

# 'Ja tegen het avontuur van de kunst'

Een onderzoek naar poëzie en muziek: Simon Vinkenoog en Spinvis



Vera van der Spoel

S4137604

05-06-2014

Literatuur & Performance

Begeleider: Jeroen Dera MA

Tweede beoordelaar: Prof. Dr. Anja de Feijter

Eindversie

## Inhoudsopgave

Samenvatting.....	2
1. Inleiding.....	2
1.1 'Ja tegen de ondoorgrondelijke vindingrijkheid' – Vinkenoog.....	2
1.2 De stem van Vinkenoog.....	5
1.3 'Ja tegen de geheimtaal die vanzelf spreekt' – Spinvis .....	6
1.4 Poëzie en muziek: intermedialiteit.....	8
2. Methode.....	11
3. Resultaten.....	13
3.1 'Telling': thematische verwijzingen naar muziek in poëzie .....	13
3.2 Prosodie: intonatie, klemtoon en ritme.....	14
3.3 Muzikale structuren in poëzie .....	17
3.4 Narrativiteit in Spinvis' muziek .....	19
4. Conclusie.....	23
Bibliografie .....	26

## Samenvatting

In dit onderzoek staan twee muziekalbums centraal: *Ja!* en *Ritmebox*. Op deze albums wordt poëzie van Simon Vinkenoog gecombineerd met muziek van Spinvis. Onderzocht is hoe de twee kunsten, poëzie en muziek, zich op deze albums tot elkaar verhouden. Hiertoe zijn de gedichten en de muziek geanalyseerd aan de hand van theorieën over intermedialiteit. Daaruit bleek dat de gedichten die gebruikt zijn weinig thematische verwijzingen bevatten naar muziek, maar wel erg veel muzikale klanknabootsingen. Vinkenoog maakt verder geen gebruik van muzikale structuren in de onderzochte poëzie. De muziek die Spinvis toevoegde aan de poëzie ondersteunt de inhoud van de gedichten. Ook stuurt het in enkele gevallen de interpretatie. De muziek bedient zich echter niet van literaire procedés. Al met al bleek er geen sprake van indirecte of ‘covert’ intermedialiteit.

## 1. Inleiding

In 2006 bracht dichter Simon Vinkenoog samen met muzikant Erik de Jong (Spinvis) het album *Ja!* uit. Spinvis maakte de muziek, Vinkenoog droeg poëzie voor. In 2008 verscheen nog een album waarop poëzie van Vinkenoog gecombineerd wordt met muziek van Spinvis: *Ritmebox*. Het eerste album maakten de twee artiesten samen, het tweede album is een product van Spinvis alleen. Hij gebruikte geluidsfragmenten waarop Vinkenoog gedichten voordraagt. De samenwerking tussen twee kunstvormen, poëzie en muziek, biedt interessant onderzoeksmateriaal. Hoe werken de kunsten samen? Wat voegt de ene kunst toe aan de andere? De kern van dit onderzoek is om daarachter te komen. De hoofdvraag luidt dan ook:

- Hoe verhouden poëzie en muziek zich tot elkaar op de albums *Ja!* en *Ritmebox* van Vinkenoog en Spinvis?

Deze vraag kan beantwoord worden met behulp van theorieën over intermedialiteit. Dit begrip houdt de studie in naar de samenwerking tussen verschillende kunsten.<sup>1</sup> In dit onderzoek zullen de nummers van Vinkenoog en Spinvis geanalyseerd worden aan de hand van enkele van deze theorieën. Voorafgaand aan een overzicht van deze theorieën zal een inleiding worden gegeven op de twee kunstenaars. Speciale aandacht gaat uit naar Vinkenoog als performer, omdat zijn voordracht belangrijk is op de twee albums.

### 1.1 ‘Ja tegen de ondoorgrondelijke vindingrijkheid’ – Vinkenoog

JA tegen het jungleavontuur  
ja tegen de herinnering  
ja tegen de kracht der verbeelding  
ja tegen het avontuur van de kunst  
ja tegen de malaise en misère

---

<sup>1</sup> Ryan 2010, p. 14

ja tegen het leven<sup>2</sup>

Zo begint het gedicht 'Volmondig Ja', dat Vinkenoog voordraagt op het eerste nummer van het album *Ja!*. De tekst past inhoudelijk bij Vinkenoog. In een uitgebreide collage over de dichter noemt Hans Dütting hem namelijk: 'Vrolijk, levenslustig en ongebreideld nieuwsgierig.'<sup>3</sup> Dat betekent niet dat al zijn poëzie gekenmerkt wordt door levenslust en vrolijkheid. Een andere kant van Vinkenoog bestaat ook: in zijn dichtersdebuut *Wondkoorts* (1950) spelen volgens Coen de Jonge '[...] motieven als weerzin, rancune en haat [...]'<sup>4</sup> een rol. Deze aanduiding vloeit vooral voort uit het eerste gedicht 'Afrekening'. De eerste zinnen uit dit gedicht kunnen dat illustreren:

ik was de haat  
de adem van de dood  
en andere grote woorden  
die aan dit jonggestorven leven  
als vrachtgoed toebehoorden<sup>5</sup>

Haat als drijfveer kenmerkte de vroege Vinkenoog. Later, meent Dütting, werd zijn drijfveer liefde.<sup>6</sup>

Ook Gaston Franssen bemerkt tegenstrijdigheden in Vinkenoogs werk. Op basis van *Vinkenoog verzameld* onderscheidt hij drie fasen in zijn werk. De eerste fase is gelijk aan de eerste fase die Dütting opmerkt:

Aan het begin van zijn dichterschap zijn haat, eenzaamheid en poëtische onmacht de centrale thema's van de zelfverkleerde experimenteel, die worstelt met een ongelukkige jeugd, een gedwongen huwelijk en oorlogstrauma's.<sup>7</sup>

Deze fase loopt van het begin van Vinkenoogs carrière tot aan 1959. De tweede fase kenmerkt zich juist door een optimistisch geloof in de kracht van de poëzie, volgens Franssen.<sup>8</sup> Een verklaring voor deze omslag geeft hij ook: lsd en andere geestverruimende middelen.<sup>9</sup> In een geluidsfragment dat gebruikt wordt in een van de nummers van het album *Ritmebox*, vertelt Vinkenoog over zijn ervaring met lsd: '[...] ondertussen gebeurden mij de meest vreemde dingen, want alles wat ik ooit van mezelf geweten had, dat kwam op volkomen losse schroeven te staan.'<sup>10</sup> Vanaf het moment dat Vinkenoog voor het eerst lsd gebruikte, in 1959, speelden drugs en spiritualisme een grote rol in zijn leven en in zijn poëzie. De drugs openden voor hem een wereld die hij nog nooit gezien had en die hij wilde uitdrukken in poëzie. Zijn poëzie werd

---

<sup>2</sup> Vinkenoog 2008, p. 943

<sup>3</sup> Dütting 2013, p. 45

<sup>4</sup> De Jonge 1995, p. 62

<sup>5</sup> Vinkenoog 2008, p. 17

<sup>6</sup> Dütting 2013, p. 70

<sup>7</sup> Franssen 2010, p. 290

<sup>8</sup> Franssen 2010, p. 290

<sup>9</sup> Franssen 2010, p. 292

<sup>10</sup> Spinvis/ Vinkenoog 2008, C20H25N30

hierdoor toegankelijk, Vinkenoog geloofde namelijk in de verhelderende werking van poëzie. Hij vond dat gedichten toegankelijk moeten zijn en het menselijk contact moet bevorderen. Hij wilde met zijn poëzie dan ook alle mensen met elkaar in contact laten komen.<sup>11</sup>

De laatste fase start in 1985. In deze periode werd Vinkenoog een gemeenschapsdichter: hij gaf poëzieworkshops, trad veel op en werd in 2004 verkozen tot Dichter des Vaderlands.<sup>12</sup> De laatste twee fasen lopen wat in elkaar over: Vinkenoogs wens uit de tweede fase om contact tussen mensen te bevorderen, wordt verwezenlijkt in de derde fase, waarin hij gemeenschapsdichter is. Franssen merkt daarnaast op dat er een tragiek bestaat in Vinkenoogs werk vanaf de tweede periode. Aan de ene kant wilde Vinkenoog namelijk met optimistische, eenvoudige bewoordingen toegankelijke poëzie maken in deze twee fasen. Hij geloofde in de kracht van poëzie, die het menselijk contact bevordert en het gevecht met de eenzaamheid aangaat. Aan de andere kant sijpelt in zijn gedichten het besef door dat woorden tekortschieten om het wonder van deze radicale communicatie te bewerkstelligen.<sup>13</sup> Wellicht vormt dit een aanleiding voor Vinkenoog om te experimenteren met andere kunsten als muziek.

