

Muziek en moraal in het denken van Vladimir Jankélévitch

Alicja Gescinska¹

Abstract – It is a philosophical truism that everyday – or even perhaps mundane – experiences and phenomena are the hardest to elucidate. Music and the experience of music are beautiful examples of this. What precisely happens when we listen to music, what is music, what does music mean and how does it tie in with our life and the meanings we live by? In this text I will explore the links between the aesthetic and the ethical domain and experience, guided by Vladimir Jankélévitch's analysis of the musical experience and his claim that both are intimately intertwined – without him becoming moralistic about it.



De meest alledaagse dingen zijn vaak de moeilijkste om te vatten. Sterven en opleven, liefhebben en haten, goed doen en het goede verzaken; het behoort allemaal tot de orde van de dag, maar het doorgronden van wat het is om te sterven of op te leven, om lief te hebben of te haten, om goed te doen en het goede te verzaken, blijkt van een onnoemelijke complexiteit die ons bevattingsvermogen overstijgt. Aangezien het eigen is aan de filosofie om net die complexe zaken onder de loep te nemen en de grenzen van ons bevattingsvermogen af te tasten – en waar mogelijk te verschuiven – zijn het ook net deze onderwerpen die haar onophoudelijke aandacht trekken.

Ook de muzikale ervaring past in dat rijtje. Het is een alledaags gegeven – en in dat opzicht een haast banale opmerking – dat muziek wat met een mens doet en dat het zelfs met ieder mens wat doet. Zelfs met de mens die er onbewogen bij blijft. Elke poging om te verhelderen *wat* er precies gebeurt wanneer mens en muziek elkaar treffen, roept echter al gauw meer vraagtekens op dan dat ze vraagtekens wegneemt. Wat is muziek in de eerste plaats? Heeft muziek een inhoud? Geeft ze iets weer of drukt ze iets uit? En is uitdrukken niet iets anders dan weergeven? Hoe verhoudt de muziek zich tot de luisteraar of hoe verhoudt de luisteraar zich tot de muziek? Is er een correct en een foutief luisteren? Of is er zelfs correcte en foute muziek? Is er een solide esthetisch waardeoordeel te vellen

1. Dr. Alicja Gescinska is als Karl Loewenstein Fellow verbonden aan het *Department of Political Science*, *Amherst College*, USA.

over specifieke muziekstukken of genres? En kan er naast een esthetisch waardeoordeel ook een normatief waardeoordeel aan de muziek vastgeknoopt worden, zoals doorheen de hele geschiedenis van de filosofie met de regelmaat van de klok is gebeurd?

Dat zijn allemaal hoogst complexe vragen waarvan de antwoorden besloten – en misschien wel onherroepelijk opgesloten – liggen in de alledaagse muzikale ervaring. In dit artikel ligt de klemtoon op twee van dergelijke vragen en op de wijze waarop de Franse moraalfilosoof Vladimir Jankélévitch (1903-1985) een poging heeft ondernomen om die muzikale ervaring uit te benen om dichterbij te komen tot de essentie ervan. De eerste vraag is de volgende: hoe communiceert (als je al van zulk een communicatie gewag kan maken) de muziek met de luisteraar? De tweede vraag begeeft zich op het glibberige terrein waar ethiek en esthetiek samenkomen: hoe verhoudt de muzikale ervaring zich tot de morele waarde en waardering van de mens?

Ik spreek van een glibberig terrein aangezien de geschiedenis herhaaldelijk heeft aangetoond dat het betrekken van normatieve oordelen op artistieke producten, genres of stromingen zeer gevaarlijk kan zijn. Het roept onwillekeurig het beeld op van de zogeheten *entartete Kunst* die het in nazi-Duitsland moest ontgelden of van de inquisitie die zich *manu militari* tegen de kunst richtte waarover een negatief ethisch waardeoordeel werd geveld. De geschiedenis is vol van dergelijke voorbeelden waardoor een zekere terughoudendheid aan de dag gelegd moet worden wanneer men ethiek aan esthetiek wil koppelen. Van zodra men aan kunst een morele betekenis of functie verleent, duikt immers ook de vraag op of bepaalde kunstvormen of -uitingen een grotere morele betekenis hebben dan andere en of er dus ook geen kunst bestaat die moreel laakbaar en te bestrijden is.

