, 609-611 en 1212-1213.



want dan zou hij pas op ca. 55 jaar getrouwd zijn. Mogelijk was hij dan de zoon van de andere broer Peter<sup>46</sup>.

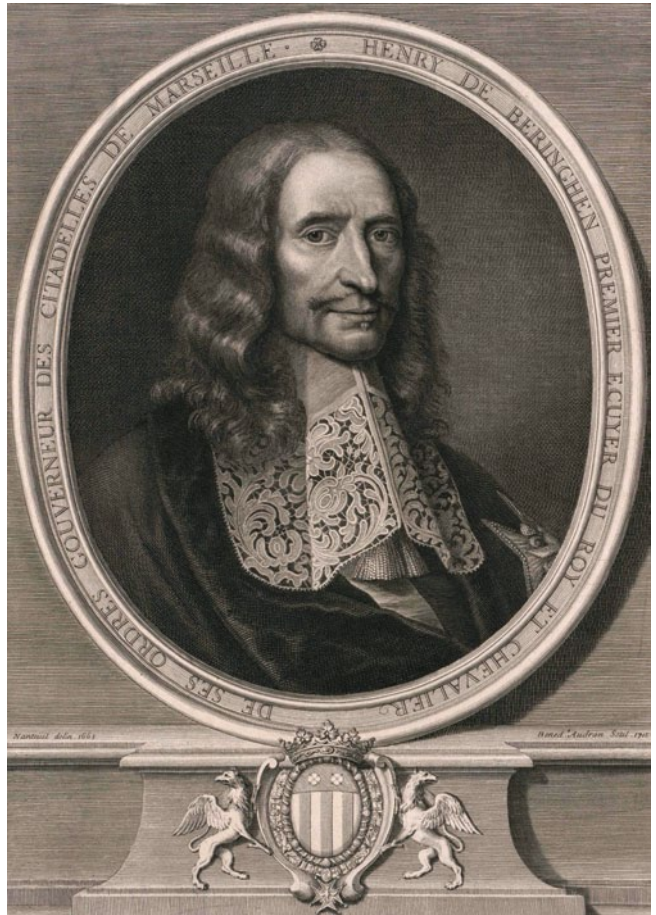
Als wapenmeester (*armurier*) van een protestantse Normandische edelman, Henri-Robert Aux Épaules (Sainte-Marie-du-Mont, Manche) werd hij ontdekt door koning Hendrik IV (1553-1610), wiens vertrouweling en gunsteling hij werd. Met dergelijke protestantse geloofsbrieven is het niet verwonderlijk dat hij in de smaak van Hendrik IV viel. De koning benoemde hem tot *premier valet de chambre* (1594), een functie die hij ook onder diens opvolger Lodewijk XIII (1601-1643) zou behouden. Hij werd onder meer nog benoemd tot *commissaire des guerres* (1594) en *contrôleur général des mines* (1601). In 1610 werd hij geadeld, een jaar nadat hij de heerlijkheid Gretz-Armainvilliers ten oosten van Parijs had gekocht. Deze *gros allemand*, zoals Hendrik IV hem noemde, huwde eind 1599 de eveneens protestantse Magdaleine (Madeleine) Bruneau, dochter van de secretaris van de koning, Sébastien Bruneau en zuster van de schrijfster Marie 'Madame' des Loges.

Ook hun zoon Henri de Beringhen (1603-1692), van wie de koning zelf peter was, werd na het overlijden van zijn vader *valet de chambre* van Lodewijk XIII. Die keerde echter, nadat hij na de *Journées des Dupes* in 1630 – samen met de medestanders van de koningin-moeder Maria de Medici (1575-1642) en koningin Anna van Oostenrijk (1601-1666) – in ongenade was gevallen bij eerste minister kardinaal Richelieu (1585-1642), een tijdlang gedwongen naar het het noorden terug. Eerst bood hij zijn diensten aan aan koning Gustav-Adolf van Zweden (1594-1632). Na diens dood in 1632 verbleef hij in de Noordelijke Nederlanden waar hij als officier in dienst trad van prins Maurits van Nassau. Overigens zou hij ook een broer Maximilien (ca. 1606-1676) hebben gehad die in dienst van het Staatse leger trad en in Den Haag overleed<sup>47</sup>. Pierre was een persoonlijke kennis van Constantijn Huygens<sup>48</sup>. Na de dood van Richelieu keerde hij in 1643, naar verluidt op verzoek van de regentes Anna van Oostenrijk, naar Parijs terug om verder carrière te maken aan het hof van Lodewijk XIV. Hij zou onder meer de belangrijke functie van *Premier Ecuyer des Petites Ecuries du Roi* bekleden tot aan zijn dood (fig. 16).

Tijdens zijn verblijf in het buitenland stond het huis in de *rue Fromenteau* niet leeg, maar werd het verhuurd aan *ecuyer* Jacques le Duchat, vermoedelijk een goede bekende, die de zaken van De Beringhen in Parijs tijdens zijn afwezigheid behartigde.

Na zijn terugkeer heeft Henri de Beringhen zijn *hôtel* blijkbaar niet meer betrokken maar is hij eerst gaan wonen in de *rue Prouvaires* en vanaf 1645 in *le Petit Bourbon*, aan de oostzijde van het Louvre (waar zich ook het bekende *théâtre du Petit Bourbon* bevond), dat in 1660 werd afgebroken. In 1646 huwde hij Jeanne

Du Blé, dochter van de markies d'Huxelles<sup>49</sup>. Later betrok Henri de Beringhen zijn nieuwgebouwde woning, het *nouveau Hôtel de Beringhen*, in de *rue Saint-Nicaise* (op het terrein van de vroegere stadsomwalling) op de hoek met de *rue des Orties*, aan de *place du Carrousel*, vlak bij het *Palais des Tuileries*, en uiteindelijk ook vlak bij zijn oude woning<sup>50</sup>.



**FIG. 16** Portret van Henri de Beringhen door Benoît Audran (1661-1721), 1710 naar een tekening van Robert Nanteuil (1623-1678), 1663. Wenen, Österreichische Nationalbibliothek, Inv. PORT-00114473.

*Portrait d'Henri de Beringhen par Benoît Audran (1661-1721), 1710 d'après un dessin de Robert Nanteuil (1623-1678), 1663. Vienne, Österreichische Nationalbibliothek, Inv. PORT-00114473.*

<sup>46</sup> Van Booma 2011, dl. 2, 206-208. Arnhem, Gelders Archief, Families en personen, 0609: Familie Van Randwijck, 48, 'Out memoriael van de familie Van Randwijck' geschreven door Floris van Randwijck en aangevuld door zijn zoon Arnold, 16de-17de eeuw, fol. 59 r°-v°. Overigens zijn de familierelaties van de Van Beringens in het Gelders Overkwartier allermindst duidelijk en moeten nog verder onderzocht worden. Er is ook gesuggereerd dat Pierre de Beringhen een afstammeling (zoon?) van Hendrik van Beringhen, zoon van Derick, zou kunnen zijn. Die had in 1566 als aanhanger van de 'nieuwe leer' meegestreden met de heer van Brederode, werd door de hertog van Alva uit Venlo

verbannen en ging zich in Gennep vestigen. Hij had een oudere broer Derick die in Venlo woonde en misschien de vader van Dirk (Théodore) (Venlo 1565–Brussel 1636) was, die we in Bretagne zullen tegenkomen. Verzijl 1948, 310. Anderen wijzen erop dat de familie Van Beringhen al zeker sedert het midden van de 15de eeuw in Gennep aanwijsbaar is. <http://gwo.geneanet.org/index.php?b=azerty7&lang=nl;pz=eloi;nz=lecomte;ocz=0;p=dirick;n=van+beringhen>; <http://www.lemarois.com/jlm/data/j2obcaumont.html> (geraadpleegd 15 maart 2011); <http://www.8november.net/vanberingen.htm> (geraadpleegd 12 november 2011). De Parijse De Beringhens voerden in ieder geval hetzelfde

wapen als hun Gelderse verwanten, zowel uit Venlo als Gennep: in zilver drie palen van keel; een schildhoofd van lazuur beladen met twee zilveren vijfbladbloemen. Rietstap 1884-1887, dl. 1, 175.

<sup>47</sup> <http://www.lemarois.com/jlm/data/j2obcaumont.html> (geraadpleegd 15 maart 2011).

<sup>48</sup> Zie onder meer Worp (ed.) 1911-1917; Bierens de Haan *et al.* (eds) 1888-1950.

<sup>49</sup> Alleen al op basis van de stijl van de versiering kunnen we uitsluiten dat de coupe gediend zou hebben als geschenk bij het huwelijk van dit echtpaar.

<sup>50</sup> Blondel 1752-1756, dl. 4 (1756), 18; Berty 1885, dl. 2, 76.

Uit het bovenstaande blijkt dat de Van/De Beringhens niet alleen uit de Noordelijke Nederlanden afkomstig waren en dat ze de protestantse, gereformeerde godsdienst aanhingen, maar ook dat ze contact onderhielden met de Nederlanden. Pierre tekende aanvankelijk nog *P. V. Beringuen* (Pierre van Beringhen?) en correspondeerde bv. nog regelmatig met zijn familie in het noorden. Zo zou hij handelscontacten hebben gehad met zijn (achter) neef Dirick (Théodore) van Beringhen (1565-1636) uit Venlo, die omstreeks 1600-1610 in Bretagne verbleef<sup>51</sup>. Ook kreeg hij *als verwand* in 1603 bezoek van Arnold van Randwijck in verband met een *magescheid* of erfdeling<sup>52</sup>. Een broer van deze Arnold, Hans Willem van Randwijck was namelijk gehuwd met Margaretha van Straelen, wier moeder, Gertrudis van Beringen, naar alle waarschijnlijkheid een zus was van Peter van Beringen alias Pierre de Beringhen<sup>53</sup>.

Het lijkt ons daarom niet zo vergezocht te veronderstellen dat naaste familieleden of kennissen dit glas, met een onmiskenbare toespeling op de huwelijksliefde, in 1599 aan het pas getrouwde echtpaar Pierre de Beringhen en Magdaleine Bruneau zouden kunnen geschonken hebben.

Het is natuurlijk verleidelijk de vondst van een glas met opschrift in het Nederlands in verband te brengen met de 'Nederlandse' bewoners van een buurhuis twee huizen verder. Dit was overigens al eerder gesuggereerd<sup>54</sup>. Uiteraard blijft dit zuivere speculatie en kan deze hypothese niet hard worden gemaakt.

Maar als we weten dat het *hôtel* aan de *rue Fromenteau* gedurende meer dan 10 jaar, van 1630-1631 tot 1643, niet meer door De Beringhen bewoond is geweest en dat hij er nadien vermoedelijk ook niet meer heeft verbleven, dan is het niet ondenkbaar dat de coupe bij burens is terechtgekomen. Het ligt immers niet voor de hand dat de eigenaar bij een gedwongen en misschien haastige verhuizing van Parijs naar de Noordelijke Nederlanden zo'n breekbaar glas zal hebben meegenomen. Eerder zal hij het hebben achtergelaten of bij de burens in bewaring hebben gegeven. We mogen alleszins aannemen dat de familie Baudouin en Pierre de Beringhen als burens elkaar niet alleen professioneel zullen hebben gekend.

De eigenlijke reden waarom het glas dan twee huizen verder is terechtgekomen zullen we uiteraard nooit kennen en al evenmin hoe het ten slotte in de beerput is beland. Misschien is het gewoon gebroken bij een feestje en is het zo uiteindelijk in een latrine verzeild...

## 6 De versiering in diamantlijngravure

Nagenoeg de hele *cuppa* is – op de bodem en de drinkrand na – versierd met al dan niet golvende lijnen, elkaar kruisende boogjes of amandelen, touwlijsten, vlechtwerk en drieblaadjes, aangebracht in parallelle banden en registers, waarvan er een, zoals gezegd, voorzien is van een opschrift. De hele versiering is uitgevoerd in de zogenaamde diamantgravure in de lijnteknik of diamantlijngravure. Dit is een techniek waarbij de graveur met de punt van een diamant in het glas krast zodat er een ruwe, matte witte lijn in het glas achterblijft die duidelijk afsteekt tegen

het glanzende oppervlak en nog meer tot zijn recht komt wanneer er bv. rode wijn in het glas is geschonken. De verschillende motieven sluiten nauw aan bij het typisch Venetiaanse decoratierepertoire uit de 16de eeuw.

Het fijn geblazen Venetiaanse glas of *crystallo* – zowel het gekleurde als het kleurloze – leende zich daar uitstekend toe. De versieringstechniek is waarschijnlijk in het tweede kwart van de 16de eeuw in Venetië voor het eerst toegepast. Vincenzo di Angelo dal Gallo nam er in 1549 een patent op maar zou de techniek toen al gedurende 15 jaar hebben toegepast. Deze versieringswijze in Venetiaanse stijl vond, samen met de verspreiding van het Venetiaanse glas, spoedig zijn weg naar de belangrijkste centra van *façon-de-veniseglas* over heel Europa, zoals Hall (Tirol), Innsbruck, Antwerpen en ook Londen, zodat men kan spreken van een 'Internationale Stijl', maar de uitvoering was er doorgaans in een afwijkende en minder verfijnde stijl. De stijl kenmerkt zich onder meer door de parallelle, enigszins ver van elkaar staande lijntjes die voor de vorm door een contourlijn worden begrensd. Hierdoor krijgt de versiering een typisch transparant voorkomen<sup>55</sup>.

