

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) 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).

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

info@boomamsterdam.nl
www.boomuitgeversamsterdam.nl



Jouissance a cinque voci

Muziek en het onmogelijke genieten

Jos de Kroon

Een intrigerend begrip van Lacan wordt besproken aan de hand van de muziek van Carlo Gesualdo. Het betreft de 'jouissance,' wat vertaald zou kunnen worden met 'pijnlijk genieten'. Van de muziek van Gesualdo kan men genieten maar wel met een smartelijke bijmaak. De karakteristieken die bijdragen tot deze pijnlijke ervaringen worden hier uiteengezet.

Inleiding

In deze tekst staat de figuur van Carlo Gesualdo centraal, zijn werk en zijn leven. Gesualdo kunnen we direct leren kennen via zijn muziek. Deze is op zijn minst bijzonder te noemen. Niet alleen gold dat in zijn eigen tijd, maar ook de moderne luisteraar zal getroffen worden door zijn eigenaardige harmonieën. Het lijkt erop dat de muzikale wetten met voeten worden getreden, waardoor een zeer 'unheimliche' sfeer wordt opgeroepen. Bij een voorzichtige interpretatie van biografische gegevens en de karakteristieken van zijn muziek zou men kunnen besluiten tot een bepaalde persoonlijkheidsstructuur, maar meer nog dan de persoonlijkheidsstructuur interesseert ons de ervaring die Gesualdo's muziek ons opdringt. Zou zijn muziek ons iets doen ervaren waarover de structurerende wet geen zeggenschap heeft? Ik doel op de 'jouissance', het gebied waar de onmiddellijke en onbemiddelde ervaring heerst.

Van Gesualdo naar Ferrara en terug

Carlo Gesualdo werd vermoedelijk geboren in 1560 in de buurt van Napels. 'Vermoedelijk' omdat in de publicaties hardnekkig het jaartal 1564 terugkomt, ondanks de kritische opmerkingen daaromtrent door Glen Watkins (1991). Hij groeide materieel gezien onder fortuinlijke omstandigheden op. Over zijn vroege kinderjaren weten we weinig, maar zeker is dat hij al op vroege leeftijd in aanraking kwam met muziek en dat hij als adolescent muzieklessen kreeg. De meeste biografieën bestrijken Gesualdo's leven vanaf zijn dertigste jaar, het jaar waarin hij een meervoudige moord pleegde, wat in Napels en omgeving grote ophef veroorzaakte (Brancati 1997; Consiglio 1967; France 1895).

Dr. J.A.M. de Kroon is psychiater en psychoanalyticus. Tot voor kort was hij A-opleider bij de GGzE en hij werkt nu in eigen praktijk. Hij is lid van de Association de Psychanalyse en de New Lacanian School en publiceerde

over taal en psychose, geschiedenis van de psychiatrie, het symptoom en het subject. Correspondentieadres: Geert Grootestraat 27A, 5643 RB Eindhoven. E-mail: josquindekroon@chello.nl

