

Bedankt voor het downloaden van dit artikel. De artikelen uit de (online)tijdschriften van Uitgeverij Boom zijn auteursrechtelijk beschermd. U kunt er natuurlijk uit citeren (voorzien van een bronvermelding) maar voor reproductie in welke vorm dan ook moet toestemming aan de uitgever worden gevraagd.

# Boom

Behoudens de in of krachtens de Auteurswet van 1912 gestelde uitzonderingen mag niets uit deze uitgave worden verveelvoudigd, opgeslagen in een geautomatiseerd gegevensbestand, of openbaar gemaakt, in enige vorm of op enige wijze, hetzij elektronisch, mechanisch door fotokopieën, opnamen of enig andere manier, zonder voorafgaande schriftelijke toestemming van de uitgever.

Voor zover het maken van kopieën uit deze uitgave is toegestaan op grond van artikelen 16h t/m 16m Auteurswet 1912 jo. Besluit van 27 november 2002, Stb 575, dient men de daarvoor wettelijk verschuldigde vergoeding te voldoen aan de Stichting Reprorecht te Hoofddorp (postbus 3060, 2130 KB, [www.reprorecht.nl](http://www.reprorecht.nl)) of contact op te nemen met de uitgever voor het treffen van een rechtstreekse regeling in de zin van art. 16l, vijfde lid, Auteurswet 1912.

Voor het overnemen van gedeelte(n) uit deze uitgave in bloemlezingen, readers en andere compilatiewerken (artikel 16, Auteurswet 1912) kan men zich wenden tot de Stichting PRO (Stichting Publicatie- en Reproductierechten, postbus 3060, 2130 KB Hoofddorp, [www.cedar.nl/pro](http://www.cedar.nl/pro)).

*No part of this book may be reproduced in any way whatsoever without the written permission of the publisher.*

[info@boomamsterdam.nl](mailto:info@boomamsterdam.nl)  
[www.boomuitgeversamsterdam.nl](http://www.boomuitgeversamsterdam.nl)

# Muziek en psychoanalyse, onderschatte thematiek

ETTY MULDER

Welke bijdrage heeft een eeuw psychoanalyse geleverd aan het denken over muziek? Wat zijn de inhoudelijke gevolgtrekkingen waartoe de combinatie van muziek en psychoanalyse aanleiding kan geven?

Ten aanzien van deze vraagstellingen heeft er in de afgelopen twintig jaar binnen het Nederlandse taalgebied weinig verandering plaatsgehad. Zo vonden met een tussenpoos van vijftien jaar in 1991 en 2006 in Amsterdam en Leuven symposia plaats onder de titel *Psychoanalyse en muziek* waar inhoudelijk geen wezenlijk verschillende zaken aan de orde kwamen, zij het dat de bijeenkomst in Leuven voorzag in een postmoderne *cross-over* van klassieke naar popmuziek.

De vraag over de betekenis van de psychoanalyse voor het denken over muziek stelt een theoretisch verband tussen beide kennisvelden voorop. Het gaat hier dus niet in de eerste plaats om de belangstelling die individuele psychoanalytici voor muziek aan de dag leggen, of om het kritiseren van de diepgang en de resultaten van de daaruit voortvloeiende teksten. De invalshoek van dit artikel wordt bepaald door het feit dat het psychoanalytische denken van meet af aan een integratief onderdeel vormt van de hermeneutische benaderingen van kunst. Daarbinnen zijn, naast literatuur en visuele kunsten, de betekenis en functie van muziek aan de orde. Voor mij als musicoloog die destijds als zodanig betrokken was bij de genoemde conferenties, zijn de raakvlakken tussen de beide kennisvelden en de toepassing van psychoanalyse op muziek van grote betekenis.<sup>1</sup> De ervaring van mijn eigen analyse en gelijktijdige verdieping in de psychoanalytische theorie hebben mij gebracht tot muziekwetenschappelijke verwerkingen binnen de betekenisleer van de muziek. Afhankelijk van specifieke vraagstellingen en onderwerpen heb ik daarbij in mijn publicaties uiteenlopende psychoanalytische theorieën gehanteerd.<sup>2</sup> Sedert de jaren negentig is deze invalshoek opgenomen in het onderwijs- en onderzoekscurriculum van de Faculteit der Letteren aan de Radboud Universiteit Nijmegen. Daarbij geldt dat in de humanioravakken aan de universiteit de psychoanalyse als zodanig meestal niet (meer) expliciet wordt genoemd. Dat er kunsttheorieën bestaan die zonder psycho-

analyse niet tot ontwikkeling waren gekomen, is in de psychoanalytische wereld niet zonder meer bekend. Vermoedelijk ligt deze ontwikkeling te ver buiten het klinische veld van de psychoanalytische praktijk. Dit geldt in het bijzonder voor kunstwetenschappelijke benaderingen zoals de focalisatietheorie, *reader-response theory*, de semiotiek en de representatietheorie.

