

Als de ziele luistert!  
Een musico-poëtische analyse van twee laat 20<sup>ste</sup>-eeuwse  
Nederlandse toonzettingen

Eindwerkstuk BA Muziekwetenschap 7,5 ects

Anneke van Es 0023388

Begeleidend docent: dr. Eric Jas

Universiteit Utrecht, Geesteswetenschappen, Muziekwetenschap

7 april 2014

<b>Inhoudsopgave</b>	<b>2</b>
Inleiding	3
19 <sup>e</sup> - en 20 <sup>ste</sup> -eeuwse perspectieven op musico-poëtische relaties	5
Musico-poëtische relatie in Voorns en Van Landeghems zettingen van ‘Als de ziele luistert’	9
Conclusie	15
Lijst van geraadpleegde literatuur	17
Lijst van geraadpleegde internetbronnen	17
Bijlage:	
Tekstuele analyse	18

## Inleiding

Wanneer je dichters uit (eigen) werk hoort declameren, klinkt dat als muziek. Het kunstwerk is af, autonoom, onafhankelijk in oorsprong en functie. Toch worden gedichten menigmaal op muziek gezet. Een nieuw kunstwerk ontstaat. Deze samenstelling creëert een spanningsveld tussen muziek en poëzie; een musico-poëtische relatie. Het muziekwetenschappelijk onderzoek naar musico-poëtische relaties richt zich overwegend op 19<sup>e</sup>-eeuws repertoire. Deze scriptie slaat een brug naar het einde van de 20<sup>ste</sup> eeuw en vraagt: in hoeverre zijn de musico-poëtische modellen van Kofi Agawu toepasbaar op twee toonzettingen (uit 1991 en 1999) van ‘Als de ziele luistert’ van Guido Gezelle? Deze vraag zal worden beantwoord in een methodebespreking en analytische toepassing. Het methodologisch gedeelte beantwoordt twee deelvragen: 1) welke musico-poëtische analysemodellen van de 19<sup>e</sup> eeuw zijn te onderscheiden?, en 2) welke inzichten vanuit het onderzoek naar intermedialiteit zijn relevant voor de toepassing van Agawu’s modellen op de twee 20<sup>ste</sup>-eeuwse toonzettingen? Het analytische gedeelte beantwoordt de deelvraag: welke musico-poëtische relaties zijn traceerbaar in Joop Voorns en Jan van Landeghems zettingen van Guido Gezelles ‘Als de ziele luistert’?

De afgelopen zes decennia is een nieuw onderzoeksveld ontstaan in de wetenschappelijke context van muziek- en literatuurwetenschap. Onderzoekers van beide vakgebieden slaan de handen ineen om literatuur en muziek in alle mogelijke combinaties te bestuderen. De samenwerking komt voort uit de conclusie dat literatuurcritici over het algemeen weinig inzicht hebben in het muzikale deel van het werk en muziekwetenschappers niet genoeg onderlegd zijn in literatuurwetenschap om een gedegen antwoord te geven op musico-literaire vraagstukken. De situatie vraagt om verdieping. De aandacht voor het onderzoeksveld heeft geresulteerd in de eerste internationale conferentie over ‘Words and Music’ in Graz in 1997.<sup>1</sup>

Steven Paul Sher, een van de voorlopers binnen dit vakgebied onderscheidt in het musico-literaire onderzoek drie subgebieden: literatuur in muziek (programmamuziek), muziek in literatuur en muziek en literatuur (vocale muziek). Gilles Dorleijn (literatuurwetenschapper, verbonden aan de Universiteit Groningen) noemt dit intermedialiteit. Intermedialiteit kenmerkt volgens Dorleijn alle relaties tussen muziek en literatuur. Hij spreekt zelfs van een druk bestudeerd thema in de internationale cultuurwetenschap. Dit wordt eveneens geuit door de deelnemers van het congres in Graz.<sup>2</sup> ‘That music and literature share their origin is a notion as old as the first stirrings of aesthetic consciousness.’<sup>3</sup>, aldus Sher. Andere belangrijke wetenschappers in dit onderzoeksveld zijn Lawrence Kramer, Suzanne Lodato, Suzanne Langer en Walter Bernhart.<sup>45</sup>

---

<sup>1</sup> Bernhart, W. & Bruhn, E. e.a. *Word and Music Studies, Defining the Field* (Amsterdam/Atlanta 1999), p.1.

<sup>2</sup> Dorleijn, G.J. ‘De muzikale verwijzing als positioneringsmiddel’, in *Nederlandse Letterkunde* 12 (2007) nr. 4 (december), pp. 241.

<sup>3</sup> Wolf, W. & Bernhart, W. *Word and Music Studies Essays on Literature and Music (1967-2004) by Steven Paul Sher* (Amsterdam/New York 2004) p. 174.

<sup>4</sup> Bernhart, W. & Bruhn, E. e.a. *Word and Music Studies, Defining the Field* (Amsterdam/Atlanta 1999), pp. 2-5.

<sup>5</sup> Bernhart, W. & Bruhn, E. e.a. *Word and Music Studies, Defining the Field* (Amsterdam/Atlanta 1999).

Dit scriptieonderzoek richt zich op het subgebied muziek en literatuur en bevindt zich daarmee op het snijvlak van de twee disciplines.

Om antwoord op mijn vragen te krijgen zal ik in het eerste hoofdstuk de inzichten van muzikwetenschapper Kofi Agawu uiteenzetten, met als doel de musico-poëtische relaties in de 19<sup>e</sup> eeuw te duiden. Kofi Agawu, werkzaam in de Verenigde Staten, is net als Sher, een voorloper in het nieuwe vakgebied en geeft een mooi overzicht van de verschillende invalshoeken met betrekking tot de musico-poëtische relatie. Hierna geef ik een zeer beknopte schets van het vocaal muzikale landschap in Nederland aan het eind van de 20<sup>ste</sup> eeuw. Het tweede hoofdstuk bestaat uit twee kleine casestudy's van toonzettingen uit het einde van de 20<sup>ste</sup> eeuw van het gedicht 'Als de ziele luistert'. Deze zal ik onderzoeken op musico-poëtische relaties in het licht van de 19<sup>e</sup>-eeuwse modellen. Om tegenwicht te geven aan de keuzes van componist Joop Voorn leg ik naast de compositie de toonzetting van hetzelfde gedicht van de Vlaamse componist Jan van Landeghem uit 1999.

