

Het Nederlandstalige klassieke muziekgedicht. Een verkenning

Carl De Strycker

Poëzie en muziek: een problematische relatie

In zijn essay 'Muziek en literatuur', waarin Simon Vestdijk, die behalve een toonaangevend schrijver ook een groot muzikkenner en belangrijk muzikercriticus was, de verhoudingen tussen beide kunstvormen tracht te beschrijven, noteert hij aan het einde:

de beste verbinding van muziek en literatuur [is] waarschijnlijk het schrijven óver muziek, in prozavorm. Niet in gedichten, lijkt mij, want de dichter die muziek wil uitbeelden, vervalt te gemakkelijk in de goedkoop "hermeneutische" associaties, zoals die in de muziekgeschiedenis een tijdlang gefloreerd hebben. In het gedichtje Grieg van Theun de Vries¹ leest men over Noordse scheren en berken en dansende kinderen, niet over Grieg zelf of zijn muziek. (Vestdijk 1966, p. 252)

Het doorsnee gedicht over klassieke muziek, zo observeert Vestdijk, zegt zelden iets over de componist of diens werk, maar blijft hangen in al te voor de hand liggende associaties. In het voorbeeld dat hij aanhaalt trachten de typische clichévoorstellingen van zijn geboorteland de Noorse componist Edvard Grieg of diens muziek te evoceren, zonder succes evenwel, zo Vestdijk. Gedichten die muziek beschrijven – Vestdijk, overigens zelf de auteur van een in zijn poëtische oeuvre dat een duizendtal gedichten telt weliswaar beperkt aantal muziekgedichten,² kent blijkbaar geen geslaagde voorbeelden. Over zijn eigen pogingen noteert hij: 'Destijds [...] heb ik eens geprobeerd een gedicht te schrijven "op" de Forlane uit Le Tombeau de Couperin van Ravel. Dit was zeker niet onmogelijk, en het bleek een hele tijd goed te gaan; maar ik kreeg toch meer en meer het gevoel mij aan een buitenissige rederijkersoefening te bezondigen, waarvan het resultaat mij, en wie niet, onbevredigd

¹ Vestdijk schrijft het essay naar aanleiding van de bloemlezing van Johan de Molenaar *Muziek en poëzie. Verzen over muziek*, waarin het genoemde gedicht opgenomen is op p. 167. Het stamt oorspronkelijk uit De Vries' bundel *Aardgeest* (1934, p. 20) en luidt: 'Lied, helder en klein als de middag / in een noorsch water bij zon, / scheren en berken schitteren / alsof de schepping begon. // Kinderen dansen, de weiden / vol sneeuw en licht liggen hoog, / blauwe visioenen / in bovenaarschen boog. // De dood legt de hand aan de lippen, / de stilte is heimlijk vervuld, / en onze droomen vergeten / hun onrust en ongeduld.'

² Te noemen vallen bijvoorbeeld 'De wals van Glazounoff' (Vestdijk 1987, dl. I, p. 31) uit zijn debuutbundel *Berijmd palet*, 'La sérénade interrompue' (Vestdijk 1987, dl. I, p. 97-87) uit *Vrouwendienst* of in *Thanatos aan banden* de gedichten 'Barokcantate' (Vestdijk 1987, dl. II, p. 420-421) en 'Allegretto Innocente' (Vestdijk 1987, dl. II, p. 422-423), of de nooit gebundelde kwatrijnen 'Tsjaikovski' en 'Offenbach' (Vestdijk 1987, dl. III p. 346), waarover Rob Schouten opmerkt: 'In de vier regels "Tschaikovski" verbindt Vestdijk het oeuvre van die componist clichématig met onder andere "steppen", "sneeuw" en een "troïkaspoor". Het gedicht over Offenbach is een fractie aardiger; diens werk wordt geassocieerd met "de bedwongen wellust onze vaad'ren" en "circusbloed" in "tenor en heldenborst". De al te zeer op uiterlijke gemeenplaatsen toegespitste beelden van Vestdijk krijgen een bijzondere bijmaak als men bedenkt dat beide kwatrijnen voor het eerst verschenen in Johan de Molenaars bloemlezing *Muziek en poëzie*, daar wellicht zelfs min of meer op bestelling voor werden geschreven. Ze doen me sterk denken aan het gedichtje "Grieg" van Theun de Vries, waarvan Vestdijk in "Muziek en literatuur" schreef dat het ging "over Noordse scheren en berken en dansende kinderen, niet over Grieg zelf of zijn muziek". Zo gaan ook "Tschaikovski" en "Offenbach" over Russische landschappen en Franse lichtzinnigheden, en in de verste verte niet over Tsjaikovski's en Offenbachs muziek. Door juist dit soort gedichten voor De Molenaars bloemlezing te bestemmen antwoordde Vestdijk op de als het ware gestelde vraag "Muziek en poëzie"? met: Nee, dat kan niet!' (Schouten 1988, p. 151). Tekenend voor zijn scepsis over het genre, is dat Vestdijk een aantal van zijn muziekgedichten zelf nooit bundelde: 'La Cathédrale engloutie', 'Herinnering' en 'Forlane (Ravel, Le Tombeau de Couperin)' (Vestdijk 1985, p. 7-9).

moest laten.’ (Vestdijk 1966, p. 248). En ook gedichten die muziek proberen te imiteren vinden geen genade in zijn oren: ‘Poëzie, die graag muziek zou willen zijn, – klankkunst, taalkunst, poësie pure, – is een twijfelachtig inhoudelijk vaak onbeduidend, moeizaam tot stand te brengen, aan allerlei toeval te ontwoekeren, en in de geschiedenis pas laat optredend fenomeen’, schrijft hij (Vestdijk 1966, p. 251). Literatuur en muziek schijnen in zijn visie niet heel erg goed samen te gaan, al maakt hij een uitzondering voor de romankunst:

Rest de roman over muziek, waarvan Doctor Faustus van Thomas Mann het magistrale voorbeeld is (overigens met sterk essayistische inslag). Hier eerst treden muziek en literatuur elkaar als gelijkwaardige deelgenoten tegemoet, zonder dat de een de ander dwingt zich te denatureren in een “dienende” rol. (Vestdijk 1966, 252)

Met het onderscheid dat Vestdijk tentatief maakt – poëzie over muziek enerzijds en poëzie die muziek wil zijn anderzijds – preludeert hij op de tweedeling die Werner Wolf in zijn standaardwerk *The Musicalization of Fiction* zal invoeren tussen enerzijds de ‘thematization’ van muziek in literatuur (presentatie; literaire teksten over muziek; *telling*) en anderzijds de ‘imitation’ ervan (representatie; literaire teksten die specifiek muzikale elementen proberen te integreren of te imiteren; *showing*) (Wolf 1999, p. 51 e.v.). Maar ook met het andere onderscheid dat Vestdijk aanbrengt, namelijk tussen poëzie en proza, loopt hij vooruit op het boek van Wolf. Diens studie is in het gedeelte met casestudies immers volledig gewijd aan de verwerking van muziek in romans, ondanks het feit dat Wolf aan het begin opmerkt over het onderwerp muziek ‘[a]s far as literature is concerned, for the sake of elementary comparision, it shoud perhaps be primarily discussed with reference to the most genuinely “literary” genre: lyric poetry’ (Wolf 1999, 13). Maar dat doet hij dus niet, en ook de bekendste recente studies op het gebied van de musico-literaire relaties hebben prozateksten tot onderwerp. Ik noem slechts het belangwekkende artikel ‘Intermedialität *Reconsidered*’ van Nicola Gess, waarin ze een aantal novelles van E.T.A. Hoffmann en Arthur Schnitzlers *Fräulein Else* (2010) bespreekt, Emily Petermanns *The Musical Novel* (2014) en *Music into Fiction* van Theodore Ziolkowski (2017). Als de relatie van poëzie met muziek wordt onderzocht, is dat voornamelijk in het kader van de studie naar het ‘Lied’, het muziekgenre waarbij een vocale compositie geschreven wordt met een gedicht als uitgangspunt (zoals in *Poem and Music in the German Lied from Gluck to Hugo Wolf* (Stein 1971); zie voor een actuele stand van zaken: Hinrichsen 2017). Veelzeggend in dit opzicht is dat het recente *Handbuch Literatur & Musik* (Gess en Honold 2017) wel meerdere artikelen over muziek in prozaliteratuur bevat, maar geen enkele over muziekgedichten. De bijdragen over poëzie in dat boek gaan over ‘Lyrik als akustische Kunst’ (Hillebrandt 2017) en over ‘Rap, orale Dichtung und Flow’ (Hörner 2017). Het onderdeel ‘Music, Sound and Performance’ van het *Handbook Intermediality* (Rippl 2015) bevat dan weer wel een bijdrage onder de titel ‘The Musicalization of Poetry’ (Redling 2015), maar dat onderzoekt enkel poëzie die muziek imiteert en geen gedichten die muziek thematiseren, en bovendien behandelt de auteur geen klassieke muziekgedichten.

