

Zorgeloos zingend

Op zoek naar jeugdidentiteit in het *Nieu Amstelredams Lied-boeck*
(1591)



Bachelorscriptie Vroegmoderne Nederlandse letterkunde

Begeleider: prof. dr. E. Stronks

1 juni 2013

Loes Raats – 3372855

Inhoudsopgave

| | |
|---------------------------------------|----|
| Inleiding | 2 |
| 1. Theoretisch kader | 6 |
| 1.1. Hoe lang duurt de jeugd? | 6 |
| 1.2. Jeugdcultuur vs. jeugdidentiteit | 7 |
| 1.3. Muziek en jeugd | 7 |
| 1.4. Muziek en (jeugd)identiteit | 8 |
| 1.5. Model van mijn analyse | 10 |
| 2. Liedbundel en traditie | 12 |
| 2.1. Typering liedboek | 12 |
| 2.2. Liedboektraditie | 13 |
| 2.3. Jeugd als publiek | 15 |
| 3. Analyse liederen | 17 |
| 3.1. Jeugd | 17 |
| 3.1.1. Voor en door de jeugd | 17 |
| 3.1.2. Jeugd op vrijersvoeten | 19 |
| 3.1.3. Het jeugdige karakter | 22 |
| 3.2. Gender | 25 |
| 3.2.1. Zangers of zangeressen? | 26 |
| 3.2.2. Genderspiegel | 29 |
| Conclusie | 33 |
| Discussie | 36 |
| Literatuurlijst | 38 |

Inleiding

Nog nooit is het uitdragen van identiteit zo belangrijk geweest als in de huidige individualistische maatschappij. Al vroeg in je jeugd moet je zien te beslissen wie je bent, waar je bij hoort, waar je voor staat. Hoe laat je jezelf zien, en op welke manier? Identiteit is *booming*: terwijl ik deze scriptie schrijf, zie ik meerdere boeken over dit onderwerp op de tafel bij mijn medestudenten liggen. Zeker jeugdentiteit staat hoog op de agenda van de vaderlandse politiek.

Een belangrijk middel waarmee jeugdentiteit vandaag de dag wordt uitgedragen en vormgegeven is de popmuziek, die in het leven van een jongere alomtegenwoordig is sinds de opkomst van rock & roll in de jaren 50 van de vorige eeuw.¹ Deze muziek had de macht om het gedrag van jongeren te beïnvloeden.² Zij uitten zich via de muziek en gebruikten haar bovendien om zich af te zetten tegen de oudere generatie; zo dreef muziek een wig tussen de generaties en markeerde de scheiding tussen de cultuur van de jongeren en die van hun ouders.³

Dit was echter niet de eerste keer in de geschiedenis dat er sprake was van jongerenidentiteiten die zich middels muziek kenbaar maakten en vorm kregen; al zo vroeg als in de vroegmoderne tijd zien we tekenen van jeugdige zelfexpressie en de ontwikkeling van een eigen identiteit via de muziek. Het al genoemde verband tussen (pop)muziek en jongeren was toen ook al in bepaalde vorm aan de orde, kunnen we constateren als wij kijken naar de enorme hoeveelheid liederen en liedbundels die ontstonden in de Republiek; zij vormen een prachtig corpus om de opkomst van jeugdentiteit te onderzoeken.⁴ De vroegmoderne tijd is natuurlijk niet direct vergelijkbaar met het 'nu'; alleen al het begrip 'jeugd' is bijvoorbeeld aan verandering onderhevig geweest. De aantrekkingskracht tussen jeugd en muziek is echter van alle tijden; wellicht had zij toen dus ook al de kracht om het gedrag van jongeren beïnvloeden, en werd muziek op die manier gebruikt als een middel om identiteit te creëren en uit te dragen. Jongeren waren in ieder geval, wel net zoals nu, eigenlijk vooral geïnteresseerd in liedjes over de liefde.

Aan het begin van de zeventiende eeuw deed zich een nieuw literair verschijnsel voor dat al vaker onderzocht is: er kwam een hele reeks relatief kostbaar uitgevoerde liedboeken uit, die zich expliciet richtten tot de jeugd. Een verschijnsel dat door Fred Matter in verband wordt gebracht met de opkomst van een jongerenpubliek dat meer te besteden heeft, op alle gebieden:

'In de beginnende welvaartstaat vormden de jongeren een potentiële markt. Bovendien heeft de jeugd meer vrije tijd en is ze vaker verliefd, wat dan weer aanleiding is om een geschenk te geven, b.v.

¹ Bennett (2000), 34.

² Bennett (2000), 38.

³ Bennett (2000), 35.

⁴ Stronks (2012), 3.

een boek. Jong zijn is ook synoniem van modern, anti-traditioneel, gevoelig voor nieuwe modes in literatuur, kunst en muziek; allemaal elementen waarop deze liedboeken inspelen.⁵

Onder anderen Hubert Meeus⁶ en Eddy Grootes⁷ volgen Matter hierin. Zij allen schetsen een fenomeen dat veel verder gaat dan de publicaties van enkele liedboeken. Die liedboeken hoorden bij, of gaven vorm aan (het ontstaan van) een vroegmoderne jeugdcultuur met eigen rituelen, sfeer en inhoud. Die jeugdcultuur bestond dus uit 'koopkrachtige jongeren, geïnteresseerd in de liefde en met een voorkeur voor nieuwigheden.'⁸ Het begin hiervan wordt door Matter gesitueerd in 1602, met het verschijnen van de bundel *Den nieuwen Lust-hof*. Deze liedbundel was volgens hem als eerste uitdrukkelijk bestemd voor de jeugd, en er zouden er nog vele volgen.

In haar artikel over het *Aemstelredams Amoreus lietboeck* (1589) signaleert Dieuwke van der Poel echter in die veel eerdere bundel al een mogelijke gerichtheid op de jeugd, en die observatie biedt interessante aanknopingspunten voor verder onderzoek.⁹ Want tussen een eerste, voorzichtige, mogelijke gerichtheid op de jeugd in 1589 tot een serie liedbundels met de jeugd als duidelijke doelgroep vanaf 1602, zit een gat van ruim een decennium. En ook dat decennium was gevuld met liedbundels.¹⁰ In dit gat moet zich een proces hebben voltrokken waarin de jeugd zich heeft ontwikkeld tot een niet te negeren groep, met een aparte en onderscheidende cultuur en bijbehorende identiteit.

Om iets bij te dragen aan het begrijpen van dat proces, en om proberen erachter te komen hoe het is verlopen, ga ik in de bundel *Nieu Amstelredams Lied-boeck* op zoek naar een gerichtheid op de jeugd. Deze liedbundel verschijnt in 1591, net na het door Van der Poel besproken *Aemstelredams Amoreus lietboeck*, en zou daarmee de 'tweede bundel' zijn in een mogelijke ontwikkeling van gerichtheid op de jeugd in liedboeken. Zij werd in deze bundel misschien minder duidelijk benaderd dan in de bundels die vanaf 1602 op de markt kwamen, maar dat wil niet zeggen dat de jeugd zich niet alsnog voelde aangesproken door de liederen. Mijn vraag is dan ook of de bundel inderdaad een gerichtheid op de jeugd laat zien die jongeren aansprak, en op welke manier dit is vormgegeven: hoe zagen jongeren zichzelf gerepresenteerd in de liederen? En heeft dit beeld op hen wellicht een identiteitsvormende werking gehad?

⁵ Meeus (1991), 134.

⁶ Meeus (1991), 134.

⁷ Grootes (2004), 73.

⁸ Grootes (2004), 75.

⁹ Van der Poel (2008), 258.

¹⁰ Veldhorst (2009), 11.

De liedbundel *Nieu Amstelredams Lied-boeck* ga ik analyseren met behulp van een model dat de kunsthistorica Ann Adams heeft ontwikkeld, om uitspraken te kunnen doen over mogelijke identiteitsvormende werking van culturele objecten zonder afhankelijk te hoeven zijn van de schaarse getuigenissen uit die tijd.¹¹ Het culturele object is in dit geval de liedbundel met zijn liedjes, de identiteitsvormende werking die van de liederen uitgaat verwacht ik gericht te zijn op de jeugd.

In het onderzoek naar liedbundels in de vroegmoderne tijd is onder andere gekeken naar de muziek en contrafacturen,¹² de oorsprong van de liederen zelf,¹³ het (al dan niet luxueuze) uiterlijk, de overgang van liedjes naar leesteksten,¹⁴ opwaardering van het genre van de liederen,¹⁵ de verwantschap met de opkomst van embleembundels,¹⁶ publiek¹⁷ en uiteraard de tekstuele inhoud.¹⁸ Ik zal me alleen richten op de laatste twee aspecten, namelijk het publiek en de tekstuele inhoud van de bundel, omdat hierin de meest identiteitsvormende werking te verwachten is. Hoewel ik me ervan bewust ben dat het hier over liederen gaat en dat die niet gelijk zijn aan gedichten, zal ik toch voornamelijk een tekstgerichte aanpak volgen en minder naar muzikale of algemene historische context kijken.¹⁹ Hierin volg ik Van der Poel, die in haar artikel over de interpretatie van Middelnederlandse liedteksten een lans breekt voor de close-reading van liedteksten, en zo het dominerende historiserende paradigma los te laten.²⁰ Het model van Adams is er ook juist op gericht te kijken naar formele en inhoudelijke aspecten, om te zien welk effect die bij de toehoorder en zanger teweeg hebben kunnen gebracht. Historische context zal ik slechts gebruiken om de liederen de nodige achtergrond te geven, voorafgaand aan mijn analyse.

In de analyse van de liederen richt ik me puur op de teksten en laat ik naast de historische context ook de muziek en opmaak verder buiten beschouwing. Ik maak een analyse van de liederen, waarin ik primair op zoek ga naar tekstuele bewijzen voor een gerichtheid op de jeugd; aan de hand van wat ik daarbij constateer, probeer ik ook de identiteit die de bundel uitdraagt te achterhalen. Voor ik aan die analyse toekom, bespreek ik in hoofdstuk 1 eerst nog de in deze inleiding aangestipte

¹¹ Er waren ook weinig dergelijke getuigenissen. Daarbij weten we ook weinig over het boekbezit van de gewone man, omdat veilingcatalogi en boedelinventarissen vooral inzicht geven in welke boeken geleerde oudere mannen lazen, 'zo ongeveer de laatste mensensoort bij wie we liedboeken kunnen verwachten'. Grijp (1996), 105.

¹² Grijp, L.P., *Het Nederlandse lied in de Gouden Eeuw. Het mechanisme van de contrafactuur*. Amsterdam 1991.

¹³ Spies, M., 'Zoals de ouden zongen, lazen de jongen'. In: W. van den Berg en J. Stouten (red.), *Het woord aan de lezer. Zeven literatuurhistorische verkenningen*. Groningen 1987.

¹⁴ Ibidem

¹⁵ Ibidem

¹⁶ Meeus 1991.

¹⁷ Roberts 2004 en Grijp 1996.

¹⁸ Van der Poel 2008.

¹⁹ Grijp (1996) vermeldt dat we ervan uit kunnen gaan dat de liedboekjes meer werden gezongen dan gelezen: 'Het 'lezerspubliek' van liedboekjes was een 'zangerspubliek'', 96 -97.

²⁰ Van der Poel (2005), 140.

problematiek: wat ik hier versta onder jeugd, het verschil in gebruik van jeugdcultuur en jeugdentiteit en de relatie tussen respectievelijk muziek en jeugd en muziek en identiteit. Daarnaast introduceer ik het model van Adams, en hoe ik het ga gebruiken . Omdat helaas niet alles uit de teksten te halen valt, geef ik 'indirect bewijs' voor een gerichtheid op de jeugd in hoofdstuk 2, waar ik inga op de (historische) context waarin deze liedbundel bekeken moet worden. De daadwerkelijke tekstuele analyse vindt plaats in hoofdstuk 3, waarin ik behalve een gerichtheid op de jeugd, ook signalen voor een onderscheid in gender hoop te vinden. Ik sluit af met de conclusie, en voeg nog een discussie toe, waarin ik vragen opwerp voor verder onderzoek; onderwerpen die interessant zijn maar die ik nu helaas niet kon bespreken, omdat mijn onderzoek daar te kleinschalig voor was en moest zijn.

1. Theoretisch kader

In dit hoofdstuk bespreek ik de in de inleiding aangestipte problematiek en verantwoord daarmee de keuzes die ik mijn onderzoek gemaakt heb. Allereerst geef ik een definitie van wat ik hier versta onder jeugd. Ook bespreek ik de mogelijk problematiek omtrent het begrip jeugdcultuur in relatie tot het begrip jeugdidentiteit. Hierna ga ik in op de veronderstelde relatie tussen muziek en jeugd, waarna ik die verbind met de eveneens veronderstelde relatie tussen muziek en (jeugd)identiteit. Uiteindelijk maak ik de koppeling met het model van Adams, waarin alle onderdelen als het ware samenkomen, en laat ik zien hoe ik dat ga gebruiken. Zij maakt daarin namelijk concreet hoe culturele objecten, zoals liederen, een mogelijk identiteitsvormende werking kunnen hebben gehad op, in dit geval, de jeugd.

1.1. Hoe lang duurt de jeugd?

Voor we het überhaupt kunnen hebben over hoe de jeugd zich gerepresenteerd zag, is het noodzakelijk eerst het begrip 'jeugd' af te bakenen. Het definiëren van 'jeugd' is 'geen onproblematische zaak', zoals Grootes al zei.²¹ Voor deze specifieke casus is het begrip echter redelijk precies af te bakenen.

In vroegmodern gebruik wordt er over jongeren gesproken als het vrouwen van ten minste twaalf tot vijftientig jaar betreft en jongemannen tussen hun vroege tienerjaren, wanneer ze uit huis gingen, tot laat in de twintig, wanneer ze trouwden.²² Ook Grootes laat de tijd van de jeugd eindigen bij het huwelijk. Tenminste, de tijd van de groep jeugd waarop de uitgevers en auteurs van de nieuwe liedboeken zich duidelijk richtten, namelijk 'de groep van de huwbare jeugd, 'vrijers en vrijsters'.²³ Het lijkt inderdaad voor de hand te liggen dat luxe bundels die geschikt waren als liefdesgeschenk, gevuld met liedjes over verliefdheid, gericht zijn op ongehuwde jeugd. In dat geval begint de jeugd, en daarmee de doelgroep, wanneer de jongeren op vrijersvoeten gingen en eindigt deze levensfase bij het ingaan van het huwelijk.

