

Kleinood: 'ons lied voor jouw bijzonder verhaal'

Een onderzoeksproject naar de betekenis van een
persoonlijk lied als troost

Promotor: Extern: Ann Michielsens
Intern: Janna van der Heyden

Academiejaar: 2018 – 2019

Bachelorproef voorgedragen door:
Femke BAUWENS
tot het bekomen van de graad van Bachelor na Bachelor
in de Creatieve therapie – Muziektherapie

Kleinood: 'ons lied voor jouw bijzonder verhaal'

Een onderzoeksproject naar de betekenis van een
persoonlijk lied als troost

Promotor: Extern: Ann Michielsens
Intern: Janna van der Heyden

Academiejaar: 2018 – 2019

Bachelorproef voorgedragen door:
Femke BAUWENS
tot het bekomen van de graad van Bachelor na Bachelor
in de Creatieve therapie – Muziektherapie

INHOUDSOPGAVE

Woord vooraf	4
Introductie.....	5

Deel 1: Literatuurstudie

1	rouw-kost.....	9
1.1	Ik rouw van jou: twee rouwmodellen.....	9
1.2	Rouw en haar roeispanten.....	11
2	Van muziek naar muzikament: heilzame tonen als troost.....	13
2.1	Muziek en het 'innewerden'	15
2.1.1	Muziek en emotie	15
2.1.2	Muziek en herinnering.....	17
2.1.3	Muziek en tijd	18
3	Verteerlieders	21
3.1	Het universele lied van de troost.....	21
3.2	De 'Songlines': Gesang ist Dasein (Rilke)	21
3.3	De 'saudade', de klank van de weemoed	24
3.4	De Smartlap	25
4	Het lied en de taal.....	28
4.1	De taal als structuur.....	28
4.2	De betekenaar	30
4.3	Metafoor.....	32
4.4	Verhaal.....	33
4.5	Poëzie versus songtekst.....	35
4.5.1	Poëzie	35
4.5.2	Songtekst	36
4.6	De stem.....	37

Deel 2: Praktijk

1	Kleinood, ons lied voor jouw bijzonder verhaal	41
2	Casusbesprekingen	42
2.1	Casus 1: Marie, verdwaald in de weemoed, gedragen door 'saudade'	42
2.1.1	Marie en de rouw	42
2.1.2	Het traject	43
2.1.3	Sessie 1: Marie en het lied van de 'sonsjaïn'	43
2.1.4	Sessie 2: Marie en de tamboerijn	44
2.1.5	Sessie 3: Marie en <i>de jouissance</i>	44
2.1.6	Sessie 4: Verdwaald in weemoed, gedragen door <i>saudade</i>	45
2.1.7	Sessie 5: Lied voor Marie	46
2.1.8	Methoden en technieken	46
2.2	Casus 2: Vera: voelt, vecht, waakt en wiegt	49
2.2.1	Vera en de rouw	49
2.2.2	Het traject	50
2.2.3	Het gesprek: Vera en de veer(a)kracht	50
2.2.4	Vera en de verloren zinnen	51
2.2.5	Methoden en technieken	53
	Discussie	55
	Algemeen besluit	56
	Literatuurlijst	58
	Bijlagenlijst	61

WOORD VOORAF

Een dank in duizend toonaarden aan de ontvangers van een lied en jullie dapper verdriet.

“Ondergetekende draagt de uiteindelijke verantwoordelijkheid voor deze bachelorproef en staat toe dat haar werk in de mediatheek van de hogeschool wordt opgeslagen en in zowel papieren als digitale versie ter raadpleging beschikbaar wordt gesteld.”

Gent, augustus 2019

INTRODUCTIE

'Afdruiprek': metafoor voor het onbenoembare

Toen ik zelf een moeilijke tijd doormaakte, schreef ik een lied. Het was mijn allereerste echte lied en het hielp me iets verteren dat ik moeilijk in het gewone, gesproken woord kon uitdrukken. Ik had een metafoor nodig, iets dat het onbenoembare in mezelf kon duiden zonder te letterlijk te zijn. En dus schreef ik een lied over een schuimspaan in de la. Mijn identificatie met dit object met gaatjes was verpletterend sterk en ik kon me niet voorstellen dat er iets anders was wat op dat moment zo treffend troostend was. Wie had kunnen vermoeden dat een schuimspaan mij de dagen zou door helpen? Daarna kwam het afdruiprek¹. Het weerspiegelde perfect mijn gevoel van het kopje dat steeds kopje onder gaat in het afwaswater. Moeten en willen afdruipen. Vanaf dat moment ontstond er een verlangen als tekstschrijfster om liederen te schrijven voor anderen als een vorm van troost. Er ontstond de zoektocht naar het (gezongen) woord en de betekenis van metaforen in een persoonlijk lied. Het volgende lied schreef ik voor een vriendin. Het ging over wasverzachter en muurverf. En toen één over pingpongballen en slagsnelheid. Men vroeg mij: 'waar gaan die teksten over?' 'Ze gaan exact hierover', zei ik dan. Mijn vriendinnen echter stelden die vraag niet. Zij hadden iets anders begrepen. Zij herkenden iets van weemoed en verlies. Een dagdagelijks fenomeen werd iets van betekenis, iets van hen, alleen van hen. Plots ontvouwde er zich een nieuwe wereld voor mij. Een lied over balletjessoep vertelde een heel leven van liefde en verbinding. Een lied over een bromvlieg reflecteerde dan weer over donkere dagen. Mijn teksten voor een ander waren niet altijd gevat in metaforen. Soms werden ze gedragen door de letterlijkheid, door woorden van hen. Maar gegoten in een liedvorm en gedragen door melodie leken deze woorden verteerbaarder. Meer gedragen, gevangen en gewiegd in een muzikale vorm werden deze woorden omhuld en begrensd. Daardoor werd de pijn die soms gepaard ging met deze woorden zachter en draaglijker. Een project ontstond: Kleinood. Zij maakt persoonlijke liederen voor mensen in psychische kwetsbaarheid, mensen die een verwerkingsproces doormaken wat gepaard gaat met verlies en rouw in de brede betekenis. Deze muziekstukken op maat worden heuse 'levensliederen' of 'verteerliederen': liederen die iets vertellen over een leven, over verdriet, over liefde, verlies of verbinding. Zij vertellen iets unieks; een 'goddelijk detail'², iets wat opvalt, wat singulier is voor een persoon. Kleinood onderzoekt de waarde van

¹ Referentie liedtekst 'Afdruiprek' in bijlage A

² Uit 'Leroy, J; 'Les Divins Détails'. Geraadpleegd via <http://jonathanleroy.be/wp-content/uploads/2016/01/1988-1989-Les-divins-détails-JA-Miller.pdf>

zo'n uiterst persoonlijke metafoor of lied als troost. Noot per noot, nood per nood. Of: hoe een afdruiptrek niet enkel kopjes dragen kan, maar ook een vergiet vol verdriet.

Probleemstelling

Kleinnood: 'ons lied voor jouw bijzonder verhaal'

Hoe en waarom kunnen persoonlijke liederen een bijdrage leveren aan een rouw)verwerkingsproces? Wat kan de betekenis van deze liederen zijn als dragers van leed? Sterker nog: hoe zou een persoonlijk lied hieraan kunnen bijdragen en waarom kan dit een meerwaarde hebben voor de verwerking van ons eigen verdriet?

Door de eeuwen heen dragen liederen in verschillende culturen de kracht van universele troost in zich. De Fadomuziek drukt een weemoed en verdriet uit over de vergankelijkheid van het leven en de liefde, die op hun beurt weer een appel doen op individueel gedragen leed. De troubadourslyriek vertelt over de hoofse liefde, maar ook over het leed daarvan, herkenbaar voor alle lagen van de bevolking. De smartlap neemt ons mee in een universele jammerklacht die over onszelf lijkt te gaan. Als universele liedteksten ons al zo kunnen verbinden met ons eigen verdriet en leed, hoe zit dit dan met een persoonlijk lied? Het project Kleinnood (zie inleiding) onderzoekt de betekenis van een persoonlijke lied vanuit de unieke verhalen van de liedontvangers. Zij tracht daarin hun verhaal in een symbolische, verteerbaardere muzikale vorm terug te geven en te komen tot het meest eigene van een persoon: de betekenaar. Met in het achterhoofd de verbindende kracht tussen muziek en emotie, wil Kleinnood trachten een antwoord te geven op de volgende belangrijke vragen:

- *Wat is het belang van tekst in een lied, wat betekent dit talige aspect van liederen maken vanuit de psychoanalyse?*
- *Hoe ontstaat een proces van de vorming van een persoonlijk muziekstuk?*
- *Hoe maak je een lied een lied van hen? Hoe doe je dit met iemand die niet kan spreken (ref. dementie)? Hoe verloopt de zoektocht naar 'het goddelijk detail' ofwel de betekenaar?*
- *Welke visies op taal kunnen ondersteunend werken in een proces van Kleinnood?*
- *Kan een persoonlijk lied een bijdrage leveren aan een rouwverwerkingsproces?*

Deze vragen leiden uiteindelijk naar praktijkvoorbeelden van persoonlijke liederen als troost. De liederen werden geschreven voor mensen met een verlieservaring in de brede zin van het woord.

Werkwijze

Ik leg een sterke nadruk op de psychoanalytische visies op taal en muziek, aangezien mijn werkwijze in Kleinood de klemtoon legt op het talige aspect. Hierbij zal ik onder andere vertrekken vanuit Lacan's visie op taal. Lacan legt de nadruk op de betekenaar, bij het 'zeggen op zich', en niet bij de betekenis. "Om die reden heeft de psychoanalyse een sterk gevoel voor taal ontwikkeld; voor woordspelingen, metaforen, voor ritme, voor stijl, kortom, voor het literair boetseren van taal" (Verstraten, De Kesel & Houpperman, 2010, voorwoord).³ Deze psychoanalytische visies uit de geconsulteerde literatuur wil ik koppelen aan mijn eigen methoden van songwriting in de praktijk bij het proces van de creatie van een persoonlijk lied. Ook de achtergronden van de betekenis van 'verteerlieders' zullen verwerkt worden. Zij zullen uiteindelijk leiden naar een beschrijving van twee casussen van Kleinood waarin deze visies gehanteerd worden.

Schets en opbouw

Eerst worden kort de rouwfasen besproken vanuit twee gekozen modellen die waardevol zijn voor de mensen met wie Kleinood werkt. Daarna volgt een onderzoek naar hoe muziek drager kan zijn van leed als een vorm van troost. Daarin worden enkele elementen belicht die een invloed hebben op de beleving van muziek als troost.

Aansluitend richt deze thesis zich op een aantal vormen van 'verteerlieders' uit de geschiedenis die ook de functie hebben drager te zijn van persoonlijk of universeel leed, zoals de Fado. Na deze bredere kijk op de link tussen liederen en troost wordt geconvergeerd naar het talige aspect van een lied en wat de specifieke betekenis kan zijn van het gezongen woord. Er wordt onder andere aandacht besteed aan de metafoor als bezongen betekenaar vanuit de psychoanalyse. Uiteindelijk wordt er nog verder ingezoomd op het persoonlijk project Kleinood en hoe een persoonlijk lied tot stand kan komen met voorbeelden uit de praktijk. Tenslotte zou ik een antwoord willen geven met behulp van deze verschillende visies op mijn bovenstaande vraagstelling.

³ Uit: Verstraten, P.; De Kesel, M. & Houppermans, S. (Red.) (2010). Spreken, zwijgen, ... schrijven. Psychoanalyse en taal *Reeks Psychoanalyse en cultuur, nr. 1.* (voorwoord) Geraadpleegd via <http://www.maklu.be/MakluEnGarant/BookDetails.aspx?id=9789044127034>

DEEL 1

LITERATUURSTUDIE

1 ROUW-KOST

1.1 Ik rouw van jou: twee rouwmodellen

In de eerste plaats hebben de mensen met wie Kleinood werkt een gemeenschappelijke deler: zij rouwen om het verlies van iets of iemand. Vanzelfsprekend is er eerst de rouw en dan pas de troost.

In dit hoofdstuk over rouw wordt vertrokken vanuit twee rouwmodellen die waardevol kunnen zijn voor de latere beschrijving van de casussen van Kleinood. Aangezien zij liederen maakt voor mensen in een rouwverwerkingsproces, wordt in dit onderdeel afgebakend over welke soort rouw het hier gaat en over de verwerkingsprocessen die van toepassing zijn op de personen waar Kleinood mee werkt.

Hier worden kort twee rouwmodellen besproken die gebruikt worden in deze visie van Kleinood op rouw. Zij geven ook meer duidelijkheid over de keuze van de doelgroep voor wie Kleinood liederen schrijft.

De rouwmodellen die vroeger werden ontwikkeld, werden vooral lineair bekeken. Je doorliep de fasen in de juiste volgorde en daarna kwam je tot een eindpunt, je had iets 'losgelaten' en 'verwerkt'. In de huidige visies op rouw wordt afgeweken van deze lineaire verwerking. De fasen waarover gesproken werd bestaan nog steeds, maar worden nu bekeken als een flexibele heen-en-weerbeweging die zich een leven lang als een golf kan uitrollen.

Het rouwmodel van William Worden⁴ beschrijft vier rouwtaken:

Rouwtaak 1:

De realiteit van het verlies onder ogen zien, erkennen dat iets of iemand er niet meer is

Rouwtaak 2:

Het aanvaarden en ervaren van de emotionele pijn, die het gevolg is van het verlies

Rouwtaak 3:

Je leven herinrichten na het verlies, de draad weer oppakken

Rouwtaak 4:

Het verlies een plaats geven in je leven. Anders gezegd: het verlies verweven met je verdere leven. Er komt een andere relatie voor in de plaats, een symbolische.

Zoals reeds vermeld worden deze stadia niet chronologisch doorlopen, ze lopen door elkaar heen.

⁴ (Worden in Maes in Maes&Modderman, 2014)

Een tweede interessant model voor het Kleinood-project is dat van Stroebe en Schut (1999). Er zijn volgens het door hen ontwikkeld duaal procesmodel twee pijlers of roeispanten die je nodig hebt in een rouwproces. Soms peddel je verliesgericht, soms herstelgericht (Stroebe en Schut, 2001).

Men heeft in een verwerking beide stressoren nodig om te kunnen voortvaren. Bij een 'gezonde' rouw is er een constante roeibeweging met beide peddels. Dit evenwicht in varen zorgt er net als in de aanvaardingsfase van Worden voor dat het verlies kan worden verankerd zonder er door te worden overspoeld.

Voordat er sprake kan zijn van een 'herziene band' met hetgeen wat verloren is, moet er dus erkenning van verlies plaatsvinden. Met een 'herziene band' bedoelen we hier een nieuwe, gesymboliseerde invulling voor hetgeen wat verloren is. In hoofdstuk 3.1.2 'Muziek en Herinnering' wordt hier nog verder op ingegaan. Deze erkenning is uitermate belangrijk bij het proces van het in staat zijn tot het ontvangen van troost. Wanneer iemand in de ontkenning zit van het verlies is deze niet in staat andere vormen te omarmen. Men wil 'het origineel', is nog in de veronderstelling dat het hem of haar niet overkomt, dat het verlies niet echt is. Het verlies moet dus in eerste instantie als reëel worden ervaren, voordat er iets symbolisch als troost of herinnering tot stand kan komen. Deze aanvaarding kan evengoed nog gepaard gaan met hevige emoties van verdriet of boosheid, maar er bestaat een weten omtrent wat verloren is. Dit is een vorm van *mentaliseren*. Het begrip komt overeen met het *mentaal* verwerken of symboliseren van een trauma of verlies (Kinet, 2005). Wanneer er een lied wordt gemaakt met een persoon met dementie spreek je niet meer over een bewust weten, maar wordt er gewerkt in een stadium van het ziekteproces wanneer hij of zij niet meer overspoeld wordt door de verlieservaring van het zelf en dus in een hier-en nu moment. Het gaat hier om een *belevingsgerichte* vorm. Het is pas wanneer de overspoeling van de emoties verdwijnt, er plaats is voor een ontmoeten. Troost kan men in dit laatste voorbeeld benoemen als drager of 'container' van emoties. In de twee casussen wordt het verschil tussen dit mentaliseer- en belevingsproces duidelijker.

1.2 Rouw en haar roeispanten



Duale Procesmodel van Omgaan met Verlies (Stroebe en Schut, 1999)

Verlies gaat gepaard met pijn en we hebben tijd nodig om die pijn te verwerken en achter te laten om te rouwen. Wanneer we iets of iemand verliezen, ervaren we talloze keren en op de meest diverse manieren het brutale feit dat ons iets ontbreekt. We verwachten de stem te horen van een overledene, we herinneren ons gebeurtenissen die niet meer zijn maar stevast leert de realiteit dat die verwachting ijdel is. (Hoens, 2017, p42).

Rouwen is een voortdurende confrontatie met de nare realiteit van een gemis. In dat proces onthechten we ons van het verlies, en zal het gemis uiteindelijk steeds minder worden (Freud, 1916). Het begrip verlies wordt hier bewust breed geïnterpreteerd. De rouwverwerking waar hierover gesproken wordt, handelt niet enkel over rouw na het verlies van een persoon, maar kan ook gaan over ervaringen, een scheiding of andere moeilijke gebeurtenissen in het leven die men moet loslaten, of zelfs het verlies van identiteit bij bijvoorbeeld dementie.