## 19<sup>e</sup>-en 20<sup>ste</sup>-eeuwse perspectieven op musico-poëtische relaties

De zelfstandigheid van poëzie ten aanzien van muziek in de 19<sup>e</sup> eeuw is geen vanzelfsprekendheid. De verwevenheid van deze twee kunstvormen daarentegen wel: “Dichter und Musiker [sind] innigst verwandten Glieder *einer* Kirche: denn das Geheimnis des Worts und des Tons ist ein und dasselbe” E.T.A. Hoffmann’.<sup>6</sup>

In de 19<sup>e</sup> eeuw ontwikkelt het Duitse ‘Lied’ zich van couplet en refrein (waar meerdere coupletten van een gedicht op dezelfde melodie worden geschreven), tot doorgecomponeerde werken waarbij de betekenis van de woorden zeer expressief geuit wordt door de muziek. Muziekwetenschapper Taruskin en literatuurwetenschapper Dorleijn zien beiden dat de ontwikkeling van het Lied door een vooraanstaand dichter als Goethe niet wordt gewaardeerd. ‘The poet [Goethe] was no doubt offended by the young composers [, Schubert’s] impudent failure to respect the poem’s stanza structure - just the thing we post-romantics tend to value most highly in the song today’<sup>7</sup>, aldus Taruskin. Gilles Dorleijn schrijft: ‘Mozart hield zijn begeleiding [van Das Veilchen] bescheiden, de tekstuitdrukking bleef primair, maar Beethoven en Schubert deformerden de tekst en maken die onderdeel van een ingrijpender verhaal dat door muzikale middelen wordt bepaald. Goethe ... was daarover *not amused* want hij voelde zich als vertegenwoordiger van de hoge poëzie bedreigd.’<sup>8</sup>

Voor Goethe, aldus Taruskin, had de vorm van het gedicht voorrang boven uiting van de betekenis met muzikale middelen. Dorleijns invalshoek komt vanuit de notie dat hogere poëzie van het grootst belang was. De lyrische gedichten van Goethe lijken geschreven te zijn met de wetenschap dat ze getoonzet zouden worden. Taruskin vertaalt ‘*Lyrischen Gedichte*’ als ‘poems for music’.<sup>9</sup> ‘What he disliked in the settings of others (emphatically including Schubert) was the oversensitive, overcomplicated response to each successive line in a poem that “smothered” the words in musical artistry.’, aldus Taruskin.<sup>10</sup>

Kofi Agawu verdiept zich in de musico-poëtische verhoudingen van het 19<sup>e</sup>-eeuwse Lied. Hij geeft in zijn artikel de literaire kant een eigen stem en geeft een overzicht van invalshoeken die meer inzicht geven in de tekstbehandeling van componisten van 19<sup>e</sup>-eeuwse liederen. Bovenstaande discussies met betrekking tot de poëtische identiteit geven aan dat context te allen tijde mee moet wegen in de bespreking van musico-poëtische eigenschappen.

De verhouding van tekst tot muziek kan volgens Agawu in vier verschillende modellen gevat worden. Ik neem de terminologie over van Suzanne Lodato, onderzoeker aan de Columbia University op het gebied van musico-literaire relaties: ‘the assimilation model’, ‘the

---

<sup>6</sup> Wolf, W. & Bernhart, W. *Word and Music Studies Essays on Literature and Music (1967-2004)* by Steven Paul Sher (Amsterdam/New York 2004), p. 468.

<sup>7</sup> Taruskin, R. *The Oxford History of Western Music, Music in the nineteenth century*, tweede, herziene druk (Oxford 2010), p. 151.

<sup>8</sup> Dorleijn, G.J. ‘De muzikale verwijzing als positioneringsmiddel’, in *Nederlandse Letterkunde* 12 (2007) nr. 4 (december), p. 242.

<sup>9</sup> Taruskin, R. *The Oxford History of Western Music, Music in the nineteenth century*, tweede, herziene druk (Oxford 2010), p. 124.

<sup>10</sup> Taruskin, R. *The Oxford History of Western Music, Music in the nineteenth century*, tweede, herziene druk (Oxford 2010), p. 129.

incorporation model', 'the pyramidal model' en 'the tri-partite model'.<sup>11</sup> In het kort de vier modellen:

In het 'assimilation'-model krijgt de tekst puur een muzikale functie. Suzanne Langer, ontwikkelaar van dit model, geeft aan dat de tekst door de muziek wordt opgeslokt en dat de woorden muzikale elementen worden en dat het verbale materiaal zijn identiteit verliest. Langer zegt: 'song is music'.<sup>12</sup> Agawu zet zijn vraagtekens bij dit model. Hij vraagt zich af wat de luisteraar (die wel woorden hoort) meekrijgt van deze zogenaamde assimilatie en waarom Langer dat niet verklaart in haar model.

Het 'incorporation'-model heeft als voorloper Lawrence Kramer, hij verklaart dat muziek en poëzie coëxisteren:

song may be defined as a short metrical composition, whose meaning is conveyed by the combined force of words and melody. The song therefore belongs equally to poetry and music ... , a poem is never really assimilated into a composition; it is incorporated, and it retains its own life, its own body, within the body of the music.<sup>13</sup>

De legering die uit de combinatie van muzikale en poëtische factoren voortkomt wordt door Kramer niet besproken. Agawu's probleem met deze stelling is dat Kramer  $X+Y=Z$  beweert en hij zegt dat volgens dit model het  $X+Y=X+Y$  zou moeten zijn, want wat zou anders de kwaliteit van  $Z$  zijn? De stelling mist volgens Agawu het fuserende element. Beide identiteiten moeten naast coëxisteren ook invloed op elkaar hebben om de ' $Z$ ' te verkrijgen. Een andere optie lijkt mij dat Kramer bedoelt dat de combinatie  $X+Y$  zonder in te leveren toch een extra dimensie krijgt door de combinatie en dat zo ' $Z$ ' ontstaat.

Het 'pyramidal'-model geniet de voorkeur van Lodato, omdat volgens haar de meeste muziekwetenschappelijke liedanalyses in dit model passen. Het lied is als een piramide met aan de basis de muziek en aan de top de tekst, waarbij de tekst toegang verschaft tot de essentiële betekenis van het muzikale.<sup>14</sup> Agawu's probleem bij dit model is dat het vlees noch vis is, de muziek is niets zonder de tekst en de tekst kan alleen betekenis hebben met de muziek erbij. Hij merkt terecht op dat de muzikale elementen waar geen tekst bijhoort gereduceerd worden tot onbelangrijk, zij worden namelijk niet meegenomen in dit model.<sup>15</sup>

Het 'tri-partite'-model geeft een samengaan van drie overlappende systemen (zie figuur 1). Sommige aspecten horen bij de tekst, andere bij de muziek en die samen zorgen voor het Lied: 'Song retains an ultimate identity that is not reducible to word influence or musical influence, but that acknowledges the sphere of influence exercised by both domains'.<sup>16</sup> Dit geeft alsnog geen concrete identiteit aan het Lied, maar geeft wel aan dat een vocaal werk, een nieuw medium, ontstaat door het overlappen van het muzikale en het tekstuele.

---

<sup>11</sup> Bernhart, W. & Bruhn, E. e.a. *Word and Music Studies, Defining the Field* (Amsterdam/Atlanta 1999), pp. 98-101, 351.

<sup>12</sup> Agawu, K. 'Theory and Practice in the Analysis of the Nineteenth-Century "Lied"', in *Music Analysis* 11 (1992) nr. 8 (maart), p. 5.