Toch zal in dit artikel naar voren geschoven worden dat de esthetische ervaring niet zelden nauw verbonden is met de ethische waardering en dat de muziek en de moraal in het denken van Jankélévitch nauw met elkaar verweven blijken te zijn, zonder dat de filosoof daardoor meteen moraliserend wordt. De moraalfilosoof verwijst in dit opzicht niet enkel naar de muziek als een soort metaforisch spel; een spel waarbij de kernpunten van Jankélévitch' ethiek terug te vinden zijn in zijn spreken over muziek. Jankélévitch drijft de relatie tussen ethiek en muziek verder en stelt dat de muziek zelf intrinsiek verbonden is met de beleving en opleving van morele waarden.

Een taal niet te noemen

Woorden voor het onzegbare

Het onzegbare is een belangrijk thema in de filosofie. Het is niet weg te denken uit Thomas van Aquino's filosofie, onder andere daar waar hij het heeft over de incarnatie en de relatie tussen schepper en schepping. Het onzegbare speelt daarnaast ook een cruciale rol in het denken van Schopenhauer, Kierkegaard en uiteraard in het werk van Ludwig Wittgenstein (1889-1951).² Voor Wittgenstein was het onzegbare vooral het onderwerp om niet over te spreken, vereeuwigd in de gevleugelde uitspraak: *Wovon man nicht sprechen kann, darüber muß man schweigen*. Wittgenstein had onder andere de ethiek en de esthetiek in het vizier, maar het zou een overhaaste conclusie zijn om te beweren dat Wittgenstein daarmee een punt achter de ethiek en de esthetiek zelf wilde plaatsen, en hij de ethische en esthetische reflectie overbodig vond. Eerder bedoelde hij dat men niet moest verwijlen in ijdele pogingen om de waarheidswaarde van een uitspraak te bepalen waarvan het onderwerp zich bevindt voorbij de reikwijdte van de menselijke kennis die deze waarheidswaarde kan onderbouwen.

De meeste filosofen lijken de mening toegedaan dat net over die onderwerpen, waarop geen ultieme waarheidsclaim betrokken kan worden, voortdurend gereflecteerd moet worden en ze pogen in woorden uit te drukken wat niet gezegd kan worden. Ook de muziek – of alleszins wat men de essentie van de muzikale ervaring zou kunnen noemen – is dus zulk een onzegbaar gegeven. Het is het centrale thema van Jankélévitch' *La musique et l'ineffable* uit 1961, maar ook in andere werken blijkt het een leidmotief van zijn denken over zowel muziek als moraal. In het laatste hoofdstuk van zijn studie over Gabriel Fauré (1845-1924) – *Fauré et l'inexprimable* (1974) – gaat de Franse moraalfilosoof bijvoorbeeld dieper in op dit gegeven en de betekenis van het muzikale *je-ne-sais-quoi*: de kern van de muzikale ervaring die steeds in de ervaring verschijnt, maar ook verscholen blijft achter die ervaring.

Dat leidt tot vaak erg fraaie formuleringen die het karakter hebben van woordspelingen die vooral dan weer tot functie hebben de inherente paradox van de muzikale ervaring weer te geven. Het is een paradox die ook steeds terugkomt in elke filosofische theorie over de betekenis van muziek. De 'taal' waarin de muziek spreekt, lijkt in geen opzicht op de taal die we gebruiken om met anderen te

2. Een zeer inzichtelijke bespreking van het thema van het onzegbare bij Kierkegaard en Wittgenstein is terug te vinden in Onno Zijlstra, *Language, Image and Silence: Kierkegaard and Wittgenstein on Ethics and Aesthetics* (2006).

communiceren, en toch lijken we enigszins te kunnen begrijpen wat de muziek ons zegt.³

De paradox bestaat uiteraard in het feit dat onze taal niet toereikend lijkt om te definiëren of te vatten hoe de muziek tot ons ‘spreekt.’ “Il faut toujours deux prédicats contradictoires pour définir l’indéfinissable *je-ne-sais-quoi*,” merkt Jankélévitch op (1974, 348). Een sceptische lezer zou kunnen opmerken dat een definitie die berust op een interne paradox geen goede definitie kan zijn en dus weinig verduidelijking scheidt met betrekking tot datgene wat ze poogt te definiëren.