Hoewel de liedbundel die ik ga onderzoeken ruim tien jaar voor de 'nieuwe liedboeken' is gedrukt, zal ik bij mijn onderzoek toch dezelfde doelgroep van huwbare jeugd voor ogen houden. Eén van de opvallendste overeenkomsten tussen mijn bundel en de nieuwe liedboeken is het genre: ze bestaan beide namelijk overwegend uit liefdesliederen. Deze liefdesliedjes lijken de belangrijkste reden te zijn waarom de nieuwe liedbundels gericht waren op de huwbare jeugd. Ik ga ervan uit dat

²¹ Grootes (2004), 77.

²² Roberts (2004), 139.

²³ Grootes (2004), 77.

die interesse voor liefdesliedjes niet uit het niets opkwam, maar in de voorliggende jaren ook aanwezig was en dat mijn bundel dus hetzelfde publiek zal hebben gehad. Ook de andere genres die in mijn bundel voorkomen, zoals drink- en meeliedereren, lijken te wijzen op een jeugdig en ongehuwd publiek; het zijn onderwerpen waar vooral de jeugd affiniteit mee zal hebben gehad. Hier kom ik in mijn analyse op terug.

1.2. Jeugdcultuur vs. jeugdentiteit

In mijn inleiding gebruik ik de begrippen jeugdcultuur en jeugdentiteit door elkaar, en uitspraken die worden gedaan over jeugdcultuur, neem ik over waar het identiteit aangaat. Hiermee suggereer ik dat er bij het ontstaan van een jeugdcultuur ook direct sprake is van een eigen jeugdentiteit. Els Stronks problematiseert dit gegeven echter juist in haar artikel over adolescentenidentiteiten in de vroegmoderne tijd: 'Was met het ontstaan van een jongerencultuur ook sprake van een eigen jongerenidentiteit?'²⁴ Verderop stelt zij dat een liedbundel misschien wel groepsvormend kan zijn, maar dat dat niet meteen identiteitsvormend hoeft te werken.²⁵

Het is in ieder geval duidelijk dat cultuur en identiteit (hier) zeer sterk verweven zijn, en misschien zelfs in een soort virtueuze cirkel zitten; geen vicieuze cirkel, want het gaat hier puur om een zichzelf versterkend effect dat niet per se ongewenst is. Een aanname bij mijn onderzoeksvraag is bijvoorbeeld dat jeugdentiteit vorm kreeg in de liedcultuur; een liedcultuur die onderdeel was van de jeugdcultuur. En volgens de psychoanalyse, waar Adams model op is gebaseerd, komen identiteiten door en via culturele uitingen tot expressie, maar zijn ze ook weer door diezelfde cultuuruitingen gevormd.²⁶

Mijn uitgangspunt is dat de opkomst van een jeugdcultuur dan misschien vooruitliep op de ontwikkeling van een eigen identiteit, maar dat die identiteitsvorming gelijk loopt met een proces van bewustwording van die cultuur. Ik richt me in mijn onderzoek primair op identiteit. De toen ontwikkelde jeugdentiteit was een deel van de jeugdcultuur, die op dat moment in opkomst was, te zien aan liedboeken die uiteindelijk speciaal op de jeugd gericht zouden zijn. Dit omdat de ze bewuster van zichzelf werd, mogelijk door de identiteit die al eerder in liedboeken werd neergezet; een proces van identiteitsvorming.

1.3. Muziek en jeugd

Zoals al gesteld in de inleiding heeft muziek altijd al grote invloed op de jeugd gehad. Andy Bennett leidt de betekenis van popmuziek als aspect van jeugdcultuur terug naar de opkomst van rock 'n' roll

²⁴ Stronks (2012), 4.

²⁵ Stronks (2012), 10.

²⁶ Stronks (2012), 5.

in de jaren '50 van de vorige eeuw.²⁷ Deze muziek beïnvloedde het gedrag van tieners, en volgens hun ouders vaak niet in positieve zin. Rock 'n roll zou een opruiend effect hebben en zelfs de morele gesteldheid van hun kinderen schade berokkenen.²⁸ Dat hun muziek deze impact had op een dergelijke grote massa, bracht veel artiesten ertoe om die muziek ook te gebruiken om socio-politieke kwesties aan de kaak te stellen.²⁹ Maar andersom werd muziek ook door jeugdculturen zelf ingezet: subculturen, zoals de punk, gebruikten hun specifieke muziek om zich af te zetten als groep.³⁰ Muziek was dus een machtig en invloedrijk medium, wiens grip op de jeugd duidelijk werd vanaf de rock 'n' roll.

Een paar eeuwen terug in de tijd zien we echter ook al een soortgelijke situatie. Stronks haalt in haar artikel bijvoorbeeld verschillende onderzoeken aan die duidelijk maken dat er voor 1600 ook al een verband bestond tussen het lied en de opgroeiende jeugd.³¹ Er waren in de vroegmoderne tijd veel liederen speciaal voor jongeren; een feit dat Stronks verklaart dat met 'modern neurologisch onderzoek waaruit gebleken is dat het jongerenbrein bij uitstek gevoelig is voor het soort impulsen dat van muziek uitgaat. De aantrekkingskracht tussen lied en jeugd is daarmee een natuurlijk gegeven.'³² De kracht van de muziek op de jeugd, die in de jaren '50 zogenaamd tot volle wasdom kwam, was dus ook al in de vroegmoderne tijd bekend. Over de 'vermeende gevaarlijke uitwerking' werd zelfs al ver voor de vroegmoderne tijd gerept.³³ Lieder en waarin bepaald gedrag werd gepromoot of juist werd afgewezen, konden zo de gedragingen van de jeugd beïnvloeden.

1.4. Muziek en (jeugd)identiteit

De moderne muziekindustrie heeft volgens Bennett de macht om identiteiten te construeren, door bijvoorbeeld het uitdragen en promoten van bepaalde stijlen en afbeeldingen.³⁴ Identiteiten worden zo gecreëerd of in ieder geval verder bevestigd in hun bestaan. Het is zeer goed mogelijk dat in de vroegmoderne tijd dergelijke processen ook hebben gespeeld, waarbij de muziekindustrie dan bestaat uit de auteurs, samenstellers, drukkers en uitgevers van liedbundels. De macht die zij hadden om, zoals hierboven gesteld, bepaald gedrag te promoten of juist af te wijzen, heeft zo wellicht de opkomst van jeugdidentiteit in de hand gewerkt.

In haar casus over identiteit in studentenliederen concludeert Stronks dat, naarmate er steeds meer Nederlandstalige liederen over studenten werden gemaakt, de studentenidentiteit voor

²⁷ Bennett (2000), 34.

²⁸ Bennett (2000), 38.

²⁹ Bennett (2000), 41.

³⁰ Bennett (2000), 48.

³¹ Stronks (2012), 2.

³² Stronks (2012), 2.

³³ Veldhorst (2009), 126.

³⁴ Bennett (2000), 44.

de maatschappij werd erkend en benoemd; daarbij werkten de liederen ook groepsvormend, bijvoorbeeld 'omdat de bij de sonnetten gevoegde afbeeldingen erotische raadseltjes opwierpen die de lezers in gewaagde gezelschapsspelletjes verenigden'³⁵: studentengroepen groeiden in grootte en organisatie.³⁶ In het voorbeeld dat Bennett geeft over Aboriginal rockmuziek zien we dan ook dat Aboriginals, die eerder een marginale groep waren, opeens een stem kregen doordat ze werden uitgezonden op muziekkzender MTV, waarmee ze een groot publiek bereikten.³⁷ Zo kregen ze de kans om de wereld te laten zien dat hun cultuur bestond. Dus, zowel in het geval van de studentenliederen als bij de Aboriginal rockmuziek, heeft het zichtbaar worden van een eigen identiteit in de muziek meegeholpen om die eigen identiteit zowel te versterken als uit te dragen.

Zoals Dasberg al stelde: wanneer een identiteit zichtbaar was in literatuur, dan bestond die ook daarbuiten.³⁸ Zonder literatuur waarin een eigen identiteit werd gedefinieerd die aan de jeugd kon worden voorgespiegeld, was er dus ook geen jeugdidentiteit. Hoewel ik het hier over muziek in relatie tot identiteit heb, kan er voor muziek hetzelfde gelden als voor literatuur. Muziek is namelijk zowel tekst als klank, dus zowel literatuur als geluid. Ik focus mij in mijn analyse vooral op de geschreven tekst, en niet de op de klank. Dat de tekst echter onderdeel is van muziek, en dus klank bij zich droeg, is geen onbelangrijk gegeven. Het betekent namelijk dat de tekst ooit gezongen en ook gehoord is.

Stronks meldt dat Adams contemporaine traktaten heeft gevonden over het effect van visuele waarnemingen 'die duidelijk maken dat het in de Republiek een wijdverbreide gedachte was dat wat men met het oog zag, interacteerde met het brein – de omstandigheid waardoor processen van identiteitsvorming op gang kunnen komen.'³⁹ Daar voegt Stronks echter aan toe dat dit in de zeventiende-eeuwse opvattingen ook voor auditieve stimuli, het zingen en luisteren, geldt. Sterker nog: 'zingen gaat langzamer dan lezen, en dus wordt het gezongene anders en beter opgenomen.'⁴⁰ Horen was dan wel ondergeschikt aan het zien, maar het had wel een meer memoriserend effect: 'dus [het was] meer gekoppeld aan wat Adams het identiteitsvormende niveau van waarnemen noemt.'⁴¹ Het horen en zingen van tekst (en daarom: muziek) heeft dus een identiteitsvormende werking.

³⁵ Stronks (2012), 10.

³⁶ Stronks (2012), 22.

³⁷ Bennett (2000), 43.

³⁸ Stronks (2012), 3.

³⁹ Stronks (2012), 6.

⁴⁰ Stronks (2012), 6.

⁴¹ Stronks (2012), 7.

1.5. Model van mijn analyse

Tot voor kort was er nog geen onderzoek gedaan naar de rol die kunst speelt, als externe factor, in de identiteitsvorming van volwassenen. Als eerste heeft Ann Adams geprobeerd om de identiteitsvormende werking die culturele ervaringen kunnen hebben in een theorie vast te leggen en dat verband zo min of meer concreet te krijgen. Daarbij kijkt zij specifiek naar hoe culturele objecten je identiteit kunnen veranderen, en op welke manieren dat in het hoofd gebeurt.⁴² Zo wil ze achterhalen hoe de degene die een kunstwerk ervaart, zelf verandert door die ervaring.⁴³ Adams heeft haar model in eerste instantie ontwikkeld voor zeventiende-eeuwse portretten, om zo, zonder contemporaine getuigenissen en slechts gebaseerd op formele en inhoudelijke aspecten, de kijkervaringen van de zeventiende-eeuwer vast te kunnen stellen.

Het kunstwerk kan worden waargenomen op verschillende niveaus; zo kun je de status van het werk waarderen en kan het je esthetisch genoeg geven. Het derde niveau heeft echter invloed op de identiteit, en is hier dus het belangrijkste: het werk kan herinneringen oproepen, eerdere ervaringen en kennis uit het geheugen opdiepen en opnieuw activeren; op die manier worden nieuwe indrukken opgenomen.⁴⁴ Die ervaring verandert je identiteit. Op welke manier precies, is afhankelijk van de relatie die je hebt met wat er in het kunstobject wordt opgeroepen; oftewel de verwachtingshorizon die je meebrengt in je interactie met het object.⁴⁵ Zo kun je je spiegelen aan een nieuw beeld dat wordt uitgedragen, waardoor je jezelf potentieel verandert, of kan het voorgespiegelde je nieuwe idealen geven waar je naar kan streven. Ten slotte kan het herkennen van jezelf in een beeld je verwantschap laten voelen, en op die manier je identiteit versterken.⁴⁶

In mijn geval zou het culturele object dan de liedbundel zijn, meer specifiek de liederen, en de vraag hoe deze invloed heeft gehad op de identiteit van de jeugd; zo komen alle onderdelen – identiteit, jeugd, muziek – hier samen. Helaas blijkt het model niet helemaal algemeen toepasbaar op culturele objecten en kan ik het niet zomaar overnemen voor mijn eigen analyse. Een belangrijk verschil tussen mijn casus en die van Adams is dat zij kan achterhalen wie de specifieke geportretteerde is en daarbij ook een redelijk precieze verwachting heeft van de kijker. Het daadwerkelijke publiek van mijn liedbundel blijft abstract en grotendeels gebaseerd op aannames, waardoor ik de relatie die het heeft met de bundel niet kan reconstrueren. Door het gebrek aan deze verwachtingshorizon kan ik niet vaststellen op welke manier de liederen precies identiteitsvormend hebben gewerkt; iets wat Adams door haar kennis van zowel geportretteerde als publiek wel kan doen. Daarbij behandelt zij ook andere vraagstukken dan waar ik me hier op richt. Zo probeer ik in

⁴² Adams (2009), 261.

⁴³ Adams (2009), 260.

⁴⁴ Adams (2009), 263.

⁴⁵ Adams (2009), 267.

⁴⁶ Adams (2009), 266.

mijn analyse een onderscheid te maken in gender, maar laat Adams laat kwestie in haar theorie achterwege.

Hoewel er dus haken en ogen aanzitten, zal ik dit model toch gebruiken als achtergrond van mijn analyse. Zoals hierboven gezegd, is Adams eigenlijk de enige die een enigszins concrete theorie uiteen heeft weten te zetten over de invloed die kunstobjecten kunnen hebben op het veranderen van je identiteit; mijn analyse is gebaseerd op die aanname. Daarbij zitten er voldoende elementen in de theorie zitten die bruikbaar zijn voor mijn tekstuele analyse, of waar ik me op z'n minst door kan laten inspireren. Wat bijvoorbeeld de geportretteerde is bij Adams, en wat zij een 'selfobject'⁴⁷ noemt, is bij mij het beeld dat uit de liederen spreekt: op die manier toch ook een portret voor het publiek, 'geschilderd' vanuit de verschillende liederen. Dit beeld, oftewel de identiteit die de bundel voorspiegelt, kan mogelijk een identiteitsvormende werking op het publiek hebben gehad, afhankelijk van welke verwachtingshorizon zij had bij de interactie. Adams stelt dat portretten vaak werden gemaakt met een primaire kijker in gedachten; ik onderzoek de bundel op gerichtheid op de jeugd, dus mijn aanname is dat deze liedbundel in ieder geval werd samengesteld met jongeren voor ogen.⁴⁸ Ik probeer daarbij ook aparte genderbeelden te onderscheiden.