In Venetië kenmerkte de diamantlijngravure zich als een veelal virtuoos uitgevoerde florale decoratie die een groot deel van de wand van het luxe vaatwerk vulde. In Hall en Innsbruck werden de wanden van de hoge cilindrische *Stangengläser*, *Humpen* en bokalen versierd met bandwerk, opschriften en bladwerk allerhande in Venetiaanse stijl en vaak ook met figuren of wapenschilden.

Een afzonderlijke groep vormen de gegraveerde glazen uit Noordwest-Europa, met name uit de Nederlanden en Engeland. Hoewel de gravure daar aansluit bij die uit bv. Hall en Innsbruck, is de versiering minder uitbundig, zijn er meer lijstversieringen en is er – meer bepaald in Engeland – ook wel gebruik gemaakt van cartouches waarin initialen voorkomen en soms ook van friezen met de voorstelling van jachtscènes.

De meest bekende en best bestudeerde groep hiervan zijn de zogenaamde Verzelini-glazen, die aan de Londense glasmaker Verzelini worden toegeschreven en die op stilistische gronden onderverdeeld kan worden. Sedert William Buckley in 1929 een lijstje van vijf aan Verzelini toegeschreven glazen opstelde, is de reeks inmiddels tot een twaalfstal uitgebreid en tegelijk betwist<sup>56</sup>.

De Engelse herkomst van de vier oudste wordt de laatste tijd namelijk in twijfel getrokken – een continentale herkomst wordt zelfs niet uitgesloten – maar vier andere die voorzien zijn van opschriften in het Engels kunnen inderdaad chronologisch, typologisch en stilistisch aan de werkplaats van Verzelini worden toegeschreven (fig. 17). De verwantschap tussen het Engelse en het continentale, met name Antwerpse glaswerk, kan verklaard worden door het feit dat de Venetiaan Jacopo Verzelini (1522-1616) gedurende twintig jaren in Antwerpen als glasblazer had gewerkt voor hij de glasblazerij in 1572 in Londen overnam.

Ook op een aantal glazen uit het laatste kwart van de 16de eeuw die aan Nederlandse of Antwerpse ateliers worden toegeschre-

<sup>51</sup> In 1606/1607 kregen Pierre de Benenghen [=Beringhen] en twee anderen een patentbrief van Henri IV "de faire construire et édifier des verreries de cristal françois en cette ville de Paris et en tous les autres lieux et endroits de ce Royaume [...]" een initiatief dat waarschijnlijk op niets is uitgelopen.

Husson 1904, 124-125 en 125; de Rochebrune 2004, 148. Van Pierres schoonmoeder is bekend dat ze in 1609 met Dirick contact had onder meer over de levering van soda voor het vervaardigen van glas. Over deze Bretonse tak: Verzijl 1948, 282.

<sup>52</sup> Arnhem, Gelders Archief, Families en perso-

nen, 0609; Familie Van Randwijck, 6, Genealogie van de Famille van Randwijck, fol 184 r<sup>v</sup>-v<sup>r</sup>.

<sup>53</sup> *Ibidem*.

<sup>54</sup> Trombetta 2001b, 171-172.

<sup>55</sup> Ritsema van Eck 1997, 63.

<sup>56</sup> Buckley 1929; Willmot 2004, 278-285.



**FIG. 17** Wijn glas met versiering in lijngravure, wellicht uit de glasblazerij van Jacopo Verzelini in Londen. Londen, Victoria & Albert Museum, inv. nr. C.523-1936. ©Victoria & Albert Museum, London.

*Verre à vin à décor de gravure linéaire, venant probablement de la verrerie de Jacopo Verzelini à Londres. Londres, Victoria & Albert Museum, inv. no. C.523-1936. ©Victoria & Albert Museum, London.*

ven komen we een verwante versiering tegen. De grote handelsmetropool Antwerpen was sedert het midden van die eeuw een van de belangrijkste centra geworden voor de fabricage van façon-de-venisglas in het noordwesten van Europa. De glasblazerijen van Jehan de Lame (werkzaam 1549-1551), Jacomo Pasquetti (werkzaam 1558-1574), Ambrosio Mongardo (1574-1595) en Philippo Gridolphi (1595-1625) volgden elkaar op gedurende de hele tweede helft van de 16de eeuw. Zij produceerden glazen van hoge kwaliteit die naar verluidt moeilijk te onderscheiden waren van de Venetiaanse voorbeelden. Het hoeft niet te verbazen dat ze daarvoor gebruik maakten van de kunde en ervaring van

Italiaanse glasblazers<sup>57</sup> en dat ook deze glazen met diamantlijngravure werden versierd.

Antwerpen was overigens al van in de 15de eeuw een belangrijk centrum voor de diamanthandel en -bewerking. Al in het laatste kwart van de 15de eeuw worden er diamantslijpers genoteerd. Tot de val van Antwerpen in 1585 kende de stad een bloeiende diamanthandel en waren er diverse slijpers actief<sup>58</sup>. Bovendien waren er ook een aantal welstellende 'agaatsnijders' of camee-snijders die gebruik maakten van diamant voor het snijden en graveren van gemmen, cameeën zowel als intaglio's<sup>59</sup>. Het hoeft dus niet te verwonderen dat ook hier in de tweede helft van de 16de eeuw glas werd gegraveerd. Carolus Scribanus (1561-1629), een 16de-eeuwse geschiedschrijver, vermeldt in zijn *Origines antverpiensium* (1610), waar hij het heeft over de *Officina Vitri* ofte het *Ghelaesen Huys* en de glasblazerij van Philippo Gridolphi, dat het glas er *argenti modo caelatur* (op de wijze van zilver wordt gegraveerd), waarbij eigenlijk alleen maar kan gedacht worden aan een versiering in diamantlijngravure<sup>60</sup>. Er zijn inderdaad heel wat zilveren voorwerpen uit de periode 1590-1620 zoals bekers, molenbekers, lepels, boekbeslag, berkenmeiers enz. die op een zeer vergelijkbare manier als glaswerk zijn gegraveerd met horizontale, met bladwerk opgevulde banden<sup>61</sup>.

Het blijft natuurlijk moeilijk uit te maken waar een glas gemaakt is, al zijn er wel een aantal kenmerken waarvan men traditioneel aanneemt dat ze typisch Antwerps zouden zijn. Met name leeuwen- en mannen- of Neptunusmaskertjes, turkooise pareltjes, 'leeuwenstammetjes', de typische grote cilindrische bekers met licht uitbuigende drinkrand, worden in de literatuur doorgaans aan een Antwerps glashuis toegeschreven, wat ondertussen door nieuw onderzoek lijkt te worden bevestigd<sup>62</sup>. Het blijft echter een niet exact te bepalen zaak omdat dergelijke kenmerken met zekerheid ook in andere centra in gebruik waren of werden overgenomen, zeker nadat in 1581 in Middelburg ook een glasblazerij was opgericht door een Antwerpenaar. En heel wat glasfragmenten uit het begin van de 17de eeuw die in Amsterdam zijn opgegraven vertonen dezelfde kenmerken en kunnen vrijwel zeker worden toegeschreven aan het Amsterdamse glashuis van Hendrick Soop dat daar werkzaam was vanaf 1601. De herkomst van glaswerk vaststellen louter aan de hand van de vorm of stilistische kenmerken blijft hoe dan ook een lastige en risicovolle bezigheid.

Al even onmogelijk is het na te gaan waar deze glazen werden gegraveerd. Zowel het glaswerk als de diamant werden op grote schaal verhandeld en een glas kan dus zowat overal op die manier versierd zijn.

Enig houvast biedt de taal van de opschriften. De zogenaamde Verzelini-glazen dragen een Engels opschrift of zijn gekoppeld aan Engelse families door hun initialen of wapenschilden. Dit bracht een aantal specialisten tot de voor de hand liggende conclusie dat ook de glazen zelf niet alleen geblazen waren in de glasblazerij van Jacopo Verzelini (werkzaam 1572-1592) in

<sup>57</sup> Veckman & Dumortier 2002, 70-76.

<sup>58</sup> Kockelberg, Vleeschdrager & Walgrave 1992, 29-57.

<sup>59</sup> Baudouin 1988b, 22-23; Van Hemeldonck 2005, §8.

<sup>60</sup> Scribanus 1610, 122-123; Chambon 1955, 101.

<sup>61</sup> Baudouin 1988a, nrs. 67-111; Baudouin 1988b, nrs. 4-6, 7-8, 10-11, 13.

<sup>62</sup> Zie o.a. Veckman 2002, 85. Sinds kort is er een interessant project voorgesteld om alle in de mal gevormde versieringen op façon-de-venisglas in kaart te brengen, zowel maskertjes, parels,

druivennoppen als de zogenaamde 'leeuwenstammen'. Aan de hand hiervan kon men al een aantal glazen aan de glashut van Mongardo in Antwerpen toeschrijven. Lefrancq 2010, 375-390.

*Crutched Friars* te Londen – die manufactuur bezat inderdaad in de periode dat die glazen gegraveerd zijn (1577-1586) het monopolie op het fabriceren van *façon-de-veniseglas* in Engeland – maar men concludeerde er meteen ook uit dat die glazen gegraveerd waren door de enige bij naam bekende graveur van glas in het Engeland van de tweede helft van de 16de eeuw, nl. de uit Frankrijk afkomstige Anthony de Lysle. Toch kan hier tot nog toe geen enkel hard bewijs voor worden gevonden<sup>63</sup>.

Hetzelfde probleem stelt zich ook voor de glazen met Nederlands opschrift. Noch de glazen gevonden in de bodem van de vroegere Nederlanden, noch degene die bewaard worden in Nederlandse, Belgische of andere musea kunnen zonder enig voorbehoud aan een bepaald centrum worden toegeschreven. Algemeen gaat men ervan uit dat de vroege diamantlijngravures in de Nederlanden nauw met Antwerpen verbonden zijn. De opschriften van sommige glazen verwijzen evenwel direct of indirect naar personen die een band hebben met de opstand tegen Spanje of naar Noord-Nederlandse families. De kans dat ze in de Noordelijke Nederlanden zijn gegraveerd is dus ook vrij groot.

## 7 Gegraveerde glazen uit de Nederlanden

In de loop van de 16de eeuw groeit de gewoonte vaatwerk alerhande van opschriften te voorzien. Op zowel ceramiek als op tin- of zilverwerk werden teksten aangebracht die vaak uit de drink- of amoureuze sfeer afkomstig zijn, maar soms betreft het ook devote of Bijbelse citaten. Dikwijls hebben die teksten een moraliserende, waarschuwendende ondertoon<sup>64</sup>.

Dergelijke opschriften zijn ook aan te wijzen op diverse glazen uit de Lage Landen uit het laatste kwart van de 16de eeuw, die volgens de huidige stand van zaken in enkele groepen opgedeeld kunnen worden.

Voor de Nederlanden is er, in tegenstelling tot Engeland, tot nog toe geen volledig overzicht bekend van laat-16de-eeuwse gegraveerde glazen. Zonder aanspraak te maken op volledigheid, geven we hieronder een voorlopige lijst van de ons bekende glazen<sup>65</sup>. We beperken ons tot die groep van glazen die in een verwante stijl zijn gegraveerd<sup>66</sup>. De kenmerken zijn: in horizontale, parallelle banden aangebrachte versiering die hoofdzakelijk bestaat uit friezen met golvende lijnen, touwlijsten, getorste linten, amandelvormige, elkaar kruisende boogjes, druppelvormige blaadjes of drieblaadjes en vooral opschriften in kapitalen waarvan de ruimte binnen de omtreklijnen, net als bij de blaadjes en andere motieven, gevuld is met schuin gearceerde parallelle lijntjes. Deze laatste kenmerken hebben ze zoals gezegd gemeen met bv. de Oostenrijkse glazen uit de tweede helft van de 16de eeuw en met de Verzelini-glazen<sup>67</sup>.

<sup>63</sup> We gaan hier niet in op een bijkomend probleem in verband met het opschrift op de zogenaamde *Cluny-goblet* of de *tazza* van Marthe Mansion de la Pommeraye uit 1578, bewaard in het Musée Nationale de la Renaissance te Ecouen (voorheen in het Musée de Cluny in Parijs), dat de hele discussie rond de Verzelini-glazen nog ingewikkelder maakt. Zie over die kwestie de Rochebrune 2004, 157-158.

<sup>64</sup> Zie bv. Dubbe (1972), 455-470.

<sup>65</sup> Het was ons jammer genoeg niet toegestaan het in 2008 verdedigde doctoraat van Janette Lefrancq te raadplegen, waar – naar verluidt – een aantal van de hier behandelde glazen besproken worden, Lefrancq 2008.

<sup>66</sup> Een aantal glazen is enkel uit de literatuur bekend, zodat het onmogelijk is ze aan een bepaalde groep toe te wijzen. Zo bv. een roemer in woudglas met een opschrift in het Nederlands dat refereerde aan een gouden bruiloft van een grijs-

A. Tot de eerste en oudste groep kunnen tot nog toe vier glazen worden gerekend:

a. De vroegst bekende gedateerde diamantlijngravure op glaswerk uit de Nederlanden dateert van 1581 en komt voor op een beker die nu bewaard wordt in *Le Grand Curtius* te Luik (fig. 18). Het betreft de avondmaalbeker van de protestantse predikant Gkozen (Goossen) Luynghe uit Groningen. De beker draagt een uitgebreid Latijns opschrift met een tekst uit psalm 115: QUID RETRIBUAM DOMINO PRO OMNIBUS QUA[E] / TRI-



FIG. 18 Beker van Gkozen Luynghe uit 1581. Luik, Grand Curtius. Département du Verre, Inv. B/564.