Carlo Gesualdo was gehuwd met Maria d'Avalos, met wie hij twee kinderen had. Zij had al langere tijd een buitenechtelijke relatie, en toen de geruchtenstroom daarover steeds luider werd, kon Gesualdo de feiten niet meer negeren. Om zijn eer te redden beraamde hij met twee helpers een plan om beide minnaars op heterdaad te betrappen. In het Palazzo San Severo te Napels troffen zij de minnaars in bed aan en beiden werden gedood. Een bediende zou alles hebben gezien. Gesualdo vluchtte van zijn ene kasteel naar het andere en werd nooit door justitie vervolgd (Misuraca 2000; Vaccaro 1982). Van 1594 tot 1596 verbleef Gesualdo aan het hof van Ferrara, dat bekend stond om zijn kunstlievendheid, en de componerende prins was er welkom, ook al had hij een moord op zijn geweten. De omstandigheden waren hier gunstig om muziek te schrijven en zo kon het gebeuren dat in 1594 zijn eerste madrigalenboek verscheen (Newcomb 1968). Rond zijn dertigste volgde hij muzieklessen bij de Nederlandse componist Johannes de Macque (1550-1614). Voor de teksten van zijn madrigalen maakte hij veelvuldig gebruik van de gedichten van Torquato Tasso,¹ met wie hij zeer goed bevriend was. In datzelfde jaar 1594 hertrouwde hij, maar dit lijkt een verstandshuwelijk te zijn geweest. Aan het hof werden de geruchten steeds luider dat de prins zijn nieuwe vrouw mishandelde en dat hij steeds openlijker het amoureuze pad buiten het paleis koos. In 1606 verliet hij het hof van Ferrara en keerde terug naar zijn eigen hof bij Napels, zonder zijn vrouw. Vanaf 1597 schreef hij regelmatig brieven naar de hertog van Ferrara met het verzoek zijn vrouw naar het zuiden te sturen. In Napels en omgeving vroeg men zich af waarom zijn vrouw nog steeds niet was voorgesteld aan de adel en het volk. Gesualdo wilde zelf zijn vrouw en zijn zoontje uit Ferrara ophalen, maar dat werd hem door de artsen ontraden vanwege een kans op verergering van zijn astma door de ontberingen tijdens een dergelijke reis. Eind 1597 was het dan eindelijk zo ver dat het gezin herenigd werd in Gesualdo. In de vele brieven die beide echtelieden schreven aan de broer van Gesualdo's vrouw komt een grote inhoudelijke discrepantie naar voren. Terwijl Gesualdo een grote affectie voor zijn vrouw en bezorgdheid voor haar gezondheid demonstreert, beklagt de prinses zich over het brute optreden van haar man. Hij zou haar beledigen en slaan zodat zij niet meer wilde leven. Regelmatig bruuskeerde hij haar door openlijke omgang met andere vrouwen, soms ook in aanwezigheid van haarzelf. Enkele malen verbleef zij voor langere tijd bij haar familie in Modena, en in 1609 diende zij een verzoek tot scheiding in bij Paus Paulus V wegens het buitensporige gedrag van haar man. De paus stemde toe, maar zij durfde de stap niet te zetten.

In 1613 overleed Don Carlo Gesualdo. Een kroniek van die tijd meldt dat Gesualdo in de periode vóór zijn dood werd bezocht door demonen die hem geen rust gunden, totdat tien tot twaalf jonge mannen, die hij speciaal in dienst had genomen, hem driemaal per dag afranselden (Gray & Heseltine 1926). Een andere bron vermeldt dat hij niet naar het toilet kon

gaan alvorens hij heel hard was geslagen door een bediende (Campanella in Gray & Heseltine 1926). Kort na de dood van Gesualdo schreef Spaccini een relaas over de nadagen van de prins, waarin hij wordt afgeschilderd als een groot musicus die er in zijn privé-leven vreemde gewoontes op na hield. Hij kon bijvoorbeeld 's nachts nooit de slaap vatten tenzij iemand hem in bed vasthield om zijn rug te warmen. Hij had daarvoor iemand in dienst, die bij hem in bed lag wanneer de prinses er niet was.

Vijf dagen voor zijn dood had Carlo Gesualdo een testament laten opstellen van zesendertig pagina's. Daarin werd onder andere opdracht gegeven een kapel te laten bouwen waar hij zou worden begraven. Deze kerk werd in 1688 tijdens een aardbeving verwoest. De laatste wil impliceerde ook dat het kasteel te Gesualdo zou worden onderhouden en ieder dag van water zou worden voorzien. Het kasteel staat er nog steeds, maar mag niet worden betreden wegens instortingsgevaar. Vijfhonderd missen moesten worden opgedragen voor zijn zielenrust. Er waren nog veel meer zaken die moesten worden uitgevoerd, genoeg voor een levenslange dagtaak. Zijn weduwe bleef nog twee jaar in Gesualdo om de laatste wil van haar man uit te voeren, maar trok zich daarna terug in een klooster, waar zij in 1637 overleed.

De muziek van Gesualdo

Over Gesualdo's muziek is veel geschreven. Wat indertijd in de muziek af en toe als iets uitzonderlijks werd toegepast, verhief Gesualdo tot idioom, hetgeen hem in muziekkringen de twijfelachtige roem van maniërist² heeft bezorgd. Ik zal dit maniërisme in mijn uiteenzetting op bepaalde momenten benoemen maar niet in extenso behandelen; daartoe zij verwezen naar musicologische teksten. Hier worden muziektechnische aspecten gebruikt om de persoon en de muziek van Gesualdo te belichten. Hij heeft een bepaald muzikaal idioom tot het zijne gemaakt, daarbij puttend uit een rijke muzikale traditie, die terug te voeren is op de polyfonie uit de Lage Landen aan de Zee, van componisten als Jacob Obrecht, Orlando di Lasso, Johannes Ockeghem, Josquin des Prez en later Johannes de Macque.