Iets vergelijkbaars geldt voor de studie van klassieke muziek in de Nederlandse literatuur, waar met betrekking tot het proza van Jeroen Brouwers (Lindekens 2010), Maurice Gilliams (Balogh 2010), Ivo Michiels (Vitse 2011 en 2012), P.F. Thomése (Vervaeck 2013) en vooral Simon Vestdijk (Brüll e.a. 1985, Overbeeke 1991a en Schouten 1988) al redelijk uitgebreid onderzoek is verricht. De analyse van muziek in moderne poëzie daarentegen blijft eigenlijk beperkt tot de bijdragen van Gillis Dorleijn over respectievelijk J.H. Leopold en Hans Faverey (Dorleijn 1991 en 1997), en over een lang gedicht van Ramsey Nasr (De Strycker 2016), al staat het onderzoek naar jazz en poëzie iets verder, voornamelijk met betrekking tot het werk van Lucebert (Dorleijn 1999 en 2007, en IJpma en Van Melick 2013), maar ook in de poëzie van andere dichters (zie De Ridder 2012).

Die bevindingen met betrekking tot klassieke muziek en poëzie roepen een aantal vragen op, met als belangrijkste: is, zoals Vestdijk meent, proza inderdaad een beter geschikt genre voor de literaire verwerking van muziek dan poëzie? Dat is uiteraard een moeilijk te beslechten kwestie, die hier zeker geen antwoord zal krijgen, maar wel moet het mogelijk zijn om een aantal eigenschappen van muziekgedichten in kaart te brengen die te koppelen zijn aan het in lyriek specifieke gebruik van muziek. De vraag luidt dan: welke soorten muziekgedichten bestaan er en wat zijn mogelijke functies? Om die vraag te beantwoorden wil ik in wat volgt een aanzet geven voor een systematisering van de verschillende soorten muziekgedichten. Die onderneming roept vervolgens een theoretisch-methodologische vraag op, namelijk of het door Wolf voor romananalyse ontwikkelde en in de literatuurwetenschap gangbare instrumentarium³ wel volledig toepasbaar is op poëzie. Is de tweedeling van Wolf (en Vestdijk) niet te grofmazig en moet er, rekening houdend met de specifieke genrekenmerken van lyrische poëzie zoals de relatieve korthed van gedichten of de uitdrukking van een subjectieve gemoedstoestand die vaak het onderwerp vormt van poëzie. Moet er geen verfijning aangebracht worden waarmee aan aantal muziekgedichten dat noch over muziek gaat noch muziek tracht te imiteren beschreven kan worden?

Muziekgedichten: een voorstel tot systematisering

Om tot een systematisering te komen heb ik een vrij uitgebreid corpus muziekgedichten bestudeerd dat samengesteld is uit volgende bloemlezingen van Nederlandstalige muziekgedichten: *Twee muzen* (Engelman en Paap 1955), *Muziek en poëzie* (De Molenaar 1959), *De vier jaargetijden. Een keuze uit poëzie over klassieke muziek* (Overbeeke 1991b), *Meulenhoffs dagkalender 1997 Nederlandse poëzie. Thema: poëzie & muziek* (Warren 1996), *Het muzikaalste gedicht. De mooiste gedichten over muziek uit Nederland en Vlaanderen* (Anoniem 2006) en *Boem paukeslag! De mooiste muziekgedichten* (Van Zuiden 2011), aangevuld met een aantal recente bundels die muziekgedichten bevatten, maar die de bloemlezingen vooralsnog niet gehaald hebben, en met een aantal bundels die volledig of grotendeels gewijd zijn aan klassieke muziek en waarvan niet alle gedichten in de genoemde bloemlezingen zijn opgenomen. In het totaal las ik om en bij de 600 muziekgedichten, waarbij ik mij beperkt heb tot gedichten van na 1900 die refereren aan klassieke muziek.⁴ In deze bijdrage zullen uiteraard maar een paar van die gedichten aangehaald worden en zal er slechts op enkele dieper ingegaan kunnen worden. De concentratie op kunstmuziek is ingegeven vanuit een voorzichtigheid die rekening wil houden met de mogelijkheid dat andere muziekgenres eventueel anders functioneren in literatuur. Een vergelijking tussen klassieke muziekgedichten en andere muziekgedichten zal moeten uitmaken of de hier ontworpen systematisering mutadis mutandis ook geldig kan zijn voor de literaire verwerking van andere dan kunstmuziek.

Op basis van de bestaande theorievorming wil ik in eerste instantie twee assen onderscheiden en die vervolgens met elkaar combineren. Die vallen samen met het onderscheid tussen *telling* en *showing*, en ze beschrijven het thematische aspect van het gedicht enerzijds en het compositorische anderzijds. Ik ga daarvoor uit van de wijze waarop Winfried Eckel het veld 'lyriek en muziek' in kaart heeft gebracht. Allereerst betreft hij de bekende driedeling die Steven Paul Scher aanbrengt (Scher 1984, p. 10 e.v.) in de verhouding tussen literatuur en muziek op poëzie. Ten eerste noemt hij 'Musik in der Lyrik' waaronder het onderzoek valt naar 'liedhaften und instrumental-musikalischen Formen

³ In het *Handbuch Literatur und Musik* (Gess en Honold 2017) wordt de door hem ontwikkelde systematisering van de verschijningsvormen van muziek in literatuur als uitgangspunt genomen onder de kopjes 'Musik in Literatur: *Telling*' en 'Musik in Literatur: *Showing*'.

⁴ *Twee muzen* en *Muziek en poëzie* bevatten ook veel gedichten van voor 1900 en in *Het muzikaalste gedicht* en in *Meulenhoffs dagkalender 1997 Nederlandse poëzie. Thema: poëzie & muziek* zijn ook veel gedichten over jazz- en popmuziek of -musici opgenomen, die ik dus buiten beschouwing heb gelaten.

und Strukturen, von Wortmusik sowie Musikthematisierungen', vervolgens 'Musik und Lyrik' waaronder alle mogelijke combinaties van beide media vallen, zoals het Lied, maar ook opera, en ten slotte 'Lyrik in der Musik' waaronder programmamuziek valt, maar ook de 'Verwendung von Lyrik als musikalisches Material' (Eckel 2011, p. 184). Het is uiteraard de eerste relatie tussen muziek en poëzie die in deze bijdrage centraal staat. Bij Eckel vallen daaronder zowel thematisering als muzikale imitatie (in de vorm van woordmuziek of structuurparallellen). Die categorieën wil ik enerzijds uit elkaar trekken en anderzijds nauwkeuriger beschrijven.