Simon Vinkenoog was niet enkel dichter. Hij was ook prozaschrijver, performer, beeldend kunstenaar en journalist.<sup>14</sup> Veelzijdigheid kenmerkte Vinkenoog. Hij was avontuurlijk; hij ging naar Parijs, naar New York en experimenteerde met poëzie en andere kunsten. Coen de Jonge noemde hem dan ook een 'dubbeltalent', verwijzend naar zijn talent als beeldend kunstenaar en zijn dichtertalent.<sup>15</sup> Met beeldende kunst hield Vinkenoog zich al lang bezig, maar hij kwam pas in 1993 met een bundel tekeningen. Dichten was voor hem altijd het belangrijkste.<sup>16</sup> Naast poëet en beeldend kunstenaar was Vinkenoog prozaïst. Zijn prozadebuut was *Zolang te water* in 1954. Hierin komen dezelfde thema's naar voren als in zijn poëziedebuut *Wondkoorts*: '[...] dezelfde gevoelens van onmacht, zinloosheid, wanhoop en angst.'<sup>17</sup>

Vinkenoog gaf verder het letterkundig tijdschrift *Blurb* uit in 1950, waarvan acht afleveringen verschenen. In het tijdschrift stonden gedichten van jonge, nieuwe dichters. Met *Blurb* vestigde hij zijn naam en werd door A.A.M. Stols gevraagd een bloemlezing uit te brengen van dezelfde generatie dichters. Deze bloemlezing, *Atonaal*, kwam er en de dichters die Vinkenoog ervoor selecteerde, gingen de geschiedenis in als 'de Vijftigers'.<sup>18</sup> De poëzie van deze dichters was experimenteel en compleet anders dan de toen gangbare poëzie. Dat is volgens Vinkenoog hetgeen de Vijftigers kenmerkte:

---

<sup>11</sup> Franssen 2010, p. 291

<sup>12</sup> Franssen 2010, p. 293

<sup>13</sup> Franssen 2010, p. 296, 297

<sup>14</sup> Dütting 2013, p. 45; De Jonge 1995, p. 61, 62, 64

<sup>15</sup> De Jonge 1995, p. 61

<sup>16</sup> De Jonge 1995, p. 61

<sup>17</sup> De Jonge 1995, p. 64

<sup>18</sup> De Jonge 1995, p. 62

Een éénheid in verscheidenheid: de eenheid gelegen in het afstanddoen, het scheppend negéren van het in traditie versmoorde conformisme, dat de Nederlandse letterkunde kenmerkte, een zoeken ín en dóór het experiment naar een poëzie die niet het laboratorium, de bibliotheek, het tijdschrift, maar *de mens* toebehoren zou.<sup>19</sup>

De Vijftigers kenmerken zich dus door het afzetten tegen geijkte normen in de Nederlandse letterkunde: er kwam iets compleet vernieuwends. Vinkenoog was er, door het samenstellen van *Atonaal*, de grondlegger van.<sup>20</sup>

## 1.2 De stem van Vinkenoog

Vinkenoog publiceerde veel van zijn gedichten op papier, maar vergaarde ook bekendheid met zijn optredens. Vinkenoog hechtte veel belang aan het orale karakter van zijn teksten: '[...] ik vind dat de stem van een dichter net zo belangrijk is als zijn stijl of z'n handschrift. Als je iemand hoort dan kun je zien waar hij een stilte neerzet of iets benadrukt, klemtonen legt.'<sup>21</sup> Al eerder is zijn reis naar Amerika genoemd. Hier kwam hij in contact met dichters van de 'beat generation'. Zij experimenteerden met poëzie en muziek en Vinkenoog liet zich door hen inspireren.<sup>22</sup> Een andere inspiratiebron was de Londense poëziemanifestatie 'International Poetry Incarnation' in 1965. Daar traden, inclusief Vinkenoog, tien dichters op. Deze manifestatie bracht hem op het idee in Nederland iets dergelijks te organiseren. Op 28 februari 1966 vond onder zijn leiding 'Poëzie in Carré' plaats.<sup>23</sup> Vinkenoog presenteerde en droeg voor. Andere dichters die optraden waren onder anderen Jan Hanlo, Remco Campert, Johnny van Doorn en Roland Holst.<sup>24</sup>

Poëzie in Carré was een groot succes. In Carré konden 1800 poëzieliefhebbers luisteren en kijken naar de optredende dichters.<sup>25</sup> Vinkenoog zelf blikte in 2006 vreugdevol terug op het gebeuren en noemde het een multi-manifestatie waarin publiek en dichters werden verenigd.<sup>26</sup> Een dergelijke vereniging van dichter en publiek is waar Vinkenoog naar streefde in de tweede en derde fase die Franssen onderscheidt.<sup>27</sup> In 2006 kwam er weer een 'Poëzie in Carré'. Dat vond Vinkenoog een goed idee, zei hij in een interview met Rijghard en Wijndelts, mits ook deze avond zou draaien om de poëzie zelf: '[...] geen boekhandels, geen commercie, geen cabaretiers, geen clubblaadje, hooguit een goed programma met uitputtende gegevens over de dichters.'<sup>28</sup>

---

<sup>19</sup> Dütting 2013, p. 287

<sup>20</sup> Dütting 2013, p. 61

<sup>21</sup> De Jong 1995, p. 30

<sup>22</sup> De Jonge 1995, p. 68

<sup>23</sup> Dütting 2013, p. 147

<sup>24</sup> Dütting 2013, p. 147

<sup>25</sup> Rijghard & Wijndelts 2006, p. 9

<sup>26</sup> Rijghard & Wijndelts 2006, p. 10

<sup>27</sup> Franssen 2010, p. 291

<sup>28</sup> Rijghard & Wijndelts 2006, p. 10

Ook buiten Poëzie in Carré trad Vinkenoog op. Voor al zijn optredens won hij in 1993 als eerste de Johnny van Doornprijs, een prijs voor de gesproken letteren.<sup>29</sup> Zijn gedichten lenen zich goed voor voordracht volgens De Jonge. Vinkenoog maakt namelijk veel gebruik van prosodie, vooral in zijn latere werk.<sup>30</sup> Daarnaast is een vloeiend ritme buitengewoon belangrijk voor zijn dichtwerk en gebruikt hij veel herhalingen en ongeremde uitroepen.<sup>31</sup> Ook inhoudelijk zijn Vinkenoogs gedichten geschikt voor voordracht:

Zijn teksten bevatten – vooral in de jaren zestig en zeventig – legio aansporingen, oproepen, aanwijzingen en opdrachten, onder aanwending van een arsenaal aan retorische middelen.<sup>32</sup>

Een deel van Vinkenoogs poëzie heeft zich uiteindelijk, juist vanwege de oraliteit, aan ons zicht onttrokken. Dit zijn de orale gedichten die niet – of gebrekkig – zijn geregistreerd.<sup>33</sup>

Naast zijn optredens op poëziemanifestaties heeft Vinkenoog opgetreden met Spinvis. Nadat het album *Ja!* uitgebracht werd, gingen de twee op tour langs Nederlandse poppodia.<sup>34</sup> Ook dit tekent de veelzijdige dichter. Ter ere van Vinkenoogs tachtigste verjaardag maakte Spinvis in 2008 nog een album: *Ritmebox*. Op dit album is Simon Vinkenoog te horen. Spinvis samplede namelijk allerhande geluidsfragmenten waarin de dichter te horen is en zette deze op muziek.<sup>35</sup>

### **1.3 'Ja tegen de geheimtaal die vanzelf spreekt' – Spinvis**

Spinvis debuteerde in 2002 op 41-jarige leeftijd met een naamloos album, dat hij samengesteld had uit talloze cassettebandjes die hij de jaren daarvoor had volgespeeld.<sup>36</sup> Daarna verschenen van zijn hand nog twee reguliere platen (*Dagen Van Gras*, *Dagen Van Stro* en *Tot Ziens, Justine Keller*), een (deels) live-cd (*Goochelaars en Geesten*) en enkele albums waarop hij samenwerkte met andere artiesten.<sup>37</sup>

Waar Vinkenoog toegankelijke poëzie maakte, schrijft muzikant Spinvis liever mysterieuze teksten.<sup>38</sup> In twee interviews laat Spinvis zich duidelijk uit over het belang van woorden en de relatie tussen poëzie en muziek: het artikel 'In de stilte tussen woorden zit een klein gedicht', waarin Dirk Steenhaut Spinvis interviewt en 'Hopen dat we elkaar begrijpen', een interview door Rianne Oosterom in *Trouw*. Steenhaut merkt dat Spinvis geen verbaal eenrichtingsverkeer gebruikt, de luisteraars kunnen een eigen invulling geven aan de teksten. In

---

<sup>29</sup> Dütting 2013, p. 205

<sup>30</sup> De Jonge 1995, p. 61

<sup>31</sup> De Jonge 1995, p. 69

<sup>32</sup> De Jonge 1995, p. 69

<sup>33</sup> De Jonge 1995, p. 69

<sup>34</sup> Dütting 2013, p. 34

<sup>35</sup> Dütting 2013, p. 250

<sup>36</sup> Steenhaut 2013, p. 44

<sup>37</sup> Steenhaut 2013, p. 46

<sup>38</sup> Steenhaut 2013, p. 48

het interview zei Spinvis: 'Ik hou van die dubbelzinnigheid, dat suggestieve.'<sup>39</sup> Wat volgens hem overblijft, is niet de kern van een tekst, of één betekenis, maar de interpretatie van de luisteraar, zijn associaties en zijn fantasie.<sup>40</sup>

In de liedjes van Spinvis zijn losse, elektronische fragmenten, geluiden en instrumenten te horen. In zijn eentje bouwt hij uit deze losse onderdelen een nummer. Steenhaut noemt hem dan ook een collagekunstenaar. Hij combineert verrassende elementen met elkaar en verweeft ze tot een geheel.<sup>41</sup> De elementen zijn afkomstig uit verschillende genres, culturen en tijdlagen. Dat maakt het lastig een nummer van Spinvis na te spelen. Toch doet hij dat tijdens zijn optredens. Dan speelt Spinvis wel samen met een band, met als gevolg dat Spinvis' liedjes live sterk verschillen van dezelfde liedjes op zijn albums.<sup>42</sup> Naast de typische muzikale geluiden, speelt ook de tekst een belangrijke rol in Spinvis' muziek. Alle teksten zijn in het Nederlands en op sommige nummers is de tekst belangrijker dan de muziek, aldus Steenhaut. Bij wijze van voorbeeld noemt hij het nummer 'Lotus Europa' van Spinvis' tweede album. Op dit nummer is de tekst – meer verteld dan gezongen – primair aanwezig, de muziek is op de achtergrond.<sup>43</sup> Spinvis erkent het belang van woorden, maar beseft tegelijkertijd de ontoereikendheid ervan. Niemand begrijpt of bereikt elkaar perfect. Voor Vinkenoog was dit aanleiding voor tragiek, maar Spinvis ziet de mooie kant van deze ontoereikendheid:

Als ik perfect kan uitleggen wat ik bedoel en jij kunt het perfect begrijpen, dan zijn we samen een soort digitale machine. Dan is er geen ontroering meer. Het is juist waar je de ander niet kunt bereiken, waar je elkaar raakt.<sup>44</sup>