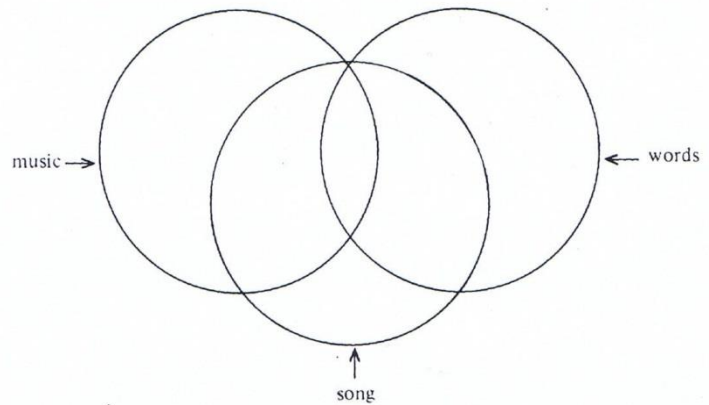
<sup>13</sup> Agawu, K. 'Theory and Practice in the Analysis of the Nineteenth-Century "Lied"', in *Music Analysis* 11 (1992) nr. 8 (maart), p. 6.

<sup>14</sup> Bernhart, *Words and Music*, p. 101.

<sup>15</sup> Agawu, K. 'Theory and Practice in the Analysis of the Nineteenth-Century "Lied"', in *Music Analysis* 11 (1992) nr. 8 (maart), p. 7.

<sup>16</sup> Agawu, K. 'Theory and Practice in the Analysis of the Nineteenth-Century "Lied"', in *Music Analysis* 11 (1992) nr. 8 (maart), pp. 7-8.

Figuur 1: Agawu's 'tri-partite'-model<sup>17</sup>



Agawu bespreekt vier opvattingen over de waarde van tekst op muziek, maar houdt zich niet bezig met (poëtische) vorm en stijl, maar vooral met betekenis en koppeling van tekst met muziek. Dit is mijns inziens hier minder een probleem, vergeleken bij de hierna te bespreken 20<sup>ste</sup>-eeuwse vocale muziek, juist omdat het artikel handelt over 19<sup>e</sup>-eeuwse kunstmuziek. De realisatie van deze beperking is van belang bij de koppeling naar de 20<sup>ste</sup> eeuw.

Alvorens in te kunnen gaan op de uitgangspunten van muziek en poëzie op vocale werken is het van belang om, weliswaar zeer beknopt, het muzikale landschap te schetsen, waarin de vocale werken van het eind van de 20<sup>ste</sup> eeuw zich bevinden. Achteromkijkend naar de 20<sup>ste</sup> eeuw kunnen we zeggen dat er in de pluraliteit van stijlen plaats was voor de toegankelijke vocale muziek met aandacht voor tekst, die ondanks 20<sup>ste</sup>-eeuwse (atonale) stijlinvloeden een hoge mate van zingbaarheid behoudt. In 1928 schrijft Hans Gál in *Musikblätter* een ode aan de a capella koormuziek. Hij benadrukt dat in de (toen ook) snel veranderende tijden het zingen van meerstemmige muziek ('*a new vocal music*') een grote bijdrage kan leveren aan de totale muzikale ontwikkeling.<sup>18</sup> Ook in 1944 schrijft gitaar- en filmcomponist Mario Castelnuovo-Tedesco (1895-1968) in *The Musical Quarterly* zijn naar zijn idee goede wijze van tekstbehandeling bij compositie van liederen uit de 20<sup>ste</sup> eeuw. Hij zet het belang van een gedicht voorop: 'the poem must have an expressive core, ... but without too many words'.<sup>19</sup> Hij acht de betekenis en opbouw van het gedicht belangrijk.

In Nederland in de 20<sup>ste</sup> eeuw zie je bij componisten als Henk Badings verschillende stijlen in één bundel, uiteenlopend in doel ('Geestelijke, serieuze, raillerende en volksliederen voor koor') en stijl. Badings' stijl loopt uiteen van polyfone psalmbewerkingen tot experimentele muziek met alternatief notenbeeld zoals 'Gruselett'.<sup>20</sup> Ook bij Ton de Leeuw en bijvoorbeeld Joop Voorn zie je dat brede scala aan stijlen in hun repertoire. De relatie van muziek en literatuur wisselt sterk per stijl. De experimentelere koorwerken, waarbij tekst met opzet verdeeld staat over meerdere partijen, of waarbij de tekst met opzet is verstoord of

<sup>17</sup> Agawu, K. 'Theory and Practice in the Analysis of the Nineteenth-Century "Lied"', in *Music Analysis* 11 (1992) nr. 8 (maart), pp. 8.

<sup>18</sup> Gál, H. 'Vocal Chamber Music' in *Musikblätter des Ansbruch* 10 (1928) nr. 9-10, p. 356.

<sup>19</sup> Castelnuovo-Tedesco, M. 'Music and Poetry: Problems of a Song-Writer', in *The Musical Quarterly*, 30 (1944) nr. 1 (januari), pp. 102-111.

<sup>20</sup> Badings, H. *Cantiones sacrae et profanae* (Hilversum 1978), kaft en pp. 2, 32-33.

vervormd, hebben ook een musico-poëtische relatie. De poëtische kant wordt in deze werken met opzet buitenspel gezet. De minder experimentele koorwerken uit de 20<sup>ste</sup> eeuw vallen onder een genre dat niet weg te denken is uit de huidige muzikale uitvoeringspraktijk, al loopt het onderzoekspad van de historische muziekwetenschap vooral via de experimentele 20<sup>ste</sup>-eeuwse kunstmuziek. De relatie tussen poëzie en muziek is gelijkwaardiger te noemen dan bij de meer experimentele koormuziek en daardoor meer van belang bij dit onderzoek. Componisten van (vocale) (koor)werken hebben wel degelijk eerst bijvoorbeeld serieel of dodecafonisch gecomponeerd, maar zijn uiteindelijk toegankelijker muziek gaan schrijven. Laat 20<sup>ste</sup>-eeuwse analyse- en compositiehandboeken werken bij composities vanuit de notie dat het gebruikte gedicht met zorg is uitgekozen en dat er met de zelfstandigheid rekening gehouden zou moeten worden met betrekking tot de poëzie:

Sprache hat eigenes Wesen, eigene Struktur, eigene Geschichte. Ihr Zusammengehen mit Musik verdoppelt die analytische Herausforderung. ... Dominiert das eine oder andere oder stützen sie einander gleichwichtig; spiegeln sich Art ..., Form (Strophen, Vers, Metrum, Reimordnung) ... oder bildet die Musik eine eigene sogar widerspruchliche Schicht[?]<sup>21</sup>

Muziekwetenschapper Clemens Kühn laat in het citaat de kracht van intermedialiteit zien. Bij het analyseren van vocale muziek moet het niet alleen gaan om het muzikale; taal heeft een eigen identiteit die moet worden onderzocht bij het analyseren van een vocaal werk en de meerwaarde van het verhaal dat de muziek vertelt is ook zeer van belang. Componist Reginald Smith-Brindle (1917-2003) waarschuwt in zijn compositiehandboek voor verlies van muzikale kwaliteit: ‘Finally, we would stress that it is the musical values of vocal music which in the end have dominating importance, and therefore the musical form cannot be allowed to weaken in favour of literary factors’.<sup>22</sup> De hierna volgende analyse gebruikt Kühns intermediale perspectief als aanvulling op Agawu’s modellen, zoals besproken in dit eerste hoofdstuk.

