Compositie

GUIDO PEETERS

Muziek: een emotionele aangelegenheid

PUBERTEIT

Het is lang geleden, maar ik herinner mij nog goed die pubertaire dagdroom. Soms zaten we op de canapé, dicht tegen elkaar aangedrukt, meestal echter in gemakkelijke clubs enigszins van elkaar afgewend zodat het besef van fysische aanwezigheid niet al te zeer stoorde. Soms bevonden we ons niet eens in hetzelfde vertrek of waren we mijlenver van elkaar verwijderd. Het hing er allemaal een beetje van af wie de andere was, want het betrof niet altijd dezelfde persoon. Wel hetzelfde was telkens het apparaat dat ons hoofd omklemde. Uiterlijk leek het op de huidige walkman, maar de werking was geheel anders. Wanneer de knop werd ingedrukt weerklonk niet de BRT, maar werden mijn gevoelens overgezonden zodat de andere ze precies zo ervoer als ikzelf.

Een merkwaardig toestel, voorwaar, en met ongehoorde mogelijkheden die ik mij echter slechts ten dele bewust was want ik had het ontworpen met slechts één doel voor ogen: anderen te laten meeleven met de immense stroom van onuitsprekelijke gevoelens die door mij heenging wanneer ik muziek beluisterde. Vooral Beethoven was favoriet: de vijfde en de zevende, het scherzo en adagio uit de negende, Egmont: stuk voor stuk gewrochten die uitstekend bij de emoties van die leeftijd pasten. Heden droom ik dat het ding mijn gevoelens niet alleen had kunnen overdragen maar ook registreren zodat ik ze in hun wilde frisheid - de stortbui van de zesde - nog eens opnieuw zou kunnen beleven.

KLIEREN EN SPIEREN

Bij dit alles kan men zich afvragen wat dit toestel eigenlijk zou gecommuniceerd of geregistreerd hebben. "Gevoelens" zou je zeggen, maar wat zijn "gevoelens"? Of beter: wat kunnen we in de gegeven muzikale context onder "gevoelens" verstaan? Het ligt voor de hand een antwoord te zoeken in de psychologie, iets waarvoor ik ruimschoots gelegenheid zou krijgen toen deze discipline niet alleen mijn professioneel vakgebied werd, maar ik bovendien een tijdlang muziekpsychologie onderwees aan het Lemmensinstituut. Dit was twintig jaar geleden, en ik herinner mij dat wat de psychologie toen te bieden had weliswaar interessant maar verre ven bevredigend was. Het wetenschappelijk onderzoek terzake stond in het licht van een organisch emotieconcept à la James-Lange - u weet wel: wij wenen niet omdat we ons rot voelen maar we voelen ons rot omdat we wenen. Emotie werd benaderd als een conglomeraat van klier en spierreacties: tranen, transpiratie, hartkloppingen, versnelde ademhaling, enz. Gevoelens zoals deze opgewekt door muziek zouden niets anders zijn dan zintuiglijke registraties van deze reacties.

Ondertussen werd wetenschappelijk vastgesteld dat muziek inderdaad de genoemde klier- en spieractiviteit beïnvloedt. Tegelijkertijd bleek echter ook het beperkt karakter van deze invloed. Eerst en vooral waren niet alle muzikale parameters even relevant. Hoofdzakelijk het tempo bleek van belang. Een traag constant tempo gesynchroniseerd met een rustige ademhaling leidde tot een verlaagde klier- en spieractiviteit die meestal werd ervaren als een passieloze ontspannen toestand. Een verhoogde activiteit, ervaren als opwinding, trad vooral op bij abrupte tempowijzigingen. Kortom, men kon op een nogal voorspelbare manier mensen in slaap wiegen of aan het schrikken maken, maar werd daardoor de gevoelsrijkdom van de muziek verklaard? Bovendien bleek het fenomeen toch niet zo voorspelbaar. Niet iedereen die zich aan de proeven onderwierp reageerde op dezelfde wijze.

Voornoemde reacties waren het sterkst bij mensen die verklaarden dat ze de aangeboden muziek begrepen of graag hoorden. Sommige mensen reageerden helemaal niet of anders dan verwacht. Dikwijls bleek dat de emotionele reactie niet bepaald werd door de muziek als dusdanig maar door associaties met vroegere emotionele ervaringen. Het adagio dat je op de begrafenis van je geliefde hoorde, heeft wellicht geen relaxerend effect meer. Klaarblijkelijk absorbeert muziek gemakkelijk buitenmuzikale betekenissen, wat toepassing vindt in programmamuziek, kenwijsjes en leidmotieven waarbij, voornamelijk in de film, soms virtuose wisselwerkingen tussen beeld, dialoog en muziek optreden zoals wanneer een vrolijk wijsje een luguber aanschijn krijgt omdat het telkens de komst van de moordenaar aankondigt.

