

Standaardtaal of dialect

*Iets over taalkeuze bij het Nederlandstalige lied**

Jaap van Marle

1 Inleiding: muziekgenre en taalkeuze

Veel inwoners van Nederland maken normaliter steeds gebruik van een en dezelfde taal: het standaard-Nederlands. In concreto, zij bedienen zich, ongeacht de vraag tegen wie zij spreken (bekenden versus onbekenden), onder welke omstandigheden (informeel versus formeel), of over welk onderwerp (alledaags versus verheven of geleerd), van de Nederlandse standaardtaal. Opmerkelijk is nu dat het met die automatische keuze voor het Nederlands anders zou komen te liggen wanneer wij deze categorie Nederlanders zouden vragen een lied te schrijven. Welke taal in dat geval zou worden gekozen, wordt namelijk in hoge mate bepaald door de vraag om wat voor soort lied het gaat.¹ Wanneer het een popsong zou betreffen, zou Engels voor de hand liggen, maar wanneer het om – om maar twee uitersten te noemen – een schlager of een aria zou gaan, dan zouden plotseling talen als het Duits of het Italiaans als potentiële kandidaten aantreden. Dat zingen ook in sociaal-cultureel opzicht iets anders is dan spreken, is natuurlijk een overbekend gegeven, maar dat het verschil tussen spreken en zingen gepaard gaat met dergelijke spectaculaire verschillen in taalkeuze is taalsociologisch gezien een toch wel heel opmerkelijk gegeven. Welke sociaal-culturele factoren precies aan dit blijkbaar zo scherp aangevoelde genre-besef ten grondslag liggen, is mij niet zonder meer helder, maar één ding is wel duidelijk: het muziekgenre dicteert in hoge mate de te kiezen taal.

Deze nauwe band tussen muziekgenre en te kiezen taal ligt naar alle waarschijnlijkheid ook ten grondslag aan de zo populaire opvatting dat een bepaalde taal zich niet leent voor een bepaalde muzieksoort. In essentie lijkt me dit een rationalisatie van een in eerste aanleg toch vooral culturele barrière te zijn. Op basis van een eenmaal tot conventie geworden koppeling van een bepaalde taal met een bepaald genre wordt andere talen het vermogen ontzegd voor de vertolking van dit genre in aanmerking te komen. Veelal zullen de als ongeschikt terzijde geschoven talen in sociaal-cultureel opzicht minder prestige hebben dan de met het muziekgenre in kwestie versmolten taal, maar ik geloof niet dat dit een absolute voorwaarde is. Een eenmaal ingesleten koppeling van een bepaald muziekgenre en een bepaalde taal vormt een twee-eenheid waarop – ook door talen met gelijk prestige – maar moeilijk inbreuk kan worden gemaakt. Bijgevolg komt dit standpunt me voor toch veelal een variant te zijn op de zo wijdverbreide idee dat bepaalde talen – de zogenaamde ‘volkstalen’ – in algemene zin ongeschikt zouden zijn voor de weergave van produkten van vooral de hogere cultuur. Zo werden tot in de twintigste eeuw veel volkstalen ongeschikt – te profaan, te weinig verheven – bevonden om als bijbeltaal dienst te doen en

de literatuurgeschiedenis laat tal van voorbeelden zien van genres die lange tijd zijn voorbehouden aan cultuurtalen als het Latijn of het Frans, en die pas na lange tijd door de volkstalen zijn ‘veroverd’ (zie hieronder). Met betrekking tot het zingen in het Nederlands is er het welbekende standpunt dat sommige klanken van het Nederlands deze taal voor bepaalde muzikale genres ongeschikt zouden maken. Klachten als deze zijn, als ik het wel heb, van alle tijden en illustreren m.i. vooral dat iedere inbreuk op een eenmaal ingeburgerde koppeling van een bepaalde taal aan een bepaalde muzieksoort als ingrijpend wordt ervaren. De sociaal-culturele conventie is hier overigens opmerkelijk sterk: het doorbreken ervan sorteert zelfs niet zelden een shockerend effect. Alleen op deze manier kan ik tenminste de ‘walging’ verklaren waarmee sommigen over bijvoorbeeld een Nederlandse operatekst kunnen spreken. Illustratief in dit verband is de reactie van de bezoeker van het symposium *Zingen in een kleine taal* op de Nederlandse tekst van de opera *De Snoek* van Guillaume Landré: “Toen ik dat hoorde had ik maar één gedachte: dit nooit meer.”² De tekst waar het allemaal om ging, en die de persoon in kwestie na dertig jaar nog altijd uit het hoofd kende, luidde:

De zee is vol vissen,
van vissen klein en groot,
wij kunnen ze niet missen,
de vissen zijn ons brood.

Of deze tekst nu werkelijk een reactie van walging rechtvaardigt, is natuurlijk een kwestie van persoonlijke appreciatie. Waar het me in dit verband echter om gaat, is het extreme karakter van de reactie: de desbetreffende persoon was duidelijk geschokt.

Een sprekend voorbeeld van dit genre-bepaalde karakter van de taalkeuze levert ook de popmuziek. Het is algemeen bekend dat van het genre popmuziek een zeer sterke drang uitgaat om voor gebruik van het Engels te kiezen. Dit geldt zelfs voor die songs die primair voor een Nederlandstalig publiek worden geschreven – wat bij de meeste Nederlandse groepen toch het geval is – en waarin typisch Nederlandse situaties worden bezongen, zoals in sommige songs van The Nits waarin het Amsterdam van de jaren ’50 centraal staat. Maar, zoals bij andere genres – soms zwak, soms sterk – het geval is, ook in de popmuziek is de neiging aanwezig dit genre in de eigen landstaal te beoefenen. Hoe moeizaam deze verovering van de popmuziek door het Nederlands verloopt – d.i. hoe sterk de koppeling van popmuziek en Engels nog altijd is – werd recentelijk geïllustreerd door de popmuziekrecensent van *NRC Handelsblad* die in een recensie van de in het Nederlands zingende band Van Dik Hout schrijft: “Zodra er zich een veelbelovende rockband aandient, wordt onmiddellijk de discussie weer aangezwengeld of de Nederlandse taal zich wel leent voor rock & roll” (*NRC Handelsblad*, 28/11/1994). Dat wil zeggen, zo’n dertig jaar na de eerste Nederlandstalige popmuziek van Boudewijn de Groot (waarover hieronder meer) en na het succes van groepen of zangers als Doe Maar, Het Goede Doel, Bram Vermeulen of (de) Frank Boeijen (groep), wordt de vraag betreffende de ge-

schiktheid van het Nederlands voor het zingen van popmuziek blijkbaar nog steeds gesteld. Wat de popmuziek betreft heeft het Nederlands zich blijkbaar nog altijd geen vaste positie weten te veroveren.