In haar overzicht van de mogelijke verschijningsvormen van de thematisering van muziek in literatuur noemt Christine Lubkoll (Lubkoll 2017, p. 81-89) volgende mogelijkheden:

- musici in muziek, en ze maakt daarbij een onderscheid tussen a) componisten, en b) uitvoerders⁵
- 'verbal music': beschrijvingen van reële of fictieve muziekstukken
- het gebruik van notencitaten, en ik wil daaraan toevoegen: tekstcitaten uit beroemde vocale muziek

Het gebruik van muziek op het niveau van het onderwerp van het gedicht kan dus gaan van het noemen van een naam van een muzikant of muziekstuk, over de beschrijving en zelfs uitvoerige beschrijving ervan (ekpraxis) tot het aanwezig stellen van een muziekstuk door middel van een citaat. Je zou daar nog een categorie aan kunnen toevoegen: gedichten over muziekinstrumenten.⁶ Lubkoll noemt ook nog 'Ästhetische Reflexionen und poetologische Implikationen' (Lubkoll 2017, p. 89-91), maar dat is naar mijn oordeel geen verschijningsvorm van muziek in literatuur, maar eerder een – niet onbelangrijke – mogelijke functie van de intermediale verwijzing.

Deze referenties aan muziek op het inhoudelijke vlak kunnen al dan niet gecombineerd worden met de mogelijke pogingen van literaire teksten om muziek te imiteren: het gedicht kan klinken als muziek (lyriek bezit immers de mogelijkheid 'einer Annäherung an Musik durch gezielte Ausgestaltung ihrer eigenen akustischen Dimension, der Klangqualitäten des Sprachmaterials' (Eckel 2011, p. 183)) of kan structuurparallellen vertonen met bepaalde muziekstukken: het gaat dan om de 'Übernahme bestimmter instrumentalmusikalischer Form- und Strukturschemata wie z.B. Sonate, Fuge, Rondo, Variation' (Eckel 2011, p. 183). Gess spreekt in zulke gevallen van 'Medientransformation': 'der literarische Text konstruiert sich im Bezug auf das andere Medium, indem er dieses bzw. eines seiner zentralen Charakteristika oder Verfahren übernimmt und zugleich transformiert.' (Gess 2010, 142-143). Die laatste categorie, gedichten waarin een bepaald muziekstuk naar poëzie wordt omgezet en dus een tekstversie krijgt in de vorm van een gedicht, zou je kunnen beschouwen als tegenhanger van het Lied (waarin een gedicht een muzikaal pendant krijgt).⁷

⁵ Zij onderscheidt nog tussen instrumentalisten en zangers omdat zangers in romans typische eigenschappen krijgen toebedeeld (Lubkoll 2017, p. 83-84). Iets dergelijks heb ik met betrekking tot mijn corpus niet geobserveerd en om die reden houd ik dit onderscheid hier dan ook niet aan.

⁶ Overigens vreemd dat ze dat met betrekking tot proza niet doet. Er zijn ook voorbeelden van romans over instrumenten, zoals bijvoorbeeld *Mara* van Wolf Wonderatschek, waarin een cello de verteller is en haar levensverhaal doet.

⁷ Al gaat de vergelijking waarschijnlijk niet honderd procent op. Hoewel je prima kan betogen dat het Lied een omzetting van het gedicht naar muziek vormt, is er uiteraard geen sprake van een loutere transformatie, maar eerder van een mediacombinatie: tekst en muziek zijn in het Lied tegelijk aanwezig. Bij gedichten die een muziekstuk in tekst omzetten is de muziek als dusdanig afwezig en heb je wel te maken met een – in het vocabularium van Rajewski – mediatransfer of dus van een mediatransformatie (Gess). Dat is van belang voor het probleemcomplex van de iconiciteit van muziek, waarbij het in het Lied voor de hand ligt om de gebeurtenissen in de muziek te associëren met de inhoud van de tekst. In de omgekeerde richting, waarbij

Dat levert volgend schema op:

Inhoudelijke verschijningsvorm van muziek in het gedicht	Compositorische verwerking van muziek in het gedicht
(1) Over componisten	(A) Klankimitatie
(2) Over uitvoerders	(B) Structuurparallellen
(3) Over muziekinstrumenten	
(4) Beschrijving van muziekstukken	
(5) Citaten uit muziekstukken	

Van elk van deze categorieën zal ik een voorbeelden bespreken, en ook van een aantal mogelijke combinaties.

(1) Gedichten over componisten zijn talrijk in het corpus. Ze hebben vaak als titel de naam van de toondichter en gaan niet zelden in op diens biografie. Dat geldt bijvoorbeeld voor het door Vestdijk genoemde 'Grieg' van Theun de Vries, waarin verwezen wordt naar typische elementen uit het geboorteland van de beschreven componist, en voor de gedichten over Tsjajkovski en Offenbach van Vestdijk zelf (zie noot 2). Als voorbeeld haal ik 'Dmitri Shostakovich' van Peter Ghyssaert uit diens bundel *Cameo* (Ghyssaert 1993, p. 18) aan:

Dmitri Shostakovich

Wandelaar in overheidsgebouwen,
altijd naar de juiste deur op zoek
en naar een uitgang om de laatste hoek
maar altijd in verkeerde gangen, grauwe.
Door de kleine ramen schijnt het lauwe
licht en neemt de stofjes op zijn doek,
die doelloos zwerven naar een nieuwe hoek
maar vrij van angsten zijn en valt vertrouwen.
Ongestoord duurt stilte: een seizoen
waarin het licht zijn weg is kwijtgeraakt
en waar het waaien zich heeft neergelegd;
angst blijft één gedachte overdoen
als formuleren, telkens opgemaakt
en in een bodemloze bak gelegd.

Dit gedicht alludeert duidelijk op de problematische relatie die de Russische componist Sjostakovitsj had met de Sovjetoverheid. Het toont hem wanneer hij weer maar eens op het matje wordt geroepen en onderworpen wordt aan bureaucratische pesterijen. Het gedicht beschrijft hoe hij voortdurend vreest voor zijn leven. De bundel van Ghyssaert bevat meerdere van dit soort componistengedichten (over Domenico Scarlatti, Haydn, Beethoven, Brahms, Chausson, Borodin, Siblius en Rachmaninov), net zoals de bundel *Achtendertig componisten* van Jozef Eyckmans die volledig uit 'componistenportretten' bestaat (Eyckmans 1980), maar er bestaan ook bundels die geheel gewijd zijn een bepaalde componist, zoals de bundels *Eine kleine Nachtmusik. Mozart poëtisch* (1991) en *Schubertiade. Franz Schubert poëtisch* (1997) van Hans Bouma, Herlinda Vekemans' *Buiging*, over Sjostakovitsj, of haar *Kwartet voor het einde van de tijd*, waarin Messiaen

muziek een poëtisch pendant krijgt, is iconiciteit, of referentialiteit door de aard van het medium muziek (met name de grote abstractiegraad ervan) veel problematischer.

het onderwerp vormt (Vekemans 2006 en 2015). In deze bundels speelt voornamelijk de biografie van de componisten een rol, maar ze bevatten ook gedichten die bepaalde muziekstukken als uitgangspunt nemen of trachten te evoceren en die dus onder een andere categorie dan (1) vallen.