HEDONISME

Tot zover zou men kunnen besluiten dat muziek, door middel van tempo en tempowisselingen, hoogstens een zekere graad van opwinding kan creëren terwijl de rest van de gevoelsrijkdom berust op buitenmuzikale associaties. Geen enkel rechtgeaard muziekliefhebber gaat daarmede akkoord. Bovendien hebben ook psychologen altijd geweten dat emotie meer is dan een diffuse staat van opwinding en zich uit in verschillende specifieke emoties. Een belangrijke dimensie waarin emoties en gevoelens van elkaar verschillen, betreft hun positief (aangenaam, vreugdevol) versus negatief (onaangenaam, somber) karakter. Dit 'hedonistisch' aspect vind je uiteraard ook in de muziek terug en het lijkt niet uitsluitend door buitenmuzikale factoren bepaald. Het is bekend dat

Adem. Driemaandelijks tijdschrift voor muziekcultuur.
1990, 26, 174-177.

zelfs ratten Mozart boven Schoenberg prefereren wanneer ze door op pedaaltjes te drukken zelf de muziek kunnen aanzetten en hun keuze bepalen.

De bekende psycho-estheticus Berlyne en zijn medewerkers, voornamelijk Crozier, hebben door middel van ingenieuze experimenten aangetoond dat zekere kenmerken van de muzikale configuratie bepalend zijn (1). Zij werkten met aleatoire composities die varieerden van uiterst eenvoudig (een willekeurige afwisseling van twee gelijkmatige tonen) tot uiterst complex. Studenten werden uitgenodigd de stukjes te beluisteren en te beoordelen. Composities werden "interessanter" gevonden naarmate ze complexer waren. Daarbij werden ze echter niet altijd als "aangenamer" beoordeeld. De aangenaamste muziek was deze met middelmatige complexiteit; de meer ingewikkelde werd weliswaar interessanter maar toch niet zo aangenaam bevonden, terwijl de eenvoudigste gewrochten noch interessant noch aangenaam bleken.

Hetzelfde patroon van appreciaties werd herhaaldelijk vastgesteld ongeacht of de beoordelaars muzikaal geschoold waren. Het enige verschil was dat voor musici het niveau van complexiteit waarop muziek aangenaam was een beetje hoger lag. Zulks is begrijpelijk omdat de ervaren complexiteit niet alleen functie is van de objectieve structuur van de compositie maar ook van het subjectieve bevattingsvermogen van de luisteraar. De aangenaamste composities bezitten voldoende eenvoud om mentaal verwerkt te kunnen worden en voldoende complexiteit om aan deze verwerking voedsel te geven. Het spreekt dan vanzelf dat het optimale complexiteitsniveau hoger ligt naarmate men reeds met de muziek vertrouwd is. Zelfs voor ratten schijnt zoiets op te gaan. Dieren die opgroeiden met een dagelijkse portie Schoenbergmuziek en vervolgens geplaatst werden in de kooi met pedaaltjes, bleken Schoenberg even aantrekkelijk te vinden als Mozart.

We willen niet absoluut stellen dat voor de ratten dezelfde verklaring opgaat als voor Berlynes musici. Punt is dat het hedonistisch aspect van de muzikale beleving niet zomaar kan afgedaan worden als een buitenmuzikale toevoeging. Blijkbaar is het intrinsiek verbonden met bepaalde eigenschappen van het sonore patroon zoals complexiteit. Daarbij kunnen we echter opnieuw de vraag stellen of we nu veel verder staan. Het is aardig te weten dat in de subjectieve beleving van muziek 'Aangenaam' en 'interessant' niet samenvallen, maar daarmee hebben we de rijkdom van die subjectieve beleving nog niet doorgrond. Daartoe moeten we blijkbaar subtielere wegen opgaan.

EMOTION AND MEANING

Een dergelijke weg werd bewandeld door de Amerikaanse musicoloog 'Leonard Meyer'. De titel van zijn hoofdwerk luidt veelbetekenend: "Emotion and Meaning in Music" (2). Niet de elementaire organische reacties of globale affectief-hedonistische appreciaties zijn aan bod maar het rijke universum van betekenisvolle gevoelens dat in en door de muziek wordt ervaren. Meyer erkent de rol van buitenmuzikale associaties ter verklaring van, bijvoorbeeld, feestelijke gevoelens bij een bruidsmars of doodsgedachten bij het Dies Irae. Daarnaast, en in de eerste plaats, zou muziek echter een rijkgeschakeerd patroon van pure muzikale emoties oproepen. Om deze te verklaren daalt Meyer op zijn beurt af naar de Psychologie waarbij hij echter emotieleer op ingenieuze wijze verbindt met psychologie van de waarneming.