Die laatste conclusie valt in dit geval echter te betwijfelen, aangezien net dat is wat Jankélévitch wil duidelijk maken. Er bestaat geen enkele sluitende definitie en het maken van dat punt op zich vertelt ons wel degelijk wat meer over de muzikale ervaring zelf, met name dat zij wel ervaren maar niet gevat kan worden. Het arsenaal aan adjectieven waarover Jankélévitch beschikt om dit uit te drukken, lijkt bij momenten onuitputtelijk: *inexplicable, nonsubsumable, inductible, indivisible, indéfinissable, inexprimable, ineffable*, enz. (1974, 345).

Hier valt op te merken dat in diverse theorieën van de esthetische ervaring net eenzelfde standpunt verdedigd wordt. De Nederlandse muziekwetenschapper Martin Hoondert merkt op dat we wel met de muziek kunnen meegaan in de ervaring, maar we kunnen de muziek niet vatten. “Als we haar willen vastpakken, verstart zij in een partituur, of in taal die probeert de beweging in woorden te vangen” (Hoondert 2010, 71).

Het spreken over muziek, als ook de filosofische reflectie over die muziek (want taal is uiteraard hét werkmiddel van de filosoof bij uitstek) is intrinsiek ontoereikend. Het roept de bekende woorden van Mahler in gedachten. Mahler merkte immers op dat zijn muziek pas begint waar zijn woorden ophouden. Dat is ook het adagium van *La musique et l’ineffable* en de onoverkomelijke paradox waar elke muziektheorie voor staat, hetgeen recentelijk nog opgemerkt werd door Roger Scruton, één van de meest vooraanstaande stemmen in de hedendaagse muziekfilosofie. Volgens Scruton ligt er in de muziekfilosofie een te sterke klemtoon op *betekenis*, terwijl er meer aandacht moet uitgaan naar het *begrip* van muziek. “Words are inadequate” (2009, 51). Daardoor is het vergeefs zoeken naar definities en formules van de muziek. We kunnen de muziek wel correct begrijpen, maar niet correct beschrijven. Scruton ziet zich bij wijze van voorbeeld met die moeilijkheid geconfronteerd wanneer hij de kwaliteit van Karol Szymanow-

3. Desalniettemin heeft Deryck Cooke in *The Language of Music* pogen te beargumenteren dat muziek wel een taal is. Cooke stelde een soort muziekwoordenboek op waarin bepaalde componenten van de muziek aan concrete emotionele betekenissen worden verbonden. Deryck Cooke, *The Language of Music* (1990).

ski's (1882-1937) derde symfonie *Pieśń o nocy* (*Lied van de nacht*) onder woorden wil brengen, "which is hard to describe, but easy to hear" (2009, 190).

In Jankélévitch' moraalfilosofie schuilt hier een grote parallel tussen het denken over muziek en de moraalfilosofische reflectie. In beide gevallen ontglipt het object van onze gedachten ons en is elke poging om dat object vast te pinnen vergeefs. Wie het goede meent te kunnen vastpinnen, voor eens en voor altijd, verwijdert zich al wat meer van dat goede. Niet toevallig herneemt Jankélévitch voortdurend de uitspraak dat de muziek op de vrijheid, de liefde of het leven zelf gelijkt: hoe reëel zij ook zijn, zij zijn ultiem niet te vatten.

Daarin schuilt ook een grote gelijkenis met het denken van Max Scheler (1874-1928), de Duitse wijsgeer die een onmiskenbare invloed op Jankélévitch heeft uitgeoefend. Bij Scheler is zulk een poging om in woorden vast te leggen wat niet vast te leggen valt, of de poging om het goede, het schone, het ware aan een enkel object toe te kennen, synoniem van idolatrie en *Vergaffung*. Het verwijdert ons van een begrip van morele waarden (en bij uitbreiding van de kern van de muzikale ervaring) eerder dan dat het ons dichter voert tot deze waarden (1933, 242).