Een belangrijk gegeven in de visies over rouw is die van de psychoanalyticus Otto Kernberg. Hij stelde zich in zijn observaties over de psychodynamiek bij de rouw een aantal vragen. Hij vroeg zich af of rouw een in tijd gelimiteerde ervaring is (Kernberg in Maes en Modderman, 2014). Ook Freud ging er in eerste instantie nog van uit dat er een eindpunt werd bereikt na de herwerking. Gebaseerd op zijn eigen analytische ervaringen herschrijft Kernberg de rouw als blijvende, meer permanente aspecten van psychische structuren.

Darian Leader (psychoanalyticus) spreekt in zijn boek 'Het Nieuwe Zwart' over een kader of frame als belangrijk kenmerk van elke rouw. Hij spreekt over een kader dat als het ware de echte, 'originele' herinneringen vervangt. Een omkadering verwijst naar een afbeelding, een voorstelling en niet meer naar de realiteit. Het zijn beelden die niet meer direct naar de werkelijkheid verwijzen. Er wordt gebouwd aan een nieuw soort object, een representatie van hetgeen dat verloren is, zoals gedenktekens of symbolen die verwijzen naar het verlies (Leader in Hoens, 2017).

Rouw is gebaseerd op herinneringen aan het verloren object. Met object bedoelen we hier hetgeen wat verloren is, wat niet enkel om een persoon hoeft te gaan (bijvoorbeeld verlies door scheiding). Leader stelt zich de vraag of dat dat herinneren ooit een keer ophoudt. Ook voor Leader is rouwen een levenslange arbeid, waarbij het 'verloren object' wordt vervangen door symbolen. Dit komt overeen met de visie van Stroebe en Schut, die stellen dat rouwen een constante golfbeweging is en een proces van symbolisering. Dan weer peddel je herstelgericht, dan weer verliesgericht. Door deze roeibeweging houd je de boot in evenwicht.

Samengevat komt dit neer op de opvatting dat in vergelijking tot wat men vroeger dacht, rouw een proces is dat nooit volledig stopt: het kan zich vertalen in andere uitingen of (beeld)vormen zoals een lied als representatie van het verlies. De focus hier ligt niet op rouw als een gebrek of tekort, maar op de kwetsbaarheid ervan, de wonde die door het verlies is gemaakt. (Maes in Maes&Modderman, 2014). Hierin staat de rouwarbeid centraal, waarin het individu in eerste instantie het verlies moet erkennen. Ieder rouwtraject volgt zijn eigen, identieke weg. Niet voor niks heet het boek van Johan Maes over rouw 'Vingerafdruk van verdriet'. De personen met wie Kleinood werkt, peddelen constant tussen verlies-en herstelgericht rouwen. Althans, dit is de focus van Kleinood als liedbrengers bij verlies. Door dit evenwicht is er een opening tot een ontmoeting via een muzikale vorm. Peddelt men te hard verliesgericht, zal de boot omslaan en zinken. Peddelt men enkel herstelgericht, zal de boot vollopen met water. Er is dan geen tijd en plaats om iets te ontvangen. Het is deze golfbeweging van rouw, waar in deze thesis over gesproken wordt.

2 VAN MUZIEK NAAR MUZIKAMENT: HEILZAME TONEN ALS TROOST

*'ik ben het noorden kwijt en ook het oosten
Verloren zijn is wat me zorgen baart
Wat richtingloos is, valt moeilijk te troosten
De weg lijkt altijd korter op de kaart'*

fragment uit lied 'Slagsnelheid' voor Petra

Bronzen beeld van de kunstenaar
Toni Zens, 'zusters Clarissen'⁵



Wat is troost? Er is verrassend weinig literatuur te vinden over troost. Maar intuïtief lijken we allemaal aan te voelen dat muziek en troost met elkaar verbonden kunnen worden (Hoondert in Maes & Modderman, 2014, p402). Troost blijkt een zeer subjectief gegeven. Er is geen handboek voor de troost. Vanuit psychoanalytisch perspectief heeft Alexander Stein het over iets aanbrenge wat zorgt voor herstel, opluchting van onbehagen en dat het sterk verbonden is met empathie, wat zijn sleutelwoord blijkt voor troost. Dankzij empathie zijn we blijkbaar in staat de ervaringen van anderen te delen alsof het onze eigen ervaringen zijn (Stein, in Hoondert in Maes & Modderman 2014, p 403). Andries Baart (rouwspecialist) spreekt dan weer over esthetische troost:

wanneer verdriet gaat meetrillen op een andere woordeloze cadans en een plaats krijgt in het esthetische. Dat kan de harmonie van verf, beeldhouwde lijnen of muzieknoden zijn, het kabbelen van water of het suizen van de wind, maar ook de ritmiek van het wiegen, strelen...ook daarin verplaatst het zich en wordt het elders geborgen. Dit noemen we de troostvolle berging van lijden in schoonheid. (Baart in Hoondert in Maes & Modderman 2014, p. 404).

⁵ Afbeelding op website <http://zustersclarissen3800.be/artikels/troost/>, geraadpleegd op 18 april 2019

Allereerst spreekt hieruit dat er voor troost niet noodzakelijkerwijs een interactie tussen mensen nodig is. Troost is een breder begrip en kan ook geput worden uit vormen die meer esthetisch van aard zijn; bv het ruisen van de golven...een lied. Verder is het belangrijk om bewust te blijven van de subjectiviteit van troost. We mogen er dus niet vanuit gaan dat er een universele vorm van troost bestaat. Of dat iedereen behoefte heeft aan troost.

Dat muziek troostend werkt, dat voelen we allemaal aan. Er is echter niet één muziekstuk dat voor iedereen hetzelfde troostende effect heeft. Integendeel, het kan voor een ander juist een omgekeerd effect hebben: een muziekstuk kan ook negatieve emoties oproepen. Als we er van uit gaan dat muziek troostend kan werken, moeten we ook in acht nemen dat muziek vervelende emoties kan losmaken. Wat opvalt, is dat troost een sterke referentie heeft met het begrip synchronisatie uit een film van Karin Schumacher.⁶ Een moeder reageert synchroon op haar baby door een glimlach op dezelfde manier te beantwoorden: ook met een glimlach (visueel) of door de typische 'mama-geluidjes' (auditief). Door deze reactie voelt het kind zich veilig en lijkt er sprake van een sterke binding tussen moeder en kind, de baby voelt zich gehoord en begrepen omdat het gelijktijdig gebeurt en ze beiden besloten zitten in een *present moment*. Dit kan men duiden als het 'magische moment', het moment dat niet in woorden te vatten is. Synchroniseren is in deze betekenis verwant met het kleiniaanse begrip projectieve indentificatie waarin de 'smiling response' van de baby als belangrijkste voorbeeld wordt gebruikt (Klein in Cambien, 2013). Belangrijke kenmerken van de ene persoon worden geprojecteerd op de ander en zich toegeëigend. Ook psychoanalytist en pionier op het gebied van de groepsdynamica Wilfred Bion (1967) sprak over het begrip emotionele resonantie als één van de belangrijkste bouwstenen van communicatie. Letterlijk betekent resonantie meetrillen of meeklinken. Hieraan koppelde Bion het begrip containment, gebaseerd op de respons van de moeder bij het contact tussen moeder en baby. De moeder heeft hier de rol van 'container' waarin uitingen van het kind door haar worden gespiegeld en teruggegeven. Het begrip troost gaat dan ook over deze vorm van 'dragen' en 'containen'.

In het vorige hoofdstuk spreekt men over voorwaarden voor het kunnen ontvangen van een symbolische vorm als troost. Veiligheid is daarbij een sleutelwoord, onlosmakelijk verbonden met het begrip troost. In het geval van Kleinnood spreekt men over *therapeutische veiligheid*. Er worden tijdens het maakproces met een liedontvanger voorwaarden gecreëerd die gebaseerd zijn op fundamentele therapeutische interventies. Deze moeten zorgen voor een onvoorwaardelijk gevoel van veiligheid.

⁶ Schumacher K., Calvet C. [DVD]. Synchronisation, Musiktherapie bei Kindern mit Autismus. Embrechts, C. & Vanpoucke, S. (2018) In les Mediumspecifiek Handelen, Arteveldehogeschool, Gent

Gebaseerd op bovenstaande gaat troost hier over een sterke emotionele en fysieke aanwezigheid waardoor de ander zich als het ware gedragen voelt in haar leed doordat je samen synchroniseert in het moment. Die ander kan ook vervangen worden door een esthetische vorm en in dat geval kan het zijn dat je versmelt met het geluid van een kabbelend beekje, of synchroniseert met de melodie van een lied, of op gaat in een gedicht. In functie van het project Kleinood wordt troost bekeken als een vorm van *containment* en *resonantie*. In het volgende hoofdstuk wordt de link met troost en muziek verder gelegd.

2.1 Muziek en het ‘innewerden’

*‘Fonkel maar
Jouw licht zal nooit te vroeg zijn
Het omarmen nooit genoeg zijn
Straal jij maar
En als je schijnt
Hoef jij niets uit te leggen
We zullen naar jou wijzen en zeggen:
‘Daar straal je
Daar schijn je, daar ben je.’*

Fragment uit lied ‘Daar ben je’ voor sterrenkindje Oda

2.1.1 Muziek en emotie

Aan de hand van een paar kernwoorden wordt hier de rol van muziek bij troost nader bekeken: *emotie, tijd, herinnering*. Muziek en emotie zijn onlosmakelijk verbonden met elkaar. Er bestaan twee verschillende opvattingen over muziek en emotie. De één is de autonome opvatting waarbij de betekenis van muziek geheel ligt in de muziek zelf. Het was de componist Igor Stravinsky die stelde dat muziek niet in staat is iets uit te drukken. (Stravinsky in Hoondert in Maes&Modderman, 2014).

Er bestaat ook een heteronome opvatting die de betekenis buiten de muziek plaatst omdat zij beelden of herinneringen oproepen die verbonden zijn met bepaalde emoties. Er wordt ook een verschil gemaakt tussen het gegeven dat muziek in staat is om emoties op te roepen en dat muziek bepaalde emoties belichaamt: dit uit zich door bepaalde muzikale kenmerken zoals de parameters van muziek. Dit laatste wordt gezien als een denkproces (Hoondert in Maes&Modderman, 2014). In de praktijk kunnen deze verschillende benaderingen door elkaar bestaan. Als een bepaald

muziekstuk door muzikale kenmerken als vrolijk wordt getypeerd, kan een ander daar toch verdrietig op reageren omdat er een connotatie bestaat met een vervelende gebeurtenis. Muziek functioneert ook als katalysator van emoties. Doordat emoties belichaamd worden in een muziekstuk, wordt het verdriet minder dichtbij aanvoeld en als het ware buiten jezelf geplaatst. Hoondert noemt dit de externalisatie van verdriet (Hoondert in Maes&Modderman,2014).

Muziek kan een helende werking hebben door zowel de elementen die besloten liggen in de muziek zelf (parameters als klanken, ritme, dynamiek) als elementen buiten de muziek, dus wat het oproept aan beelden en herinneringen. Beide kunnen even waardevol zijn.

Een andere visie op muziek is die van de psychoanalytica Witlund (1992). Zij ziet vanuit psychoanalytisch perspectief muziek als een ander menselijke uiting naast bijvoorbeeld de taal. Muziek heeft dus ook talige aspecten; dit benoemt ze als het communicatieve en emotionele aspect. Muziek dringt diep naar binnen bij mensen die daar gevoelig voor zijn en kan hevige emoties losmaken. Na zo'n ervaring voelen mensen zich geschokt, maar ook getroost en opgetogen, aldus Witlund.

Maar: ze haken naar meer, zo beschrijft ze wat zij het raadsel van de muziek noemt waar de psychoanalyse iets over zou moeten zeggen. Ze beschrijft hoe de muziek haar wortels heeft in het primair-proces denken. Dit is het voelen en waarnemen zoals we dat doen in onze aller vroegste levensjaren. Ze refereert hierbij naar de fenomenen verdichting, transpositie en omkering-elementen die in de droom terugkeren- en die je ook in de muziek terugvindt. Muziek grijpt terug naar onze vroegste ervaringen, kortom: wanneer we muziek luisteren, regrediëren we. (Witlund in Baneke, 1992).

Ook verwoordt ze in haar tekst over de relatie tussen muziek en psychoanalyse dat muziek als 'mooier' wordt ervaren naarmate zij ons dieper treft. Ik citeer: "*muziek activeert de onzegbare, verloren belevingen en laat tegelijkertijd zien dat die beheerst en geuit kunnen worden, zonder dat we in de chaos verzinken*" (Witlund in Baneke, 1992, p 4).

Ik vergelijk de visie van Martin Hoondert, universitair docent Muziek en Rituelen Tilburg, over het begrip externalisatie met de beschrijving van Witlund. Zij sprak over een soort beheersing van emotionele materie in muziek. Men zou in het licht van deze beide visies kunnen spreken over een begrenzing. Deze zorgt ervoor dat je je niet verliest in gevoelens van wanhoop van verdriet, maar de muziek begrenst en structureert deze emoties door haar vorm. Een beheersbare vorm, die troostrijk werkt. In die zin is muziek dus ook een vorm van *containment* zoals we zagen in hoofdstuk 3.

In het boek *'Welke taal spreekt de muziek'* spreekt van der Schoot (2005) over muziek als innerlijke ervaring. Er is een verschil tussen het zien, waarbij je dingen op afstand plaatst en het gehoor: geluiden dringen onmiddellijk door in de subjectieve sfeer. Dit wordt door Duitsers mooi *innewerden* genoemd: een innerlijk gewaarworden. Het verklaart waarom juist muziek door merg en been kan gaan, ons tot in de diepste van ons wezen kan raken. Maar daarmee is niet alles gezegd. Het suggereert dat muziek van buiten komt en ons binnendringt, maar het kan niet los worden gezien van de luisteraar. *"Wat er in mij gebeurt, is niets anders dan wat er in de muziek gebeurt"* (Heijerman, 2005, pp7-13). De muzikale ervaringen vallen samen met de eigen belevingen. Dit is sterk verwant met het begrip analogie in de muziektherapie, waarbij Stern de *vitality affects* in ons kernzelf beschrijft als globale kinetische kwaliteiten van gevoel die analoog zijn met de dynamische processen in de muziek (Stern in Smeijsters, 2014). Verdriet kan dus minder dichtbij aanvoeld worden, er kan een afstand gecreëerd worden tussen jou en een pijnlijke ervaring omdat de muziek dit begrenzen kan. Er kan echter ook een synchronisatie plaatsvinden, een opgaan in de ervaring, een uiterste hier-en nu beleving.

2.1.2 Muziek en herinnering

Volgens Hoondert (2014) zijn gebeurtenissen, momenten en personen vaak verbonden met muziek. Muziek is in staat herinneringen en emoties op te roepen. Filosofe en schrijfster Gescinska beschrijft in haar persoonlijk relaas *'Thuis in muziek'* het volgende: *"als ik nadenk over herinneringen uit mijn kindertijd, blijkt hoe sterk klanken, geuren en beelden met elkaar verbonden zijn. Hoe ze me hebben gevormd tot wie ik nu ben. Een stem, een accent, een gepiep kan in een fractie van een seconde een hele keten van gedachten en gevoelens oproepen"*. (Gescinka, 2018, achterflap).

Vanuit eigen ervaringen legt ze de voor haar fundamentele waarde van muziek uit. Ze vergelijkt dit onder andere met beschrijvingen van neuroloog Oliver Sacks in het boek *Musicophilia* die zelf heeft ervaren hoe bepaalde klanken en liederen uit de kindertijd plots weer een belangrijke plaats innamen in de persoonlijkheid van een patiënt.

Ook bij muzikale herinnering en dementie zie je een aantoonbaar therapeutisch effect wanneer geconfronteerd met liederen uit de kindertijd (Gescinska, 2018).

Uit nog ander onderzoek blijkt inderdaad dat herinneringen die verbonden zijn met sterke emoties nog steeds kunnen opgeroepen worden na lange tijd (Jäncke in Hoondert in Maes&Modderman, 2014). Dit wordt uitgelegd aan de hand van de theorie van de *continuing bonds* bij mensen die

iemand verloren hadden. (Klaas, Silvermann&Nickman, 1996). Deze theorie vertrekt vanuit het onderhouden van de band met de overledene, het 'opnieuw vasthouden'. Presentie is een belangrijk kernwoord hierin: de relatie met de overledene is niet voorbij maar wordt door een proces van accommodatie herzien en opgenomen in het leven zoals het nu is. (Hoondert in Maes&Modderman, 2014).

Muziek kan een belangrijke rol spelen in deze herziene band. Het luisteren naar een muziekstuk is blijkbaar in staat om de herinnering op te roepen van de persoon die er niet meer is. Dit wordt vaak als troostrijk of verdrietig ervaren, alsof de persoon er zelf is. Vaak wordt er gesproken over het gevoel van een intense ervaring van aanwezigheid, zowel mentaal als fysiek. In het 'nu' van de muziek lijkt de herinnering levend. Hoondert spreekt over een eigenschap van muziek die verleden, heden en toekomst met elkaar verbindt. In het onderzoek van Jäncke bij mensen met een verlieservaring wordt gesproken over de begrippen *grief rituals* en *bereavement selfcare*. (O'Callaghan e.a in Hoondert in Maes&Modderman, 2014). Juist omdat muziek zo ongrijpbaar is en een eindduur heeft, oefent de luisteraar als het ware met de begrippen aan-en afwezigheid. De herinnering bestaat echt op het moment dat de muziek er is; er staat een beeld op in de muziek. Maar we realiseren ons dat dit niet van blijvende duur kan zijn.