*Coupe de Gkozen Luynghe de 1581. Liège, Grand Curtius. Département du Verre, Inv. B/564.*

aard van 82 jaar en 1518 gedateerd was, een datum die dan hoogstwaarschijnlijk verwees naar zijn geboortedatum. De gravure van deze roemer uit de verzameling Frans Claes uit Antwerpen zou dan dateren van 1600. Baar 1930, 18.

<sup>67</sup> De typische gearceerde kapitalen komen nog voor tot in het derde kwart van de 17de eeuw. Zie bv. een vleugelglas gegraveerd met de rijksadelaar en een 1666 gedateerd opschrift, vermoedelijk versierd in Duitsland in: Klesse & Mayer 1990, nr. 40.

BUIT MILUM CALICEM SALUTARIS / ACCIPIAMEG NOMEN DOMINO INVOCABO PSALMO 115 / AD NECESSITATEM NON AD VOLUPTATEM BIBENDUM / GKOZEN LUYNGE ANNO 1581<sup>68</sup>.

b. Een gelijkaardige versiering en opschrift komen voor op een slechts gedeeltelijk bewaarde beker met een nog maar fragmentarisch leesbaar opschrift of spreuk, die in 1942 uit de Rotterdamse bodem tevoorschijn kwam: [...] DRINCKT D[...] / WEEST TE V[...] / DRINCKT OF [...] (Rotterdam, Museum Boymans-van Beuningen)<sup>69</sup>.

c. Een derde glas met verwante versiering is een kelkglas zonder voet, een zogenaamde drinkuit of stortenbeker, waar aan de stam, op de plaats waar mogelijk de voet is afgebroken, een zilveren montuur is geplaatst met een teerling in een opengewerkte wereldbol. Op de wand is, boven een *lattimo* band, het opschrift gegraveerd ICK BRINGT U MIJN LIEF (Amsterdam, Rijksmuseum)<sup>70</sup>.

d. Een vierde glas is een kelkglas, slechts gegraveerd met het opschrift LISBETH HENDRIX / 1590 (Amsterdam, Rijksmuseum)<sup>71</sup>.

Deze vier glazen vormen een afzonderlijke groep die wellicht door eenzelfde hand in de Noordelijke Nederlanden is versierd. De verwantschap tussen twee van deze glazen was reeds opgemerkt door J.N. Renaud en is later tot vier uitgebreid door P.C. Ritsema van Eck<sup>72</sup>. Zowel de karakteristieke vorm van de kapitalen als de sierlijstjes met de wat onhandig kronkelende golfjes vertonen overduidelijk een grote verwantschap. Al deze glazen worden in het laatste kwart van de 16de eeuw gedateerd, onder meer op basis van het 1581 gedateerde glas.

B. Een tweede groep gegraveerde glazen kan nu vermoedelijk gevormd worden rond de Louvre-coupe.

De vondst van de gegraveerde *cuppa* in het Louvre heeft het aantal glazen dat op verwante wijze is versierd met een opschrift in het Nederlands op een onverwachte manier uitgebreid. Zowel de versiering als het lettertype wijkt af van de hierboven genoemde glazen.

a. Opvallend bij de Louvre-*cuppa* zijn de redelijk fijn uitgewerkte en gevarieerde sierlijstjes die vrijwel allemaal een ander patroon vertonen. De drieblaadjes op een fries van elkaar kruisende boogjes (of 'amandeltjes') onder de drinkrand komen op geen van de voorgaande glazen voor en ook het brede getorste lint met afwisselend een gearceerde zijde en een zijde met een bloempje is in die vorm niet bekend van andere glazen.

b. Wanneer we deze versiering nu vergelijken met enkele gegraveerde glazen die in museumcollecties worden bewaard, dan komen we tot de vaststelling dat de decoratie een meer dan opvallende gelijkens vertoont met die van een kelkglas in het Victo-

ria & Albert Museum (V&A) in Londen. Dit wijnglas draagt als inscriptie BARBARA POTTERS 1602 (fig. 19)<sup>73</sup>. Het heeft ten opzichte van de relatief kleine *cuppa* een voor die tijd vrij hoge, samengestelde stam, opgebouwd uit een zware leeuwenstam waarboven een slanke baluster. Dit type stam is eerder gebruikelijk bij hoge coupes of *tazza's*,<sup>74</sup> maar kelkglazen met een gelijkaardige stam zijn voor zover bekend nog niet opgedoken. De gravure op de diepe klokvormige *cuppa* is op het vlak van decoratie en opbouw



FIG. 19 Kelkglas van Barbara Potters, 1602. Londen, Victoria & Albert Museum, inv. nr. C.575-1925. ©Victoria & Albert Museum, London.

*Verre calice de Barbara Potters, 1602. Londres, Victoria & Albert Museum, inv. no. C.575-1925. ©Victoria & Albert Museum, London.*

68 "Wat zal ik den Heere vergelden voor alle zijne weldaden aan mij bewezen? Ik zal den beker der verlossingen opnemen en den naam des Heeren aanroepen (Statenvertaling, Psalm 116, 12-13). Men moet drinken uit noodzaak, niet omwille van het genot". Buckley 1929, 14, 18, pl. 7; Baar 1938, 235, pl. V, nr. 35; Baar 1958, 207, nr. 575, afb. p. 206; Stern &

Ritsema van Eck 1986, 455, nr. 354, afb.

69 Renaud 1943, 109, afb. 6; Stern & Ritsema van Eck 1986, 455; Henkes 1994, 128, nr. 29.10.

70 Stern & Ritsema van Eck 1986, 455; Smit 1989, 26, nr. 35; Luijten & van Suchtelen (ed.) 1993, 456-457, nr. 116; Ritsema van Eck 1995, 19, nr. 1a; Liefkes 2004, 230.

71 Buckley 1929, 15, nr. 11, pl. 8; Stern & Ritsema van Eck 1986, 455; Ritsema van Eck 1995, 19, nr. 2.

72 Renaud 1943; Ritsema van Eck 1995, 19.

73 Inv. nr. C.575-1925. Rackham 1925, 182-183 en 187; Charleston 1984, 62-63, pl. 14d.

74 Theuerkauff-Liederwald 1994, 248-252, nrs. 226-228.

zo gelijkend dat hier eenzelfde hand mag worden vermoed. Ook hier treffen we de klaverblaadjes boven elkaarkruisende boogjes en het getorst lint met de bloempjes aan en eenzelfde opeenvolging van lijstjes. Ook de vorm van de kapitalen is vergelijkbaar.

Tot voor kort is dit in Engeland opgedoken en bewaarde wijn-glas blijkbaar vooral op basis van het jaartal – en mogelijk ook op basis van de enigszins Engels aandoende naam en de eerder toevallige aanwezigheid in een Engelse glasverzameling – steeds toegeschreven aan de Londense glasmanufactuur van Sir Jerome Bowes (werkzaam 1592-1607), de opvolger van Verzelini na het aflopen van diens monopolie. De naam Barbara Potters zou dan een Engelse dame betreffen en de eind-s zou dan de genitiefuitgang zijn. Het glas zou dan een doopglas kunnen geweest zijn. Het kelkglas gold decennialang als een mijlpaal, een refentiepunt in de evolutie van het holglas in Engeland. Een kritisch onderzoek van deze – in wezen niet gestaaft – toeschrijving was blijkbaar nooit uitgevoerd.

De eminente kenner van gegraveerd glas, F.G.A.M. Smit, had de overeenkomst in gravure tussen de Louvre-coupe en het



FIG. 20 Grote beker van Antoni de Priemer, Antwerpen (?), 1608.

Douai, Musée de la Chartreuse, inv. nr. A.1075.

*Grande coupe d'Antoni de Priemer, Anvers (?), 1608. Douai, Musée de la Chartreuse, inv. no. A.1075.*

'Barbara Potters'-glas echter al opgemerkt. Terecht zag hij hier eenzelfde hand in en hij wees er al terloops op dat de naam Potters 'ook' een Nederlandse familienaam is<sup>75</sup>. De naam 'Barbara Potters' wijst echter niet zozeer naar een Engelse origine dan wel naar een herkomst uit de Lage Landen. Potters is ook nu nog een veel voorkomende naam in Vlaanderen (zeker in Antwerpen en ruime omgeving) en in vooral het zuiden van Nederland tot Zuid-Holland. Een toeschrijving aan een Zuid- of Noord-Nederlands atelier – zowel wat betreft het glas als de gravure – is dus vrijwel zeker. Waarmee dit glas voorgoed uit de Engelse glasgeschiedenis verdwijnt.

c. Na nauwkeurige vergelijking van de gravure en het lettertype mag nu ook een derde glas aan deze kleine groep worden toegevoegd. Het Musée de la Chartreuse in Douai (Frankrijk, dépt. Nord-Pas de Calais) bezit een eenvoudige, licht verwijdende cilindrische beker met een voor de tweede helft van de 16de eeuw of het begin van de 17de eeuw kenmerkende vorm. De beker is versierd met de traditioneel aan Antwerpen toegeschreven leeuwen- of Neptunusmaskertjes, turkooizen pareltjes en horizontale opgelegde geribbelde banden of passen (fig. 20)<sup>76</sup>. De diamantlijngravure over de hele wand is ook hier onderverdeeld in diverse registers met zeer gelijkende motieven en lijstjes (boogjes, drieblaadjes, getorst lint enz.). De versiering is hier bijzonder rijk en uitgebreider dan op de twee andere glazen, maar de graveur had hier dan ook een veel groter oppervlak te vullen (fig. 21). De inscriptie luidt: ANTONI DE PRIEMER 1608 / RIEN SANS DIEU<sup>77</sup>. Over de herkomst van Antoni de Priemer of diens familie is vooralsnog niets bekend. Hoewel de naam De Priemer in België of Nederland nu niet meer voor schijnt te komen, blijkt de naam morfologisch en qua betekenis een geheel oorspronkelijke Nederlandse familienaam te zijn<sup>78</sup>.



FIG. 21 Grote beker van Antoni de Priemer, Antwerpen(?), 1608.

Douai, Musée de la Chartreuse, inv. nr. A.1075, detail.

*Grande coupe d'Antoni de Priemer, Anvers(?), 1608. Douai, Musée de la Chartreuse, inv. no. A.1075, détail.*

75 Smit 1994, 1 en 49, nr. 131.1.

76 Henkes 1994, 151-154 en 203-206, met name 46.10. Glaswerk met dergelijke versiering en zeker ook gelijkaardige bekere zijn zowel in onder meer België als Nederland bij archeologische opgravingen teruggevonden. De latere exemplaren, vanaf ca. 1581, kunnen mogelijk ook aan Middelburgse manufacturen worden toegeschreven. Vanaf ca.

1597 komt ook Amsterdam zeker in aanmerking, meer bepaald het glashuis van Antonio Obizzo (1597-1601) en van Jan Hzn. Soop dat in bedrijf was van 1601 tot ca. 1629. Baart 1998, 27-30. Sommige bekere van dit type kunnen op basis van de samenstelling aan glashutten uit de Spessart worden toegeschreven. Tochtermann 1986, 87-94.

77 Inv. nr. A. 1075. Afbeelding in Bellanger

1988, 50. Over het opschrift: Leuridan 1914-1931, 214 en 1073.

78 De naam is wellicht afgeleid van *priem*, het eerste, ochtendlijk koorgebed en betekent zoveel als iemand die de priemen zingt. De variant Priemer schijnt in Nederland nog beperkt voor te komen, met name in Amsterdam. Nederlandse familienamendatabank ([www.meertens.knaw.nl](http://www.meertens.knaw.nl)).

Voor zover bekend was de wapenspreuk vrij verspreid. Het devies werd ook nog gevoerd door verschillende al dan niet adellijke families uit de Nederlanden, Frankrijk en Engeland, zoals Moretus-Plantin, de Senerpont, de Meghem, Van der Wyck, de Wolfhart, Reeves, Sanderson, van Bronkhorst, Villans, Aviau de Piolant de Ternay, van Poelgheest, Kerrison de Hoyne, Insinger, Bodard, Acquoy, Cabeliau, 't Serclaes enz.<sup>79</sup>. De Franse wapenspreuk sluit een (Noord- of Zuid-)Nederlandse herkomst van het glas of de gravure niet uit.

Daarnaast zijn er nog twee glazen waarvan de versiering voor zover bekend geen verwantschap vertoont met andere gegraveerde glazen en die ook onderling geen verwantschap vertonen:

C. In de Koninklijke Musea voor Kunst en Geschiedenis in Brussel wordt een opvallend grote *façon-de-venise*berkenmeier bewaard die, aan de hand van de neptunusmaskertjes en pareltjes op de schacht, de datering en het – vermeende – Brabantse dialect van de tekst, traditioneel aan de Antwerpse glasmanufactuur wordt toegeschreven<sup>80</sup>. Op de kelkwand is een fijne band gegraveerd, onder- en bovenaan afgeboord met opvallend grote

druppelvormige blaadjes aan inelkaargrijpende boogjes ('amandeltjes'). In de band is het opschrift aangebracht AL MET LOST WAT KOST SONDER TRVEREN A° 1592<sup>81</sup>. De vorm van de kapitalen evenals de stijl van de decoratie, wijkt af van de vorige glazen (fig. 22).

