

Vladimir Jankélévitch, *Music and the Ineffable*. Translated by Carolyn Abbate. Princeton: Princeton University Press, 2003

Vladimir Jankélévitch publiceerde zijn muziekfilosofisch essay *La musique et l'ineffable* in 1961. Tweeënveertig jaar later verschijnt de eerste Engelse vertaling. Alhoewel de tekst niet onbekend is bij musicologen uit de Franse school of specialisten van Franse muziek, blijft een Engelse vertaling een gebeurtenis met groot gewicht. Het essay wordt hiermee niet enkel ter beschikking gesteld van de Angelsaksische musicologie, maar van de hele internationale academische wereld. Omdat Engelstalige publicaties het vakgebied beheersen, zorgt de vertaling ervoor dat de tekst gaat meespelen in het huidige musicologische debat. De ronkende verklaringen waarmee de publicatie wordt begroet liegen er niet om: 'Welcome the anti-Adorno...', begroet Richard Taruskin het essay op de cover van de uitgave. De tekst wordt aangeprezen als een fundamentele bijdrage tot de muziekfilosofie van de 20^e eeuw, als een traktaat waarvan het belang de beroemde geschriften van Adorno en Bloch evenaart.

Het is geen verrassing dat de bekende Princeton-musicologe Carolyn Abbate de vertaling verzorgde. Haar laatste publicatie, *In Search of Opera* (Princeton 2001), resoneerde sterk met de ideeën en concepten van Jankélévitch. Abbate verwijst naar hem als ze spreekt over de relatie tussen ongrijpbare muziek en de rechtlijnige manier waarop die doorgaans wordt beschreven en becommentarieerd in academische disciplines. Ook het idee dat het onuitsprekelijke karakter van muziek een positieve kracht uitoefent, in plaats van een simpele uitvlucht te zijn van de rede in haar onmacht om muziek te definiëren, fundeert Abbate op Jankélévitch: meer bepaald op zijn standpunt over de ethische dimensie in de ervaring van het mysterie. Een ander voorbeeld is de suggestieve bespreking van Debussy's haast heroïsche zoektocht naar een muziek die onhoorbare en lichaamloze klanken hoorbaar wil maken.

De fundamentele inspiratie die Abbate in Jankélévitch vond, is de opmerkelijke vrijheid waarmee ze in *In Search of Opera* over muziek spreekt. Richard Taruskin had haar in een recensie over haar voorgaande boek *Unsung Voices* in het *Cambridge Opera Journal* (4 Juli 1992, p. 187-197) aangespoord om nog meer de positivistische reflex van de academische musicologie achter zich te laten. Uit de lectuur van Abbates vertaling kunnen we opmaken hoezeer Jankélévitch haar daarin stimuleerde. In haar inleiding bij *Music and the Ineffable* prijst ze hem om de wijze waarop hij de academische zelfgenoegzaamheid durfde uit te dagen: 'Music and the Ineffable... upends complacencies hard won through years of disciplinary servitude' (p. xiv). Een fundamentele bron van inspiratie voor Abbate was de

demonstratie van Jankélévitch om woord en taal niet te begrijpen als middelen om de betekenis van muziek rationeel te ontcijferen, maar als metaforen. Hoewel ze noodzakelijk tekortschieten om het onuitspreekbare karakter van muziek te vatten, functioneren ze in een voortdurende wen- [einde pagina 148] teling van schepping en ontmanteling van beelden en analogieën, om ten slotte zoals een asymptoot in de buurt te komen van het onnoembare.