(2) Naast de componist is ook meerdere keren een uitvoerder het onderwerp van muziekgedichten (met een opvallende voorliefde voor pianisten). In 'Der Hirt auf den Felsen' van Herman de Coninck (in Van Zuiden 2011, p. 145) gaat het over Alfred Brendel, 'András Schiff' heet een gedicht van Hans Bouma (Bouma 1997, p. 36), in zijn bundel *Zwembad de verbeelding* wijdt Tom Van de Voorde gedichten aan Vladimir Horowitz, Sviatoslav Richter, Tatiana Nikolayeva, Youri Egorov en Daniil Trifonov (Van de Voorde 2017). Frans Pointls 'Ik heb Horowitz lief' (in Van Zuiden 2011, p. 150-151) citeer ik hier volledig:

Ik heb Horowitz lief
hoe hij een feest aanricht
mij uit dit krot tilt
ik huil en lach
hoef er zo weinig voor te doen
alleen een plaat
op mijn oude stereogrammofoon
en ik ben in de zaal op de hoes
Horowitz in Moscow
kijk, hier zit ik
het is zondag 20 april 1986
vier uur in de middag, Moskou-tijd

vanaf de hoes kijkt hij me aan
spottend beminneijk bemoedigend
was hij maar mijn vader
als ik niet kan slapen
speelt hij mijn lievelingsetude
van Skriabin
als ik triest ben
Schuberts Marche Militaire
als ik kwaad ben
Schumanns Kinderszenen

als we uitgaan
mag ik vlinderdas en pochet
uit zijn kast kiezen
ik weer zijn bewonderaars af
mijn vader is moe
hij kan niet steeds
zijn handtekening zetten

In dit gedicht spreekt de ik-figuur zijn bewondering, ja zelfs zijn liefde uit voor de beroemde Russische pianist. Hem beluisteren is 'een feest', zijn spel op de opname heeft de kracht om je uit je omgeving weg te voeren en de illusie te wekken dat je op het moment zelf aanwezig bent bij de registratie van de uitvoering. In de tweede en derde strofe verbeeldt de ik zich dat Horowitz zijn vader is: met muziek weet die elke emotie van de ik te pareren; in ruil voor die emotionele betrokkenheid treedt de ik in de derde strofe op als een soort manager die al te opdringerige fans

afhoudt. Het gedicht geeft daarmee zowel een indruk van het muzikale kunnen van Horowitz als van zijn populariteit.

(3) Over muziekinstrumenten wordt ook gedicht. Te denken valt aan 'De fluit' van Ida Gerhardt (in De Molenaar 1959, p. 161-162), 'Oud klavier' van Gerard den Brabander (in De Molenaar 1959, p. 152) en vele gedichten over het orgel. Niet zelden leidt dit tot beschrijvingen van het instrument of zijn kracht zoals bijvoorbeeld in 'Orgelkast' van Gery Helderberg (in De Molenaar 1959, p. 117) waarvan de eerste strofe luidt: 'Blaast uw bolle kaken vol, / engelen en bazuinen, / vult de pijpen, hoog en hol, / wiegt op kroon en kruinen!'. Hier worden de engeltjes die op bazuinen blazen, en die de typische versiering van het orgel vormen, toegesproken. Zij zijn een metafoor voor de klank van het orgel, en zo begrijpt de dichter hen ook: zij moeten goed blazen zodat de pijpen van het orgel, die zij uitbeelden, veel geluid kunnen voortbrengen.

(4) Gedichten die muziekstukken tot onderwerp hebben zijn niet minder talrijk dan gedichten die over muzikanten gaan, alleen is 'beschrijving van muziek' waarschijnlijk niet altijd de meest adequate aanduiding voor wat er in dit soort muziekgedichten gebeurt. Muziek laat zich voornamelijk in technische termen beschrijven en dat is uiteraard niet wat dichters doen. Zij trachten het muziekstuk te vatten met behulp van metaforen en tropen. Zo beschrijft Martien J.G. de Jong Chopins 'Polonaise nr. 6' (in Van Zuiden 2011, p. 122) in fruittermen, tracht Anne Schipper in 'Mondschein-sonate' deze beroemde pianosonate van Beethoven te vatten in nachtbeelden (in Van Zuiden 2011, p. 18-19), en is het gedicht 'Canto Ostinato' van Theo Olthuis (in Van Zuiden 2011, p. 156) de uitbeelding met behulp van ruimtelijke begrippen van het gelijknamige muziekstuk van Simeon ten Holt:

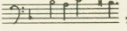
Canto Ostinato

Even lijkt het op
gevangenis,
maar meegevoerd langs
wenteltrappen en
smalle luistergangen,
ligt daar een zee van
tijd en ruimte,
waarin niets echt
hoeft en wellicht alles
wat zou kunnen
tussen vier klavieren
op golfslag
simpelweg gebeurt.

De compositie die gerekend wordt tot de minimal music – 'muziek waarin korte motieven gedurende vaak lange tijd herhaald en geleidelijk gevarieerd worden in een simpel harmonisch idioom' (Reichenfeld 2003, p. 209) – komt in eerste instantie op de dichter over als beklemmend (wat betrekking heeft op de steeds herhaalde motieven, maar ook op de grote lengte van de compositie), maar gaandeweg ervaart hij via 'wenteltrappen' en 'luistergangen', beelden voor de wijze waarop de verschillende variaties van het motief in elkaar overlopen, precies het omgekeerde, namelijk een gevoel van grenzeloosheid ('een zee van / tijd en ruimte, / waarin niets echt / hoeft').

(5) Het overnemen van muzieknoden lijkt in proza vaker voor te komen dan in poëzie. Gess noemt Schitzlers *Fräulein Else*, Lubkoll bespreekt dergelijke passages uit *Malina* van Ingeborg Bachmann. In het door mij onderzochte corpus heb ik slechts twee voorbeelden gevonden van gedichten die

muziek 'citeren'. Willem van Toorn neemt letterlijk een notenbalkje met een theemaatje uit Bachs *Die Kunst der Fuge* op in zijn gedicht 'Johann Sebastian Bach, Die Kunst der Fuge' (in Anoniem, p. 27):

Niet afgekomen, uw laatste fuga. Net
nog wel uw eigen naam hier neergeschreven
als vierde thema: , bach.
Alsof u zeggen wou: maak zelf maar af
als je tot hieraan toe bent bijgebleven.

In 'Aan het reizen bij verdriet' (in Van Zuiden 2011, p. 20) citeert Jane Leusink dan weer verzen uit Schuberts *Winterreise*. Strikt genomen is dit een vorm van intertekstualiteit met de gedichten van Wilhelm Müller waarop Schubert zijn liedcyclus schreef, maar uiteraard roept de tekst in dit geval – omdat hij beroemd geworden is dankzij de muziek – ook de muziek in gedachten.

Tot hertoe heb ik gedichten behandeld die voornamelijk – ik sluit niet uit dat nadere beschouwing ook formele parallellen zou kunnen opleveren – op het thematische vlak aan de slag gaan met muziek. In wat volgt wil ik voorbeelden geven van gedichten die op compositorisch niveau muziek integreren, hetzij door (A) nabootsing hetzij via (B) het overnemen van vorm- of structuurkenmerken.

(A) Gedichten die louter klankimitaties van muziek zijn en er dus niet inhoudelijk naar verwijzen zijn eerder zeldzaam. Het voorbeeld dat het dichtste in de buurt komt – maar niet geheel zuiver is: er worden in de tekst muziekinstrumenten genoemd, wat een thematische verwijzing is – is 'Boere-charleston' van Paul van Ostaijen (in Engelman en Paap 1955, p. 45) waarin de herhalingen op woord- en klankniveau (alliteratie, assonantie en acconsonantie) (het blazen op) koperblazers evoceren: 'Tulpebollen bolle tulpen tulpetuilen / rozetuilen / boererozen boerewangen boerelongen / boerelongen ballen wangen / wangen ballen bekkens / ballen bolle bekkens / bugel en basson – o hop!'. Van het beroemdste klankgedicht uit de Nederlandse literatuur, 'Oote' van Jan Hanlo, is niet duidelijk welke muziek het zou imiteren en het wordt dan ook in geen enkele muziekbloemlezing opgenomen. Dat moet tot de conclusie leiden dat deze categorie waarschijnlijk niet of slechts heel uitzonderlijk als op zichzelf staand voorkomt, maar voornamelijk te vinden is in combinatie met thematische verwijzingen.