Opmerkelijk is ook dat deze kwestie – de geschiktheid van het Nederlands voor popmuziek – met ieder nieuw type popmuziek weer opduikt. Een recent voorbeeld levert de zogenaamde rap op – muziek waarin het gewelddadige leven in de zwarte getto's in de Verenigde Staten centraal staat – een genre dat momenteel ook door het Nederlands wordt veroverd. In een paginagroot artikel in het Cultureel Supplement van *NRC Handelsblad* van 25 november 1994 wordt de uit Heerhugowaard afkomstige rapper Samp B (van de groep White Wolf) geciteerd die zegt: “Engels is op zich geschikter voor rap. Want het is veel bondiger, die Engelsen zijn net telegrafisten. Zoveel mensen over de hele wereld spreken het, dat de taal zich snel ontwikkelt en uitdrukkingen snel afslijten. Dat geeft mooie korte stukjes die goed passen in rap. Maar ik moet me in m'n eigen taal redden want ik vertel mijn verhaal.” Dat het ook hier primair om een culturele barrière gaat, bewijzen de in het stuk opgenomen teksten, die qua korthed en bondigheid m.i. weinig te wensen over lijken te laten. Een willekeurig voorbeeld is het nummer *O.V.* van de uit Osdorp (Amsterdam) afkomstige ‘rap crew’ West Klan; het hier weergegeven fragment is ontleend aan genoemd artikel uit *NRC Handelsblad*:

Einde van de week, weet niet wat ik moet doen
kan niet gezellig uit want ik heb geen poen
ga naar mijn gabbers toe en neem ze mee
we rijden weg uit West en zetten een o.v. *

* ‘o.v.’ = overval; ‘een oevetje zetten’ = een overval plegen.

De neiging om een bepaald genre in de eigen taal te brengen wordt vaak in verband gebracht met een groeiend nationaal en/of cultureel bewustzijn. De keuze om de eigen taal te gebruiken zou een teken zijn van een eigen politieke en/of culturele identiteit; door het gebruik van de landstaal onderstreept men ‘het eigene’. In samenhang hiermee geven de auteurs-dichters te kennen zich beter in de eigen taal uit te kunnen drukken, iets wat uiteraard een positieve attitude ten opzichte van de eigen taal veronderstelt. Daarnaast speelt het uitzijn op een zeker shock-effect natuurlijk ook mee: door af te wijken van de regel – d.i. het gebruik van de genre-gebonden taal na te laten –, trekt men de aandacht.

Tot slot van deze paragraaf wil ik nog kort terugkomen op een terrein van onderzoek waarin de verovering van een genre door de volkstaal een welbekend verschijnsel is: de literatuurgeschiedenis. In de zeventiende eeuw gingen veel auteurs gedichten (vooral sonnetten) in het Nederlands schrijven, en in diezelfde eeuw schreef P.C. Hooft zijn op Tacitus geïnspireerde *Nederlandse Historiën* in de landstaal. Het eind van de zestiende eeuw had al een soortgelijke ontwikkeling laten zien. Jan van der Noot schreef zijn op de Pleiade-dichters geïnspireerde poëzie in het Nederlands. Met andere woorden, tijdens de renaissance zien we hoe bepaalde literaire genres door het Nederlands op het Frans en

het Latijn worden veroverd. In de negentiende eeuw zien we iets soortgelijks in Vlaanderen. Is het grote Vlaamse epos *Tijl Uilenspiegel* van Charles de Koster nog in het Frans geschreven en startte Hendrik Conscience (de auteur van het fameuze *De Leeuw van Vlaanderen*) zijn carrière met een Franstalige roman, in de loop van de eeuw wordt de positie van het Nederlands als schrijftaal in Vlaanderen steeds sterker. Anders gezegd, in de tweede helft van de negentiende eeuw verovert in Vlaanderen het Nederlands op het punt van de geschreven taal duidelijk terrein op het Frans. Hoe lang een genre zich tegen een dergelijke verovering kan verzetten, bewijst het genre 'academisch proefschrift'. Tot in het begin van de twintigste eeuw zijn er in Nederland – net als in andere Europese landen – in het Latijn geschreven dissertaties verdedigd. Zo schreef de neerlandicus M. Siegenbeek nog in 1874 een neerlandistisch proefschrift in het Latijn (*Oratio de incrementis quae literae Neerlandicae per hos annos ceperunt*).

2 Nederlandstalige popmuziek en de standaardtaal

Vanuit een algemeen perspectief is de verovering van het genre popmuziek door het Nederlands natuurlijk rechtstreeks vergelijkbaar met de hierboven ter sprake gebrachte veroveringen van literaire genres. En anders dan velen misschien wel verwachten, gaat het hier zeker niet om een eenvoudiger geval. Eerder het tegenovergestelde is waar; in het geval van het genre popmuziek blijkt het gebruik van het Nederlands opmerkelijk verraderlijke kanten te hebben, met als direct gevolg dat de pogingen om Nederlandstalige popsongs te schrijven jammerlijk kunnen mislukken.

Interessant in dit verband is vooral de eerste langspeelplaat van Boudewijn de Groot: *Apocalyps* uit 1966. Deze elpee bevat namelijk een aantal 'covers' van Engelstalige popsongs, te weten van (1) *The sound of silence* van Simon and Garfunkel (= *Het geluid van stilte*), (2) *A well respected man* van The Kinks (= *Een respectabel man*), (3) *The times they are a-changin'* van Bob Dylan (= *Er komen andere tijden*), en (4) *The ballad of a crystal man* van Donovan (= *Nee meeuw*).³ Deze nummers – samen met (5) de uit diezelfde tijd stammende single *De eeuwige soldaat*, een cover van *The universal soldier*, eveneens van Donovan – geven een goed beeld van de problemen die de verovering van het genre popmuziek door het Nederlands met zich meebrengt. Opmerkelijk hierbij is dat deze problemen zowel de muzikale als de tekstuele kant betreffen, waarbij ik direct aantekenen vooral op de laatste te zullen ingaan. Voor alle duidelijkheid zij hier nog vermeld dat het me hier enkel en alleen om de problemen gaat die ik meen te kunnen observeren bij de poging van Boudewijn de Groot om Nederlandstalige popmuziek te vervaardigen. Ik probeer dus niet om tot een algehele evaluatie van zijn complete oeuvre te komen. Voor dit laatste is De Groots tweede elpee *Voor de overlevenden* (1967), waar ik hier nauwelijks op inga, ongetwijfeld van veel groter belang dan de hier centraal staande *Apocalyps*. Bovendien vormt de echte popmuziek slechts een bescheiden onderdeel van zijn oeuvre dat toch vooral uit balladen en luisterliedjes bestaat (zie echter hieronder).