Charme

Hoewel de essentie van de muzikale ervaring buiten het talige domein reikt, deinst Jankélévitch er niet voor terug om er onophoudelijk over te spreken en het zelfs bij naam te noemen: "Ce je-ne-sais-quoi, personne ne nous interdit de l'appeler charme!" (1980, 113). In zijn studie over Fauré stelt Jankélévitch uitdrukkelijk dat de kern van de muzikale ervaring in de bekoering ligt. Charme is het epicentrum van de muzikale ervaring en het is dit centrum dat zich aan de reikwijdte van de taal onttrekt. De charme is de mysterieuze eigenschap van de muziek, en het mysterie houdt aan omdat er geen wetenschap of techniek van charme bestaat. Integendeel, mocht charme een technisch trucje zijn dat in een wetenschappelijke formule te vatten en dus te simuleren is, ontnemt de charme aan zichzelf de charme.

Ook hier weer duikt het motief van de ontoereikendheid van de taal op, of alleszins van de onverwoordbare expressie, want de charme is nooit *self-evident*. "On ne peut à la fois avoir du charme et le dire" (1974, 344). Margaret Thatcher merkte ooit op dat machtig zijn hetzelfde is als een dame zijn (*being a lady*): als je moet zeggen dat je het bent, dan is het je al ontglipt. Zo is het ook met de muzikale bekoering. Charme is zoals gevoel voor humor en bescheidenheid: ze gaan verloren in hun expliciete bewoording, ze bestaan slechts in hun *nescience-de-soi*, hetgeen Jankélévitch aan Schelling ontleent.

Elk bekoren gaat verloren in de wil om te bekoren en bekoorlijk te zijn en niets is zo lelijk als een zelfgenoegzaam schoon zijn. Zulk een esthetische evaluatie zou ik willen verbinden aan het principe van het farizeïsme in de moraal. Volgens Scheler is de wil om goed te zijn om goed bevonden te worden geen solide fundering van het morele handelen. Dat is op zijn beurt weer terug te koppelen aan de autonome fundering van het morele handelen in Kants ethiek en de kritiek op de heteronome grondslagen van het handelen, waaronder ook een behaagzieke zelfgenoegzaamheid te plaatsen valt. De esthetische ervaring (indien de essentie daarvan opgevat is als charme of bekooring) vergt dus een *Nichtintention* (om andermaal met Scheler te spreken) van het object waarvan de charme of bekooring uitgaat.

Deze vergelijking tussen muziek en moraal is op zijn plaats, te meer daar Jankélévitch er zelf expliciet op alludeert in *La méconnaissance*, en Jankélévitch' denken er in zijn totaliteit één is van de charme (Grosos 2007, 177). In het vierde hoofdstuk van *La méconnaissance* heeft Jankélévitch het over *les méconnaissables*; datgene wat niet in woorden te vatten of te begrijpen is, zoals de kern van muziek en moraal. Hij verbindt er moraal, intentie, charme en muziek aan elkaar. In de moraal gaat het in essentie om de intentie, want een handeling kan pas goed zijn, wanneer daaraan de goede intentie vooraf gaat. Maar de intentie is *la face cachée* van de moraal, aangezien de intentie nooit manifest of aandachtsziek kan zijn. De goede intentie is altijd *impalpable* zodat de *ostentatieve* of *demonstratieve* deugdzaamheid (die *te* zichtbaar goed of volmaakt wil zijn) een paradox is en oproept tot waakzaamheid. “Les badauds sont invités à se méfier des perfections tonitrueuses et fanfaronnes, à se méfier d’une dévotion dite *pharisienne*” (1980, 108). Zulk een vermeende deugdzaamheid is immers teken van huichelarij of hypocrisie. De heilige, de held, het genie – andermaal valt hier een scheleriaans motief in te ontwaren⁴ – zijn deugdzaam in hun subtiliteit. “Si le *saint* faisait trop de miracles, il y aurait lieu de flâner la supercherie. L’homme de bien lui aussi se caractérise par sa simplicité anonyme et par son innocence” (1980, 111).