Door gebrek aan informatie zal dit model voor mij inderdaad nooit sluitende resultaten kunnen geven, maar ik ben van mening dat het desalniettemin zeer bruikbaar is voor mijn analyse; het biedt in ieder geval de noodzakelijke basis. Daarbij telt ook mee dat zingen, zoals hierboven al gesteld is, wegens het memoriserende effect uitermate geschikt was voor het derde niveau van waarnemen, waarbij je nieuwe indrukken opneemt en zo je identiteit verandert; iets wat ze in de vroegmoderne tijd ook al wisten.⁴⁹ Dat ze hier toen al voor openstonden, noemt Adams als voorwaarde voor het kunnen fungeren als selfobject,⁵⁰ waardoor in ieder geval is geïmpliceerd dat ook liederen in dit model identiteitsvormend kunnen werken.

⁴⁷ Adams (2009), 264.

⁴⁸ Adams (2009), 268.

⁴⁹ Stronks (2012), 3.

⁵⁰ Adams (2009), 269.

2. Liedbundel en traditie

In dit hoofdstuk ga ik in op de concrete historische traditie in het licht waarvan de liedbundel en zijn invloed gezien kunnen worden. Nadat ik een korte typering heb gegeven van het soort liedboek waarmee we te maken hebben, bespreek ik de opkomst van de wereldlijke liedbundel(traditie), en hoe het *Nieu Amstelredams Lied-boeck* en zijn directe voorgangers daar in passen. Ik schenk daarbij ook aandacht aan hoe mijn bundel schatplichtig is aan die voorgangers. Ook de rol die de jeugd speelt in deze traditie van liedbundels, komt aan bod.

2.1. Typering liedboek

Het soort liedbundel dat ik ga behandelen, is al vaker in algemene bewoordingen getypeerd. Het ging dan niet zozeer over deze specifieke liedbundel, als wel het genre waar hij toe behoort en de traditie waarin hij staat. In zijn artikel 'Voer voor zanggrage kropjes. Wie zongen de liedboekjes in de Gouden Eeuw?' heeft Louis Peter Grijp dit trachten te definiëren.

Als Grijp het heeft over een liedbundel van het traditionele type, 'de oudste wereldlijke lokale liedboekjes [...] uit Amsterdam, rond 1600', is het zeer aannemelijk dat we het *Nieu Amstelredams Lied-boeck* daar ook onder kunnen scharen.⁵¹ Wanneer hij dat traditionele liedboek beschrijft ('eenvoudig van uitvoering en dus, zou men denken, goedkoop'), neemt hij diens voorganger, het *Aemstelredams Amoreus lietboek*, dan ook als voorbeeld van zo'n typisch traditioneel bundeltje.⁵²

Waarschijnlijk hadden deze liedboekjes hun publiek onder brede lagen van de bevolking: natuurlijk waren ze, als goedkope boekjes, toegankelijk voor de minder bedeeden, maar hun sobere uiterlijk maakte ze niet minder toegankelijk voor de rijken.⁵³ Zowel arm als rijk had dus toegang tot de boekjes, waar ze waarschijnlijk ook daadwerkelijk uit zongen, mits ze natuurlijk geletterd waren. Het is in ieder geval niet zo dat de overwegend petrarkistische en retorische inhoud, waar vooral ook de luxueuze bundels bol van stonden, een barrière leek te zijn voor het minder kapitaalkrachtige publiek.⁵⁴

Er bestaan volgens Grijp ook enkele aanwijzingen om dat publiek wat scherper te definiëren, in de richting van jonge meisjes. Het is volgens hem in ieder geval 'genoegzaam bekend dat veel liedboeken zich op een jeugdig publiek richtten'⁵⁵ en daarbij is het opvallend dat veel lokale zangboekjes aan meisjes zijn opgedragen. De opdrachten kunnen ook aan jeugd in het algemeen zijn

⁵¹ Grijp (1996), 106.

⁵² Grijp (1996), 97.

⁵³ Grijp (1996), 98.

⁵⁴ Grijp (1996), 102.

⁵⁵ Grijp (1996), 116.

gericht, of aan de jongens én meisjes; nooit aan de jongens alleen.⁵⁶ Op de prenten in de liedboekjes zelf zijn het ook vaak de meisjes die het liedbundeltje in de hand hebben, terwijl ze in de natuur vertoeven met hun vrijer.⁵⁷ Dat de liedjes meestal vanuit mannelijk perspectief zijn geschreven, ziet Grijp dan echter weer als argument tegen een publiek van meisjes, omdat zij geen liedjes vanuit een mannelijke ik-persoon zouden zingen. Naar mijn mening hoeft dat niet problematisch te zijn: ook nu zingen meisjes uit volle borst de liefdesliedjes van hun mannelijke idolen mee, dus waarom toen niet?

Samenvattend: het *Nieu Amstelredams Lied-boeck* is een traditioneel lokaal liedboekje vol wereldlijke liederen met een petrarkistisch thema, eenvoudig van uitvoering en daarom goedkoop, met een publiek dat waarschijnlijk bestond uit jonge meisjes, zowel van arme als rijke komaf.

2.2. Liedboektraditie

Zoals ik al eerder stelde, is het *Nieu Amstelredams Lied-boeck* (*NALB*) de directe opvolger van het *Aemstelredams Amoreus lietboek* (*AALB*), de liedbundel die meestal 'werd gebruikt als afzetpunt bij de beschrijving van de ontwikkeling van het liedboek in de zeventiende eeuw.'⁵⁸ Van der Poel vermeldt, net als Grijp, dat het *AALB* 'het oudst bekende voorbeeld van een lokaal liedboek met wereldlijke liederen'⁵⁹ is, en haalt ook Grijp aan als ze het definieert als traditioneel en goedkoop; zeker geen luxeartikel.⁶⁰ Dit alles geldt ook voor mijn bundeltje, zoals ik het hierboven heb gedefinieerd. Dit is ook niet vreemd, want het *AALB* vormt het begin 'van een reeks Amsterdamse en Haarlemse liedboeken' waarin hetzelfde repertoire herdrukt wordt;⁶¹ een reeks waarin mijn liedbundel de tweede is.

Waar mijn bundel zo schatplichtig is aan het *AALB*, is deze bundel, hoewel dus meestal als afzetpunt gebruikt, weer op zijn eigen manier schatplichtig aan het *Antwerps Liedboek* (*AL*), zoals Van der Poel ook bespreekt in haar artikel; de beroemdere bundel uit 1544 in wiens schaduw het *AALB* altijd heeft gestaan,⁶² maar die duidelijk gebruikt is als één van de bronnen.⁶³ Niet alleen het uiterlijk laat een goed verklaarbare, maar opvallende overeenkomst zien, ook voor de titel op de titelpagina heeft het *AALB* frasen van de titel van het *AL* overgenomen; de voorrede komt zelfs woordelijk overeen!⁶⁴ Er is tevens kwantitatief bewijs: 'van de 134 liederen die het complete *AALB* bevatte, zijn

⁵⁶ Grijp (1996), 111.

⁵⁷ Grijp (1996), 115.

⁵⁸ Van der Poel (2008), 252.

⁵⁹ Van der Poel (2008), 251.

⁶⁰ Van der Poel (2008), 253.

⁶¹ Van der Poel (2008), 260.

⁶² Van der Poel (2008), 252.

⁶³ Van der Poel (2008), 258.

⁶⁴ Van der Poel (2008), 258.

er 35 die ook in het *AL* voorkomen', ruim een kwart van het totale aantal liederen dat de bundel bevat.⁶⁵ De samensteller had duidelijk een bepaald onderwerp voor ogen: 20 van die 35 liederen gaan over de liefde, een onderwerp dat sowieso ook al een substantieel deel van het *AL* besloeg.⁶⁶

Van het *AL*, naar het *AALB* naar het *NALB*. Het *Nieu Amstelredams Lied-boeck* heeft 'deels hetzelfde repertoire'⁶⁷ als het *Aemstelredams Amoreus lietboeck* en gaat daarmee verder in de door het *Antwerps Liedboek* gestarte traditie van bundels met voornamelijk wereldlijke liefdesliederen; om precies te zijn komen er 40 liedjes overeen,⁶⁸ vooral liedjes over de liefde. Overeenkomstig met het *AL* en *AALB* lijken de meeste liederen afkomstig te zijn uit een rederijersmilieu, wat onder andere te zien is aan de veelvuldig voorkomende 'prince-strofes'. Opvallend is dat de directe invloed van het *AL* op het *NALB* zeer beperkt blijft: er is slechts één lied in het *NALB* dat ook al voorkwam in het *AL*, en dat is waarschijnlijk indirect overgenomen, via het *AALB*. Waar het *AL* nog grote invloed had op het *AALB*, is zijn invloed op het *NALB* dus miniem en op zijn hoogst indirect: het is juist het *AALB* dat hier de rol speelt van liederenleverancier. Een enkele uitzondering daargelaten, waren alle liederen die uit het *AALB* zijn overgenomen daarin voor het eerst het gepubliceerd; slechts twee jaar voor het verschijnen van het *NALB*.⁶⁹ Ook de andere liederen in de bundel zijn van recente datum: behalve de 40 liederen afkomstig uit het *AALB*, komen slechts acht liederen ook al voor in andere eerdere bundels;⁷⁰ dit betekent dat bijna twee derde van de liederen in het *NALB* hier voor het eerst het licht zag.

Hoewel het *NALB* in de traditie staat die begon bij het *AL*, lijkt de bundel tegelijkertijd ook te breken met die traditie; bijvoorbeeld door al nadrukkelijk niet uit het liedmateriaal te putten. Dit in tegenstelling tot zijn voorganger, het *AALB*, dat duidelijk geïnspireerd is op zijn Antwerpse voorloper.⁷¹ Jos Houtsma onderzoekt deze onderlinge circulatie van liederen in zijn artikel naar de overlevering van populaire liedjes in, onder meer, de zestiende eeuw. Hij merkt op dat, *ondanks* het feit dat er veertig liedteksten uit zijn overgenomen, het *AALB* sterk van karakter verschilt met het *NALB*.⁷² Ik zou liever willen zeggen: *dankzij* het feit dat er veertig liederen zijn overgenomen. Lieder, namelijk, die dezelfde retorische stijl hadden als de nieuwe liederen in het *NALB*, en daarbij ook nog niet ergens eerder uitgegeven, waardoor ze amper het predicaat 'oud' verdienen. Omdat Houtsma zich vooral focust op de voortzettende lijn en de hoeveelheid van de 'oude' liederen in de

⁶⁵ Van der Poel (2008), 259.

⁶⁶ Van der Poel (2008), 259.

⁶⁷ Van der Poel (2008), 251.

⁶⁸ Houtsma (2009), 5.

⁶⁹ Alle uitspraken over de circulatie van liederen, en wanneer ze voor het eerst verschijnen in bundels, zijn uiteraard onder groot voorbehoud. We zijn afhankelijk van wat er aan ons is overgeleverd; en, in het geval van Houtsma en mij, wat er in de Liederenbank is verzameld.

⁷⁰ Houtsma (2009), 33-37.

⁷¹ Houtsma (2009), 4.

⁷² Houtsma (2009), 5.

bundels, en daarbij niet let op welke liederen er juist niet worden overgenomen, gaat hij echter voorbij aan het feit dat hier drastisch een nieuwe weg wordt ingeslagen. Het valt niet met zekerheid te zeggen, maar het lijkt alsof hier een bewuste keuze is gemaakt om een nieuwe koers te gaan varen en de liedtraditie van het *AL* los te laten. Gezien de samenstelling van de liederen in het *Nieu Amstelredams Lied-boeck* (en het 'nieuw' in de titel) lijkt het de bedoeling van de uitgever te zijn geweest om een nieuwe bundel in de markt te zetten, waarin de meest recente liederen uit zijn voorganger het *AALB*, waar het publiek toch al wel vertrouwd mee was, gecombineerd werden met veel nieuwe liederen, die voortborduren op hetzelfde thema.

De traditie van wereldlijke liedbundeltjes met voornamelijk een liefdesrepertoire begon toen, en bleef populair, met als belangrijkste vernieuwing later 'de toevoeging van illustraties, allereenvoudigste houtsneden doorgaans.'⁷³ Zeker toen er, zoals al eerder hier beschreven, vanaf 1602 een stroom liedboeken opkwam met hetzelfde thema qua liederen, maar luxueuzer van vorm, en van inhoud: behalve de toevoeging van prachtige gravures, zijn er vaak 'ook gedichten opgenomen die géén liederen zijn, sonnetten bijvoorbeeld.'⁷⁴ Dit verschijnsel van luxueuze liefdesbundels heeft een belangrijke rol gespeeld in de literatuurgeschiedenis en daarom ook veel aandacht gekregen in de onderzoeksliteratuur. Qua aantal blijken deze bundels echter marginaal. De honderden traditionele liedboekjes van eenvoudige makelij zijn tot ver in de achttiende eeuw gedrukt en herdrukt en zijn altijd populair gebleven, in tegenstelling tot de enkele tientallen luxueuze bundels die in het eerste kwart van de zeventiende eeuw een korte opleving kenden.⁷⁵ De luxueuze bundels waren daarbij ook alleen beschikbaar voor de elite, terwijl de traditionele liedboekjes binnen ieders bereik lagen. 'Na een eerste succes schijnen de jongelui uit die burgerstand toch weer de volle voorkeur te hebben gegeven aan de meer populaire zangboekjes.'⁷⁶ De traditie van goedkope, traditionele liedbundeltjes met voornamelijk liefdesliederen, die zo rond mijn het *Nieu Amstelredams Lied-boeck* begon, had dus een lange adem, en is ondanks de 'onderbreking' van de luxe uitgevoerde liefdesbundels, lang doorgedaan.

2.3. Jeugd als publiek

Al vanaf de start van deze traditie van wereldlijke liedbundels heeft de jeugd als vanzelfsprekend de rol van publiek ingenomen. Zowel de traditionele boekjes als de luxueuze bundels vonden gretig aftrek onder het jonge publiek, zij het misschien in verschillende welvaartsklassen.