Hoes van de elpee *Apocalyps* van Boudewijn de Groot (1966).

DE MUZIEK: Op *Apocalyps* is de zanger zelf opmerkelijk zwak, vooral in de popsongs. Hij prevelt de teksten voor zich uit zonder enige emotie in de songs te leggen; qua expressie is zijn vertolking vlak en weinig overtuigend. De 'band' die hem begeleidt – hoewel op de plaat vermeld "met orkest o.l.v.: Frans de Kok"⁴ – maakt niet zelden de indruk voor het eerst popmuziek te spelen (met een drummer die zo lijkt te zijn weggelopen uit het Cocktail Trio), gezien de algemene houderigheid van de begeleiding. Ook bij de arrangementen, tenslotte, gaat het soms helemaal mis. Bij de single *De eeuwige soldaat* bijvoorbeeld, doet de overdaad aan violen ronduit potsierlijk aan.

DE TEKSTEN, M.N. WOORDGEBRUIK EN STIJL: Aan de tekstuele kant is eveneens zo ongeveer alles mis wat maar lijkt mis te kunnen gaan. In de eerste plaats zijn de teksten te opgelegd literair en veel te pretentief. Dit sluit trouwens direct aan bij het overige werk van De Groot en zijn tekstschrijver Lennaert Nijgh – te weten de niet-popsongs: de 'luisterliedjes', de Nederlandstalige chan-

sons – dat bol staat van de literaire pretenties. Zo treffen we onder meer aan: Franse titels (*Élégie prénatale*), literaire verwijzingen ('een trage lange jongen die Tacitus en Wolkers kent' in *Voor de overlevenden*; 'en ik zucht met Van het Reve 't is weer niets dan narigheid' in *Lied voor een kind dat bang is in het donker*; en een titel als *Aeneas nu*), en zelfs – tot twee maal toe – op de rederijkerspoëzie teruggaande 'Prince-aanheffen' (in *Apocalyps* en in *Zonder vrienden kan ik niet*). Een opmerkelijk 'hoogtepunt' wordt in dit opzicht gevormd door de latere elpee/cassette *Nacht en ontij* waarbij de kritiek toentertijd opmerkte dat voor de appreciatie ervan eindexamen gymnasium-alfa een voorwaarde vormt. Met deze literaire preoccupaties van het duo De Groot/Nijgh hangt samen – en ik ben weer terug bij de popsongs van *Apocalyps* – dat de woordkeus (bijvoorbeeld 'knaap', 'braaf', 'pa', 'gebouwd op stiptheid' in *Een respectabel man*; 'lest de glans van dit karmijn de dorst niet van je leger' in *Nee meeuw*; 'vlieg op' in *Er komen andere tijden*; of 'kil', 'vermaan', en 'dan rest alleen de stilte' in *Het geluid van stilte*) veel te zwaar en te gekunsteld is voor popmuziek, zelfs voor het in verhouding rustige segment dat De Groot binnen zijn repertoire trachtte te trekken. En iets soortgelijks geldt voor de gebruikte beelden. Zinsneden als 'de streep is getrokken, de vloek is gelegd' in *Er komen andere tijden*; 'woorden vallen als de regen stil, zonder wil' in *Het geluid van stilte*; 'je taal is als een aal vol gladder zilveren woorden' in *Nee meeuw*, etc. laten zich maar moeizaam met popmuziek verenigen als gevolg van hun te nadrukkelijke literaire lading.

DE TEKSTEN, M.N. UITSpraak: Daarnaast – en misschien wel het allerbelangrijkste – die zo beschaafde stem die, zonder maar een moment van opwinding, niet aflatend een nagenoeg vlekkeloos Algemeen Beschaafd Nederlands ten gehore brengt. Als één ding duidelijk wordt, dan is het wel hoe slecht die beschaafde gymnasiastenstem en die op het luisterlied afgestemde, en o zo keurige, standaardtaal met popmuziek te verenigen zijn. Popmuziek vereist klaarblijkelijk een zekere ongepolijstheid, een eigenschap die dit genre niet probleemloos bij het gebruik van de cultuurtaal doet aansluiten.

De conclusie kan m.i. niet anders zijn dan dat de poging van Boudewijn de Groot en Lennaert Nijgh Nederlandstalige popmuziek te maken is mislukt. Men kan zich moeilijk aan de indruk onttrekken dat zij deze onderneming hebben onderschat. Het lijkt er sterk op dat zij zich er onvoldoende van bewust waren dat het schrijven en zingen van een Nederlandstalige popsong een principieel andere onderneming is dan het vertalen van Vergilius of Goethe. Boudewijn de Groot – toch al geen prototypische popartiest⁵ (al liet hij het zich het sterrendom graag aanleunen en ging hij – later – prat op zijn snelle BMW), maar altijd toch vooral een vertegenwoordiger van het 'betere lied' – en Lennaert Nijgh bleken niet in staat hun literaire aspiraties de baas te blijven, met als gevolg een mislukte poging om geloofwaardige Nederlandstalige 'muziek van de straat' neer te zetten. Dat het door hen gebezigde taalgebruik hierbij een centrale rol speelde, heb ik hierboven duidelijk trachten te maken. Zowel qua woordkeus als qua uitspraak waren zij niet bij machte de juiste toon te vinden.