Gesualdo was een tijdgenoot van Claudio Monteverdi. Wanneer men de muziek van Monteverdi naast die van Gesualdo zet, valt het verschil onmiddellijk op. De muziek van de eerste wordt gekenmerkt door een opeenvolging van harmonieën. Een enkele keer zal men een dissonant waarnemen, meestal om droefheid uit te drukken. In de muziek van Gesualdo valt de ene chromatisch dalende quint over de andere. Het lijkt erop dat de dissonanten en syncopen worden opgezocht en dat het chromatisme³ tot een idioom wordt gemaakt.⁴ De dissonant, de syncope en de chromatiek, die doorgaans schaars worden gebruikt in de polyfonie, worden bij Gesualdo juist verheven tot een stijlkenmerk. Daarnaast maakte hij gebruik van muzikale stijlfiguren die worden aangeduid met de term maniërisme. Wanneer bijvoorbeeld in een madrigaaltekst het woord 'scis-

sum' wordt gebruikt om te verwijzen naar het scheuren van de voorgevel van de tempel in Jeruzalem, laat Gesualdo een reeks van dalende noten de notenbalk doorsnijden waarmee een breuk in de partituur zichtbaar wordt gemaakt. Op een andere plaats laat hij de aarde beven ('et omnis terra tremuit') door gebruik te maken van een tremolo.

Il Pardone

Hoe kunnen we zijn keuze begrijpen om zo veel uitzonderingen op de regel en spanning in een muziekstuk samen te voegen? Veel musicologen brengen dit in verband met de gebeurtenissen na de moord op zijn vrouw en haar minnaar in 1590. Hij zou spoedig tot inkeer en spijt zijn gekomen, getuige de bouw van de Chieza di Santa Maria delle Grazie, waartoe hij opdracht gaf. De kerk werd voltooid in 1593 en bevat een altaarstuk *Il Pardone* waarop Gesualdo staat afgebeeld als een vroom man die tot inkeer is gekomen. De geheven rechterhand van de verlosser, die het schilderij domineert, zou een teken van vergiffenis zijn. Middenonder op het schilderij is het vagevuur afgebeeld met daarin de beide geliefden en ook een kind. Dit detail op het schilderij zou kunnen verwijzen naar hardnekkige geruchten die na de fatale gebeurtenis de ronde deden in Napels en omgeving. Het betreft een zaak die in het officiële rapport van de officier van justitie (opzettelijk) verzwegen zou zijn. Bij de moordaanslag zou ook een kind van ongeveer twee jaar gedood zijn, waarschijnlijk een kind van de minnaar van zijn vrouw.

De inkeer van de componist wordt in musicologische teksten, zoals gezegd, regelmatig in verband gebracht met de eigenaardige stijlkenmerken van zijn muziek. Echter vóór 1590, het jaar van de moord, bevatte zijn muziek al meer dan gebruikelijk dissonanten, chromatische dalingen en syncopen. Het is begrijpelijk dat dit misverstand ontstond omdat de eerste zelfstandige publicatie van zijn *Madrigali a cinque voci: libro primo* dateert uit 1594 en dat sindsdien tot in 1626, na zijn overlijden, een stroom van madrigali, responsoria en cantiones sacrae het licht zag. De werken van vóór 1590 zijn gepubliceerd in verzamelbundels die door tijdgenoten werden verzorgd. Felis' (1585) *Liber secundus motectorum* bevat Gesualdo's motet *Me reminiscaris, Domine* (Piccardi 1974) en De Macque's (1586) *Ricercate et canzoni francese*, dat is opgedragen aan Gesualdo, bevat drie *Ricercari a quattro voci* van hem (Sartori 1973).

De biografische gegevens over Gesualdo zijn op zijn minst tegenstrijdig. Een en ander lijkt samen te hangen met het beeld dat de biograaf over de componist wil schetsen. De ene keer wordt hij afgeschilderd als een genie dat prachtige muziek componeerde. De andere keer wordt Gesualdo neergezet als een door seksuele lusten gedreven flierefluiter, die achter de vrouwen aan zat en ook nog wat aan muziek deed. Een derde ziet hem meer als een 'goede moordenaar' die vreselijk veel spijt had en zich toeleegde op religieuze muziek waarin de uitdrukking van het lijden centraal staat. Deze

portretten overlappen elkaar geenszins, maar sluiten elkaar eerder uit. Toch denk ik dat het mogelijk is dat de tegenstrijdige eigenschappen van Gesualdo in één persoon samenkomen.