D. Dit geldt trouwens ook voor een fragmentarisch teruggevonden bekertje, geblazen in opvallend dik *façon-de-venise*glas. Van het opschrift, dat over drie registers is aangebracht, kunnen nog enkele woorden worden gelezen: MOMFREER ... / VEER TOE PLE... / ... LIE[.]DE [.]S MYN (hartje) DORSCHOTEN. Tussen 'myn' en 'dorschoten' is een met twee pijlen doorboord hartje gegraveerd, zodat de laatste regel, althans gedeeltelijk, kan gelezen worden als 'van liefde is myn hert doorschoten' (fig. 23). Deze beker is opgegraven op de site Guldenberg aan de Suikerrui in Antwerpen en wordt archeologisch gedateerd op het einde van de 16de of in het begin van de 17de eeuw<sup>82</sup>.

E. Een afzonderlijke groep van zes glazen heeft een aan de vorige verwante versiering met filets, touwlijstjes, kruisende boogjes en blaadjes of druppels, maar de letters zijn op een heel andere ma-



**FIG. 22** Berkenmeier in *façon-de-venise*glas met gegraveerd opschrift. Brussel, KMKG, inv. 6554, © KMKG-MRAH. *Berkenmeier en verre façon-de-venise avec inscription gravée. Bruxelles, KMKG, inv. 6554, © KMKG-MRAH.*



**FIG. 23** Beker met gegraveerd opschrift. Stad Antwerpen, afdeling Archeologie, inv. nr. A.G.b put G. 01. *Coupe avec inscription gravée. Ville d'Anvers, département d'Archéologie, inv. no. A.G.b put G. 01.*

<sup>79</sup> Zilvermuseum Sterckshof, Antwerpen-Deurne, documentatie wapenspreuken.

<sup>80</sup> Lefrancq 2010, 375 en 382-383.

<sup>81</sup> Inv. nr. 6554. Nicaise 1937, 44-48; Chambon 1955, 313, pl. X, afb. 38; Berryer 1957, 22 en 42, pl. IX; Baar 1958, 141, nr. 303; Fettweis *s.d.*, 17, nr. 137.

<sup>82</sup> Bewaard bij de 'Afdeling archeologie' van de stad Antwerpen (inv. nr. A.G.b put G. 01). Zie Walgrave & Mees 1990, 80, nr. 95.



**FIG. 24** Fluitglas met versiering in diamantgravure. Noordelijke Nederlanden, 1593. Amsterdam, Rijksmuseum, inv. nr. 16094. *Verre en flûte à décor gravé à la pointe de diamant. Pays-Bas du Nord, 1593. Amsterdam, Rijksmuseum, inv. no. 16094.*

nier gevormd. De kapitalen of de cursieve tekst zijn met één enkel of dicht tegen elkaar geplaatste lijntjes in het glas gekrast en niet samengesteld uit parallelle lijntjes binnen een contour. Bovendien is het oppervlak rijkelijk en erg verzorgd versierd met wapenschilden, vogels en florale en andere figuratieve voorstellingen. Vier voorbeelden worden bewaard in het Rijksmuseum te Amsterdam (fluitglas (1593) (fig. 24), molenglas (1595), fluitglas (1600), beker (1604)),<sup>83</sup> een fluitglas in het kasteel Zuylen in Oud-Zuilen (1598)<sup>84</sup> en als zesde een beker in de collectie van de Stichting Historische Verzamelingen van het Huis Oranje-Nassau in Den Haag (1594)<sup>85</sup>.

## 8 De versiering

Uit een vergelijking van de gravures op de drie glazen uit groep B (Louvre, Douai en Londen v&a) blijkt een opmerkelijke gelijkheid, zowel op het vlak van de stijl als wat de opeenvolging en herhaling van de siermotieven betreft (fig. 25-26). De overeen-

komst is vooral opvallend tussen de Louvre-coupe en het glas van Barbara Potters. Het schema is bij allebei de glazen vrijwel identiek: van boven naar onder onderscheiden we gekruiste boogjes met drieblaadjes, een dubbele filet, een touwlijst, een dubbele filet, tekst in kapitalen, een dubbele filet, een touwlijst, een dubbele filet, een getorst lint met bloempjes, een dubbele filet, een getorst lint (Louvre)/touwlijst (v&a), een dubbele filet, blaadjes (of druppels). Op het verschil 'getorst lint/touwlijst' na is de opbouw identiek.

De beker van Douai verschilt wel enigszins van de twee vorige, maar dezelfde elementen vinden we ook hier terug en in vrijwel dezelfde volgorde. Alleen is het schema hier herhaald onder en boven de glasnoppen en neptunusmaskers, omdat de beker hoger is en het beschikbare, cilindrische wandoppervlak navenant meer versierd kon worden. Omdat er ook maar één tekstband bovenaan nodig was, is het overeenkomstige register onderaan ingevuld met grote, met blaadjes versierde gekruiste boogjes. Bovenaan is bovendien nog een extra band met afwisselend gearceerde cirkeltjes en dito ruitjes aangebracht, allicht een grafische imitatie van edelstenen en cabochons. De ruimte tussen de glasnoppen en de neptunusmaskertjes, waar moeilijk een sierfries kon worden geplaatst, is telkens met een eenvoudig, gestileerd krullend twijgje ingevuld.

Ook het gebruikte lettertype op alle drie de glazen vertoont een opvallende gelijkheid en komt in de andere groepen niet als dusdanig voor. Vooral de vorm van de A, N, R en T met hun licht gebogen schachten en conische schreven doen eenzelfde hand vermoeden.

Wat deze drie glazen echter het meest met elkaar verbindt, zijn – los van dit schema – de kapitalen die duidelijk op alle drie de glazen eenzelfde vorm vertonen.

Hierin onderscheiden ze zich van de grotere en oudere groep A (Luik, Amsterdam en Rotterdam), die op zich een duidelijke onderlinge coherentie in de versiering vertoont. Dat blijkt onder meer uit de vorm van de gearceerde kapitalen met een karakteristieke vorm van onder meer de D, K, N en de R en de vrij geprononceerde schreven. Daarnaast ook uit het beperkte versieringsschema met het onhandig kronkelende, meanderende lijntje tussen twee dubbele filets, een sierelement dat bij groep B geheel ontbreekt. Een gelijkaardig kronkelend lijntje blijkt ook voor te komen op enkele gelijktijdige glazen van de Verzelini-groep.

De glazen van groep C (Brussel) en D (Antwerpen) zijn voor zover we weten geïsoleerde gevallen. Niettemin komen we ook hier gedeeltelijk dezelfde versieringselementen tegen, met name op C: lange blaadjes (of druppels), gekruiste boogjes, een dubbele filet, gearceerde kapitalen, een dubbele filet en lange blaadjes (of druppels). Ook op D zien we respectievelijk blaadjes, een dubbele filet, een touwlijst, een dubbele filet, gearceerde kapitalen, een dubbele filet, een touwlijst, dubbele filet, slingers (of 'slurven'). Bij beide glazen is de vorm van de kapitalen echter geheel afwijkend, ook van die van groep A en B. De berkenmeier heeft kleine, wat vrijer gevormde, gedrukte, breed uitstaande kapitalen (bv. de M en W), met naar de schreven toe verbredende schachten en tussen de woorden telkens een twijgje.

<sup>83</sup> Ritsema van Eck 1995, 22-27, nrs. 4-7. Zie ook Luijten & van Suchtelen (ed.) 1993, 457-461, nrs. 118-123.

<sup>84</sup> Ritsema van Eck 1989, 24, nr. 1.

<sup>85</sup> Ritsema van Eck 1980, 161-164, afb. 1-4.



De kapitalen op de Antwerpse bodenvondst vertonen allemaal een afgeronde, wat plumpe, onhandige vorm (bv. de M). Ze zijn veel onregelmatiger geplaatst en gevormd en de uitvoering lijkt veel minder professioneel.

Wanneer we ook naar de glazen van groep E kijken, dan blijken ook hier de verschillen duidelijk en vormen deze glazen eveneens een coherente, homogene groep. De touwlijsten tussen twee dubbele filets komen voor op vijf van de zes glazen (Den Haag, Amsterdam (1593), Amsterdam (1595), Slot Zuylen (ca. 1590-1600), Amsterdam (1600)). Op de laatste twee verschijnen ook weer de gekruiste boogjes met langwerpige blaadjes of druppels, versieringselementen die blijkbaar tot het vaste repertoire behoorden van de glasgraveurs omstreeks 1600. Het verschil met de vorige glazen uit groepen A, B, C en D is echter dat, afgezien van deze spaarzame sierelementen, de wanden ruim voorzien

zijn van andere afbeeldingen zoals wapenschilden, figuratieve voorstellingen, overvloedig bladwerk, wijnranken en gestileerd loofwerk. Bovendien bestaan de opschriften niet uit de voor de andere glazen zo kenmerkende brede gegraveerde kapitalen, maar zijn ze veel dunner en bijna helemaal gevuld met krassen. Ze worden soms afgewisseld door al dan niet cursieve letters van één enkele lijn. Over het algemeen schijnt de decoratie op deze zes glazen veel fijner en nauwkeuriger uitgevoerd te zijn dan op de andere glazen. Al kan het ook zijn dat de gravures hier, gezien de doelgroep, met name de Nederlandse adel, met meer zorgvuldigheid zijn aangebracht. Ze verraden duidelijk een andere stijl en ze mogen dan ook als een afzonderlijke groep worden beschouwd die op een kwalitatief hoger peil staat. Ze zijn reeds een voorbode van de typische kalligrafische stijl die zich in de 17de eeuw in de Noordelijke Provinciën zou ontwikkelen tot een bijzonder hoog niveau. Namen als die van Anna Roemersdr. Vischer en haar zuster Maria Tesselschade Visscher, Anna-Maria van Schurman, Willem Jacobusz. van Heemskerck en Willem Mooleyser zijn hieraan onlosmakelijk verbonden. De decoratie van de glazen van de gelijktijdige groep B is daarentegen nog helemaal volgens het eerder strakke, stereotiepe versieringspatroon in Venetiaanse stijl opgebouwd. Eigenlijk waren deze glazen voor de Nederlanden een laatste uiting van een stijl die op een doodlopend spoor zat.

Letten we ook op de datering, dan blijkt groep A met gedateerde gravures van 1581 en 1590 de oudste groep. Enkele sierelementen, zoals het onhandig kronkelende lijntje komen enkel hier voor en treffen we ook aan op de vrijwel gelijktijdige Verzelini-glazen (1577, 1578, 1581, 1581, 1586). Het glas uit groep C (Brussel) uit 1592 sluit hier chronologisch onmiddellijk op aan maar vertoont al de gekruiste boogjes en op glas D (Antwerpen), dat omstreeks 1600 wordt gedateerd, komt tweemaal een touwlijst voor. Groep E, met een eerder beperkt repetitief sierpatroon (touwlijstjes, dubbele filets en gekruiste boogjes met langwerpige blaadjes), maar rijke figuratieve en heraldische voorstellingen, situeert zich tussen 1593 en 1604.

De glazen uit groep B (Louvre, Douai en Londen) met de meest gevarieerde en uitgewerkte sierelementen, kunnen op basis van de twee gedateerde exemplaren (1602 en 1608) in het eerste decennium van de 17de eeuw geplaatst worden. Klopt de hypothese dat de Louvre-coupe als geschenk bij het huwelijk van Pierre de Beringhen en Magdaleine Bruneau in 1599 heeft gediend, dan kan deze groep iets nauwkeuriger in de tijd gesitueerd worden, met name 1599-1608. Wat de coupe uit het Louvre betreft is dit in geen enkel opzicht in tegenspraak met de archeologische gegevens. Op het moment dat de *cuppa* in de latrine is terechtgekomen – tussen ca. 1640-1669 – kan ze zowat 30 tot 50 jaar oud zijn geweest, wat een aanvaardbare leeftijd is voor een kostbaar en misschien met bijzondere herinneringen beladen drink- of sierglas.