De morele intentie is zoals de charme in de muziek en zo ook noopt een ostentatieve schoonheid tot waakzaamheid. Een behaagzieke schoonheid is een schoonheid die te schoon wil zijn en daardoor verbleekt. Van perfectie gaat immers geen charme uit. “Tant de perfections nous inspirent seulement l’ennui et l’indifférence” (1980, 112). Zulk een schoonheid zonder charme bekoort niet, want enkel de charme in de schoonheid kan bekoren en bewegen: de charme werkt in op de mens, *il fait*, terwijl de *beauté paresseuse* ons onverschillig laat (1974, 347).

4. Scheler bespreekt de voorbeeldpersonen van de heilige, het genie en de held zowel aan het einde van zijn magnum opus *Der Formalismus in der Ethik und die Materiale Wertethik* (1913-1916) als in een afzonderlijk essay *Vorbilder und Führer* (1911-1912).

Andermaal kan men hier de link leggen met Scrutons muziekfilosofie, of alleszins met zijn essay over Szymanowski en de betekenis van charme in het werk van de Poolse componist. In dat werk wordt de charme een belangrijke rol toegedicht in de muzikale ervaring, waarbij een gebrek aan charme leidt tot een schoonheid die ons niet beroert. Voor Szymanowski – zoals ook voor Jankélévitch – is de charme het vehikel van de muzikale betekenis. Charme is de belofte van de onzegbare (*ineffable*) gave van kennis en ervaring, maar die charme is geen zuiverheid of perfectie. Charme is de gelaagdheid, de scherpe kant aan de zachte zijde van de muziek. Dat maakt Szymanowski's opera *Król Roger* (*Koning Roger*) zo charmant, terwijl andere composities van Szymanowski een onbewogen en onbeweeglijke schoonheid uitstralen. "These are beautifully crafted ideas, without a hint of banality, and rich in implications. And yet they leave the listener cold. We are not absorbed by them and cannot hear them as constituting the essence of the musical movement" (Scruton, 1983, 190).

Expressie en begrip

Hoewel de muziek (via de charme) ons beweegt en ons aanspreekt, spreekt de muziek strikt genomen niet. De muziek spreekt geen taal en is daardoor schijnbaar niet-expressief. Toch drukt de muziek iets van betekenis of emotie uit, een bepaalde inhoud die in het muziekstuk beschoren ligt. Er bestaat een tendens om de betekenis van de muziek te verschuiven naar de luisteraar: de muziek heeft geen intrinsieke inhoud of betekenis. Een muziekstuk is datgene wat de luisteraar ervan maakt.

Ook al moet het interactieve aspect van de muzikale ervaring terecht benadrukt worden, is het evenwel twijfelachtig of die redenering doorgetrokken en verbonden kan worden aan een intrinsieke betekenisloosheid van de muziek. Er is een bepaald begrip van muziek dat we als correct ervaren, hetgeen erop wijst dat muziek wel degelijk een objectieve inhoud heeft (ook al is die niet uitiem uitdrukbaar). Wanneer iemand zou opmerken dat Pergolesi's *Stabat Mater* bestaat uit een opgewekt optimisme, dan zouden we vinden dat die persoon de betekenis van het stuk toch niet gevat heeft. Van Chopins muziek zeggen we dat die melancholisch is en wanneer we dat zeggen, bedoelen we dat niet louter metaforisch. Van Kabalevsky's *vioolconcerto in c majeur, opus 48* gaat een vrolijke lichtvoetigheid uit, de Sarasate's *Zigeunerweisen, opus 20* zijn zwaarmoedig. Het omgekeerde beweren, zou ons verkeerd lijken, dus er moet wel *iets* in de muziek zijn dat een dergelijke ervaring rechtvaardigt.