---

<sup>21</sup> Kühn, C. *Analyse lernen* (Kassel 1993), p.194.

<sup>22</sup> Smith Brindle, R. *Musical Composition* (Oxford 1986), p. 53.



## Musico-poëtische relatie in Voorns en Van Landeghems zettingen van ‘Als de ziele luistert’

‘Vijf eeuwen gemengd koor a capella’ luidt de ondertitel van *Vox Neerlandica*. Deze bundel is samengesteld door Pieter van Moergastel, Jan Pasveer en Jos Vranken jr..<sup>23</sup> *Vox Neerlandica* is een weerspiegeling van de vierstemmige a capellawerken van Renaissance tot eind 20<sup>ste</sup> eeuw uit Nederland en De Nederlanden tot 1830. Naast bekende componisten als Des Prez, Sweelinck, en Diepenbrock, zijn ook werken van minder bekende componisten als Voormolen en Voorn geplaatst.

Als de Ziele luistert  
Spreekt het al een taal dat leeft,  
’T lyzigste<sup>24</sup> gefluister  
Ook een taal en teeken heeft:  
Blâren<sup>25</sup> van de boomen  
Kouten<sup>26</sup> met malkaer gezwind,  
Baren<sup>27</sup> in de stroomen  
Klappen<sup>28</sup> luide en welgezind,  
Wind en wee<sup>29</sup> en wolken  
Wegelen<sup>30</sup> van Gods heiligen voet,  
Talen en vertolken  
’ T diep gedoken Woord zoo zoet;  
Als de Ziele luistert!<sup>31</sup>

Een van de werken in *Vox Neerlandica* is ‘Als de ziele luistert’ uit 1991, van Joop Voorn (1932). ‘Als de ziele luistert’ is een gedicht van de Vlaamse dichter Guido Gezelle. Dit gedicht is door tientallen componisten getoonzet.<sup>32</sup> De alomgeprezen auteur, de reputatie van het gedicht, de lengte, en het contrast tussen diepgang en transparantie ondersteunen mijn keuze om het werk te gebruiken als casestudy. In mijn werk als koordirigent van onder andere twee kamerkoren voer ik veel Nederlandse koormuziek uit. De eenvoud, maar daardoor direct ook de moeilijkheidsgraad van ‘Als de ziele luistert’ treft mij nog altijd.

Joop Voorn (1932), componist van ‘Als de ziele luistert’ uit 1991 vertelde in gesprek met mij over de context van het werk en de compositiewijze.<sup>33</sup> Een bijeenkomst in 1991 van de Antroposofenvereniging in Zeist met als thema ‘Als de ziele luistert’, georganiseerd door mevrouw Voorn, was de aanleiding voor het toonzetten van dit gedicht. In ongeveer 1987

---

<sup>23</sup> Van Reijen, *Vox Neerlandica*.

<sup>24</sup> zachtste

<sup>25</sup> bladeren

<sup>26</sup> Spreken/praten

<sup>27</sup> golven

<sup>28</sup> Spreken/praten

<sup>29</sup> weide

<sup>30</sup> weggetjes

<sup>31</sup> [http://www.dbnl.org/tekst/\\_ver016200801\\_01/\\_ver016200801\\_01\\_0019.php](http://www.dbnl.org/tekst/_ver016200801_01/_ver016200801_01_0019.php)

<sup>32</sup> [http://www.recmusic.org/lieder/get\\_text.html?TextId=29724](http://www.recmusic.org/lieder/get_text.html?TextId=29724)

<sup>33</sup> Gesprek op 10 maart 2014 te Moergestel

nam Voorn zich voor om met een zekere regelmaat ‘gewoon’ werk voor koor te schrijven. In de daaropvolgende jaren schreef hij (met of zonder opdracht) meerdere grote en kleinere koorstukken.<sup>34</sup> Musicus Pieter van Moergastel (1942-1996) vroeg Joop Voorn om composities in te dienen voor de bundel *Vox Neerlandica* en ‘Als de ziele luistert’ werd opgenomen.<sup>35</sup> In 1969 werd Joop Voorn leraar muziekanalyse en contrapunt aan het Brabants Conservatorium en in 1975 haalde Voorn de conservatoriumprijs voor compositie. Hij was docent tot 1995, waarbij onderwerpen als muziekgeschiedenis en analyse van de 20<sup>ste</sup>-eeuwse kunstmuziek aan de orde waren.

Jan van Landeghem (1954) componeerde zijn ‘Als de ziele luistert’ in 1999, als onderdeel van vier kleingedichtjes van Guido Gezelle in één bundel. De componist van meer dan 100 werken is eveneens werkzaam als organist, pianist en dirigent. Naast deze muziekpraktijk geeft Van Landeghem les aan het Koninklijk conservatorium van Brussel. Ook Van Landeghem componeert in uiteenlopende stijlen. In 1999 kreeg hij ‘First Prize in the Internationale Gezelle Wedstrijd for “Gezelle Triptiek”’.<sup>36</sup>

Detailistisch omgaan met de intermedialiteit van een koorwerk is een bewustwording die vooral in de jaren ’90 van de 20<sup>ste</sup> eeuw opkomt. Voorn en Van Landeghem hebben beiden een andere compositietechniek. Overeenkomsten zijn de bezetting, de lengte en een goede verstaanbaarheid (polyfonie zonder dat de verstaanbaarheid in het geding komt). De toonzettingen van ‘Als de ziele luistert’ hebben genoeg elementen in overeenstemming met het Lied, namelijk poëzie, meerstemmigheid, tekstschildering en relatie tussen tekst en muziek, om de modellen te kunnen vergelijken. Voor een volledige tekstuele analyse van Gezelles gedicht verwijs ik naar de bijlage. Guido Gezelle (1830-1899) richt zich vanaf de beginjaren van zijn dichterschap tot God en de natuur, tot het goddelijke in de natuur.<sup>37</sup> Albert Westerlinck schrijft in zijn boek *De innerlijke wereld van Guido Gezelle*:

De natuur is voor Gezelle heilig, zij wordt beleefd als al-omringend mysterie en openbaring. Alle natuurverschijnselen openbaren op eigen wijze het mysterie van het leven en het goddelijke dat in het leven aanwezig is. ... Een één-voelen mét de heilige kracht die het universum beheerst, is voor Gezelle het opperste geluk.<sup>38</sup>

‘Als de ziele luistert’ verwoordt wat Westerlinck hierboven over Gezelle zegt. Al wat in de natuur beweegt en leeft heeft de mens tot in het diepst van de ziel iets te zeggen, hoorbaar voor wie zich er voor openstelt. Westerlinck ziet de natuur als sacrale ruimte, een ruimte waarin Gezelle zich graag bevindt.