Over de jeugd als publiek van de nieuwe stroom liedboeken is al veel geschreven en het is ook één van de redenen dat het verschijnsel zo belangrijk is geweest voor de literatuurgeschiedenis:

⁷³ Grijp (1996), 98.

⁷⁴ Grijp (1996), 98.

⁷⁵ Grijp (1996), 98.

⁷⁶ Keersmaekers in Grootes (2004), 86.

hier werd voor het eerst de jeugd expliciet als zich onderscheidende doelgroep benaderd en leek zo voor het eerst bestaansrecht te krijgen; een eigen jeugdcultuur en -identiteit. Deze relatie tussen de opkomst van die nieuwe liedboeken en de jeugd als hun publiek is als eerste verondersteld door Matter (1979), en Grootes heeft in zijn artikel getracht dit veronderstelde verband te toetsen op bewijsbaarheid, en zo hard te maken met feitelijke gegevens.⁷⁷

Dat er een verband bestaat, is al aangetoond; bij de nieuwe liedbundels getuigden daar bijvoorbeeld alleen al de lange inleidende gedichten van, die speciaal aan de jeugd gericht waren. De bundels werden ook op een dergelijke manier in de markt gezet, dat er geen twijfel over kon bestaan voor wie ze bedoeld waren. Maar ook vóór het ontstaan van die luxueuze bundels met hun ondubbelzinnige voorwoorden, bestond er al de suggestie dat vooral de jeugd zich voelde aangesproken (of aangesproken moest voelen) door de wereldlijke liedbundels. Zo zijn veel lokale zangboekjes opgedragen aan meisjes en hebben ze bijvoorbeeld opdrachten aan de jeugd in het algemeen.⁷⁸ Op de picturale bewijzen die er te vinden zijn van gezang uit liedboekjes – vooral de (titel)prenten in de bundeltjes zelf – is het ook voornamelijk de jeugd die het boek ter hand neemt.

Wat deze nieuwe, luxueuze bundels en de meer traditionele boekjes samen aan hun jeugdige publiek bindt, is hun onderwerp: de liefde. Beide soorten bundels werden voornamelijk bevolkt door amoureuze liedjes, en waren daarom vooral aan de jeugd besteed, want liefde en seksualiteit waren nou eenmaal onderwerpen waarmee zij zich bezighield.⁷⁹ Grootes kan in ieder geval geen economische reden vinden waarom die nieuwe liedboeken juist over de liefde gingen: 'het gaat om een modeverschijnsel, gedicteerd door groepsgedrag' en daarbij een algemeen Westeuropees verschijnsel in die tijd.⁸⁰ Het is een wisselwerking tussen de jeugd als publiek en de uitgevers van liedbundels, het principe van vraag en aanbod: het was een onderwerp dat de jongeren bezighield en toen dat ontdekt werd, kwamen er uiteindelijk speciale bundels voor hen op de markt. In mijn bundel hoop ik tekenen terug te zien van de ontwikkeling die voorafging aan die bewustwording van de jeugd als doelgroep.

⁷⁷ Grootes (2004), 74.

⁷⁸ Grijp (1996), 111.

⁷⁹ Roberts (2004), 149.

⁸⁰ Grootes (2004), 83.

3. Analyse liederen

In dit hoofdstuk ga ik concreet de liederen van het *Nieu Amstelredams Lied-boeck* onderzoeken op hun gerichtheid op de jeugd. Hoe zie ik mijn hypothese dat deze bundel op de jeugd is gericht, bevestigd in de liederen zelf? Om ook het tweede deel van mijn onderzoeksvraag te beantwoorden, namelijk hoe de jeugd in deze bundel wordt gerepresenteerd, kijk ik ook naar het beeld dat van de jeugd wordt neergezet in liederen, en wat haar dus werd voorgespiegeld. Ik ga op zoek naar tekstuele bewijzen dat deze bundel op de jeugd is gericht, en vermeld wat ik daarbij constateer. Verder maak ik onderscheid in gender, voor zover dat mogelijk is op basis van de tekst. Ik kijk naar welke aanwijzingen of sturing de tekst op dit gebied geeft, en of daaruit valt op te maken wie er zingt en wie er wordt toegezongen. Het beeld dat uit de liederen spreekt, probeer ik daarna ook verder uit te splitsen per sekse. Door mijn analyse heen probeer ik waar mogelijk het model van Adams toe te passen, in de hoop zo uiteindelijk meer te kunnen vertellen op welke manier de liederen identiteitsvormend gewerkt kunnen hebben.

De bundel is ingedeeld in vijf delen: 156 liederen verdeeld over vier hoofdstukken ('Nieuwe Jaer Liederen', 'Amoreuse Mey Liedekens', 'Tafel Liedekens' en 'Amoureuse Liedekens') en 'Het tweede byvoechsel' met nog een vijftal liederen. Over het daadwerkelijke gebruik van de bundel – of deze volgorde met opzet is neergezet, en of de lezers die rangschikking bij het zingen ook aanhielden – is helaas niets te zeggen. Daarom heb ik besloten om voor mijn analyse de liederen opnieuw in te delen in drie overkoepelende stofcomplexen: petrarkisme, mei en drank. De hoofdstukken volgen deze grotendeels, maar niet helemaal: zo vallen de nieuwjaarsliederen en het bijvoegsel er al buiten. Daarbij zijn er in de bundel ook een aantal liederen 'verdwaald': opeens een tafellied tussen de amoreuze liedjes, een meilied in het nieuwjaarshoofdstuk. Om tot een kernachtiger analyse te komen zal ik me dus laten leiden door de inhoud en thematiek van de liederen, waardoor er uiteindelijk drie grote stofcomplexen te onderscheiden zijn.

3.1 Jeugd

3.1.1. Voor en door de jeugd

Zoals de conventie vereist, worden ook in deze bundel de liederen voorafgegaan door een 'Voorreden'; dat is meestal een inleiding van de uitgever, of een inleidend gedicht, waarin het beoogde publiek wordt aangesproken en de toon wordt gezet voor de rest van de bundel. In de luxueuze liedbundels die vanaf 1602 opkwamen, gebruikten dichters en uitgevers deze inleidingen om de gunst van de jeugd te verwerven: 'De meeste van die gedichten geven voor, dat zij zich met name tot de jeugd richten, omdat die nu eenmaal chronisch verliefd zou zijn – en Venus of Apollo wil

daar dan graag op rijm iets van zeggen.⁸¹ De jeugd werd in deze inleidingen dus duidelijk als groep benaderd, zodat er geen twijfel over kon bestaan voor wie de betreffende bundel bedoeld was.

Die lange inleidende gedichten waarin specifiek de jeugd wordt aangesproken, zijn een kenmerk van de 'nieuwe liedbundels'; in de beknopte voorwoorden van het AL en het AALB, die overigens sterk overeenkomen, wordt slechts kort het woord gericht 'Totten vrolijcken Zangher Saluyt', zonder die verder te definiëren qua leeftijdscategorie.⁸² Deze traditionele liedbundel laat in de voorrede echter al iets soortgelijks zien als in 1602. De jeugd wordt hier daarentegen niet, zoals daar, aangesproken door een ik-persoon, de god of godin van de liefde of zelfs de uitgever; zij spreekt hier zelf. Vanuit de wij-vorm spreekt zij tot de 'oude clappeyen, malloten, aelwaardighe sottinnen',⁸³ waarin 'wij' verder wordt gedefinieerd als 'wij maechdekens',⁸⁴ oftewel jonge, frisse meisjes. Zij zijn het die de liedjes zingen, en daarmee de anderen uit het veld drijven, waar zij nu met hun vrijers in willen vertoeven. Het beeld dat zij scheppen is dat van een onbezorgdheid die alleen de jeugd is gegeven: 'huppelende, en springhen fris, vrolick, sonder vert'saden.'⁸⁵ Zij identificeren zich verder nog als 'ons jeucht',⁸⁶ en zetten zich zo af tegen de ouderen die zij uit het veld jagen: zij moeten het er nu van nemen, voor hun jeugd 'als de uwe gaet faelen.'⁸⁷

Zeker door de wij-vorm van waaruit wordt gesproken, wordt de beoogde doelgroep van de liederen duidelijk neergezet: jonge meisjes met hun vrijers, oftewel de jeugd. De ouderen worden in de voorrede dan wel toegesproken, maar de boodschap is dat het 'wij, de jongeren' zijn aan wie de liedjes zijn besteed. Door dit vanuit de eerste persoon te brengen, kan de bewuste doelgroep zich makkelijk inleven in de groep en zich ermee verwant voelen: net zoals je je verplaatst in een portret dat jou aankijkt, treedt er hier identificatie op met de zangers.⁸⁸ Dit groepsgevoel wordt zeker ook bewerkstelligd door het expliciet afzetten tegen een andere groep, in dit geval de ouderen, en het zo creëren van een *imaginative community* (sic) van jongeren waarvan ouderen zijn uitgesloten.⁸⁹ Als we er dan van uitgaan dat deze voorrede inderdaad de toon zet voor de rest van de bundel, zou dit betekenen dat in de liederen ook aanwijzingen voor een gerichtheid op de jeugd zijn te verwachten. Zelfs als de inleiding enkel een uitgewerkt stukje tekst bij de titelprent is, waarop we inderdaad jonge meisjes met hun vrijers zien musiceren in de natuur, dan nog zou het allesbehalve vreemd zijn te veronderstellen dat dit samen de inhoud van de bundel representeert. Het wijst er in ieder geval op

⁸¹ Matter in Grootes (2004), 73.

⁸² Van der Poel (2008), 258.

⁸³ blz. 2, r. 1.

⁸⁴ blz. 2, r.4.

⁸⁵ blz. 2, r. 7.

⁸⁶ blz. 2, r. 15.

⁸⁷ blz. 2, r. 15.

⁸⁸ Adams (2009), 268.

⁸⁹ Adams (2009), 268.

dat de bundel inderdaad is samengesteld met de jeugd in gedachten als primaire lezer, zoals ook een portret werd geschilderd met een 'primaire kijker' voor ogen.⁹⁰

3.1.2. Jeugd op vrijersvoeten

In de voorrede wordt dus met duidelijke woorden aan de jeugd geappelleerd, en die lijn zet zich inderdaad voort in de liederen. Zo wordt bijvoorbeeld de natuur, waar ook in de inleiding al aan werd gerefereerd, nog eens extra verbonden met jeugdigheid: 'DE mey dees vrolijkke soete tijt / Die door haer groente elck verblijt / Verweckt des iongers sinnen.'⁹¹ En een groep mensen die zo vrolijk in de buitenlucht vertoeft wordt dan ook aangesproken als 'jonghe Jeucht.'⁹² Tevens het publiek dat het op een drinken zet wordt aangeduid als 'Maechden een Jonghelinghen'⁹³ en 'Wellustighe Jonghelingen.'⁹⁴ Maar deze liederen zijn niet alleen vóór jongeren, ze komen ook ván jongeren. Die wederzijdsheid zie je in een dialooglied waar een meisje haar vrijer aanspreekt met 'O Jongeling'⁹⁵ en hij het op zijn beurt heeft over zijn liefjes 'jeucht'⁹⁶; 'Sy is so jonck van Jaren'.⁹⁷ De veelvuldig voorkomende petrarkistische minnaar heeft het vaak over zijn 'ionck hart'⁹⁸ en treurt dat hij in zijn 'jonghe daghen'⁹⁹ zo moet lijden en klagen. De jeugd zet zich daarbij net als in de inleiding neer als groep, vanuit de eerste persoon: 'Met vreuchden, in deuchden / Willen wy ionghe Jeuchden / By u hier vrolijk zijn.'¹⁰⁰ En zoals in de inleiding zet zij zich ook soms expliciet af tegen ouderen; jongeren hadden dan ook hele andere dingen aan hun hoofd, want 'Het isser voor jonghe luy ymmer te vroech, / Om t'goetgen te raen, om t'goetgen te raen, / Daer laet ick de oude luy mede begaen.'¹⁰¹

Niet alleen in de tekst wordt op een expliciete manier duidelijk gemaakt wie zich door de liedjes aangesproken moest voelen, maar ook de onderwerpen van de liederen wijzen op een gerichtheid op de jeugd. Het overkoepelende thema van de bundel is namelijk de liefde, meer specifiek verliefdheid. En, zoals besproken in hoofdstuk 2, was dat nou eenmaal het voornaamste onderwerp waar de jeugd zich mee bezighield. Behalve dat het een wijdverbreid West-Europees verschijnsel was op dat moment, speelt ook de inhoudelijke component zeker een rol. Het lijkt namelijk niet vreemd dat de jeugd vooral met liefde en verliefdheid bezig was, gezien het feit dat jongeren in die tijd mede werden gedefinieerd door hun ongehuwde status; zodra men trouwde, was

⁹⁰ Adams (2009), 268.

⁹¹ blz. 14, lied 12, r. 1-3.

⁹² blz. 13, lied 10, r. 20.

⁹³ blz. 28, lied 28, r. 9.

⁹⁴ blz. 30, lied 33, r. 1.

⁹⁵ blz. 57, lied 64, r. 40.

⁹⁶ blz. 53, lied 61, r. 11.

⁹⁷ blz. 66, lied 74, r. 9.

⁹⁸ blz. 41, lied 46, r.47.

⁹⁹ blz. 48, lied 54, r. 5.

¹⁰⁰ blz. 25, lied 24, r. 8.

¹⁰¹ blz. 26, lied 25, r. 6-8.

de jeugd voorbij. Direct aan het huwelijk, en dus in de jeugdige jaren, gaat echter een stadium van opbloeiende liefde vooraf: de verliefdheid. Een bundel vol liedjes over dit onderwerp zal dus aan de jeugd op vrijersvoeten hebben geappelleerd.