Zoals de wetenschappelijke kunstdisciplines ten behoeve van deze theorievorming de psychoanalyse in de loop der jaren hebben «meegenomen», zo bestaat anderzijds ook bij beoefenaren van de psychoanalyse een onmiskenbare interesse voor verdieping van de expertise in de kunst- en cultuurwetenschappelijke zin. Dat geldt uiteraard ook voor de muziekpraktijk op het podium. Onderstaand zal ik uit de huidige stand van zaken enkele richtinggevende lijnen destilleren.

### ¶ *Het risico van generalisatie*

Freud schreef dat hij niet veel van muziek begreep. Desondanks zijn er na hem honderden inhoudelijke publicaties van psychoanalytici en psychoanalytisch geïnteresseerde muziekwetenschappers tot stand gekomen, waarin hoe dan ook het belang van deze invalshoek naar voren werd gebracht. Met een zekere regelmaat staat muziek op de agenda van internationale psychoanalytische congressen en in de inhoudsopgave van tijdschriften.

Niet zelden vinden we in artikelen van muziekwetenschappers gedateerde of ongenueanceerde opvattingen over de psychoanalytische theorie, maar even vaak schrijven psychoanalytici over muziek zonder verdere nuancering of gedetailleerde aandacht voor de muzikale periode of het muzikale genre dat ze aan de orde stellen. Het risico bestaat dat de beide disciplines worden gegeneraliseerd als containerbegrippen, openstaand voor willekeurige invulling.

Dit, terwijl we in het oog moeten houden dat de psychoanalyse een specifiek westers cultuurgoed is, geworteld in het begin van de vorige eeuw en in relatie tot muziek zeer jong: een situatie die grenzen stelt aan de toepassingsmogelijkheden en combinaties. Muziek is immers helemaal niet gebonden aan het Westen, zij komt over de gehele wereld voor en kent een antropologische traditie van schriftelijke optekening van duizenden jaren. Maar net als psychoanalyse omvat muziek ook, samenhangend met geografie, tijd en stijl, een gedifferentieerd corpus van functies, betekenissen, theoretische benaderingen en vormen. Uiteraard is het mogelijk de definitie van muziek in samenhang met psychoanalyse — omwille van het nut van exploraties op het onderhavige terrein in eigen kring — in te perken tot dezelfde traditie van West-Europa die het denken van Freud heeft voortgebracht. In de context van een artikel als dit ligt het dus 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 elkaar en op eenzelfde cultuurperiode,

blijft het risico van generalisatie bestaan. Wat geldt in een psychoanalytische biografie van Schumann (negentiende eeuw) is, zoals zal blijken, totaal niet van toepassing in het werk van Carlo Gesualdo di Venosa (zestiende eeuw). Wat geldt in de receptie van een opera van Monteverdi (zeventiende eeuw) gaat totaal niet op voor het muziekdrama bij Wagner (negentiende eeuw). De meest verbreide generalisatie onder psychoanalytici is gelegen in de veronderstelling dat muziek emoties of gevoelens zou uitdrukken. In de Renaissance (vijftiende en zestiende eeuw) en de Barok (zeventiende en achttiende eeuw) wordt hetgeen in onze perceptie het dichtst de kwaliteit van emotie of gevoel nadert, *het affect*, als stereotiepe vorm gestileerd of uitgebeeld en als zodanig *gerepresenteerd*. Als aanduiding van de muzikale stijl kent de vroege zeventiende eeuw dan ook de *stile rappresentativo*. Kernbegrip is, waar het om muziek met tekst gaat, de term ‘mimesis’ (nabootsing): muzikale patronen en ritmische structuren zijn representaties van innerlijke houdingen en situaties. Zij *verwijzen* daarnaar, stellen deze aan de orde via formuleaire patronen en strikt tijdgebonden stereotypen in de muzikale structuur. Het gaat hier dus om iets wezenlijk anders dan de rechtstreekse uitdrukking van emoties.

De stijlgeschiedenis en de periodisering van de muziek tonen een zeer gevarieerde scala van opeenvolgende muzikale gebruiken, vormen en functies. Al naargelang de chronologie der stijlperioden veranderen ook de presentatievormen en uitdrukkingsmiddelen.

Vragen zoals: wat betekent deze muziek, wat drukt zij uit? zijn dus steeds afhankelijk van een historisch-chronologische samenhang. Tot in de late Renaissance is de muziek strikt maatschappelijk gebonden en overweegt haar liturgische functie. Zij is gebonden aan religieuze uitingsvormen, de mis, de kerk. In de vroeg-Barok ontstaat het ‘concert’; muziek is het bezit van de adel en geestelijkheid en representeert ‘op bestelling’ abstracte statusbepalende thema’s en effecten behorend tot de hoogste maatschappelijke klasse.

Pas in de Romantiek, die de overgang van de negentiende naar de twintigste eeuw beslaat, kan een kunstwerk, van welke soort ook, worden opgevat als de individuele expressie en rechtstreekse uitdrukking van een individuele emotie. Psychoanalytici, vanuit hun in de laat-Romantiek wortelende vak en hun preoccupaties met innerlijke roerselen, hebben vaak de neiging muziek, van welke tijd ook, enkel en bovenal aan emotie te verbinden.