De vijf door ons onderscheiden groepen overlappen elkaar in de tijd. Het heeft o.i. geen zin om te proberen een duidelijke evolutie vast te stellen in de versiering, al beschikt de laatste groep (B) wel over het rijkste of meest gevarieerde patroon. De verschillen zullen waarschijnlijk enerzijds toe te schrijven zijn aan evolutie in de tijd en aan smaak en technische onderlegdheid,

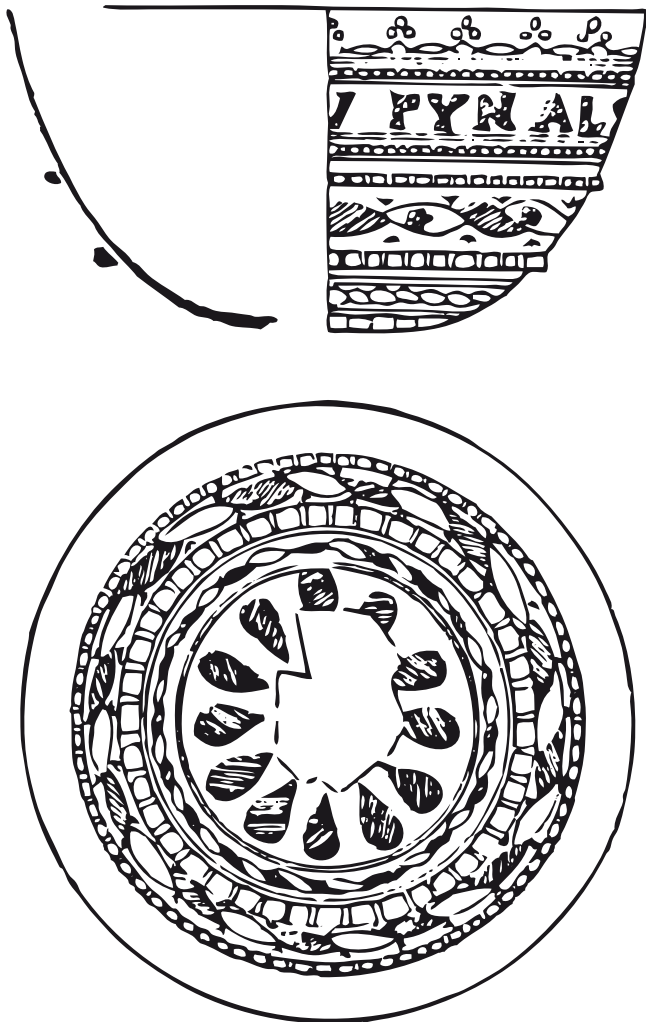
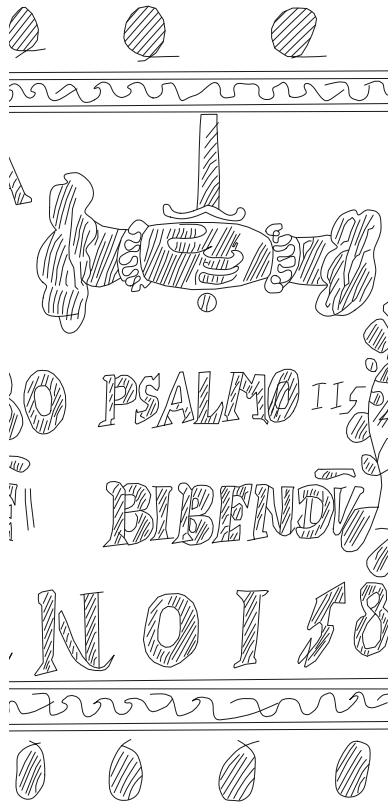


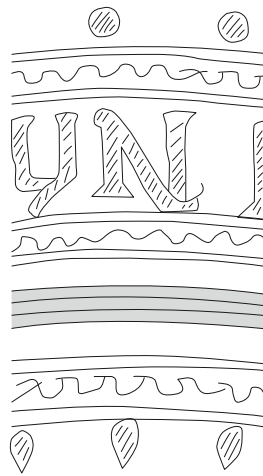
FIG. 25 De gravure op de Louvre-cuppa. Zij- en onderaanzicht. Uit: Barrera 1987, fig. 6.

Gravure sur la cuppa du Louvre. Vue de côté et de dessous. De: Barrera 1987, fig. 6.

Aa



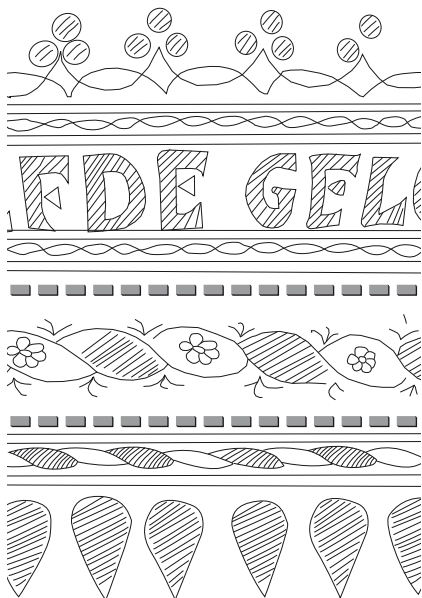
Ab



Ac



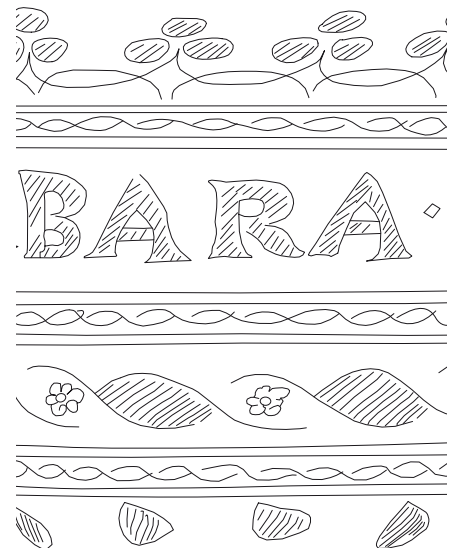
Ba

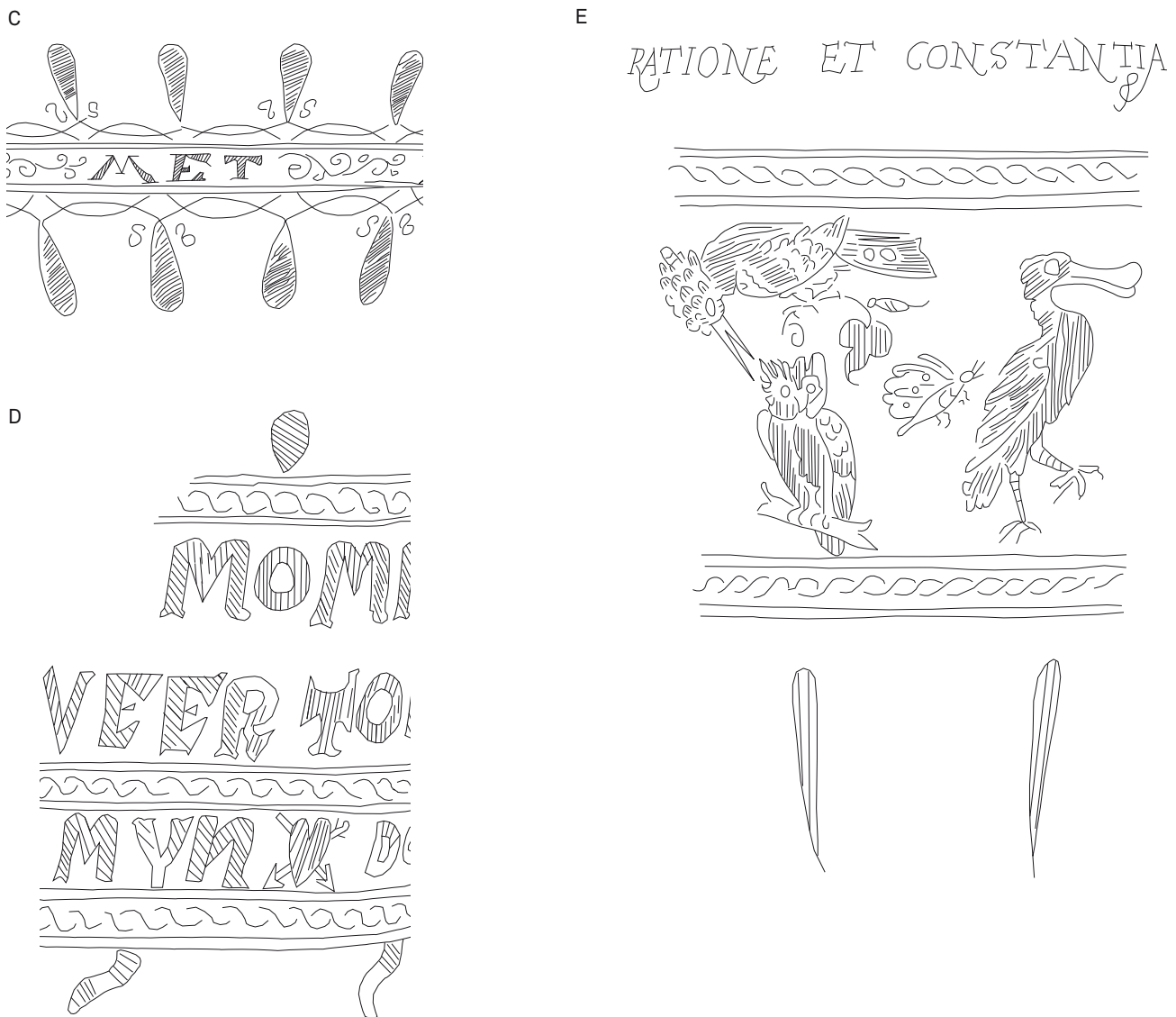


Bb



Bc





**FIG. 26** Versieringsschema's van de besproken glazen. Tekening grafisch team VIOE.

- Aa Beker van Gkozen Luynghe, 1581. Luik, Grand Curtius. Département du Verre, Inv. B/564.  
 Ab Beker met gegraveerd opschrift. Rotterdam, Museum Boijmans-van Beuningen, Inv. nr. 953.  
 Ac Kelkglas of drinkuit, Amsterdam, Rijksmuseum, inv. nr. R.B.K. 1995-4.  
 Ba Cuppa met gegraveerd opschrift, Louvre, inv. nr. 7401-443 / ISO 10 118.  
 Bb Kelkglas van Barbara Potters, 1602. Londen, Victoria & Albert Museum, inv. nr. C.575-1925.  
 Bc Beker van Antoni de Priemer, 1608. Douai, Musée de la Chartreuse, inv. nr. A.1075.  
 C Berkenmeier in façon-de-veniseglas met gegraveerd opschrift, 1592. Brussel, KMKG, inv. 6554.  
 D Beker met gegraveerd opschrift. Stad Antwerpen, afdeling Archeologie, inv. nr. A.G.b put G. 01.  
 E Fluitglas 1593, Amsterdam Rijksmuseum, inv. nr. R.B.K. 16094.
- Schémas des décors des verres traités. Dessin team graphique VIOE.*
- Aa Coupe de Gkozen Luynghe, 1581. Liège, Grand Curtius. Département du Verre, Inv. B/564.  
 Ab Coupe avec inscription gravée. Rotterdam, Musée Boijmans-van Beuningen, Inv. no. 953.  
 Ac Verre calice ou 'drinkuit', Amsterdam, Rijksmuseum, inv. no. R.B.K. 1995-4.  
 Ba Cuppa avec inscription gravée, Louvre, inv. no. 7401-443 / ISO 10 118.  
 Bb Verre calice de Barbara Potters, 1602. Londres, Victoria & Albert Museum, inv. no. C.575-1925.  
 Bc Coupe d'Antoni de Priemer, 1608. Douai, Musée de la Chartreuse, inv. no. A.1075.  
 C Berkenmeier en verre façon-de-venise avec inscription gravée, 1592. Bruxelles, KMKG, inv. 6554.  
 D Coupe avec inscription gravée. Ville d'Anvers, département d'Archéologie, inv. no. A.G.b put G. 01.  
 E Verre en flûte 1593, Amsterdam Rijksmuseum, inv. no. R.B.K. 16094.

maar vermoedelijk nog meer aan het feit dat de glazen door zeker zes verschillende handen zijn versierd. Over de eventuele onderlinge samenhang of beïnvloeding is vooralsnog geen uitspraak te doen<sup>86</sup>.

De kans dat de drie hierboven genoemde glazen uit groep B – de Louvre-coupe, het kelkglas van Barbara Potters uit Londen-V&A en de beker van Antoni de Priemer uit Douai – door eenzelfde hand zijn gegraveerd is, op basis van de overeenkomst in versiering, patroon en stijl, zeer groot. Ondanks de grote overeenkomst in versieringswijze verschillen ze toch ook duidelijk van de andere groepen (A, C, D en E).

Onze suggestie dat de drie glazen uit groep B door eenzelfde hand zijn gegraveerd is louter gebaseerd op een zo nauwkeurig mogelijke visuele analyse en vergelijking van de gravures, net zoals dat tot nog toe ook bij de glazen uit de andere groepen is gebeurd. Om hierover een meer gefundeerde uitspraak te kunnen doen zouden niet alleen deze drie glazen maar ook alle andere glazen (uit groep A en misschien uit groep D) met nauw verwante gravures en patroon aan een zeer zorgvuldig vergelijkend onderzoek moeten onderworpen worden. Dat was in het kader van dit artikel jammer genoeg niet haalbaar. De twijfels en vragen die overblijven met betrekking tot het 16de- en 17de-eeuwse glas in de Nederlanden – zowel op het vlak van productie als gravure – doen de nood gevoelen van een systematisch onderzoek.

Wellicht zullen er in de toekomst nog andere gegraveerde glazen ontdekt worden in andere collecties of bij opgravingen<sup>87</sup>. Hopelijk kunnen we zo meer te weten komen over de plaats van productie of versiering en wellicht kan ook de chronologische afbakening worden verfijnd.

De ogenschijnlijk vrij verzorgde uitvoering van de glazen werpt de vraag op of dergelijke gravures werden aangebracht door professionele graveurs of door amateurs. Hoewel we weten dat diamantlijnggravure in de Noordelijke Nederlanden sedert het eerste kwart van de 17de eeuw in geleerde kringen en bij hogere burgerij als erudiet tijdverdrif werd toegepast, is het maar de vraag of dit ook geldt voor deze 16de- en vroeg-17de-eeuwse glazen. Een sluitend antwoord is hier vooralsnog niet op te geven, al lijkt de ondanks alles toch wat klungelig uitgewerkte tekst op de Louvre-cuppa niet meteen het werk van een professionele graveur.

Voor zover bekend maakten glasgraveurs geen deel uit van het ambachtsstelsel in de steden en ze zijn bijgevolg langs die weg niet traceerbaar.