De overwegend amoureuze liederen kunnen worden ingedeeld in drie overkoepelende genres, zogenaamde stofcomplexen: petrarkisme, mei en drank. Vooral het petrarkisme is goed vertegenwoordigd: het leeuwendeel van de liederen in deze bundel heeft een petrarkistische inslag en dat is ook het stofcomplex waarin de liefde en verliefdheid het duidelijkst centraal staan. De stroming kenmerkt zich onder andere door een geïdealiseerd vrouwbeeld, zowel qua eigenschappen als uiterlijk, vanuit een mannelijke ik-persoon, die zich presenteert als de lijdende dienaar van deze onbereikbare vrouw, die hem zowel geluk als smart brengt; allemaal thema's die in meer of mindere mate in de liederen terugkomen.¹⁰² Die onbereikbaarheid van de vrouw (of hier: het meisje) is ruim opgevat. Het betekent in ieder geval dat zij niet bij hem is, en daarom lijdt hij. Dit kan betekenen dat zij nog niet heeft toegegeven aan zijn liefde, die hij bij dezen aan haar verklaart. Het kan echter ook betekenen dat zij bewust gescheiden van hem is, bijvoorbeeld omdat ze een ander heeft, of omdat ze door 'nijders' is overgehaald zich van hem af te keren. Soms is de reden ook niet bijzonder duidelijk, maar het lijden van de man is er niet minder om. Alleen het zwijgen van een meisje is al voldoende om de man in misère te storten: 'Maer sy swijcht stil,/ Dus moet ick duldich draghen / Teghen mijn wil, Dit lijden en verdriet.'¹⁰³

Opvallend is dat er eigenlijk nergens melding wordt gemaakt van het eindstation: trouwen. De man smeekt het meisje om toe te geven te geven aan hem, om zijn liefde te beantwoorden en hem zo uit zijn lijden te verlossen: 'Nu bid ick u reyn Princesse / Dat ghy my niet verlaet.'¹⁰⁴ Nergens maakt hij echter duidelijk dat zijn uiteindelijke doel waarschijnlijk het huwelijk is. Dit valt zeker op in vergelijking met latere bundels: een korte steekproef in de Liederensbank met het trefwoord 'huwelijk' laat zien dat voor en rond 1591 het huwelijk maar enkele keren in liedbundels voorkwam, en dan meestal in verhalende liederen of in een Bijbelse context.¹⁰⁵ Vanaf het begin van de zeventiende eeuw wordt het huwelijk echter een duidelijk onderscheiden thema en wordt het door de minnaar ook als concrete reden gebruikt voor het meisje om aan hem toe te geven. Sterker nog, er wordt vaak zelfs wat dreiging achter gezet: als ze zijn liefde niet beantwoordt en niet met hem in het huwelijk treedt, zal ze eindigen als een oude vrijster. Hier niets van dat alles; zelfs na een afwijzing blijft de minnaar zijn geliefde trouw, hij verwijt haar niks, en een huwelijk komt al helemaal niet ter sprake.

¹⁰² *Letterkundig lexicon voor de neerlandistiek*, via http://www.dbnl.org/tekst/bork001lett01_01.

¹⁰³ blz. 70, lied 79, r. 22-24.

¹⁰⁴ blz. 104, lied 116, r. 27.

¹⁰⁵ www.liederensbank.nl

Nu rijst de vraag of dat ontbreken van een huwelijks-thema er misschien op wijst dat trouwen in 1591 (nog) geen prangende zaak was, en later opeens wel. In het licht van de rest van de bundel ziet het er echter naar uit dat dit niet per se het geval was, maar dat de liefde gewoon nog te pril was om het huwelijk ter sprake te brengen; de jongeren zitten nog in het stadium van de hofmakerij. Hier wijzen namelijk ook de twee andere stofcomplexen, mei en drank, op. In de meiliedjes staat wederom de liefde centraal, maar de ontwakende natuur heeft een tweede, belangrijke hoofdrol ingenomen. Zoals we ook al in de voorrede zagen, is met je vrijer de natuur intrekken een typische activiteit van de jeugd; de jeugd is onlosmakelijk verbonden met het thema van de meilieder. Het vrijen in de natuur kan onder de hofmakerij geschaard worden: het elkaar leren kennen in het prille stadium van de verliefdheid, want eenmaal getrouwd is daar geen plaats meer voor. Nu is het, zeker in vergelijking met de misère in de petrarkistische gezangen, één en al vrolijkheid wat de klok slaat, en daar heeft de natuur veel mee te maken: 'Want het is nu die tijt, Dat sich elck een verblijt / Die May staert nu int groeyen / Wilt u tot vreuchde spoeyen // En in lieffde bloeyen.'¹⁰⁶ Oftewel, nu de lente ontwaakt, is het ook tijd voor de liefde om te ontluiken. Deze tijd van het jaar is ideaal om met je lief te gaan vrijen in de buitenlucht; alle wanhoop is weggenomen, en de nijders die het je zo moeilijk maakten? 'Twist ende haet, Is van die liefd verdreven, / Des nyders praet, Wort geen gehoor gegeven.'¹⁰⁷

Waar in de meilieder de natuur het leidende thema en de katalysator voor verliefd geluk was, staat in de drinkliederen op die manier de drank centraal. Ook deze liederen staan bol van vrolijkheid en plezier, met ruimte voor muziek, eten en vreugde: 'NU wil ick laten varen / Druck lijden uut mijn gemoet / En drinken van den claren / Die t'herte verheughen doet.'¹⁰⁸ Het drinken verdreef namelijk de muizenissen, en de zorgeloosheid die daaruit voortkwam, eigende de jeugd zich maar al te graag toe: 'De tijt die eyscht nu vrolijcheyt / In ons jonghe jaren, de sorch is d'ouden opgeleyt / Dus laet ick sorghe varen.'¹⁰⁹ En ook hier leidt die zorgeloosheid tot meer; zo luidt de duidelijke boodschap 'Drinckt wijn uut schalen, het Meysgen vrijt / Soo sult ghy eer behalen.'¹¹⁰ Op die manier was de wijn een belangrijke factor in de hofmakerij: 'Laet u clincken nu hooren / Om vreuchde te oorbooren / Alle treuren versmaet / Hebt ghy wat liefs vercoren / Hem nimmermeer verlaet.'¹¹¹ Of de zorgeloosheid en vrolijkheid dus te maken hebben met de opbloeiende natuur of de verkwikkende wijn, ze zijn voorbehouden aan de jeugd en haar ontwikkelde verliefde gevoelens. In de drinkliederen zijn liefde en drank zo verbonden, dat iemand een glas wijn schenken gelijk lijkt te

¹⁰⁶ blz. 13, lied 11, r. 5-7.

¹⁰⁷ blz. 13, lied 10, r. 7-8.

¹⁰⁸ blz. 25, lied 23, r. 1-4.

¹⁰⁹ blz. 69, lied 78, r. 19-21.

¹¹⁰ blz. 123, lied 139, r. 14-15.

¹¹¹ blz. 24, lied 21, r. 11-15.

staan aan een directe uiting van liefde: 'My hindert verdriet noch pijn / De liefst staet int hert gheprent / Ick wil haer dit Bekerken schencken, / Oop dat sy mijn liefde ghedenckt.'¹¹² Dankzij deze wonderdrank kan er in ieder geval ook afscheid worden genomen van het petrarkistische pessimisme en is er ruimte voor hoop in de liefde. Als een zanger klaagt 'MYn Liefken heeft mijn afgeseyt',¹¹³ voegt hij er meteen aan toe 'Ken salder ooc niet om treuren.'¹¹⁴ Dat lijkt wonderbaarlijk genoeg te werken, want zijn liefje bindt alsnog in en dat wordt uiteraard gevierd: 'Dus breng ick het bekerken en den wijn / D'alderliefste van mijn / Met al mijn hert en sinnen.'¹¹⁵

3.1.3. Het jeugdige karakter

Verschillende aspecten van deze liedbundel geven dus blijk van een gerichtheid op de jeugd. Dat zien we expliciet terug in de voorrede en door de liederen heen in het aanspreken van, of identificeren als jeugd. Ook de overkoepelende stofcomplexen – petrarkisme, mei en drank – spreken een jeugdige publiek aan; door de verliefdheid die in de meeste liederen centraal staat, maar ook omdat activiteiten als vrijen in de natuur en vrolijk drinken waren voorbehouden aan jeugd. Zeker samen met de constatering dat er nergens melding wordt gemaakt van trouwen of het huwelijk, wijst dit allemaal op een pril stadium in de liefde, de periode van hofmakerij. Deze bundel laat dus een gerichtheid op de jeugd zien, die het aannemelijk maakt dat jongeren zich erdoor aangesproken voelden. De vraag is echter ook hoe zij zich, op het moment dat ze de bundel opensloegen, gerepresenteerd zagen in de liederen.

Per stofcomplex kan een redelijk eenduidig beeld worden gereconstrueerd dat uit de liederen spreekt. Deze beelden zijn echter wel sterk bepaald door hun overheersende thema. Zo zijn de petrarkistische liederen natuurlijk doordrenkt van petrarkisme: de verliefde en lijdende minnaar en zijn geïdealiseerde geliefde die niet aan hem toe wil geven, hoe erg hij haar ook smeekt. In de meilieder en dicteert het jaargetijde, de lente, de stemming en het gedrag van de jeugd: zij zijn verliefd, vrolijk, zorgeloos, en gaan het veld in met hun geliefde. Het lijden, waar het petrarkisme wel een handje in had, laten zij achter zich: 'Diest zijt verblijft / Tis tijt // en mijt // Het lijen.'¹¹⁶ Ook uit de drinkliederen spreekt blijdschap, zorgeloosheid en verliefdheid: de jeugd drinkt en mint, er is geen ruimte voor zorgen. Oftewel: 'Dees wijn maeckt vrolijck ende rijck / Ick min een meysken suyverlijck.'¹¹⁷

¹¹² blz. 24, lied 22, r. 4-7.

¹¹³ blz. 27, lied 26, r. 1.

¹¹⁴ blz. 27, lied 26, r. 5.

¹¹⁵ blz. 27, lied 26, r. 13-15.

¹¹⁶ blz. 23, lied 20, r. 38-39.

¹¹⁷ blz. 27, lied 27, r. 1-2.

Het beeld dat uit deze liederen spreekt is dus als een portret dat het beoogde publiek, de jeugd, wordt voorgehouden, met signalen die haar sturen. Het draagt daarnaast waarden uit waar jongeren zich mee kunnen affiliëren, omdat deze waarden in de liederen ook aan een jeugdidentiteit worden gekoppeld: hierdoor wordt een *imaginative community* gecreëerd.¹¹⁸ Vooral in de mei- en drinkliederen komen deze zogenaamde 'universele' waarden duidelijk naar voren: zorgeloosheid, blijdschap, plezier en verliefdheid worden hier sterk op de jeugd betrokken. Daarbij zullen jongeren zich hier wellicht extra mee kunnen verbinden omdat zij in die stofcomplexen in veel gevallen direct worden aangesproken, of deelgenoot van de zanger worden gemaakt in een wij-vorm. Door deze expliciete benadering, van een eigenlijk al afgebakende groep, is er ruimte voor identificatie, weer te vergelijken met een schilderij dat je aankijkt.¹¹⁹ Wat voor effect het beeld en de waarden uiteindelijk hebben gehad op die groep, welke verandering ze teweeg hebben gebracht in hun kijk op de wereld en op henzelf, ligt aan hun verwachtingshorizon.¹²⁰ In het geval dat zij zichzelf herkenden in het beeld van zorgeloosheid dat uit de liederen spreekt, heeft er verwantschap opgetreden en zal het hun gevoel van identiteit hebben versterkt. Misschien was dit echter een nieuw beeld voor de jeugd, maar konden zij zich er desalniettemin in vinden; in dat geval spiegelen ze zichzelf aan dit beeld, en nemen zij de waarden mee in een verandering van hun identiteitsbewustzijn. Dit zou ertoe leiden dat zij zich meer naar het zorgeloze beeld van de verliefde jongere gingen gedragen. Ten slotte kunnen zij het beeld ook opvatten als een ideaal, waar ze naar kunnen streven: het bereiken van die verliefde vrolijkheid wordt een doel.¹²¹

Het is echter niet mogelijk om met zekerheid de verwachtingshorizon vast te stellen van de jongeren die in de bundel worden aangesproken, waardoor we het identiteitsvormende effect dat de liederen uiteindelijk echt hebben gehad, niet kunnen achterhalen. We kunnen niet weten hoe de jeugd zichzelf op dat moment zag, hoe zij hun identiteit ervoeren, en daarom ook niet sluitend reconstrueren hoe zij dit beeld percipieerden. Daarbij is er voorbijgegaan aan de meest overheersende identiteit die uit de liederen spreekt, namelijk het petrarkistische beeld. Dit beeld van een geïdealiseerde maar onbereikbare liefde is sterk geworteld in literaire stijl van het petrarkisme en had weinig binding met de alledaagse werkelijkheid. Het was in die zin ook al bekend bij het publiek, door het hoofse liefdesideaal dat in de Middeleeuwen alomtegenwoordig was. Doordat de beelden zo'n conventionele of literaire achtergrond hebben, en waarschijnlijk al door en door bekend waren, is het moeilijk om iets te zeggen over de uitwerking die zij in de realiteit hebben gehad. Het valt wel op dat de petrarkistische conventie hier op een luchtige manier is behandeld, niet zo strikt als in andere bundels, van zowel vroeger als later dato. Zo laat het petrarkisme in deze

¹¹⁸ Adams (2009), 266.

¹¹⁹ Adams (2009), 268.

¹²⁰ Adams (2009), 267.

¹²¹ Adams (2009), 266-267.

bundel minder afstand zien tussen de zanger en het object van zijn begeerte, dan in het klassieke petrarkisme het geval was. Hij idealiseert haar nog steeds, maar haar onbereikbaarheid lijkt bereikbaarder te zijn. Zij heeft hem afgewezen, niet aan hem toegegeven, of hem zelfs verlaten, wat er op wijst dat ze ten minste enige interactie en contact hebben gehad. Een wezenlijk verschil met het petrarkisme zoals we dat bijvoorbeeld in Hoofts *Emblemata Amatoria* zien, waar de minnaar even weerloos is als het meisje onbereikbaar.¹²²

Het meer 'sociale petrarkisme' hier, een luchtige vorm van de conventie, lijkt in ieder geval goed te rijmen met het jeugdige karakter van de bundel – en draagt daar ook aan bij. Dat zien we verder terug in een saamhorigheidsgevoel dat uit de bundel spreekt en wat duidelijk naar voren komt in de mei – en drinkliederen. De eensgezindheid lijkt te overheersen in de tijden van plezier, wat wordt uitgedrukt in een perspectief vanuit 'wij' en oproepen tot saamhorigheid: 'COMt altesamen, wilt u niet schamen.'¹²³ Hierdoor wordt een groepsgevoel gecreëerd. In de drinkliederen lijkt het, om er een voorstelling van te maken, alsof er een jeugdig gezelschap om de tafel zit te drinken en om het even wie het initiatief neemt tot een lied. Doordat er op deze manieren toch lijkt te worden afgeweken van de strikte conventie, zal het beeld het publiek wellicht eerder zijn opgevallen, en is het aannemelijker dat de bundel een identiteitsvormende werking op de jeugd heeft gehad.