#### ¶ *Muziek in de analyse: vergelijkbare luisterstructuren*

In de eerste decennia na Freud besteden diverse auteurs aandacht aan de betekenis van ‘het auditieve’ als belangrijk 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, dif-

fuse waarnemingen gelijktijdig kunnen worden gerecipiëerd en verdragen. Wil men vanuit het psychoanalytische denken of de psychoanalytische beleving van muziek ingaan op de betekenisnuances en details in klinkende structuren — composities, muziekwerken — dan spelen er wezenlijke fysiologische en fysieke uitgangspunten. 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 Nass (1984, p. 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 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 en bewerkingen daarvan, variaties, zoals die ook in muzikale vormleer (met name in de achttiende en negentiende eeuw) heel gebruikelijk zijn. Daarbij kan worden aangetekend dat sensaties van voorgrond en achtergrond in het materiaal, als domeinen waar zich iets afspeelt of meespeelt, overeen kunnen komen met eigentijdse structuren in muziek.

In Nederland heeft, in navolging van Ehrenzweig, vooral Jaap Spanjaard de aandacht gevestigd op de parallelle tussen muzikale vormleer en psychoanalytische processen, zowel in de algemene zin van de analytische uitwisseling als in de droomarbeid (Ehrenzweig 1967; Spanjaard 1980). Beiden wijzen op intrigerende overeenkomsten tussen muzikale scheppingsprocessen (bekend uit de Renaissance, de zeventiende eeuw en de twintigste eeuw) en de kenmerken van het primaire proces (verdichting, omkering, extensie, etc.).

Nass vergelijkt de kwaliteit van deze uitwisseling tussen analyticus en patiënt bovendien nog met de subtiele interactie en kwaliteit van samenspel in een kamermuziekensemble en impliciet dus ook met de opbouw van een muziekwerk. Vanzelfsprekend kan men dit beeld van een fijnzinnige ‘muzikaliserings’ van de analytische uitwisseling uitbreiden met meer en andere niet-talige betekeniscomponenten, ofwel met pretalige geluidsinteracties die terugvoeren naar de allervroegste levensperioden en de relatie met het eerste object. Ook de spraakintonatie kan in de praktijk van de analyse als een zelf-

standige betekenisbron fungeren. De centrale vraag is dan *hoe* de opeenvolgende toonhoogten van de stem aan de woorden een expressie verlenen. Dit zal bij elke patiënt weer anders zijn. Elke afzonderlijke casus bezit ongetwijfeld een eigen melodisch-expressief profiel. Curven van een spraakmelodie, geschetst of genoteerd in de vorm van het muzikale notatiesysteem, kunnen tot op zekere hoogte de uitdrukkingdynamiek en de intensiteit in het materiaal weergeven. Ook zonder dat men hier direct werk van maakt zou een en ander kunnen leiden tot de veronderstelling dat analytici gebaat zijn bij een fijnzinnig afgestemd en geoefend muzikaal gehoor. Niet toevallig is «afstemming» («attunement») oorspronkelijk een muzikaal begrip.

### ¶ *Gezongen toneel — onderschatte thematiek*

In de psychoanalytische literatuur in de eerste helft van de vorige eeuw wordt met een opvallende consistentie aandacht besteed aan het belang van bovengenoemde luisterervaringen. Zo gaat Van der Chijs, bekend in samenhang met Frederik van Eeden, in 1923 in op de identificatie van de luisteraar met de componist, als bron van de muzikale ervaring. Deze opmerkelijke opvatting wordt onderstreept door Richard Sterba (1939), zij het dat deze volgens Kohut (1950, p. 3) eerder nadruk legt op de identificatie door de musicus — en minder de luisteraar — met de componist.

Het nadrukkelijke onderscheid tussen muziek beluisteren, scheppen en uitvoeren, illustreert het toenmalige gedifferentieerde niveau van de probleemstellingen. De huidige benaderingen van muzikaal materiaal vanuit de psychoanalytische hoek steken hiertegen schamel en, zoals gezegd, generalistisch af. We kunnen stellen dat in de decennia direct na Freud met aanmerkelijk meer pretentie dan vandaag werd geprobeerd om de psychoanalyse in de volle breedte als cultuuranalyse — en dus ook als toegepaste cultuurwetenschap — recht te doen. Er werd destijds door gezaghebbende analytici gestreefd naar professionaliteit en expertise over een breder terrein dan het klinisch-therapeutische. Zo gaf men midden vorige eeuw aandacht aan *muziek als zodanig*. Deze formulering duikt, opmerkelijk genoeg, op in de bespreking van een symposium over opera in dit tijdschrift onder de titel *Opera operanda*. De Kesel staat stil bij het feit dat Freud in zijn oeuvre hooguit één keer naar opera verwijst, en dan nog weinig origineel naar *Don Giovanni* van Mozart: «Daarbij heeft hij het ook uitsluitend over de tekst en het scenario. Over de muziek als zodanig weet hij niets te vertellen» (De Kesel 2004, p. 45). De Kesel lijkt in Freuds verwijzing naar *Don Giovanni* een soort aankondiging van de actuele analytische operaliefde te willen zien. Volgens hem valt de psychoanalytische literatuur in dat opzicht (muziek als zodanig, als zelfstandige vorm, beschouwen) ook in latere jaren, dat wil zeggen in de tegenwoordige tijd, erg mager uit: «Opera als gezongen *toneel*, dat kan nog, maar opera als opera, als muzikaal genre, als muziek *als zodanig*: dit is voor veel

psychoanalytisch georiënteerde commentaren en critici blijkbaar een brug te ver» (De Kesel 2004, p. 45).