Aan zijn teksten dankt Spinvis zijn imago van poëet. In 2010 ontving hij dan ook de Johnny van Doornprijs, zeventien jaar na Simon Vinkenoog.<sup>45</sup> Spinvis zelf heeft zich in het interview door Steenhaut en in het interview door Oosterom uitgelaten over de relatie tussen muziek en poëzie. Uit deze interviews komt naar voren dat Spinvis zichzelf in de eerste plaats als muzikant beschouwt, wellicht in de tweede plaats als dichter. Volgens Spinvis is een dichter volledig vrij in wat hij schrijft, een muzikant zit echter vast aan metrum en melodie.<sup>46</sup> Deze melodie is belangrijk, zo stelt hij in het interview met Steenhaut: 'Want stel dat ik een woord heb dat perfect uitdrukt wat ik wil zeggen, maar niet in de flow van de muziek past, dan gaat onverbiddelijk de schaar erin.'<sup>47</sup>

---

<sup>39</sup> Steenhaut 2013, p. 48

<sup>40</sup> Oosterom 2014, p. 10

<sup>41</sup> Steenhaut 2013, p. 45

<sup>42</sup> Steenhaut 2013, p. 46

<sup>43</sup> Steenhaut 2013, p. 48, 49

<sup>44</sup> Oosterom 2014, p. 12

<sup>45</sup> Oosterom 2014, p. 10

<sup>46</sup> Oosterom 2014, p. 13

<sup>47</sup> Steenhaut 2013, p. 47



Spinvis presenteert zich dus als muzikant, Vinkenoog presenteerde zich als dichter. Beide artiesten hebben echter raakvlakken met de andere discipline. Muziek speelt een belangrijke rol in de poëzie van Vinkenoog. Hierover zei hij zelf: 'Als je je vooral dichter voelt zoals ik, dan houd je je met schoonheid bezig en met harmonie, ritme en melodie en dat zit tegen de muziek aan. En ik vind het dan ook heerlijk om mijn gedichten te lezen met begeleiding van muziek.'<sup>48</sup> Poëzie is daarnaast belangrijk voor Spinvis' teksten. Op de albums *Ritmebox* en *Ja!* komen muziek en poëzie bij elkaar. Deze albums vormen dus een interessant object voor onderzoek, temeer omdat de twee artiesten tekstueel een andere positie innemen: de toegankelijke dichter Vinkenoog tegenover de mystieke muzikant Spinvis.

#### **1.4 Poëzie en muziek: intermedialiteit**

Wanneer we de albums *Ja!* en *Ritmebox* willen onderzoeken, bevinden we ons op het terrein van 'intermedialiteit'. Aan dit begrip zijn veel verschillende betekenissen toegekend. Dat komt vooral door het brede begrip 'medium'. Volgens VanDale is een 'medium' al wat dient tot overdracht van informatie.<sup>49</sup> Dat kan dus van alles zijn. Volgens Marie-Laure Ryan is een medium voor een socioloog anders dan voor een filosoof. De definitie van een filosoof verschilt weer van die van een kunstenaar. Kortom: de definitie van het onderzoeksobject – in dit geval intermedialiteit – is afhankelijk van het doel van de onderzoeker.<sup>50</sup> In dit onderzoek wordt intermedialiteit gebruikt als begrip om de relatie tussen twee kunstuitingen te kunnen duiden. De twee kunstuitingen zijn 'poëzie' en 'muziek'. Dit is de cultuurwetenschappelijke definitie.<sup>51</sup>

Verschillende onderzoekers hebben intermedialiteitstheorieën vormgegeven. De combinatie tussen muziek en poëzie is namelijk allesbehalve nieuw. Het voert veel te ver om alles op te noemen, dus ik beperk me tot drie onderzoekers die een nuttige en toonaangevende bijdrage hebben geleverd voor de combinatie poëzie en muziek. De onderzoekers die geraadpleegd worden, zijn Werner Wolf, Steven Paul Scher en Gillis Dorleijn. Hun theorieën zijn van toepassing op intermediale projecten als die van Vinkenoog en Spinvis. Het onderzoek van Scher raadpleeg ik via Werner Wolf. In Wolfs onderzoek wordt Schers theorie namelijk helder uitgelegd.

Werner Wolf heeft veel onderzoek verricht naar de relatie tussen literatuur en muziek. Zijn boek *The Musicalization of Fiction* gaat hierover. In dit werk maakt hij een onderscheid tussen twee verschillende vormen van intermedialiteit, die hij betreft op 'musicalized fiction'. De eerste vorm is 'direct/overt' intermedialiteit. Binnen deze vorm van intermedialiteit zijn de verschillende media aanwezig en direct herkenbaar. Een voorbeeld hiervan geeft Wolf ook,

---

<sup>48</sup> De Jong 1995, p. 30

<sup>49</sup> VanDale.nl, geraadpleegd op 04-06-2014

<sup>50</sup> Ryan 2004, p. 16

<sup>51</sup> Ryan 2010, p. 14

namelijk de opera. In een opera werken muziek en theater samen. De twee vormen zijn direct herkenbaar, dus is er sprake van 'overt' intermedialiteit.<sup>52</sup> Ook in de samenwerking Vinkenoog/Spinvis zijn muziek en poëzie direct herkenbaar. In de tweede vorm, 'indirect/covert' intermedialiteit, is een van beide media direct aanwezig, het andere medium is indirect aanwezig binnen het eerste medium. De twee media zijn dus niet gescheiden en het ene medium is dominant ten opzichte van het andere medium. *Musicalized fiction*, een term van Wolf, is een voorbeeld van de tweede vorm ('covert'): direct aanwezig is de literatuur, en in deze literatuur wordt geprobeerd verdekt muziek te maken.<sup>53</sup> De vraag is of Vinkenoogs gedichten een muzikale lezing uitlokken. Zo ja, dan is er in de gedichten van Vinkenoog sprake van deze laatste vorm van intermedialiteit. Direct aanwezig is dan poëzie, verdekt wordt geprobeerd muziek te maken. Wolf onderscheidt twee manieren waarop muziek 'verdekt' een rol kan spelen in poëzie: 'telling' of 'thematization' en 'showing' of 'dramatization'.<sup>54</sup>

Onder 'telling' verstaat Wolf de expliciete, thematische verwijzingen naar muziek. Een voorbeeld hiervan is: twee personages die over muziek spreken.<sup>55</sup> Onder 'showing' verstaat hij de impliciete verwijzingen naar muziek. Hiermee bedoelt hij de nabootsingen van structuren of vormen van muziek met taal. De taal wordt hierbij geen muziek, maar imiteert muziek.<sup>56</sup> Een voorbeeld hiervan is een gedicht dat een muzikale structuur als polyfonie imiteert.<sup>57</sup> Wolf onderkent twee problemen met deze categorisering. Ten eerste rijst de vraag of 'telling' wel bij 'covert' intermedialiteit hoort. Wolf meent van wel:

Yet, generally speaking, thematizations of other media do fulfil the criteria of covert intermediality: they imply the involvement of another medium, and this involvement is an indirect one, as the (semiotic) appearance of the dominant medium is not visibly changed by the thematization.<sup>58</sup>

Het tweede probleem is de vraag waar 'thematization' ophoudt en 'dramatization' begint. Wolf lost dit op door te stellen dat de begrippen twee polen zijn op een continuüm en geen begrippen die volledig los van elkaar staan.<sup>59</sup>

Wolfs 'showing' is een vrij breed begrip. Om meer in detail te treden, zal ik twee manieren om muziek na te bootsen in poëzie gebruiken. Deze manieren ontleent Wolf uit onderzoek van Scher uit 1970. Het eerste type is 'word music'. Tot deze categorie horen poëtische nabootsingen van klanken van muziek.<sup>60</sup> Eigenschappen als prosodie, ritme en (bij

---

<sup>52</sup> Wolf 1999 (b), p. 43

<sup>53</sup> Wolf 1999 (b), p. 44

<sup>54</sup> Wolf 1999 (b), p. 47

<sup>55</sup> Wolf 1999 (b), p. 47

<sup>56</sup> Wolf 1999 (b), p. 47, 48

<sup>57</sup> Wolf 1999 (a), p. 45

<sup>58</sup> Wolf 1999 (a), p. 45

<sup>59</sup> Wolf 1999 (a), p. 45

<sup>60</sup> Scher 1970, p. 152

gesproken poëzie) intonatie spelen hierbij een rol. De tweede categorie is 'musical structures and techniques'. Hierin kan de vorm of de structuur van muziek gebruikt worden in een tekst.<sup>61</sup> Dit is een brede categorie waartoe zowel kleine muzikale motieven als polyfonie, echo en ostinato horen, als grote muzikale genres als een fuga of een sonata<sup>62,63</sup>

De derde onderzoeker die zich bezighoudt met de relatie tussen poëzie en muziek is Gillis Dorleijn. Volgens Dorleijn is er sprake van intermedialiteit wanneer in de ene kunstvorm een principe werkzaam is dat eigen is aan een andere kunstvorm.<sup>64</sup> Dat is een vorm van 'covert' intermedialiteit, in de woorden van Werner Wolf.<sup>65</sup> Volgens Dorleijn is een principe van literatuur dat het betekenisvol is. Hiermee bedoelt hij dat literatuur gebruikt maakt van woorden, die verwijzen naar iets in de werkelijkheid. Een kenmerk van muziek is echter dat het naar niets verwijst: het is betekenisloos.<sup>66</sup> Er is volgens Dorleijn sprake van intermedialiteit wanneer in de muziek een 'aan de literatuur ontleend principe werkzaam is' of andersom: er is sprake van intermedialiteit wanneer een aan de muziek ontleend principe aanwezig is in literatuur. Dorleijn ging daarom op zoek naar literaire principes, namelijk semantische verwijzingen, in de muziek.<sup>67</sup> Als onderzoeksobject nam Dorleijn de muziek die Henri Duparc schreef voor een gedicht van Baudelaire. Hij onderzocht of de muziek betekenisvol is, dat wil zeggen, of de muziek van Duparc ergens naar verwijst.<sup>68</sup> Zijn conclusie was dat er daadwerkelijk sprake is van intermedialiteit. Hij ontdekte namelijk dat de muziek, door inzet van een motiefherhaling, narratieve kracht kreeg. De muziek was dus betekenisvol.<sup>69</sup>