2.1.3 Muziek en tijd

Het begrip 'presentie' kwam al terug in de theorie van Hoondert, die zich vooral toespitst op de context muziek en rouw. Wanneer de laatste klank verdwijnt, verliest ook muziek haar hier-en -nu karakter, net als bijvoorbeeld een overledene die er niet meer is of een herinnering die mee kan verdwijnen met het eind van een lied. In dit hoofdstuk wordt ingegaan op een aantal filosofische en psychoanalytische beschouwingen betreffende het begrip tijd in de muziek. In hoofdstuk 3.1.1 werd gesproken over het primair-proces denken, de vroegste tijd waarin nog geen logisch denken bestond (Witlund, 1992). Maar hoe ouder we worden, hoe meer we ons realiseren dat alles wat begint ooit eens zal eindigen: het secundaire-denkproces. We worden geconfronteerd met onze eindigheid, met vergankelijkheid en dit gaat altijd gepaard met rouw en verdriet. Onze ondergeschiktheid aan de tijd is ons pijnpunt en we willen graag die tijd overtroeven door dingen te creëren die blijven bestaan als wij er niet meer zijn (Witlund in Baneke, 1992).

Muziek kan helpen bij deze onvermijdelijke waarheid, zo stelt Witlund. Het biedt ons troost wanneer we in een muziekstuk de tijdloosheid ervaren, we worden feitelijk gekatapulteerd naar

onze vroegste kinderjaren. Die muzikale belevingen gaan terug naar de ervaringen van het gewiegd worden door de moeder, het regrediërende karakter van zo'n ervaring. Dat maakt ons zowel blij als bang: we beseffen dat dit niet eindeloos duurt. Maar ook de thema's in de muziek kennen een eindpunt. Witlund stelt dat muziek ons in die zin helpt ons die eindigheid te aanvaarden, eigenlijk oefenen wij op die manier met dood en einde, wat een troostrijke gedachte kan zijn. Dit komt overeen met de visie van Hoondert, die steeds verwijst naar de begrenzing van muziek bij emoties.

Van Maes gaat in zijn essay *'Muziek, tijd en oneindigheid'* nog verder terug en verwijst naar filosofen van weleer die zich in dit thema verdiepten. Eerst verklaart hij de ontologie als wetenschap van het 'zijn', ofwel de metafysica. Hij stelt zich de vraag wat muziek als ander medium dan taal kan bijdragen aan belangrijke vragen over thema's als tijdloosheid. Muziek lijkt onlosmakelijk verbonden zijn met het niet-tijdelijke.

Maar hoe verklaar je dit? Hij gaat hiervoor terug naar de theorieën van Pythagoras, die een uiteenzetting deed over de verhouding tussen de ordenende werking van getallen en de immateriële verschijnselen rondom ons waaronder muziek (Van Maes in Heijerman&Van der Schoot, 2005). Hoewel zijn ideeën wat verouderd zijn, wordt er nog steeds verwezen naar visies over de eenheid tussen getal, het eeuwige en de muziek.

Muziek was een manier om getalsverhoudingen te bestuderen die volgens hem al bestonden voor het ontstaan van de ruimte en daarmee het eeuwige symboliseerden. Ook de componist Stockhausen gaat later verder in op dit idee van de 'eeuwigheid' in muziek. Hij probeerde tijdens de ontwikkeling van de naoorlogse muziek te zoeken naar wat hij noemde 'een momentvorm' in de muziek. Hierin zocht hij naar een moment dat noch naar heden, verleden of toekomst verwijst maar wat volledig op zichzelf staat. De vluchtigheid van muziek dwingt ons meer en meer te zoeken naar een rustpunt in het onstabiele, naar een stabiel punt in de beweeglijkheid van muziek, waar de tijd stilstaat en waar we als luisteraar dus het eeuwige in kunnen ervaren. De vraag over de relatie tussen muziek en het oneindige wordt door van Maes ook vergeleken met de verhouding tussen klank en tijd. Ergens in de muziek moet ruimte gemaakt worden voor een tijdloos element. Die muzikale vorm is vaak een ontwrichte vorm. Muziek die hapert en schokt, zoals de muziek van John Cage (van Maes in Heijerman&van der Schoot, 2005).

Zijn beroemde werk 4.33 laat enkel een begin-en eindpunt horen. Wat daartussen ligt, kan als een onbegrensdeheid van de klank worden beschouwd; ofwel een ontmoeting met de eeuwigheid. Ook van Maes spreekt eigenlijk over een begrenzing door de ervaring van tijdloosheid, juist door de paradox dat muziek eindig is. Maar de beheersbare vorm waarin muziek zich uit kan net als de

externalisatie van verdriet ook zorgen voor een begrenzing van te hevige emoties, van het intense *innewerden* en dus drager zijn van troost en emoties. Hier is het begrip *containment* van Bion weer van toepassing.

In de voorgaande hoofdstukken werd er uitgelegd welke rouwmodellen interessant zijn voor de liedontvangers van Kleinood en hoe er naar het fenomeen rouw wordt gekeken. Daarnaast werd de fundamentele link tussen muziek en troost gelegd aan de hand van de drie kernelementen emotie, herinnering en tijd. In het volgende hoofdstuk worden drie liedsoorten uit de geschiedenis besproken die ook de functie hebben van het verteren van leed.

3 VERTEERLIEDEREN

3.1 Het universele lied van de troost

Songs are ways that human beings explore emotion. They express who we are and how we feel, they bring us closer to others, they keep us company when we are alone. They articulate our beliefs and values. As the years pass, songs bear witness to our lives. They allow us to relive the past, examine the present, and to voice our dreams of the future. Songs weave tales of our joys and sorrows, they reveal our innermost secrets, and they express our hopes and disappointments, our fears and triumphs. They are our musical diaries, our life stories. They are the sounds of our personal development (Bruscia in Baker&Wigram, 2005, p 11).⁷

Wanneer we teruggaan in de muziekgeschiedenis, blijkt dat vele liedsoorten ontstaan zijn op basis van een universeel lijden. De blues, Fado, Rebetika: dit zijn slechts enkele voorbeelden van genres die hun oorsprong vonden in gedragen leed.

Wat is de bindende factor van deze liederen en hoe zijn zij ontstaan? Wat zijn de thema's en op welke manier doen ze beroep op ons eigen verhaal? Vanuit welk verlangen ontstonden deze liederen? En wat kunnen deze liederen uiteindelijk betekenen voor het maakproces van persoonlijke muziekstukken? In dit hoofdstuk worden een aantal cultuureigen liedstijlen nader bekeken, liederen die al van oudsher drager lijken te zijn van een universeel lijden, van een verwerking van soms generatie op generatie doorgegeven verhalen. Deze liedsoorten zijn belangrijk want er zal uiteindelijk ook naar verwezen worden tijdens de casusbesprekingen van Kleinnoed.

3.2 De 'Songlines': Gesang ist Dasein (Rilke)

In zijn beroemde bestseller *'De gezongen aarde'* gaat wetenschappelijk schrijver Bruce Chatwin op zoek naar het ontstaan van de Zangsporen van de Aboriginals in Australië. Dit gaat geen uitgebreide uiteenzetting worden over dit nochtans boeiende onderwerp want dat zou ons te ver weg brengen van het uiteindelijk doel. Wat wel verteld wordt, zijn een aantal interessante ideeën die een verbinding vormen met een aantal filosofische en psychoanalytische visies die aan bod

⁷ Bruscia in Baker, F; & Wigram, T. (Eds.). (2005). *Songwriting: Methods and Techniques and Clinical Applications for Music Therapy Clinicians, Educators and Students*. Londen & Philadelphia, Jessica Kingsley Publishers.

komen in deze BAP. Het boek 'Songlines' vertelt over het ontstaan van zangsporen. Deze sporen gaan terug naar de Droomtijd, eeuwen en eeuwen geleden, waar de Voorouders zichzelf schiepen uit klei, duizenden, één voor elke totemsoort. (Chatwin, 1988). Tijdens hun nomadische zwerftochten door de woestijn liet iedere totemvoorouder naast zijn voetafdrukken een spoor na van woorden en muzieknoden. Er ontstond een couplet per paar voetsporen van de voorouders, dit terwijl hij tijdens het lopen namen 'uitstrooide'. Deze zogenaamde 'Droomsporen' strekten zich uit over het hele land en werden een groot netwerk van contact tussen de verschillende stammen. Een lied diende als kaart en kompas. (Chatwin, 1988).

In die zin kan Australië gelezen worden als één grote muziekpartituur.

Concreet betekent dit dat elk punt in het landschap een verhaal heeft wat ooit bezongen werd. Elke steen, rivier, boom heeft een verhaal van een Voorouder die dat punt op zijn pad tot leven zong. Het land werd benoemd, gesproken, kreeg een ziel door het gezongen woord. Het was een rituele tocht met als doel het land houden zoals het was en moest zijn. (Chatwin, 1988). De strofen van een lied bleven onveranderd en bestonden uit vaste melodieën. Er is geen spoor zonder lied, het land en het lied zijn één. Liederen, en niet goederen, waren het belangrijkste ruilmiddel tussen clans. De verzen van een lied waren de eigendomsakten van een stuk land: een lied was een grens. Een liederencyclus ging over verschillende taalbarrières heen. De tekst kon veranderen, maar de melodie bleef hetzelfde. Een 'halte' op een Zangspoor was een punt waar een lied van eigenaar veranderde. In het boek wordt gerefereerd naar het idee van sommige linguïsten dat de allereerste taal gezongen was, evenals de eerste dichtvormen.

In Chatwin's gesprekken met Arkady -een Rus die de heilige plekken van Australië in kaart bracht- zit een interessante dialoog. Arkady zegt op een bepaald moment dat de Aboriginals niet konden geloven dat het land al bestond voor ze het zagen en bezongen. Net als hun Voorouders die het land schiepen door te zingen. Het land moest dus eerst als idee bestaan in hun hoofd en daarna pas worden bezongen. '*Bestaan is waargenomen worden*', zo reageert Chatwin op deze kennis van Arkady. Het lijkt dus alsof het land er pas is op het moment dat het woorden krijgt. Doordat het benoemd wordt. Het land krijgt een ziel door te zingen, door er woorden aan te geven en doordat het gezien wordt door een ander. In het spiegelstadium van Lacan benadrukt hij de noodzakelijke aanwezigheid van de Ander zodat het subject zich kan spiegelen en wordt erkend. Dit symbolische element verschijnt bijvoorbeeld in de ouder die het kind voor de spiegel houdt en zegt: 'Dit ben jij.' De taal laat 'sporen' na, erkent het kind in zijn bestaan. (Lacan in Demuyneck, 2016).

Vanuit muziektherapeutisch perspectief wil ik ook verwijzen naar Hegi (Hegi in Embrechts & Vanpoucke in Demuyneck & Geldof, 2017), die een uiteenzetting doet over de betekenissen van de verschillende parameters van muziek. Melodie staat voor hem voor de uitdrukking van identiteit

en individualiteit. Een melodielij is verhalend, vertelt iets over degene die zingt en/of voor degene voor wie het gezongen wordt. Door delen van het land te bezingen, krijgen zij een eigenheid, worden ze gepersonaliseerd. Rainier Maria Rilke zei al: *'gesang ist dasein'*; ofwel zingen is leven (Rilke, 2018).

Meer dan het gesproken woord zorgt de muzikale vorm dus eigenlijk voor een identiteit, een singulariteit van het bezongen territorium. Al eerder werd gesproken over de link tussen tijdloosheid en muziek. Zangsporen overleefden generatie op generatie omdat de muzikale sporen van voorouder op voorouder werden overgedragen. Zoals bij de muziek van John Cage is er altijd een begin-en eindpunt; de melodielijnen liggen vast, maar de tekst en haperingen in het verhaal verspringen van eigenaar tot eigenaar. Nu nog kan een Aboriginal een Zangspoor herkennen aan 'de smaak' of 'de geur'; ofwel de melodie (Chatwin,1988).

Er zit een onbegrensdeheid in de klank van de 'songlines' waardoor het gevoelens van eeuwigheid oproept. Het benoemen van het land roept ook associaties op met de muziektherapeutische technieken van Bruscia (1998). In zijn techniek *'soliloqies'* benoemt de muziektherapeut al zingend alles wat hij of zij zelf voelt, ziet en ervaart bij zichzelf en de cliënt. Zo worden zaken benoemd die door de cliënt moeilijk uitgesproken kunnen worden. Ik kom hier nog op terug in hoofdstuk 6 over Kleinood in de praktijk.

Waarom vergelijk ik nu de zangsporen met een vorm van 'verteerlieders?' Wat wordt er in deze liederen gedragen en waar ligt de link met de troost? Daarvoor moeten we ook kijken naar de inhoud van een Droomspoor. Zoals ik eerder zei, benoemde een Voorouder op zijn pad alle dingen die hij tegenkwam. Maar tegelijkertijd vertelde hij daarmee zijn eigen verhaal, een verhaal van een zwerftocht vaak vol ontberingen in een snikhete woestijn. Hij vertelde over een verloren liefde onderweg, over de Hagedisman die zijn liefde verloor aan een ander. Over de Varaanman die wegvlucht voor een storm. De Aboriginals waren nomaden en trokken van plaats naar plaats in een landschap waar nauwelijks te overleven viel. Het bezingen van dergelijk leed is niet nieuw: in vele culturen werd gezongen om zichzelf staande te houden in moeilijke omstandigheden. Baert sprak in het begin over esthetische troost. Bion over containment. Voor de Aboriginal zit de rouw in een fundamenteel verlies van eigen grondgebied en troost in het houden van het land zoals het was en altijd zal zijn. De songlines zijn de herstelgerichte, verteerbare 'containers' van dit verlies.

3.3 De 'saudade', de klank van de weemoed

*'E o fado é meu castido
So masceu para me perder
O fado é tudo o que eu digo
Mais o que nao sei dizer'
'Fado is mijn gesel
alleen geboren tot mijn ondergang
Fado is alles wat ik erover vertel
meer nog: wat onuitsprekelijk is
Ana Carvalho⁸*

De reden voor de keuze van juist deze liedvormen ligt in hun letterlijke identieke draagkracht als troost. Deze liederen gaan ook op geheel eigen wijze om met verlies. De Fado mag hierin niet ontbreken. Uiteraard is de Arabische cultuur van invloed geweest op de Fado, maar daarnaast bestaan er verschillende interpretaties voor het ontstaan ervan. Er wordt beweerd dat de muziek van de geïmproviseerde verzen van de troubadours de Portugese muziek heeft beïnvloed. Carvalho beweerde dat Fado van maritieme origine is omdat in het ritme de golven van de zee te horen zijn en er een bepaalde nostalgie is naar het verre vaderland (Carvalho in Lambrechts, 2001). Dat laatste kunnen we aannemen, omdat dit nauw in verband staat met het begrip 'saudade.' Maar zeker ook de ontdekkingsreizen vanuit Afrika en Brazilië lieten hun (muzikale) sporen na. Het is ten tijde van de uiterst sombere dagen in het stadse leven van Portugal in het begin van de 19^e eeuw dat de Fado pas echt vorm krijgt. Armoede, desillusie van migranten, wanhoop: in de donkere kroegen van Lissabon ontstaan geïmproviseerde en ongepolijste 'klaagliederen' met een heel eigen klank: de klank van de 'saudade'. Het is bij uitstek het sleutelwoord voor de Fado, een woord wat niet te vertalen is. Het geeft een gevoel weer dat eigen is aan de Portugese ziel, en alleen daarom is de inhoud zoveel complexer dan enkel de betekenis van 'verdriet' of 'weemoed' (Lambrechts, 2001). Een definitie die Carvalho geeft: "een opluchting en droefenis vanwege de pijn en liefde die geweest zijn, die nog komen moeten en die nooit zullen komen" (Carvalho in Lambrechts, 2001, p 14). Wanneer we kijken naar de muzikale parameters van Hegi, dan merken we dat bijvoorbeeld melodie en klank een belangrijke rol spelen in de Fado. De typisch klagende klank is een gevoelsuitdrukking, de uitgesproken melodie een uiting van expressie (Hegi in Embrechts&Vanpoucke in Demuyne&Geldhof 2017). Vaak wordt er in teksten

⁸ Carvalho, A. (2001). As lagrimas de Tejo [Cd]. Antwerpen, EPO

gebruik gemaakt van metaforen, zoals de stad Lissabon die wordt vergeleken met een rouwende weduwe. De vraag rijst hier of er dan een specifiek cultuureigen karakter bestaat die een eigen toon geeft aan de uitdrukking van weemoed? Bij de 'saudade' speelt de factor tijd een grote rol. Het is niet het beeld van een naderende dood, maar eerder de vergankelijkheid in alles rondom ons. De illusies over wat verloren is, worden zowel weemoedig als met een soort 'geluksgevoel' benaderd. De tijd gaat voorbij, en de enige troost – en tegelijkertijd ook het verdriet- is de herinnering en een verlangen naar iets ondefinieerbaar. Naar iets wat nog komen moet en wat na een tijd ook weer vervaagt in een zoet en vluchtig pijnlijk gevoel (Lambrechts, 2001). Het is dat verdriet wat overblijft en waar aan wordt vastgehouden als eeuwige troost.