Opmerkelijk is ook hoe schril dit ontbreken van inzicht in de cruciale rol van taal en taalgebruik afsteekt bij dat van hun Engelstalige collega's, die welbewust bezig waren hun songs rauw en ongepolijst te laten klinken, en die er wel voor waakten te 'standaardtaal-achtig' te klinken.⁶ In hoofdstuk 8 van Trudgills *On Dialect* – waarvan de ondertitel luidt: 'The sociolinguistics of British pop-song pronunciation' – wordt in detail belicht hoezeer de Britse popartiesten in talig opzicht Amerikaans probeerden te lijken.⁷ Het effect hiervan is duidelijk: op deze wijze werd een duidelijke afstand gecreëerd ten aanzien van de Britse standaardtaal. De huidige generatie Nederlandse popmusici is zich van de hier opdoemende valkuilen trouwens veel beter bewust. Zo merkte de zanger van de Nederlandstalige rockgroep Van Dik Hout, Martin Buitenhuis, in *NRC Handelsblad* van 2 januari 1995 het volgende op. "Wat de muziek van De Dijk zo pakkend maakt, is dat ze zingen in hun eigen *spreektaal*" (mijn cursivering, JvM). En even later stelt hij: "Ik mag graag een beetje sleutelen aan de taal, maar je kunt het nooit los zien van de muziek. Nederlands is in dat opzicht geen gemakkelijke rock & roll-taal. Er zijn veel woorden die wel in de spreektaal gebruikt worden, maar die in een poptekst absoluut niet klinken. 'Slagroomsoes', om maar eens wat te noemen. Je vervalt heel snel in een potsierlijk, cabaretachtig stramien. Als band zijn wij er behoorlijk op gespitst om dat typisch Nederlandse hoempapa-gevoel te ontwijken."

De blinde vlek van het duo De Groot/Nijgh op talig gebied steekt – om de lijn met de literatuurgeschiedenis uit het voorafgaande (cf. sectie 1) nog even vast te houden – trouwens ook schril af bij het taalkundige inzicht van de literatoren van de zeventiende eeuw, om een extreem anachronistische vergelijking te maken. Zoals bekend, gingen die zelfs zo ver om overleg te voeren met betrekking tot het te hanteren taalgebruik en beraadslaagden zij over de wijze waarop het Nederlands het beste kon worden verfraaid. Ter verdediging van De Groot en Nijgh kan overigens wel worden aangevoerd dat zij voor een verraderlijk lastige opdracht stonden: de bewuste verfraaiing van het Nederlands ten tijde van onze zestiende en zeventiende eeuw is een zaak die veel minder gemakkelijk over het hoofd kan worden gezien dan de voor popmuziek zo noodzakelijke 'ontpolijsting' van de zo keurige Nederlandse standaardtaal.

3 Nederlandstalige popmuziek en dialect

Interessant is nu dat er in Nederland ook sprekers zijn die – anders dan bijvoorbeeld Boudewijn de Groot en Lennaert Nijgh – naast de standaardtaal nog een tweede taalsysteem beheersen: een dialect. Kenmerkend voor deze taalgebruikers is, dat er veelal een betrekkelijk transparante taakverdeling bestaat tussen beide door hen beheerste variëteiten van het Nederlands. Het dialect is onlosmakelijk verbonden met noties als 'informeel', 'groepsgebonden', 'intiem', 'affectief', etc., terwijl de standaardtaal door deze groep sprekers geassocieerd wordt met 'formeel', 'contacten buiten de eigen groep', 'officieel', 'afstandelijk', etc. Voor hen representeert de standaardtaal primair de te hanteren code binnen het domein van school, bestuur en officiële gebeurtenissen.

Alleen al op grond van deze taakverdeling is het duidelijk dat, wanneer deze sprekers een poging doen om het genre popmuziek te verinheemsen, zij dan als het ware automatisch uitkomen bij hun dialect en *niet* bij de standaardtaal. Uiteraard geldt iets soortgelijks voor de verwachtingen van het dialect-sprekende publiek. Wanneer, om maar een willekeurig voorbeeld te noemen, de WW-band uit Sittard (zie hieronder) in het standaard-Nederlands zou zingen, dan zou dat niet alleen voor de bandleden een wel heel onnatuurlijke keuze inhouden, maar ook voor hun Limburgse publiek zou dit nauwelijks te accepteren zijn daar in de Limburgse context dialect, ook onder de jeugd, nog altijd de ongedwongen omgangstaal is. Als terzijde zij hier opgemerkt dat het voorkomen van in dialect gezongen popmuziek bijgevolg een interessante, directe aanwijzing vormt voor de vitaliteit van de in Nederland gesproken streektalen. Zo bezien is een grootschalig onderzoek naar de verspreiding van in dialect gezongen popmuziek een bijzonder interessante onderneming, daar dit een belangwekkende graadmeter zou kunnen zijn voor de vitaliteit van het dialect onder de jeugd. Met andere woorden, de uitkomsten van een dergelijk onderzoek zouden niet alleen van cultuurwetenschappelijk belang zijn, maar ook de dialectologie/taalwetenschap zou bij een dergelijk onderzoek gebaat zijn, daar we op deze wijze een heel bijzondere kijk zouden krijgen op het sociaal-cultureel functioneren van de streektalen onder de jeugd.

Door toeval weet ik dat in Limburg veel in dialect gezongen popmuziek voorkomt. Recentelijk heeft de groep Rowwen Hèze (uit de omgeving van Horst in Noord-Limburg) zelfs nationale bekendheid gekregen met zijn (deels zelfgeschreven) cajun-achtige muziek, maar er is veel meer, zoals de al genoemde WW-Band uit Sittard en de Janse Bagge Bend uit Susteren die enige landelijke bekendheid kreeg met het in dialect gezongen *Sollicitere* op de wijs van *Gimme some lovin'* van de Spencer Davis Group.

De WW-Band verdient in dit verband speciale vermelding omdat het door deze groep zo centraal gestelde regionale element niet alleen in het gebruik van het plaatselijke dialect is gelegen, maar ook omdat hun hele optreden zo duidelijk refereert aan de Limburgse context waarbinnen deze band opereert.⁸ In een feeststemming die direct aan een carnavalsavond doet denken, worden met verve parodieën gepresenteerd van onder meer het Noordnederlandse levenslied, de Duitse schlager, een Antilliaans salsa-nummer, en een country song. Daarnaast, geheel in de carnavalstraditie van de zogenaamde 'zate hermeniekes', onderbreken zij het in het Limburgs gezongen blues-nummer *Bloes in 'bes'* met een carnavalsnummer (nl. *Doe bis mie maedje*), en hun versie van *Lovin' you* lijkt een op muziek gezette vorm van de tijdens het carnaval zo populaire 'sjaele kal' ('onzin verkopen'). Ook de door hen bezongen onderwerpen refereren duidelijk aan feesten – met name, natuurlijk, aan carnaval –, dorst en drinken, en de honger-na-het-drinken. Het feit dat ze hierbij gebruik maken van de melodieën van bekende popsongs levert soms eigenaardige effecten op. Menig Noordniederlander zal verrast opkijken bij het horen van de Limburgse versie van het van origine politiek geëngageerde nummer over de vrijlating van Nelson Mandela, waarin de basisregel *Free, free, Nelson Mandela* geworden is tot *Vrie*,