(B) Het zoeken naar structuurparallellen tussen tekst en muziek wordt in het onderzoek naar muziek in prozateksten veelvuldig en vruchtbaar beoefend, maar er zijn ook gedichten die vormkenmerken van muziek overnemen, met als beroemdste voorbeeld de 'Todesfuge' van Paul Celan. Ook in de Nederlandse poëzie zijn er dergelijke gedichten, zoals het lange gedicht 'Affirmaties' van Mustafa Stitou, waarin de ik-figuur zich afzet tegen zijn roots. Hij probeert er zich van te overtuigen dat zijn (westerse) levenswijze niet slechter is dan deze die hem door zijn (islamitische) ouders en leraren werd voorgeschreven. Om dat verhaal te vertellen wordt gebruik gemaakt van een zelfde soort fugatisch principe als in Celans gedicht.⁸ Of er is de reeks van vijf gedichten 'Die Kunst der Fuge' van Rutger Kopland, waarbij in de beschrijving van een natuurtafereel door herhaling en variatie van dezelfde woorden en motieven een fugatisch effect ontstaat (Kopland 2006, p. 273-277). Opvallend bij deze categorie is dat het telkens gaat om langere gedichten of een reeks van gedichten – het lijkt erop dat je voor het evoceren van muzikale principes toch wat meer tekst nodig hebt dan de lengte van het doorsnee lyrische gedicht. Gedichten die de opbouw van een muziekstuk of het structuurschema ervan reflecteren komen dan ook weinig voor, al zijn er bepaalde muzikale genres – veelal deze die korte stukken benoemen: de berceuse, de nocturne, het scherzo – die ook wel eens

⁸ Elders heb ik dit gedicht beschreven als een structurele imitatie van de 'Todesfuge' (zie De Strycker 2012, p. 139-140).

dienst doen als titel van gedichten. Zo bijvoorbeeld 'Nocturne' van Gabriel Smit (in De Molenaar 1959, p. 170):

Nocturne

Chopin

Brekende bloesems in een stillen wind,
vrede van dorpen in den avond, waar verlaten
een zilveren fluit van God wil praten
en met een glimlach van het bloed begint.

Ik kan niet langer achterblijven, zweven
gaan nacht en duisternis om mij...
muziek, muziek, een engel gaat voorbij,
zijn vleugelslag beroert mijn voorhoofd even
en wenkt... een licht... God, gaat ook dit voorbij?

De setting is een avondlijk dorp in de lente waar de nacht valt. De natuur maakt een soort muziek die de ik-figuur in aanraking brengt met God. Wat hier overgenomen wordt van de nocturne, die als muziekgenre gekenmerkt wordt door 'een zangerige pianoklank, fluisterzachte pianissimi en een niet functioneel gebruik van akkoorden als klankkleur' is vooral de 'belangstelling voor nachtelijke sferen, de droom en het onderbewuste' (Reichenfeld 2003, p. 224). Iets soortgelijks valt te zeggen over de 'Nocturne' van Herman Van den Bergh of die van H.L. Prenen (in Engelman en Paap 1955, p. 47 resp. p. 62).

Uiteraard kunnen inhoudelijke en compositorische verwijzingen naar muziek gecombineerd worden. Zo is het bekende 'Vera Janacopoulos' van Jan Engelman (in Overbeeke 1991b, p. 79), dat als aanduiding 'Cantilene' (wat 'zangerige melodie betekent') meekreeg, een gedicht over een beroemde sopraan (dus categorie (2)) in de vorm van een imitatie van muziek (categorie (A)). Dankzij klankeffecten wordt de zang geëvoceerd. Bovendien lijkt het er in dit gedicht op dat de tekst nog weinig referentiële betekenis heeft en voornamelijk door (klank-)associatie tot stand komt zodat de vorm primeert op de inhoud en er een vorm van poësie pure nagestreefd wordt. Het gedicht 'wintersonate (zonder altviool en piano)' van Ramsey Nasr beschrijft dan weer het levensverhaal van Sjostakovitsj aan de hand van de structuur van diens Altvioolsonate opus 147 (zie De Strycker 2016). In dit geval hebben we te maken met een combinatie van de categorieën 1 en B.

Telling, showing en feeling

Met behulp van deze systematisering kunnen veel muziekgedichten uit het corpus ingedeeld worden, maar niet allemaal. Ik dien nog een thematische categorie toe te voegen die specifiek in poëzie vaker opduikt: de beschrijving van de concert- of muziekervaring. John Greening merkt in zijn bloemlezing muziekgedichten *Accompanied Voices* op, en dat is ook wat ik heb kunnen vaststellen, dat 'many of the contemporary poems [about classical music] are responses to live concerts or private performances.' (Greening 2015, p. xv). Dat geldt bijvoorbeeld voor 'Moment musical' van Hans Warren (in Van Zuiden 2011, p. 152-153), waarin een optreden van Horowitz wordt beschreven, of voor 'Concert' van Anton Ent (in Van Zuiden 2011, p. 154), dat de uitwerking van een vioolrecital op de ik-figuur beschrijft. Ik wil deze categorie illustreren aan de hand van 'Children's Corner van Debussy' van Hanny Michaelis (in Overbeeke 1991b, p. 73):

Children's Corner van Debussy

Twee handen over de ivoeren
 toetsen scheppen hun eigen romantiek...
 Een tedere, meeslepende muziek
 wordt als een glimlach, als een droom geboren.
 In deze droom voel ik mijn hart ontwaken,
 verwonderd, door ontroering overmand.
 Voor ik het weet, heb ik mij laten schaken
 door Debussy. – Terug in kinderland,
 waar poppen serenades komen brengen,
 waar kleine herders slapen, bloemomkranst,
 en sneeuw verliefd voorbij de vensters danst,
 schijnt humor zich met weemoed te vermengen.
 Dan – met een slag – valt de piano dicht,
 en in het nuchtere namiddaglicht
 voel ik me onherroepelijk volwassen.

Je zou kunnen zeggen dat dit een gedicht is over een muziekstuk (categorie (4)) en dat is het getuige de titel ook, maar het is meer. Het beschrijft minder de muziek zelf dan de ervaring die deze oproept. Het gedicht vangt aan met de pianist die het stuk begint te spelen (vs. 1-2). Verzen 3 en 4 beschrijven het resultaat van het spel: 'meeslepende muziek', waarbij het adjectief al het effect van de muziek aanduidt en vooruit wijst naar wat in het vervolg van het gedicht zal gebeuren: de klanken nemen de ik-figuur letterlijk mee naar elders, naar vroeger. In de volgende twee verzen wordt de ik-figuur emotioneel gegrepen door de muziek en in het daarop volgende anderhalve vers voert de muziek de ik mee naar de kindertijd. Vanaf het gedachtestreepje, dat hier de aanvang van een herinnering markeert, tot en met vers 11 ziet de ik taferelen uit zijn of haar jeugd die bepaald worden door de muziek. Vers 9 is een referentie aan het derde stukje uit het genoemde boek van Debussy: 'Serenade of the Doll', vers 11 verwijst naar het volgende stuk: 'The Snow is Dancing', vers 8a noemt 'The little Shepard', het vijfde stuk uit Debussy's reeks.⁹ Wanneer de muziek stopt en de piano dichtvalt (het is dus ook een geluidseffect dat ervoor zorgt dat er een einde komt aan de dagdroom), ontwaakt de ik uit zijn of haar gedachten en is hij of zij opnieuw in het nu. Daarmee is dit een gedicht dat gaat over waar muziek toe in staat is: het opwekken van herinneringen en gevoelens. De muziek van Debussy, die in 'Children's Corner' de uitdrukking wil zijn van kindertafereltjes, genereert bij de toehoorder inderdaad beelden uit de kindertijd. Dit is dus minder een gedicht over de muziek van Debussy waarnaar verwezen wordt dan een vers over de impact van de muziek op het subject.

