



Royal Netherlands Academy of Arts and Sciences (KNAW) KONINKLIJKE NEDERLANDSE AKADEMIE VAN WETENSCHAPPEN

De geboorte van de jambe uit de geest van het Nederlands van Oostendorp, M.

published in

Patroon en argument. Een dubbelfeestbundel bij het emeritaat van William van Belle en Joop van der Horst
2014

document version

Publisher's PDF, also known as Version of record

[Link to publication in KNAW Research Portal](#)

citation for published version (APA)

van Oostendorp, M. (2014). De geboorte van de jambe uit de geest van het Nederlands. In F. Van de Velde, H. Smessaert, F. Van Eynde, & S. Verbrugge (editors), *Patroon en argument. Een dubbelfeestbundel bij het emeritaat van William van Belle en Joop van der Horst* (blz. 303-314). Leuven University Press.

General rights

Copyright and moral rights for the publications made accessible in the public portal are retained by the authors and/or other copyright owners and it is a condition of accessing publications that users recognise and abide by the legal requirements associated with these rights.

- Users may download and print one copy of any publication from the KNAW public portal for the purpose of private study or research.
- You may not further distribute the material or use it for any profit-making activity or commercial gain.
- You may freely distribute the URL identifying the publication in the KNAW public portal.

Take down policy

If you believe that this document breaches copyright please contact us providing details, and we will remove access to the work immediately and investigate your claim.

E-mail address:

pure@knaw.nl

De geboorte van de jambe uit de geest van het Nederlands

Marc van Oostendorp

(Universiteit Leiden)

Rond het jaar 1700 gebeurde er in de Nederlanden iets wonderlijks: dichters begonnen in jamben en trocheën te schrijven. Binnen enkele decennia was deze nieuwe techniek geperfectioneerd, bijvoorbeeld in het werk van P.C. Hooft. De termen ‘jambe’ en ‘trochee’ doen vermoeden dat het hier gaat om vormen die van de klassieke Griekse en Latijnse dichters geleend waren, maar dat is niet juist. Waar een klassieke jambe bestond uit een korte lettergreep gevolgd door een lange, bestaat een Nederlandse jambe uit een onbeklemtoonde gevolgd door een beklemtoonde. Waar kwam die regelmaat dan ineens vandaan? En waarom werd hij zo snel geaccepteerd? Dit artikel beargumenteert dat er drie dingen samenkwamen: de (1) structuur van het Italiaanse en vooral het Franse klassieke vers werd aangepast aan de (2) natuurlijke vorm van het Nederlands. Het resultaat kon op een abstracte manier worden gelijkgesteld aan de (3) klassieke vormen. Dat leverde het Nederlandse jambische vers op.

1. Inleiding

Onder de vele boeken die er nog over het Nederlands geschreven moeten worden hoort natuurlijk ook de definitieve studie over de manier waarop dichters de taal hebben proberen te laten klinken, over de metrie en het rijm.¹ Er is weinig over bekend en er wordt weinig onderzoek naar gedaan. Misschien komt dit doordat het vak in het ravijn is gevallen dat ontstond toen de taal- en de letterkunde langzaam uit elkaar groeiden.

Onder de vele vragen die in zo'n boek aan de orde zouden moeten komen, hoort natuurlijk de vraag waar de jambe vandaan gekomen is, het soort versregel waarin iedere beklemtoonde lettergreep wordt voorafgegaan door een onbeklemtoonde? In de vroege zeventiende eeuw zijn Nederlandse dichters als P.C. Hooft (1581-1647) er heel sterk in. Het volgende eerste kwatrijn komt uit een bekend sonnet uit 1610:²

Geswinde Grijsart die op wackre wiecken staech,
 De dunne lucht doorsnijt, en sonder seil te strijcken,
 Altijdt vaert voor de windt, en ijder nae laet kijcken,
 Doodtvijandt van de rust, die woelt bij nacht bij daech;

Dit gedicht is geschreven in een jambische hexameter: iedere regel bestaat uit twaalf of dertien lettergrepen: zes groepjes van een onbeklemtoonde lettergreep gevolgd door een beklemtoonde, met aan het eind van de regel eventueel nog een onbeklemtoonde, zoals hier in de tweede en de derde regel. Op sommige plaatsen wordt het ritme omgedraaid, bijvoorbeeld aan het begin van het vers, zoals in dit geval mogelijk bij de woorden *altijdt* en *doodtvijandt*.