vrie, vrie zoepe (letterlijk 'Gratis, gratis, gratis zuipen'), of Bob Marley's eveneens politiek getinte *Stir it up* dat hier verschijnt als 'T sjteut mich op' ('het breekt me op', namelijk de vieze shoarma). Rechtstreeks in deze feesttraditie passen ook het tot *Kleine glaasjes, grote glaasjes* omgevormde salsa-nummer *Kleine wasjes, grote wasjes* (gezongen in namaak-Antilliaans), en het op *La Bamba* gebaseerde *Shoarma* waarin de woorden *bamba bamba* tot *brödje shoarma* zijn geworden. Dat op een dergelijke feestavond ook een scabreus nummer mag worden gepresenteerd, bewijst het spottende, aan prins Claus gewijde, *Claus is unne waus* ('Claus is een sukkel'), op de melodie van een ska-nummer (*Message to you*) van The Specials. Het live-optreden van de WW-Band waarop ik me hier baseer, is hierom zo interessant omdat het als het ware een monument vormt van Limburgs regionalisme. Liefde voor de eigen taal gaat hier nadrukkelijk gepaard met een eigen feestcultuur – namelijk carnaval –, met een eigen vorm van gezelligheid en 'spass', en met een milde spot met betrekking tot 'de rest van Nederland' en muzikanten die zich zelf (te) serieus nemen.⁹

WORST OF THE WW BAND

A

- 1) Soulfinger
- 2) 'T sjteut mich op
- 3) Claus is unne waus
- 4) Meissie ik ben 'n zeehond
- 5) Lovin' you
- 6) Kleine glaasjes, grote glaasjes

B

- 7) Du
- 8) Shoarma
- 9) Blues in 'Bes'
- 10) Rêheit
- 11) Jambo
- 12) Vrie zoeppe

WW BAND



**1^{ste} LUSTRUM/
AFSCHEIDS KONZERT**
(doorhalen wat niet van toepassing is)
ZAT. 5 MAART "OOS KAAR"

voorverkoop: fl.10,- dagkassa: fl.1,-

**WORST OF THE
WW BAND**

A

1) Soulfinger	0'04''
2) 'T sjteut mich op	0'99''
3) Claus is unne waus	12'34''
4) Meissie ik ben 'n zeehond	2'22''
5) Lovin' you	2'21''
<i>(Lord Greystoke's Stroke)</i>	
6) Kleine glaasjes, grote glaasjes	? '34''

B)

7) Du geh' nicht vorbei	65'45''
8) Shoarma	5'12''
9) Blues in 'Bes'	16'87''
<i>(including power - deprivation)</i>	
10) Rêheit	1'12''
11) Jambo	8'88''
12) Vrie zoeppe	? '32''

(P) & (C) 1988 by WW - BAND

Unauthorised reproduction / sampling is a violation of applicable laws and subject to criminal prosecution.

Omslag van cassette-bandje van *Worst of the WW Band* (1988).

Hoe het verder met de verspreiding van in dialect gezongen popmuziek is gesteld, is mij althans onduidelijk. Natuurlijk, er is Normaal in de Achterhoek, maar ik heb geen beeld van het voorkomen van in de streektaal gezongen popmuziek in bijvoorbeeld Brabant, Drente, Zeeland of Groningen, en al evenmin van de situatie in Vlaanderen (al mag Ivan Heylens klassieker *Wilde Boerndochtere* in dit verband natuurlijk niet onvermeld blijven). Ook de eventuele rol van de stadsdialecten in de Nederlandstalige popmuziek is voor mij een onbekend gegeven. Uiteraard ken ik de groep Drukwerk die het Amsterdams hanteerde in onder andere hun aan de verveling in Amsterdam-Noord gewijde eerste hit – op de melodie van Bob Dylans *A hard rain is gonna fall* –, en er is de in

plat-Haags gezongen ode aan het Den Haag van de jaren '60¹⁰, maar of hier een veel grootschaliger in stadsdialecten gezongen popcultuur aan ten grondslag ligt, weet ik niet. Nogmaals, een dergelijk inventariserend onderzoek lijkt mij, zowel uit het oogpunt van de eigentijdse muziekcultuur als van de dialectologie, een buitengewoon interessante onderneming, en ik zou graag willen oproepen tot nader onderzoek.¹¹

Wat ik in dit verband ook vooral zou willen benadrukken is dat men, door voor het dialect te kiezen in plaats van de standaardtaal, zo ongeveer automatisch de val ontloopt waar het duo De Groot/Nijgh in het midden van de jaren '60 zo evidentelijk in liep. Te weten, het risico van te keurig, te net, te beschaafd, en te literair taalgebruik. Zoals we hebben gezien, valt popmuziek moeilijk te verenigen met de Nederlandse standaardtaal, als gevolg van het zo 'beschaafde' karakter van de laatste (die, niet voor niets, veelal als Algemeen *Beschaafd* Nederlands (ABN) wordt getypeerd). Uiteraard geldt dit niet voor de dialecten die, ik zou bijna zeggen 'per definitie', eenvoudigweg niet met 'overdreven keurig' kunnen worden geassocieerd. Ook het risico om te literair te klinken wordt op deze wijze min of meer automatisch vermeden, daar dialecten nu eenmaal niet of nauwelijks over een literair register beschikken.

Bij dit laatste sluit aan dat veel latere Nederlandstalige popmuziek (van bijvoorbeeld De Dijk, The Scene, of Het Goede Doel) in een soort casual Randstad-plat wordt gebracht. In één geval – namelijk in de aan Berlijn gewijde hit van Het Klein Orkest getiteld *Over de muur* – was de uitspraak zelfs zo zeer niet-standaardtalig (de *ij* van Berlijn werd als onvervalste *ai* uitgesproken) dat zelfs de diskjockeys op – toen nog – Hilversum 3 hierover vielen en er geksheurende opmerkingen over maakten. Hoe men over de populariteit van dit Randstad-plat verder ook moge denken, in dit verband gaat het me er vooral om dat op deze wijze de zo ongeloofwaardige combinatie van 'muziek van de straat' en 'standaardtaal' wordt vermeden, hetgeen mijns inziens een voorwaarde voor appreciatie en acceptatie van Nederlandstalige popmuziek vormt. Tot op zekere hoogte heeft het regionale – i.c. zuidelijke – element in het taalgebruik van Doe Maar, Clouseau of Frank Boeijen¹² een soortgelijk effect: juist dit regionale element maakt hun versie van de standaardtaal net iets minder standaardtalig, dat wil zeggen net iets minder gecultiveerd en braaf.