## 9 Noordelijke of Zuidelijke Nederlanden?

De gravures op de glazen uit groep A worden op grond van de naam van Gkozen Luynghe, een Noord-Nederlandse dominee en op basis van de herkomst van een van de bekertjes (Rotterdam) aan een graveur uit de Noordelijke Nederlanden toegeschreven.

Ook voor de tekst op de berkenmeier (groep C) kunnen we geen sluitend bewijs vinden voor een geografische situering. Onder meer op basis van de tekst – *en dialecte brabançon* – is deze beker en de gravure toegeschreven aan een Antwerps atelier<sup>88</sup>. Dialectische eigenaardigheden bieden hier evenwel, net zo min als bij de andere glazen, voldoende houvast. Zo is het woordje ‘lost’ een vorm voor ‘lust’ die in het hele oostelijke deel van het Nederlandse taalgebied voorkomt, inclusief Brabant (maar dus ook veel ruimer), maar de vorm kan wellicht evenzeer verklaard worden door de rijm dwang (met ‘kost’).

Het enige glas waarvan we zeker zijn dat het met de Zuidelijke Nederlanden in verband kan gebracht worden, is de in Antwerpen opgegraven beker (groep D). Hoewel het lettertype vrij sterk afwijkt van de andere, is een bodemvondst nog geen bewijs voor de herkomst van het glas noch van de gravure.

Van de fijnversierde glazen van groep E mogen we zonder veel voorbehoud aannemen dat ze in het Noorden zijn gegraveerd. Zowel de doelgroep – Noord-Nederlandse adel en welgestelde burgerij –, heraldische gegevens, historische feiten en de aard van de opschriften, gekoppeld aan de opstand tegen Spanje, verwijzen ondubbelzinnig naar een Noord-Nederlands, protestants milieus.

Voor groep B (Louvre, Douai en Londen) liggen de zaken minder eenduidig. De namen Barbara Potters en Antoni de Priemer wijzen alleszins naar de Nederlanden en ook het Nederlandstalig opschrift op de Louvre-coupe laat daar geen twijfel over bestaan.

Gezien de toch grote verwantschap in het decoratierepertoire tussen de glazen uit de groepen A, B, C en E en de vaststelling dat de familienamen zowel in het Noorden als het Zuiden (Potters) of vermoedelijk vooral in het Noorden ((de) Priemer) voorkomen, is een herkomst uit de Noordelijke Nederlanden ook hier erg waarschijnlijk. Dit vermoeden wordt ondersteund door de hypothese dat de Louvre-coupe mogelijk als huwelijksgeschenk heeft gediend voor Pierre de Beringhen en Magdaleine Bruneau in 1599. De echtgenoot was niet alleen een telg van een Noord- (of Oost-)Nederlandse protestantse familie – Gelderse adel – maar hij hield blijkbaar nog geregeld contact met familie en allicht ook kennissen uit zijn thuisland. Op grond hiervan durven we ook de versiering van deze glazen toeschrijven aan een Noord-Nederlandse graveur.

Er is geen overtuigend bewijsmateriaal voor een Zuid-Nederlandse herkomst. Er zijn nog geen gegraveerde glazen bekend waarvan de gravure, de bewering van Scribanus ten spijt, met zekerheid aan een Zuid-Nederlands centrum, laat staan een Antwerps atelier, kan worden toegeschreven.

## 10 Vorm van het glas: poging tot reconstructie

Doordat de cuppa slechts onvolledig is bewaard, blijft elke poging tot reconstructie speculatief. De lage, brede, open cuppa wijst erop dat het glas afgeleid is van Venetiaanse voorbeelden,

<sup>86</sup> Het past hier ook nog te wijzen op een tweetal andere gegraveerde glazen uit de tweede helft van de 16de eeuw die bij opgravingen in Den Bosch aan het licht zijn gekomen (*tazza* en drinkuit). Ook hier komen we vergelijkbare sierlijstjes tegen, maar de figuratieve versiering, onder meer gebaseerd op prenten, lijkt toch sterk af te wijken van de

andere glazen. Jacobs & Graas 1983, 239-240, afb. 8 a-b, 242-243 en 244-245, afb. 15 a-b en 16. Een *tazza*-fragment uit Utrecht is dan weer versierd met florale motieven in de typische transparante Venetiaanse stijl met arceringen. Isings *et al.* 2009, 76-77. Ook deze glazen zonder opschrift zullen in de vergelijking moeten betrokken worden.

<sup>87</sup> Cf. n. 75. Recentelijk is ook in Mechelen, op de site Sint-Janshof een *tazza* opgegraven met een gegraveerd decor van sprookjes- of fabeldiereen. <http://www.archaeological-solutions.be/vondst/379-tazza-drinkschaal> (geraadpleegd 10 mei 2011).

<sup>88</sup> Nicaise 1937, 46-48; Lefrancq 2010, 382.

maar voor het *tazza*-type is het glas te diep en ook niet groot genoeg. We hebben tot nog toe geen voorbeeld kunnen vinden met een gelijkaardige *cuppa* van dezelfde afmetingen op een voet<sup>89</sup>. We mogen er wel van uitgaan dat de *cuppa* op een stam rustte, gezien het feit dat in de bolle bodem de lacune slechts plaats biedt aan een klein aanhechtingspunt voor een stam. Bovendien maakt de bolle bodem een steun in de vorm van een voet, al dan niet met stam, noodzakelijk.

Wijn glazen met een relatief brede, lage halfbolvormige *cuppa* op een holle, sigaarvormige balusterstam, al dan niet geflankeerd door zogenaamde vleugels, zijn al bekend in Venetië sinds de tweede helft van de 16de eeuw. Ze komen vanaf omstreeks 1600 ook als *façon-de-veniseglas* voor, maar de *cuppa* is doorgaans kleiner (diam. ca. 10 cm) dan de Louvre coupe<sup>90</sup>.

Door het ontbreken van de bodem en de aanzet tot de stam is dus niet precies na te gaan hoe de bodem afgewerkt was en welk soort stam aanwezig geweest is. Naar de vorm kunnen we dus slechts gissen. Waarschijnlijk ging het om een al dan niet vergulde zogenaamde leeuwenstam. Een aantal glazen van dat type is bekend<sup>91</sup>. Een dergelijke stam is overigens sterk verwant met de samengestelde stam van het kelkglas 'Barbara Potters' in de collectie van het Victoria & Albert Museum.

Ook een stam met een al dan niet geribbelde holle nodus op een lage, conische voet zoals trouwens reeds gesuggereerd werd in de eerste beschrijving van het glas<sup>92</sup>, is een mogelijkheid<sup>93</sup>. In dat geval zou de Louvre-coupe sterke verwantschap vertonen met de zogenaamde *tazza* van Marthe Manson de la Pommeraye (cf. *supra*, nu in Ecouen, Musée de la Renaissance, toegeschreven aan Jacopo Verzelini (1522-1616) en de gravure toegeschreven aan Anthony de Lysle). Daar rust de brede, halfbolvormige *cuppa* op een gelede stam met een geribbelde nodus en met een lage, trompetvormige voet.

Ten slotte is er nog de veronderstelling van F.G.A.M. Smit. Hij suggereert voor de Louvre-coupe een vorm die nauw aansluit bij die van het 1580 gedateerde en 'AF' gegraveerde kelkglas uit het Victoria & Albert Museum in Londen (inv. Nr. C.522-1936): een hoge conische, enigszins trompetvormige voet met gedrukte en geribbelde nodus<sup>94</sup>.

Over de productieplaats van de glazen zelf bestaat nog geen zekerheid. Dergelijke glazen kunnen geïmporteerd zijn, maar een productie uit een centrum in de Nederlanden blijft zeer waarschijnlijk, onder andere op basis van de vorm en de versieringen op exemplaren van Londen en Douai. Het ontbreken van een eventuele voet en stam bij de Louvre-coupe maakt een toewijzing er niet gemakkelijker op. In de eerste plaats mag gedacht worden aan Antwerpen, met name dan aan de werkplaats van Philippo Gridolphi die in die periode het monopolie bezat voor de glasproductie en -handel in Antwerpen en de Zuidelijke Nederlanden. Maar ook Middelburg en zeker Amsterdam, die respectievelijk sedert 1581 en 1597 een groot deel van de glaspro-

ductie in de Nederlanden voor hun rekening namen, komen in aanmerking. Een toewijzing louter op basis van de vorm, zoals gebruikelijk is, blijft een riskante zaak. Wellicht kan verder onderzoek naar de chemische samenstelling van deze glazen meer licht werpen op dit probleem.

## Besluit

De ontdekking van de *cuppa* onder de *Cour Napoléon* van het Louvre is een interessante vondst gebleken. Het was verrassend in hartje Parijs een *façon-de-veniseglas* met Nederlands opschrift in diamant- of lijngravure aan te treffen – ongetwijfeld een zeldzaamheid voor die tijd – dat bovendien nog geheel gereconstrueerd kon worden. Vooral interessant bleek het opschrift zelf waarvan we hebben aangetoond dat de graveur het heeft ontleend aan een Nederlands lied uit de tweede helft van de 16de eeuw. Het blijkt het refrein te zijn uit een Nederlands lied dat in 1572 voor het eerst uitgegeven is in Leuven bij Petrus Phalesius. Het is getoonzet door de Mechelse componist Ludovicus Episcopius, maar werd een jaar later opnieuw getoonzet door een andere Zuid-Nederlandse componist Jacobus Flori. Uit de diverse verwijzingen naar zowel het lied als het refrein voor wijsaanduidingen en het voorkomen op dit glas, blijkt het lied in het laatste kwart van de 16de en in het begin van de 17de eeuw een zekere populariteit gekend te hebben.

Een sluitende verklaring voor de aanwezigheid van dit glas in de Parijse ondergrond hebben we niet kunnen vinden, maar er zijn goede redenen om aan te nemen dat er een band kan gelegd worden met een protestantse familie van Noord-Nederlandse afkomst, Pierre de Beringhen en later diens zoon Henri, die tussen 1599 en 1631 een huis bewoonden twee panden naast dat waar het glas gevonden is. De familie De Beringhen hield nauwe contacten met het Noorden en het is niet onwaarschijnlijk dat het glas een geschenk geweest is bij het huwelijk van Pierre de Beringhen met Magdeleine Bruneau op het einde van 1599.

De lijngravure op het glas vertoont een opmerkelijke verwantschap met die op enkele andere glazen uit dezelfde periode. Vooral een beker uit 1602 en een kelkglas uit 1608 blijken zowel qua stijl als op het vlak van versieringsschema sterk overeen te komen met de *cuppa* die in het Louvre is gevonden. De versiering op deze drie glazen blijkt zo gelijkend dat ze kunnen onderscheiden worden van andere glazen met een gelijkaardige versiering. Ze mogen dan ook aan één hand worden toegeschreven.

De grote gelijkheid van deze drie glazen met andere vroege glasgravures uit de Nederlanden, die bijna allemaal met Noord-Nederlandse families in verband kunnen gebracht worden, en de veronderstelde band met de Noord-Nederlandse protestantse familie De Beringhen doen vermoeden dat ook deze drie glazen in de Noordelijke Nederlanden zijn gegraveerd.

De toeschrijving van de glazen zelf aan een glasmanufactuur is op dit moment nog niet te bepalen, maar diverse karakterisi-

89 De vorm van de *cuppa* is mogelijk vergelijkbaar met twee *cuppa's* die in Utrecht zijn opgegraven.

Isings 1981, 392-393, fig. 4 a en 4b. Enigszins in de buurt komen een *tazza* met gegraveerde florale versiering, opgegraven in Nijmegen en een niet versierd exemplaar uit Groningen. De *cuppa* is hier uiteraard ondieper. Henkes 1994, 207, nr. 46.14 en 208, nr. 46.15. Ook in Den Bosch is een gelijkaardig

exemplaar opgegraven. Jacobs & Graas 1983, 239, afb. 5.

90 Zie onder vele voorbeelden, o.a. Laméris & Laméris 1991, 68-69, nr. 37 en 118, nr. 115; Theuerkauff-Liederwald 1994, 309-310, nrs. 297-299; Pijzel-Dommisse & Eliëns 2009, 81, nr. 110 en 167, nr. 273.

91 Zie bv. Ritsema van Eck & Zijlstra-Zweens

1993, 73, nr. 95; Ritsema van Eck 1995, 28, nr. 8; Henkes 1994, 207-208, nrs. 46.14 en 46.15; Pijzel-Dommisse & Eliëns 2009, 65, nr. 83.

92 Zie bv. Henkes 1994, 214-217, nrs. 47.1-47.11.

93 Barrera 1987, fig. 15c; Smit 1994, 7, nr. 118 en 46, nr. 119.1.

94 Smit 1994, 7, nr. 119 en 46, nr. 119.1; Willmot 2004, 282, nr. 12.

tieken wijzen duidelijk in de richting van een Nederlands productiecentrum. We denken hierbij misschien onmiddellijk aan Antwerpen, zeker voor de beker uit Douai, maar Middelburg of vooral Amsterdam voor de andere glazen komen wellicht eerder in aanmerking.

## Dankwoord

Dr. Rob Belemans, FARO, Brussel; M.J.J. Bergvoet, archiviste, Venlo; Geneviève Bresc-Bautier, Musée du Louvre, Parijs; Prof. dr. Ann Marynissen, Universität Köln, Keulen; Dr. Marnix Pieters, Onroerend Erfgoed, Brussel; Dr. Eugene Schreurs, voorheen Resonant Leuven, nu Koninklijk Conservatorium Antwerpen; Pierre-Jean Trombetta, Meulan, voorheen Service Régional d'Archéologie d'Ile-de-France; Dr. Jan G.J. van Booma, Woerden; Willy Van den Bossche, Schilde; Johan Veeckman, dienst opgravingen, stad Antwerpen.