In de inleiding bij haar vertaling van *Musique et l'Ineffable*, onder de titel *Jankélévitch's Singularity*, verwoordt Abbate haar fascinatie voor de bijzonderheid en eigenzinnigheid van zijn muzikaal denken. 'Muziek is geen raadsel dat op ontcijfering wacht' is het uitgangspunt. Abbate voorspelt dat *Music and the Ineffable* de zekerheden en methoden van de huidige musicologie – zowel in zijn traditionele als in zijn nieuwe vormen (de zogenaamde New Musicology) – grondig door elkaar zal schudden. Ze karakteriseert zijn schrijven als 'een verwijt aan academisch proza in elke taal', dat ons onze eigen tekortkomingen openbaart. *Musique et l'ineffable* betoogt dat muziek een materieel fenomeen in de tijd is. Muziek is een vorm van Worden: een poëtische daad die de tijd als enige dimensie heeft. Zij is derhalve geen structuur. De drang om in muziek een semantiek te ontdekken die op ontcijfering wacht, is volgens Jankélévitch gebaseerd op een metafysische projectie. Om de onontkoombare beïnvloeding van lichaam en ziel door muziek te neutraliseren, stellen we ons muziek voor als afspiegeling van een dimensie buiten de tijd. Die metafysische drang valt te herleiden tot een puriteinse afkeer van de verleidingskracht van muziek: 'A metaphysics of music that claims to transmit messages from the other world retraces the incantatory action of enchantment upon the enchanted in the form of an illicit relocation of the here-and-now to the Beyond.' (p. 15).

Muziek oefent een betovering uit ('charme' in Jankélévitch' woordenschat), waarop de luisteraar actief reageert. In de plaats van de betovering passief te ondergaan, veranderen we onszelf. Jankélévitch maakt een onderscheid tussen 'enchantement' (betovering) en 'envoûtement' (beheksing). Het eerste leidt tot ingetogenheid en spirituele vreugde, het tweede maakt passief en blokkeert ons spiritueel. 'Enchantement' of 'charme' verandert ons innerlijk en stelt ons open voor de nederigheid in de ervaring van het mysterie. De ethische dimensie van de esthetische ervaring van muziek schuilt in de gelijkenis van de humaniserende werking van muziek met die van liefde en vriendschap: 'real music humanizes and civilizes... it is also gentleness that makes gentle'. (p. 4). De betovering van muziek betekent niet dat zij een 'eeuwige extase' belooft. Muziek bewerkstelligt niets bovenmenselijks: 'Thus inspiration is not a state of grace; it is a 'point' of grace, a fine, extreme point where the soul, for a few instants, ends up on top of itself' (p. 127).

Naast de fascinerende verwoording van het Bergsoniaanse standpunt van muziek als kunst van het Worden, biedt de tekst ook een bijzonder plezier voor al wie gevormd is in de musicologie van de voorbije decennia. Allereerst suggereert Jankélévitch een alternatieve visie op de ontwikkeling van de muziek van de 20^e eeuw. Zijn keuze voor Fauré, Debussy, Ravel, Prokofjev of Bartók, met voorlopers in Liszt, Chopin, Moesorgski en Rimski-Korsakov, en vergeten figuren zoals Federico Mompou en Gabriel Dupont, staat haaks op alle standaard overzichten. Bij Jankélévitch ontbreekt [einde pagina 149] de idee van een rechtlijnige ontwikkeling vanuit de Duits-Oostenrijkse traditie, meer bepaald vanuit Beethoven over Wagner naar Schönberg en het naoorlogse serialisme, om nadien te desintegreren in het postmodernisme.

Jankélévitch hecht geen belang aan de technische evolutie en de ontwikkeling van nieuwe systemen. Hij ontkracht zelfs de ‘wapenwedloop’ in technische vernieuwing van het modernisme, als gebaseerd op de foutieve voorstelling van muziek als ‘ding’, in de plaats van handeling in de tijd: ‘In this arms race, each new music, shattering its predecessor’s records, offers itself as the last thing in modernity; and each musician, forcing predecessors into the category of the unfashionable and outmoded, claims the patent on the invention. In an era where pastiches of ‘scientific investigation’ have become quasi-universal, musicians owe it to themselves to become ‘researchers’ just like everyone else. But what are they looking for, in the end? A previously unknown chord? A new musico-atomic particle? It is a safe bet that a decline in inspiration translates into this thirst for innovation.’ (p. 108). Jankélévitch zoekt in de muzikale evolutie geen rechtlijnig proces in de ontwikkeling van muzikale technieken, maar de toenemende realisering van de fundamentele natuur van muziek in het *understatement*. Het onuitsprekelijke openbaart zich in reserve of ingehouden of verborgen passie.