De belangstelling voor cultuur vanuit het psychoanalytische denken, in de zin dat het vak wordt toegepast op de gebieden van de kunst, lijkt zich vandaag, naast de al langer bestaande literatuurtheoretische ontwikkelingen, te richten op opera en film. Er is een grote belangstelling voor podium-ensceneringen. Deze gerichtheid op «de encenering» geeft wellicht aanleiding tot verklaringen die niet alleen met liefde voor opera, toneel of film samenhangen, maar misschien ook voortvloeien uit een behoefte aan extrapolaties vanuit de analytische praktijk en de daaraan inherente innerlijke encenering van overdrachts- en tegenoverdrachtsprocessen. Opmerkelijk is dat van de vijf artikelen en verslagen die sedert 2004 in dit tijdschrift muziek thematiseren, er drie «de opera» als onderwerp hebben, waarbij alles draait om enceneringen en personages en waarbij de muziek geheel terzijde blijft. In het algemeen bestaat in de analytische literatuurbeschouwingen de neiging voorbij te gaan aan het fictieve gehalte van opera- of filmhelden en toneelfiguren. Deze worden van het podium of het scherm naar de behandelkamer gevoerd, als betrof het reële personen. Het gaat echter om gecreëerde personages. In feite is deze werkwijze een aantasting van het kunstwerk. Het personage en de creatie worden immers geïndividualiseerd en losgekoppeld van het muzikale betekeniscomplex waarin ze onlosmakelijk zijn opgenomen. Er zijn nogal wat personages in opera, toneel of film die, gezien hun structuur en existentiële toestand, voor deze «behandeling» in aanmerking kunnen komen.

Als we over muziek spreken gaat het echter in de eerste plaats om non-verbale communicatie. De bijzondere kracht van dit non-verbale werd in de eerste psychoanalytische muziekfilosofie als volgt omschreven: «De eigenlijke kracht van muziek is gelegen in het gegeven dat zij een emotionele waarachtigheid bezit waartoe de taal niet in staat is. Zij ontleent de betekenissen die zij draagt aan een meervoudigheid waar woorden niet aan te pas kunnen komen» (Langer 1953, p. 206).<sup>3</sup> Langer spreekt over «non-discursieve vormen»: vormen die losstaan van een «talige», logische, doelgerichte rede-nertrant en van periodische structuren. Het zijn uitingen vanuit een irrationele, intuïtieve wereld. Deze omschrijving van de eigenlijke kracht van muziek is van toepassing op de traditionele muziek van het officiële concertpodium, vanaf omstreeks 1700 tot in de nieuwe en allernieuwste muziek op de dag van vandaag. Deze definitie geldt voor al die muziek die niet op voorhand te herleiden is tot klinkende illustratie van een onderliggende verbale structuur. Dat muziek vaak «een taal» wordt genoemd is niet in strijd met deze bewering: met «taal» wordt immers een overdrachtssysteem bedoeld op metaniveau. Alle creatieve en artistieke expressiemiddelen kunnen daartoe gerekend worden.

¶ *Het narratieve als a priori*

Het belangrijkste obstakel om psychoanalyse en muziek met elkaar te verbinden vloeit voort uit het vooropstellen van de taal als a priori. Beschouwingen over componisten en composities, uit liefde voor de muziek door analytici ter hand genomen, hebben in het algemeen niet veel teweeg kunnen brengen zonder dat uitgegaan werd van de apodictische vooronderstelling dat muziek een verhaal vertelt. De preoccupatie met taal, tekst en woordbetekenissen is volstrekt begrijpelijk, en herleidbaar tot de kernbetekenis van ‘verwoording’, waarop het psychoanalytische werk is gebaseerd.