In een ander onderzoek ging Dorleijn juist op zoek naar muzikale principes, betekenisloosheid, in poëzie: 'Juist de autonome, niet-verwijzende functie van taal maakt dat het gedicht vergeleken kan worden met een muziekstuk: wel ordening, maar geen betekenis.'<sup>70</sup> Onderzoeksobject hiervoor was de poëzie van Hans Faverey. In een aantal stappen bekeek Dorleijn hoe zijn gedichten muzikaal gelezen kunnen worden. Ten eerste merkt hij de namen van muzikanten en componisten op.<sup>71</sup> Daarnaast zijn er in Favereys gedichten andere woorden aanwezig die direct naar muziek verwijzen, zoals muzikale vaktermen en indirectere

---

<sup>61</sup> Scher 1970, p. 151

<sup>62</sup> Polyfonie: meerstemmigheid,  
Ostinato: kort, muzikaal motief dat telkens wordt herhaald  
Fuga: muziekvorm waarin meerstemmigheid de kern vormt  
Sonata: muziekvorm met een bepaalde opbouw

<sup>63</sup> Wolf 1999 (b), p. 46

<sup>64</sup> Dorleijn 2010, p. 23

<sup>65</sup> Wolf 1999 (b), p. 44

<sup>66</sup> Dorleijn 2010, p. 26

<sup>67</sup> Dorleijn 2010, p. 26

<sup>68</sup> Dorleijn 2010, p. 26

<sup>69</sup> Dorleijn 2010, p. 33

<sup>70</sup> Dorleijn 1997, p. 153

<sup>71</sup> Dorleijn 1997, p. 154

verwijzingen als 'neuriën', 'zingen' en 'stilte'. De namen van componisten en andere woorden die verwijzen naar 'muziek' vormen de eerste aanwijzing voor een muzikale lezing.<sup>72</sup> De tweede aanwijzing is de reeksvorm. De gedichten van Faverey functioneren niet afzonderlijk, maar in een reeks. Deze reeksvorm is een muzikaal herhalingsprocedé. Daarnaast zijn er in muziek ordeningsprincipes aanwezig die gebruikt kunnen worden in poëzie. Een ordeningsprincipe dat ontleend is aan de muziek, is het gebruik van 'herhaling', de derde aanwijzing. In poëzie kan dit tot uitdrukking komen door klankherhaling, herhaling van woorden, van woordklassen, van betekenissen en van syntactische schema's.<sup>73</sup> De ordeningsprincipes die poëzie ontleent aan muziek kunnen volgens Dorleijn direct in verband gebracht worden met de betekenisloosheid van muziek: 'Door de aandacht voor herhaling, voor procedés die zich dus formeel aandienen, raakt de (referentiële) semantiek uit beeld.'<sup>74</sup> Ten slotte merkt Dorleijn op dat de semantiek nooit volledig uit beeld kan raken. Woorden behouden namelijk de eigenschap om te refereren. Om deze referenties uit te schakelen, kan een dichter daarom nog andere middelen inzetten. Dorleijn noemt er drie, die hij aantreft bij gedichten van Faverey: het gebruik van ongrammaticale zinnen, het gebruik van semantisch problematische zinnen of zinnen op elkaar laten volgen die niet op elkaar aansluiten.<sup>75</sup>

Uit Dorleijns onderzoek zijn zo vier aanwijzingen voor een muzikale lezing van poëzie te destilleren: woorden die letterlijk refereren aan muzikale aspecten (muzikanten, muziek, geluid), het gebruik van een bepaalde reeksvorm, het gebruik van muzikale ordeningsprincipes als 'herhaling' en het aanwenden van middelen om referentie uit te schakelen.

## 2. Methode

De onderzoeken van Wolf, Scher en Dorleijn dienen als leidraad voor dit onderzoek. De onderzoeksvraag luidt als volgt:

- Hoe verhouden poëzie en muziek zich tot elkaar op de albums *Ja!* en *Ritmebox* van Vinkenoog en Spinvis?

Om de vraag te beantwoorden hoe poëzie en muziek zich precies tot elkaar verhouden, is gekeken naar de vraag of er sprake is van 'covert' intermedialiteit. De hoofdvraag kan zo beantwoord worden aan de hand van vier deelvragen.

1. Zijn er in de gedichten van Vinkenoog thematische verwijzingen naar muziek te vinden?
2. Zijn er in de gedichten van Vinkenoog klanknabootsingen van muziek te vinden?
3. Gebruikt Vinkenoog in zijn poëzie muzikale structuur- en vormprincipes?
4. Bezit Spinvis' muziek narratieve kracht?

---

<sup>72</sup> Dorleijn 1997, p. 157

<sup>73</sup> Dorleijn 1997, p. 166

<sup>74</sup> Dorleijn 1997, p. 168

<sup>75</sup> Dorleijn 1997, p. 168

Het eerste album, *Ja!*, hebben de twee artiesten samen gemaakt, het tweede album is gemaakt door Spinvis alleen. Op dit album is Vinkenoog echter wel te horen. Spinvis gebruikte namelijk allerhande geluidsfragmenten waarop de dichter voordraagt of spreekt in interviews. De delen waarop we Vinkenoog enkel horen praten (in een interview bijvoorbeeld) en geen gedicht voordragen, zijn niet betrokken in het onderzoek. De teksten van Vinkenoog zijn los bekeken van de muziek van Spinvis.

Het album *Ja!* bestaat uit zeven nummers. De tekst van twee nummers, 'Gnomendans' en 'Talatta' zijn gedichten van Paul van Ostaijen, niet van Vinkenoog. Deze klankgedichten behoren dus niet tot het onderzoeksmateriaal. De tekst van het nummer 'Louis Lehman Suite', is ter plekke geïmproviseerd door dichter Louis Lehmann. Ook dit nummer is niet betrokken in het onderzoek. De overige nummers ('Ja!', 'The Flying Dutchman', 'Goddank Het Licht/' en 'Lieverd'), zijn wel gebaseerd op gedichten van Vinkenoog. Het andere album, *Ritmebox*, bestaat uit 23 nummers. Ook van dit album worden enkele nummers niet betrokken. Van belang zijn namelijk enkel de nummers waarop Vinkenoog poëzie voordraagt. De nummers 'Klapwiekend', 'Echt leven', 'Specimen of Eternity', 'Synthese', 'Nieuw', 'Spiegel', 'Decadentie', 'C20H25N30', 'Ted Joans, Where Are You', 'Een Vriendelijk Woord' en 'Eind Goed Al Goed' bestaan uit muziek van Spinvis onder interviews of gesprekken met Vinkenoog. Deze nummers zijn daarom buiten beschouwing gelaten. Van dit album zijn zodoende twaalf nummers geanalyseerd. Alle gedichten van Vinkenoog zijn geraadpleegd via *Vinkenoog Verzameld, Gedichten 1948 – 2008*. De gedichten konden dus los bekeken worden van de muziek. Voor sommige deelvragen was het echter nodig de voordracht en/of de muziek erbij te betrekken. Dat is dan ook gedaan.

De albums werden geanalyseerd aan de hand van de intermediale perspectieven van Werner Wolf, Steven Paul Scher en Gillis Dorleijn. Deze perspectieven verschillen van elkaar, maar hebben ook raakvlakken. Om deze reden zullen bij de beantwoording van enkele deelvragen meerdere theorieën aangehaald worden. Samen geven de benaderingen een beeld over hoe de samenwerking tussen Spinvis en Vinkenoog beschouwd kan worden binnen de theorievorming over intermedialiteit. De eerste deelvraag wordt beantwoord aan de hand van Wolfs uitleg over 'telling' en Dorleijns eerste aanwijzing voor een muzikale lezing, namelijk woorden die letterlijk refereren aan muziek. De tweede deelvraag heeft betrekking op Schers uitleg van 'word music'. Vervolgens wordt de derde deelvraag beantwoord aan de hand van Schers uitleg van 'musical structures and techniques' en Dorleijns laatste drie aanwijzingen. Deze aanwijzingen zijn: het gebruik van een bepaalde reeksvorm, het gebruik van muzikale ordeningsprincipes als 'herhaling' en het aanwenden van middelen om referentie uit te schakelen. De laatste deelvraag wordt ten slotte beantwoord aan de hand van Dorleijns onderzoek naar literaire procedés in muziek.

### 3. Resultaten

#### 3.1 'Telling': thematische verwijzingen naar muziek in poëzie

Op de albums horen we poëzie van Vinkenoog en muziek van Spinvis. Deze twee 'media' zijn direct herkenbaar. Er is hier dus sprake van 'overt' intermedialiteit, de vorm van intermedialiteit waarin beide media duidelijk scheidbaar zijn.<sup>76</sup> Veel interessanter is het te kijken of er ook sprake is van 'covert' intermedialiteit. Deze vorm van intermedialiteit zou zich op twee manieren kunnen voordoen: in Vinkenoogs poëzie zitten muzikale procedés of in Spinvis' muziek zitten literaire procedés. Dat eerste is aannemelijk, omdat Vinkenoog een performancedichter is. Zijn gedichten zijn dus bij uitstek geschikt voor voordracht. Die geschiktheid zien we, zoals eerder vermeld, aan het gebruik van ritme, klemtoon en intonatie. Ook bij muziek zijn deze zaken van belang, dus een muzikale lezing van Vinkenoogs gedichten ligt voor de hand.