In het kader van de minder strikte omgang met conventie in deze bundel is er nog een ander opvallend aspect: God lijkt nagenoeg afwezig. Een korte steekproef in de Liederbank leert ons dat bijna alle bundels die rond 1591 werden uitgegeven geestelijk van aard waren. En ook wanneer we op dat aspect het *Nieu Amstelredams Lied-boeck* vergelijken met de eerste wereldlijke liedbundel in deze traditie, het *Antwerps Liedboek*, zien we dat er in verhouding aanzienlijk minder 'God' (en alle variaties daarop) in onze bundel voorkomt. Maak je van beide bundels een *wordcloud*, dan is niet alleen het woord 'God' kleiner in het *NALB* dan in het *AL*, maar wordt het ook duidelijk overvleugeld door woorden als 'liefde' en 'liefste'. Waar God dus in verhouding nog vaak werd genoemd in het *AL*, al was het maar als stijfbeeld, lijkt in het beeld van de jeugd in het *NALB* God geen allesbepalende macht te zijn. Hij heeft zich slechts aan te passen aan het stofcomplex waarin Hij gebruikt wordt. Zo wordt God in de petrarkistische liederen slechts als stijfbeeld gebruikt, bijvoorbeeld wanneer de minnaar hem verantwoordelijk houdt voor zijn vergeefse verliefdheid: 'ACH Godt hoe zijn mijn sinnen verslegen / Mach men dat denk ick u toeschrijven.'¹²⁴ Het beeld dringt zich op dat er tijdens alle liefdesverwickelingen nou eenmaal geen tijd was voor een hogere macht, behalve dan misschien om de schuld te geven. Ook bij de meiliederlieden lijkt er om die reden wederom weinig ruimte voor God te

¹²² Porteman (1983), 22.

¹²³ blz. 54, lied 62, r. 1.

¹²⁴ blz. 47, lied 53, r. 1 – 2.

zijn. Als de Heer dan toch even opduikt, is dat in zijn rol als Schepper van de natuur, die met de ontwakende lente natuurlijk extra in het zonnetje staat: 'Die mey door Gods genaden, Staet nu met groene bladen.'¹²⁵ Dergelijke liederen vragen om niet te vergeten wat de Hij allemaal heeft geschapen, en roepen op tot dank en lof. Die rol als Schepper houdt God ook aan bij de drinkliederen, waar de nadruk vanzelfsprekend ligt op drank en spijs, en niet op de natuur. Wederom wordt opgeroepen tot dank, voor het voorzien in dit plezier en het 'voeden' van de mensen: 'LAet ons den Heer der Heeren goed / Loven en dancken altesaem, / Die ons hier seer rijckelijck voed, / Met spijs en dranck na den lichaem, / Prijst zijnen naem.'¹²⁶ Opvallend bij de drinkliederen is de situering van deze liederen in de bundel. Zij komen voor in het hoofdstuk met de meeste andere drinkliederen, 'Tafel liedekens', maar zijn opvallend stichtelijk en ingetogen van aard, vergeleken met de andere tafelliedjes. Zij roepen allemaal op tot het gezamenlijk danken van God 'Die ons van Bier, Van Broodt, van Wijn, / Versaedt heeft allegader.'¹²⁷ Wat opvalt is echter dat zij allemaal, als een reeks, aan het einde van het betreffende hoofdstuk voorkomen. Na alle jolijt wordt er opeens serieus bedankt voor de spijs; zelfs als 'den Waert' wordt bedankt, lijkt dat in deze context een metafoor voor God.¹²⁸ Waarschijnlijk is dit gedaan met de toen heersende gedachtegang 'eerst het plezier, dan de moraal', zoals we later ook zien bij Bredero, die voor zijn *Groot lied-boeck* (1622) niet voor niets de volgorde 'Boertigh, Amoreus en Aendachtigh' aanhield. Zeker in de ruimte van dit specifieke hoofdstuk lijkt dat adagium zeer letterlijk te moeten werken: eerst wordt er vrolijk opgeroepen tot het drinken van veel wijn, waarna de stichtelijke moraal er bij het roezige publiek, de jeugd, makkelijker in zou moeten gaan. Doordat deze stichtelijke reeks maar een zeer klein gedeelte van de bundel beslaat, lijkt het eerder een 'verplicht nummer' dan een hoofdonderwerp. Wellicht is de geestelijke component hier expres klein gehouden, omdat hij niet zou passen bij het jeugdige publiek dat de bundel wilde aanspreken, en het gehele luchtige karakter.

3.2. Gender

Er is nu vastgesteld dat in deze bundel op verschillende manieren een gerichtheid op de jeugd valt te constateren. De vraag is nu of deze groep genderloos¹²⁹ is, of dat er in de liederen een mannelijke of vrouwelijke dominantie valt te onderscheiden. Op basis van tekstuele aanwijzingen probeer ik vast te stellen door wie de liederen werden gezongen en naar wie ze gericht waren; de voorrede schept daarover al verwachtingen. Tevens probeer ik vast te stellen welk beeld van de seksen er werd voorgespiegeld: wat leerde de jeugd naar aanleiding van deze bundel over man-vrouwverhoudingen?

¹²⁵ blz. 15, lied 13, r. 5.

¹²⁶ blz. 29, lied 32, r. 1-5.

¹²⁷ blz. 35, lied 38, r. 3-4.

¹²⁸ blz. 36, lied 39.

¹²⁹ Onder 'genderloos' versta ik hier: geen duidelijk onderscheiden gender van de groep.

3.2.1. Zangers of zangeressen?

Wanneer we naar de voorrede kijken, lijkt er geen twijfel over te bestaan: de liederen die volgen, worden niet gezongen door zomaar alle jeugd, maar door 'wij maechdekens'.¹³⁰ Het zijn de jonge meisjes die spreken, en dan ook de liedjes zingen. Naar aanleiding hiervan zouden we kunnen verwachten dat ofwel de liederen vanuit vrouwelijk perspectief zijn geschreven, dan wel dat ze 'in het echt' vooral werden gezongen door jonge meisjes. In het vorige hoofdstuk heb ik Grijp aangehaald, die in ieder geval het laatste geval aannemelijk maakt. Wanneer we echter naar de liederen zelf kijken, lijkt er geen sprake te zijn van een vrouwelijk perspectief. Vooral de petrarkistische liederen zijn vaak vanuit een mannelijke ik-persoon gesproken, wat ondubbelzinnig duidelijk wordt als de minnaar zich in de laatste strofe tot zijn geliefde richt met 'Princesse'. Weliswaar gaan de meisjes uit de voorrede met hun 'vryers noch vrolijck int spelt // blyven',¹³¹ maar ze zeggen specifiek dat zijzelf 'ons liefs liedekens hier singhen'.¹³²

Bij enkele petrarkistische liederen kan er echter op zijn minst worden getwijfeld aan het mannelijke perspectief. Dat is bijvoorbeeld het geval in 'Een nieu Liedeken',¹³³ waar de ik-persoon zichzelf identificeert als 'u dienstmaecht'¹³⁴ en de ander aanspreekt met 'o minnaer schoon'.¹³⁵ Stonden deze expliciete aanwijzingen er echter niet in, dan was het lied niet van de andere 'Princesse'-liederen met mannelijk perspectief te onderscheiden: dezelfde lijdende minnaar (hier dus: minnares), dezelfde onbereikbare liefde en op een gelijke wijze onder woorden gebracht. In een ander lied rijst er twijfel omdat juist de invulling van het lied anders is.¹³⁶ In plaats van een lijdende minnaar die zijn geliefde ondanks haar bedrog koste wat kost trouw blijft, horen we iemand die sterk afstand neemt van zulke praktijken: 'Maer nu ick ken uwen aerdt / Sal met vreuchde van u scheyen'.¹³⁷ Afgaand op puur de tekst zou de ik-persoon hier zowel man als vrouw kunnen zijn, aangezien er geen expliciete genderaanwijzingen te vinden zijn. Toch neigt het hier naar een vrouwelijk perspectief; in het enige andere lied waar een dergelijk sceptisch standpunt jegens een 'geliefde' wordt ingenomen, wordt dat namelijk vertolkt door een vrouw. De vrijer blijft haar in het betreffende dialooglied verzekeren van zijn trouw, maar de vrijster is 'gheheel in noot' en haalt mythologische voorbeelden aan van door hun man bedrogen en verlaten vrouwen, zoals Ariadne, Medea en Oneone. Uiteindelijk eindigt zij met een waarschuwing naar andere jonge meisjes: 'Wacht u Princesse voor dit torment / Ghy eerbaer Maechdekens excellent,/ En wel gadeslaet / Hoet met my

¹³⁰ blz. 2, r. 4.

¹³¹ blz. 2, r. 8.

¹³² blz. 2, r. 5.

¹³³ blz. 67, lied 76.

¹³⁴ blz. 67, lied 76, r. 13.

¹³⁵ blz. 67, lied 76, r. 18.

¹³⁶ blz. 92, lied 101.

¹³⁷ blz. 92, lied 101, r. 9-10.

gaet, / Schout liefde blent.¹³⁸ De mannelijke ik-persoon blijft in de petrarkistische liederen echter na elk mogelijk 'torment' trouw aan zijn liefje, zelfs al heeft zij hem zagezegd bedrogen.

Afgezien van deze uitzonderingen is het door expliciete genderaanwijzingen duidelijk dat eigenlijk alle petrarkistische liederen exclusief vanuit een mannelijk perspectief worden gezongen. Bij de mei- en drinkliederen is dit echter niet zo evident. Waar de petrarkistische liederen erg individualistisch zijn, vanuit één persoon naar één ander persoon, overheerst bij zowel de meiliedjes als de drinkliederen eerder een gemeenschapsgevoel. Die liederen zijn dan nog wel sterk beïnvloed door het conventionele petrarkisme, in die zin dat er nog steeds meestal vanuit één persoon wordt gesproken en er in de laatste strofe wel eens op een 'Prince' of 'Princesse' wordt gericht, maar de rest van het lied ademt een algemener en gemeenschappelijker thema uit. Er wordt opgeroepen vanuit 'wij' en 'ons', een groep waar de zanger ook bij hoort: 'EY laet ons nu doch vrolijck zijn / Vrolijck sonder treuren.'¹³⁹ Deze groep die, zoals hierboven al besproken, uit jeugd bestaat, lijkt zo op het eerste gezicht echter genderloos te zijn. Er staan zo geen duidelijke aanwijzingen in de tekst te die op een homogene groep van het ene of het andere geslacht wijzen. Zowel het vrijen in de ontwakende natuur als het wijn drinken zijn activiteiten die door zowel mannen als vrouwen werden ondernomen: dat eerste lijkt evident, en gezien hoe vaak er in de drinkliedjes gewag wordt gemaakt van een 'liefje' of 'geliefde' in de buurt, lijken ook in dat gezelschap beide seksen vertegenwoordigd. Als de zanger een man was, betekende dat dus niet dat de groep waar hij zich bij schaarde of die hij aansprak, navenant ook uit louter mannen bestond. Andersom gold dat ook: wanneer de ik-persoon in de eerste strofe de groep aanspreekt als 'Wilt nu al // groot en smal / De Mey helpen stichten'¹⁴⁰ en die groep in de laatste strofe toespreekt als 'ghy Princen',¹⁴¹ is niet zomaar aan te nemen dat de spreker ook een man was.

Dat er in de meilieder en qua geslacht geen direct verband bestaat tussen de zanger en de aangesprokene, maakt het lastiger deze te identificeren. Dit komt mede omdat ze niet, zoals de petrarkistische liederen, een overheersend liefdesidoom hadden. In de petrarkistische liederen was het, afgezien van het conventionele karakter, daarom makkelijk te achterhalen dat de ik-persoon een man was. Hij refereerde niet alleen vaak aan zichzelf als 'minnaar', maar had het daarbij over zijn liefje dat hij, om alle twijfel te laten verdwijnen, in de laatste strofe met 'Princesse' aansprak. Omdat de liederen daarbij vanuit een ik-vorm over of tegen de ander als geliefde gingen, was het geslacht van de één meteen duidelijk als dat van de ander gedefinieerd was; namelijk altijd tegenovergesteld aan elkaar. Omdat de meilieder en vooral in algemene zin over de lente en de liefde gaan, valt dit directe verband weg. De zanger roept bijvoorbeeld een 'Prins' op om 'met u lief spanceren' te

¹³⁸ blz. 79, lied 89.

¹³⁹ blz. 69, lied 78, r. 1-2.

¹⁴⁰ blz. 19, lied 17, r. 1-2.

¹⁴¹ blz. 20, lied 17, r. 52.

gaan,¹⁴² maar doordat dit een algemene oproep is kunnen we daaruit niet afleiden wie die oproep precies doet. In een ander lied roept een zanger eerst op 'Comt met u liefken vry onverstoot',¹⁴³ maar spreekt daarna eerst een man aan over een meisje ('Het is voorwaer een schoon kersou / Sy doet u herteken soo dick mael rijsen'¹⁴⁴), waarna hij eindigt met een 'Adieu Princesse'.¹⁴⁵ Wie er ook wordt aangesproken, van 'Ghy dochters fray'¹⁴⁶ tot 'Jongmans',¹⁴⁷ de zanger blijft in de meelieder een genderloos personage, dat noch door expliciete aanwijzingen in de tekst, noch aan de hand van de aangesprokene kan worden geïdentificeerd. De groep die wordt aangesproken lijkt in eerste instantie vaak gemengd, of in ieder geval niet verder te definiëren; de oproep is algemeen. Als dan na zo'n algemene boodschap in de laatste strofe toch een specifieke 'Prince' of 'Princesse' wordt aangesproken, komt dat in deze gevallen eerder over als een retorische conventie, dan als een betekenisvolle uitspraak.