In de Franse school zijn in de afgelopen decennia het belang en de betekenis van de taal indrukwekkend uitgewerkt. Maar wil men tegen deze achtergrond de muziek benaderen als communicatief, talig systeem, dan houdt dit in dat men zich dient te beperken tot muziek die een talige component bezit. Zoals gezegd: men veronderstelt nogal eens met muziek bezig te zijn, terwijl men enkel een libretto, een scenario of een encenering aan het interpreteren is. Een hoofdstuk apart met betrekking tot de relatie tussen taal en muziek vormt het werk van Richard Wagner. Deze componist heeft, door zijn *Leitmotive*, het muziekdrama als geheel — tekst, muziek en encenering — op een narratief niveau gebracht. In zijn leidmotieventechniek — zelf sprak hij van ‘melodische Momenten’ — construeerde hij een systeem van vaste formules en thematische frasen als literair-psychologische verbinding tussen de dramatische gegevens en daarbij behorende muzikale patronen. De personen, de gevoelens en de objecten van zijn muziekdrama’s zijn als muzikale grondthema’s gedetermineerd. Men zou zelfs kunnen zeggen dat ze zo sterk met die muzikale thema’s geïdentificeerd zijn, dat ze als zodanig *fungeren*. In die buitentalige referentiewereld van deze opera’s (het gedeelte van de muzikale vorm waar zich geen tekst bevindt) kan men dus, mits de werken vaker beluisterd en bestudeerd zijn, naast de klinkende tekst, in het daaronder liggende muzikale netwerk synchroon nog andere talige betekenisverwijzingen waarnemen. Deze gelaagde literair-muzikale techniek, volgens welke in deze muziek een betekenis per moment wordt ingevuld, staat in de muziekgeschiedenis volledig op zichzelf. Deze muziek is ook waar geen tekst klinkt door de componist op voorhand gevuld met narratieve betekenis. Wagner verleende hier de aanduiding ‘Gesamtkunstwerk’ aan. Bij de huidige voorkeuren voor narratieve vormen, liederen, opera’s en film zou het fictionele en imaginaire karakter zelf door de psychoanalytische luisteraar of kijker kunnen worden gethematiseerd. Het is bij uitstek een psychoanalyticus die vragen kan stellen bij de fictionalisering als creatieve uitdrukkingsvorm. Wat is de betekenis van deze specifieke fantasie? Wat spreekt mij hier aan en waarom?



### ¶ *Psychobiografische benaderingen, enkele voorbeelden*

Vanuit het postmoderne denken geldt dat al wat men te weten kan komen over de levensloop van een componist, zelfs wat de scheppende kunstenaar zelf beweert over zijn werk, in beginsel losstaat van de betekenis die het op een bepaald moment zal blijken te bezitten. Deze zienswijze komt overeen met de veel geciteerde uitspraak van Foucault: «L'auteur est mort.» Met deze vérstreckende uitspraak wordt bedoeld dat het eenmaal ontstane kunstwerk vrij is om elke betekenis aan te nemen, ook los van de dispositie en de bedoelingen van de schepper. Ook betekent ze dat de luisteraar of kijker vrij is om aan het proces van betekenisverwijzing een eigen creatieve bijdrage te leveren. Zo is het kunstwerk onderhevig aan voortdurende betekeniswisseling.

Van rechtstreekse verbindingen van muzikaal getoonzette stemmingen, in de zin van gemoedstoestanden, met de emotionele en psychische dispositie van de componist, kan, zoals gezegd, alleen sprake zijn in de Romantiek, omdat het overwegende belang van de meest individuele, biografische expressie daar een gegeven feit is. Een voorbeeld daarvan vormen de studies die de psychoanalyticus Ludwig Haesler (1997) verrichtte naar de muziek van Schubert en Schumann. In nauwe aansluiting op wat hiervoor gezegd werd over talige en tekstuele aspecten, kan zijn werk worden genoemd als exemplarisch voor de diepgang en kennis die een benadering van vocale composities vereist.

Hoewel Haesler zich beperkt tot muziek met een tekst, benadert hij «de muziek als zodanig», met inbegrip van de verklanking van de tekstuele component, als één geheel. Schrijvend over «de muzikale structuur en psychische dynamiek in de tekstverklanking bij Franz Schubert en Robert Schumann» plaatst hij ook de connotaties van de gedichten waarom het gaat op een muzikaal niveau. Het in gewone taal niet zeggbare (het poëtische) behoort voor hem tot de muzikale structuur. Zo tracht hij in het medium van de muziek «zinsdelen» te identificeren die in de taal van het gedicht niet toegankelijk zijn. Diepzinnig in deze analyses is dat Haesler het narratieve element dus opvat als een klanklaag die qua betekenis is opgenomen in «de muziek als zodanig». De poëzie — de zelfstandige klank van het woord — wordt getransponeerd naar een muzikaal niveau. Dit oorspronkelijk narratieve element kan dus, zodra het eenmaal bestanddeel is van de muziek, niet meer tot het niveau van «louter taal» gereduceerd worden. Door de integratie met muziek heeft de tekst een onomkeerbaar overgangsproces doorgemaakt. Het concrete domein, behorend tot de receptie van muziek, waar analytici vakmatig thuis zijn, is natuurlijk de levensloop van de componist of uitvoerende musicus. Een helder voorbeeld van psychobiografie levert Iki Freud (1997) in haar studie van Clara Schumann, *Frauenliebe und Leben*. Zonder Clara's muziek als rechtstreekse informatiebron aan te spreken, schetst zij haar conflictrijke leven:

ouders die elkaar haten, een dominante vader die zijn dochter inzet om eigen ambities als pianist te doen gelden. Ook het smartelijke huwelijk met Robert Schumann, de interventie van Johannes Brahms als vriend en minnaar en de psychische aandoening van Robert worden er besproken. Deze transparante weergave vanuit psychoanalytische hoek van het leven van een uitzonderlijke componiste en pianiste, die nooit een relatie kende zonder ernstige loyaliteitsconflicten, had nooit door een musicoloog geschreven kunnen worden. Bij Clara Schumann overweegt het belang van een analytische benadering van de betrekkingen waarin zij haar persoonlijke ontwikkeling doormaakte boven een eventuele inhoudelijke verbinding met de muziek die zij schreef of uitvoerde.