Is het gedicht van Michaelis een beschrijving van het effect dat muziek kan hebben, dan hebben we in het gedicht 'Zon' uit de reeks 'Schumaniana' van Erik Menkveld (Menkveld 2016, p. 199) met nog wat anders te maken:

Zon

 Zon
 (wat een wemelen wat een wemelen)
 valt in de kristallen botervloot
 (wat een wemelen in de planten
 blaadjes en schaduwen
 wat een wemelen wat een wemelen)
 op tafel in de serre vanmorgen

⁹ Je zou kunnen stellen dat het gedicht hier dus muziek 'citeert', zoals ik dat beschreven heb in categorie 5.

(wat een weelderig wemelen)
en één ogenblik lijkt de glans ook weer opgewekt
in vork, mes, eierdop – wat er gedekt is
voor wie van allemaal tot hier overbleef om dit
nu te zien: dit levendig licht van
(o wemelen wemelen)
porselein, kind nog zijn,
(niet zo kietelen)
(niet zo kietelen)
opstaan,
(niet zo kietelen)
zomer.

(Exercises (Beethoven-Etüden) no. 1 in a)

Ondanks het feit dat de muziekreferentie, samen met de typografie van het gedicht die een soort ritme of muzikale structuur suggereert, de lezer op het spoor zet van een intermediale link, en dit ertoe leidt dat je in eerste instantie tracht om de tekst te koppelen aan de genoemde muziek, moet die poging hier gestaakt worden met de conclusie dat het gedicht weinig of geen inhoudelijke of formele overeenkomsten vertoont met het onder het gedicht genoemde stuk van Schumann. Dat is de eerste van diens zogenaamde Beethoven-Etüden, variaties voor piano op het bekende 'largetto' uit Beethovens zevende symfonie. In een boek waarin de auteur brieven schrijft aan literaire en muzikale helden gaat Menkveld in op zijn luisterervaring bij dit stuk. In zijn brief aan Schumann legt hij uit wat hij 'zag' toen hij deze muziek hoorde:

'Weet je wat een serre is? Zo'n glazen uitbouw aan een deftig ouderwets huis. De serre die ik hoorde ligt aan de achterkant van een statige, oude villa. Het is er nog vroeg, de hele tuin baadt in een stralend, pril-zomers ochtendlicht. En het heeft net geregend – uit de dakgoten drupt het nog na. Alles glinstert: de twijgen en het frisse groen aan de bomen en struiken buiten, de druppels op de ruiten van de serre, de klimop, het halfvolle glas en de karaf met sinaasappelsap, de eierdop, het kristallen zoutvaatje, het bestek rond het ontbijt voor één persoon dat op tafel klaar staat. Wemelen is het woord, het licht wemelt, over het damast, in het kristal, op de wanden, in de blaadjes van de planten in en buiten de serre. Alsof het weerspiegeld wordt in rimpelend water, wat misschien wel zo is. Zie je het? Een schitterend wemelen! En plotseling rennen er langvervlogen kinderen door de serre die elkaar giechelend en gillend achterna zitten. Allemaal tegelijk proberen ze op die ene stoel bij het porseleinen eierlepeltje te gaan zitten en elkaar weg te kietelen. Niet zo kietelen! Niet zo kietelen! En dan zijn ze weer verdwenen, en is er alleen nog het lichtgewemel in die fonkelende serre waar het ontbijt voor één persoon gedekt staat.' (Menkveld 2006, p. 79-80)

Dit is de prozaversie van het gedicht 'Zon', dat met behulp van deze tekst nu geduid kan worden als de puur particuliere luisterervaring van de dichter; de muziekreferentie moet dan begrepen worden als de aanleiding voor het gedicht. Zich bewust van het feit dat zijn gedicht zich moeilijk laat betrekken op de genoemde muziek, schrijft Menkveld aan Schumann: 'Zoals u uw eigen pianostukje niet in mijn serre-verhaaltje kunt herkennen. Het heeft feitelijk niets met uw muziek te maken, al komt het er dan min of meer uit voort.' (Menkveld 2016, p. 81).

Uiteraard kunnen we slechts heel zelden beschikken over de neerslag van de luisterervaring van een dichter om die vervolgens met zijn muziekgedicht te vergelijken en dan vast te stellen dat het gedicht, zoals in het geval van Menkveld, de poëtische neerslag daarvan is. Er mag evenwel

aangenomen worden dat het procédé zoals dat bij Menkveld werkzaam is veelvuldig aan te treffen is in muziekgedichten: een particuliere luisterervaring leidt tot de beschrijving van een tafereel dat door de lezer noch inhoudelijk noch formeel in verband gebracht kan worden met het muziekstuk of de componist waaraan gerefereerd wordt. De muziek vormt weliswaar de aanleiding voor het gedicht, en eventueel is er een overeenkomst vast te stellen in de sfeer – maar dat is uiteraard een erg subjectief begrip – van het gedicht en de muziek waarop het is gebaseerd, maar zo'n gedicht is voornamelijk de neerslag van een persoonlijke associatie, herinnering of muziekervaring naar aanleiding van het genoemde muziekstuk of de genoemde componist. Waar we hier eigenlijk mee te maken hebben, is een tendens tot subjectivering van de tekst in zijn verhouding tot de muziek. Natuurlijk zal de intermediale referentie de lezer altijd minstens uitnodigen tot het leggen van een verband, maar aangezien muziek niet referentieel is, zal het moeilijk zijn om bijvoorbeeld in Menkvelds gedicht de zon, de serre, het wemelen of het kietelen aan te duiden in de partituur, al wil ik dat niet bij voorbaat uitsluiten.

Die observatie noopt tot het toevoegen van een manier waarop muziek een rol kan spelen in poëzie. Naast de thematisering op het vlak van de inhoud (*telling*) en de imitatie op het vlak van de vorm (*showing*), zou een categorie als *feeling* ingevoerd kunnen worden. Het gaat in dit geval dan niet om gedichten over muziek of gedichten die muziek trachten te worden, maar om gedichten naar aanleiding van muziek. De muziek vormt het vertrekpunt voor een lyrische uiting waarin muziek noch gethematiseerd noch geïmiteerd wordt. Daarbij moet natuurlijk de vraag gesteld worden naar de hermeneutische kracht van dergelijke categorie. Het lijkt er misschien op dat het een restcategorie is waarin gedichten kunnen worden ondergebracht waarin de link van de muzikale verwijzing met de tekst niet duidelijk is. Dat zou een makkelijke manier zijn om interpretatieve problemen te neutraliseren: over een puur particuliere luisterervaring valt vervolgens immers weinig te zeggen valt. Dat zou natuurlijk oninteressant zijn.

Muziekgedicht // Lied

De muziekreferentie in muziekgedichten kan een aantal functies hebben zoals, onder andere, een poëtische. Als Van Ostaijen zijn laatste bundel *Het eerste boek van Schmoll* wilde noemen naar een methode om piano te leren spelen en verschillende van de gedichten die hij voor die bundel bestemd had aangeduid worden met behulp van muziekgenres zoals de berceuse, de polonaise of het lied, dan wil hij daarmee aanduiden dat hij ernaar streeft dat zijn poëzie woordmuziek wordt. Of wanneer de zogenaamde neorealisten uitvoerig naar Satie verwijzen, getuige onder andere de Satie-gedichten van Roland Jooris en J. Bernlef, blijkt het minimalisme van Saties muziek dienst te doen als een voorbeeld voor de literatuur (opvatting) van het neorealisme. Verwijzingen naar muziek kunnen daarnaast ook een strategische functie hebben bij het ontwerp van een *posture*, zoals Dorleijn laat zien in zijn artikel 'De muzikale verwijzing als positioneringsmiddel' (Dorleijn 2007). Verwijzen naar klassieke muziek geeft een aura van goede smaak; refereren aan de nieuwste muziek toont aan dat je als auteur op de hoogte bent van de hedendaagse evoluties van de kunst. In gedichten zoals dat van Menkveld, gedichten naar aanleiding van bepaalde muziek dus, heeft de muziekverwijzing een genetische functie. Ze geeft inzicht in de totstandkoming van de tekst. De muziek vormt in dit soort gedichten het uitgangspunt voor een min of meer gelijkende mediale transformatie, waardoor deze muziekgedichten begrepen kunnen worden als de literaire tegenhanger van het muziekgenre van het Lied.