Ook uit drinkliederen straalt een soort gemeenschappelijk gevoel, maar in tegenstelling tot de meelieder is het geslacht van de ik-persoon hier meestal wel duidelijk: mannelijk. De liederen blijven doorspekt met oproepen als 'Laet ons met blijden gheeste, / Van harten vrolijck wesen',¹⁴⁸ waarin wel degelijk een groepsgevoel wordt benadrukt, maar in diezelfde liederen wordt door de ik-persoon dan ook gesproken over of naar een liefje van het vrouwelijke geslacht: 'Dit croesken vol gheschoncken / Breng ick een maechdeken fier / Wiens oochskens op my loncken / Gants door der minnen bestier'.¹⁴⁹ In deze liefdescontext geldt dus wel weer een direct verband, waarin de zanger het tegenovergestelde geslacht van het toegesproken liefje heeft. De groep die hij oproept en waar hij tot behoort wordt nergens verder gespecificeerd dan 'wy ionghe Jeuchden';¹⁵⁰ bij algemene adviezen als 'Niet meer dan u lust drinckt'¹⁵¹ of oproepen als 'Wilt allegaer vrolijck wesen'¹⁵² is verder niet te herleiden of die aan vrouwen of mannen werden gedaan. Aangezien in één lied zowel een groep als een vrouwelijke geliefde werd aangesproken, door een mannelijke ik-persoon, kunnen we ervan uitgaan dat de groep in ieder geval minimaal gemengd was.

De verwachting uit de voorrede, dat de liedjes worden gezongen door meisjes, wordt in de daadwerkelijke liederen in de bundel dus niet bepaald waargemaakt. Ondanks dat er in de mei – en drinkliederen nadruk wordt gelegd op een bepaalde gezamenlijkheid, worden de liederen gezongen

¹⁴² blz. 13, lied 10, r. 22; r. 3.

¹⁴³ blz. 19, lied 16, r. 14.

¹⁴⁴ blz. 19, lied 16, r. 18-19.

¹⁴⁵ blz. 19, lied 19, r. 26.

¹⁴⁶ blz. 22, lied 19, r. 1.

¹⁴⁷ blz. 22, lied 20, r. 9.

¹⁴⁸ blz. 27, lied 28, r. 1-2.

¹⁴⁹ blz. 25, lied 24, r. 10-13.

¹⁵⁰ blz. 25, lied 24, r. 8.

¹⁵¹ blz. 29, lied 30, r. 3.

¹⁵² blz. 30, lied 33, r. 23.

vanuit de eerste persoon enkelvoud, die ofwel mannelijk, ofwel genderloos is; genderloos blijft ook de groep jeugd die wordt aangesproken of waaruit de zanger voortkomt. Dat de petrarkistische liederen, op enkele uitzonderingen na, de vorm hebben van een mannelijke ik-persoon die zingt over zijn ideale geliefde is echter in eerste plaats een conventie van die stijl. Samen met het feit dat ook de rest van de liederen niet vanuit meisjes worden gezongen, wijst dat er wellicht op dat de voorrede niet per se een directe binding heeft met de inhoud van deze bundel; die bevat slechts een, doch op de jeugd gericht, standaardrepertoire. In dat geval heeft de voorrede misschien meer betrekking op het daadwerkelijke publiek van de bundel, en niet dat wat uit de bundel spreekt. Zoals ik al in hoofdstuk 2 heb gesteld: dat de liederen niet vanuit een vrouwelijk gezichtspunt worden gezongen, wil niet zeggen dat ze voor daadwerkelijk gebruik niet aan meisjes appelleerden. Helaas blijft dit slechts bij een hypothese en geven de liederen mij te weinig informatie om onderbouwde uitspraken te doen over het alledaagse gebruik van de bundel.

3.2.2. Genderspiegel

Het gegeven dat de liederen vanuit een bepaald genderperspectief zijn geschreven, maakt ook dat er in de tekst een beeld van zowel mannen als vrouwen wordt geconstrueerd; wat werd de jeugd voorgehouden op het gebied van gendertypering? Toegegeven, de liederen komen voor het grootste gedeelte voort uit een traditionele petrarkistische stijl met dito man-vrouwverhoudingen: respectievelijk de weerloze man tegenover de onbereikbare vrouw. Dat daaruit een traditioneel en conventioneel beeld komt, doet echter niks af aan het feit dat dit een beeld blijft dat de jeugd voorgespiegeld kreeg en mogelijk een identiteitsvormend effect heeft gehad. Juist omdat het zo traditioneel was, zal dat beeld alomtegenwoordig zijn geweest in liedbundels; een duidelijk omrande spiegel dus.

Omdat de meeste liederen vanuit een sterk mannelijk perspectief zijn geschreven, blijft de representatie van de man daardoor wat vaag. We kunnen in zijn geval dus slechts kijken naar hoe hij zichzelf in de liedjes posteert. In de petrarkistische liederen is dat duidelijk: de lijdende minnaar. Bij voorbaat neemt de man al een onderdanige rol in ten opzichte van de vrouw; hij is haar 'dienaar'¹⁵³ en 'haer trouwe knecht',¹⁵⁴ zij heeft alle macht over hem. Hij wordt afgewezen, maar blijft hondstrouw aan zijn geliefde. Zelfs haar eventuele bedrog schrikt hem niet af: 'Al is sy seer gestoort // Op my tot allen stonden / En heeft mijn hart deurboort / Met doodelijcke wonden // Nochtans soo sal ick zijn / Haer getrouwe dienaer fijn / Al laet sy mijn harteken met fenijn.'¹⁵⁵ We hebben echter al gezien dat in de zeldzame liederen waarin de vrouw spreekrecht krijgt, zij een sceptische houding

¹⁵³ blz. 42, lied 48, r. 1.

¹⁵⁴ blz. 111, lied 124, r. 20.

¹⁵⁵ blz. 52, lied 58, r. 23-27.

inneemt en daarmee dit onzelfzuchtige imago wat nuanceert: ook in de glatte praatjes van de man kan bedrog schuilen. In de meeliederen is voor dergelijk negativisme geen plaats, want daar overheerst de vrolijkheid. Doordat er niet vanuit een specifieke persoon of gender wordt gesproken en ook de oproepen en adviezen algemeen van aard zijn, wordt er minder scherp onderscheid gemaakt tussen het beeld van man en vrouw. Het draait allemaal om vrolijk zijn, de natuur in, vrijen. Een boodschap die specifiek aan de heren is gericht is 'Comt Jongmans gaet spanceeren',¹⁵⁶ met je liefje, want 'Int groen // seer coen /Moet ghy haert leytsman wesen';¹⁵⁷ daar waar de vrouw in de petrarkistische liedjes nog alle macht over het gevoelsleven van de man had, zijn hier de rollen omgedraaid en moet hij nu de leiding nemen. Dat lijkt hij ook in de drinkliederen te doen, aangezien er vooral vanuit mannelijk perspectief wordt gezongen en de oproepen die worden gedaan dus ook van zijn kant komen. Door het overheersende groepsgevoel komt echter ook hier een minder gedifferentieerd genderbeeld naar voren. Er is in ieder veel blijdschap door de drank, die ook ruimte geeft aan lossere zeden: 'Wilt oock eens omme drinken / Om vreuchde te vermeerren / En elck een cusken schincken / U liefste Lief ter eeren.'¹⁵⁸ De man is dus blij, licht in zijn hoofd door het vele drinken en verliefd; daar handelt hij ook naar, gezien het vele 'cussen onverfoeyt'.¹⁵⁹

Aangezien het mannelijk perspectief domineert in de liederen, wordt de vrouwelijke gendertyping hier ook door een mannelijke blik gedomineerd. Het beeld dat van de vrouw wordt neergezet is dus sterk gekleurd door de beleving van de man. In de petrarkistische liederen is dat in ieder geval een erg geïdealiseerd beeld: 'Van aenschijn is sy wit en claer,/ Als bruynen-git zijn haer ooghen / Ghelijck een Goutdraet is het hayr,/ Haer Halsken lanck onghelooghen,/ Haer roode mont heeft my doortooghen.'¹⁶⁰ Ze is daarbij niet alleen een mooie vrouw om te zien, maar ook een 'deuchtsamige vrouwe',¹⁶¹ en haar eigenschappen, zoals 'haer wesen fier'¹⁶² en 'haer manieer // Seer goedertier'¹⁶³ maken van haar 'die fleur der wyven.'¹⁶⁴ Ondanks dat zij alle macht schijnt te hebben over haar aanbieder, krijgen we van hem wel het idee dat ze verder weinig sterk in haar schoenen staat, gezien het feit dat ze zich vaak van de liefde van haar minnaar laat afpraten door 'des nijders spraken'.¹⁶⁵ Ze geeft hoe dan ook niet meteen toe aan de man, ondanks al zijn smeekbedes, wat dan in onze eenentwintigste-eeuwse ogen juist wel weer wijst op een zekere standvastigheid. Dat is dan ook meteen het meest onderscheiden beeld dat we van de vrouw krijgen;

¹⁵⁶ blz. 22, lied 20, r. 9.

¹⁵⁷ blz. 22, lied 20, r. 17-18.

¹⁵⁸ blz. 28, lied 28, r. 17-20.

¹⁵⁹ blz. 26, lied 24, r. 42.

¹⁶⁰ blz. 47, lied 53, r. 17-21

¹⁶¹ blz. 81, lied 90, r. 4.

¹⁶² blz. 66, lied 75, r. 9.

¹⁶³ blz. 66, lied 75, r. 11.

¹⁶⁴ blz. 8, lied 6, r. 3.

¹⁶⁵ blz. 48, lied 53, r. 50.

zoals net al besproken, is bij de meiliederen het beeld van de man en de vrouw meer verweven, doordat zij bij eenzelfde groep horen. Behalve dat het dus ook bij haar draait om vrolijkheid, verliefdheid en de natuur ingaan, krijgt het meisje tevens nog de specifieke oproep tot 'T'ontfaen den Mey voorsproken.'¹⁶⁶ Waar de man werd opgeroepen tot het meenemen van zijn liefje de natuur in, is voor de meisjes het ontvangen van de lente dus erg belangrijk; zij moeten, met andere woorden, openstaan voor alles wat daarbij hoort, zoals het vrijen in de natuur met een liefje. Het enige wat de vrouw verder in de drinkliederen hoeft te ontvangen, is een beker wijn: ('Dees Beker wilt aenvaten / Edel Princesse verheven.'¹⁶⁷ Al deelt ze er zo nu en dan zelf ook eentje uit: 'Die my dit Bekerken schencken deet, / Die sal ic beminnenal wasset haer leet';¹⁶⁸ drinken was tenslotte een gezamenlijke activiteit, waar zowel mannen als vrouwen aan meededen. Het beeld dat in de drinkliederen van de vrouw wordt neergezet, verschilt daarom niet fundamenteel van dat van de man: vrolijk aan het drinken, verliefd en ook aan het kussen: 'Die liefste eens cussen onverfoeyt / Want sinnen // die minnen / Verwecken doet van binnen.'¹⁶⁹ Daarbij is zij een zeer aanbeden vrouw, dankzij het petrarkistische idioom dat weer de overhand neemt.

Al met al lijkt er inderdaad een zeer traditioneel genderbeeld uit de liederen te spreken. Ondanks de lossere vorm die het petrarkisme in deze bundel aanneemt, blijft de man de overhand nemen. Zelfs in de meer 'gemeenschappelijke' mei- en drinkliederen wordt vooral hij neergezet als degene die het initiatief moet nemen; in de meiliederen wordt de gehele jeugd opgeroepen om de natuur in te gaan, maar het is aan de man om zijn liefje bij de hand te nemen. Hoewel de vrouw dus deelgenoot is van alles, blijft zij een passieve factor. Zelfs in de petrarkistische liederen, waar zij zogezegd de 'macht' heeft over de man, die haar dienaar is, krijgt zij desalniettemin geen spreekrecht; de vrouw wordt steeds gezien vanuit de man. Doordat bijna alle liederen vanuit een mannelijk perspectief zijn beschreven, neemt de man als vanzelf een leidende rol in. Het genderbeeld dat de jeugd kreeg voorgespiegeld, had dus traditioneel rolpatroon en was ook nog gekleurd door een mannelijk perspectief. Het zal jongeren in ieder geval niet erg geschokt hebben, of tot nieuwe inzichten hebben gebracht. Omdat het zo'n traditioneel beeld was, zal hun verwachtingshorizon waarschijnlijk daarop hebben aangesloten.¹⁷⁰ Wellicht heeft het hun identiteitsgevoel versterkt, omdat ze zich herkenden in het beeld en zich eraan verwant voelden.¹⁷¹ Maar ook de traditionele man-vrouwverhouding is sterk verweven met het conventionele karakter van de genres, waardoor we wederom niets kunnen zeggen over het effect in de werkelijkheid.

¹⁶⁶ blz. 22, lied 19, r. 7.

¹⁶⁷ blz. 28, lied 28, r. 25-26.

¹⁶⁸ blz. 26, lied 25, r. 1-2.

¹⁶⁹ blz. 26, lied 24, r. 42-44.

¹⁷⁰ Adams (2009), 267.

¹⁷¹ Adams (2009), 266.

Daarbij opgeteld dat we verder te maken hebben met complicerende factoren als het genderperspectief van de zanger en het feit dat Adams de hele kwestie 'gender' in haar model achterwege heeft gelaten, kunnen we weinig meer dan stellen dat er mogelijk een identiteitsvormende werking van de gendertyperingen is uitgegaan.

Het genderbeeld is dan wel traditioneel, maar de literaire stijl die het vormgeeft is relatief nieuw. Het meest opvallende verschil op het gebied van gender met het tot dan toe bekende literaire beeld, dat van de hoofse liefde, is dat de vrouw hier een actieve stem lijkt te hebben: zij wijst haar geliefde af, en daarom is zij onbereikbaar voor hem. Catharina Ypes stelt in haar proefschrift dat het petrarkisme eind zestiende eeuw al wel werd gesignaleerd in Nederland, maar pas echt gemeengoed werd bij Hooft en aanverwanten, in de zeventiende eeuw.¹⁷² Het publiek was daarom wellicht nog niet zo bekend met dit specifieke genderbeeld van de vrouw. Zoals ik al bij het beeld van de jeugd stelde, blijft dit echter een sterk literair beeld met weinig binding met de werkelijkheid. Daarbij lijkt ook daar het wel mee te vallen met die vrouwelijke emancipatie, aangezien zij in de liederen zelf geen actieve stem heeft. Omdat dit beeld sterk verweven is met het literaire karakter van het genre, is het moeilijk voor te stellen of de jeugd hier alsnog door is beïnvloed.