In weerwil van de opvattingen van sommigen (Van den Hoofdakker 1972) zal ik verdedigen dat aan de hand van het kunstwerk wel degelijk iets gezegd kan worden over de maker ervan. Vanuit het kunstwerk alléén de psychodynamiek van de kunstenaar te beschrijven lijkt mij een hachelijke onderneming. Wanneer er echter parallellen worden getrokken tussen de persoon en zijn kunstwerk is het zeer wel mogelijk karakteristieke overeenkomsten te zien die wijzen in de richting van eenzelfde structuur of mechanisme. Daarvoor is het van belang te wijzen op de bijzondere ervaringen die Gesualdo's muziek teweeg kan brengen.

Toen ik voor de eerste keer enkele madrigalen van Gesualdo hoorde, was ik als verstaand. De koude rillingen liepen over mijn lijf. Er opende zich een wereld voor mij die mij totaal onbekend was. Ik stond perplex en was met stomheid geslagen. Als lid van twee koren, een gemengd koor en een Schola Cantorum, was ik gewend aan de kerktonen en de polyfonie.⁵ De responsori van de goede week, de koorwerken van Lassus en Josquin en de monumentale muziek van Monteverdi waren mij zeer vertrouwd. Maar de muziek van Gesualdo was anders. Vreemde muziek, die soms heel modern klonk en deed denken aan composities van Arnold Schönberg of Alban Berg. Toen was ik nog onwetend ten aanzien van de gebeurtenissen in het leven van Gesualdo.

Gesualdo heeft deze contrasterende uitzonderingen zo veelvuldig gebruikt dat je kunt zeggen dat hij ze verheven heeft tot principe, waardoor zijn idioom een zeker opstandig karakter kreeg. Bij analyse van zijn muziek valt op dat de bestaande muzikale regels voortdurend worden overschreden, zonder dat dit muzikale chaos oplevert. Het is eerder zo dat Gesualdo voortdurend bezig was de grens te laten oplichten door deze bij herhaling te overschrijden.⁶ Deze veelvuldige overschrijdingen van de muzikale regels hebben als gevolg dat de regel steeds duidelijker opdoemt. Je zou kunnen zeggen dat Gesualdo verwoede pogingen deed de muzikale regels te installeren door telkens de grenzen op te zoeken.

Lacaniaans gezegd: hij overtreedt de wet met de bedoeling deze over zich uit te roepen en zo deze wet te installeren. Wij kunnen alleen maar speculeren over de intenties van de componist en alleen maar zijn muziek op ons laten inwerken. Zou het kunnen zijn dat het 'unheimliche' gevoel dat wij ervaren bij het beluisteren van zijn muziek een fingerwijzing is in de richting van het betreden van een gevaarlijk gebied waar de 'jouissance' heerst?

Prelude op de 'jouissance'

Mijn interpretatie is dat zowel de gebeurtenissen in zijn leven als de karakteristieken van zijn muziek manifestaties zijn van Gesualdo's neiging de grens te overschrijden.

Het is duidelijk dat Gesualdo met de meervoudige moord de wet overtrad. Wellicht speelde daarbij het onbewuste verlangen om gestraft te worden en aan deze zijde van de wet te worden gezet, maar feit is dat hij niet werd vervolgd, laat staan gestraft. Waarschijnlijk wist Gesualdo van tevoren dat dit zo zou aflopen. Het lijkt er zelfs op dat zijn daad een zekere bewondering wekte bij het volk. Gesualdo zette zijn gewone leven voort en hertrouwde vier jaar na de moord. Er worden geen tekenen van spijt of droefenis gemeld in zijn biografie. De muziek die hij schreef in de periode tussen de moord en zijn tweede huwelijk, tussen 1590 en 1594, heeft een traditioneel karakter en draagt niet de kenmerken van zijn latere muziek, die als maniëristisch wordt aangeduid. De dissonanten en het chromatisme kwamen al voor in zijn vroege muziek maar niet in even grote mate als in zijn latere werken. De chromatisch dalende quinten, zo kenmerkend voor droefenis in de muziek, kunnen bij Gesualdo het gevolg zijn van treurnis om de dood van zijn eens geliefde maar ook een teken van zijn sterke neiging om van de geëffende paden af te wijken. Beide mogelijkheden kunnen in verband worden gebracht met het eens verlorene, waar men als subject afscheid van heeft moeten nemen door toedoen van de symbolische castratie, de separatie. Het hervinden van het verloren object dat bij de castratie is verdwenen, lijkt de levensopdracht van ieder mens te zijn. Het verlangen drijft de mens naar 'het Ding'. De nadering van 'het Ding' gaat gepaard met genot maar ook met pijn. Dat is de ervaring van de 'jouissance'. De koude rillingen over het lijf bij het horen van Gesualdo's madrigalen hebben daar iets mee te maken. Het is een lichaamssensatie die voorkomt bij hevige emoties die zowel kunnen samenhangen met genot als met huiver. Wat gebeurt er met de luisteraar wanneer de Stenen Gast in Mozarts opera *Don Giovanni* opdoemt en zijn huiveringwekkende stem verheft? Wat gebeurt er als Maria Callas de aria *Casta Diva* uit Bellini's opera *Norma* zingt? Op beide momenten gaat er een rilling door de luisteraar heen die niet goed is thuis te brengen onder emotionele categorieën als angst, verliefdheid of boosheid. Het is een huivering die zich onmiddellijk vertaalt in een lichamelijke sensatie. Zij manifesteert zich op het terrein van het Reële, het gebied van de brute werkelijkheid zonder tussenkomst van de taal, daar waar de 'jouissance' is gesitueerd. 'Jouissance' is het genieten van het reële zonder tussenkomst van het symbolische, de wereld van de taal. Het is een absolute regressie die tegelijkertijd genotvol en beangstigend is. Is het de stem of de combinatie van muziek en tekst die hierbij de belangrijkste rol speelt? Beide elementen zijn in de muziek van Gesualdo aanwezig. Over de relatie tussen tekst en muziek bij Gesualdo kan worden gezegd dat er sprake is van een nauwgezet volgen van de tekst in de muziek, waarbij het muzikaal idioom in de loop van de tijd steeds extremer wordt (Meister 1973). Gesualdo stoort zich steeds minder aan de muzikale conventies van zijn tijd en zijn muziek wordt steeds meer persoonlijk. Musicologen spreken van een maniërisme dat eindigt in een doodlopende straat.