Het ultieme doel van muziek is de stilte. Jankélévitch gebruikt de term niet in de betekenis van ‘afwezigheid van geluid’. Muziek is ‘hoorbare stilte’: de innerlijke stilte die muziek bij de luisteraar teweegbrengt: ‘Music, this voice from another order, does not come from another world, and even less from the otherworldly. This distant voice is not in reality sent to us from far-off lands. Where does it come from, then, the unknown voice? From the conditions inside us, yet from nature exterior to us. Silence brings into being the latent counterpoint between past and future voices, a counterpoint that jams the noisy tumult of the present; and on the other hand, silence reveals the inaudible voice of absence, a voice that is concealing the deafening racket made by presences. Whereas music, audible silence, by

nature seeks the pianissimo rustling of memory, heard like the voice of a distant friend who whispers at our mind's ear.' (p. 151).

Een tweede plezier in de lectuur van Jankélévitch is de haast griezelige trefzekerheid waarmee hij herkenbare patronen in onze omgang met muziek beschrijft en duidt – precies die patronen waarbij het academische jargon machteloos blijft. Neem bijvoorbeeld de bespreking van het simpele feit dat we muziek niet enkel beluisteren, maar ook eindeloos kunnen herbeluisteren. Weinig muzikale theorieën bieden hiervoor een verklaring. Vanuit de muziekpraktijk horen we voortdurend klagen over de conservatieve drang van het muzikale publiek.

Voor Jankélévitch is die drang tot herbeluisteren perfect logisch. Muziek is geen argumentatie, zelfs geen structuur. Zowel in de vorm van herhalingen in een muzikale vormgeving, als in de herhaling van reeds gehoorde werken demonstreert muziek haar directheid. Wat we horen, is gevormd door de herinnering aan wat we in het ver- **[einde pagina 150]** leden hebben gehoord. Muziek opnieuw horen is bijgevolg een kwalitatief andere ervaring dan muziek voor het eerst horen. Muziek is een poëtische daad, wat betekent dat zij 'zegt' wat altijd opnieuw moet gezegd worden: 'in music and poetry, what is said remains to be said, and to be said without cessation, inexhaustibly said... Love comes into being, irreversibly: this 'semelfactive' love, is it not always first and brand new, for the one experiencing it?' (p. 23).

Een andere observatie uit de realiteit is het feit dat muziekliefhebbers doorgaans niets afweten van theoretische concepten van muzikale structuur of constructie, en muziek toch als betekenisvol ervaren. Opnieuw geeft Jankélévitch een verklaring. Beschrijvingen van muziek als 'discours' dienen enkel voor het gemak van de muziekcriticus of commentator. Alle karakterisering van muzikale processen in termen van ontwikkeling en vorm zijn abstracties van de geest. Muziek kan op zichzelf geen 'redenering' ontwikkelen, omdat ze geen logische opeenvolging van ideeën kent. Muziek is de antipode van een coherent systeem. Wat de geest bedenkt als beschrijving of verklaring van de structuur van een muzikaal werk, is niet hetzelfde als de directe waarneming van het gehoor.

'Do the themes in a symphony play the same role as the 'ideas' in an academic's lecture? Clearly, these references to 'development' are manners of speaking, metaphors and analogies, dictated to us by our habitual discursive ways. .. A listener hearing symphony pretends to 'follow' the development of a musical idea.... Where a spatializing and associative intelligence, skimming over this unfolding, distinguishes several sections framed by an exordium and a peroration, the ear – caught in the immediacy and innocence of

succession as experienced live – does not perceive such things at all. For this ‘plan’ is a something conceived, and not at all something heard, not time subjectively experienced.’ (p. 17).