Lacan beschrijft het begrip verlangen als iets onvervulbaars, een 'rest', het object a wat nooit ingevuld zal worden. Het is daarom dat mensen zich soms lijken te hechten aan hun lijden: immers als ook dat stopt, blijft er slechts totale leegte over. In tegenstelling tot de Songlines, zit de troost in de Fado in het verdriet zelf. Het gaat over verliezen in verlies, maar het verdriet om het verlies gaat nooit meer over en blijft dus als troost eeuwig bestaan. De Aboriginals gebruiken de objecten om hun verlies letterlijk een plaats te geven. Het is een beweging naar buiten toe, de troost wordt geprojecteerd op de dingen, wordt buiten henzelf geplaatst in de vorm van een wereld vol bezongen elementen. Het zijn de objecten die het lijden mee dragen. De Fado kun je zien als een beweging naar binnen, het proces is meer verliesgericht. Het is net het verdriet zelf dat men wil vasthouden en nodig heeft als eeuwig soelaas.

3.4 De Smartlap

*'Vuile huichelaar, pak jij je koffer maar
En verdwijn voorgoed uit m'n leven
Vuile huichelaar, ga alsjeblieft naar haar
En vergeet niet mij de sleutel terug te geven'
Renée de Haan⁹*

In de Middeleeuwen werden de mensen vermaakt door rondreizende minstrelen. Zij bezongen het leven vaak op zo'n manier dat mensen zich erin konden herkennen. Het waren de troubadours uit die tijd die universele thema's van het volk probeerden over te brengen via liederen en poëzie. Vaak werden er op straat grote lappen gebruikt waarop in een soort stripvorm de verhalen

⁹ De Haan, R. [CD] (1988) 'Recht uit 't hart'

werden verduidelijkt. Er wordt beweerd dat de term smartlap daarop is gebaseerd, al was het ook een bijnaam voor het vastendoek dat in de kerk over het altaar werd gelegd. De term smartlap is ook afkomstig uit een samensmelting van de twee Duitse woorden Schmachtlappen (zwijselaar) en Schmachtfetzen (sentimenteel lied). Het verhaal gaat dat de single uit 1959 'Ach vader lief, toe drink niet meer' van de Zangeres Zonder Naam, door velen toen behoorlijk afgekraakt, ervoor gezorgd heeft dat men is gaan spreken van een smartlap.

*'Ach vader lief, toe drink niet meer,
ik vroeg het al zo menige keer,
want moesje lief huilt telkens weer,
ach vader lief, toe drink niet meer...'
Mary Servaes¹⁰*

Het kan ook 'huillied' betekenen. Het gaat immers om een tragische gebeurtenis die bezongen wordt. Schmerz is pijn, schmachten is een soort verlangen naar beter.¹¹ In de smartlap wordt, net zoals bij het levenslied, het echte leven bezongen. In tegenstelling tot het levenslied heeft een smartlap een kop en een staart, een duidelijk begin en eind en vaak een moraal. Maar het gaat vooral over *sores*, over het leed en verdriet van de mens in eenvoudige en voor iedereen begrijpelijke taal. De taal van de smartlap is niet metaforisch of dubbelzinnig: zij zegt wat ze moet zeggen in de letterlijkheid. De troubadours zongen liederen voor het gewone volk, het volk op straat, op de marktplaatsen. Ze deden een appel op het leed van iedere mens, het werd vertaald en bezongen in een vorm die iedereen bereiken kon.

Het levenslied valt onder volksmuziek. Het is een Nederlandstalig lied, waarin eenvoud en herkenbaarheid voorop staan. De tekst is vaak sentimenteel en richt zich in eerste instantie op de doorsnee luisteraar, die geen uitgesproken muzikale of artistieke ontwikkeling heeft. Daarom werd er in het verleden wel eens op neergekeken door de mensen die deze ontwikkeling wel dachten te hebben. Wat neerbuigend werd het levenslied dan ook wel smartlap genoemd.

De smartlap werd voorgesteld als een vorm van typisch Nederlandse folklore, die dus inderdaad terug te voeren zou zijn op middeleeuwse troubadours. Het woord smartlap heeft weliswaar nog steeds een bepaalde over-sentimentele connotatie, toch wordt zij meer en meer erkend.

De teksten van een smartlap zijn vaak persoonlijk, ze gaan vaak over het verdriet van de zanger zelf.

¹⁰ Deze tekst vind je ook terug op onderstaande website.

¹¹ Volgens de website (<https://isgeschiedenis.nl/nieuws/nederlandstalige-muziek-een-rijke-geschiedenis-van-verschillende-genres>), geraadpleegd op 7-2-2019

Waarom is juist de smartlap interessant voor dit onderzoek? De teksten van een levenslied zijn vaak doorspekt met authentieke emoties als verdriet, boosheid en frustratie. Deze emoties worden niet gemaskeerd door metaforen of poëzie, zij getuigen van een absolute eigenheid. De teksten geven een zeer duidelijke erkenning van een verlies weer, juist omdat er in de letterlijkheid over gesproken kan worden. Je kunt er niet omheen, het is daar in al zijn eenvoudige ra(o)uwheid. Het is het letterlijke uitspreken, wat zorgt voor herkenning. Men zou zelfs kunnen spreken over een *mentaliseerproces*, aangezien er woorden gegeven kunnen worden aan een lijden. Het zijn die allereerste gedachten die door je hoofd gaan bij een verdriet, deze gedachten zijn nog niet gefilterd. Het feit dat deze gedachten openlijk en universeel worden, geeft ook een soort opluchting bij de ander die zich erin herkent. Het zijn de meest primaire weergaves van onze gevoelens van onmacht. Deze emoties delen in een muzikale vorm die door iedereen is te volgen en waar we op gedragen worden, kan een vorm van gedeelde troost zijn. Het samen 'inhaken' van armen tijdens het meezingen op schlagerfestivals zou men kunnen benoemen als een vorm van *containment*: we dragen elkaars 'sores' hier letterlijk.

4 HET LIED EN DE TAAL

“Waarover men niet kan spreken, daarover moet men iets zeggen”(Wittgenstein).

*‘Heen en weer, ik stuit er heen en weer
Mijn slagsnelheid is zonder meer trefzeker
Heen en weer ik stuit er heen en weer
Een bal de dag in meppen
Daarvoor verdien ik toch een wereldbeker’
fragment uit ‘Slagsnelheid’, lied voor Petra¹²*

In dit hoofdstuk wil ik dieper ingaan op enkele aspecten van de taal bekeken vanuit onder andere Lacaniaans perspectief. Hieronder vallen de begrippen metafoor, verhaal, betekenaar en de verschillen en gelijkenissen tussen songteksten en poëzie. Vanuit deze begrippen wordt er een link gelegd tussen en vergelijking gemaakt met de visie en werking van Kleinood.

4.1 De taal als structuur

Voor Lacan is de taal een structuur. Dit is deels gebaseerd op de visie van taalkundige De Saussure die stelde dat er een afgrenzing bestaat tussen het taalsysteem (la langue) en het spreken van de enkeling (la parole). Het taalsysteem wordt hier inhoudelijk bepaald als een systeem van tekens, die alle onderling verschillen (De Saussure in Mooij, 1981). Hij zocht de basis van het taalsysteem in eerste instantie in het associëren zoals Freud dat ook deed.

La parole is de activiteit van het sprekende individu. Hij bedient zich hierin van bepaalde combinaties die bepaalde gedachten uitdrukken. Verder stelde hij dat een teken als geheel wordt bepaald door de verbinding tussen *significant* (de betekenaar) en *signifié* (het betekende). De betekenaar verwijst naar de materiële zijde van het taalteken: het klankbeeld. Het betekende verwijst dan naar het idee, de inhoud. Voor De Saussure betekent dit dat een akoestisch beeld zich verbindt met een begrip. Het gaat dus over een versmelting tussen een klank en een begrip. Maar een klank kan slechts een bepaalde klank hebben doordat het wordt afgezet tegen andere klanken. Zo ook voor het begrip, dat naar andere begrippen verwijst en daar van verschilt. Een klank of begrip wordt dus bepaald door zijn verschil ten opzichte van andere klanken en begrippen (De Saussure in de Kesel e.a 2010).

¹² de gehele tekst van het lied ‘Slagsnelheid’ vind je terug in bijlage D en op de CD in bijlage F

Simpeler gesteld draait het erom dat het om een zintuiglijk aspect gaat in de gesproken en geschreven taal: het klankbeeld. Het concept 'betekenaar' verwijst dan naar de mentale beleving van het geluid. De zinnen die we gebruiken zijn zodoende combinaties van betekenaars. Als beide elementen verbinding met elkaar krijgen, maken ze een punt wat Lacan 'point de capiton' noemt. Op dat punt vormen zich begrijpelijke zinnen en krijgt de taal vorm en betekenis (Lacan in de Kesel e.a 2010). De Saussure beschrijft de relatie tussen beide als willekeurig. De identiteit van een betekenaar bestaat slechts door het al hiervoor beschreven onderscheid dat hij met andere betekenaars heeft. Dat verschil is belangrijk wanneer we een woordenstroom ontrafelen: we kunnen hier slechts betekenis aan ontleen doordat woorden worden afgebakend en geïsoleerd zien van andere woorden. Verschil duidt dus op *identiteit*. Vanuit dit idee besluit De Saussure dat er twee assen bestaan in de taal: de metonymische en de metaforische as. In de metonymie worden betekenaars aaneengeschakeld. De ene roept de ander op door haar thematische verbindingen. Dit komt voor wanneer een tekst geschreven is in een realistische en beschrijvende stijl. Problemen met metonymie komen voor wanneer iemand niet meer in staat is om woorden in logische zinnen te schuiven, zoals personen met dementie. Lacan stelt dat in de metonymie het subject niet is vastgelegd. Het alludeert wel op een identiteit maar bepaalt haar niet (Lacan in de Kesel e.a 2010). Het subject van het spreken is wel aanwezig (bijvoorbeeld 'ik lees een boek') maar de spreker raakt niet verankerd: zijn subject of eigenschappen kennen hier geen plaats, zij verdwijnen onder de betekenaarsketting. Lacan noemt dit het 'lege' subject.

In het metaforische proces is dit anders. Op deze as krijgt een spreker wel een bepaalde subjectiviteit. Een metaforische vervanging zorgt voor nieuwe betekenissen. Een metaforisch proces kent eigenschappen toe aan een persoon. Voor Lacan is het metaforisch spreken een wijze van spreken die vormgeeft aan het subject en creëren metaforen een subject van de uitspraak. Voor Lacan bestaat de mens zelf uit het spreken en de taal: de mens is enkel en alleen wat hij *zegt* te zijn. Niet het onzegbare is waar het om draait, maar het zeggen op zich. Wanneer een mens in de knoop zit, zal hij erover spreken en zijn verlangen via de taal kenbaar maken. Dat spreken bepaalt het subject. Taal werkt uit zichzelf, los van wat iemand er mee wil zeggen. Alleen al het feit dat er een punt geplaatst wordt in een betekenaarsreeks, genereert betekenis. "Waar een zin (frase) halt houdt, krijgt hij zin (betekenis)" (de Kesel, 2010, p 94).

4.2 De betekenaar

Voor Lacan is het idee van de betekenaarsketting van groot belang. De Saussure verwijst hiernaar met de term syntagma en duidt daarmee op de betekenissen die ontstaan door de aaneenschakeling van betekenaars. Voorbeelden van syntagma's zijn dan zinnen of woordgroepen (De Saussure in VanHeule, 2013). Volgens Lacan kun je pas echt een betekenaar vatten wanneer je deze in de context van een betekenaarsketting ziet. Betekenaars hebben volgens hem geen vaste symbolische waarde, maar hebben een 'betekenende articulatie', aldus Lacan. Ik citeer: *“de enige relevante basis voor het interpreteren van elementen uit iemands spreken, is de context die door dat spreken zelf wordt gevormd”* (Lacan in Van Heule, 2013, p48).

In het licht van deze visie is het dus van belang te luisteren naar de context van de gesproken woorden en deze niet te interpreteren van vaststaande symbolieken. Naast het syntagma spreekt De Saussure ook over de diachronie, daar waar een betekenaar geketend wordt in haar spreken en zo andere betekenaars oproept. Het is daar, waar de betekenisverlening begint en dus de subjectivering van het spreken (la parole). Deze twee begrippen komen overeen met de metonymische en metaforische as. Voor Lacan valt een spreker nooit samen met de taal. Wij zijn gebruikers van de taal maar we vallen niet samen met de woorden die we uitspreken. Het blijft buiten onszelf staan en het is om die reden dat Lacan taal aanduidt als de Ander. Het is de figuur van een ander die de taal overdraagt, zoals hechte relaties of de cultuur. We zijn in de vooronderstelling dat taal ons verbindt met onszelf. Maar het is de Ander waar we op vertrouwen als het gaat over het zoeken naar woorden (Lacan in Van Heule, 2013).

Taal gaat voor Lacan samen met het begrip verlangen, omdat het inschrijven in de taal, het symbolische register, ook al van het begin een tekort installeert. Volgens Lacan is de mens een taaldier, naast een spreekwezen. En dus spreekt hij over de taal als middel om wensen en verlangens kenbaar te maken, juist omdat we enkel zijn wat we zeggen. Het is van belang een eigen vertaling te maken van het begrip 'betekenaar' in de context van deze thesis. Volgens Lacan is de context van het spreken zelf cruciaal om een bepaalde betekenis te kunnen interpreteren. Volgens hem is het onbewuste gestructureerd als een symbolische orde (regels en verschillen). Het is niet zozeer de meerduidige betekenis van de taal die erin vervat is, maar ook het beeldmatige dat ermee vasthangt. Dit krijgt voor Lacan het statuut van de betekenaar, het verschil of de regel die jou als subject inschrijft in de symbolische orde, die ons als subject verdeelt omdat vanaf dat moment het verlangen ontstaat. Iets missen is een voorwaarde voor een verlangen. Dit tekort ontstaat door het verschijnen van een signifiant door het proces van symbolisering, door de inschrijving in de orde van de taal. Er ontstaat een soort reeks: symbolisme → gemis → verlangen

(Mooij, 1981). Een betekenaar wordt dus gekoppeld aan het installeren van een tekort en dus een verlangen.

Wat voegt dit toe aan het talige aspect in het gebruik van songteksten? We zagen al eerder dat betekenis niet vasthangt aan de inhoud van een term, maar bepaald wordt door haar context en de zin waarin zij gebed is. Interpunctie is daarbij een belangrijk begrip. De verandering van een 'point de capiton' zorgt voor een nieuwe betekenis. Dit creëert de context. Feitelijk gaat het om het losknippen, samenvoegen en herschikken van woorden of zinnen. Zoals in de poëzie gebeurt. Het klankbeeld, het knip en plakwerk van de zinnen, de metaforen en de interpuncties zijn terugkerende elementen in de poëzie. Wanneer er taal wordt gebruikt in een liedtekst, wordt de betekenis bepaald door het letterlijke klankbeeld (melodie, herhaling, rijm, puls). Hieruit ontstaan nieuwe betekenissen, die iets kunnen vertellen over het meest eigene van een persoon. *Het begrip betekenaar verwijst dan ook naar een uiterst singulier kenmerk of thema van een persoon voor wie een lied geschreven wordt.* Dit 'levensthema' is gevormd door de inschrijving in de taal, de symbolisering waardoor er verlangen ontstaat. En deze betekenaar, of dit 'goddelijk' detail' kan het meest zichtbaar worden in diezelfde talige orde, daar waar betekenissen vorm en klank krijgen. Men kan stellen dat mensen in een rouwverwerkingsproces geconfronteerd worden met het *verlies van hun betekenaar*. Ze kunnen geen taal meer geven aan hun lijden. Er is geen verbinding met het subject, het meest eigene. Want door wat ze verloren, is er ook een stukje van henzelf verloren. Ze staan sprakeloos tegenover hun pijn. Want, zoals Lacan stelt: taal is de mogelijkheidsvoorwaarde voor het bestaan als subject (Lacan in Mooij, 1981). Het doel van een persoonlijk lied betekent dus tevens een zoektocht naar die verloren betekenaar, daar waar woorden tekort schieten.