4 De standaardtaal en de zgn. 'volksliederen'

Bovenstaande opmerkingen over de relatie tussen muziekgenre en taalkeuze hebben ook consequenties voor een geheel ander segment van de Nederlandstalige liedcultuur, te weten voor het 'volkslied'. Bekend is de observatie dat veel uit de mondelinge traditie stammende liederen – de zgn. 'volksliederen' – als die verzameld door bijvoorbeeld Tjaard de Haan of Ate Doornbosch *niet* in dialect werden gezongen, maar in de standaardtaal. Dit is natuurlijk opvallend in het licht van het feit dat de zangers vrijwel steeds dialectsprekers waren. De observatie aangaande de 'kloof' tussen spreken en zingen is wel als volgt onder woorden gebracht: het volk spreekt dialect, maar zingt in het Nederlands.¹³ Met betrek-

king tot deze ongetwijfeld opmerkelijke en ook intrigerende discrepantie zou ik een tweetal opmerkingen willen maken.

Het gebruik van de standaardtaal in deze liederen wijst onmiskenbaar op hun schriftelijke herkomst. Dit is zeker geen nieuw inzicht¹⁴, wel hoop ik op grond van bovenstaande zuiver taalkundige benadering deze kwestie wat scherper te kunnen stellen. Een in dit verband cruciaal gegeven is, dat, zeker op het platteland, de standaardtaal tot een stuk in de twintigste eeuw als *gesproken* taal nagenoeg geen rol speelde. Dit geldt voor veel van de moderne standaardtalen en het is dan ook niet verwonderlijk dat Wexler ze recentelijk tot de 'niet gesproken' talen rekende.¹⁵ Als gevolg van het feit dat de standaardtalen lange tijd vooral als *geschreven* talen hebben gefungeerd, kan het gebruik van de standaardtaal bij het zingen moeilijk anders worden verklaard dan als het rechtstreekse gevolg van het feit dat deze liederen aan een schriftelijke bron zijn ontleend. Met andere woorden, gezien de talige verhoudingen hier te lande kan het gebruik van de standaardtaal moeilijk anders worden gezien dan als een reflex van de *schrijftaal*. Bovendien lijkt het gebruik van de standaardtaal erop te wijzen dat dit proces van ontleening aan de schriftelijke bron niet in een heel verleden heeft plaatsgehad. Immers, als dat wel zo zou zijn, dan zou het taalgebruik in deze liederen sterker dialectisch gekleurd zijn geweest (zie verder hieronder).¹⁶ Bij deze schriftelijke achtergrond van de liederen in kwestie sluit de door Grijp geciteerde uitspraak van Tjaard de Haan aan dat de 'liedjestaal' vanouds geen taal van alledag is: "het is een zondagse aangelegenheid in de trant van 'ik neem de pen ter hand, lieve Coba, om U.E. te schrijven', een taal van sfeer, van nivo, van traditie." En wie leest in bijvoorbeeld deel I van *Onder de groene linde* kan dit slechts beamen. Sommige liederen – een mooi voorbeeld is lied 36 – ademen overduidelijk de negentiende-eeuwse schrijftaal, compleet met naamvallen, verbogen adjectieven, achter het zelfstandig naamwoord geplaatste adjectieven ('die maget rein', 'enen slaap zeer zwaar'), participium-constructies, etc. etc.¹⁷

Op grond van het bovenstaande is het duidelijk dat het gebruik van de standaardtaal in deze liederen een belangrijke indicatie vormt wat betreft hun *overleveringsgeschiedenis*. Cruciaal bij dit alles is dat de schriftelijke traditie mijns inziens wel eens veel prominenter zou kunnen zijn dan de zo vaak gebruikte notie 'mondellinge overlevering' suggereert. Uiteraard betekent dit niet dat in collecties als die door De Haan en Doornbosch zijn aangelegd, mondellinge overlevering geen rol speelt. Veelal zal er sprake zijn van een wisselwerking tussen een mondellinge en een schriftelijke traditie. Toch lijkt hier een kanttekening op zijn plaats. Door veel volksliedonderzoekers wordt in dit verband gewezen op het belang van de – naast liedbladen en liedboekjes – zogenaamde liedschriften.¹⁸ In deze liedschriften noteerden de zangers de hun bekende liederen. Voor een deel zullen zij deze liederen uit andere bronnen hebben overgeschreven, maar daarnaast wordt verondersteld dat de zangers ook liederen die zij via de orale traditie hebben leren kennen, zelf aan het schrift toevertrouwden. Op grond van bovenstaande opmerkingen over de positie van de standaardtaal lijkt met betrekking tot dit laatste nuancering geboden. Natuurlijk betwist ik

het bestaan van deze liedschriften – en de rol die zij speelden – niet, maar wel betwijfel ik sterk of het een wijdverbreid, en vooral ook oud, gebruik representeert. Op het platteland was de kennis van de standaardtaal in vroeger tijden immers dermate beperkt, dat we hier onmogelijk aan een algemeen verschijnsel kunnen denken. Slechts zeer weinigen zullen namelijk in staat zijn geweest om de door hen zelf gezongen liederen op schrift te stellen, en zeker niet met inachtneming van de toenmalige complexe schrijftaalconventies. Met andere woorden, de bijdrage aan de wisselwerking tussen de schriftelijke en de mondelinge traditie *van de zangers zelf* lijkt mij een fenomeen van een veel beperktere omvang dan veelal wordt aangenomen, alleen al vanwege het feit dat het voornamelijk tot de twintigste eeuw zal zijn beperkt.