Het proza van Jankélévitch is het suggestiefst wanneer het concrete werken in verband brengt met zijn filosofische concepten. Zo verklaart hij de voorkeur van componisten voor bepaalde muzikale karakters of symbolische onderwerpen als een gevolg van de innerlijke natuur van muziek. Componisten vonden het genre van de nocturne niet uit omdat ze een nachtelijke atmosfeer wilden nabootsen. Integendeel, de term nocturne is een passend symbool voor het onvatbare karakter van muziek op zichzelf. De nachtelijke vaagheid symboliseert de schemerzone van het Worden: ‘so many Berceuses, Serenades, Nocturnes, Clairs de lune: they all bear witness to music’s enduring preference for that privileged moment when form and images dim into the indistinct, moving toward chaos, and for midnight, which submerges all multicolored patterns into its great shadow’ (p. 94).

Ook onderwerpen die spreken van onhoorbare klanken, klokkengelui zonder fysische grondslag, of de klanken van een onzichtbare stad zijn te verklaren vanuit de drang naar metaforen voor het wezen van muziek. Het duidelijkste voorbeeld is de **[einde pagina 151]** legende van de Onzichtbare Stad Kitezj, het onderwerp van de voorlaatste opera van Nikolaj Rimski-Korsakov: ‘And just as the soul challenges all cerebral localization, and God terrestrial localization, so celestial Kitezj, Kitezj that is absent and omnipresent, far and near, which is pure music itself, exists on no map.’ (p. 103).

Zoals de meeste filosofieën over muziek representeert het essay van Jankélévitch de esthetische voorkeuren van de auteur. De tekst vertrekt van een specifieke selectie uit de totaliteit van de muziek. Wat niet voldoet aan de criteria van reserve en understatement beschouwt Jankélévitch niet eens als volwaardige muziek. Hij verwerpt alle muziek die neigt naar grootspraak en monumentaliteit als onmuzikaal. Hij gaat zelfs zover om muziek de minst erotische onder de kunsten te noemen. Daarmee veegt hij de overheersende lichamelijke van veel niet-klassieke muziek uit de 20^e eeuw van tafel, als uiting van ‘the insufferable erotomania that is one reflection of contemporary cultural moroseness, of contemporary indifference in its most fatal form.’ (p. 89). Jankélévitch heeft geen antwoord op de toenemende lichamelijke van muziek, behalve als uiting van degeneratie en verdwazing.

Een probleem waarop Jankélévitch ook geen antwoord op heeft is de definitie van het muzikale werk. Hij merkt terecht op dat een muzikaal werk niet te herleiden valt tot een abstracte structuur, maar dat het leeft in de uitvoering en de beluistering. Nochtans gaat hij niet in op de vraag wat muziek tot een werk kan maken. Jankélévitch spreekt over muziek als

over een globaal fenomeen, niet over een repertoire van concrete werken. Individuele werken concretiseren voor hem muziek in haar globale kenmerken. Het onderwerp van Jankélévitch is muziek in haar totaliteit: 'it is music in its entirety that is a fioratura, a detour, an exquisite efflorescence of life itself; it is music in its entirety that (like the nightingale's ornaments) constitutes the luxurious, graceful paralipomena of practical existence' (p. 68).

Door de vertaling van Carolyn Abbate begint *Musique et l'ineffable* een tweede leven. De vertaalster geeft de lezer de raad de tekst in zijn totaliteit te ervaren. Het betoog is eerder concentrisch dan rechtlijnig. Jankélévitch leidt ons telkens in nieuwe bewoordingen rondom dezelfde onuitspreekbare kern van het mysterie van de muziek. De woorden, beelden en concepten blijven nawerken en dwingen ons om fundamentele vragen van de muziekfilosofie te herdenken.

Francis Maes