4.3 Metafoor

*'Schuimspaan in de la
Hoe gaat het met jou?
Ik wist niet hoe je heette
En je wordt zo vaak vergeten met je gaatjes
Lijk je soms een beetje stuk'
fragment uit 'Schuimspaan in de la', lied voor mezelf¹³*

Een metafoor wordt beschreven als een substitutie van het ene woord door een ander, vergelijkbaar woord. Adriaensen beschrijft in zijn artikel over poëzie en metaforen over het proces van metaforisering als een soort herhaling van het ik. Het verwijst naar de visie van Lacan, die al stelde dat metaforen staan voor de vorming van het ik, van het proces van subjectivering. Voor Lacan heeft een metafoor twee dimensies. Die van de orde van de zin en de orde van het gat, het tekort. Enerzijds plaatst het iets buiten zichzelf, en installeert het een verschil tussen het beeld en zichzelf. Juist daardoor kan hij zichzelf herkennen (Lacan in Adriaensen, 2002). Tegelijkertijd wordt men geconfronteerd met iets dat ontbreekt. De liedteksten van Kleinood zijn soms gebaseerd op metaforen. Dit om het onbenoembare benoembaarder te maken en gebruik te maken van het fenomeen externalisatie wat we eerder zagen in het hoofdstuk Muziek en Emotie. Er wordt iets buiten het zelf geplaatst. Het gaat over het plaatsen van een Ander tegenover jou, waardoor je jezelf herkent zoals in het spiegelstadium van Lacan. Het kind, subject, wordt gevormd door de stem en spiegeling van een ander die zegt: 'dit ben jij'. Het is weer dat verschil tussen jou en de ander, wat zorgt voor de ik-vorming. Smeijsters wijdt in zijn Handboek Creatieve Therapie een hoofdstuk aan het begrip metafoor. Vanuit (muziek)therapeutisch perspectief en in functie van de songteksten van Kleinood een interessante bijdrage. Hij spreekt over de metafoor als vorm van beeldspraak waarbij een verschijnsel wordt getypeerd met behulp van kenmerken van een ander verschijnsel. Deze substitutie heeft vaak een inzichtelijke betekenis. Er is geen sprake van een letterlijke overeenkomst, het gaat om de gemeenschappelijke functie. Er is geen enkele vergelijking tussen mij en huishoudelijk gerief in de ladekast. Wel is er een associatieve link tussen de wat onduidelijke functie van een schuimspaan en hoe zij vaak vergeten wordt. Bij songteksten voor Kleinood als 'Slagsnelheid' wordt de metafoor van het pingpongen gebruikt. De identificatie van Petra zit hem in de slagsnelheid van de bal, die in haar wereld steeds te hard de dag wordt ingeslagen. In therapeutische context geeft Smeijsters een belangrijk verschil aan tussen metafoor en analogie. Als een metafoor letterlijk geleefd wordt, ontstaat er analogie (Smeijsters,2000). Hij

¹³ De gehele tekst van het lied vind je terug in bijlage E

geeft hiervan een voorbeeld: 'ik ben met stomheid geslagen'. Als dit echt wordt ervaren en gevoeld en een cliënt is niet meer in staat te spreken, spreken we van analogie. De metafoor wordt in die zin een verbeeldende taal die psyche en muziek kan verbinden. Een metafoor vraagt ook om een uitleg, een gedachtegang. Daarom wordt deze vorm tijdens casussen van Kleinood veel meer gebruikt met mensen die de taal machtig zijn, die erover kunnen spreken, tijdens een mentaliseerproces. Er is een interpretatie nodig, zoals bij een droom. Een metafoor is in deze context een indirecte manier om verbinding te maken met een thema, een betekenaar, het singuliere kenmerk van een liedontvanger. Je zal zien dat wanneer Kleinood werkt met mensen met dementie, metaforen minder aan bod komen. Hier is de analogie meer van toepassing, want analogie is een present-momentervaring (Smeijsters, 2000). De luisteraar en degene die muziek maakt, voelen en ervaren direct in de muziek zonder dat er een metafoor bij nodig is. Hier spreekt men eerder over een belevingsproces. Ondanks dat we nooit zeker zullen weten of er analogie ontstaat (mensen met dementie kunnen er niet over getuigen), zal de muziek wel ontstaan vanuit een poging tot analogie tussen lichaam, medium en gevoel. Tijdens gespreksessies met liedontvangers die zich kunnen uitdrukken is er wel vaker sprake van metaforen en associatieprocessen aan de hand van hun persoonlijk verhaal.

4.4 Verhaal

'je m'identifie dans le langage, mais seulement à m'y perdre comme objet'(Lacan)

*'En soms zegt het snap in mijn kop
Ik snuif ik snuif ik snuif ik snuif
De lentelucht op
En soms zegt het snap in mijn hoofd
Maar zijn we allemaal niet graag eens aangenaam verdoofd?
Fragment uit lied voor Tom 'Net als jij'.*

Kleinood schrijft liederen voor een 'bijzonder verhaal'. Maar wat betekent een verhaal vanuit psychoanalytisch oogpunt? En hoe wordt een verhaal begrepen in de context van dit project? Schrijver Mooij wijdt in zijn boek 'Taal en verlangen' een hoofdstuk aan dit thema, gesitueerd binnen de analytische praktijk. Voor Lacan is een verhaal zowel binnen als buiten de analytische situatie van fundamenteel belang. Ongeacht het feit dat er vele classificaties in verhalen bestaan, gelden voor alle soorten verhalen een aantal terugkerende elementen (Mooij, 1981). In eerste plaats is een verhaal altijd een *presentatie*. In het verhaal maakt een verteller zijn wereld present.

Maar daar zit een dualiteit in. Een verteller benoemt iets van zichzelf, maar tegelijkertijd benoemt hij iets niet. Er wordt iets in de schaduw gelaten (Lacan in Mooij, 1981). Het verhaal wordt zowel een onthulling als een verhulling. Het is dat, waar Lacan ook naar verwijst in zijn theorie over de betekenaar. Het is dat wat niet gezegd wordt, wat tussen de punten en komma's verscholen ligt, waar het gewicht op komt. Hier kom ik nog op terug bij het hoofdstuk Poëzie versus Songtekst. Tevens wordt er ook iets door de verteller bevestigd, er wordt iets bepaald, geaffirmeerd. Omdat er gesproken wordt over iets of iemand en deze de positie van object krijgt, spreekt Lacan ook over *objectivatie*. Door te spreken krijgt de verteller een identiteit, hij geeft iets prijs van zichzelf. Maar de verteller probeert daarmee ook de ander omdat hij antwoord verwacht. Het verhaal anticipeert dus op de reactie van een ander die zowel bevestigend of kritisch kan zijn. Een belangrijk element is ook de *frustratie* die gepaard gaat bij het vertellen van een verhaal. Een verteller moet zich schikken naar de taal. Zoals we eerder zagen worden we betekend door de taal en zijn we afhankelijk van een voorbestaand vocabulaire. Het gaat dus ook over het aspect vervreemding, omdat elke uitspraak die we doen al is bemiddeld waardoor je als verteller nooit helemaal gezegd krijgt wat je zeggen wil.

Dit hangt samen met het eerder besproken tekort en verlangen wat hiermee samenhangt: we kunnen de taal niet vatten, zij vat ons. Lacan stelt dat een mens die spreekt eigenlijk iets presenteert. Hij identificeert en bevestigt zichzelf en zijn wereld in een verhaal en daardoor verkrijgt hij identiteit maar hij verliest zichzelf ook omdat deze identificatie altijd een objectivatie blijft (Lacan in Mooij, 1987). Naast het individuele spreken moet er rekening worden gehouden met het verhaal en de Ander. We zagen al bij de Saussure dat de mens zich onderwerpt aan een taalsysteem. Omdat de taal ofwel de symbolische orde reeds een plaats inneemt voordat wij zelf een verhaal construeren, maakt dat wij als verteller gebruik moeten maken van deze al bestaande taalstructuur. Dit reeds bestaande geheel van verhalen wordt door Lacan '*discours de l'Autre*' genoemd. Al deze elementen samen vormen de brokstukken van een verhaal die de spreker vertelt over zichzelf en de wereld. Het is een verhaal dat bestaat uit fragmenten van een al bestaand taalsysteem, waar we aan zijn onderworpen en pogingen om dit verhaal eigen te maken. Dit eigen maken lukt dus nooit helemaal, omdat de taal hem/haar gegeven wordt. De verteller wordt besproken (Lacan in Mooij, 1981). *Le discours de l'autre* slaat dus niet alleen op *het* andere (het bestaande taalsysteem) maar ook op het verhaal wat verteld is door *de* anderen. Ook Wittgenstein spreekt zich hierover uit: een taal is het volgen van regels, en dus is een privétaal onmogelijk (Wittgenstein in Mooij, 1981). Volgens Lacan ligt de zin van het spreken voor het vertellen van een verhaal in de mogelijke respons van de ander. Het zijn vragen van erkenning. In al het spreken (ook in het niet-letterlijk spreken maar bijvoorbeeld in symptomen) liggen vragen besloten aan een ander.

Wanneer we luisteren naar het verhaal van een liedontvanger, is de houding van de analyticus (in dit geval de muziektherapeut als liedmaker) van belang. Tijdens het luisteren wordt er niets of weinig bevestigd of erkend. Dit is cruciaal in eerste instantie omdat teveel bemoeienis kan leiden tot nog meer objectivatie of identificatie (invloed van de ander). Voor de therapeut is dit verhaal de enige werkelijkheid die we hebben (Lacan in Mooij, 1981). Er wordt gezocht naar de *verborgen retorica*, ofwel wat niet gezegd wordt. Lacan is van mening dat terughoudendheid zorgt voor frustratie en dus ook regressie: het terugkeren naar de lege plekken die verschijnen in het verhaal: het onbenoembare.

Dit onbenoembare kwam al terug tijdens mijn inleiding en hoofdstuk over metaforen. Hierin werden metaforen beschreven als dragers van een verhuld verhaal die het onbenoembare kunnen verhullen en tegelijkertijd onthullen. In dit hoofdstuk wil ik kort de poëzie bespreken als gebruikt fenomeen in songteksten. Ook leg ik kort de link en de verschillen en overeenkomsten uit tussen poëzie en een songtekst.

4.5 Poëzie versus songtekst

4.5.1 Poëzie

*'Adem deken liggen
breken wachten kijken
eenzaam lijken zien
maar ook niet willen zien dat
stilte wel heel stil kan zijn'*

Fragment uit 'Adem', lied voor Anne

Adriaensen beschrijft in zijn artikel over metaforen en poëzie de wonderlijke werking van het gebruik van metaforen als poging om een tekort van de Ander op te vullen. Als eerste spreekt hij over de poëtische attitude. Dit is de manier waarop er naar de werkelijkheid wordt gekeken. De poëtische attitude is voor hem de manier waarop de dichter naar de dingen kijkt, een bepaalde gevoeligheid die uit een gedicht spreekt. Die poëtische attitude die in alle poëzie per definitie aanwezig is, kan ook daarbuiten bestaan (Adriaensen, 2002). Men kan op een poëtische manier naar de dingen kijken zonder dat het zijn neerslag krijgt in een gedicht of object. Het gaat dus om *“een optiek, een hoek van waaruit men naar het object kijkt”* (Adriaensen, 2000, p10). Hij beschrijft vier wezenlijke fenomenen die kenmerkend zijn voor de poëzie: 1) *(de ethische dimensie van) zich*

in het onmogelijke beleven, 2) de taal geweld aandoen, 3) het creëren van zin uit onzin en 4) klank en zin die elkaar vervoegen (Adriaensen, 2002 p18).

De poëzie komt voor hem het dichtst bij het reële, het tekort dat ons betekent en waar de gewone taal ontoereikend blijkt. Adriaensen stelt dat als we het reële willen ontmoeten, we de waarheid van hun 'zin' moeten ontdoen (Adriaensen,2002).

De poëzie gaat dus buiten de logica om maar buigt zich verder naar ons onbewuste, daar waar wij het dichtst verbonden zijn met onze betekenaars en het verlangen waar we nooit volledig grip op krijgen. De hoop van de poëzie is de hoop dat zij in staat zou zijn het reële te bereiken. Maar zelfs de poëzie slaagt daar niet helemaal in. Het gedicht is in wezen ook een mislukking, *een haast onmogelijke maar mooie poging om via de zin de hand te leggen op het verlangen* (Adriaensen, 2002). Zowel poëzie als analytische interpretatie ontstaan uit een geweld tegenover de taal (Adriaensen, 2002). De betekenissen wankelen en door het gebruik van poëtische stijlfiguren zoals homofonie, rijm, ritme en metaforen, misleiden ze ons en kan er een mogelijkheid ontstaan voor het opduiken van een onverwachte zin of betekenaar, waar de gewone taal niet bij kan. De taal wordt als het ware aangevallen.

4.5.2 Songtekst

Jotie Groenwals beschreef in haar masterproef een interessante uiteenzetting over de verschillen en gelijkenissen tussen poëzie en een songtekst. Dit is niet onbelangrijk in functie van het Kleinood-project. Ze nam een reeks interviews af met Nederlandstalige sing-songwriters over het belang van tekst in een lied en of ze dit vergeleken met de literaire waarde van een gedicht. Een sluitende conclusie kwam er niet uit, aangezien de meningen van onderzoekers en muzikanten uitéén liepen. Maar het merendeel sprak zich wel uit over de gelijkwaardigheid die een songtekst heeft ten aanzien van de poëzie. Maar ook dat die twee verschillend bekeken moesten worden, werd duidelijk.

Groenwals stelde vast dat de waarde van een songtekst vooral werd bepaald door de muzikale omlijsting ervan en doordat tekst bijna nooit los stond van de muziek. Bij een gedicht was het papier dan weer belangrijk als drager van de woorden. De manier waarop woorden geplaatst worden door dichters bepaalt het metrum. Je zou kunnen zeggen dat beide als literair evenwaardig werden bestempeld maar vanuit verschillende parameters. Bij een songtekst zijn de muzikale parameters niet los te zien van de interpretatie van een songtekst. Bij een gedicht is het schrijven zelf dan weer essentieel (Groenwals, 2014). Hoewel er vaak genoeg elementen uit de poëzie terugkeren in een maakproces, is het de vraag of een songtekst op dezelfde manier

bekeken wordt als een gedicht. Ten eerste zullen we in de casussen zien dat we vooral de tekst van het lied voorstellen. En hoewel we de liederen zelf kunnen horen op de cd in bijlage, wordt er in deze thesis voor gekozen om in de theoretische bespreking van de praktijk de teksten te beschouwen als gedichten en/of autonome teksten. Deze zullen besproken worden vanuit de visie op taal en poëzie in dit hoofdstuk en vanuit het maakproces met de cliënt/liedontvanger. Uiteraard is het essentieel in de praktijk van Kleinood dat de liederen ervaren en beluisterd kunnen worden en kunnen we stem, timbre, melodie en frasering in een liedvorm nooit geheel los zien van de tekst. Zij smelten in de praktijk van Kleinood samen. Wel wijd ik een hoofdstuk aan de stem als 'performer' van de taal en wat zij kan betekenen in een lied.

4.6 De stem

Er is dus alleszins een verschil in de taal van een songtekst en een gedicht vanaf het moment dat de songtekst een andere drager krijgt. Net zoals een gedicht verandert wanneer hij gesproken wordt, verandert de betekenis ook wanneer een tekst gezongen wordt. De vergelijking geldt dus enkel wanneer de drager het papier is en het over geschreven woorden gaat. Wat is nu het belang van de stem in het proces van een persoonlijk lied? Op welke manier 'draagt' de stem een tekst? Hiervoor wil ik verwijzen naar een tekst van Veroniek Knockaert. Het artikel met als titel '*de stem en de invocatieve pulsie: het onvergetelijk vergeten van de sonate van de moeder*' gaat dieper in op de functie van de stem bij het proces van subjectivering. Dit proces zagen we ook terug bij het inschrijven van het subject in de symbolische orde; de taal. Daarin verwijst Knockaert naar het spiegelstadium van Lacan. Een kind wordt benoemd in de spiegel door de stem van de Ander: 'dit ben jij'. Een niet-sprekend kind begrijpt zijn moeder niet door de woorden die ze uitspreekt, maar door de muzikale klanken dat het hoort. Het kind hoeft geen woorden te interpreteren, maar resonanceert mee met de niets verhullende stem van de moeder. Dit wordt ook prosodie genoemd; de muziek van de taal (Fiers, 2010).

Tegelijkertijd creëert de stem een soort vreemdheid, iets *unheimlich*. Iets wat van buitenaf komt en een verlangen installeert. Dit verlangen wordt ons tekort, het gat wat niet te dichten is. Ofwel het object a; het reële. Als we het spiegelstadium bekijken als een van de manieren waarop een subject in de realiteit komt te staan, zijn er twee elementen die daar een rol in spelen. Allereerst gebeurt dit via de betekenaar en ten tweede moet dit een belichaamde betekenaar zijn waarin -ik citeer Knockaert- "*een verlangen zingt via de muzikaliteit van de stem van de Ander*" (Knockaert, 2003, p 18). Zoals we zagen bij de taal, lijkt de stem ook te worden gekoppeld aan de leegtes en stiltes die alluderen op het reële, hetgeen wat in de schaduw blijft en niet wordt

uitgesproken. Het zijn de coupures, de rusten en komma's, de stiltes tussen het spreken en zingen die ons subject tekenen.

Witlund sprak al eerder over het regrediërende karakter van muziek dat aanspraak maakt op ons innerlijk. Lacan ziet de stem als materiële steun van het spreken en als dienst van het symbolische (de taal), maar dus ook aan een tekort, een vreemdheid, iets wat we nooit geheel kunnen vatten (Lacan in Knockaert, 2003). Het is dat wat we het reële noemen en wat beschouwd kan worden als het diepste verlangen van een subject. Lacan spreekt van een droom, een grap, de poëzie als verschillende vormen die iets uit het onbewuste laten verschijnen (en weer laten verdwijnen). Ook een lied zou vluchtig iets kunnen tonen van dat stille verlangen, dat tekort en het ongrijpbare in onszelf. Naast het 'geweld op de taal' in de vorm van poëzie is het de stem die ons confronteert met de stiltes en de komma's. Knockaert beschrijft in haar artikel hoe afhankelijk een subject is van de ander als het gaat over zijn stem geven. Het kan enkel zijn stem geven, wanneer het een stem krijgt van de ander. Ik citeer: *"het is dus via de oren die we niet kunnen sluiten dat we de invocatie van de ander kunnen ontvangen, dat we geroepen worden om subject te worden, om zelf op onze beurt te invoceren en aldus te verlangen"* (Knockaert, 2003, p 20).

Bij de casusbeschrijvingen kun je lezen hoe een liedontvanger zich gespiegeld weet door het luisteren naar een lied over en van zichzelf. Het is de ander die er stem aan geeft, waardoor de luisteraar gealludeerd wordt op een identiteit, op een aanwezigheid van een verlangen. Muziek en tijd spelen hier een belangrijke rol: Lacan spreekt over het verschijnen en weer vlug verdwijnen van het onbewuste in formaties als bijvoorbeeld de droom of de poëzie. Een lied kent een einde, een stem stopt met zingen. Dit leert ons omgaan met het eindige, zoals we zagen in het eerder hoofdstuk. Maar het lied wordt vereeuwigd op CD, zodat er een stukje van het reële tastbaar wordt gemaakt, benoemd en bewaard.