Het feit dat de in deze sectie centraal staande volksliederen vrijwel steeds in de standaardtaal werden gezongen zegt mogelijkerwijze – en dit is mijn tweede kanttekening – ook iets over hun *status*. Op grond van het voorafgaande (sectie 1) is het duidelijk dat het feit dat deze liederen in een andere taal ten gehore worden gebracht dan in de normale omgangstaal van de zangers niet zo maar een unicum representeert. Immers, net zoals de keuze van de standaardtaal bij het zingen/schrijven van een lied geen automatische kwestie is bij standaardtaalsprekers, zo is de keuze van het dialect niet vanzelfsprekend bij dialectsprekers. Het is immers niet de taal van de componist/zanger die bij de taalkeuze voor een bepaald lied doorslaggevend is, maar in veel gevallen wordt de taalkeuze bepaald door het genre waartoe het lied in kwestie behoort. Wat we hier dus kunnen constateren, is dat het genre volkslied nooit door de streektaalen is veroverd; zelfs aanzetten hiertoe lijken betrekkelijk zeldzaam.¹⁹

Dat de streektaalen het volkslied nooit binnen hun bereik hebben gekregen, is om tenminste twee redenen opmerkelijk. In de eerste plaats is het vasthouden aan de genre-bepaalde taal vooral bekend bij vormen van ‘hogere’ cultuur – zie ook Grijps openingsartikel – en dat is nu precies waarmee we niet geneigd zijn de liederen in kwestie te associëren. In de tweede plaats waren de zangers waaraan de volksliedverzamelaars hun materiaal ontleenden – anders dan de huidige generaties dialectsprekers – veelal monolinguaal, dat wil zeggen *zij spraken enkel en alleen de streektaal*. Bij dit soort sprekers zou men eerder de verovering van de volksliederen door het dialect verwachten dan bij de huidige generaties. Als gevolg van hun eentaligheid zijn deze sprekers immers veel minder bij machte de in de liederen gebezigde standaardtaal ‘zuiver’ te houden, in concreto van dialectinvloeden te vrijwaren. De geringe invloed van de dialecten op de taal van de liederen is des te opmerkelijker wanneer we ons ook nog realiseren dat de volksliederen een ‘gebruiksgoed’ representeren: zij werden niet zelden dagelijks onder de arbeid gezongen.²⁰ Dat in deze constellatie de dialecten nooit bij machte zijn geweest de volksliederen binnen hun bereik te krijgen zou – mede – hierin gelegen kunnen zijn dat de liederen in kwestie voor diegenen die ze kenden en zongen voorbeelden van een hoger cultuurgoed representeerden dan wij nu geneigd zijn te denken. Alleen al het feit dat ze in de vaak zo plechtstatige literaire taal waren aangeboden, moet deze liederen in de ogen van deze weinig ontwikkelde, monolinguale dialectsprekers een status hebben verleend die ver

boven het alledaagse uitreikte. (Hierbij dienen wij niet uit het oog te verliezen dat de volksliederen deze eigenschap deelden met de in de kerk gezongen psalmen en gezangen, iets wat zeker binnen het protestants-christelijke bevolkingsdeel telde.) De gekozen thematiek en/of de sfeer die de liederen ademen, versterkte dit. Niet alleen gaat een substantieel deel van de liederen over magische, religieuze of stichtelijke zaken, maar ook de liederen met een wereldser thema als onderwerp – de liefde – hebben vaak een niet-alledaagse setting. Zij zijn vaak gesitueerd in een ver en romantisch verleden – met ‘heren’, ‘jonkers’ en ‘onschuldige meisjes’ – waarin ‘wonderbaarlijke ontkenningen’ (van het type ‘oude geliefde duikt – vaak na jaren – onverwacht weer op) met opmerkelijke regelmaat voorkomen. Kortom, ik sluit bepaald niet uit dat de liederen door het niet zeer geletterde, niet standaardtaal sprekende deel van de bevolking met een hogere cultuur – van een bovendien eerbiedwaardige ouderdom – werden geassocieerd; te hoog, met name, om in dialect te worden weergegeven. Zingen in dialect lijkt, voor zover we daar nu zicht op hebben, voornamelijk beperkt te zijn geweest tot humoristische en tot wiege- en kinderliedjes. Deze associatie met een hogere cultuur zou – ten minste ten dele – ook ten grondslag kunnen liggen aan het feit dat deze liederen zo frequent in de vele liedboeken werden opgenomen. Klaarblijkelijk representeerden zij een cultuur waarvoor gold dat deze geacht werd waardevol genoeg te zijn om te worden vastgelegd. Ook de hierboven ter sprake gekomen gewoonte van de zangers om zelf liedjes op te tekenen in de zgn. liedschriften getuigt hiervan. Met andere woorden, wij dienen op z’n minst met de mogelijkheid rekening te houden dat – enigszins gechargeerd voorgesteld – veel van de liederen die nu als ‘volkslied’ te boek staan door de toenmalige zangers als ‘kunstlied’ werden ervaren!

Standard language or dialect. Language choice in Dutch popular song

This paper deals with language choice in Dutch popular song. In the first section it is discussed that it is not so much the language of the composer/singer, but rather the genre which is decisive for the language chosen for a song.

The second section deals with the use of Dutch in rock music. The album *Apocalyps* by Boudewijn de Groot (1966) serves as a means of discussing some of the problems facing a newly introduced language when 'conquering' a genre. In relation to rock music, for instance, standard Dutch, being far too formal and elevated, does not represent a natural medium.

The third section points out that the informal character of Dutch dialect(s) makes them better suited for rock music. Moreover, dialects are an important vehicle for all kinds of regional sentiments.

Dutch folk songs are highlighted in the fourth section. In relation to this genre, it appears that the vast majority are in standard Dutch, whereas the singers are dialect speakers. Since standard Dutch has been a primarily written language for centuries, its use here seems to be a direct reflex of the written sources from which the songs originate. In addition, it is suggested that the fact that these songs were rarely recast in the primary language of the singers, namely the dialects, may indicate that they represented a much higher culture than we are nowadays inclined to associate them with.

* De eerste drie secties van dit stuk zijn gebaseerd op het welkomstwoord waarmee schrijver dezes het symposium 'Zingen in een kleine taal' op 22 september 1994 opende. Zowel tijdens de voorbereiding als bij het schrijven stond Caroline Smits mij met raad en daad terzijde. Voorts ben ik dank verschuldigd aan Jan Berns, Ton Dekker en Louis Grijp die een voorlaatste versie van dit stuk van commentaar voorzagen.