De effecten die de muziek van Gesualdo teweegbrengt, worden in verband gebracht met huivering, met sterke lichamelijke sensaties. Door de frequente overschrijdingen van de muzikale wetten verliest men als luisteraar de grond onder de voeten. Men komt te verkeren in een permanent zweverige toestand zonder enig houvast, wat ook weer sterke lichamelijke belevingen teweeg kan brengen. Zelfs muziek met een hoog abstractieniveau, zoals die van Gesualdo, is blijkbaar in staat het subject in beweging te zetten. Dit fenomeen doet zich in sterkere mate voor wanneer binnen dat abstractieniveau de regels worden losgelaten. Dat staat in schril contrast met de idee dat muziek een ordenend karakter heeft, zoals in Bachs *Das Wohltemperierte Klavier*.

De ‘jouissance’

Op dit punt is het zinvol het lacaniaanse begrip ‘jouissance’ verder uit te werken.

Het woord ‘jouissance’ is in feite onvertaalbaar. Het Nederlandse equivalent ‘lust’ komt dichterbij dan ‘genot’. ‘Jouissance’ is bij Lacan in de loop van de tijd aan wijzigingen onderhevig geweest. Aanvankelijk gebruikte Lacan deze term in de hegeliaanse dialectische betekenis dat de slaaf gedwongen is te werken om producten voort te brengen ter genieting van de meester. In dit verband kan men denken aan de juridische term ‘vruchtgebruik’ of het marxistische ‘meerwaarde’. Vanaf 1953, het jaar van zijn eerste Séminaire, wordt het begrip terloops gebruikt in de betekenis van ‘genot’ met inbegrip van seksueel genot. Nog in 1957 duidt Lacan met ‘jouissance’ de lust in relatie tot het seksueel object aan (Lacan 1966, p. 453).

Pas in zijn Séminaire over de ethiek (1959-1960) ondergaat de betekenis van ‘jouissance’ een verandering. Lacan maakt dan een onderscheid tussen genot en ‘jouissance’, een oppositie die herinnert aan Hegels onderscheid tussen ‘Genuss’ en ‘Lust’. Het lustprincipe functioneert als een begrenzer van genot. Het gebiedt het subject ‘zo min mogelijk te genieten’. Tegelijkertijd probeert het subject voortdurend deze wet te overschrijden, voorbij het lustprincipe te gaan. Het resultaat – het zij herhaald – is echter niet nog meer genot, maar pijn, omdat het subject slechts een beperkte hoeveelheid genot kan verdragen. Dit ‘pijnlijke genot’ noemt Lacan ‘jouissance’, zo goed te herkennen in de klinische praktijk waar de symptomen hun ambivalentie voortdurend bewijzen: op willen geven en eraan vasthouden.