Dit *iets* is de paradoxale expressiviteit van de muziek die niets letterlijks zegt, en die al sinds jaar en dag centraal staat in de muziekfilosofie. Scruton benadrukt dat die expressiviteit een inherente eigenschap is van het muziekstuk zelf en waar-

van de essentie niet ligt in evocatie (wat muziek oproept bij de luisteraar) of de associatie. Dat laatste wijst op een “accidental relation to the listener,” terwijl de expressieve betekenis van de muziek bepaald wordt door de totaliteit van het muziekstuk zelf (Scruton 1983, 53). Scruton noemt die expressiviteit *non-representational*: de muziek is expressief zonder iets weer te geven, zonder descriptieve kracht.⁵

Ook de Amerikaanse filosofe Martha Nussbaum bespreekt uitvoerig die paradox van de muziek die tot ons spreekt en op ons inwerkt, zonder “duidelijke representerende of verhalende structuren” (2006, 222). Nussbaum zet zich daarbij af tegen de visie dat muziek niets uitdrukt (helemaal niet expressief is) of dat zulk een spreken over muziek als expressief slechts metaforisch is, zoals bijvoorbeeld de Tsjechisch-Oostenrijkse muziekcriticus Eduard Hanslick (1825-1904) beweerde. Zulk een visie schiet te kort, net doordat ze de inhoud van het muziekstuk uit het oog verliest en “waarom het raar zou zijn om het laatste deel van Beethovens Vioolconcert bedroefd te noemen” (2006, 225).

Jankélévitch heeft het in al zijn teksten over de muziek over die paradox: het ongrijpbare van de muzikale ervaring en expressie. In *La musique et l'ineffable* neemt dit onderwerp zelfs een meest voorname plaats in en het tweede hoofdstuk ervan is geheel gewijd aan dit *niet-expressieve espressivo* en kan volgens Ronald Commers best als volgt gesynthetiseerd worden:

De muziek is geen taal, voor zover wij onder taal verstaan: een instrument om begrippen mee te communiceren. Met de muziek kan men niets nuttigs uitdrukken [...] Maar, zo betoogt de filosoof, toch is de muziek niet zomaar – eenvoudig en zuiver beschouwd – niet expressief. (2005, 43)

Jankélévitch' spreken over muziek is zelden eenduidig, aangezien een eenduidig spreken over muziek nu eenmaal onmogelijk is. Ook hier weer lijkt Jankélévitch' vocabularium bij momenten onuitputtelijk en spreekt hij over *l'équivoque* van de morele intentie, *l'ambiguïté* van de muziek of *l'amphibolie du charme* (1974, 348). Die onbevattelijkheid en ongrijpbaarheid schuilen in het feit dat de muziek spreekt zonder te spreken en expressief is zonder expressief te willen zijn. Jankélévitch weerlegt nadrukkelijk de stelling dat muziek taal is en zo een bovenmuzikale werkelijkheid uitdrukt. Muziek is geen taal, omdat het zich “beweegt op een heel ander niveau dan dit van de intentionele betekeningen” (Commers 2005, 77). De muziek is bijgevolg onmachtig om iets uiteen te zetten.

5. Zie hiervoor onder andere het hoofdstuk “Representation in Music” in Roger Scruton, *The Aesthetic Understanding: Essays in the Philosophy of Art and Culture* (1983).

Indien we het tegendeel beweren dan zou de muziek een eigen taal hebben die vooraf gaat aan elk muziekstuk zelf. De consequentie van die visie is dat de kern van de muziek als uitdrukkingmiddel al vast ligt in een metataal. De trillende snaar, de zang, het tromgeroffel, zij hebben allemaal hun betekenis al in een soort ultramuziek die aan de muziek voorafgaat en die betekenis zou dan in een muziekwoordenboek geboekstaafd kunnen worden. Dat is uiteraard absurd, een conceptuele abstractie, zeker als we weten dat (in het bijzonder voor Jankélévitch) de muziek pas in het spel betekenis krijgt. “Voor de componist vormt zich de betekenis in de muziek geleidelijk aan tijdens de creatie, voor de interpreter en de toehoorder tijdens de uitvoering. Hier en daar ontstaat ze ‘al doende’” (Commers 2005, 89). Of nog: “La musique est faite pour être *jouée*; la musique n’existe concrètement que le temps de son exécution au concert: car c’est cette exécution qui la *fait être*” (Jankélévitch 1980, 115).