Die structuurregels zouden daarna nog lang gelden voor het metrische vers (het enige wat nog zou veranderen is dat de hexameter zou veranderen in een pentameter, met vijf jamben). Hooft hanteerde ze in 1610 op een volkomen vanzelfsprekende manier, maar vijftig jaar eerder bestonden ze nog helemaal niet in het Nederlands.

Wat was er gebeurd? Waar kwam die jambe vandaan? Dat is op de keper beschouwd helemaal niet zo duidelijk. Engelse dichters als William Shakespeare (1564-1616), en voor hem zelfs Geoffrey Chaucer (1345-1400), schreven in de zestiende eeuw al volop jambes, maar er is geen enkele reden om te veronderstellen dat deze dichters ook maar enige invloed hadden op de dichters in de Nederlanden. Die laatsten beriepen zich in plaats daarvan op twee soorten bronnen: dichters in de klassieke talen, en Renaissance-dichters uit de moderne Romaanse talen, het Italiaans en (vooral) het Frans.

Die klassieke dichters noch de Romaanse schreven echter het soort verzen dat Hooft schreef, deze jambische hexameters. Waar kwamen die dan vandaan? Ik zou willen beweren dat ze voortkwamen uit een samensmelten van de Renaissance-tradities met de eigenaardigheden van het Nederlands. Binnen enkele decennia werd het juiste patroon gevonden dat om onze taal paste als een handschoen.

2. De Nederlandse metriek tot en met de zeventiende eeuw

Tot de zestiende eeuw werd de metriek van het Nederlandse vers volgens de meeste geleerden gekarakteriseerd door zogeheten heffings- of toppenverzen, waarbij alleen het aantal klemtonen per regel vastligt; tussen twee klemtonen kan een onbeperkt aantal onbeklemtoonde lettergrepen worden gevoegd. (Er is, volgens Van Driel 2003, met name

in de negentiende eeuw controverser geweest over dit standpunt, waarbij andere geleerden aannamen dat middelnederlandse poëzie vaak *niet* metrisch was. Dit laat ik hier terzijde.)

Er is een opmerkelijke uitzondering: *Het leven van Sente Lutgart*, een laat dertiende-eeuwse berijmde bewerking door (vermoedelijk) Willem van Afflighem (1210-1297) van Thomas van Cantimpré's *Vita Piaie Lutgardis*. Dit is het oudste langere gedicht uit de middelnederlandse literatuur; er zijn 20,406 versregels van overgeleverd. Het merkwaardige feit doet zich voor dat dit gedicht in een vrijwel zuivere jambische tetrameter geschreven is. Het begint aldus:³

Nu hebbic u met waren warden
 En deel der viten van lutgarden
 Verclart gi heren ende vrouwen
 Daer ic in mi te goeder trowen
 Gepinet hebbe al sonder wanc
 Tehoudene al den selven ganc
 In didsche, ende in den selven wegen
 Te gane, die ic vant geslegen
 In din latine vore mi.

De Lutgart is het onderwerp geweest van een kort taalkundig debat in de jaren negentig van de twintigste eeuw. Zonneveld (1992/2000, 1993) stelt dat het gedicht laat zien dat de klemtoon van het dertiende-eeuwse Nederlands aan dezelfde regelmaat moet hebben voldaan als het moderne Nederlands. Fikkert (1998) daarentegen beweert dat het gedicht juist laat zien dat het klemtoonsysteem in de dertiende eeuw meer leek op dat van de oudere fasen van (ook) de andere Westgermaanse talen. Beide auteurs zijn het erover eens dat het gedicht geschreven is in jambes, net als Gerritsen (1981). (Een afwijkend geluid komt van Zielemans 1987, die meent dat het hier gaat om een zogenoemd 'lettergreepvers'. Ik kom daar hieronder op terug.)