De term ‘jouissance’ drukt goed het paradoxale karakter van het symptoom uit: het subject lijdt aan het symptoom maar geniet er tegelijkertijd van. Het verbod op de ‘jouissance’ ligt aan de kant van de symbolische structuur van de taal. Degene die spreekt, is van ‘jouissance’ buitengesloten. Het lustprincipe – dat de ‘jouissance’ verbiedt – is inherent aan de symbolische structuur van de taal. ‘Jouissance is verboden voor hem die daadwerkelijk spreekt’ (Lacan 1966, p. 821). ‘Jouissance’ is het pijnlijk genieten van ‘het

Ding' dat gevreesd en gezocht wordt. Er bestaat geen afstand meer tot 'het Ding' want de taal is buitengesloten. Omgekeerd wordt met het spreken het genieten van 'het Ding' onmogelijk gemaakt. Het verbod op 'jouissance' verwijst naar het verbod op incest; de verhindering van het kind de imaginaire fallus voor de moeder te zijn. In *Encore* (Lacan 1975) staat te lezen dat de 'jouissance' een fallisch karakter heeft en het wordt beschreven als een 'lichamelijke substantie'.

Omdat 'jouissance' is buitengesloten van de symbolische orde mag men verwachten dat kunst in het algemeen dichterbij het genieten van 'het Ding' staat dan het spreken. Voor sommige kunstvormen, zoals de muziek, is dat zeker waar. Muziek raakt ons op een andere manier dan een roman. We kunnen ontroerd raken door pianomuziek van Schubert zonder dat we er iets van begrijpen. In die zin zouden we de uitspraak van Igor Stravinsky kunnen opvatten: 'Muziek drukt niets uit' (Stravinsky, bij Robert Craft 1972).⁷ Muziek op zich kan geen betekenis genereren, wel kunnen we ontroerd, opgewonden en bedroefd raken. Muziek staat dichterbij de 'jouissance' dan de talige kunstuitingen. Niet alle muziek zal ons in even hoge mate raken. De muziek van Gesualdo maakt ons iets duidelijk over de transgressie van het lustprincipe, om uit te monden in de 'jouissance'. Er bestaat daarbij een opvallende overeenkomst tussen de transgressie van het lustprincipe en de overschrijding van de muzikale wetten. Men zou kunnen zeggen dat het 'Unheimliche' dat de muziek van Gesualdo teweegbrengt iets te maken heeft met de 'jouissance'. Bij het beluisteren van deze muziek wordt het symbolische omzeild ten voordele van het 'imaginaire' (het domein van de waarneming) en het 'reële' (alles wat buiten het talige valt), ook al gaat het om gezongen teksten. De dramatische kracht van Gesualdo's muziek worden wij pijnlijk gewaar in lichamelijke reacties. We huiveren bij het horen van deze klanken.

Het is mijn veronderstelling dat deze gewaarwordingen bij de luisteraar worden opgeroepen door de genoemde karakteristieken in zijn muziek. De woorden van Stravinsky parafraserend zou ik kunnen zeggen: 'Muziek drukt het niets uit.'

In zijn twintigste Séminaire, *Encore*, dat hij gaf in de jaren 1972-1973, zei Lacan: 'La jouissance, c'est ce qui ne sert à rien' (De jouissance is dat wat tot niets dient). Een opmerkelijke uitspraak, wanneer men bedenkt dat dit begrip bij Lacan een belangrijke plaats in zijn theorie inneemt. De 'jouissance' is iets wat er niet toe doet; of zou Lacan bedoelen dat de 'jouissance' verwijst naar het niets?

Hoe is nu de relatie tussen 'jouissance' en muziek te situeren? Om die vraag te beantwoorden, kunnen we Michel Poizat (1991) aan het woord laten. Hij zegt dat 'de stem is verbonden met de taal' ('être parlant'), maar het niet-talige deel van de stem staat in verband met de 'jouissance', zoals de muziek een betekenisloos fenomeen is dat het gemoed in beweging kan zetten. Alleen in de verhouding tot de taal wordt de 'jouissance' mogelijk als ervaring.

Muziek is de extensie van de stem. Zeker, muziek spreekt maar op één manier, die zich negatief verhoudt tot de taal. Muziek is de taal minus de zin. De luisteraar vult als spreekwezen onmiddellijk het zin-gat op dat de muziek in het reële slaat. Het afwezige wordt opgevuld (Lévi-Strauss 1971, p. 579). Muziek is kennelijk in staat te verwijzen naar een afwezigheid, een leegte, maar de mens vult dit gat onmiddellijk op met woorden of gedachten.