Een eerste manier om muziek 'verdekt' een rol te laten spelen in poëzie is 'telling': de expliciete, thematische verwijzingen naar muziek in.<sup>77</sup> In de gedichten van Vinkenoog zijn enkele van deze verwijzingen aanwezig. In één gedicht speelt muziek de hoofdrol, namelijk in 'Song Voor Billie Holiday'. Vinkenoog schreef dit eerbetoon aan jazz-zangeres Billie Holiday vlak na haar dood. Spinvis heeft het gedicht gebruikt in het nummer 'Billie' van het album *Ritmebox*. Vinkenoog was een groot liefhebber van jazz en organiseerde vanaf 1963 *Jazz & Poetry* avonden in Amsterdam.<sup>78</sup> Hiervoor liet hij zich inspireren door dichters van de eerder genoemde Beat Generation. De belangrijkste vertegenwoordiger van deze groep en inspirator voor Vinkenoog was Allen Ginsberg.<sup>79</sup> Het ritme van jazz speelde een belangrijke rol in de gedichten van Ginsberg en de gedichten die Vinkenoog schreef voor *Jazz & Poetry*.<sup>80</sup>

Vinkenoog betuigt zich in de acht strofes van het gedicht een kenner. Hij noemt de titels van drie nummers van Holiday: 'Loveless Love', 'Mandy Is Two' en 'Swing Brother Swing'. Deze titels verwerkt hij in de lopende tekst. Ook gebruikt hij biografische gegevens van Holiday, bijvoorbeeld in de derde strofe van het gedicht:

en je zingt na jaren en zwaait  
de zwarte draaideur in en uit,  
de tralies als naalden  
dieper dringend in de huid.<sup>81</sup>

De 'draaideur' en 'tralies' verwijzen waarschijnlijk naar de gevangenisstraf die Holiday kreeg omdat ze in het bezit was van illegale drugs. De verwijzingen naar haar drugsverslaving en naar

---

<sup>76</sup> Wolf 1999 (b), p. 43

<sup>77</sup> Wolf 1999 (b), p. 47

<sup>78</sup> Dütting 2013, p. 237

<sup>79</sup> Dütting 2013, p. 237

<sup>80</sup> Dütting 2013, p. 238

<sup>81</sup> Vinkenoog 2008, p. 185

haar tragische dood zorgen voor een droevig gedicht. Ten slotte zien we in het gedicht verwijzingen naar Holidays zingen:

Geen geluid meer  
door de hese keel geknepen  
Niet meer door ons begeleid  
door geen muziek meer uitgeleid<sup>82</sup>

In de andere gedichten die Spinvis gebruikte voor de twee albums, speelt muziek thematisch een veel kleinere rol. Dorleijn vond in gedichten van Faverey woorden die verwijzen naar muziek en geluid. Deze woorden lokken een muzikale lezing uit.<sup>83</sup> Bij Vinkenoog komt slechts in enkele gedichten het woord 'muziek' letterlijk voor. Twee voorbeelden hiervan zijn de volgende regels respectievelijk uit de gedichten 'Samenspraak Der Eenwording' en 'Volmondig Ja':

Je leeft. Voel maar. Liefkozingen. Muziek.<sup>84</sup>  
ja tegen de muziek der sferen<sup>85</sup>

Er komen in Vinkenoogs gedichten wel veel woorden voor die met 'geluid' te maken hebben, bijvoorbeeld in 'Goddank Het Licht'. In dit gedicht wordt met enkele woorden verwezen naar muziek of geluid. Ik doel hiermee op woorden als: 'dansend', 'weerklink', 'klank', 'lawaaï' en 'oren'.<sup>86</sup> Deze woorden verwijzen niet direct naar muziek, maar naar geluid. Dergelijke thematische referenties verwijzen eerder naar (orale) poëzie dan naar muziek.

Vinkenoog houdt zich dus bezig met muziek, zeker met jazz, maar in de gedichten die Vinkenoog en Spinvis hebben gebruikt voor de albums, komt muziek als thema weinig voor. De enige uitzondering vormt het nummer 'Billie'. De andere gedichten hebben uiteenlopende onderwerpen. Wel komen woorden als 'klank', 'luisteren' en 'stilte' vaak voor, maar deze woorden verwijzen eerder naar poëzie dan naar muziek.

### **3.2 Prosodie: intonatie, klemtoon en ritme**

De tweede manier om muziek in poëzie te gebruiken is 'showing': de impliciete verwijzingen naar muziek. Hiermee bedoelt Wolf de nabootsing van structuren of vormen van muziek met taal.<sup>87</sup> Omdat deze term bijzonder breed is, worden twee termen van Scher hierbij betrokken: 'word music' en 'musical structures and techniques'. De eerste term houdt de nabootsing van muzikale klanken met taal in. De tweede term heeft betrekking op muzikale structuren die nagebootst worden.<sup>88</sup> In deze paragraaf komen de muzikale klanknabootsing aan bod, in de volgende paragraaf de muzikale structuren.

---

<sup>82</sup> Vinkenoog 2008, p. 185

<sup>83</sup> Dorleijn 1997, p. 154

<sup>84</sup> Vinkenoog 2008, p. 816

<sup>85</sup> Vinkenoog 2008, p. 945

<sup>86</sup> Vinkenoog 2008, p. 575, 576

<sup>87</sup> Wolf 1999 (b), p. 47, 48

<sup>88</sup> Scher 1970, p. 151, 152

Muzikale klanken kunnen op verschillende manieren nagebootst worden in poëzie. Een belangrijk element is prosodie. Daaronder wordt ritme, intonatie en klemtoon verstaan. In deze paragraaf wordt dan ook niet enkel de dichttekst betrokken, maar ook de manier waarop Vinkenoog de gedichten voordraagt in de nummers. Het belang hiervan benadrukte hij zelf. Wanneer een gedicht wordt voorgedragen, hoor je direct het ritme en merk je waar stiltes vallen of klemtonen liggen.<sup>89</sup> Coen de Jonge merkte op dat de ‘adem’ een belangrijke rol speelt in Vinkenoogs poëzie, vooral in zijn latere werk.<sup>90</sup> Met ‘adem’ bedoelt hij de prosodie. De Jonge noemt helaas geen gedicht waarin dat duidelijk naar voren komt, maar in de geanalyseerde gedichten zijn voorbeelden te over.

Een goed voorbeeld is het gedicht ‘Stem Uit De Groef’, dat gebruikt wordt in het gelijknamige nummer van het album *Ritmebox*. Het geluidsfragment dat Spinvis gebruikt heeft, is online te vinden.<sup>91</sup> Daardoor weten we gelijk dat Spinvis, de collagekunstenaar<sup>92</sup>, behoorlijk geknipt en geplakt heeft in dit geluidsfragment. In het fragment uit 1960 horen we niet het hele gedicht, maar slechts een deel. We horen wel waarom Vinkenoog zo veel belang hechtte aan de voordracht. Hij leest niet enkel voor, maar laat stiltes vallen, benadrukt woorden, praat snel, dan weer langzaam en creëert hiermee een ritme. Hij speelt ook met klemtonen, bijvoorbeeld in de volgende regels:

Weet jij veel (wie ik ben)?  
Jij weet véel, meer dan ik  
jij weet veel méer dan ik  
jij bent zo’n beetje iedereen  
(die méer weet)<sup>93</sup>

Ritme wordt in het gedicht ook gecreëerd door de opeenvolging van klanken of woorden die hetzelfde zijn. Tevens weet Vinkenoog in het gedicht zelf ook tempo af te wisselen door het gebruik (of juist de afwezigheid) van interpunctie. Twee voorbeelden die zowel de opeenvolging van klanken als het spel met interpunctie laten zien:

(een achterlijke jongen op een vliegende hollander  
en ik mag er niet op, want dan huilt hij  
en zijn vriendelijke ouders vragen om vriendelijke clementie)<sup>94</sup>

Wonend in een smalle stad tussen smalle hoge huizen  
met een malle smalle moeder  
en tussen huizen van vrouwen blijf ik hangen<sup>95</sup>

---

<sup>89</sup> De Jong 1995, p. 30

<sup>90</sup> De Jonge 1995, p. 61

<sup>91</sup> Radioarchief van VPRO: <http://weblogs.vpro.nl/radioarchief/2009/07/12/simon-vinkenoog-81-jaar/>

<sup>92</sup> Steenhaut 2013, p. 45

<sup>93</sup> Vinkenoog 2008, p. 237

<sup>94</sup> Vinkenoog 2008, p. 231

<sup>95</sup> Vinkenoog 2008, p. 232



Met de herhaling van het woord ‘vriendelijke’ in het eerste citaat en van de woorden ‘smalle’ en ‘malle’ in het tweede, creëert Vinkenoog een deinend ritme in het gedicht. Ook de afwezigheid van interpunctie waar je die wel zou verwachten (bijvoorbeeld tussen ‘smalle’ en ‘malle’), zorgt voor een ritme in het gedicht. Ritme is dus een inherent onderdeel van Vinkenoogs poëzie, dat niet alleen tot uitdrukking komt wanneer hij voordraagt, maar ook wanneer je een gedicht van hem in stilte leest.

Vinkenoog gebruikt nog veel meer klanknabootsingen tijdens de voordracht van ‘Stem Uit De Groef’: hij huilt, gaapt, lacht en zingt. Het is niet verwonderlijk dat hij zijn stem optimaal benut bij de voordracht van dit gedicht. Het gedicht gaat namelijk over Vinkenoogs stem; wat hij daarmee kan, heeft gedaan en nog gaat doen. De klanken van het huilen, gapen, lachen en zingen zijn alle dankbaar gebruikt door Spinvis in het nummer. Spinvis heeft namelijk niet het hele fragment gebruikt, toch zitten alle klanknabootsingen erin. Twee stukjes zingt Vinkenoog in het fragment. Het eerste stukje is:

A B C D E F G,  
meester de jongens nemen knikkers mee –  
Jongens, je mag – <sup>96</sup>

In het andere, korte stukje zingt hij: ‘tata-tatata-tatatata’. Dit stukje vormt een terugkerend motief in het nummer van Spinvis.

Een tweede gedicht waarin prosodie een belangrijke rol speelt, is ‘De Vlucht Van De Adelaar’, gebruikt in het nummer ‘Ik Vlucht, Ik Vlieg’ van het album *Ritmebox*. Voor dit gedicht geldt hetzelfde als voor het gedicht ‘Volmondig ja’, gebruikt in het nummer ‘Ja!’ van het album *Ja!*. Beide gedichten bestaan namelijk uit regels die alle met de dezelfde woorden beginnen, respectievelijk met ‘ik vlucht in [...]’<sup>97</sup> en ‘ja tegen [...]’<sup>98</sup>. Wanneer deze gedichten voorgedragen worden, horen we hiervan het effect. ‘De Vlucht Van De Adelaar’ wordt snel voorgedragen en klinkt hierdoor zeer gejaagd. De voordracht versterkt de inhoud van het gedicht: de ik-persoon vlucht in van alles – in de letters, zijn werk, het nietsdoen en in zichzelf. Bij de voordracht van het nummer ‘Ja!’ volgen de regels elkaar ook snel op. Door de nadruk die Vinkenoog legt en zijn opgetogen stem, klinkt dit nummer echter niet gejaagd, maar enthousiast. Ook dit past inhoudelijk bij het gedicht, waarin het leven wordt omarmd.