‘Als de ziele luistert’ is een regelmatig trochaeïsch gedicht van 13 versregels met verwijzingen naar de natuur, met name naar het goddelijke van en in de natuur. Voorns toonzetting vloeit hieruit voort. De componist volgt het poëtische ritme, dat wil zeggen dat

<sup>34</sup> <http://nl.muziekencyclopedie.nl/action/entry/Joop+Voorn>

<sup>35</sup> Moergastel, P. van, e.a. *Vox Neerlandica. Vijf eeuwen gemengd koor a capella*, ed. dr. P. van Reijen (Heerenveen/Voorschoten 1995), pp. 232-233.

<sup>36</sup> [http://www.composers21.com/compdocs/van\\_lanj.htm](http://www.composers21.com/compdocs/van_lanj.htm) \

<sup>37</sup> Couttenier, P. ‘Medio juni 1858: Te Roesselare verschijnt de anonieme brochure “kerkhofbloemen” – Guido Gezelle en de Romantische poëzie’ in *Nederlandse literatuur, een geschiedenis* (Amsterdam 1993), p.481-482.

<sup>38</sup> Westerlinck, A. *De innerlijke wereld van Guido Gezelle* (Nijmegen 1977), p. 366.

Voorn het metrum van het gedicht op de voet volgt. Hij houdt rekening met alle stijgingen en dalingen, de accenten vallen samen met zware maatdelen en dat zonder de muziek uit het oog te verliezen. De gang naar de d (zesde toon in f) in de tweede maat dwingt de luisteraar tot ‘luisteren’. De b in de alt op het woord ‘taal’ bevestigt de Lydische modus en benadrukt het bijzondere van de taal van de ziel, maar volgt ook het zinsaccent, het belangrijkste woord van vers twee. Het breekbare van vers drie is de eenstemmigheid, de sobere toonzetting om het ‘lijzigste gefluister’ hoorbaar te houden.

Figuur 2. Voorn, maat 1 t/m 10.<sup>39</sup>

Andante

S Als de zie - le luis - tert spreekt het al een taal dat leeft,

A Als de zie - le luis - tert spreekt het al een taal dat leeft,

T Als de zie - le luis - tert spreekt het al een taal dat leeft,

B Als de zie - le luis - tert spreekt het al een taal dat leeft,

6

't lij - zig - ste ge - fluis - ter ook een taal en tee - ken heeft:

't lij - zig - ste ge - fluis - ter ook een taal en tee - ken heeft:

't lij - zig - ste ge - fluis - ter ook een taal en tee - ken heeft: \_\_\_\_\_

't lij - zig - ste ge - fluis - ter ook een taal en tee - ken heeft: \_\_\_\_\_

Een vers bestaat uit verschillende versvoeten. Onderling kunnen de versvoeten nog verschillen in gewicht. Als voorbeeld zie je in het bovenstaande notenvoorbeeld dat het woord ‘al’ wel op een relatief zwaar maatdeel staat, maar dat ‘taal’ het meeste gewicht krijgt. Bij scanderen van het gedicht zouden dezelfde lettergrepen de nadruk krijgen als in de verklanking van Joop Voorn.

In de volgende maten is er sprake van paarvorming tussen de S/A en T/B. De paren starten met eenzelfde melodische opbouw, maar een halve maat na elkaar. De paren die afzonderlijk van elkaar lopen hebben eenzelfde opbouw en het doorelkaar zingen, zorgt voor het effect van de bladeren van de bomen die gezwind met elkaar praten. Het ontbreken van langere notenwaarden (bijna alleen maar achtsten) versterkt dat effect. Gezelle elideert niet in vers acht (luide/en), maar bij een tekstuele analyse is dat wel gangbaar. Voorn lost dit op met twee lettergrepen op zestiende nootjes, een vorm die verder in het werk niet voorkomt.

Dat de componist nauwlettend rekening houdt met het metrum en ritme van het gedicht volgt wordt nog duidelijker bij de toonzetting van ‘wind en wee en wolken, wegelen van Gods heiligen voet’ (maat 17 en verder).

<sup>39</sup> Moergastel, P. van, e.a. *Vox Neerlandica. Vijf eeuwen gemengd koor a capella*, ed. dr. P. van Reijen (Heerenveen/Voorschoten 1995), pp. 232-233.

Figuur 3. Voorn, maat 19 t/m 21.<sup>40</sup>

19  
 wind en wee en wol - ken, we - ge - len van Gods  
 wind en wee en wol - ken, we - ge - len van Gods  
 zind, wind en wee en wol - ken, we - ge - len van Gods  
 zind, wind en wee en wol - ken, we - ge - len van Gods

De componist maakt van de 3/4 maat in maat 19 voor de S/A een tweedeling, eerder en 6/8 maat en daarna daadwerkelijke maatsoortwisseling, waardoor de woorden met alliteratie Wind, Wee, Wolken en Wegelen alle op een zwaar maatdeel terecht komen. In gesprek met de componist hoor ik dat hij het liefst de maatstrepen weg had gelaten om nog natuurlijker de tekst te laten stromen. Het gevolg was geweest dat dirigenten zelf aan het strepen waren gegaan en dat iedereen opnieuw het wiel uit had moeten vinden, vandaar dat de maatsoortwisselingen ook zijn genoteerd. Opvallend is het gebrek aan dynamische tekens (alleen aan het eind p). De intensiteit en dynamiek van de compositie wordt veroorzaakt door stilte en beweging in het ritme en het onderscheid homofoon en polyfoon. Vanuit de stilte van de eerste maten start de versnelling bij de paren vanaf maat 11, de ‘baren’ (golven) die elkaar opvolgen en uiteindelijk bij luide en welgezind het strand oprollen, de wind pakt het op met de onregelmatigheid in maat 19 (in drie windvlagen naar ‘wolken’ toe) en met ‘talen’ wederom onder het zoeklicht vanwege de  $f^2$  als topnoot van het werk.

De buiteling van ‘gedoken’ is een madrigalistische tekstschildering met in die maat de enige dynamische aanduiding: p. De reprise van de openingszin geeft als laatst een bijzonder contrast met de tekst. Door weer terug te gaan naar de rust van het unisono geeft de componist in het piano toch nog de aandacht aan het uitroepteken.

Figuur 4. Voorn, maat 25 t/m 29.<sup>41</sup>

25  
 ’t diep ge - do - ken Woord zoo zoet... als de zie - le luis - tert!  
 ’t diep ge - do - ken Woord zoo zoet... als de zie - le luis - tert!  
 ’t diep ge - do - ken Woord zoo zoet... als de zie - le luis - tert!  
 ’t diep ge - do - ken Woord zoo zoet... als de zie - le luis - tert!

<sup>40</sup> Moergastel, P. van, e.a. *Vox Neerlandica. Vijf eeuwen gemengd koor a capella*, ed. dr. P. van Reijen (Heerenveen/Voorschoten 1995), pp. 232-233.