De dichter Gerrit Komrij dicht, sprekend over die leegte, de muziek een andere rol toe dan waar Poizat naar verwijst: 'Ik heb een religieus geloof in kunst. Zonder kunst zal mijn wereld in elkaar storten. Het is de opvulling van een godvormige leegte, een behoefte die volledig wordt bevredigd door de esthetiek: literatuur, poëzie, muziek. Concerten van Bach, maar ook fragmenten van andere componisten, subliem en woordeloos, zijn van zo'n onbetwistbare ontroering dat ik tijdens het luisteren denk: nu zit ik heel dicht in de buurt van datgene waarvan anderen zich misschien inbeelden dat het God zou kunnen zijn. Ik geloof dat muziek het definitieve antwoord is op het gevreesde zwarte gat van het niets' (Komrij 2001). Komrij stelt de zaak dus anders voor dan Poizat.

Wanneer Jacques Derrida spreekt over de 'differEntie' laat hij zien dat aanwezigheid altijd een afwezigheid veronderstelt (Derrida 1967). Dus vanuit de logica worden aan- en afwezigheid oppositioneel tegenover elkaar gesteld.

In het verlengde daarvan verwijst een klank onherroepelijk naar stilte en muziek op haar beurt naar veelstemmige stilte. Deze stilte is het gat in het geluid. Wanneer het subject het gat in het zijn nadert, is hij met stomheid geslagen en verstijfd van schrik, zoals Mozes in Schönberg's opera *Mozes en Aaron* uitroept: 'O Wort, du Wort das mir fehlt' (Schönberg 1932). Mozes is vertwijfeld en lijkt het contact met God, de grote Ander, te verliezen. Hij valt in een diep gat.

In deze zin kunnen we het tweevoudige aspect van de stem begrijpen. Enerzijds roept zij de herinnering aan de huiveringwekkende leegte op en anderzijds kan zij de drager zijn van het beschermende woord. Wellicht kan het volgende citaat van Lacan op deze wijze worden begrepen: 'La voix peut être strictement la scansion avec laquelle tout ça je vous la raconte [...] l'objet a est lié à cette dimension du temps' ('De stem kan strikt genomen de scandering zijn waarmee alles wat ik u daar vertel [...] het object a is verbonden aan deze tijdsdimensie' (Lacan, *Les non-dupes errent*, 9 april 1974, geciteerd bij Porge 2000, p. 212).

Finale

De muziek van Gesualdo brengt bij de luisteraar ervaringen teweeg die in verband gebracht kunnen worden met een intrigerend begrip bij Lacan: de 'jouissance'. De huiver die men daarbij ervaart ligt zo dicht bij het reële van het lichamelijke, dat de tussenkomst van de taal verdwenen lijkt te zijn. De onmiddellijkheid in relatie tot 'het Ding', dat tegelijkertijd gezocht en

gevreesd wordt, zou een pijnlijk genieten, dat de 'jouissance' inhoudt, mogelijk kunnen maken. Muziek staat sowieso dichterbij het genieten van 'het Ding' dan de taal. De huiveringwekkende muziek van Gesualdo brengt ons in contact met de pijnlijke aspecten van de 'jouissance'. De stem van zijn muziek lokt ons vanwege haar schoonheid, maar waarschuwt ons tegelijkertijd dat ons verlangen te pletter kan slaan op de rotsen van 'het Ding'. Waar de brute ervaring van het reële, die gepaard gaat met de 'jouissance' zich voordoet, is de bescherming van de taal afwezig. De huivering is een teken dat het gevaar nabij is.

Noten

1. Torquato Tasso (1544-1595) was een dichter van pastorale lyriek die van het ene hof naar het andere verhuisde in een voortdurende staat van paranoïde psychose. Zijn bekendste werk is het *Gerusalemme liberata*, waarin de strijd tussen de geliefden Tangredi en Clorinda wordt verhaald.

2. Een maniërisme maakt veelvuldig gebruik van een stereotiep muzikaal idioom om bepaalde effecten teweeg te brengen. Het maniërisme werd vooral gebezigd in de late Renaissance, waarbij de stijl van natuurlijkheid en harmonie werd losgelaten ten voordele van gekunsteldheid en pathetiek.

3. Een dissonant is samenklank (of opeenvolging van tonen) die niet welluidend klinkt. Vroeger vond men eerder dat er sprake was van een dissonant dan tegenwoordig.

Chromatisch betekent dat in een rij van tonen halve toonsafstanden worden gebruikt.

Er is sprake van een syncope wanneer het accent in een ritme verschuift. Bijvoorbeeld wanneer

in een driekwartsmaat het accent verschuift van de eerste naar de tweede tel.