Waarover gaat de controverse? We weten dat het klemtoonsysteem in de Westgermaanse talen op zeker moment verschoven is, al weten we niet precies wanneer dit is gebeurd. In het oorspronkelijke Germaans lag klemtoon uniform op de eerste lettergreep van ieder woord. In de loop van de middeleeuwen begon dit systeem te verschuiven, waarschijnlijk (mede) door de toevloed van een groot aantal leenwoorden uit andere (Romaanse) talen die een heel andere klemtoon hadden. Het moderne systeem heeft klemtoon die voor een groot deel onvoorspelbaar is; in drielettergreepige woorden met enkel open lettergrepen kan de

klemtoon bijvoorbeeld op de eerste (*panama*), de tweede (*pyjama*) of de derde (*chocola*) lettergreep liggen. Toch zijn er allerlei regelmatigheden aan te wijzen, die grotendeels te maken hebben met de zwaarte van lettergrepen – het verschil tussen gesloten en open lettergrepen, en tussen lange en korte klinkers (zie bijvoorbeeld Van der Hulst 1984, Trommelen & Zonneveld 1989 en Taalportaal).

Zonneveld gaat er nu vanuit dat de veranderingen in de late dertiende eeuw al grotendeels voltooid waren; vandaar dat de titel van zijn artikel uit 1993 luidt ‘700 jaar Nederlandse klemtoon (en weinig veranderd)’. Op basis van onder meer afwijkende klemtonen in woorden als *viant*, *arbeid* en *ambacht* (waar de klemtoon in Lutgart soms op de tweede lettergreep ligt), stelt Fikkert echter dat de zogenoemde ‘Germaanse voet’ nog steeds een rol speelde in het klemtoonsysteem.

Hoe dit alles ook zij, voor zover we nu weten was Lutgart een geïsoleerd geval van een jambisch gedicht. Waarom dit zo is, weten we niet; geen van de aangehaalde auteurs zegt er iets over. De rederijkers schreven in ieder geval tamelijk bewust heffingsverzen, daarbij aansluitend op wat zij meenden dat de Nederlandse traditie was.

In de zestiende eeuw neemt de belangstelling voor jamben, en andere vormen van strakke metriek, weer toe. Dat lijkt vooral samen te hangen met de interesse in nieuwe vormen, zoals het sonnet (Roose 1977). Sommige eerste sonnettendichters, zoals Dirk Volkerts Coornhert en Roemer Visscher, schreven sonnetten met een heffingenvers. Een van Roemer Visschers ‘tuiters’ (zijn neologisme voor *sonnet*) begint als volgt:⁴

Helaas, wat is ‘t? Wat pijn voel ik bij vlagen?
Is dat liefde? Wat ding mag liefde wezen?
Is hij goed? Waarom wil ik dan voor hem vrezzen?
Is hij kwaad? Hoe zijn mij zo zoet zijn slagen?

Het succes van de sonnetten van deze, anderszins toch heel beroemde, dichters is echter zeer beperkt. Als de eerste grote sonnettendichters worden meestal de Antwerpenaar Jan van der Noot (1539-1595) en de Leidenaar Jan van Hout (1542-1609) beschouwd.

De eerste richtte zich duidelijk op Italiaanse en vooral Franse voorbeelden. Interessant is bijvoorbeeld een vertaling⁵ die de eerste maakte van een gedicht van Joachim Du Bellay (1522-1560):

T'was inden tijt als Gods ghift' t'onsen loone
 Ten soetsten compt in ons ooghen ghestreken,
 Doendé in ons soo een soet vergheten leken,
 (Deur saechten slaep) des daechs arbeyt gewoone:
 Als eenen gheest hem my vertoonde schoone
 Ontrent den vloet die d'ou Roomen comt breken,
 Noemende my by mijnen naem, quam spreken
 Segghende my, siet nae des hemels throone:
 Siet riep hy my, siet en wilt wel bemercken
 Al datter is onder des hemels ronde,
 Siet hoet al niet en sijn dan ydel wercken.
 En als ghyt merct, en verstaet deur d'anschouwen:
 Ghemerct dat God alleené is ons ghesonde,
 En stelt niet el dan op hem v betrouwen.