Van Landeghem houdt in zijn toonzetting minder rekening met het metrum van het gedicht, iets wat Gezelle-specialist en muziekwetenschapper Peter Malisse (1960) op voorhand zeker geen negatief punt zouden vinden, maar misschien om andere redenen. Malisse waarschuwt voor:

Discourscontaminatie tussen muziek en literatuur [, deze] ontstaat wanneer beide disciplines op basis van ... connotaties niet alleen elkaars terminologie, maar ook elkaars denktrant accaparereren. Dit is met betrekking tot Gezelles poëzie al gauw aan de orde waar de muzikale parameters klankkleur, ritme en metrum vaak op een oneigenlijke, want literaire wijze toegepast worden.<sup>42</sup>

Hij maakt verderop in zijn artikel ook duidelijk dat in zijn optiek men zich niet moet laten misleiden door wat het oog interpreteert, maar dat het muzikale van een gedicht pas naar voren komt bij het declameren van de poëzie. Dit voorkomt ook, zo zegt hij, ‘een drammerig deuntje’.<sup>43</sup>

Van Landeghem creëert een klankveld met langzame achtstenbeweging en sporadisch een rustpunt, alleen in maat 4 (een kwart), maat 16 (halve) en het slot. Met opzet laat Van Landeghem de verzen overlappen om één lange stroom te behouden. Dit doet hij door minimaal één stem, vaak de baspartij, soms de tenor, al met de volgende zin te laten starten, zie figuur 5.

Figuur 5. Van Landeghem, maat 4 t/m 6.<sup>44</sup>

De crescendi staan vlak voor en boven de versovergangen, zodat frasering op die plaatsen onmogelijk wordt. ‘Luide en welgezind’ wordt in de bas -luid’ en-, in de andere partijen -luid en-. Van Landeghem past het gedicht aan, hij elideert zoals we bij een tekstuele analyse ook zouden doen, dit om de achtstenbeweging niet te hoeven onderbreken. Hetzelfde gebeurt in maat 12 en 13 bij ‘weg’len’ en ‘heil’gen’. Het lijkt dat Van Landeghem niet zoals Voorn puur vanuit het gedicht denkt, maar er bewust af en toe van afwijkt, om de achterliggende elementen naar voren te laten komen. De ruimte, zoals besproken in de bijlage, omvat alles in de natuur, de natuur is goddelijk, het is alomvattend overal. Deze sfeer komt naar voren in Van Landeghems verklanking. De akkoorden, de vele dissonanten en de continue stroom van klank zorgen voor een newage-achtig geluid, waarmee de rust en de natuur wordt verklankt.

<sup>41</sup> Moergastel, P. van, e.a. *Vox Neerlandica. Vijf eeuwen gemengd koor a capella*, ed. dr. P. van Reijen (Heerenveen/Voorschoten 1995), pp. 232-233.

<sup>42</sup> Malisse, P. e.a. *De Zingende dichter, Vlaamse en international liedkunst op poëzie van Guido Gezelle* (Antwerpen 2008), pp. 135-141.

<sup>43</sup> Malisse, P. e.a. *De Zingende dichter, Vlaamse en international liedkunst op poëzie van Guido Gezelle* (Antwerpen 2008), pp. 135-141.

<sup>44</sup> Landeghem, J. van *Vier kleengedichtjes* (Heverlee 1999), pp. 2-3.

Figuur 6. Van Landeghem, maat 10 t/m 15.<sup>45</sup>

De belangrijke woorden ‘luistert/leeft’/t lizigste/gefluister/baren/stromen/klappen/woord/zoet/ziele’ krijgen nadruk door de plaatsing op een zwaar maatdeel, op een lange nootwaarde of door melismen. Het decrescendo naar ‘gefluister’ en ‘diep gedoken’ en het crescendo naar ‘luid’ zijn een duidelijk voorbeeld dat Van Landeghem de muziek niet los van de tekst ziet en de tekst op de voorgrond laat. De start en het slot in Es versterkt het cyclische wat het gedicht in zich heeft. Akkoorden schuiven over elkaar, net als de tekst dat doet, alles om de stroom te behouden. Een ‘orgelpunt’ in maat 12-16 maakt van ‘voet’ een muzikaal element waarop de andere partijen ‘heilig’ naar boven kunnen lopen in ‘zoete’ drieklanken en weer omlaag naar ‘gedoken’, zie figuur 6.

Duidelijke verschillen zijn zichtbaar tussen de twee composities, maar bij beide wordt er in behoorlijke mate rekening gehouden met tekstuele elementen. De vorm, het metrum, de alliteratie en de ruimte komen terug in de toonzettingen. Bij deze composities wordt meer dan blijkt uit de 19<sup>e</sup>-eeuwse modellen, rekening gehouden met het zelfstandige medium poëzie. Het ‘assimilation’-model kan voor beide composities terzijde worden geschoven. Ook het ‘pyramidal’-model is hier niet van toepassing. De modellen gaan uit van de muziek in combinatie met tekst en de tekst is alleen een middel om de muziek te bereiken, in deze twee composities is de rol van de poëzie veel groter. Het ‘incorporation’-model en ‘tri-partite’-model zijn beter toepasbaar, omdat daar het element tekst als volwaardig onderdeel wordt beschouwd. In de tekst van Agawu en dus ook de laatste modellen handelt het vooral om tekst en niet om het gedicht. Bij poëzie gaat het over veel meer dan alleen om tekst en dat komt in geen van Agawu’s modellen terug.

<sup>45</sup> Landeghem, J. van *Vier kleengedichtjes* (Heverlee 1999), pp. 2-3.

## Conclusie

De vraag over de driehoeksverhouding muziek/poëzie/lied is volgens mij van alle tijden, maar het antwoord is nooit hetzelfde. De hoofdvraag van dit onderzoek was: in hoeverre zijn de musico-poëtische modellen van Kofi Agawu toepasbaar op twee toonzettingen van ‘Als de ziele luistert’ van Guido Gezelle? Met als deelvragen: 1) welke musico-poëtische analysemodellen van de 19<sup>e</sup> eeuw zijn te onderscheiden?, en 2) welke inzichten vanuit het onderzoek naar intermedialiteit zijn relevant voor de toepassing van Agawu’s modellen op de twee 20<sup>ste</sup>-eeuwse toonzettingen? En als laatste vraag: welke musico-poëtische relaties zijn traceerbaar in Joop Voorns en Jan van Landeghems zettingen van Guido Gezelles ‘Als de ziele luistert’?