1. Zie ook Grijps openingsartikel van deze bundel.
2. Geciteerd naar het verslag van de hand van Gerda Telgenhof in *NRC Handelsblad* van 27 september 1994.
3. Op *Apocalyps* staat ook een Nederlandstalige versie van *Sunny Goodge Street* van Donovan (*Draai weer bij*). Daar dit een jazz-achtig nummer is, laat ik het hier verder buiten beschouwing.
4. Alleen al deze vermelding wijst er op dat Boudewijn de Groot niet zo maar als Nederlandse rock-artiest kan worden gezien (zie noot 5). Op zijn tweede elpee: *Voor de overlevenden*, treffen we iets soortgelijks aan, namelijk: "met orkest o.l.v. Bert Paige / met orkest o.l.v. Ger van Leeuwen."
5. Hier wordt wel anders over gedacht. In *NRC Handelsblad* van 14 december 1994 wordt Huub van der Lubbe, zanger van de Nederlandstalige band De Dijk, als volgt geciteerd: "Je had de Beatles, je had Herman's Hermits, the Kinks en er was Boudewijn de Groot, en dan in het bijzonder zijn elpee *Voor de overlevenden*. Dat was echt een belangrijke plaat, zo'n klassieker die iedereen in huis had. Voor mij was Boudewijn de Nederlandse Dylan – in ieder geval was hij van hetzelfde kaliber als al die buitenlandse artiesten. Ik vond hem ook geen liedjeszanger in de traditie van Jaap Fischer, zoals sommigen wel zeiden. Voor mij was Boudewijn rock 'n' roll." Ik kan hier slechts tegenover stellen dat ikzelf, als typische representant van de rock-generatie van de jaren '60, Boudewijn de Groot nooit heb gezien als vertegenwoordiger van de Nederlandse rock. Van de leraar Nederlands 'mocht' Boudewijn de Groot; de Rolling Stones 'mochten' echter niet.
6. Aardig in dit verband is de observatie van de tante die John Lennon van The Beatles opvoedde dat John zo plat was gaan praten (aan welke bron ik deze anecdote ontleen, herinner ik me niet meer). Zie ook sectie 3 hieronder.
7. Cf. P. Trudgill, *On Dialect. Social and Geographical Perspectives* (Oxford: Blackwell, 1983) 141 ff.
8. Ik baseer me hier op de cassette *Worst of the WW Band* uit 1988, met de opmerkelijke ondertitel "1e Lustrum/Afscheids Konsert (doorhalen wat niet van toepassing is)."
9. Dezelfde elementen treffen we aan op de CD *Ooojee, auch nog un laif ceedee??* Het Limburgs dialect, feeststemming in carnavalstraditie – het concert begint en eindigt met een carnavalsnummer – en op Limburgse wijze 'spass' maken, vormen ook hier de hoofdingrediënten van de Limburgse eigenheid die de WW-Band gestalte weet te geven. Treffende voorbeelden in de lijn van de nummers uit de hoofdtekst zijn hier nog *Zaaatmaaaan* (gebaseerd op *Batman*), *Nooit meer zoepe* (*Too much pressure*), en *De bar geit toe* (*Only you*). In dit verband mag tenslotte niet onvermeld blijven dat de CD waarmee die WW-Band haar elfjarig (!) bestaan viert – *Elluf* – een wel heel opmerkelijke cover bevat, nl. het tot *Zitterd, Zitterd* ('Sittard, Sittard') geworden *New York* van Frank Sinatra.
10. Getiteld *O o Den Haag* van Harry Klorkestein (= Het Klein Orkest).
11. Voor een begin van een dergelijk onderzoek, zie Louis Peter Grijp, 'Van dialectlied tot boerenrock. Muziek en regionale identiteit', in: Carlo van der Borgt, Amanda Hermans en Hugo Jacobs (edd.), *Constructie van het eigene. Culturele vormen van regionale identiteit in Nederland* (Amsterdam 1995). Tevens verschenen in: *Jaarboek Muziekwetenschap 1995. Universiteit Utrecht*. (Utrecht 1995) 21-50. Graag teken ik hier nog bij aan dat een dergelijke inventarisatie zich niet tot de Nederlandstalige popmuziek zou moeten beperken, maar dat een dergelijke onderneming idealiter ook, wat ik nu maar noem, 'Nederlands populair' in kaart zou moeten brengen. Zie ook de bijdrage van Grijp aan deze bundel.

12. Voor Frank Boeijen, zijn stem en zijn uitspraak, cf. Guus Middag in *NRC Handelsblad* van 6 januari 1995.
13. Zie Grijp, 'Van dialectlied tot boerenrock'.
14. In de drie tot nu toe verschenen delen van de *Onder de groene linde*-reeks bijvoorbeeld is deze kwestie nadrukkelijk aan de orde gesteld. Cf. deel 1, 24, deel 2, 16-17 en deel 3, 12-13.
15. 'Unspoken languages', voordracht op de elfde International Conference on Historical Linguistics, Los Angeles, augustus 1993. Zie met betrekking tot het Nederlands Hagens 'Groepsportret van het Nederlands' in *Onze Taal* 59 (1990) 32-39, waarin het ontstaan van het gesproken standaard-Nederlands in de negentiende eeuw wordt gesitueerd.
16. Ook Doornbosch wijst er in zijn Inleiding bij de *Onder de groene linde*-reeks op dat veel van de in deel 1 opgenomen liederen 19e-eeuwse produkten zijn (23).
17. Louis Peter Grijp, 'Van dialectlied tot boerenrock'. Zie in dit verband ook *Onder de groene linde*, deel 2, 16-17 waar dit literaire taalgebruik eveneens ter sprake komt. In sommige gevallen sluit ik bovendien een tendens tot bewuste archaïsering niet uit, zo ook in het geval van lied 36. Woorden als 'mager' en 'exempel' verlenen het lied een namaak-middeleeuws karakter.
18. Zie voor de wisselwerking tussen de mondelinge en de schriftelijke traditie – en de rol van de liedschriften – ook *Onder de groene linde*, deel 1, 24.
19. Volgens Grijp, 'Van dialectlied tot boerenrock', vertoont hooguit 10% van het op het P.J. Meertens-Instituut aanwezige materiaal dialectische eigenaardigheden. Hierbij zou het vooral om humoristische en om kinder- en wiegeliederden gaan. Zie verder *Onder de groene linde*, deel 2, 16 en deel 3, 13 voor voorbeelden van in dialect opgetekende liederen.
20. Zie hiervoor de prachtige passage in Doornbosch' inleiding bij deel 1 van *Onder de groene linde*.