Het uitgangspunt van Meyer ligt bij Darwin. De organische activiteit waarop, zoals hoger beschreven, emoties zouden berusten, vormt het overblijfsel van wat in een vroeger evolutionair stadium ooit een volwaardig gedragsrepertorium was. De betreffende gedragingen - vluchten, aanvallen, paren enz. - waren aangeboren. Net als heden nog bij slangen en salamanders, werden ze automatisch in gang gezet wanneer de gepaste prikkel aanwezig was. Bij hogere soorten, voornamelijk de mens, nam aangeleerd gedrag en redelijk handelen de rol van de oorspronkelijke automatismen grotendeels over. Daarbij verdwenen deze automatismen echter niet. Nog altijd worden ze geactiveerd wanneer de passende prikkels zich aandienen, maar hun verloop wordt gestuit zodat alleen nog de aanzet overblijft als een geheel van organische reacties die worden ervaren als 'stress' of 'emotie.

Uit deze Darwiniaanse theorie heeft Meyer de idee overgehouden dat emotie optreedt wanneer een psychisch proces wordt onderbroken. Voor courante en universele emoties zoals woede en vrees heeft dit proces betrekking op primitieve automatismen m.b.t. gedragingen zoals agressie en vlucht. Waarom zouden er echter ook geen emoties optreden wanneer hogere psychische processen worden onderbroken? Waarom niet bij de ervaring van een breuk in het normale verloop van een sonoor patroon zoals een melodie? Rest alleen nog te bepalen wanneer het verloop van een sonoor patroon 'normaal' is. Volgens Meyer is dit het geval wanneer het patroon verloopt volgens de verwachtingen van de luisteraar en deze worden op hun beurt bepaald door vroegere (muzikale) ervaringen alsmede door psychologische wetten die de waarneming beheersen.

Deze wetten betrekt Meyer uit de Gestaltpsychologie waarvan het theoretisch kader misschien wel verouderd is maar waarvan de meeste toepassingen geldig blijven en trouwens grotendeels door de moderne cognitieve psychologie werden gerecupereerd. Wat Meyer betreft, heb ik zelfs de indruk dat zijn inzichten beter aansluiten bij de huidige cognitieve psychologie dan bij de toenmalige Gestaltpsychologie waarin ze werden verwoord. Het wekt dan ook geen verbazing dat recente psychologische theorievorming over emoties dezelfde richting uitgaat als Meyer (3).

Muziek zou dus een tapijt van emoties weven door

voortdurend muzikale verwachtingen op te roepen en voortdurend van deze verwachtingen af te wijken. Enkele voorbeelden: elke luisteraar bezit verwachtingspatronen die bepaald worden door de toonladders eigen aan zijn cultuur. De westerse luisteraar verwacht onbewust dat in het melodisch verloop alle tonen van de ladder aan bod komen. Blijven één of meer tonen uit, dan ontstaat er emotionele spanning die pas wordt opgelost wanneer het gat wordt gevuld. Hij of zij verwacht ook dat een compositie eindigt met de tonica. Slotcadensen waarin de tonica wordt uitgesteld wekken spanning, en een plotse modulatie op het einde kan een verbijsterend effect sorteren. Ook modulaties tout court creëren spanning omdat de verwachting van de luisteraar is ingesteld op een constante toonaard.

In muzikale genres waar modulaties verwacht worden kunnen ongebruikelijke modulatiesprongen voor extra opwinding zorgen. Vele deviaties hebben betrekking op melodische verwachtingen. Deze kunnen, conform de gestaltpsychologische 'wet van de continuïteit' in de loop van de compositie worden opgebouwd - bijvoorbeeld door herhaling van dezelfde melodische wending. Ze kunnen ook gebaseerd zijn op clichés zoals de stijgende opeenvolging van dalende intervallen in de 'Ouverture Fidelio' van Beethoven en de 'Marche des Troyens' van Berlioz. Daarnaast zijn er dan nog verwachtingen betreffende het ritmisch verloop, eventueel de orkestratie en noem maar op. Muziek wordt 'begrepen' naarmate zij bij de hoorder verwachtingspatronen oproept, maar zij 'leeft' slechts naarmate van deze patronen wordt afgeweken.

Meyers theorie werpt licht op heel wat fenomenen. Neem bijvoorbeeld stijlevolutie. Wanneer een bepaalde afwijking van een vigerend cliché aanslaat, dan kan ze zelf cliché worden en fungeren als een nieuw verwachtingspatroon waarvan voortaan moet worden afgeweken. Dus zoeken de musici nieuwe afwijkingen waarvan er sommige op hun beurt cliché worden, en zo evolueert de muzikale stijl.