De afwisselingen in tempo en de klank van Vinkenoogs stem zijn dus van groot belang voor de interpretatie van het gedicht. Vinkenoog speelt met tempo, intonatie en klemtoon en creëert hiermee een muzikaal ritme in zijn poëzie. Daarmee maakt Vinkenoog veel gebruik van ‘word music’: muzikale klanknabootsingen van muziek.

---

<sup>96</sup> Vinkenoog 2008, p. 231

<sup>97</sup> Vinkenoog 2008, p. 836

<sup>98</sup> Vinkenoog 2008, p. 943

### 3.3 Muzikale structuren in poëzie

De derde manier om muziek te gebruiken in poëzie is door een structuur aan te houden die kenmerkend is voor muziek.<sup>99</sup> Volgens Dorleijn is een principe van literatuur dat het betekenisvol is. Hiermee bedoelt hij dat literatuur gebruikt maakt van woorden, die verwijzen naar iets in de werkelijkheid. Muziek is juist betekenisloos.<sup>100</sup> In muziek zijn er volgens Dorleijn daarom andere ordeningsprincipes aanwezig dan in literatuur. Een dichter kan in zijn poëzie proberen semantische referentie uit te schakelen en een muzikale structuur te gebruiken. Nu moet allereerst gezegd worden dat in Vinkenoogs gedichten de semantische referentie van taal wél van belang is. Het gedicht 'Lieverd', gebruikt in het gelijknamige nummer van het album *Ja!* kan dit illustreren. Hierin gaat het namelijk wel degelijk om de betekenis – de semantische verwijzing naar iets in de werkelijkheid – van het gedicht. Hij schreef dit gedicht voor zijn laatste liefde: Edith Ringnalda. De strekking van het liefdesgedicht is rechtlijnig: Ringnalda is Vinkenoogs ware liefde, ze heeft zijn leven veranderd en hun liefde was voorbestemd. Eerder werd gesteld dat 'haat' de drijfveer was voor de vroege Vinkenoog, later werd zijn drijfveer 'liefde'.<sup>101</sup> In dit liefdevolle gedicht zien we dat terug:

deze woorden voor jou  
en de hele wereld mag over mijn schouders  
meelezen en –kijken

met een stem die de haat aan diggelen slaat  
en tot voorbij het einde verdergaat, lieverd<sup>102</sup>

Het gedicht 'Lieverd' is een typisch gedicht voor de latere Vinkenoog. Daarnaast zijn de bewoordingen in het gedicht duidelijk en eenvoudig. Daarmee voldoet het aan Vinkenoogs wens toegankelijke poëzie te schrijven.

Opvallend aan het gedicht is verder de lay-out. Het begint met vier strofen die trapsgewijs zijn gepresenteerd. Dat ziet er als volgt uit:

Ik moet van je gedroomd hebben,  
voordat ik je kende,  
ook al herinner ik mij mijn dromen niet  
en was je om te zien de eerste bron  
van waaruit ik voortdurend  
zou kunnen putten.<sup>103</sup>

Na deze strofen volgen er drie die niet trapsgewijs zijn opgebouwd, maar onderling ook sterk verschillen: de een heeft vier regels, de tweede negen. Ook de lengte van de versregels is hier

---

<sup>99</sup> Scher 1970, p. 151

<sup>100</sup> Dorleijn 2010, p. 26

<sup>101</sup> Dütting 2013, p. 70

<sup>102</sup> Vinkenoog, p. 951

<sup>103</sup> Vinkenoog, p. 949

niet gelijk. Na nog een trapsgewijs opgebouwde strofe, eindigt het gedicht met zes ongelijke strofen. Ook deze hebben ongelijke lengte van regels. De manier waarop dit gedicht gepresenteerd is, is bijzonder. Vinkenoog gebruikt vaker afwijkende presentaties voor zijn gedichten. De vraag is wat een dergelijke, opvallende opbouw doet met een gedicht. In het geval van 'Lieverd' is dat niet geheel duidelijk. Inhoudelijk verschillen de trapsgewijs opgebouwde strofen niet sterk van de strofen die deze opbouw niet hebben.

In dit liefdesgedicht, geschreven voor Edith Ringnalda, is de betekenis zeer belangrijk en de woorden zijn niet ambigu. Dorleijn analyseerde poëzie van Faverey, die vaak op het eerste oog juist semantisch niet te begrijpen is.<sup>104</sup> In deze poëzie is dus een ander ordeningsprincipe werkzaam dan betekenis, aldus Dorleijn. Zo vindt hij in deze poëzie het muzikale principe van herhaling.<sup>105</sup>

Toch is het niet zo dat alle poëzie van Vinkenoog direct te doorgronden is. Ook Vinkenoog maakte in zijn poëzie gebruik van ambigue woorden en semantisch vreemde kwinkslagen. Ter illustratie noem ik het gedicht 'Gedicht Voor Niemand' gebruikt in het nummer 'Zonder Niemand' van *Ritmebox*. In dit gedicht wordt iemand aangesproken met de tweede persoon enkelvoud, maar het is onduidelijk wie de 'jij' is. Vervolgens wordt er verwezen naar 'het': 'Het is altijd anders dan je gedacht had.'<sup>106</sup> Wat is anders dan wie gedacht had? De laatste regels van dit gedicht luiden als volgt:

Niemand – één op de zoveel tienduizenden,  
en daarom toch niet minder  
Werkelijk of Waar dan Elk Ander, en eveneens gewaar:  
Geboorte, Orgasme, Dood – en Leven.  
Angst en geluk. Vervoering en ellende.  
Niets en Alles. Zonder vrezen.  
Vallend – morgen tegemoet,  
steeds hóger.<sup>107</sup>

In bovenstaande regels maakt Vinkenoog veel minder gebruik van de een semantisch logische volgorde van woorden. Er zijn woordparen die elkaars tegenstelling zijn: dood en leven, angst en geluk, vervoering en ellende, niets en alles, vallen en hoger. Doordat de woorden elkaars tegenpolen zijn, is de betekenis lastig te doorgronden. Hoe kun je bijvoorbeeld steeds hoger vallen? Toch wil dit niet zeggen dat Vinkenoog geen semantische referenties gebruikt. Juist doordat de woorden semantisch elkaars tegenpolen zijn, is hier sprake van betekenisvolle woorden.

Wel is het zo dat de boodschap (niet de betekenis!) een ondergeschikte rol heeft in het gedicht. Vinkenoog zelf heeft zich ook uitgelaten over hoe belangrijk de boodschap van zijn

---

<sup>104</sup> Dorleijn 1997, p. 159

<sup>105</sup> Dorleijn 1997, p. 159

<sup>106</sup> Vinkenoog 2008, p. 356

<sup>107</sup> Vinkenoog 2008, p. 357

gedichten is. Komend citaat gaat wel specifiek over jazzgedichten, maar is ook hier relevant.

Hans Dütting haalt het interview aan:

Boodschap? Boodschap? Ik denk nooit zo zeer aan een boodschap; het is meer een gevoel dat langs me heen glijdt. Ik spring erop en rij een tijdje mee. Kijk, je hebt jazzgedichten waarin een jazzmusicus centraal staat die zó swingen dat je er muziek achter kunt zetten. En de inhoud ja, dat kan van alles zijn: een liedje van verlangen, een protestsong of zo maar een gedicht.<sup>108</sup>

Omdat bovenstaand citaat over jazzgedichten gaat, is de uitspraak niet van toepassing op Vinkenoogs hele oeuvre. Wel blijkt hieruit dat ook de toegankelijke Vinkenoog een andere manier heeft om zijn gedichten te schrijven dan puur de semantische boodschap. Semantiek blijft echter buitengewoon belangrijk in zijn gedichten en Vinkenoog gebruikt geen muzikale structuren om zijn poëzie te ordenen. Er is dus geen sprake van ‘musical structures and techniques’.

### **3.4 Narrativiteit in Spinvis’ muziek**

In deze laatste deelvraag staat niet Vinkenoogs poëzie, maar Spinvis’ muziek centraal. Wat voegt zijn muziek toe aan de poëzie? De gedichten die Vinkenoog voordraagt, bestonden voordat de muziek werd gemaakt. Spinvis heeft dus keuzes kunnen maken welke muziek ‘past’ bij de gedichten. Eerst zal onderzocht worden wat voor muziek Spinvis heeft gekozen, daarna wordt er gekeken naar de vraag of de muziek narratieve kracht heeft.

We herkennen in de nummers typische Spinvismuziek. Eerder werd gesteld dat hij vooral losse, elektronische fragmenten, geluiden en instrumenten gebruikt die hij verweeft tot een nummer. Deze geluiden horen we ook in de albums *Ja!* en *Ritmebox*. Soms zijn er vooral losse geluiden aanwezig, zoals in het nummer ‘Goddank Het Licht/ Quick Quick Slow’, soms zijn er harmonieuzere klanken, zoals in ‘Stem Uit De Groef’. Ook de stijlen van de nummers verschillen erg. Zo zijn er in het nummer ‘Stem Uit De Groef’ blazers en een piano te horen en is ook het ritme erg jazz-achtig. Het nummer over Billie Holiday is niet alleen jazzy vanwege Spinvis’ geluiden (wederom saxofoon- en pianogeluiden), ook heeft hij stukken muziek van Billie Holiday zelf onder de tekst gezet. Heel anders is dat bijvoorbeeld in het nummer ‘Ja!’. In dit nummer horen we geen jazz, maar snelle elektronische geluiden die een gitaar, een basgitaar en een drumstel imiteren.