Terugkomend op het spiegelstadium heeft Knockaert het over het belang van de stem van de moeder in het teken van de subjectvorming. De eerste schreeuw van het kind bij de geboorte en het antwoord daarop van de moeder maakt dat het kind zich losmaakt en niet meer samenvalt met zijn lichaam. Het wordt er deels van losgemaakt om als subject deel uit te maken van de taal (Knockaert, 2003). Hier krijgt het symbolische register een plaats (inschrijving in de orde van de taal). Knockaert spreekt over het vergeten van de sonate van de moeder door de oerverdringing, Het subject verliest en vergeet die sonate, daar waar klank en zin samenkomen. Echter, het is niet onvergetelijk: er blijft iets van dit verloren verlangen aanwezig in het onbewuste. Het is de muzikaliteit, de stem van de moeder, het gezang, wat net als de poëzie de onuitgesproken ruimtes tussen betekenaren kan onthullen.

In het literatuurgedeelte maakten we kennis met een inleiding over rouw en welke kaders daarbinnen interessant zijn voor de liedontvangers van Kleinood. Daarna was het van belang een uiteenzetting te geven over de relatie tussen muziek en troost en een weergave te maken van een aantal 'verteerliederen' uit de geschiedenis. Als laatste werden de verschillende visies op taal besproken die van invloed zijn op de liederen die Kleinood creëert. Nu wordt de link verder gelegd in het praktijkgedeelte waar ik twee casussen zal bespreken vanuit deze achtergronden.

DEEL 2

PRAKTIJK

1 KLEINNOOD, ONS LIED VOOR JOUW BIJZONDER VERHAAL

‘Kleinnood, noot per noot, nood per nood’

Toen Kleinnood haar allereerste lied schreef, werd er weinig nagedacht over specifieke methodes. Het concept was eenvoudig. Iemand had verdriet, Kleinnood schreef een lied. Een lied op maat weliswaar, maar dit lied groeide spontaan en intuïtief. Intussen heeft het project een groeifase doorlopen en schreef ze liederen voor mensen in verschillende settings. Daardoor zijn de interventies en methoden voor het creëren van een lied stilaan veranderd. In het begin ontstond het lied vaak op basis van een verhaal dat ons werd verteld. Later, door bijvoorbeeld ook te werken met mensen met dementie, ontstonden er heel andere werkwijzen van songwriting als noodzaak om in te kunnen gaan op singuliere kenmerken van een persoon. De werkwijze van Kleinnood is in principe als volgt: er vindt een ontmoeting plaats met een liedontvanger. Tijdens dit contact wordt er geluisterd naar een persoonlijk verhaal en/of soms gewerkt in de muziek om een beeld te krijgen van de persoon. Daarna volgt het effectieve maakproces. Dit kan zijn buiten de liedontvanger om, waarbij wij aan de slag gaan met de indrukken. Soms zijn dit opnames, soms notities. Het kan ook zijn dat iemand deel wil uitmaken van het maakproces en zelf een tekst schrijft en/of ons ideeën geeft.

In dit hoofdstuk wil ik twee casussen van Kleinnood bespreken. Praktijkvoorbeelden waarbij in alletwee de gevallen een persoonlijk lied is ontstaan. Hierin komen de belangrijkste visies terug over taal, omdat dit een belangrijk element is in de liederen die zijn gegroeid: de tekst speelt een belangrijke rol. Ook wordt er een link gelegd met de al bestaande ‘verteerlieders’. Maar wat vooral wordt uitgelicht in dit hoofdstuk is het afgelegde parcours met een cliënt: hoe is een lied ontstaan en welke methoden zijn er gebruikt? Op welke manier wordt er ingegaan op ‘het goddelijk’ detail, een ‘betekenaar’? Deze muziektherapeutische trajecten hebben een psychoanalytische insteek en baseren zich op de singulariteit van een cliënt en op een voor hen (verloren) betekenaar. Via een liedvorm wordt er iets bewerkt in het reële en kan er een betekenaar worden uitgevonden.

(..) troosten doet niets of vrijwel niets met leed of met wat verloren is gegaan, ze doet wat met die eenzaamheid. In troost worden het leed en verdriet- hoe zwaar ook: het enige en vaak ook kostbare bezit van betrokkenen- behouden en niet zoek gemaakt. Wat wel zoek- of minstens zachter- gemaakt wordt is die ontreddende eenzaamheid van de lijdende. (Baart in Veenbaas in Maes&Modderman, 2014, pp393-394.)

2 CASUSBESPREKINGEN

2.1 Casus 1: Marie, verdwaald in de weemoed, gedragen door 'saudade'.

Korte weergave uit het dossier:

Marie (°29-3-1925) woont in WZC Immaculata en werd gediagnosticeerd met frontale dementie met als gevolg meer en meer gedragsveranderingen. Ze lijdt aan wisselende emoties en is vaak afwezig. Ondanks problemen in de metonymie (vormen van zinnen) is Marie in staat zich nog redelijk uit te drukken. Ze herinnert zich nog regelmatig dingen van vroeger. Maar ze lijkt erg in de war en is angstig bij transfers. Dan zoekt ze letterlijk naar dingen om zich aan vast te houden. Een persoonlijk lied voor haar zou een houvast kunnen zijn om emoties te begrenzen. Marie was vroeger verbaal sterk en sociaal en meelevend. Ze zong vroeger in een koor en speelde tamboerijn. Door de gedragsveranderingen lijkt ze nu eerder meegaand en passief. Men denkt ook dat dit komt doordat Marie vroeger door haar oudere zus werd gedomineerd.

2.1.1 Marie en de rouw

Hoe kaderen we rouw in een proces van vergevorderde dementie? Dementie kun je zien als een ernstige verlieservaring. Evenals alle andere vormen van dementie heeft een cliënt te maken met verlies. Verlies van het zelf, van controle, van herinneringen, van emoties, van grip op de dagdagelijkse realiteit. Dit verlies van identiteit zorgt voor een intense angstbeleving: een cliënt ondergaat vanaf het begin van de diagnose een rouwproces. De verschillende stadia van William Worden (2014) lopen hier op een sterk onbewust niveau door elkaar. Dat betekent dat iemand op elk moment overspoeld kan worden door gevoelens van angst, frustratie, verdriet of boosheid. Een beleving in het hier-en-nu is zeer belangrijk in het werken met mensen met dementie. In het traject met Marie is het dus van belang elke keer als een totaal nieuwe keer te zien. Vanuit het duaal procesmodel van Stroebe en Schut gezien, zou je kunnen stellen dat Marie erg verliesgericht 'peddelt'. Het woord 'nooit' is nooit ver weg in haar spreken, wat duidt op een bepaalde melancholische weemoedigheid. De melancholie wordt gekenmerkt door uitspraken als: 'ik kan nooit meer...'. Marie wordt vaak overspoeld door emoties. Ze geeft zich dan helemaal over aan de gevoelens die bepaalde liederen bij haar oproepen. Er lijkt een overspoeling van het reële, de jouissance. Daardoor is het zelf bijdragen aan een persoonlijk lied een onmogelijke opgave. Wel kan haar beleving (emotionele resonantie) een belangrijke bijdrage leveren aan het maakproces van haar lied. Dit 'verteerlied' op maat zou haar emoties meer kunnen begrenzen. Het gaat hier

over belevingsgerichte interventies van waaruit een lied kan ontstaan. Het moet ontstaan in het hier-en nu. Troost wordt hier meer gedefinieerd als *containment*: namelijk het begrenzen en verteerbaar teruggeven van gevoelens. Het begrip tijd speelt hierin een belangrijke rol: een lied als begrenzing van emoties met een duidelijke afbakening in tijd.

2.1.2 Het traject

Marie wordt al een poosje opgevolgd binnen de muziektherapie. Het is binnen die sessies, dat ik kennis met haar maak en de opportunititeit heb haar meerdere keren te zien alvorens er een muziekstuk tot stand komt. Het blijkt al gauw dat Marie een lied heeft waar ze erg aan gehecht lijkt te zijn: *'You are my sunshine'*. Dit wordt het themalied van Marie en vormt op die manier een ritueel binnen de sessies. Na 3 sessies ontstaat er een lied voor Marie.

2.1.3 Sessie 1: Marie en het lied van de 'sonsjain'

Het lied *'you are my sunshine'* heeft veel betekenis voor Marie. De herkenbaarheid dient als een belangrijk houvast voor haar. Ze zingt graag mee. Haar stem klinkt bedeesd en weemoedig. Omdat ze het Engels niet goed kent, worden het heel eigen klanken. Er ontstaat een 'jibberisch', een koeterwaals. Deze manier van werken komt terug in het boek van David Byrne: *'How music works.'* Hij beschrijft daarin het proces van *'emergent storytelling'*. Hier kom ik nog op terug bij methoden en technieken. Na deze sessie luister ik naar de opname van Marie, waarbij de woorden van Marie ongeveer zo klinken:

*'Sonsjain, maiowie sonsjain
eppie ais aar ee
No ier au lof oe
Sonsjain ewee'*

Ik merk op dat niet alleen de woorden zijn veranderd en op zichzelf zijn gaan staan, maar ook de melodielijn. Wanneer je haar woorden afzonderlijk beluistert, is de oorspronkelijke melodie verdwenen. De nieuwe woorden klinken gedragen, woorden worden uitgerokken, klinken klaaglijk en traag. Ik denk direct aan de *'saudade'* uit de Fadomuziek, omdat de weemoedige klank uit die stijl terug te horen is in haar stem. Na de sessie probeer ik haar woorden op een paar simpele Fado-akkoorden te zetten. Ik zing nu haar nieuwe tekst in een soort Fado-stijl. In deze fase van het proces is dit nog niet het lied van Marie. Het is een oefening, een stap in het songwritingproces,

waarbij ik haar 'taal' eerst eigen moet maken. Hier geldt de therapeutische veiligheid. Er is een sterke vorm van empathische tegenoverdracht (Priestley,1975)) aangezien ik de weemoedigheid van Marie weerspiegel in mijn muziek voor haar en ook zelf ervaar. Het is een belangrijk element aangezien deze empathische tegenoverdracht letterlijk de toon vormt van mijn interpretatie van een lied voor haar. Haar themalied klinkt dan ook niet meer als het origineel, het wordt gedragen en weemoediger. Wanneer ik zing, kopiëer ik haar taal maar voeg er iets van mijzelf aan toe.

2.1.4 Sessie 2: Marie en de tamboerijn

Ik weet dat Marie vroeger tamboerijn speelde en zong en ik neem dit instrument mee in de sessie. Ik leg hem bij haar en laat haar voelen. Marie lijkt erg in zichzelf gekeerd. Haar themalied wordt een ritueel: hiermee starten lijkt een vorm van veiligheid te bieden. Weer krijgt haar lied (*You are my sunshine*) de klank van een Fado, die door de vertaling naar het Nederlands weer het gevoel van een smartlap oproept. Ik kom hier bij methoden en technieken op terug. Ik probeer dus op de akkoordenprogressie van de vorige keer te improviseren met woorden in het Nederlands. Ik merk weer dat wat ik zing dezelfde weemoedigheid draagt als haar stem. Het zijn zinnen die worden beleefd in de *present- moment* en die gezongen worden voor Marie.

2.1.5 Sessie 3: Marie en *de jouissance*

Het woord weemoed kwam al in me op nadat ik een eerste keer met Marie had gewerkt. Alles in haar taal en wezen spreekt voor mij een weemoedigheid uit. De stem, haar blik: in alles drukt zich een verlangen uit naar iets wat afwezig is. Ik koppel dit aan de al eerder besproken typisch Portugese term in de Fadomuziek: de *saudade*. Dit woord is niet vertaalbaar en gaat niet enkel over weemoed of een verlangen naar iets wat er niet meer is. Het gaat verder dan dat. Men zou kunnen zeggen dat 'de *saudade*' zich hecht aan een vorm van lijden omdat dat het enige is wat we eeuwig kunnen laten voortbestaan. Als ik met Marie werk, wil ze steeds dezelfde nostalgische, weemoedige liederen horen. '*Sunshine*', '*Herinneringen*'; liederen die qua klank of tekst doen terugdenken aan tijden van weleer. Ook al maken ze haar verdrietig, toch vult ze zich met deze liedjes tijdens de tekst. Ze geeft zich er volledig aan over, sluit haar ogen, zuigt ze op. Ze wordt 'genoten' door de muziek, zij wordt erdoor overspoeld: *de jouissance*. Na de sessie ontstaat het idee in deze Fado- vorm verder te zoeken tijdens improvisaties met andere, meer verteerbaardere woorden.

2.1.6 Sessie 4: Verdwaald in weemoed, gedragen door *saudade*

Haar lied vormt steeds het vertrekpunt van de sessie. Ik ga stilaan over in een eigen thema van akkoorden die na mijn improvisatietechniek van *soliloquies* (Bruscia, 1988) steeds terugkeert. Er ontstaat een lied met eenvoudige zinnen. Deze zinnen zijn mijn interpretatie van haar taal: wanneer ze spreekt, zijn dit korte zinnen gesproken vanuit een droefte nostalgie. Als Marie spreekt, zijn dit zinnen als:

'wat voorbij is is voorbij'

'Hij komt nooit meer terug'

'het is allemaal weg'

Mijn interpretatie van het lied is een vorm van *containment*. Ik introduceer het instrument als object wat de herinnering oproept en levend houdt. Zoals we zagen in het hoofdstuk over Muziek en Herinnering is muziek in staat een tijdelijke herbeleving op te roepen met hetgeen wat verloren is. Wanneer de tamboerijn klinkt, speelt de tijd een rol en beleeft Marie voor even een moment met haar verloren echtgenoot. Dit is echter een in tijd gelimiteerde ervaring. Het lied begrenst, maar geeft haar woorden op een verteerbare manier terug door deze symbolisering. Het is juist deze symbolisering die troost kan bieden en die zoals Hoens(2017) al beschreef een kader of beeld vormt van hetgeen wat verloren is.

Ik zing een tekst in basic Fado-stijl (stemklank en 3 basisakkoorden). Ik zing:

'Op het ritme van de tamboerijn'

Op het ritme van de tamboerijn

Zullen wij weer samen zijn

Op het ritme van de tamboerijn

Zullen wij gelukkig zijn

Ik zie je lach

En ik hoor je stem

Op het ritme van de tamboerijn

Zullen wij gelukkig zijn

Wat voorbij is, is voorbij

Voor altijd, voor altijd

Maar op het ritme van de tamboerijn

Zullen wij gelukkig zijn

2.1.7 Sessie 5: Lied voor Marie

Er ontstonden woorden voor Marie, die nu in de laatste sessie haar themalied worden. De woorden weerspiegelen haar eigen woorden maar voegen iets toe. Herhaling is hier belangrijk, maar ook de toevoeging van het object (de tamboerijn) als symbolisering in de vorm van *containment*. Deze beleving met de tamboerijn maakt het 'nooit meer' draaglijker. Ik zing deze woorden voor haar. Ze zegt 'wat een schoon lied'. Ze luistert ernaar alsof ze het lied al lang kent. Het lijkt haar niet vreemd voor te komen, sterker nog, er lijkt een sterke *identificatie* met het lied te zijn. Dit merk ik op aan de intensiteit en overgave waarmee ze luistert. Wanneer je een lied voor het eerst hoort, is er vaak een afwachtende luisterhouding. Het lied moet worden *geïncasseerd*. Het lied van Marie leek al te zijn verankerd. Ik verklaar dit door de ontstaansvorm. Het proces van spiegeling vooraf was daarbij essentieel: eerst haar taal een plek geven en daarna pas haar woorden vertalen en teruggeven. Deze woorden zijn niet metaforisch, in tegendeel, ze drukken haar letterlijke weemoed uit. De verloren betekenaar van Marie is de *saudade*, de *amor fati* die Marie een houvast geeft en die het via een liedvorm en de stem van de ander begrenzen kan.¹⁴

In het afwerkingsproces wordt er een vertaling gemaakt in het Portugees. Dit omdat de weemoed van die klank in de taal haar verhaal pas echt doet weerklinken. Het is de klank van Marie maar het is belangrijk dat deze ook vertaald wordt en in het Nederlands wordt gezongen. Deze *framework-switch* wordt nog verder uitgelegd bij methoden en technieken.

2.1.8 Methoden en technieken

Hier beschrijf ik een aantal technieken die terugkeerden tijdens de sessies met Marie.

Containment

We zagen al eerder dat Bion (1967) dit begrip introduceerde als de methode om een bepaald (overspoelend) gevoel van een cliënt op een verteerbare manier terug te geven. De weemoedigheid van Marie wordt niet enkel geïmiteerd of overgenomen. Er wordt iets aan toegevoegd waardoor diezelfde weemoedigheid wordt teruggegeven in een draaglijkere vorm. Cluckers (1989) definieert het begrip *containment* als volgt:

¹⁴ De gehele songtekst met Portugees vertaling vind je terug in bijlage B, het lied vind je terug op CD in bijlage F

It is the creation of a psychic space in which each and every communication, however confused and painful, is received by the therapist and mentally digested with the aim of removing any unbearable qualities from the patient's feelings. They can be given an acceptable form and placed in the patient's experience. The final aim is to accept his anxieties, in other words, to understand and accept the containment function (Cluckers in De Backer, 1993, p 33).