ANDER LIEDJE

Er zijn echter ook fenomenen die minder goed passen in Meyers theorie. Hoe verklaar je 'evergreens'? Neem de 'Kleine Nachtmuziek'. Waar zitten al die melodische en ritmische deviaties, de orkestrale subtiliteiten en modulaties die blijkbaar na tweehonderd jaar nog niet uitgeput zijn? Het toestel waarmee ik dertig jaar geleden mijn muzikale gevoelens overseinde, registreerde blijkbaar meer dan reacties op deviaties van verwachtingspatronen. Ongeacht de deviaties lijkt ook het muzikaal patroon op zich van belang. Schoonheid, en de daarbij horende 'ontroering', heeft wellicht te maken met de 'goede vormen' van dit patroon. Deviaties kunnen de aandacht stimuleren en daardoor de ervaring van deze 'goede vormen' intensifiëren. Misschien kunnen ze zelfs als bouwstenen voor dergelijke vormen fungeren. Ze blijven er echter wezenlijk van onderscheiden.

Volgens de bij esthetici welbekende filosofe 'Susanne Langer' volstaat zelfs de notie 'goede vorm' niet. Zij prefereert 'zinrijke vorm' om de existentiële waarde van het fenomeen in het licht te stellen (4). Waarin ligt echter die existentiële waarde? Volgens Langer geeft muziek vormen weer die de taal niet kan omgrijpen en deze vormen noemt zij "de vormen van het gevoel". Het klinkt mooi maar bevredigt niet. Wat is gevoel? Staan we met deze vraag niet terug op ons vertrekpunt? Inderdaad, maar misschien zijn er andere wegen om het 'gevoel' te benaderen dan de psychologie van de emotie.

Een aanknopingspunt vinden we bij Langer waar zij zegt dat muziek vormen schept die buiten het bereik van de taal vallen. 'Gevoel' zou dan slaan op elke innerlijke ervaring die buiten het talig begrippelijk kennen valt. Deze ervaring hoeft niet noodzakelijk emotioneel te zijn. Het kan een intuïtieve kenervaring zijn in de aard van "Ik voel met zekerheid dat in een rechthoekige driehoek de som van de rechthoekszijden langer is dan de schuine zijde, maar ik kan niet verklaren waarom het zo is". Merkwaardig is dat dergelijke globale intuïtieve inzichten worden gerealiseerd dank zij de werking van dezelfde hersenhemisfeer als waarin het muzikaal vermogen schijnt te huizen. Hiermede begeven we ons echter in de neurofysiologie wat een ander liedje is dan in dit artikel wordt gezongen.

VOETNOTEN:

(1) D.E. Berlyne (Ed.) 1974. **Studies in the New Experimental Aesthetics.** New York: Wiley.
(2) L. Meyer 1956. **Emotion and Meaning in Music.** Chicago: Chicago University Press.
(3) Bijvoorbeeld de constructivistische theorie van Mandler en de perceptueel-motorische theorie van Leventhal. We beperken ons echter tot Meyer omdat zijn bijdrage als prototypisch kan gelden en bovendien hoofdzakelijk is afgestemd op emotie i.v.m. muziek.
(4) S.K. Langer 1960. **Philosophy in a New Key.** Cambridge (Mass.): Harvard University Press.

Musique: Une affaire émotionnelle !

Les paramètres émotionnels résultant de l'excitation agréable (ou désagréable) de notre affect sont influencés par des paramètres musicaux tels que le tempo et la complexité d'une composition. Ces relations élémentaires n'expliquent qu'en partie la grande richesse émotionnelle qu'éprouvent la plupart des auditeurs d'une musique bien définie. Cette richesse peut être attribuée chez beaucoup d'entre eux à toutes sortes d'associations extra-musicales suscitées a priori par la musique qui générerait, a posteriori, des émotions selon un mécanisme psychologique décrit par Meyer. Ce mécanisme reposerait sur un jeu permanent de décalages entre l'état de fait de l'oeuvre et son déroulement attendu par l'auditeur. Cette théorie explique les phénomènes tels que celui de l'évolution du style, mais non celui de "l'evergreen" (la permanente "verdeur") qui implique sans doute une notion de "forme parfaite".

Music: an Emotional Matter

Emotional parameters such as excitement and the (un)agreeableness of the experienced effect are influenced by musical parameters such as tempo and complexity of the composition. These elementary connections, however, do not suffice to explain the great emotional richness that lots of people experience when listening to certain types of music. This richness can partly be ascribed to all sorts of extra-musical associations that are called forth by the music. Beside this, music is said to generate emotions by itself, following a psychological mechanism described by Meyer. This mechanism is based on a continuous interaction between the actual and the expected (by the listener) course of the composition. This theory explains phenomena such as the evolution of style, but it does not explain the "evergreen", for which a notion such as "good form" might be introduced.