C'estoit alors que le present des Dieux
 Plus doucement s'écoule aux yeux de l'homme,
 Faisant noyer dedans l'oubly du somme,
 Tout le soucy du iour laborieux,
 Quand vn Demon apparut à mes yeux
 Dessus le bord du grand fleuve de Rome
 Qui m'appellant du nom dont ie me nomme,
 Me commanda regarder vers les cieux,
 Puis m'escriva, voy (dit il) et contemple
 Tout ce qui est compris soubz ce grand Temple,
 Voy comme tout n'est rien que vanité,
 Lors cognoissant la mondaine inconstance,
 Puis que Dieu seul au temps fait resistance,
 N'espère rien qu'en la diuinité.

Het metrum van het origineel is kenmerkend voor Du Bellay en alle klassieke Franse poëzie. Het betreft een zogenoemd lettergreepvers: het aantal lettergepen is hetzelfde in iedere regel (in dit geval tien, waarbij een stomme e in de laatste lettergreep van een vers niet telt). De plaats van de klemtoon is daarbij een onderwerp dat men zou kunnen bediscussieren. Wel van belang is dat er telkens na de vierde lettergreep een cesuur is: niet alleen een woordgrens, maar de grens tussen twee woordgroepen.

Van der Noot bootst dit vrij nauwkeurig na in het Nederlands, inclusief de cesuur:

T'was inden tijt | als Gods ghift' t'onsen loone,
 Ten soetsten compt | in ons ooghen ghestreken,
 Doendé in ons soo | een soet vergheten leken,
 (Deur saechten slaep) | des daechs arbeyt gewoone

Tegelijkertijd is de vertaling al voor een groot deel als jambisch te lezen (ik onderstreep de afwijkingen, en maak klemtonen vet):

T'was **inden tijt** als **Gods** ghift' t'onsen loone,
 Ten **soetsten compt** in **ons ooghen** ghestreken,
 Doendé **in** ons **soo** een **soet** vergheten leken,
 (Deur **saechten slaep**) des **daechs arbeyt** gewoone

De tweede afwijking vervalst als Van der Noot zijn klemtoon op *arbeid* nog hetzelfde legde als de Lutgart, maar *ooghen* in de tweede regel staat duidelijk nog op de ‘verkeerde’ plaats. In ieder geval zit er een duidelijke neiging in naar het jambische, ook al vormde die waarschijnlijk geen expliciet onderdeel van Van der Noots metrische regelsysteem.

De eerste dichter van wie onomstotelijk vaststaat dat hij wél met opzet jamberen en trocheeën schreef, was Jan van Hout (Bostoen 2010). Op het Leidse gemeentehuis staat de eerste tekst uit 1577 gebeiteld die mogelijk de eerste openbare versie van zulke expliciete metrieek bevat. Het plakkaat begint met enkele trochaïsche tetrameters:⁶

Thrijc van Spaengien, hem verbliden
 In tbeleggen, als zi zagen,
 Met gedult, mi dragen t’liden,
 Zo veel letters zo veel dagen

Hierop volgen jambische triameters:

Nae zwarte honger-noot
 gebracht had tot de doot
 binaest zesduizent menschen
 alst God den Heer verdroot
 gaf hi ons weder broot
 zo veel wi consten wenschen

Volgens Bostoen schreef Van Hout in 1577 een oproep aan Leidse redrijkers in een jambische vorm, ‘met slechts weinig antimetrieën’, om ook de nieuwe vormen te gaan gebruiken. Waar haalde hij deze vorm precies vandaan? Dat is niet duidelijk. Termen als ‘jambe’ en ‘trochee’ verwijzen natuurlijk naar een klassieke inspiratiebron: het zijn namen van de twee binaire, ongelijke versvoeten in het Griekse en Romeinse repertoire. Maar stellen dat die voeten indertijd rechtstreeks uit die talen zijn overgenomen, laat meer onverklaard dan dat het inzichtelijk maakt.