In het eerste hoofdstuk van deze scriptie heb ik de vier modellen besproken die Kofi Agawu heeft verzameld. Agawu’s modellen gaan niet uit van het gedicht, maar alleen van de tekstuele betekenis. Agawu zelf spreekt wel van ‘poetry’, maar gaat ook in zijn voorbeeldanalyse niet verder dan tekstschildering en diepere betekenis van het gedicht. Het verschil tussen tekst en poëzie is de vorm, het metrum, de typografie, klankherhaling en eventuele enjambementen. Ik vind het goed dat modellen ontwikkeld zijn om de musico-poëtische relatie aan te tonen, maar het gevaar bestaat bij het gebruik van deze modellen, dat de poëtische kant onderbelicht is. De intermedialiteit van vocale werken is een van de peilers in het onderzoek naar intermedialiteit tussen literatuur en muziek en verdieping van deze relatie is nog steeds noodzakelijk. De 19<sup>e</sup>-eeuwse modellen zijn vier invalshoeken om naar deze intermedialiteit te kijken. Hopelijk zal het onderzoeksveld waaronder deze scriptie valt in de komende decennia meer aandacht krijgen, zodat modellen en invalshoeken uit kunnen breiden naar volwaardige analysemethoden, die ook toepasbaar zijn op 20<sup>ste</sup>-eeuwse vocale muziek.

Het antwoord op mijn hoofdvraag is dat de 19<sup>e</sup>-eeuwse modellen dus slechts ten dele toepasbaar en nuttig zijn voor het analyseren van deze twee 20<sup>ste</sup>-eeuwse toonzettingen van poëzie. De modellen geven een leidraad en invalshoeken, zodat daar met nieuwe informatie een vernieuwd model uit kan komen. Het toverwoord bij bovenstaand besproken toonzettingen is ‘balans’. Waar Joop Voorn vanuit de tekst componeert en zelf spreekt over het evenwicht tussen toon en woord, laat Jan van Landeghem een andere verdeling zien, waar poëzie en muziek samenkomen tot een nieuwe mooi uitgebalanceerde eenheid. De 19<sup>e</sup>-eeuwse musico-poëtische analysemodellen kunnen ook bij post 19<sup>e</sup>-eeuwse werken interessante inzichten genereren. Ondanks dat ik van mening ben dat de vier modellen van Agawu tekortschieten op het gebied van poëzie, geven ze zeker stof tot nadenken. Beide besproken composities hebben de zelfstandigheid van het ‘incorporation’-model en de overlapping van functies zoals in het ‘tri-partite’-model.

Het is belangrijk om de oorsprong van de 19<sup>e</sup>-eeuwse modellen (namelijk met als analysedoel de 19<sup>e</sup>-eeuwse liederen van bijvoorbeeld Schubert en Schumann) niet te vergeten. De begeleide vocale liederen bevatten voor- en tussenspelen die anticiperen op de gezongen tekst om ons zo extra informatie over de tekst te verschaffen. Het gaat over een tijd waarin muziek werd gezien als hoogste kunst, de poëzie met al haar aspecten was minder belangrijk en dat moet in oenschouw worden gehouden.

Het is interessant om te kijken of analyses zullen worden gepubliceerd van andere 20<sup>ste</sup>- en 21<sup>ste</sup>-eeuwse koorwerken, want ik ervaar dat momenteel de wetenschap daarin tekort schiet. Wat zet de componist voorop, muziek of tekst? Uiteindelijk draait het bij elke musico-poëtische relatie om de balans tussen het literaire en het muzikale. De muziek wordt beïnvloed door tekst, betekenis en poëtische vorm. De poëzie fuseert op haar beurt met het muzikale en behoudt daardoor niet volledig de eigen vorm. Samen vormen ze het vocale werk, een evenwichtig geheel van poëzie en muziek. Poëzie wordt ondersteund en versterkt door muziek en de muziek wordt verduidelijkt door het woord.



## Lijst van geraadpleegde literatuur

- Agawu, K. 'Theory and Practice in the Analysis of the Nineteenth-Century "Lied"', in *Music Analysis* 11 (1992) nr. 8 (maart), pp. 3-36.
- Badings, H. *Cantiones sacrae et profanae* (Hilversum 1978).
- Bernhart, W. & Bruhn, E. e.a. *Word and Music Studies, Defining the Field*. (Amsterdam/Atlanta 1999).
- Castelnuovo-Tedesco, M. 'Music and Poetry: Problems of a Song-Writer', in *The Musical Quarterly*, 30 (1944) nr. 1 (januari), pp. 102-111.
- Couttenier, P. 'Medio juni 1858: Te Roesselare verschijnt de anonieme brochure "kerkhofbloemen" – Guido Gezelle en de Romantische poëzie' in *Nederlandse literatuur, een geschiedenis* (Amsterdam 1993).
- Dorleijn, G.J. 'De muzikale verwijzing als positioneringsmiddel', in *Nederlandse Letterkunde* 12 (2007) nr. 4 (december), pp. 241-256.
- Gál, H. 'Vocal Chamber Music' in *Musikblätter des Ansbruch* 10 (1928) nr. 9-10, pp. 355-356.
- Kühn, C. *Analyse lernen* (Kassel 1993), pp. 194-202.
- Landeghem, J. van *Vier kleengedichtjes* (Heverlee 1999)
- Malisse, P. e.a. *De Zingende dichter, Vlaamse en international liedkunst op poëzie van Guido Gezelle* (Antwerpen 2008), pp. 135-141.
- Moergastel, P. van, e.a. *Vox Neerlandica. Vijf eeuwen gemengd koor a capella*, ed. dr. P. van Reijen (Heerenveen/Voorschoten 1995), pp. 232-233.
- Morgan, R.P. *Twentieth-Century Music* (New York 1991).
- Schets, J. *Vox Neerlandica werkboek voor dirigenten* (Heerenveen/Voorschoten 1998).
- Smith Brindle, R. *Musical Composition* (Oxford 1986).
- Taruskin, R. *The Oxford History of Western Music, Music in the late twentieth century*, tweede, herziene druk (Oxford 2010), pp. 473-528.
- Taruskin, R. *The Oxford History of Western Music, Music in the nineteenth century*, tweede, herziene druk (Oxford 2010).
- Westerlinck, A. *De innerlijke wereld van Guido Gezelle* (Nijmegen 1977), pp. 365-434.
- Wolf, W. & Bernhart, W. *Word and Music Studies Essays on Literature and Music (1967-2004) by Steven Paul Sher* (Amsterdam/New York 2004).