## Résumé

### Sons néerlandais à Paris anno 1600. Extrait d'une chanson néerlandophone retrouvé sur un verre façon-de-venise sous la Cour Napoléon du Louvre

Pendant la campagne de fouilles de la *Cour Napoléon* du Louvre on a retrouvé parmi les milliers d'éclats de verre un récipient semi-sphérique à décor gravé à la pointe de diamant linéaire. Au milieu d'un simple décor de filets, de lignes ondulées et d'ornements en forme de corde il y a une inscription en néerlandais. Le texte lacuneux a pu être complété pour former une phrase sensée. Après une étude approfondie, l'inscription LIEFDE TE DRAGEN EN ES GHEEN PIJN, ALS LIEFDE MET LIEFDE GHELOONT MACH SIJN paraissait être un extrait – plus précisément la phrase répétitive – de la chanson néerlandophone à quatre voix *Vruecht en duecht* qui a été publiée pour la première fois en 1572 dans *Een duytsch musyck boeck* par le célèbre imprimeur louvaniste de musique Petrus Phalesius, en collaboration avec le libraire anversoïse Jan Bellerus. La chanson avait été composée par Ludovicus Episcopus de Malines. A peine un an plus tard, en 1573, une deuxième composition pour quatre voix de *Vruecht en duecht* du compositeur Jacobus Flori de Maastricht est apparue dans une des dernières presses musicales de Petrus Phalesius à Louvain, *Modulorum aliquot tam sacrorum quam prophanorum cum tribus vocibus, et tum musicis instrumentis, tum vocibus concinnentium accomodatorum*. On retrouve cette chanson dans d'autres répertoires de chants et la mélodie aussi bien que la phrase répétitive ont servi plus tard d'indication mélodique pour d'autres chansons.

Le verre dont il est question, probablement la *cuppa* d'un verre calice à pied, a été retrouvé dans les latrines d'une maison double dans la *rue Fromenteau*, nommée *Le portrait de Louis XIII* qui était habitée entre ca. 1622-1624 et 1661-1662 par les membres de la famille Baudouin qui étaient liés à la cour royale. Selon le

contexte archéologique ce verre a dû aboutir dans la fosse septique entre 1640 et 1669, mais sur bases stylistiques nous pouvons estimer que la *cuppa* date des années 1600.

Il existe sans doute un lien avec la famille de Beringhen, une famille protestante originaire des Pays-Bas (Van Beringhen) qui habitait deux maisons plus loin dans la *rue Fromenteau*. L'aîné de cette famille, Pierre, d'origine de Guennep dans le Gueldre (Overkwartier), était venu habiter en France vers 1590, et travaillait depuis 1594 au service du roi Henri IV. Vu le véritable symbole d'amour dans l'inscription, ce verre pourrait être un cadeau de mariage pour Pierre de Beringhen et Madeleine Bruneau en 1599. Pierre de Beringhen et ses enfants gardaient de bons contacts avec leur pays d'origine. On pourrait supposer que le verre, ayant une grande valeur pour la famille, soit resté dans la famille et qu'après le départ temporaire du fils Henri de Beringhen vers les Pays-Bas du Nord, il soit resté dans sa maison. Lorsqu'après son retour des Pays-Bas en 1642-1643, Henri n'est plus venu habiter dans sa maison natale, le verre a probablement abouti chez les voisins, et pour une raison quelconque, il a été cassé et jeté. Malgré le fait qu'on ne peut prouver cette suggestion de Geneviève Bresc-Bautier, nous avons pu apporter une série d'arguments qui supportent son idée.

La décoration du verre répond tout à fait à la tradition de gravure à la pointe de diamant linéaire, une technique et un style d'ornementation venant de Venise à partir de ca. 1560-1570. Le décor de verre gravé à la pointe de diamant linéaire pratiqué aux Pays-Bas au dernier quart du 16<sup>ème</sup> siècle montre une série de caractéristiques qui distinguent les verres décorés, connus jusqu'à présent, en différents groupes relativement bien déterminés. En y regardant de plus près, la *cuppa* du Louvre semble montrer des points communs avec un verre calice portant l'inscription BARBARA POTTERS 1602 du Victoria & Albert Museum à Londres et une coupe datant de 1608 portant l'inscription ANTONI DE PRIEMER 1608 / RIEN SANS DIEU du Musée de la Chartreuse à Douai. La ressemblance est tellement frappante qu'on est presque certain que ces trois verres sont de la main du même artiste. En plus, ce petit groupe de verres se distingue d'autres groupes qui datent du dernier quart du 16<sup>ème</sup> et de la première décennie du 17<sup>ème</sup> siècle. Pour autant qu'on ait pu le vérifier, la plupart des verres à décor gravé à la pointe de diamant linéaire ont des liens avec les Pays-Bas du Nord et il semble que la *cuppa* du Louvre et les deux autres verres de ce groupe aient été décorés également dans le Nord. Il n'a toutefois pas été possible d'attribuer avec certitude les verres à un centre de production derrière bien déterminé. Pour cela nous ne disposons toujours pas des analyses chimiques nécessaires. Les caractéristiques stylistiques démontrent cependant une provenance d'Anvers, de Middelburg ou – vraisemblablement – d'Amsterdam.

## Bibliografie

- BAAR A. 1930: *Rétrospective de la verrerie artistique belge*, Liège.
- BAAR A. 1938: Verrerie des Flandres. Fabrications anversoises, *Revue belge d'archéologie et d'histoire de l'art* 8, 211-256.
- BAAR P. 1958: *Trois millénaires d'art verrier à travers les collections publiques et privées de Belgique. Catalogue général de l'exposition*, Liège.
- BAART J.M. 1998: De Amsterdamse glashuizen en hun productie. In: VREEKEN J., *Glas in het Amsterdams Historisch Museum en Museum Willet-Holthuysen*, Zwolle, 26-35.
- BARRERA J. 1987: *Fouilles de la cour Napoléon du Louvre. Laboratoire de traitement de la verrerie. La typologie: premier classement, s.l.*
- BARRERA J. 1990: Le verre à boire des fouilles de la Cour Napoléon du Louvre (Paris). In: *Annales du 11e Congrès de l'Association Internationale pour l'Histoire du Verre, Bâle 29 août-3 septembre 1988*, Amsterdam, 347-364.
- BARRERA J. 1991: L'influence italienne sur la verrerie de la moitié nord de la France. In: MENDERA M. (red.), *Archeologia e storia della produzione del vetro preindustriale*, Università di Siena. Quadri del dipartimento di archeologia e storia delle arti; sezione archeologica, Siena, 345-367.
- BARRERA J. 1993: La verrerie des fouilles de la Cour Napoléon du Louvre, deuxième partie. In: *Annales du 12e Congrès de l'Association Internationale pour l'Histoire du Verre, Vienne-Wien/ 26-31 août 1991*, Amsterdam, 365-377.
- BARRERA J. 1998: La verrerie. In: *Aspects méconnus de la Renaissance en Île-de-France*, Guiry-en-Vexin, 197-207.
- BAUDOIN P. 1988a: *Zilver uit de gouden eeuw van Antwerpen*, Antwerpen.
- BAUDOIN P. 1988b: *Antwerps huiszilver uit de 17de en 18de eeuw*, Antwerpen.
- BAX D. 1937-1938: Gillis de Coster. Den Blompot Der gheestelijcker Liedekens, *Tijdschrift der Vereniging voor Noord-Nederland's Muziekgeschiedenis* 15, 128-130.
- BELLANGER J. 1988: *Verre d'usage et de prestige, France 1500-1800*, Paris.
- BERRYER A.-M. 1957: *La verrerie ancienne aux Musées d'art et d'histoire*, Brussel.
- BERTY A. 1885<sup>2</sup>: *Topographie historique du vieux Paris*, Paris.
- BIERENS DE HAAN D., BOSSCHA J., KORTEWEG D.J., NIJLAND A.A. & VOLLGRAF J.A. (eds) 1888-1950: *Œuvres complètes de Christiaan Huygens*, Den Haag.
- BLONDEL J.-F. 1752-1756: *Architecture française ou recueil des plans, élévations, coupes et profils des églises, maisons royales, palais, hôtels & édifices les plus considérables de Paris ...*, Paris.
- BONDA J.W. 1996: *De meerstemmige Nederlandse liederen van de vijftiende en zestiende eeuw – The Polyphonic Songs in Dutch of the Fifteenth and Sixteenth Centuries*, Hilversum.
- BONIS A. & BRESCH-BAUTIER G. 2001: Formes et figures du quartier du Louvre à l'âge classique. In: BRESCH-BAUTIER G., *Archéologie du Grand Louvre. Le quartier du Louvre au XVIIe siècle*, Les dossiers du musée de Louvre. Exposition-dossier du département des Sculptures, section Histoire du Louvre 59, Paris, 30-53.
- BRESCH-BAUTIER G. 2001a: *Archéologie du Grand Louvre. Le quartier du Louvre au XVIIe siècle*, Les dossiers du musée de Louvre. Exposition-dossier du département des Sculptures, section Histoire du Louvre 59, Paris.

BRESC-BAUTIER G. 2001b: L'hôtel de Beringhen. Etude historique. In: BRESC-BAUTIER G., *Archéologie du Grand Louvre. Le quartier du Louvre au XVIIe siècle*, Les dossiers du musée de Louvre. Exposition-dossier du département des Sculptures, section Histoire du Louvre 59, Paris, 94-97.

BRESC-BAUTIER G. 2001c: Les maisons jumelles. Etude archéologique. In: BRESC-BAUTIER G., *Archéologie du Grand Louvre. Le quartier du Louvre au XVIIe siècle*, Les dossiers du musée de Louvre. Exposition-dossier du département des Sculptures, section Histoire du Louvre 59, Paris, 107-110.

BRETEZ L. 1734-1739: *Plan de Paris. Commencé de l'année 1734*, (Parijs) (Plan de Turgot).

BUCKLEY W. 1929: *Diamond Engraved Glasses of the Sixteenth Century with Particular Reference to Five Attributed to Giacomo Verzelini*, London.

CHAMBON R. 1955: *L'Histoire de la verrerie en Belgique du Iie siècle à nos jours*, Bruxelles.

CHARLESTON R.J. 1984: *English Glass and the Glass Used in England, circa 400-1940*, Londen.

DE BRUIN M. & OOSTERMAN J. (red.) 2001: *Repertorium van het Nederlandse lied tot 1600*, Gent-Amsterdam.

DE ROCHEBRUNE M.-L. 2004: Venetian and *Façon de Venise* Glass in France in the 16th and 17th Centuries. In: PAGE J.-A. (ed.), *Beyond Venice. Glass in Venetian Style, 1500-1750*, Corning (New York), 141-163.

DUBBE B. (1972): Drinct bi maten, het zal v baten. Een zestiende-eeuws tinnen stapelbekertje, *Antiek. Tijdschrift voor liefhebbers en kenners van oude kunst en kunstnijverheid* 6, 455-470.

FETTWEIS F. s.d.: *Keur van oud glaswerk*, Brussel.

FINSCHER L. (ed.) 2001<sup>2</sup>: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Personenteil*, Kassel-Stuttgart.

GABRIËLS N. & SCHREURS E. (ed.) 2006: *Jacobus Flori. Motetten en Nederlandse polyfone liederen, Leuven, 1573*, Monumenta Flandriae Musica 11, Leuven-Neerpelt.

HAAG E. & E. 1847: *La France protestante ou vies des protestants français qui se sont fait un nom dans l'histoire depuis les premiers temps de la Réformation jusqu'à la reconnaissance du principe de la liberté des cultes par l'assemblée nationale*, Paris.

HENKES H.E. 1994: *Glas zonder glans. Vijf eeuwen gebruiksglas uit de bodem van de Lage Landen, 1300-1800 / Glass Without Gloss. Utility Glass from Five Centuries Excavated in the Low Countries, 1300-1800*, Rotterdam Papers 9, Rotterdam.

HOFFMANN VON FALLERSLEBEN A.H. 1856<sup>2</sup>: *Niederländische Volkslieder*, Horae Belgicae 2, Hannover.

HUSSON F. 1904: *Artisans français. Les miroitiers. Etude historique*, Paris.

HUYBENS G. 2004: *Thesaurus Canticorum Flandrensium. Het gedrukte Nederlandse liedboek in Vlaanderen (1508-1800). Bibliografie*, Leuven.

HUYBENS G. 2010: Het 16de-eeuwse liedhandschrift van Catharina de Backere, *Volkskunde* 111, 441-449.

HUYBENS G. 2011: Het verhaal van een verdwenen 17de-eeuws liedhandschrift met emblemata, *Volkskunde* 112, 73-84.

ISINGS C. 1981: Glass from pit N of Vredenburg castle Utrecht. In: HOEKSTRA T.J., JANSEN H.L. & MOERMAN I.W.L., *Liber castellorum. 40 variaties op het thema Kasteel*, Zutphen, 390-396.

ISINGS I., RAUWS R., LÄGERS H. & DE KAM R. 2009: *Schitterend! Twintig eeuwen glas uit Utrechtse bodem*, Utrecht.



JACOBS M. & GRAAS T.G.M. 1983: Glas. In: JANSSEN H.L., *Van bos tot stad. Opgravingen in 's-Hertogenbosch*, 's-Hertogenbosch, 237-248.