In de eerste plaats is een Nederlandse jambe of trochee iets anders dan een klassieke: de jambe bestaat bijvoorbeeld niet uit een korte lettergreep gevolgd door een lange, maar uit een onbeklemtoonde gevolgd door een beklemtoonde. Daarbij is niet duidelijk waarom dichters in eerste instantie alleen deze voeten leenden, en niet de talloze anderen uit het repertoire zoals de spondee of de anapest. Bovendien combineerden veel klassieke dichters meerdere voetvormen in één regel, bijvoorbeeld in de zogenoemde *sappische strofe*. Dat soort vormen zijn in het Nederlands nooit aangeslagen.

Alles bij elkaar hebben de Nederlandse dichters dus wel heel selectief gewinkeld in de grote supermarkt van de klassieke metriek.

Misschien heeft men dus wel alleen maar een label gehaald voor iets wat toch al goed paste in het metrische systeem dat men aan het ontwikkelen was: een versie van het Romaanse lettergreepvers dat voor het Engels, het Duits en het Nederlands beter klonk. Kunnen we dat ook preciezer maken?

3. Ritmische typen

Het is allang bekend dat er een systematisch taaltypologisch verschil bestaat tussen, onder andere, Romaanse talen als het Frans en het Italiaans aan de ene kant, en, onder andere, Germaanse talen als het Nederlands, Duits en Engels aan de andere, en dat dit verschil iets te maken heeft met het ritme van die talen (Lloyd James 1940, Pike 1945, Abercrombie 1967, Nespor *e.a.* 2011). De gedachte achter deze typologie is dat het karakteristieke ritme voor een taal bepaald wordt door isochronie van bepaalde fonologische eenheden, dat wil zeggen de vraag welke eenheden in gesproken taal perceptueel telkens min of meer evenveel tijd in beslag nemen.⁷ Voor de genoemde Romaanse talen (maar bijvoorbeeld ook voor het Yoruba) is dat de lettergreep: iedere syllabe wordt in ongeveer evenveel tijd uitgesproken, of deze nu beklemtoond is of niet. Deze talen worden *lettergreeptellend* genoemd. In de genoemde Germaanse talen (maar ook in het Russisch) is de bepalende ritmische eenheid daarentegen de klemtoon: de tijdsduur tussen twee beklemtoonde lettergrepen is steeds min of meer dezelfde, en hoeveel onbeklemtoonde, in deze talen doorgaans gereduceerde, lettergrepen er precies tussen vallen, is niet van belang. Deze talen heten *klemtoontellend*. Een derde type taal wordt gerepresenteerd door talen als het Japans en het Turks. In deze talen telt een gesloten lettergreep of een lettergreep met een lange klinker als twee keer zo lang als een lettergreep met een open lettergreep met een korte klinker. Deze talen heten *moratellend*.

Dankzij Mehler *e.a.* (1988) weten we dat pasgeboren kinderen al gevoelig zijn voor dit verschil tussen talen. In experimenten met zuigelingen blijken zij langer te blijven luisteren wanneer ze een vreemde hun moedertaal horen spreken dan wanneer dezelfde vreemde een andere taal spreekt. Dit effect blijft zelfs bestaan wanneer het signaal zodanig gemanipuleerd is dat van het signaal alleen het ritme

herkenbaar is. De gedachte is dat dit ritme dus het eerste is dat je als kind leert over je moedertaal: je kunt het waarschijnlijk oppikken voordat je geboren wordt, nog in de moederschoot.

Nespor *e.a.* (2011) stellen dat er aanwijzingen zijn dat kinderen die informatie over ritme ook gebruiken om conclusies te trekken over bijvoorbeeld de morfologie en de syntaxis van hun moedertaal nog voordat ze ook maar één woord hebben geleerd. Moratellende talen hebben bijvoorbeeld (vrijwel) altijd een SOV-woordvolgorde en een agglutinerende morfologie, en er zijn aanwijzingen dat taalverwervende kinderen op de een of andere manier toegang hebben tot die correlatie en er gebruik van maken bij het leren van hun taal.