4. Een goed voorbeeld op CD is de uitvoering door het Concerto Italiano onder leiding van Rinaldo Alessandrini op het label Opus 111, OPS 30-238.

5. Polyfonie betekent letterlijk het samenklanken van meerdere stemmen, waarbij de horizontale lijnen van de melodieën meer belang hebben dan de verticale samenklanken. In muziekhistorisch opzicht is de polyfonie in aanzet begonnen bij Guido van Arezzo (ca. 1000) en later tot ontwikkeling gekomen bij Johannes van Affligem (ca. 1100).

6. Het overschrijden van de muzikale regel die harmonie voorschrijft, levert spanning op die wordt opgeheven als de harmonie weer wordt hersteld.

7. Stravinsky was niet de eerste maar wel de meest geciteerde aangaande dit idee. Aurelius Augustinus ging hem hierin voor (Augustinus 1940).

Literatuur

Augustinus, A. (1940). *Belijdenissen (Confessiones)*. Vertaling A. Sizoo. Delft: Meinema.

Brancati, R. (1997). *Bios Athanatos*, Carlo Gesualdo principe di Venosa 1566-1613. Milaan: 21° Secolo.

Consiglio, A. (1967). *Gesualdo ovvero assassinio a cinque voci. Storia tragica italiana del secolo XVI*. Napels: Berisio.

Craft, R. (1972). *Stravinsky: The chronicle of a friendship 1948-1971*. Londen: Victor Gollancz.

Derrida, J. (1967). *De stem en het fenomeen*. Baarn: 1989.

France, A. (1895). *Histoire de Dona Maria d'Avalos et de Don Fabricio, Duc d'Andria*. In A. France *Le puits de Saint Claire* (p. 235-249). Parijs: Calmann-Lévy, 1925.

Gray, C. & Heseltine, Ph. (1926). *Carlo Gesualdo, Prince of Venosa, musician and murderer*. Londen/New York: J. Curwen & Sons Ltd, 1971.

Hoofdakker, R. van den, (1972). *Wie wat vindt heeft slecht gezocht*. Amsterdam: Van Oorschot.

Komrij, G. (2001). Interview in *Trouw*, 24 november 2001, p. 21.

- Lacan, J. (1966). *Écrits*. Parijs: Seuil.
- Lacan, J. (1975). *Le séminaire de 1972-1973*, livre XX. *Encore*. Parijs: Seuil.
- Lévi Strauss, Cl. (1971). *L'homme nu*. Parijs: Plon.
- Meister, H. (1973). *Untersuchungen zum Verhältnis von Text und Vertonung in den Madrigalen Carlo Gesualdos*. Regensburg: Gustav Bosse.
- Misuraca, P. (2000). *Carlo Gesualdo, Principe di Venosa*. Palermo: L'Epos.
- Newcomb, A. (1968). Carlo Gesualdo and a musical correspondence of 1594. *Musical Quarterly*, LIV (4), 409-436.
- Piccardi, C. (1974). Carlo Gesualdo: l'aristocrazia come alezione. *Revista italiana di musicologia*, IX, 90-93.
- Poizat, M., (1991). *La voix du diable. La jouissance lyrique sacrée*. Parijs: Métaillié.
- Porge, E. (2000). *Jacques Lacan, un psychanalyste. Parcours d'un enseignement*. Toulouse: Erès.
- Sartori, Cl. (1973). *Madrigali del Passerini e ricercatori di De Macque e Gesualdo*. *Quadrivium*, XIV, 181.
- Schönberg, A. (1932). *Mozes und Aaron* (onvoltooide opera).
- Vaccaro, A. (1982). *Carlo Gesualdo, Principe di Venosa. L'uomo e i tempi*. Venosa: Editio Osanna, 1998.
- Watkins, G.E. (1991). *Gesualdo: the man and his music*. Oxford: Clarendon Press.

Jouissance a cinque voci

This article seeks to explain a difficult but intriguing Lacanian concept: jouissance. It is shown with reference to the music of Carlo Gesualdo that experiences of astonishment are a sign of the approach to 'the Thing'. 'The Thing' is the lost object which must be continually refound. The lost object is also the cause of desire. When the subject transgresses the pleasure principle and attains 'the Thing', this is experienced as jouissance, a painful pleasure. The music of Gesualdo, with its characteristic dissonances, has reminiscences of jouissance. In this constellation the protection of the subject by language is absent.

Key words: desire, Gesualdo, jouissance, Lacan, music, 'the Thing'