JAL A. 1872<sup>2</sup>: *Dictionnaire critique de biographie et d'histoire. Errata et supplément pour tous les dictionnaires historiques d'après des documents authentiques inédites*, Paris.

KALFF G. 1884: *Het lied in de Middeleeuwen*, Leiden.

KLATTER J. 1984: *Amoreuse Liedekens*, Amsterdam. (Herdruk ingeleid en toegelicht door drs. J. Klatter)

KLESSE B. & MAYER H. 1990: *Veredelte Gläser aus Renaissance und Barock. Sammlung Ernesto Wolff*, Wenen.

KOCKELBERG I., VLEESCHDRAGER E. & WALGRAVE J. 1992: *The Brilliant Story of Antwerp Diamonds*, Antwerpen.

LAMÉRIS F. & LAMÉRIS K. 1991: *Venetiaans & Façon de Venise Glas, 1500-1700*, Amsterdam.

LEFRANCO J. 2008: *Le verre gravé dans les Pays-Bas méridionaux et la principauté de Liège 1575-1800: Contribution à l'histoire du verre en Belgique. Tome 1: Text, Tome 2: Illustrations, Tome 3: Catalogue & Annexe: une analyse des apports et de l'incidence de l'oeuvre de Raymond Chambon sur l'histoire de la verrerie en Belgique*, Louvain-la-Neuve.

LEFRANCO J. 2010: Pour un corpus des éléments moulés et estampés dans le verre à la façon de Venise: l'exemple des Musées Royaux d'Art et d'Histoire (Bruxelles). In: *D'Ennion au Val Saint-Lambert. Le verre soufflé-moulé. Actes des 23e Rencontres de l'Association française pour l'Archéologie du Verre. Colloque international Bruxelles - Namur 17-19 octobre 2008*, Scientia Artis 5, Brussel, 375-390.

LENAERTS R.B. 1933: *Het Nederlands polifonies lied in de zestiende eeuw*, Mechelen-Amsterdam.

LEURIDAN TH. 1914-1931: Epigraphie ou recueil des inscriptions du département du Nord ou du diocèse de Cambrai. Arrondissement de Douai, *Société d'études de la province de Cambrai. Mémoires* 21-24, 5-1152.

LIEFKES R. 2004: *Façon de Venise Glass in the Netherlands*. In: PAGE J.-A. (ed.), *Beyond Venice. Glass in Venetian Style, 1500-1750*, Corning (New-York), 227-249.

LUIJTEN G. & VAN SUCHTELEN A. (ed.) 1993: *Dawn of the Golden Age. Northern Netherlandish Art, 1580-1620*, Amsterdam-Zwolle.

MATHOREZ J. 1921: *Les étrangers en France sous l'Ancien Régime*, Paris.

MICHAUD L.G. 1854-1858: *Biographie universelle ancienne et moderne ou histoire, par ordre alphabétique, de la vie publique et privée de tous les hommes qui se sont fait remarquer par leurs écrits, leurs actions, leurs talents, leurs vertus ou leurs crimes*, Paris-Leipzig.

MORÉRI L. 1759: *Le grand dictionnaire historique ou le mélange curieux de l'histoire sacrée et profane ...*, Paris.

MULLER H.J. (drukker) 1589: *Een Aemstelredams amoreus lietboek*, Amsterdam.

NICAISE H. 1937: Verre gravé anversoïse de 1592, *Bulletin des Musées royaux d'art et d'histoire* 3de r. 9, 44-48.

PAGE J.-A. (ed.) 2004: *Beyond Venice. Glass in Venetian Style, 1500-1750*, Corning (New-York).

PERSOONS G. 1981: *De orgels en organisten van de Onze Lieve Vrouwekerk te Antwerpen van 1500 tot 1650*, Brussel.

PIJZEL-DOMMISSE J. & ELIËNS T.M. 2009: *Glinsterend Glas. 1500 jaar Europese glaskunst. De collectie van het Gemeentemuseum Den Haag*, Den Haag-Zwolle.

- PRÉVOST M. & D'AMAT R. 1954: *Dictionnaire de biographie française*, Paris.
- RACKHAM B. 1925: Verzelini and his Followers, *The Burlington Magazine for Connoisseurs* 47.271, 82-183 en 187.
- RAUWS A.G. & KUYPERS K. 2002: A Song on a Glass. In: VEECKMAN J. (ed.), *Majolica and Glass from Italy to Antwerp and Beyond. The Transfer of Technology in the 16th-early 17th Century – Majolica en glas van Italië naar Antwerpen en verder. De overdracht van technologie in de 16de-begin 17de eeuw – Majolique et verre de l'Italie à Anvers et au-delà. La diffusion de la technologie au XVIe et au début du XVIIe siècle*, Antwerpen, 421-423.
- RENAUD J.G.N. 1943: Middeleeuwsch glas in Nederland, *Oudheidkundig Jaarboek* 12, 102-110.
- RIETSTAP J.-B. 1884-1887<sup>2</sup>: *Armorial général précédé d'un dictionnaire des termes du blason*, Gouda.
- RITSEMA VAN ECK P.C. 1980: Drie glazen uit het museum van het Koninklijk Huisarchief, *Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek* 31, 161-164.
- RITSEMA VAN ECK P.C. 1989: [notitie bij cat. nr. 1] Fluitglas. In: LIEFKES R., *Glaswerk uit drie Utrechtse kastelen. Slot Zuylen, kasteel Amerongen, kasteel Sypesteyn*, Oud-Zuilen, 24.
- RITSEMA VAN ECK P.C. 1995: *Glass in the Rijksmuseum. Volume II, Catalogues of the Decorative Arts in the Rijksmuseum Amsterdam 2-II*, Zwolle.
- RITSEMA VAN ECK P.C. & ZIJLSTRA-ZWEENS H.M. 1993: *Glass in the Rijksmuseum. Volume I, Catalogues of the Applied Arts in the Rijksmuseum Amsterdam 2-I*, Zwolle.
- RITSEMA VAN ECK W. 1997: Decoratietechnieken. In: BRAND J., DE MUIJNCK C. & VAN DER SANDE B., *Het drinkglas*, Zwolle, 58-81.
- SADIE S. 2001<sup>2</sup>: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Londen.
- SALEMANS B. 1984: *De drukker Jacob Bathen en het Maastrichts liedboek uit 1554. Een tekstuitgave van 'Dat ierste boeck vanden nieuwe duytsche liedekens', met een bio- en bibliografisch onderzoek naar zijn drukker. Doktoraalskriptie*, Nijmegen.
- SALEMANS B. 1989: Jacob Bathen, printer, publisher en bookseller in Louvain, Maastricht & Dusseldorf, *Quaerendo* 19, 1-47.
- SCHILLINGS A. 1961: *Matricule de l'université de Louvain*, deel IV (februari 1528-februari 1569), Brussel.
- SCRIBANUS C. 1610: *Origines antverpiensium*, Antwerpen.
- SMIT F.G.A.M. 1989: *The Guépin Collection of 17th and 18th Century Dutch Glass, Wednesday 5 July 1989 Christie's Amsterdam*, Amsterdam.
- SMIT F.G.A.M. 1994: *A Concise Catalogue of European Line-Engraved Glassware, 1570-1900*, Peterborough.
- STERN E.M. & RITSEMA VAN ECK P.C. 1986: [notitie bij cat. nr. 354] Zuidelijke Nederlanden. Avondmaalsbeker van Gkozen Luynghe, 1581. In: FILEDT KOK J.P., HALSEMA-KUBES W. & KLOEK W.TH., *Kunst voor de Beeldenstorm. Catalogus*, Amsterdam, 455.
- TALLEMANT DES RÉAUX G. 1961: *Historiettes*, texte integral établi et annoté par A. Adam, Bibliothèque de la Pléiade 151, Paris.
- THEUERKAUFF-LIEDERWALD A.E. 1994: *Venezianisches Glas der Kunstsammlungen der Veste Coburg. Die Sammlung Herzog Alfreds von Sachsen-Coburg und Gotha (1844-1900). Venedig, à la façon de Venise, Spanien Mitteleuropa*, Lingen.
- TOCHTERMANN E. 1986: *Spechtergläser*, Wertheim.

- TROMBETTA P.J. 1987: *Sous la pyramide du Louvre. Vingt siècles retrouvés*, Monaco-Paris.
- TROMBETTA P.-J. 2001a: Les maisons jumelles. Etude archéologique. In: BRESCH-BAUTIER G., *Archéologie du Grand Louvre. Le quartier du Louvre au XVIIe siècle*, Les dossiers du musée de Louvre. Exposition-dossier du département des Sculptures, section Histoire du Louvre 59, Paris, 114-123.
- TROMBETTA P.J. 2001b: Les objets de la vie quotidienne. Le verre. In: Bresch-Bautier G., *Archéologie du Grand Louvre. Le quartier du Louvre au XVIIe siècle*, Les dossiers du musée de Louvre. Exposition-dossier du département des Sculptures, section Histoire du Louvre 59, Paris, 167-177.
- VAN BOOMA J.G.J. 2011: *Communio clandestina. Archivalien der Konsistorien der heimlichen niederländischen reformierten Flüchtlingsgemeinden in Goch und Gennep in Herzogtum Kleve 1570-circa 1610*, Schriftenreihe des Vereins für Rheinische Kirchengeschichte 178, Bonn.
- VAN DER POEL D.E., GEIRNAERT D., JOLDERSMA H. & OOSTERMAN J. 2004: *Het Antwerps Liedboek*, Tiel.
- VAN DOORSLAER G. 1931: Ludovicus Episcopus, maître de chapelle, compositeur, 1520(?) - +1595, *Handelingen van de Oudheidkundige Kring van Mechelen* 36, 49-69.
- VAN DUYSE F. 1903a: *Het oude Nederlandsche lied*, Den Haag-Antwerpen.
- VAN DUYSE F. 1903b: *Een duytisch musyck boeck. Naar de uitgave van 1572 in partituur gebracht en opnieuw uitgegeven*, Uitgave XXVI der 'Vereeniging voor Noord-Nederlands muziekgeschiedenis' 28, Amsterdam-Leipzig.
- VAN ELSLANDER A. 1953: *Het refrein in de Nederlanden tot 1600*, Koninklijke Vlaamse Academie voor Taal- en Letterkunde, Reeks VI. Nr. 71, Gent.
- VAN HEMELDONCK G. 2005: *Typologie; zilver, juweel, edelstenen. Antwerpen 15e-16e eeuw*. In: VAN HEMELDONCK G., *Het grootwerk. Goud- en Zilvermeden vermeld te Antwerpen*, Antwerpen [cd-rom].
- VANHULST H. 1978-1979: Un succès de l'édition musicale: Le septième livre des chansons à quatre parties (1560-1661/3), *Revue belge de musicologie* 32-33, 112.
- VANHULST H. 1990: *Catalogue des Editions de musique publiées à Louvain par Pierre Phalèse et ses fils 1545-1578*, Académie royale de Belgique. Mémoires de la classe des beaux-arts. Collection in-8. 2<sup>e</sup> série 16, 2, Brussel.
- VAN VRIESLAND V.E. 1939: *Spiegel van de Nederlandsche poëzie door alle eeuwen*, Antwerpen.
- VEECKMAN J. 2002: Production and consumption of glass in 16th and 17th century Antwerp: the archeological evidence'. In: VEECKMAN J. (ed.), *Majolica and Glass from Italy to Antwerp and Beyond. The Transfer of Technology in the 16th-early 17th Century – Majolica en glas van Italië naar Antwerpen en verder. De overdracht van technologie in de 16de-begin 17de eeuw – Majolique et verre de l'Italie à Anvers et au-delà. La diffusion de la technologie au XVIe et au début du XVIIe siècle*, Antwerpen, 79-93.
- VEECKMAN J. & DUMORTIER C. 2002: La production de verres à Anvers: les données historiques. In: VEECKMAN J. (ed.), *Majolica and Glass from Italy to Antwerp and Beyond. The Transfer of Technology in the 16th-early 17th Century – Majolica en glas van Italië naar Antwerpen en verder. De overdracht van technologie in de 16de-begin 17de eeuw – Majolique et verre de l'Italie à Anvers et au-delà. La diffusion de la technologie au XVIe et au début du XVIIe siècle*, Antwerpen, 69-78.
- VERZIJL J.J.M.H. 1948: Het Venlose regentengeslacht van Beringen. Een bijdrage tot de geschiedenis van de Venlose Magistraat, *Publications de la Société Historique et Archéologique dans le Limbourg* 84, 281-311.
- WALGRAVE J. & MEES M. 1990: *Glas. Van drinkbeker tot kunstobject*, Antwerpen.

WILLEMS J.F. 1848: *Oude Vlaemsche Lieder*, Gent [heruitgave: K.C. Peeters Instituut voor Volkskunde, Antwerpen, 1989].

WILLMOT H. 2004: Venetian and *Façon de Venise* Glass in England. In: PAGE J.-A. (ed.), *Beyond Venice. Glass in Venetian Style, 1500-1750*, Corning (New York), 271-297.

WORP J.A. (ed.) 1911-1917: *De Briefwisseling van Constantijn Huygens 1608-1687*, Rijks Geschiedkundige Publicatiën 15, Den Haag.

X. 1804: *Encyclopédie méthodique ou par ordre de matières, par une société de gens de lettres, de savans et d'artistes. Histoire. Supplément*, Paris.