Bovendien, en belangrijker voor mijn argument, lijkt het ritmische op een aantal manieren invloed te hebben op het uitvoeren van cognitieve taken. Uit musicologisch onderzoek blijkt dat er systematische verschillen zijn tussen de (instrumentale) muziek van klassieke componisten die een Romaanse versus een Germaanse taal spreken, en dat deze verschillen kunnen worden gerelateerd aan de respectieve ritmes van hun moedertalen (Patel 2008). Britse 19e-eeuwse componisten brengen bijvoorbeeld meer syncopische figuren in hun muziek aan dan hun Franse tijdgenoten, zoals figuren waarin een korte noot gevolgd wordt door een noot die drie keer zo lang is, waardoor de onderlinge lengte-afstand tussen verschillende noten per definitie minder regelmatig wordt.

Wanneer deze conclusies allemaal juist zijn, is het ritmische type dus een relatief ‘diep’ verschil tussen talen – een verschil waar we al heel vroeg in ons leven vertrouwd mee raken, en dat ons voor een aantal taken levenslang bepaalt.

Gegeven dat feit lijkt het niet zo vreemd als Italiaanse en Franse poëzie gebaseerd is op de lettergreep, en de Nederlandse op de afwisseling van beklemtoonde en onbeklemtoonde lettergrepen: het correspondeert met het ‘natuurlijke’ ritme van de respectieve talen. Dit gaat dan natuurlijk uit van de gedachte dat het ritmische type van alle drie de talen zo’n vier-, vijfhonderd jaar geleden gelijk was aan het ritmische type dat we nu kunnen vaststellen.

De moeder van het Italiaans en het Frans, het Latijn, had vrijwel zeker een ander type dan haar dochters. Het feit dat het verschil maakte tussen korte en lange lettergrepen, kan ons doen veronderstellen dat het ritmisch dicht bij de huidige Germaanse talen lag dan de moderne Romaanse talen. Vandaar dat de metriek van die laatste veel incompatibeler is met de klassieke dan die van de eerste. Dat geldt misschien wel met name

voor het Frans, een taal die eigenlijk geen (woord)klemtoon heeft (Jun & Fougeron 2000): er klinkt in onze Germaanse oren weliswaar zoiets aan het eind van zinnen, maar van een woordklemtoon is geen sprake. Fransen zijn dan ook ‘doof voor klemtoon’ (Dupoux & Peperkamp 2002): wanneer ze vreemde talen, zoals het Engels of het Nederlands, moeten leren waarin je moet leren op welke lettergreep de klemtoon ligt – om het verschil tussen *óverdrijven* en *overdrijven* te maken bijvoorbeeld – hebben ze er grote problemen mee. Ze horen het niet, ongeveer op de manier waarop Nederlandstaligen het verschil tussen de verschillende tonen van het Chinees alleen met enorme inspanning en training kunnen horen.

We komen dus in een soortgelijke redenering terecht als ik hierboven heb toegeschreven aan Zonneveld (1993): het feit dat men in die tijd de voorkeur gaf aan een bepaald type metriek kan begrepen worden als men aanneemt dat men indertijd een zelfde soort taal had als nu. Omdat die twee objectieve feiten convergeren is dat een sterk argument.

Om een aanvullend argument te vinden zouden we bovendien een aanvullende exercitie kunnen uitvoeren. Volgens Nespor *e.a.* (2011) kunnen we het ritmische type van een taal bepalen door twee variabelen uit te rekenen: de mate waarin consonantclusters in de taal in lengte variëren (ΔC), en het relatieve aandeel van klinkers in de duur van het signal ($\%V$), en door ΔC te delen door $\%V$ ($\Delta C/\%V$). Nu kunnen we $\%V$ alleen schatten voor oudere fasen (omdat we natuurlijk geen geluidopnames hebben), maar de eerste kunnen we wel degelijk uitrekenen, en zo zou je dus kunnen benaderen hoe waarschijnlijk de gedachte is dat het zestiende-eeuwse Frans inderdaad al lettergrepen telde, en het Nederlands in die tijd klemtonen. De taak is niet eenvoudig – je hebt er redelijk grote corpora voor nodig van fonologisch getranscribeerde teksten uit beide perioden – maar onmogelijk is hij ook niet.