De mogelijke duiding van muziek als non-verbale uitingsvorm, bijvoorbeeld van Robert Schumanns monothematische vioolconcert, als specifiek Romantisch kunstwerk, zou een aanleiding kunnen vormen tot een psychoanalytische benadering. Deze benadering zou gebaseerd kunnen worden op een psychoanalytische interpretatie van het dwangmatig en obsessief herhalen van eenzelfde muzikale basisstructuur, in relatie tot Schumanns ernstige depressie. Deze interpretatie zou echter direct stuiten op het risico dat men de expressieve kracht en het vernieuwende karakter van dit «krankzinnige» vioolconcert, als een te respecteren «ongehoorde» vorm, teniet zou doen.

Dat de erven Schumann dit concert lange tijd hebben achtergehouden — het mocht niet uitgevoerd worden — hing samen met het angstige bewustzijn dat het door kenners qua vorm als dusdanig «defect» kon worden opgevat, dat deze sporen van de psychische situatie van de componist zijn reputatie ook meer in het algemeen ernstig zouden schaden. Ook indien deze veronderstelling juist is, deed zij niets af aan de fenomenale waarde van het «defecte» vioolconcert. Dit stond immers midden in een algemene muziekhistorische ontwikkeling met betrekking tot «de vorm». Beklemmende reïterende structuren als van deze compositie zouden — als verschijnsel op zichzelf — in muziek van andere componisten pas later manifest worden. Dat zij in muziekstilistische zin dus voortijdig uit Schumanns gekwelde brein losbraken kunnen we zien als een paradox: een ondanks alles gelukkige speling van een tragisch lot.

De eerste die de beide gebieden van psychoanalyse en humaniora binnen zijn persoon vertegenwoordigde was Peter Gay. Hij wijdde niet alleen een imposante biografie aan Freud, maar ook, met zeer veel kennis van zaken, aan Wolfgang Amadeus Mozart (Gay 1999). Wat maakte deze biografie zo totaal anders dan de vele muziekwetenschappelijke Mozartstudies? De premissen van de psychobiografie stellen Gay in staat tot een interpreterende beschouwing, niet gedictieerd door jaartallen en opsommingen van werken, maar gebaseerd op Mozarts achtereenvolgende hoedanigheden: wonderkind, zoon, bediende, zelfstandige, bedelaar, meester enzovoort. De hoedanigheden worden als afzonderlijke perspectieven naast elkaar geplaatst, als focus op het

compositorische oeuvre. Al lang voor Gay had ook Wolfgang Hildesheimer (1977) een tekst over Mozart gepresenteerd die we zeker als psychoanalytisch kunnen karakteriseren. Belangrijk is dat Hildesheimer nadrukkelijk zichzelf, als schrijver, in zijn tekst aanwezig stelt tussen de lezer en «het materiaal». Hij zet daarmee de absolutistische waarheidsclaim die vele musicologische auteurs en biografen ten aanzien van hun verafgode Mozart deden gelden, op losse schroeven. Hij geeft de intensiteiten weer en de volgorde waarin het materiaal van Mozart op hem af komt: de levensloop, de brieven, de reizen, de composities. Hij geeft daarmee vorm aan de belangrijkste verandering die in de opvatting van de geschiedenis in afgelopen decennia heeft plaatsgehad: de *psychohistory* wettigt een bewuste stellingname en positionering van de historicus/analyticus/musicoloog *tussen* het materiaal, de weergave ervan en de receptie door de lezer en luisteraar. Hij mag in deze intersubjectieve positie eigen belevingen doen gelden. Zo geeft Hildesheimer ook zijn belevingen van Mozarts muziek weer als een vanzelfsprekend, persoonlijk onderdeel van de ontmoeting, zonder pretentie dat de muziek als een reële objectieve informatiebron moet worden opgevat.

In een laatste kanttekening over de in het algemeen vruchtbare ontwikkeling van dit deelaspect van de psychoanalytisch-musicologische samenwerking attendeer ik op een in 2005 in dit tijdschrift verschenen artikel waarin De Kroon ingaat op het werk van Carlo Gesualdo di Venosa (1560–1637). Volgens De Kroon brengt de muziek van Gesualdo, die gekenmerkt wordt door een sterke chromatiek, bij de luisteraar ervaringen teweeg die in verband gebracht kunnen worden met het begrip «jouissance» bij Lacan. Deze veronderstelling staat los van de kern van het betoog, waarin een verband wordt gelegd tussen de (voor De Kroon) huiveringwekkende muzikale dissonanties en het feit dat Gesualdo een moord heeft gepleegd. Zowel ethisch als muzikaal zou Gesualdo hier «de wet» in lacaniaanse zin overschrijden. Onwillekeurig roept deze redenering, via een sprong over vier eeuwen, een vergelijking op met de omstreden psychiatrische etikettering van bepaalde gedichten van Gerrit Achterberg in samenhang met diens moord op zijn hospita of met de diagnosticering van bepaalde schilderijen van Van Gogh op grond van de geestelijke toestand waarin de schilder verkeerde toen hij zich een oor afsneed. Hier worden verbanden gesuggereerd tussen kunstwerken en psychische excessen vanuit in actuele sensatie wortelende vooronderstellingen en *Hineininterpretierung*. Met zijn suggestie om in de schrille dissonantie bij Gesualdo «moord» te horen geeft De Kroon impliciet een duiding die muziektheoretisch en -historisch op wel zeer glad ijs staat. De auteur projecteert een opvatting van dissonantie die wellicht in het werk van Mahler en Strauss anno 1910 acceptabel zou zijn, in een muzikaal idioom van honderden jaren terug. Na een overgangperiode in de muziek, waarin andere dan tonale wetten de muzikale structuren beheersten (modaliteit), is in de overgang van de zestiende naar de zeventiende eeuw in de beginnende tonaliteit nog sprake