Pacing (het overeenstemmen): (Bruscia, 1987)

Bij *pacing* voert de therapeut niet altijd dezelfde handelingen uit, met hetzelfde medium en op hetzelfde moment. De aandacht is gericht op de hoeveelheid en het verloop van de energie. De dynamiek wordt overgenomen in het medium zelf. Marie spreekt zacht, traag en klaaglijk. De muziek van Kleinood stemt zich hierop af: zij speelt haar themalied op een trage, klaaglijke manier en past de parameters dynamiek, klank en tempo hier op aan.

Reflecting (het reflecteren):

De therapeut drukt dezelfde stemming of gevoelens uit als de cliënt. (Bruscia, 1987)

Dit sluit aan op de voorgaande interventie. Het is hier vooral de weemoedigheid van het spreken die zich reflecteert in mijn muzikale spel. Daardoor ontstaat ook de empathische tegenoverdracht (Priestley, 1975) waarbij ik dezelfde gevoelens van weemoed ervaar tijdens en na de sessies. Maar deze tegenoverdracht is functioneel en wordt gebruikt om de liedstijl Fado te integreren.

Making transisitions

Wigram beschrijft in zijn boek over songwritingtechnieken het fenomeen '*making transitions*', ook één van de 64 behandeltechnieken van Bruscia (1987). Kort gezegd gaat dit over een transformatie van de ene stijl naar de andere. (Wigram, 2005). Marie's lied klinkt als de Fado. Maar door de vertaling in haar woorden en taal wordt de stijl eerder een smartlap. Beide dragen dezelfde functie als drager van leed zoals we in het hoofdstuk over verteerliederen zagen. Maar de Nederlandse versie klinkt als een smartlap die echter dezelfde klaaglijke toon heeft als de Fado. Deze switch van framework naar framework is belangrijk. Het maakt het lied van haar, dichterbij haar verloren betekenaar en eigen taal. Het zijn ook de letterlijke woorden, ontdaan van enige 'mooimakerij' of vorm van poëzie.

Framework

Wigram spreekt over een framework als hij het heeft over een bepaalde muziekstijl. Het startpunt voor Marie is het framework van de Portugese Fado vanuit het thema van de weemoedigheid. Dit verschuift echter naar het framework van de smartlap.

Fill in the blank-techniek (FBT)

Deze techniek is interessant voor mensen die moeite hebben om zelf tot nieuwe ideeën te komen of de taal niet goed meer machtig zijn (Wigram, 2005). Er worden tijdens het zingen van haar themalied in het begin ruimtes gelaten die Marie zelf kan invullen. Door het ernstig dementieel beeld van Marie, is zij niet meer in staat tot het creëren van eigen teksten. Er is sprake van een storing in de metonymie (woorden aaneenrijgen), Maar deze manier zorgt toch voor een eigen interpretatie van woorden. Zelfs al zingt ze de woorden die in het originele lied thuishoren, zij krijgen een eigen klank en betekenis door de stem die Marie eraan geeft.

Song parody-techniek. (SPT).

Hierin worden de originele woorden volledig vervangen door nieuwe woorden van de cliënt. Dit gaat vaak samen met FBT. Deze technieken kun je vergelijken met de totstandkoming van de songs van David Byrne. Het koeterwaals wat ontstond bij het zingen van haar themalied is hiervan een voorbeeld.

Emergent storytelling

David Byrne gebruikt het idee van de *'emergent storytelling'*, oftewel opkomende verhalen. Dit is een proces van songwriting waarbij teksten pas invulling krijgen na het improviseren op klanken op een bepaalde melodie of ritmelijn. Wanneer Byrne deze nonsensiaal later terug luistert, probeert hij de zin uit de onzin te filteren: een woord komt 'tot leven' en er zal volgens Byrne altijd een verhaal uit een woord naar boven komen. (Byrne, 2014). In het traject van Marie bij het lied *'You are my sunshine'* lijkt het tegengestelde te gebeuren: een oorspronkelijke tekst wordt een aaneenschakeling van nieuwe, onbestaande woorden waardoor een eigen spreektaal ontstaat; een 'jibberisch'. Tegelijkertijd vormt dit koeterwaals mijn inspiratie voor het ontstaan van een thema voor haar lied.

Soliloquies: de 'songlines' van Marie

Een Bruscia-techniek die vaak aan bod komt tijdens het werken met Marie is de *'soliloquies'*. (Bruscia,1987). Deze empathische techniek gaat over het bezingen van gevoelens en belevingen van de therapeut aan de cliënt. Vanuit deze manier van improvisaties kan er gedachtegoed

ontstaan voor een lied. Wanneer we terugkeren naar het hoofdstuk over de zangsporen van de Aboriginals, kun je deze techniek en haar betekenis terugkoppelen naar de betekenisgeving van deze songlines. Daarin stond het bezingen van het land centraal. Het land bestond pas op het moment dat het woorden kreeg en zo ook haar identiteit. Ook het woorden geven en bezingen voor en van de ander draagt bij tot subjectivering. Lacan beschreef al hoe het inschrijven in de symbolische orde ons 'ik' mee bepaalt. Muziektherapeut Hegi legde de link tussen melodie en identiteit. Een melodie teruggeven symboliseert het teruggeven van een stukje zelf.

2.2 Casus 2: Vera: voelt, vecht, waakt en wiegt

Beschrijving Vera

Kleinood krijgt de vraag van Vera (40) om een persoonlijk lied te schrijven naar aanleiding van de wiegedood van Oda toen zij 2,5 maand oud was. Oda is het tweelingzusje van Mira. Vera heeft daarnaast nog drie andere, oudere dochters van een andere partner. Op het moment van de aanvraag is het ongeveer een jaar geleden dat Oda stierf. Sindsdien is Vera erg veel bezig met het zoeken naar symbolische vormen om haar verdriet een plaats te geven. Ook de familie van Vera is erg betrokken en hecht in het delen van het gezamenlijk verdriet. De drie oudere zussen en ook de nieuwe echtgenoot en opa en oma's zijn erg aanwezig in het proces.

2.2.1 Vera en de rouw

Vera lijdt erg onder de zwaarte van het verlies. Ze is echter in staat haar verdriet te verbaliseren en praat veel en open over Oda. Het feit dat ze zelf een vraag stelt aan Kleinood, zegt iets over de fase van rouw waarin zij zich bevindt. Vera kan het rouwproces erg goed *mentaliseren*. Je zou kunnen zeggen dat Vera erg hard werkt aan het symboliseren en een plaats geven van het verlies. Dit past bij rouwtaak 4 van Worden (2014) waarin wordt verwezen naar het een symbolische plaats geven van verlies. Dit wil niet zeggen dat de andere fasen niet meer aan de orde zijn. In tegendeel, zoals we zagen is dit eerder een golfbeweging. Juist door de rouwarbeid van Vera en dit mentaliseerproces ontstaat er een opening voor een vorm troost of *containment*. Sterker nog: er is een duidelijke vraag naar symbolisering en (esthetische)troost. Dit zagen we terug in het hoofdstuk over rouw, waarin Leader spreekt over een kader als symbolisch substituut voor

hetgeen dat verloren is. Een lied wordt in dit geval een 'frame', een afbeelding van een afbeelding die in de plaats komt van het 'origineel' (Leader in Hoens, 2017).

2.2.2 Het traject

We zien Vera maar één keer. Dit betekent dat het proces van songwriting volledig anders verloopt dan die bij Marie. Het lied ontstaat hier buiten de sessie. Deze keer baseert Kleinood zich op therapeutische gesprekstechnieken. Veiligheid is hierbij een sleutelwoord. Kleinood wil Vera uitnodigen vrij te kunnen spreken over haar verdriet, of over hetgeen dat zij waardevol acht voor de inhoud van het lied. Je zult ervaren dat Vera erg goed weet wat ze wil, een duidelijk beeld heeft van de thematiek en de inhoud en stijl. Ondanks dat het maakproces buiten haar aanwezigheid plaatsvindt, heeft ze toch een sterke betrokkenheid en input in haar persoonlijk lied voor Oda.

2.2.3 Het gesprek: Vera en de veer(a)kracht

Tijdens het gesprek van Vera maak ik gebruik van therapeutische gesprekstechnieken. Ik tracht deze te vertalen naar enkele vergelijkbare begrippen uit de psychoanalyse. Hier kom ik op terug bij de bespreking van methoden en technieken. We zijn met twee tijdens deze ontmoeting en bereiden dit gesprek ook niet voor. We vertrekken vanuit het idee van een '*vol achterhoofd, leeg voorhoofd*'. Ons belangrijkste uitgangspunt is de ontmoeting met Vera. Daarom maken we in deze casus ook een onderscheid in het ons aanwezig stellen als therapeut. Bij Marie was ik aanwezig als muziektherapeut met de intentie een appel te doen op haar beleving. Het lied was geen doel op zich maar stond ten dienste van het therapeutisch proces. Bij Vera zijn wij aanwezig op haar vraag. Hier wil Kleinood op een zo gelijkwaardig mogelijke manier in ontmoeting treden. En ook al worden er therapeutische interventies ingezet om veiligheid te garanderen, wij zijn er in eerste plaats in gelijkwaardigheid. Echter, buiten de ontmoeting om in het maakproces worden onze interventies meer bepaald door methoden die bijdragen aan het muziektherapeutisch rouwverwerkingsproces van Vera.

We worden warm ontvangen door Vera en ze vertelt dat ze erg bang is dat de emoties haar gaan overspoelen. Haar echtgenoot is aanwezig bij de ontmoeting en houdt zich min of meer op de achtergrond. We vertellen haar eerst nog eens kort hoe Kleinood werkt en dat we met twee zijn om onze misschien van elkaar verschillende indrukken te verwerken. We zeggen haar ook dat we af en toe dingen zullen noteren. Vera begint al snel te spreken over Oda en het moment dat ze

haar vonden. Ze vertelt over het hallucinante moment waarop ze bemerkten dat hun dochter niet meer ademde. Daarna geeft ze aan dat het geen droevig lied moet zijn en -belangrijk- geeft haar echtgenoot aan dat Pepe (zijn gestorven vader) ook in het lied mag voorkomen. Ze geeft een voorbeeld van een lied van Marco Borsato waar ze veel naar luisterde. We spreken af dat Vera het maakproces mee opvolgt en we haar de tekst zullen opsturen zodat ze feedback kan geven. Het spreken lijkt Vera een gevoel van controle te geven. Het is de taal zelf die haar emoties reguleert. Het is een spreken om niet te voelen, een begrenzing. Het lijkt een duidelijk voorbeeld van het gegeven dat wij als subject bewoond worden door de taal. En dat we hier geen controle over hebben. Het is het luisteren en voelen tussen de zinnen door wat wij als toehoorders moeten proberen. De komma's en de stiltes tussen de zinnen, het is daar waar het reële gemis ligt, het verlangen naar iets wat nooit meer terugkeert.

2.2.4 Vera en de verloren zinnen

Na het gesprek gaat Kleinood aan de slag met de indrukken. Dit is een intuïtief gebeuren. Dat betekent dat er niet wordt afgesproken wie of hoe het lied wordt gemaakt. Net als bij Marie zal het ontstaan. In dit geval ontstaat het lied in één adem. Wanneer ik aan de piano zit, ontstaat er een bijna volledig diatonische akkoordenprogressie die zorgt voor herkenbaarheid en structuur. Dit wil zeggen dat de akkoorden die erin opgenomen zijn haast allemaal in de bijbehorende toonaard passen. Dit geeft het lied een goed in het gehoor liggende klank, wat belangrijk is voor de zussen van Oda. De tekst baseer ik op de neergeschreven indrukken en zijn mijn interpretatie. Het is van belang niet te poëtisch of te abstract te schrijven, omdat de jongere zussen zich er in moeten herkennen. Dus is rechtstreekse taal belangrijk. Tegelijkertijd is de symbolisering voor hen waardevol en mag het verdriet ook niet te letterlijk gespiegeld worden. Daarom heeft het lied een rode draad nodig die het verteerbaar maakt. Die rode draad geven de zussen: namelijk dat zij hun zus zien als een ster.

Ik stuur Vera een eerste versie van de tekst:

'En als je komt

Dan zal ik je verwarmen

Met handen voeten armen

Als je komt'

(Fragment uit 'Daar ben je' lied voor Oda)

Ik krijg bijna onmiddellijk een antwoord terug. Of we misschien de zin 'als je komt' kunnen veranderen? Het is mooi, maar de zussen gaan misschien letterlijk denken dat Oda terugkomt? Ze geeft mee dat de zussen Oda als een ster zien. Misschien iets in die richting?
Ik zet het schrijfproces verder en pas de tekst aan. De aangepaste tekst wordt als volgt:

Daar ben je'
En als je straalt
Dan zal je ons verwarmen
Met handen voeten, armen
Straal jij maar
En als je schijnt
Dan zal dat nooit te laat zijn
Jouw licht zal onze raad zijn
Schijn jij maar
Het lampje zal wel branden en de melk is warm voor jou
We waken en we wiegen jou, zoals je het graag wou
(Fragment uit 'Daar ben je', lied voor Oda¹⁵)

Vera is erg blij met de verwijzing naar 'Pepe' (de schoonvader). Ook het lampje dat brandt is belangrijk voor haar: het was Oda die graag het lichtje aan wilde en haar zusje Mira net niet. Haar zinnen zijn hier letterlijk vertaald. Het waren de troubadours, die soms woorden en zinnen uit de massa vertaalden en een plaats gaven in hun lied aan het volk. 'Als je komt' wordt vervangen door de metafoor van een altijd stralende ster. Dit is de inbreng van de zussen en vormt nu de rode draad van het lied. Het lied wordt in een majeur-toonaard geschreven. Majeur-klanken worden gekenmerkt door een meer open, 'vrolijkere' klank. Toch is het geen opgewekt lied en worden de gevoelens van verdriet wel weerspiegeld. Er spreekt ook een hoop en kracht van verbinding uit die zij als gezin zo sterk uitstralen. De parameters melodie, dynamiek en klank zijn dragers van de taal. Het lied fungeert als *container*, drager van verdriet in een verteerbaardere vorm.

¹⁵ De gehele songtekst 'Daar ben je' vind je terug in bijlage C, het lied zelf op CD in bijlage F

2.2.5 Methoden en technieken

Ik baseer me hier op enkele elementen van gesprekstechnieken van Rogers (Rogers in Lietaer, 1995). Echter, ik vertaal deze naar een meer psychoanalytisch perspectief.

Stilte:

Een belangrijk aspect in het luisteren naar een verhaal van de ander. Hoe meer ruimte er is voor de ander, hoe meer uitnodiging tot het vertellen en hoe minder het verhaal wordt geobjectiveerd. In het hoofdstuk 5.4 'Verhaal' wordt de houding van de therapeut in relatie tot een verhaal al besproken. Te veel bemoeienis kan leiden tot nog meer objectivatie en identificatie. Daarom geeft Kleinood erg veel ruimte om te spreken aan Vera en stelt zo weinig mogelijk vragen.

Gelijkzwevende aandacht:

Aanvullend op bovenstaande termen, voeg ik hier een psychoanalytisch begrip toe. Stroeken¹⁶ beschrijft dit in het psychoanalytisch woordenboek als volgt:

de therapeut mag geen voorkeur geven aan de ene uitlating boven de ander, of zich op iets bepaalds fixeren. Het onbewuste van de therapeut krijgt zoveel mogelijk ruimte en hij houdt de motiveringen die gewoonlijk de aandacht sturen in toom. Oorspronkelijk is gelijkzwevend een muzikterm met de betekenis van gelijkgestemd.

Ik vergelijk dit met de term: 'leeg voorhoofd, vol achterhoofd' waarbij Kleinood tijdens dit gesprek zo weinig mogelijk nadruk probeert te leggen op specifieke uitingen van Vera. Daarbij is de uitspraak van Lacan op zijn plaats: 'hoed u te begrijpen'.

Bevestiging:

Iets kort teruggeven als bevestiging geeft een gevoel van begrip. 'Dat kan ik mij voorstellen, of 'goed dat je dat gedurfd hebt' (Vera vroeg hulp bij de burens toen ze Oda vonden). Het is op die momenten dat Kleinood zich wel als subject wil laten gelden en Vera iets wil teruggeven. Dit lijkt tegenstrijdig met de voorgaande methode maar het blijft een dynamisch en bovenal empathisch proces waarbij geen enkele interventie vaststaat of de regel blijft tijdens een gesprek.

Open exploratorische vragen:

Wanneer we vragen stellen zijn deze exploratorisch. We vragen dan bijvoorbeeld verder naar hoe het na dat moment verder is verlopen en hoe dat was voor hen.

¹⁶ Stroeken, H. In het psychoanalytisch woordenboek. Geraadpleegd op 14 juni 2019 via <https://www.psychoanalytischwoordenboek.nl/lemmas/gelijkzwevende-aandacht/>

Emotionele resonantie

Deze term gaat samen met het begrip empathische overdracht. Hier worden gevoelens van tegenoverdracht die we ervaren tijdens het gesprek (voor Vera willen zorgen en als subject iets willen betekenen) ook functioneel. Het is door het 'meeklinken' dat we haar verhaal kunnen verklanken en ook in de muziek op haar emoties kunnen resoneren (Gindl, 2002).