4. Besluit

Een belangrijke vraag die nu nog overblijft, is waarom het heffingsvers dat Coornhert en Visscher propageerden, het niet gehaald heeft. Er zijn daarop twee antwoorden mogelijk. De eerste is dat dit heffingenvers te incompatibel was met het Franse lettergreepvers; en dat de jambische pentameters en hexameters acceptabele compromissen waren. Dit verklaart echter niet waarom met name de jambische pentameter tot

op de dag van vandaag door Nederlandse (en anderstalige) dichters gehanteerd wordt, terwijl van het heffingsvers nooit meer gehoord werd. Het verklaart ook eigenlijk niet het bestaan van *Sente Lutgart*, tenzij men aanneemt dat ook Van Afflighem het om de een of andere reden al nodig vond om een compromis te sluiten tussen de eisen van het Franse lettergreep tellende vers en het ritme van het Nederlands.

Er bestaat ook een andere mogelijkheid, die mij interessanter lijkt omdat ze een nieuw soort onderzoek mogelijk maakt. Zoals ik hierboven heb besproken, moet op enig moment het klemtoonsysteem van het Nederlands verschoven zijn van het oude Germaanse systeem via de ‘Germaanse voet’ naar het moderne Nederlandse. Zonneveld veronderstelt dat dit voor de dertiende eeuw gebeurt moet zijn, maar Fikkert zaait daar enige twijfel over. Het is nu mogelijk dat deze verandering ook gepaard is gegaan met een verandering in ritmisch type, en dat het heffingsvers dus gaandeweg niet meer paste. *Lutgart* is daar dan een eerste voorbode van, in een tijd van klemtoonverandering; de zestiende-eeuw is de tijd dat het ritmische systeem dusdanig veranderd is dat het oude vers, ondanks Coornhert en Visscher, echt niet meer past.

Iets soortgelijks, maar in een andere richting, moet immers ook in de geschiedenis van het Romaans hebben plaatsgevonden, waar men over is gegaan van het klassieke systeem naar het lettergreep tellende – mogelijk parallel aan een soortgelijke verandering in het ritmische type.

Dit biedt dus een nieuwe manier om de metriek van met name Middelnederlandse poëzie te bestuderen – op zoek naar aanwijzingen in langzame verschuivingen van heffingsvers naar jambische en trochäische verzen onder invloed van verschuivingen in het ritmische type van de taal in kwestie.

Noten

1. Er zijn drie redenen om deze bijdrage aan Joop van der Horst op te dragen. In de eerste plaats waren zijn (enigszins gedragen) gesproken bijdragen over de geschiedenis van het Nederlands aan het radioprogramma dat afwisselend *De Taalshow*, *Wat een taal!* en *NOS Taal* heette, een van de redenen waarom ik ooit besloot Nederlandse taalkunde te studeren. In de tweede plaats heb ik mij er altijd over verbaasd dat een zo breed geïnteresseerd taalkundige zo weinig aandacht aan prosodische factoren heeft besteed. In de derde plaats hoop ik dat van der Horst's creatieve geest het speculatieve van deze bijdrage kan waarderen.
2. Editie P. Tuynman, geciteerd van de DBNL http://www.dbnl.org/tekst/hoof001ptuy02_01/hoof001ptuy02_01_0026.php

3. Editie François van Veerdegheem, geciteerd volgens de DBNL. http://www.dbnl.org/tekst/_lut001lutg01_01/_lut001lutg01_01_0002.php
4. Geciteerd naar Anneke Fleurkens editie: *Brabbeling. Studie-uitgave met inleiding annotaties en commentaar*. http://dbnl.nl/tekst/viss004brab02_01/
5. Geciteerd naar de editie van W.A.P. Smit, http://www.dbnl.org/tekst/noot001bosk01_01/index.php
6. Mijn eigen transcripties.
7. Een van de recensenten wijst er terecht op dat het experimenteel niet is gelukt om een duidelijke akoestische maat te vinden, onder verwijzing naar literatuur als Van Santen & Olve (1990) en Cambell (2000). Zie hiervoor Nespor *et al.* (2011), die laten zien dat de relevante maat mogelijk een (deels) fonologische is.