## Lijst van geraadpleegde internetbronnen

<http://nl.muziekencyclopedie.nl/action/entry/Joop+Voorn>  
geraadpleegd op 27 maart 2014

[http://www.composers21.com/compdocs/van\\_lanj.htm](http://www.composers21.com/compdocs/van_lanj.htm)  
geraadpleegd 27 maart 2014

[http://www.dbnl.org/tekst/\\_ver016200801\\_01/\\_ver016200801\\_01\\_0019.php](http://www.dbnl.org/tekst/_ver016200801_01/_ver016200801_01_0019.php)  
geraadpleegd op 27 maart 2014

[http://www.recmusic.org/lieder/get\\_text.html?TextId=29724](http://www.recmusic.org/lieder/get_text.html?TextId=29724)  
geraadpleegd op 1 april 2014

## Bijlage:

### Als de ziele luistert tekstanalyse

1. Als de ziele luistert  
- v - v - v 6 vrouwelijk
2. spreekt het al een taal dat leeft,  
- v - v - v - 7 mannelijk
3. 't lijzigste gefluister  
- v v v - v 6 met door dichter bepaalde elisie vrouwelijk
4. ook een taal en teken heeft:  
- v - v - v - 7 mannelijk
5. blaren van de bomen  
- v - v - v 6 vrouwelijk
6. kouten met malkaar gezwind,  
- v - v - v - 7 mannelijk
7. baren in de stromen  
- v - v - v 6 vrouwelijk
8. klappen luide en welgezind,  
- v - v v - v - 8 elisie is mogelijk mannelijk
9. wind en wee en wolken,  
- v - v - v 6 vrouwelijk
10. wegelen van Gods heiligen voet,  
- v v - v - v v - 9/8 mannelijk
11. talen en vertolken  
- v - v - v 6 vrouwelijk
12. 't diep gedoken Woord zoo zoet...  
- v - v - v - 7 mannelijk
13. als de ziele luistert!  
v - v - v 6 vrouwelijk

Guido Gezelle  
(1859)

### Metrum

Dit trocheïsche gedicht van 13 verzen heeft afwisselend drie- en viervoetige regels, de regels met drie voeten zijn vrouwelijk, die met vier mannelijk. De schrijver heeft zelf al elisie toegepast in regel drie en twaalf. Onregelmatigheden in het metrum zijn te vinden in de regels drie, acht en tien. In regel drie zou ik (zoals in het blauw genoteerd) gaan voor twee dalingen in lijzigste, dit omdat dan de sjwa geen klemtoon krijgt. In de achtste regel is elisie van toepassing op luide/en, om regelmatigheid te verkrijgen in het metrum zou dit moeten worden: *luid' en welgezind*. Ook in dit geval voorzie ik daarin geen problemen. In de tiende regel is elisie een optie, maar ook antimetri acht ik waarschijnlijk. Als interpretatie van een wijziging naar de dactylus zou de verwijzing naar God kunnen zijn en daardoor een

verandering naar een driedeling. Bij een drogere analyse is twee maal elisie ook mogelijk (weeg'len en heil'gen).

### **Klankherhaling**

Vanwege de eindrijm van dit gedicht zou je kunnen spreken van drie kwatrijnen en een slotregel. Zelf zou ik eerder voor zes zinnen gaan met een slot, maar dat is louter op inhoud gebaseerd.

Eindrijm:

Er is sprake van gekruist rijm.

Abab cdcd efef a vrouwelijk (slepend) rijm op a, c en e. Mannelijk of staand rijm op b, d en f.

Bij a (luistert en gefluister) is er sprake van halfrijm.

Voorrijm: alleen in 'baren' en 'blaren' in regel vijf en zeven (c).

Enjambementen: Geen overduidelijke enjambementen te vinden in als de ziele luistert. Van regel vijf naar zes en zeven naar acht loopt de zin zonder adem door, maar een rustpunt op die plek is niet onmogelijk, dus geen enjambement.

'Als de ziele luistert zit vol van alliteraties: luistert/leeft, taal/teken, blaren/bomen, met/malkaar, kouten/klappen, wind/wee/wolken/wegelen/Woord.

Wat ook opvalt is het veelvuldig gebruik van de letter 'l'.

### **Stijlfiguren**

ALS DE ZIELE LUISTERT

Als de ziele luistert  
**spreekt** het al een taal dat leeft,  
't lijzigste **gefluister**  
ook een taal en teken heeft:  
blaren van de bomen  
**kouten** met malkaar gezwind,  
baren in de stromen  
**klappen** luide en welgezind,  
wind en wee en wolken,  
wegelen van Gods heiligen voet,  
**talen** en **vertolken**  
't diep gedoken Woord zo zoet...  
als de ziele luistert!

Als de ziele luistert bevat isotopieën: door het hele gedicht heen staan (dikgedrukt) synoniemen van praten. Zes maal praten in 13 versregels, tweemaal luisteren in het gedicht en uiteindelijk het Woord waar het allemaal om te doen was.

't lizigste gefluister → lizig betekent hier zacht, gefluister is al zacht, dus tautologie  
Wind en wee en wolken, wegeven van Gods heiligen voet talen en vertolken.... enumeratio  
polysyndeton eerst, door 2 keer 'en', daarna asyndeton door weglaten 'en' voor wegeven.

### **Beeldspraak**

Dit stuk bevat vormen van beeldspraak. Ik zal ze regel voor regel aangeven, door middel van indelen in vehicle, tenor en ground.

1. Ziele → metonym, er is een deel-geheelrelatie, namelijk: ziel (vehicle) is een deel van de mens (tenor), dus pars pro toto. De ground is het diepst van de ziel van de mens.<sup>46</sup> Als de ziele luistert is een akoestisch gedichtje: er moet worden geluisterd. De 'Ziele' krijgt metonymisch oren toegekend om contact te vinden met het 'Woord'.<sup>47</sup>
2. Blaren van de bomen kouten met malkaar gezwind. → personificatie van bladeren/bomen.
3. Baren in de stromen (golven) klappen luide → personificatie van golven
4. Wind/wee(weide)/wolken/wegeven talen en vertolken → personificatie van allemaal.

### **Motief**

Ook al is dit gedicht geen verhaal, er zit wel degelijk een motief in de 13 verzen. Namelijk 'spreken'. Het komt voor in gefluister, kouten, klappen, spreken, talen, vertolken. Je zou het zelfs nog iets groter kunnen bekijken en het motief communiceren noemen: luisteren, Woord, en alle synoniemen van spreken. Duidelijk is dat dit de rode lijn door het gehele gedicht is. Samen met een ander motief, namelijk 'natuur'. Het mystieke of Goddelijke is een abstracter motief dat naar voren komt. De drie elementen spreken/communicatie en natuur en mystiek zijn vervlochten in dit gedicht.

### **Ruimte**

De natuur is goddelijk, de bomen, de stromen De dichter schrijft niet over één bepaalde plaats en eigenlijk ook weer wel, het alomvattende overal.

### **Personages**

Personages zijn in ziel/blaren van bomen/baren van stromen/God  
De eerste paar in overdrachtelijke zin, God wordt alleen genoemd.

---

<sup>46</sup> Men kan de bijzin 'Als de Ziele luistert' vertalen met: 'Als de Ziele er zich voor opent'. Maar het gaat in dit gedicht alsmat over taal: spreek', 'taal', 'gefluister', 'kouten', 'klappen' 'kouten', 'klappen (gemoedelijker dan kouten)', 'talen', 'tolken' en 'Woord'. Als de ziele luistert is een akoestisch gedichtje: er moet worden geluisterd. De 'Ziele' krijgt metonymisch oren toegekend om contact te vinden met het 'Woord'.

<sup>47</sup> [http://www.dbnl.org/tekst/\\_ver016200801\\_01/\\_ver016200801\\_01\\_0019.php](http://www.dbnl.org/tekst/_ver016200801_01/_ver016200801_01_0019.php)