

Psychoanalyse, muziek [fragment]

VI, 56

Etty Mulder

Klank en intonatie bepalen het expressiegehalte van de taal.

Zowel ontogenetisch als phylogenetisch gaat het muzikale vooraf aan het verbale. Het akoestische bestaansniveau, de wereld van het sonore, houdt (intra-uterien) de allereerste zintuiglijkheid in: het lichaam klinkt.

Vermoedelijk veroorzaakt dit eenmalige karakter van die archaische mogelijkheid tot akoestische ‘verbinding’ de problematische positie van muziek tussen de andere scheppingsvormen die van meet af aan onderwerp waren van het psychoanalytische denken. De abstractie speelt daarbij een grote rol, klinkende muziek is onzichtbaar. Dat wil echter allerm minst zeggen dat zij beeldloos is en niets voor onze ogen oproept.

De betekenis van de psychoanalyse voor de muziek is onderdeel van de hermeneutiek en stelt een verband tussen beide kennisvelden voorop.

Los van dit disciplinaire niveau bestaat er een overeenkomst tussen ‘het psychoanalytische’ en ‘het muzikale’ als ervaring: Zowel in de analyse als in de muziek zijn wij direct onderworpen aan een tijdsverloop.

Muziek is de kunst van de tijd. Psychoanalyse en muziek hebben gemeen dat zij ‘inbreken’ op de ervaring van tijd, en mede aan de effecten daarvan betekenis ontleen.

Dat er in de laatste twee decennia kunsttheorieën ontstonden die sterk leunen op psychoanalytische denkwijzen, is in de psychoanalytische wereld niet alom bekend. Deze ontwikkeling ligt vermoedelijk te ver buiten het klinische veld van de psychoanalytische praktijk. Dit geldt in het bijzonder voor kunstwetenschappelijke benaderingen zoals semiotiek, focalisatietheorie, *reader response theory*, en representatietheorie.

Zoals deze kunst disciplines ‘het psychoanalytische’ in de loop der jaren in zich hebben opgenomen, zo neigt ook de psychoanalyse naar verdieping en uitbreiding in kunst- en cultuurwetenschappelijke zin. De muziekpraktijk en ‘het podium’ spelen daarbij een belangrijke rol.

Het risico van generalisatie

Hoewel Freud beweerde dat hij niet veel van muziek begreep, zijn er na hem honderden publicaties van cultuurminnende psychoanalytici en psychoanalytisch geïnteresseerde muzikwetenschappers tot stand gekomen, met alle risico's van dien: Zoals in de musicologie nogal eens ongenueerde of gedateerde opvattingen over psychoanalytische theorie worden aangetroffen zo spreekt men in de psychoanalyse dikwijls over muziek zonder enig besef van een muzikaal genre of een stijlperiode. De beide disciplines generaliseren elkaar wederzijds als 'containers' met willekeurige invulling. Van beide zijden irriteert het teveel aan pretentie en het voorbijzien aan vakmatige eigenheid.

De psychoanalyse is specifiek in het westen gegroeid en in relatie tot de muziek zeer jong. Dat stelt grenzen stelt aan de toepassingsmogelijkheden. Muziek is geenszins gebonden aan het westen, zij kent een antropologische traditie en schriftelijke optekening van duizenden jaren. Met het oog op het communicatieve gehalte van een artikel als dit ligt het voor de hand om muziek op te vatten als: de traditionele muziek van West- Europa. Maar ook bij deze doelbewuste afstemming van de beide kennisvelden op eenzelfde cultuurperiode, blijft het risico van generalisatie bestaan. Wat geldt in een psychoanalytische biografie van Schumann (negentiende eeuw) is totaal niet van toepassing op het werk van Carlo Gesualdo di Venosa (zestiende eeuw). Wat geldt in de receptie van een opera van Monteverdi (zeventiende eeuw) gaat niet zomaar op bij Mozart of Schönberg.

De meest verbreide generalisatie vanuit het psychoanalytische denken is dat muziek emoties uitdrukt en dat dit haar belangrijkste werking is. Daar ligt de psychoanalytische preoccupatie met muziek. Echter in de Renaissance (vijftiende en zestiende eeuw) en de Barok (zeventiende en achttiende eeuw) wordt de perceptie van wat de kwaliteit van emotie het dichtst nadert, *het affect*, als stereotiepe vorm gestileerd en als zodanig *gerepresenteerd*. Als aanduiding van muzikale stijl kent de vroege zeventiende eeuw dan ook de *stile rappresentativo*. Het gaat daar om muzikale patronen en tekens die volgens een gecodeerde 'afspraak' verwijzen naar gemoedstoestanden: muzikale patronen en ritmische structuren representeren innerlijke houdingen en situaties. Zij verwijzen daarnaar, *stellen deze aan de orde* via formules, strikt tijdgebonden en herkenbaar (voor kenners) in de muzikale structuur. Het gaat daar dus om iets

wezenlijk anders dan rechtstreekse uitdrukking van emoties zoals in de Romantiek, de stijlperiode die ten dele samenviel met het ontstaan van de psychoanalyse.

Muziek in de analyse: vergelijkbare luisterstructuren

In de eerste decennia na Freud besteden diverse auteurs aandacht aan de betekenis van ‘het auditieve’ als voertuig in de verkenning van de wereld. Bij herhaling wordt in Kleiniaanse kring beklemtoond dat juist auditieve ervaringen bemiddelen in pluriforme, gelaagde, ambigue ervaringen. Luisteren

en horen zijn sensorische modaliteiten waarin meervoudige, diffuse

waarnemingen gelijktijdig kunnen worden gerecipieerd en verdragen. Wil men vanuit de psychoanalytische beleving van muziek ingaan op de betekenisnuances en details in klinkende structuren – composities, muziekwerken- dan spelen wezenlijke fysiologische en fysieke uitgangspunten een rol.

Waar ‘het luisteren’ aan de orde is, kan het ook gaan om de mogelijkheid tot muzikale interpretatie (‘muzikaal’ in comparatistisch structurele zin) van de analytische setting. Martin L.Nass [in Stuart Feder, 1990, 267] vestigt de aandacht op de wijze waarop de functie van het luisteren als auditieve alertheid in de analyse op velerlei manieren doet denken aan het beleven van muziek. Een auditief alerte patiënt zal “intunen” op het ritme van de ademhaling van de analyticus, op diens bewegingen in de stoel, op geluiden in en buiten de behandelkamer. Het komt voor dat de persoon op de bank sterker in beslag genomen wordt door het geluid van de stem en het timbre in de klinkende uitwisseling dan door de inhoud van de communicatie. De auditieve alertheid en verdieping van concentratie op het materiaal kunnen qua intensiteit overeenkomen met luisteren naar muziek. Er is een “melodische” lijn die gevolgd kan worden, een “basso continuo”, een contrapuntisch samenspel.

De analyticus is vrij om zich binnen dit systeem in haar/zijn concentratie van de ene stem naar de andere te bewegen, of alle stemmen tegelijk te horen en te interfereren op het niveau dat de interactie het dichtst nadert. Uiteraard kan de vergelijking verder worden doorgevoerd wanneer het gaat om (muzikale) inzetten van thema’s, nieuwe thema’s, herhalingen

[Einde fragment]