Geraadpleegde literatuur

- Abercrombie, David. 1967. *Elements of General Phonetics*. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Bostoën, Karel. 2010. Jan van Hout en de metra van de vroegmoderne Nederlandse lyriek. *Nieuw Letterkundig Magazijn* 28. 14-21.
- Campbell, W.N. 2000. Timing in Speech: A Multi-Level Process. in Merle Horne (ed.) *Prosody: Theory and Experiment. Studies presented to Gösta Bruce*. Dordrecht: Kluwer.
- Driel, Joost van. 2003. Stijlen van onderzoek. *Tijdschrift voor Nederlandse Taal- en Letterkunde* 119. 97-117.
- Dupoux, Emmanuel & Sharon Peperkamp. 2002. A typological study of stress ‘deafness’. In Carlos Gussenhoven & Natasha Warner (eds.), *Laboratory Phonology 7*, 203-240. Berlin: Mouton de Gruyter.
- Fikkert, Paula. 1998. Foot structure and word stress in Middle Dutch. Evidence from “Lutgart”. In Renée van Bezooijen & René Kager (eds.), *Linguistics in the Netherlands 1998*, 109-122. Amsterdam: John Benjamins.
- Fikkert, Paula. 2000. Prosodic Variation in ‘Lutgart’. In A. Lahiri (ed.), *Analogy, Levelling, Markedness. Principles of Change in Phonology and Morphology. Trends in Linguistics. Studies and Monographs* 127, 301-332. Berlin/New York: Mouton de Gruyter.
- Gerritsen, W. P. 1981. Viermaal Boethius. Poëtische en prosodische aspecten van de Carmina in Boethius’ *Consolatio* in de vertalingen van Vilt (1466) tot Coornhert (1585). *VMKA*. 1-14.
- Hulst, Harry van der. 1984. *Syllable structure and stress in Dutch*. Dordrecht: Foris.
- Jun, Sun-Ah & Cécile Fougeron. 2000. A Phonological Model of French Intonation. In Antonis Botinis (ed.), *Intonation: Analysis, Modelling and Technology*, 209-242. Dordrecht: Kluwer.
- Lloyd James, Arthur. 1940. *Speech signals in telephony*. London: Pitman & Sons.
- Mehler, Jacques, Peter Jusczyk, Ghislaine Lambertz, Nilofar Halsted, Josiane Bertoni & Claudine Amiel-Tison. 1988. A precursor of language acquisition in young infants. *Cognition* 29. 143-178.

- Nespor, Marina, Mohinish Shukla en Jacques Mehler. 2011. Stress-timed *vs.* Syllable-timed Languages. In Marc van Oostendorp, C. Ewen, K. Rice & E. Hume (eds.), *The Blackwell Companion to Phonology*, 1147-1159. Oxford: Blackwell-Wiley.
- Patel, Annirudh. 2008. *Music, Language and the Brain*. Oxford: Oxford University Press.
- Pike, Kenneth L. 1945. *The Intonation of American English*. Ann Arbor: University of Michigan Press.
- Roose, Lode. 1977. *En is 't de liefde niet... Het Nederlandse sonnet in de zestiende en de zeventiende eeuw*. Groningen: Wolters-Noordhoff.
- Santen, J.P.H. van & J.P. Olive. 1990. Contextual effects on segmental duration. *Computer Speech and Language* 4. 359-390.
- Taalportaal. www.taalportaal.org. Laatst geraadpleegd 13 maart 2014.
- Trommelen, Mieke & Wim Zonneveld. 1989. *Klemtoon en Metrische Fonologie*. Muidersberg: Coutinho.
- Zieleman, G.C. 1987. De Versifikatie van de 'Limburgse Aiol' en 'Van Sente Lutgait'. *Tijdschrift voor Nederlandse Taal- en Letterkunde* 103. 81-118.
- Zonneveld, Wim. 1992/2000. *Van Afflighem en Chaucer. Het leven van Sinte Lutgart als jambisch gedicht*. Amsterdam: Stichting Neerlandistiek VU.
- Zonneveld, Wim. 1993. 700 jaar Nederlandse klemtoon (en weinig veranderd). *Spektator* 22.