---

van een vacuüm waarin de nieuw verworven samenklanken en technieken op extreme wijze worden beproefd. Verschillende componisten experimenteren met de ontluikende mogelijkheden van de nieuwe tonaliteit. Zij gaan daarbij, althans naar onze begrippen, nogal eens over de grenzen van de atonaliteit. Dit is een «experiment» waarmee onze oren vertrouwd zijn als het gaat om muziek uit de expressieve overgang van de laat-Romantiek naar de atonaliteit in de twintigste eeuw. Het artikel van De Kroon bevat dus een Romantische projectie in het werk van Gesualdo: interessant genoeg voor een uitvoeriger bespiegeling.

### ¶ *Aanbevelingen*

Muziek wordt, naast literatuur, beeldende kunst en cinematografie, beschouwd als aandachtsgebied van de toegepaste psychoanalyse: *applied psychoanalysis*. Zoals uit het bovenstaande naar voren komt, spelen diverse humanioradisciplines — filosofie, geschiedenis en kunsttheorie — een rol zodra het psychoanalytische denken en de cultuurwetenschappen met elkaar in verbinding worden gebracht.

Onder de titel *Psychoanalyse en universiteit* richtte de Gelderse Vereniging van psychoanalytici op 25 september 1999 de schijnwerpers op de verbindingsterreinen tussen beide instituties in de medisch-psihiatrische sector, de kunst- en cultuurdisciplines en het psychoanalytische denken. Betrokken vertegenwoordigers van deze gebieden, onder wie ook wijlen Willem Trijsburg, De Levita, Baneke, Van Waning en ikzelf, braken mede via presentaties van eigen werk een lans voor structurele vakinhoudelijke samenwerking via de instituties zelf, en wisselden ideeën uit over de mogelijkheid om wederzijds de deuren open te zetten voor elkaars deskundigheid en expertise. Op deze vruchtbare bijeenkomst is destijds ondanks sterke voornemens, geen vervolg gekomen. Ik wil benadrukken dat dit vervolg alsnog hoogst waardevol zou kunnen zijn. Uitgangspunt vormt immers de noodzaak om, waar duidelijk sprake is van leemten en gebrekkige combinaties met psychoanalytische benaderingen, structurele oplossingen na te streven. Daartoe zou, volgens dit Nijmeegse lustrumsymposium toentertijd, bij voorkeur via institutionele samenvoeging van deskundigheden een oplossing kunnen worden gevonden.

Het was destijds David De Levita die het idee opperde van een leeranalyse voor cultuur- en kunstwetenschappers die vanuit het psychoanalytisch gedachtegoed willen werken, overeenkomstig het voorbeeld dat Peter Gay (1985) stelde door het ondergaan van een analyse te combineren met een loopbaan als historicus. Gezien de onmogelijkheid om «zomaar» in analyse te gaan, of om zich met een letteren- of geschiedenisopleiding «zomaar» voor analytische opleiding aan te melden, lijkt bij deze categorie een barrière te liggen om zich het gedachtegoed werkelijk eigen te maken en van daaruit te

werken. Ook ten aanzien van de vraag hoe men een psychoanalytische kunst- en cultuuropleiding vorm zou kunnen geven en welke eisen gesteld zouden moeten worden aan de ervaring van de leeranalyse in deze context, bleef de toenmalige discussie onvoltooid. Sprekend voor mijn eigen muzikale specialisatiegebied zou ik een voortzetting van de destijds aangeduide weg willen aanbevelen. Bij zo veel intense belangstelling voor muziek, literatuur, filosofie en creativiteit in het algemeen in de psychoanalytische wereld, moet een formele aansluiting op academische kanalen, waar ook al sprake is van grote belangstelling en activiteit, tot vruchtbare resultaten kunnen leiden. Waarom zou de analytische liefde voor opera niet kunnen worden aangegrepen in de opleiding? Kennisname van het 'podiumgebeuren' dat zo dikwijls exemplarische karakters en situaties biedt, zou de herkenning van en de identificatie met gecompliceerde persoonlijkheidsstructuren, levensdilemma's of complexe interactionele processen kunnen bevorderen. Psychoanalyse en muziek, als pars pro toto voor de humanioravakken, zouden daar ongetwijfeld wél bij varen.