De muziek ondersteunt in veel gevallen de inhoud van de gedichten. De gedichten zijn inhoudelijk sterk verschillend, dus de muziek ook. Zo zijn er in het eerder genoemde gejaagde gedicht ‘De Vlucht Van De Adelaar’ elektronische, vlotte geluiden te horen. In andere gevallen benadrukt de muziek een bepaald deel van het gedicht. Een voorbeeld hiervan is het nummer ‘Mijn Machine’. In het gedicht dat Spinvis in dit nummer gebruikt zoekt Vinkenoog een

---

<sup>108</sup> Dütting 2013, p. 238

dubbelganger, '[...] die in zijn plaats kan gaan.' Eén regel uit het gedicht is de volgende: 'Hij is mijn machine'<sup>109</sup> Deze regel heeft om twee redenen veel meer nadruk in het nummer dan in het gedicht. Spinvis heeft er namelijk voor gekozen niet de titel van het gedicht over te nemen voor het nummer, maar het nummer 'Mijn Machine' te noemen. De tweede reden is dat Spinvis geluiden gebruikt onder het gedicht die machinaal en industrieel klinken, alsof de geluiden zijn opgenomen in een fabriek. Hiermee weet Spinvis de nadruk te verplaatsen van 'Dubbelganger' naar 'Machine'.

Vaker wijken de titels van de nummers af van de titels van de gedichten. Dat kan gevolgen hebben voor de interpretatie of de nadruk verplaatsen, zoals bij 'Mijn Machine'. De titel van het gedicht dat Vinkenoog op dit nummer voordraagt, is echter lastig te achterhalen. Een ander voorbeeld is het gedicht 'De Vlucht Van De Adelaar'. Dit gedicht is gebruikt in het nummer 'Ik Vlucht, Ik Vlieg'. Spinvis heeft ervoor gekozen om de titel van het gedicht niet te gebruiken. Daarmee gaat een woordspeling – 'vlucht' is het zelfstandig naamwoord van het werkwoord 'vluchten' én van het werkwoord 'vliegen' – verloren. Het woord 'vlucht' wordt in het nummer niet ambigu gebruikt, in het gedicht wel, namelijk in de titel. Het gedicht gaat over vluchten en, in de laatste zin en in de titel, over vliegen. De keuze voor het titelnummer 'Ik Vlucht, Ik Vlieg' is dan ook te begrijpen, Spinvis benadrukt hiermee namelijk toch beide woorden. Een laatste voorbeeld is het nummer 'We Zullen Gelukkig Zijn'. Hierop horen we Vinkenoog samen met Edith Ringnalda het gedicht 'Samenspraak Der Eenwording' voordragen. Het gedicht is bedoeld voor twee stemmen, namelijk die van Adam en Eva. Het gedicht verscheen in 1986, toen Vinkenoog Ringnalda nog niet kende. De intense liefde die beschreven wordt in het gedicht, sluit echter naadloos aan op de intense liefde die Ringnalda en Vinkenoog voor elkaar zeiden te voelen. Omdat Adam en Eva niet genoemd worden in de voordracht die gebruikt is in het nummer, gaat deze betekenis verloren. In het nummer gaat het niet om Adam en Eva, maar om Vinkenoog en Ringnalda.

De muziek is dus aangepast aan de inhoud van het gedicht of benadrukt een deel van de inhoud. Dat wil echter nog niet zeggen dat er sprake is van 'covert' intermedialiteit. Pas wanneer muziek zich bedient van literaire procedés, is hiervan sprake. Muziek heeft namelijk de gave betekenisloos te zijn. Wanneer muziek narratieve kracht heeft, heeft het echter wel betekenis. In dit deel wordt onderzocht of de muziek van Spinvis narratieve kracht, dus betekenis, bezit. Ik hanteer voor deze vraag de aanpak die Gillis Dorleijn hanteert bij zijn onderzoek naar de muziek van Henri Duparc. Hij is namelijk, net als ik, geen musicoloog. De terminologie die hij gebruikt in zijn voorbeeld van hoe een muziekstuk narratieve kracht kan krijgen, is dus geen onbegrijpelijke terminologie voor een literatuurwetenschapper.

---

<sup>109</sup> Vinkenoog, Spinvis 2008, nr. 7

Ten eerste moet opgemerkt worden dat het analyseren van muziek op betekenis betrekkelijk normatief is. Er is namelijk weinig overeenstemming over hóe muziek betekenisvol kan zijn. Het onderzoek ernaar lijkt daardoor volgens Dorleijn aan het principe: ‘wie zoekt die vindt’.<sup>110</sup> Bij de analyse moet ik er dus op letten geen betekenisvolle verwijzingen in de muziek te zien die er niet zijn. De definitie die ik in navolging van Dorleijn hanteer van betekenisvolle muziek is de volgende:

[...] de muzikale tekst [wordt] geacht [...] tekens te bevatten die betekenis kunnen krijgen of zelfs dat een muziekstuk een verhaal vertelt dat met behulp van narratologische modellen kan worden benaderd.<sup>111</sup>

Een muzikale tekst die tekens bevat die betekenis krijgen, wordt ook wel iconiciteit genoemd. De muziek weerspiegelt de betekenis.<sup>112</sup> Dat zien we in de muziek van Spinvis. Eerder aangehaalde voorbeelden kunnen dat bevestigen. Het gaat dan om toonhoogte of tempo van de muziek die de betekenis (haastigheid, enthousiasme, woede) kunnen aangeven. Hierbij doel ik dus op brede betekenissen, niet om betekenissen op woordniveau. Zo wordt de dreigende sfeer van het ‘The Flying Dutchman’ in het gelijknamige nummer weerspiegeld door een aanhoudend gebrom en futuristische, vreemde geluiden. Dit gedicht is eigenlijk geen gedicht van alleen Vinkenoog. Hij maakte dit namelijk samen met Boudewijn de Groot, die het nummer uitvoerde met zijn band The Tower.<sup>113</sup> Een ander goed voorbeeld van iconiciteit is het nummer ‘Ja!’. Eerder stelde ik dat dit gedicht een enthousiast gedicht is waarin het leven wordt omarmd. In het nummer maakt Spinvis dan ook gebruik van snel op elkaar volgende geluiden en een swingend ritme.

Dit staat in contrast met de gedichten ‘Goddank Het Licht’ en ‘Quick Quick Slow Quick Quick Slow’, die een veel minder herkenbare kern hebben. De gedichten zijn samen gebruikt in één nummer. De boodschap is niet direct duidelijk. Beide gedichten zijn uit de tweede fase van Vinkenoogs poëzie die Franssen opmerkte, namelijk uit 1978 en 1979. Hoewel het geen buitengewoon toegankelijke gedichten zijn, denk ik toch dat ze goed passen in de poëzie uit de tweede fase van Vinkenoog. Bij wijze van voorbeeld behandel ik ‘Goddank Het Licht’. Dit gaat over ‘het leven’ en het toont een inzicht in de menselijke geest. Het gedicht pleit voor het toelaten van een ‘licht’ in je leven. Vaag verwoord, maar een citaat kan helpen:

Er is geen einde aan de reis;  
al ben je er je hele leven bewust van,  
al lees je er voor het eerst over,  
al zegt niemand het je duidelijk:  
*je bent op pad,*  
*op een verlicht levenspad.*  
*Je kunt meer licht doen schijnen,*

---

<sup>110</sup> Dorleijn 2010, p. 25

<sup>111</sup> Dorleijn 2010, p. 25

<sup>112</sup> Dorleijn 2010, p. 28

<sup>113</sup> <http://www.youtube.com/watch?v=GKMj2SDgrP4&feature=kp>

*meer licht in je ogen (je hart, je hersenen) toelaten.* <sup>114</sup>

Vinkenoog schrijft levensinzichten neer die hij heeft vergaard. Dat is typisch voor deze fase, omdat Vinkenoog dankzij geestverruimende middelen deze inzichten verkreeg en probeerde op te schrijven.<sup>115</sup> Tegelijkertijd wordt het gedicht hierdoor niet toegankelijk en allesonthullend, maar wordt het juist lastig te doorgronden. Woorden schieten blijkbaar tekort om dit levensinzicht, dit licht, uit te leggen. De muziek die Spinvis aan dit gedicht toevoegt, speelt hierop in en is even mysterieus. Bij de voordracht van 'Goddank Het Licht' koos hij serene, kalme strijkers. In hetzelfde nummer gebruikt Spinvis ook het gedicht 'Quick Quick Slow Quick Quick Slow'. De muziek die hij hiervoor kiest is niet melodieus, maar chaotisch en bestaat uit losse geluiden, die tamelijk arbitrair klinken. De geluiden wisselen in dit deel niet af van tempo, wat je zou verwachten bij een gedicht met een dergelijke titel. De toegevoegde waarde van de muziek aan dit deel van het gedicht, is onduidelijk. Dit laatste deel bevat dus geen iconiciteit.

Bij een dergelijke analyse word ik natuurlijk erg gestuurd door de dichttekst, maar wanneer we de muziek los zouden beschouwen van de tekst, zou de conclusie hetzelfde zijn. Koppelen we dit terug naar Dorleijn, dan moet worden bekend dat iconiciteit nog lang geen narrativiteit is. Ook Dorleijn beseft dat er nog geen sprake is van intermedialiteit nadat hij enkele muzikale tekens iconisch had opgevat.<sup>116</sup> Dorleijn vindt bij de muziek van Duparc uiteindelijk wel narrativiteit in enkele motieven die steeds herhaald worden. Deze terugkerende motieven gedragen zich als stemmen die wat zeggen. De melodie vertelt het verhaal voort.<sup>117</sup> Deze narrativiteit is niet aanwezig bij Spinvis' muziek. De meeste gebruikte gedichten van Vinkenoog zijn namelijk korter dan het gedicht van Baudelaire, en vertellen dus een minder groot verhaal. In veel gedichten is er daardoor sprake van één typering als 'enthousiasme', 'gejaagdheid' of 'liefde'. Spinvis' muziek sluit aan bij deze ene typering en de losse, elektronische geluiden worden niet ingezet om een verhaal te vertellen. Ten slotte zag Dorleijn de narrativiteit in een stuk muziek waar geen dichttekst te horen was. Het gedicht hield op en de muziek ging door met het verhaal, aldus Dorleijn.<sup>118</sup> In de albums van Spinvis en Vinkenoog wordt hiervan geen gebruik gemaakt. De muziek houdt op wanneer het gedicht stopt.