In zijn inleiding tot *De vier jaargetijden. Een keuze uit poëzie over klassieke muziek*, waarin Emanuel Overbeeke voornamelijk twintigste-eeuwse componistengedichten opneemt, merkt hij op: 'In de vorige eeuw overheersen de gedichten over, sinds Nijhoff de gedichten naar aanleiding van componisten' (Overbeeke 1991b, p. 6). Dat is een prikkelende uitspraak die nader en systematisch

onderzoek vergt, maar die tegelijk aanleiding geeft tot de hypothese dat de verhouding tussen tekst en muziek in de poëzie parallel loopt met de relatie tussen muziek en gedicht in het genre van het Lied. In dat muzikale genre valt een tendens tot autonomisering van de muziek waar te nemen (Bernhart 2008): waar aanvankelijk in de combinatie de tekst dominant is en muziek de tekst zowel ritmisch volgt als melodisch uitbeeldt (iconiciteit), maakt de muziek zich steeds meer los van de tekst tot het gedicht vanaf het modernisme nog slechts bijkomstig is en haast enkel nog functioneert als aanleiding voor een muzikale compositie. Vanaf dan 'trifft man verstärkt auf freiere Formen der musikalischen Bezugnahme auf Lyrik, die den vorgegebenen Text teils bewusst verfremden, teils beschneiden oder zerstückeln, teils sogar ganz auf seine Anführung verzichten.' (Eckel 2011, p. 190; zie ook Kramer 1999). Als het inderdaad klopt wat Overbeeke beweert, namelijk dat er, met de prototypische modernistische dichter Martinus Nijhoff als scharnierpunt, in de twintigste eeuw steeds meer gedichten naar aanleiding van muziek geschreven worden dan over, dan kan de ontwikkeling van het muziekgedicht eveneens beschreven worden als een proces van autonomisering. Het gedicht volgt dan niet langer de compositie waarnaar het verwijst, noch laat het er zich inhoudelijk door bepalen. De muziek vormt enkel nog de trigger voor een gedicht en blijft voor de rest afwezig in de tekst.

Besluit

Ondanks het feit dat Vestdijk het muziekgedicht een weinig geslaagd genre vindt, bestaan er in de Nederlandse literatuur relatief veel voorbeelden van. Wie die in ogenschouw neemt en tracht te systematiseren, stuit op een aantal gedichten die zich niet goed in de door Werner Wolf ingevoerde tweedeling *telling* (thematization) versus *showing* (imitation) laten inpassen. Ten eerste wordt duidelijk dat de *musicalization* van poëzie eerder zeldzaam is en voornamelijk voorkomt in langere gedichten of reeksen van samenhangende verzen. Het lijkt erop dat voor het uitbeelden van muzikale principes toch enige tekstomvang vereist is. In die zin is het overnemen van vorm- en structuurparallelismen eerder het domein van de prozaliteratuur. Voor klankimitatie leent poëzie zich dan weer uitstekend, maar hoewel er veel lyriek bestaat die ernaar streeft muziek te worden en daartoe blijk geeft van een zekere sonoriteit, is het moeilijk om gedichten te vinden die een specifiek muziekstuk of een bepaalde componist via klanken evoceren.

Een tweede conclusie is dat het vaak expressieve karakter van lyriek een subgenre genereert dat in proza nagenoeg afwezig is: de poëtische beschrijving van de particuliere concert- of luisterervaring. Het gaat daarbij om gedichten die noch over muziek gaan, noch de muziek trachten te imiteren, maar tot stand gekomen zijn naar aanleiding van muziek. Bij het gedicht van Erik Menkveld, dat via een epitekst begrepen kan worden als de neerslag van een dergelijke muzikale belevenis, moet geconstateerd worden dat de link tussen de genoemde muziek en het gedicht zowel inhoudelijk als structureel eerder beperkt is en zich waarschijnlijk voornamelijk op het vlak van de tekstgenese situeert. De relatie tot de muziek wordt in dergelijke gedichten gereduceerd tot die van aanzet.

De observatie van Overbeeke, ten slotte, dat er sinds Nijhoff meer gedichten naar aanleiding van dan over componisten worden geschreven, leidt dan weer tot de hypothese dat de evolutie van het genre muziekgedicht er een is van voortschrijdende autonomisering, een tendens die in het muzikale genre dat als parallelgenre van het muziekgedicht beschouwd kan worden, eveneens geconstateerd wordt. Dat is een stelling die door middel van diachroon onderzoek verder onderzocht dient te worden.

Lijst van geraadpleegde werken

- Anoniem. 2006. *Het muzikaalste gedicht. De mooiste gedichten over muziek uit Nederland en Vlaanderen*. Amsterdam: Podium.
- Balogh, Katalin. 2010. *Muziek en woord. Vormen en structuren in het proza van Maurice Gilliams*. Brussel: ASP.
- Bernhart, Walter. 2008. 'What Can Music Do to a Poem? New Intermedial Perspectives of Literary Studies'. In: Wolfgang Zach and Michael Kenneally (eds.). *Literatures in English. Priorities of Research*. Tübingen: Stauffenberg, p. 41-46.
- Bouma, Hans. 1991. *Eine kleine Nachtmusik. Mozart poëtisch*. Kampen: Kok.
- Bouma, Hans. 1997. *Schubertiade. Franz Schubert poëtisch*. Kampen: Kok Lyra.
- Brüll, Jean, Max Nord en Rob Schouten (samenst.). 1985. *Simon Vestdijk in de muziek*. S.l.: Vestdijkkring.
- De Molenaar, Johan. 1959. *Muziek en poëzie. Verzen over muziek*. Utrecht: Bruna.
- De Ridder, Matthijs. 2012. *Rebelse ritmes. Hoe jazz & literatuur elkaar vonden*. Antwerpen: De Bezige Bij.
- De Strycker, Carl. 2012. *Celan auseinandergeschrieben. Paul Celan in de Nederlandstalige poëzie*. Leuven: Garant.
- De Strycker, Carl. 2016. "'De muziek is helder en klaar". Tussen autonomie en heteronomie in het gedicht "wintersonate (zonder piano en altviool)" van Ramsey Nasr'. In: *Spiegel der Letteren* 58/1 (2016): 83-106.
- De Vries, Theun. 1934. *Aardgeest. Gedichten*. Hilversum: Rozenbeek & Venemans.
- Dorleijn, G.J. 1991. "'Een lustig spel dat verder gaat". Over het muzikale in J.H. Leopolds gedichten'. In: Peter Everard en H. Hartsuiker (red.). *Ontroering door het woord. Over J.H. Leopold*. Groningen: Historische Uitgeverij, p. 70-96.
- Dorleijn, G.J. 1997. "'... maar van niets het meest". Muziek en poëzie bij Faverey'. In: Hans Groenewegen (red.). ... *Die zo rijk zijn aan zichzelf... Over Hans Faverey*. Groningen: Historische Uitgeverij, p. 150-180.
- Dorleijn, G.J. 1999. 'Blower en wailer'. Over jazz & poetry'. In: Hans Groenewegen (red.). *Licht is de wind der duisternis. Over Lucebert*. Groningen: Historische uitgeverij, p. 238-277.
- Dorleijn, Gillis J. 2007. 'De muzikale verwijzing als positioneringsmiddel'. In: *Nederlandse letterkunde* 12/4 (2007): 241-256.
- Dorleijn, G.J. 2009. "'veel letterbanket gebakken in de dikke schuiftrompet". Lucebert leest en schrijft jazz'. In: Lisa Kuitert (red.). *De lezende Lucebert*. Nijmegen: Vantilt, p. 86-105.
- Eckel, Winfried. 2011. 'Lyrik und Musik'. In: Dieter Lamping (Hrsg.). *handbuch Lyrik. Theorie, Analysen, Geschichte*. Stuttgart: Metzler, p. 180-192.
- Engelman, Jan en Wouter Paap (samenst.). 1955. *Twee muzen. Een verzameling van Nederlandse gedichten handelend over muziek*. S.l.: Vereeniging ter bevordering van de belangen des boekhandels.
- Eyckmans, Jozef. 1980. *Achtendertig componisten*. Amsterdam: Elsevier.
- Gess, Nicola. 2010. 'Intermedialität Reconsidered. Vom Paragone bei Hoffmann bis zum Inneren Monolog bei Schnitzler'. In: *Poetica* 42/1-2 (2010): 139-168.
- Gess, Nicola und Alexander Honold (Hrsg.). 2017. *Handbuch Literatur & Musik*. Berlin: De Gruyter.
- Ghyssaert, Peter. 1993. *Cameo*. Amsterdam: Bert Bakker.
- Greening, John. 2015. 'Introduction'. In: John Greening. *Accompanied Voices. Poets on Composers from Thomas Tallig to Arvo Pärt*. Woodbridge: The Boydell Press, p. xiii-xviii.
- Hillebrandt, Claudia. 2017. 'Lyrik als akustische Kunst'. In: Gess, Nicola und Alexander Honold (Hrsg.). *Handbuch Literatur & Musik*. Berlin: De Gruyter, p. 338-349.
- Hinrichsen, Hans-Joachim. 2017. 'Das kunstlied als musikalische Lyrik'. In: Nicola Gess und Alexander Honold (Hrsg.). *Handbuch Literatur & Musik*. Berlin: De Gruyter, p. 386-401.