#### Literatuur

- BANEKE, J. (1992). *Psychoanalyse en muziek*. Amsterdam: Rodopi.
- EHRENZWEIG, A. (1967). *The hidden order of art — A study in the psychology of artistic imagination*. Londen: Weidenfeld and Nicolson.
- ESTER, J. & MULDER, E. (red.) (1997). *Fliessende Übergänge — Historische und Theoretische Studien zu Musik und Literatur*. Amsterdam/Atlanta: Rodopi.
- CHIJS, A. VAN DER (1923). An attempt to apply psychoanalysis to musical composition. *International Journal for Psychoanalysis*, 4, 379-380.
- DE KESEL, M. (2004). Opera operanda — Verslag van een psychoanalytisch symposium over opera. *Tijdschrift voor Psychoanalyse*, 10, 45-46.
- FREUD, H. C. (1997). Frauenliebe und Leben. In J. Ester & E. Mulder (red.), *Fliessende Übergänge — Historische und theoretische Studien zu Musik und Literatur* (p. 201-221). Amsterdam /Atlanta: Rodopi.
- GAY, P. (1985). *Freud for historians*. New York/Oxford: Oxford University Press.
- GAY, P. (1999). *Mozart*. New York: Viking /Penguin.
- HAESLER, L. (1997). *Zur musikalischen Struktur und psychischen Dynamik der Sprachvertonung bei Franz Schubert und Robert Schumann*. In J. Ester & E. Mulder (red.), *Fliessende Übergänge — Historische und Theoretische Studien zu Musik und Literatur* (p. 147-191). Amsterdam /Atlanta: Rodopi.
- HILDESHEIMER, W. (1977). *Mozart*. Frankfurt: Suhrkamp Verlag.
- KOHUT, H. (1950). On the enjoyment of listening to music. In S. Feder, R.L. Karmel & G.H. Pollock (red.), *Psychoanalytic explorations in music* (p. 1-21). Madison CT: International Universities Press, 1990.
- KROON, J. DE (2005). Jouisance a cinque voci — Muziek en het onmogelijke genieten. *Tijdschrift voor Psychoanalyse*, 10, 98-108.
- LANGER, S. (1953). *Feeling and form*. New York: Charles Scribners Sons.
- MULDER, E. (1982). *Muziek in spiegelbeeld; over muziekfilosofie en dieptepsychologie*. Baarn: Ambo.
- MULDER, E. (1987). *Freud en Orpheus — Of hoe het woord de muziek verdrong*. Utrecht: HES.
- MULDER, E. (1994). *De zang van vogel-vrouwen — Psychoanalytische*

- verkenningen in mythe en muziek*. Leiden: Plantage.
- MULDER, E. (1999). *Op zoek naar Eurydice; over psychoanalyse en kunst*. Amsterdam: Boom.
- NASS, M. (1984). The development of creative imagination in composers. In S. Feder, R. L. Karmel & G. H. Pollock (red.), *Psychoanalytic explorations in music* (p. 267-287). Madison CT: International Universities Press, 1990.
- SPANJAARD, J. (1980). Psychoanalyse en muziek. *Inval*, 1, 538. Amsterdam: Nederlandse Vereniging voor Psychoanalyse.
- STERBA, R. (1939). Toward the problem of the musical process. *Psychoanalytical Review*, 33, 470-478.

## SUMMARY

*Music and psychoanalysis – underestimated questions*

Although psychoanalysis has established ongoing dialogues with literature, film and theatre, music has been somewhat neglected. Psychoanalytic approach to music is generally restricted by conscious or subconscious presuppositions about music as verbal communication and narrative form. For analysts, the functional and aesthetic characteristics of music, which are strictly related to periods of musical history, seem to be less obvious. Analysts often stick to anachronistic presumptions about music as a vehicle of emotions and psychological meanings. However, there are analogues between the representations of psychoanalysis, music and the mind that could be fruitfully explored. This article takes up the academic need for the integration of psychoanalysis, humanities and musicology.

*Key words: vehicle of emotions, need for integration, non-verbal communication*

## Noten

- 1 Als adviseur van de Stichting Psychoanalyse en Cultuur was ik betrokken bij de organisatie van de conferentie *Psychoanalyse en muziek* (21 september 1991), de tweede studiedag van de toenmalige stichting, in De Rode Hoed te Amsterdam. Van deze dag werd een verslag uitgegeven bij Rodopi (Baneke 1992). Dit artikel is de uitgewerkte tekst van een wegens ziekte niet uitgesproken lezing voor de Leuvense conferentie *Orpheus en Freud – Psychoanalyse en Muziek* (vgl. Mulder 1987) op 11 november 2006.
- 2 Het gaat om een aantal artikelen en boeken. Bijvoorbeeld mijn artikelen in Ester & Mulder (1997), en enkele boekpublicaties: Mulder (1982, 1987, 1994, 1999).
- 3 De psychoanalytische kunstfilosofieën van Suzanne Langer zijn begin jaren negentig door wijlen prof. dr. Wim Bronzwaer, literatuurhistoricus, en mij samen gedoceerd in het programma van de Afdeling Algemene Kunstwetenschappen aan de Faculteit der Letteren van de Radboud Universiteit Nijmegen.

*Manuscript ontvangen* 9 december 2007

*Definitieve versie* 4 juli 2008