De muziek is dus – meestal – niet arbitrair en de muzikale tekens zijn iconisch. De geluiden en melodieën ondersteunen daardoor de gedichten inhoudelijk. Toch is er geen sprake van narrativiteit vanwege de afwezigheid van terugkerende motieven die het verhaal van een gedicht voortzetten. Er is dus sprake van 'overt' intermedialiteit, absoluut, maar we kunnen niet

---

<sup>114</sup> Vinkenoog 2008, p. 574, 575

<sup>115</sup> Franssen p. 292

<sup>116</sup> Dorleijn 2010, p. 31

<sup>117</sup> Dorleijn 2010, p. 31, 32

<sup>118</sup> Dorleijn 2010, p. 33

stellen dat de muziek van Spinvis literaire procedés gebruikt. Daarom is er geen sprake van 'covert' intermedialiteit.

#### 4. Conclusie

Op de albums *Ja!* en *Ritmebox* is sprake van 'overt' intermedialiteit, er is namelijk muziek onder de voordracht van poëzie gezet. Om de vraag te beantwoorden hoe poëzie en muziek zich precies tot elkaar verhouden, is gekeken naar de vraag of er sprake is van 'covert' intermedialiteit. De gedichten en de muziek van de twee albums zijn onderzocht aan de hand van theorieën over intermedialiteit van Wolf, Dorleijn en Scher. De gedichten die hiervoor gebruikt zijn, gaan over liefde, poëzie en het (al dan niet autobiografische) leven. De eerste conclusie is dat de gedichten die op de albums gebruikt worden dus niet over muziek gaan. Daarmee is een eerste aanwijzing voor muzikale lezing die Wolf onderscheidde, thematische verwijzingen naar muziek, niet aanwezig. Dat is opvallend, omdat muziek (en zeker jazz) heel belangrijk was in Vinkenoogs leven. Slechts een van de gebruikte gedichten gaat over muziek, namelijk 'Song Voor Billie Holiday'.

Bij de tweede deelvraag werd onderzocht of de gedichten van Vinkenoog klankaboetsingen van muziek bezitten, de tweede aanwijzing van Scher. Dat is het geval, Vinkenoog maakt namelijk gebruik van afwisselende klemtonen en verschillende toonhoogten. Zo creëert hij een muzikaal ritme bij zijn voordracht. De gedichten zelf hebben ook kenmerken die een ritme creëren. Zo gebruikt Vinkenoog vaak een opeenvolging van klanken of woorden die hetzelfde zijn. Ook weet Vinkenoog in het gedicht zelf ook tempo af te wisselen door het gebruik (of juist de afwezigheid) van interpunctie. Hij maakt dus gebruik van 'word music'.

De derde aanwijzing van Scher voor een muzikale lezing van gedichten is het gebruik van muzikale structuren als polyfonie of herhaling. De gedichten van Vinkenoog bezitten deze structuren echter niet. Vinkenoog had namelijk de wens toegankelijke poëzie te schrijven. Daarom maakt hij gebruik van semantische referentie en structureert hij zijn gedichten niet volgens muzikale procedés als 'herhaling'. Dat zien we ook aan het feit dat Vinkenoog geen middelen inzet om semantische referentie uit te schakelen, zoals het gebruik van ongrammaticale zinnen, het gebruik van semantisch problematische zinnen of zinnen op elkaar laten volgen die niet op elkaar aansluiten.

Van deze drie conclusies is eigenlijk enkel de eerste opvallend. Hoewel muziek erg belangrijk was in Vinkenoogs leven, speelt het geen grote rol in deze gedichten. Daar moet bij worden opgemerkt dat Vinkenoog wel degelijk gedichten over muziek schreef, zoals jazzgedichten. Dit zijn echter niet de gedichten die gebruikt zijn op de twee albums. Blijkbaar was dit geen criterium toen de gedichten werden gekozen. De prosodie in Vinkenoogs gedichten ligt voor de hand. Ritme is namelijk niet alleen belangrijk voor muziek, maar ook voor de



(gesproken) poëzie. Dat Vinkenoog geen muzikale structuren gebruikt, is ten slotte niet opvallend vanwege zijn wens toegankelijke poëzie te schrijven.

Ten slotte bleek dat Spinvis muziek heeft gekozen die inhoudelijk aansluit bij de gedichten. Daarmee is de muziek niet louter arbitrair, maar tot op zekere hoogte betekenisvol. We spreken daarom volgens Dorleijn van iconiciteit: de muzikale tekens bevatten betekenis. Dat wil zeggen dat de muziek de sfeer of de emoties van een gedicht reflecteert. Toch is er geen sprake van narrativiteit, omdat Spinvis geen muzikale motieven of melodieën gebruikt die een verhaal vertellen die herkenbaar is zonder de dichttekst. De muziek bedient zich dus niet van literaire procedés en heeft enkel een ondersteunende functie.

De hoofdvraag van dit artikel is hiermee beantwoord. Muziek en poëzie hebben allebei een groot aandeel op de albums. De poëzie heeft echter de hoofdrol, omdat de muziek is aangepast aan de poëzie. Dat komt doordat de poëzie bestond voor de muziek en is te zien aan de aangetoonde iconiciteit. De poëzie bevat voorts enkele thematische verwijzingen naar muziek, maar deze zijn schaars. Ook zijn er geen muzikale structuren gebruikt in de gedichten. Wel bevat de poëzie klanknabootsingen van muziek ('word music'). Al met al kunnen we stellen dat de albums mooi laten zien hoe muziek en poëzie kunnen samenwerken, hoe poëzie een muzikaal ritme kan hebben en hoe muziek aangepast kan worden aan de inhoud van een gedicht. Daarmee zijn de albums een mooi staaltje directe, 'overt' intermedialiteit. Poëzie blijft echter poëzie en muziek blijft muziek. Daarmee betreden de albums niet het terrein van indirecte, 'covert' intermedialiteit.

De gehanteerde methode bestond uit het toepassen van drie theorieën over intermedialiteit. Deze drie theorieën werden in de geraadpleegde artikelen eveneens toegepast. Dat heb ik gebruikt als leidraad. Er zijn twee albums onderzocht, maar veel nummers vielen af. Dat kwam doordat op sommige nummers Vinkenoog geen poëzie voordroeg, of geen poëzie van zichzelf voordroeg. Het is jammer dat er in dit werkstuk geen ruimte was om deze laatste poëzie, van Lehmann en Van Ostaijen, te onderzoeken. Het is juist opmerkelijk dat Vinkenoog en Spinvis ervoor hebben gekozen deze gedichten te gebruiken. Waarom kozen ze deze gedichten? Lehmann en Van Ostaijen zijn bovendien dichters bij wie klank en ritme een zeer grote rol spelen, dus het zou erg interessant zijn deze gedichten te onderzoeken in het kader van 'poëzie en muziek'. In een ander onderzoek zouden deze gedichten betrokken kunnen worden. Verder loont het de moeite om in een vervolgonderzoek andere theorieën over intermedialiteit te gebruiken. De keuze die ik maakte voor Dorleijn, Wolf en Scher, is te verantwoorden, maar dat neemt niet weg dat andere theorieën ook een bijdrage kunnen leveren. Ook in dit geval is een keuze gemaakt omwille van de omvang van dit onderzoek.

Ten slotte is het een gemis dat er slechts van één gedicht een opname voorhanden was zonder muziek. Om muziek en poëzie los te kunnen analyseren, zou het beter zijn als alle gedichten op papier én als geluidsopname zonder muziek beschikbaar was. De muziek zou ook zonder tekst beluisterd moeten kunnen worden. De geluidsopnamen van de gedichten bestaan wel, want Spinvis heeft deze gebruikt voor het album *Ritmebox*. Ook dit is een aandachtspunt voor ander onderzoek naar intermediale projecten waarbij muziek en poëzie gecombineerd worden.

## Bibliografie

- Dorleijn, G. “... 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 1997: p. 150-180.
- Dorleijn, G. ‘Literaire muziek. Een demonstratie van een intermediale lectuur voorafgegaan door enkele opmerkingen over intermedialiteit.’ In: Hans Verhees e.a. *Frame* 23, 2 (2010): p. 19-35.
- Dütting, H. *Simon Vinkenoog 1928-2009: dichter, schrijver en performer: een collage*. Soesterberg: Uitgeverij Aspekt 2013.
- Franssen, G. ‘Een stem die door al je spiegels breekt: het verscheurde oeuvre van Simon Vinkenoog’. In: *Dietsche warande & Belfort* (Leuven): 155, 2 (2010): p. 288-299.
- Jong, E., de “‘Geen zout op m’n staart” : Ellen de Jong op zoek naar de dichter Simon Vinkenoog.’ In: *Schoon schip '93*: 2 (1995): p. 29-31.
- Jonge, Coen de ‘Het vogelvrije werk van Simon Vinkenoog’. In: *Bzzlletin* (Voorburg): 24, 224 (1995): p. 60-70.
- Oosterom, R. ‘Hopen dat we elkaar begrijpen’. In: *Trouw: Letter & Geest*, 18 januari 2014.
- Rijghard, R. & Wijndelts, W. ‘Een trip die publiek en dichters verenigde: 28 februari 1966: Poëzie in Carré’. In: *Awater Rotterdam*: 5, 1 (2006): p. 8-11.
- Ryan, M.L. ‘On the Theoretical Foundations of Transmedial Narratology’. In: Jan Christoph Meister, *Narratology beyond Literary Criticism. Mediality, Disciplinarity*. Berlin/New York: Walter de Gruyter, 2005: pp. 1-24.
- Scher, S. P. ‘Notes Toward a Theory of Verbal Music’. In: *Comparative Literature* 22. New Haven: Yale University Press 1970.
- Steenhaut, D. ‘In de stilte tussen woorden zit een klein gedicht: het wonderlijke klankuniversum van Spinvis.’ In: *Ons erfdeel* (Rekkem): 56 4 (2013): p. 44-51.
- Vinkenoog, S. *Vinkenoog verzameld: gedichten 1948-2000*; bezorgd door Joep Bremmers. Amsterdam: Nijgh & Van Ditmar, 2008.
- Wolf, W. *The Musicalization of Fiction: a study in the theory and history of intermediality*. Amsterdam: Rodopi 1999 (a).
- Wolf, W. ‘Musicalized fiction and intermediality. Theoretical aspects of word and music studies’. In: W. Bernhart, S.P. Scher & W. Wolf (eds.), *Word and music studies: Defining the field*. Amsterdam/Atlanta 1999: p. 37-58 (b).