¹⁷² Ypes (1934), 52.

Conclusie

Het *Nieu Amstelredams Lied-boeck* is een traditioneel liedboekje vol wereldlijke liederen met een petrarkistisch thema; eenvoudig van uitvoering en daarom goedkoop, waardoor het in alle lagen van de bevolking gelezen kon worden. De samenstelling van de liederen wijst er echter op dat het de uitgever er waarschijnlijk om te doen was een liedbundel met overwegend nieuwe en unieke liederen in de markt te zetten: wat recente, maar toch al vertrouwde liederen gecombineerd met nieuw materiaal, in hetzelfde thema.

De liedbundeltjes die in dezelfde traditie staan, die begint bij het AL en in 1591 net begonnen was, leken vooral de jeugd aan te spreken; liefde was nu eenmaal een onderwerp waarmee zij zich bezighield. Ook de voorwoorden geven aan dat het publiek onder jongeren gezocht moest worden; ze waren veelal geschreven aan de jeugd, en vaker nog specifiek gericht aan jonge meisjes. Het voorwoord van mijn bundel wijst daar ook op: de uitgever had in ieder geval de jeugd voor ogen als primaire lezer, maar de voorrede wordt nog specifiek gericht op 'maechdekens', die de liedjes zouden zingen. De inhoud van de bundel doet echter vermoeden dat het voorwoord vooral was bedoeld om het daadwerkelijke publiek van jonge meisjes aan te spreken, en geen directe binding had met het publiek dat sprak uit de bundel. In de liederen zelf wordt namelijk vooral vanuit een mannelijk perspectief gezongen, en is een vrouwelijk perspectief zeldzaam. De gezamenlijkheid, die in de voorrede wordt neergezet doordat de meisjes samen met hun vrijers de natuur ingaan, komt daarentegen wel terug in de liederen.

Dat de bundel gericht is op de jeugd, blijkt behalve uit het voorwoord ook uit de tekst, waarin meerdere keren expliciet de jeugd wordt aangesproken of wordt geïdentificeerd. Verder dragen ook de onderwerpen bij aan het jeugdige karakter van de bundel: liefde, de lente (met alles wat daarbij hoort) en drank waren zaken waar de jeugd affiniteit mee had. Het is daarbij opvallend dat er nergens melding wordt gemaakt van trouwen of een huwelijk: samen met liefde, lente en drank lijkt de bundel daarom in het teken te staan van hofmakerij, wat het verder aannemelijk maakt dat de jeugd zich daadwerkelijk voelde aangesproken.

Liederens hebben de kracht om het gedrag van jongeren te beïnvloeden; dat zagen we in de jaren zestig, maar ook in de vroegmoderne tijd kwam dergelijke processen al voor. Niet alleen door de aantrekkingskracht die muziek heeft op het brein van jongeren, maar ook omdat het horen en zingen van tekst een memoriserende, en daardoor een identiteitsvormende, werking heeft. Liederens kunnen gezien worden als massale propaganda waar je als jeugd geacht werd je mee bezig te houden. Als in die liederens bepaald gedrag werd gepromoot of juist werd afgewezen, kortom, een bepaalde identiteit werd uitgedragen, hebben ze zo wellicht de opkomst van een jeugdidentiteit in

de hand gewerkt. Zonder eigen literatuur waarin een jeugdidentiteit werd voorgespiegeld, bestond de groep immers niet; door het zichtbaar worden van een jeugdidentiteit in liedbundels, werd de jeugd bewust van zichzelf als groep. Aan de hand van het model van Adams, kunnen al deze zaken – identiteit, jeugd en muziek – aan elkaar gekoppeld worden om tot een concrete theorie te komen over de identiteitsvormende werking die liederen mogelijk hebben gehad op de jeugd.

Het beeld dat aan de jeugd werd voorgespiegeld was, naast traditioneel petrarkistisch, dat van een zorgeloze, vrolijke en verliefde identiteit. Het is echter niet mogelijk om een precieze verwachtingshorizon van deze groep te schetsen, waardoor er met het model van Adams geen sluitende voorspelling valt te geven over welke vormende werking het beeld op de identiteit van de jeugd heeft gehad. Daarbij is het beeld, en vooral het petrarkistische thema, sterk geworteld in literaire conventie en goed bekend bij het publiek, waardoor het überhaupt lastig wordt om iets te kunnen zeggen over de echte uitwerking in de werkelijkheid. Wat daar wel voor spreekt, is de luchtige omgang met diezelfde conventie die we in de bundel terugzien. Er lijkt minder koele afstandelijkheid te zijn in het petrarkisme, en uit de mei- en drinkliederen spreekt een opvallende gezamenlijkheid. God past niet bij die luchtigere thematiek, waardoor hij slechts marginaal opduikt, en dan ook nog vooral als stijlfiguur. Door deze losse omgang met de traditionele waarden, is de bundel misschien toch nog opgevallen aan de jeugd, waardoor een identiteitsvormende werking aannemelijk is. Welke effect er precies heeft plaatsgevonden, blijft echter speculatie.

Bij het uitsplitsen van de identiteit per gender, komt er niks onconventioneels naar voren. De liederen geven een zeer traditioneel genderbeeld, waarbij het initiatief bij de man ligt en vrouw deelgenoot is, doch passief blijft. Dit komt ook voor het overheersende mannelijke perspectief waaruit de liederen zijn gezongen, en waardoor de man meteen een leidende rol inneemt. Door de kwestie van genderperspectief en het wederom conventionele beeld, is het daadwerkelijk gerealiseerde effect op de identiteit niet te achterhalen. Het petrarkistische genderbeeld was dan wel relatief nieuw voor het publiek, maar door het literaire karakter blijft het uiteindelijke effect op de identiteit diffuus.

Terugkomend op mijn onderzoeksvraag, namelijk of de bundel een gerichtheid op de jeugd laat zien die jongeren aansprak en hoe zij zichzelf in de liederen gerepresenteerd zagen, kunnen we stellen dat er in deze bundel inderdaad een gerichtheid op de jeugd valt te constateren, waarbij zij op een overwegend traditionele wijze wordt gerepresenteerd. Met het beantwoorden van deze vraag heb ik proberen aan te tonen dat het *Nieu Amstelredams Lied-boeck* aan het begin staat van een ontwikkeling van de jeugd tot een niet te negeren groep met een eigen cultuur en identiteit, zoals die in 1602 gevestigd is. Mijn bundel is niet alleen uniek omdat hij bestaat uit grotendeels nieuwe, en anders recente, liederen, maar ook omdat er daarvoor nog niet zo'n expliciete gerichtheid op de

jeugd te zien was in liedbundels. Sterker nog, hiervoor bestond er nog geen eigen literatuur voor de jeugd. Dat zowel het voorwoord als de inhoud van de bundel richting de jeugd wijzen, maakt het geval van mijn bundel uitzonderlijk.

Door gebrek aan specifieke informatie kan ik geen oorzaak-gevolguitspraken doen over of de jeugdentiteit die uit de bundel spreekt de jeugdcultuur gevormd dan wel gevolgd heeft, en zo tot een apotheose van luxueuze liedbundels voor de jeugd heeft geleid. Toch lijkt er op zijn minst een zaadje te zijn geplant om deze ontwikkeling in gang te zetten. Of zij zich heeft laten beïnvloeden door de voorgespiegelde identiteit of niet, het is waarschijnlijk dat het veelvuldig uitdragen van een groepsgevoel en gemeenschappelijkheid in de liederen zijn uitwerking heeft gehad op het bewust worden van de jeugd als groep. Of ook de uitgevers zich hiervan bewust werden, en daarom overgingen tot het uitbrengen van liedbundels voor precies die jeugdige doelgroep die in deze bundel wordt beschreven – chronisch verliefd, met veel vrije tijd en losbandig – is weer een heel ander onderzoek.

Discussie

Mijn onderzoek is ingebed in een veel grotere vraag, namelijk wanneer er voor het eerst sprake is van een zich onderscheidende jeugdidentiteit. Wanneer werd 'adolescent' voor het eerst waargenomen als categorie: in de negentiende eeuw, of al zo vroeg als in de vroegmoderne periode? Met mijn analyse van het *Nieu Amstelredams Lied-boeck* heb ik gepleit voor het laatste geval; uiteraard in beperkte mate, want mijn onderzoeksvraag was scherp afgebakend.

Het karakter van mijn onderzoek was bescheiden, en dat moest het ook zijn. Dat zorgde er echter ook voor dat ik veel interessante vragen en thema's achterwege moest laten. De ene keer omdat ze buiten de scope van mijn onderzoek vielen, de andere keer omdat er niet de ruimte en de tijd was om ze te bespreken en bij te dragen aan hun beantwoording.

De vraag blijft staan welk verschijnsel als eerst de kop opstak: de jeugd als onderscheiden groep, of de luxe liedbundels die vanaf 1602 opkwamen, en haar als groep definieerden. Er is meer onderzoek nodig om de invloed van literatuur, in dit geval liedbundels, op het ontstaan van jeugdcultuur te reconstrueren. Werden jongeren pas als een aparte groep gezien toen ze zo werden neergezet in literatuur, of was dit proces al eerder in gang gezet en waren die liedbundels slechts de representatie hiervan? De rol van uitgevers hierin is ook interessant: hebben zij slechts slim ingespeeld op de markt van een bestaande groep, die echter steeds meer te besteden kreeg, of hebben ze deze groep echt 'ontdekt' en zo gecreëerd? En hoeveel invloed hebben de vroege wereldlijke liedbundels, zoals degene die ik besproken heb, nou echt gehad op de bewustwording van de jeugd als groep, zowel bij uitgevers als de jeugd zelf?

Als jongeren echt beïnvloed zijn door het beeld dat liedbundels voorspiegelden, is het tevens van belang om te weten door wie die identiteit werd opgelegd; oftewel, door wie de liederen werden geschreven, verzameld en uitgebracht. Was dit een identiteit van jongeren, voor jongeren? Of werd de jeugd een beeld van henzelf opgelegd door ouderen, tegen wie zij zich in de liederen afzetten? Dit zou een interessante wending aan het onderzoek kunnen geven. Omdat de precieze invloed van de liedbundels op de jeugd echter onduidelijk blijft, blijft het bij speculeren. Een model als dat van Adams zou hierbij kunnen helpen, maar is in deze hoedanigheid ontoereikend gebleken: voor liedbundels blijven wij toch voor een gedeelte afhankelijk getuigenissen uit die tijd.

Een kwestie die in mijn analyse wordt opgemerkt, maar verder onderzoek verdient, is de godsbeleving van de jeugd in de zestiende en zeventiende eeuw. Mijn liedbundel richt zich in zijn liederen op de jeugd, en combineert dat met de afwezigheid van een goddelijke macht. In een markt waarin tot dan toe voornamelijk geestelijk materiaal werd gedrukt, is dit een opvallend gegeven. Was dit een representatie van de werkelijkheid, en hadden jongeren inderdaad weinig behoefte aan een

religieuze component tijdens hun vrijersperiode? Of kunnen de liedbundels hier toch niet gezien worden als een correcte representatie van de belevingswereld van de jeugd?

Kortom, het onderzoek naar jeugdidentiteit, de opkomst daarvan, en de rol die literatuur en liederen erin spelen, staat nog in de kinderschoenen; en ik kan niet wachten op verdere ontdekkingen.

Bibliografie

Nieu: Amstelredams Lied-boeck, vol Amoreuse nieu Jaren, Mey-Lieden, Tafel Liedén, en veelderhande vrolijcke ghesangen, Nu op nieu vermeerdert. Amsterdam 1591.

Geraadpleegd via: http://www.dbnl.org/tekst/_nie001nieu01_01/_nie001nieu01_01_0001.php [1 juni 2013]

Adams, A.J., '6. Portraits and the Production of Identity: Transational Objects and Potentials Spaces'. In: *Public Faces and Private Identities in Seventeenth-Century Holland. Potraiture and the Production of Community.* New York 2009.

Bennett, A., '2. Youth Culture and Popular Music'. In: *Popular music and youth culture. Music, identity and place.* New York 2000.

Grijp, L.P., 'Voer voor zanggrage kropjes. Wie zongen uit de liedboekjes in de Gouden Eeuw?'. In: Bijvoet, T.A.P., *Bladeren in andermans hoofd: over lezers en leescultuur.* Nijmegen 1996.

Grootes, E.K., 'Het jeugdig publiek van de 'nieuwe liedboeken' in het eerste kwart van de zeventiende eeuw'. In: Berg, W. van den, *Het woord aan de lezer: zeven literatuurhistorische verkenningen.* Groningen, 1987.

Hooft, P.C., *Emblemata amatoria. Afbeeldinghen van minne. Emblèmes d'amour.* Ed. K. Porteman. Leiden 1983.

Houtsma, J., 'Oude en nieuwe liedjes. Over de overlevering van populaire liederen in de zestiende, zeventiende en achttiende eeuw'. In: *Neerlandistiek.nl* (2009).

Meeus, H., 'In dees spiegel zal de domme jeucht met vreucht leeren'. In: *De zeventiende eeuw* 7 (1991): 127 – 143.

Poel, D.E. van der, 'Glad ijs, afgewezen minnaars en een dronken student. Over de interpretatie van Middelnederlandse liedteksten'. In: *Queeste* 11 (2005): 140 – 151.

Poel, D.E. van der, 'Liefdesliedjes uit Amsterdam. Het Aemstelredams Amoreus lietboek (1589)'. In: Grijp, L.P. e.a. (ed.), *De fiere nachtegaal. Het Nederlandse lied in de middeleeuwen.* Amsterdam 2008.

Roberts, B.B., "Wearing out a pair of fool's shoes": Sexual Advice for Youth in Holland's Golden Age",
In: Journal of History of Sexuality (2004): 139 -156.

Stronks, E., 'Identiteiten van adolescenten in de vroegmoderne liedcultuur: het studentenlied als casus'. 2012.

Veldhorst, N., *Zingend door het leven. Het Nederlandse liedboek in de Gouden Eeuw*. Amsterdam 2009.

Ypes, C., *Petrarca in de Nederlandse letterkunde*. Amsterdam 1934.

Liederenbank Meertens Instituut, via www.liederenbank.nl [1 juni 2013].

Letterkundig lexicon voor de neerlandistiek, via http://www.dbnl.org/tekst/bork001lett01_01 [1 juni 2013].