- Hörner, Fernand. 2017. 'Rap, orale Dichtung und Flow'. In: Gess, Nicola und Alexander Honold (Hrsg.). *Handbuch Literatur & Musik*. Berlin: De Gruyter, p. 566-576.
- Ijpma, Ben en Ben van Melick. 2013. *Ik ben een gemankeerde saxofonist. Lucebert & Jazz*. Rimbarg: Huis Clos.
- Kopland, Rutger. 2006. *Verzamelde gedichten*. Amsterdam: Van Oorschot.
- Kramer, Lawrence. 1999. 'Beyond Words and Music. An Essay on Songfulness'. In: Walter Bernhart, Steven Paul Scher and Werner Wolf. *Word and Music Studies. Defining the Field. Proceedings of the First International Conference on Word and Music Studies at Graz, 1997*. Amsterdam: Rodopi, p. 303-319.
- Lindekens, Katherina. 2010. 'Klanken uit een anderwerelds elders. Muziek in het werk van Jeroen Brouwers'. In: *De Parelduiker* 15/1-2 (2010): 119-132.
- Lubkoll, Christine. 2017. 'Musik in Literatur: *Telling*'. In: Nicola Gess und Alexander Honold (Hrsg.). *Handbuch Literatur & Musik*. Berlin: De Gruyter, p. 78-94.
- Menkveld, Erik. 2006. 'Aan de componist Robert Schumann (1810-1856)'. In: Erik Menkveld. *Met de meeste hoogachting*. Amsterdam: Van Oorschot, p. 77-95.
- Menkveld, Erik. 2016. *Verzamelde gedichten*. Amsterdam: Van Oorschot.
- Overbeeke, Emanuel. 1991a. *Het dilettantenmasker afgelegd. Veldijk en de muziek*. Leiden: Plantage.
- Overbeeke, Emanuel (samenst.). 1991b. *De vier jaargetijden. Een keuze uit poëzie over klassieke muziek*. Utrecht: Kwadraat.
- Petermann, Emily. 2014. *The Musical Novel. Imitation of Musical Structure, Performance, and Reception in Contemporary Fiction*. Rochester, New York: Camden House.
- Redling, Erik. 2015. 'The Musicalization of Poetry'. In: Rippl, Gabriele (ed.). *Handbook Intermediality. Literature – Image – Sound – Music*. Berlin: De Gruyter, p. 494-511.
- Reichenfeld, Katja. 2003. *XYZ van de klassieke muziek*. Houtem: Van Hokema & Warendorf.
- Rippl, Gabriele (ed.). 2015. *Handbook Intermediality. Literature – Image – Sound – Music*. Berlin: De Gruyter.
- Scher, Steven Paul. 1984. 'Einleitung'. In: Steven Paul Scher (Hrsg.). *Literatur und Musik. Ein Handbuch zur Theorie und Praxis eines komparatistischen Grenzgebietes*. Berlin: Erich Schmidt, p. 9-25.
- Schouten, Rob. 1988. *Iets verhevens en onuitsprekelijks. Muzikale motieven in het werk van S. Veldijk*. Amsterdam: De Bezige Bij.
- Stein, Jack M. 1971. *Poem and Music in the German Lied from Gluck to Hugo Wolf*. Cambridge: Harvard University Press.
- Van de Voorde, Tom. 2017. *Zwembad de verbeelding*. Gent: Poëziecentrum.
- Van Zuiden, Henk. 2011. *Boem paukeslag! De mooiste muziekgedichten*. Amsterdam: Maarten Muntinga.
- Vekemans, Herlinda. 2006. *Buiging*. Gent: Poëziecentrum.
- Vekemans, Herlinda. 2015. *Kwartet voor het einde van de tijd*. Gent: Poëziecentrum.
- Vervaack, Bart. 2013. 'Nieuwe vondsten van de oude Orpheus. Muziek in *De weldoener* van P.F. Thomése'. In: *DWB* 158/2 (2013): 211-218.
- Veldijk, Simon. 1966. 'Muziek en literatuur'. In: Idem. *De symfonieën van Anton Bruckner en andere essays over muziek*. Amsterdam: De Bezige Bij, p. 247-252.
- Veldijk, S. 1985. 'Drie nagelaten muziekgedichten'. In: Brüll, Jean, Max Nord en Rob Schouten (samenst.). 1985. *Simon Veldijk in de muziek*. S.l.: Veldijkkring, p. 7-9.
- Veldijk, S. 1987. *Verzamelde gedichten*. Verzorgd en geannoteerd door Marin Hartkamp. Amsterdam: Athenaeum-Polak & Van Gennep.

- Vitse, Sven. 2011. 'Het oor krijgt ook wat. Een muzikale lectuur van Ivo Michiels' *Exit*. In: *Deus ex machina* 35/138-139 (2011): 83-87.
- Vitse, Sven. 2012. 'Ivo Michiels en de moderne muziek'. In: Lars Bernaerts, Hans Vandevoorde en Bart Vervaeck. *Ivo Michiels intermediaal*. Gent: Academia Press, p. 143-158.
- Warren, Hans. 1996. *Meulenhoffs dagkalender 1997 Nederlandse poëzie. Thema: poëzie & muziek*. Amsterdam: Meulenhoff.
- Wolf, Werner. 1999. *The Musicalization of Fiction. A Study in the Theory and History of Intermediality*. Amsterdam: Rodopi.
- Ziolkowski, Theodore. 2017. *Music into Fiction. Composers Writing, Compositions Imitated*. Roches, New York: Camden House.