Empathische tegenoverdracht

Eschen (2002), die zich baseert op Mary Priestley (1975), brengt deze termen in als waardevol in het muziektherapeutisch proces. Door deze vorm van projectieve identificatie kunnen we ons openstellen voor het verhaal van Vera. Hij zegt daarover: *"sometimes we have to cry with the crying and laugh with the laughing"* (Eschen, 2002, p23).

Relationele hier-en nu beleving: presentie

Hierin wordt door Kleinood iets onthuld over de relationele positie die zij ervaart met Vera. In dit geval betrof het reacties van oprecht gevoelde empathie als 'dit raakt mij echt'.

Rêverie:

Het verteren, even terug in jezelf keren van ons als luisteraar om daarna weer tot een interventie te komen. Ook Bion (1967) sprak over de term rêverie als moment van verstillig en bezinning. Op bepaalde momenten gaf ik een interpretatie terug waarin er een beleving van Vera werd teruggegeven. Dit is ook een vorm van *containment* voor Vera, maar tevens een verteermoment voor Kleinood (*rêverie*). Bijvoorbeeld Vera: 'Oda is veel te jong gestorven'. Ik, na een tijdje stilzwijgen: 'Als je oud sterft, verlies je een verleden, als je jong sterft, een toekomst'.

Harmonische progressies

Op muziektherapeutisch vlak wordt er gebruik gemaakt van harmonische progressies (Wigram, 2005). Dit zijn progressies van akkoorden die in een en dezelfde toonaard horen. Het vertrek vanuit deze structuur zorgt voor herkenbaarheid en duidelijkheid in een lied, iets wat voor de zussen van Oda belangrijk was.

Tijdens het livemoment is heel de familie aanwezig. Het is een ontroerend en emotioneel gebeuren omdat Vera op het moment dat wij het lied brengen te horen krijgt dat haar vader stervende is. Toch wil ze het lied horen. De stilte tijdens het brengen is oorverdovend, de emotionele reacties later overdonderend. Op de opname is te horen hoe er geen woorden zijn voor het gezin om Kleinood iets terug te geven. Minutenlang klinkt het lied voor Oda na, als de postresonantie van de troost.

DISCUSSIE

Het begrip troost kan verschillende reacties oproepen. Allereerst: wie zegt dat iemand troost nodig heeft? Wie bepaalt of iemand nood heeft aan een schouder om op te huilen, of een lied nodig heeft om zijn/haar emoties te kunnen kanaliseren? Wanneer Kleinood het begrip troost gebruikt, moet zij zich bewust zijn van de connotaties van dit begrip. Het kan veronderstellen dat wij, als 'wijze, alwetende therapeuten' de indruk wekken dat we onze liedontvangers als slachtoffers zien die eens dringend een warme deken en arm om zich heen nodig hebben. We realiseren ons dat we troost eerder moeten benaderen als een begrip wat neigt naar *containment*. En het voorzichtig en bewust gebruiken. Tegelijkertijd merkt Kleinood toch op dat haar aanvragen vaak gekaderd zijn als 'troostvraag'. Maar spreken over troost in een casus als die van Marie is precair. Spreken we daar over troost of eerder over een authentiek ontmoeten, over *moments of resonance*? Het is belangrijk ons te blijven bevragen over onze definiering van troost en daar waakzaam in te zijn. Verder is het verschil in werkvormen in een setting als een woonzorgcentrum of via een aanvraag van buitenaf wezenlijk anders. Wanneer mensen de taal niet meer machtig zijn, mogen we er niet zonder meer van uitgaan dat er een nood is aan een lied. Wat verder onderzocht kan worden is de beleving van liedontvangers. In hoeverre is de beleving van iemand met dementie echt meetbaar? Wanneer kunnen we hier spreken van een 'succeservaring', of aannemen dat een persoonlijk lied gewerkt heeft? De ervaringen van Kleinood met verschillende liedontvangers zullen daarom steeds als een afzonderlijk verhaal bekeken moeten worden, met een focus op het proces. Vandaar dat het muziektherapeutisch traject hier op de voorgrond moet staan met een focus op de beleving. *Containment* als troost ontstaat dan door de juiste afstemming op de unieke kwetsbaarheid van de ontvanger.

ALGEMEEN BESLUIT

*'En zelfs het kloppen van je hart
Gebeurt in stille, trage slagen
Als het leven je verwacht
Zul je haar dichtbij je vragen*

*dan neem jij een kwast ter hand,
Schildert uren een kozijn
Een schuchter teken aan de wand
Wat rode verf voor de pijn'*

Fragment uit lied voor Tina

Deze thesis beschrijft de betekenis van een persoonlijk lied voor mensen in een (rouw)verwerkingsproces. Daarvoor werd er eerst gekeken naar de verbinding tussen muziek en emoties *tout court*. Ook de functie van een aantal 'verteerlieders' uit de geschiedenis werden in het licht van dit onderzoek geplaatst. 'Verteerlieders' bieden troost. Dit blijkt al uit de bestaansredenen van liederen van oudsher om universeel leed te 'dragen'. Troost wordt hier omschreven als een proces van *containment* en *resonatie*, beide *draggers* van leed. De Lacaniaanse visie over taal is een belangrijke rode draad-of beter gezegd melodiëlijn- doorheen dit verhaal.

Het belang van taal in het proces van subjectivering blijkt wel degelijk een waardevol uitgangspunt bij het maakproces van een persoonlijk lied. Het talige aspect van een verhaal *an sich* is bij uitstek materiaal om tot de kern of betekenaar van een persoon te komen. Dit gebeurt door de taal 'geweld' aan te doen: te puzzelen, plakken en knippen net zoals dat bij de poëzie en in een liedvorm gebeurt. De poëzie staat in die zin niet ver af van een songtekst. We zagen een tweetal mogelijkheden in het gebruik van taal; namelijk het gebruik van *metaforen* en het gebruik van de *letterlijke taal*. Bij deze laatste vorm werden de woorden van de liedontvanger teruggegeven op een verteerbaardere manier. Het 'zeggen op zich' en de punten en komma's tussen het spreken door, kunnen iets *blootleggen van het reële* of een (verloren)betekenaar. Door hun taal terug te geven in een symbolische vorm, lijkt er meer plaats te komen voor een *authentieke ontmoeting* als een vorm van troost.

De liederen ontstaan steeds op basis van (*muziek*)*therapeutische methoden en interventies*. Deze zijn altijd afgestemd op het persoonlijk verhaal van de liedontvanger, maar worden aangepast in het hier-en nu. Bij de casussen zagen we twee verschillende werkwijzen: een afstemming op basis van een *belevingsgericht*-en één bij een *mentaliseerproces* van een verlieservaring. Bij beide vormen blijft het unieke verhaal van de liedontvanger telkens het vertrekpunt voor mogelijke werkvormen die kunnen veranderen doorheen het maakproces. Het belang van een juiste afstemming van interventies tijdens het creëren, blijkt cruciaal om te komen tot een waar, persoonlijk lied.

Wanneer de taal een probleem vormt en er geen verhaal in woorden verteld kan worden, is het het medium muziek dat deze rol overneemt. De beleving staat hier centraal en er wordt gewerkt volgens het idee van de *analogie* tussen muziek en psyche. Het thema of de betekenaar van de liedontvanger ontstaat *in* de muziek. Wanneer er wel woorden zijn, ontstaat deze *buiten* de muziek, door aan de slag te gaan met de woorden en de context van het spreken van de liedontvanger. Hierdoor kan er iets in het reële bewerkt worden op een verteerbare manier.

Het begrip *containment* blijkt essentieel in het proces van de ontmoeting en het kunnen ontvangen van troost. Tevens bleek (en blijkt nog steeds uit de praktijk van Kleinood) dat verhalen makkelijker lijken te komen door de wetenschap dat er *iets gebeurt* met dit verhaal. Er wordt een symbolische vorm gecreëerd, hun verhaal krijgt een plek, het wordt gedragen. Het wordt een kader of frame voor hetgeen wat verloren is. Ook zagen we dat muziek (een lied) de functie van tijdloosheid kan innemen maar tegelijkertijd emoties begrenzen kan. Enerzijds blijft het lied voor eeuwig bij hen en is de symbolische overhandiging van een CD erg belangrijk. Het is tastbaar en blijvend. Anderzijds kent een lied een begin en een eind en is het afgebakend in tijd. Dit laat Kleinood toe om op maat te werken en te komen tot het meest singuliere van een liedontvanger.

Resoneren en het juist 'vertalen' van een verhaal kan enkel door het luisteren naar wat gezegd en niet gezegd wordt. Alleen dan kan een persoonlijk lied pas echt van betekenis zijn in een verwerkingsproces bij verlies.

LITERATUURLIJST

- Adriaensen, M. (2002). Over de kracht van metaforen in poëzie en psychoanalyse. *Psychoanalytische Perspectieven*. Geraadpleegd op 12 februari 2018 via <https://www.psychoanalytischeperspectieven.be/wp-content/uploads/2012/10/Adriaensen.pdf>
- Baker, F; & Wigram, T. (Eds.). (2005). *Songwriting: Methods and Techniques and Clinical Applications for Music Therapy Clinicians, Educators and Students*. Londen & Philadelphia: Jessica Kingsley Publishers.
- Bion, W. R. (1967). *Second thoughts: Selected Papers on Psycho-Analysis*. London: Maresfield Library.
- Byrne, D. (2013). Emergent Storytelling. In Byrne, D. *How Music Works*. (pp 208-211). Edinburgh & London: Canongate.
- Bruscia, K. (1997). 64 Behandeltechnieken voor improvisatorische muziektherapie. (P.van den Berk, Vert.) Onuitgegeven cursus. Gent: Bijlage bij cursus Muziektherapie, Arteveldehogeschool.
- Chatwin, B. (1987). *De Gezongen Aarde*. Amsterdam: Ooievaar.
- De Kesel, M. (2010). Sprekend een lustmachine. In Verstraten, P.; De Kesel, M. & Houppermans, S. (Red.) (2010). *Spreken, zwijgen, ... schrijven. Psychoanalyse en taal*. (pp 97-109) Antwerpen/Apeldoorn: Garant.
- Embrechts, C., & VanPoucke, S. (2017). de muziek aan het woord, het woord aan de muziek. In J. DeMuynck, & A. Geldhof (Reds.), *Creatieve Therapie* (pp. 125–133). Leuven, België: Acco
- Eschen, T. J. (2002). *Analytical Music Therapy*. Londen: Jessica Kingsley Publishers.
- Fiers, N. [scriptie] (2010). De stilte die ons ontbreekt. Taal, muziek en stilte in muziektherapie bij mensen met een persoonlijkheidstoornis. Geraadpleegd op 19 mei 2019 via <https://www.scriptiebank.be/sites/default/files/7dec047c8045741613816168268b74ab.pdf>
- Freud, S. (1917). *Rouw en melancholie*. In S. Freud (red.) *Werken 7*. pp. 133–148). Amsterdam: Boom
- Gescinska, A. (2018). *Thuis in muziek, een oefening in menselijkheid*. Amsterdam: De Bezige Bij
- Gindl, B. (2002). *Anklang - die Resonanz der Seele: Über ein Grundprinzip therapeutischer Beziehung*. Paderborn: Junfermann.
- Hoens, D. (2017). Het medium (h)eerst: Over Lacaniaanse psychoanalyse en creatieve therapie. In J. Demuynck, & A. Geldhof (Reds.) *Creatieve Therapie* (pp. 39–44). Leuven, België: Acco.
- Hoondert, M. (2014). Muziek, rouw en troost: rouw vanuit muzikaal perspectief. In Maes, J. & Modderman, H. (Red.) *Handboek rouw, rouwbegeleiding, rouwtherapie; tussen presentie en interventie*. (pp 396-410). z.p, Witsand Uitgevers.

- Kernberg, O. (2014). De psychodynamiek van rouw: observaties vanuit de psychoanalyse. In Maes, J. & Modderman, H. (Red.) *Handboek rouw, rouwbegeleiding, rouwtherapie; tussen presentie en interventie*. (pp 139-159). z.p, Witsand Uitgevers.
- Kinet, M. (2005). Poëzie en Psychoanalyse: Muze en Mentalisatie. In Kinet, M & Vermote, R. (Red.) *Mentalisatie*. Antwerpen/Apeldoorn: Garant. (pp 111-128) . Geraadpleegd op 1 juni 2019 via <http://www.stichtingpsychoanalyseencultuur.eu/pdf/004/017%20Mark%20Kinet.%20Poëzie%20en%20Psychoanalyse,%20Muze%20en%20Mentalisatie.pdf>
- Knockaert, V. (2003). De stem en de invocatieve pulsie: het onvergetelijke vergeten van de sonate van de moeder. *Psychoanalytische perspectieven*, 2003,21, 1: 17-30. Geraadpleegd via <https://www.psychanalytischeperspectieven.be/wp-content/uploads/2013/01/Knockaert-2003-De-stem.pdf>
- Klein, M. In Cambien, J. *Psychoanalytisch woordenboek*. Geraadpleegd via <https://www.psychanalytischwoordenboek.nl/lemmas/projectieve-identificatie/>
- Lambrechts, D. (2000). *Fado, de tranen van de Taag*. Berchem: Epo.
- Leijssen, M. (1995). Kenmerken van een helende, innerlijke relatie. In Lietaer, G. & Van Kalmthout, M. (Red.) *Praktijkboek Gesprekstherapie-psychopathologie en experiëntele procesbevordering*. (pp27-37), Utrecht: De Tijdstroom.
- Maes, J. (2014). Naar een integratief rouwmodel. In Maes, J. & Modderman, H. (Red.) *Handboek rouw, rouwbegeleiding, rouwtherapie; tussen presentie en interventie*. (pp 25-28). z.p, Witsand Uitgevers.
- Mooij, A. (1987). *Taal en verlangen: Lacan's theorie van de psychoanalyse*. Amsterdam: Boom.
- Rilke, M.R. (2018) *Mystiek en filosofie, teksten uit de traditie van de mystieke en filosofische overpeinzingen*. Geraadpleegd op 12 mei 2019. <https://mystiekfilosofie.com/2018/12/28/poetische-suche-r-m-rilke/>
- Ruwet, L. [scriptie]. *Occitaanse troubadourslyriek van 1100 tot 1300: Eindwerk van de cursus muziekgeschiedenis Gemeentelijke Academie Muziek en Woord Haasrode*. Geraadpleegd op 12 april 2019 via <https://vibeserver.net/scripties/beschrijving%20en%20analyse%20troubadourslyriek.pdf>
- Silverman, P.R., Klass, D. (1996). Continuing bonds, another view of grief. Geraadpleegd op 8 maart 2019 via <https://books.google.be/books?hl=nl&lr=&id=u4COAwAAQBAJ&oi=fnd&pg=PP1&dq=continuing+bonds+new+understandings+of+grief&ots=wkPIJcn-AD&sig=GaygfNKJzfHNOEO24S9Wu5Ec6V0#v=onepage&q=continuing%20bonds%20new%20understandings%20of%20grief&f=false>

- Schumacher, K.; Calvet C. [DVD]. *Synchronisation, Musiktherapie bei Kindern mit Autismus*.
- Smeijsters, H. (2014). *Handboek Creatieve Therapie* (3e ed.). Bussum, Nederland: Uitgeverij Coutinho.
- Stroebe, W.; Schut, H.(2002) Het duaal procesmodel. Geraadpleegd op 16 april 2019 www.steunbijverlies.nl/index.php/rouwmodellen
- Vanaerschot, G. (1995). Empathische resonantie als bron van belevingsbevorderend interveniëren. In Lietaer, G.& Van Kalmthout, M. (Red.) *Praktijkboek Gesprekstherapie-psychopathologie en experiëntele procesbevordering*. (pp27-37), Utrecht: De Tijdstroom.
- Van Maes, S. (2005). Muziek, tijd en oneindigheid. In E. Heijerman & A. Van Der Schoot (Eds.), *Welke taal spreekt de muziek? Muziekfilosofische beschouwingen*. (1st ed., pp. 143-159). Budel, Nederland: Damon.
- Van Heule, S. (2013) *De psychose anders bekeken; over het werk van Jaques Lacan*. Leuven: Lannoo Campus. pp 40-77
- Van der Schoot.A. (2005). Klinkt muziek zoals emoties voelen?. In E. Heijerman & A. Van Der Schoot (Eds.), *Welke taal spreekt de muziek? Muziekfilosofische beschouwingen*. (1st ed., pp. 53-67). Budel, Nederland: Damon..
- Vos, S. (2014). Masterthesis Muziek en Rouwbegeleiding. Geraadpleegd via <https://simonevos.files.wordpress.com/2014/10/masterthesis-simone-vos-muziek-en-rouwbegeleiding.pdf>
- Wigram, T. (2017). *Improvisation, Methods and Techniques for Music Therapy Clinicians, Educators, and Students*. London, Jessica Kingsley Publishers.
- Witlund, C. (1992). De relatie tussen Muziek en Psychoanalyse. In Baneke, J. (Red.). *Psychoanalyse en Muziek*. (pp. 1-10). Amsterdam& Atlanta: Rodopi.

BIJLAGENLIJST

Bijlage A: 'Afdruiprek,' liedtekst Femke Bauwens

Bijlage B: Lied voor Marie: 'Op het ritme van de tamboerijn'

Bijlage C: Lied voor Vera: 'Daar ben je'.

Bijlage D: lied voor Petra: 'Slagsnelheid'.

Bijlage E: 'Schuimspaan in de la', liedtekst Femke Bauwens

Bijlage F: 'CD Kleinood:

1. Op het ritme van de tamboerijn
2. Daar ben je
3. Slagsnelheid