In het spel schuilt de betekenis en het bestaansrecht van de muziek. Dan is zij onuitdrukkelijk expressief. De muziek betekent dan iets in het algemeen en wij kunnen haar begrijpen. De inwerking van de muziek op de mens is dan ook nooit gespecificeerd, maar steeds algemeen. “De uitdrukking van een gevoel bij Fauré is even onbepaald als de beschrijving van een landschap bij Debussy,” merkt Jankélévitch op (Commers 2005, 116). Muziek blijft bij het *concreet-schematische*; het gaat om de *gevoelens* in hun algemeenheid. Wanneer wij meegaan in de melancholie van Chopin is dat een algemene melancholie. De blijdschap en de hoop in Rimski-Korsakovs opera over de onzichtbare stad is een algemene blijdschap en hoop. “De muziek maakt in ons hart het gevoelsleven als zodanig wakker” (Commers 2005, 117). Muziek is door die algemeenheid en algemene onbepaaldheid wel altijd dubbelzinnig, zoals de ziel, de vrijheid en het leven zelf: “in detail beschouwd blijven zij betwistbaar. Van nabij drukt de muziek geen aanduidbare zin uit. Toch is de muziek *grosso modo* expressief” (ibid.). Het is die algemene inwerking op het menselijke hart en de menselijke geest die nu verder besproken wordt.

Muziek en morele waarden

Muziek en intersubjectiviteit

Het feit dat de muziek met elke mens *wat* doet (ook al zouden we niet precies weten wat dat is), heeft een argwaan gevoed tegenover de morele betekenis ervan. Muziek zou verontrustend kunnen zijn, het hart beroeren, maar het verstand verstommen, zij zou zelfs een perverterende werking kunnen hebben. Al vermoedelijk vanaf het moment dat de mens muziek maakt, is er scepsis omtrent de vraag of de mens wel muziek *behoort* te maken. Een negatief waardeoordeel over de

morele betekenis van muziek is in een of andere vorm terug te vinden bij vele grote denkers: van Plato en Nietzsche is hun weigerachtigheid om een positief waardeoordeel over de inwerking van de muziek op het menselijke hart uit te spreken welgekend. In de literatuur is dat legendarisch verwoord door Tolstoj in zijn *Kreuzersonate*, alsook door Sándor Márai (1900-1989) in *Gloed*, een zondermeer indrukwekkende vertelling.

Márai vertelt het verhaal van twee boezemvrienden, Henrik en Konrád, wier vriendschap verloren gaat doordat zij geen gelijkgestemde zielen zijn en de muziek de ene mens bekoort en de andere beangstigt. Het conflict tussen het muzikale en het militaire hart. Muziek doet de benen wankelen, het gelaat verbleken, “alsof al het geleiachtige en ranzige wat in mensenharten begraven was, begon te leven” (1988, 37). Of zoals de generaal het zegt, wanneer de vrienden na eenenveertig jaar zwijgen en leven in eenzaamheid nog één keer samenkomen: “Je kunt niet ongestraft musicus zijn” (1988, 113).

Jankélévitch bespreekt deze opvallende cultuurhistorische *wrok tegen de muziek* kort in *La musique et l'ineffable* en het staat buiten kijf dat Jankélévitch die wrok niet deelt.⁶ Ook al noemt hij een ethiek van de muziek een verbale zinsbegoocheling, kent hij aan de muziek een morele kracht toe, want tegenover de macht van de muziek kan men niet enkel een houding aannemen van *ressentiment* of *weigering*. Er is ook een positieve houding mogelijk, het *juiste gebruik* van de muzikale schoonheid. “De *echte* [eigen cursivering, AG] muziek humaniseert en beschaaft. [...] Meer nog bezit zij een lieflijkheid die ons tot bedaren brengt. Terwijl zij zelf teder is, maakt zij wie luistert zachtmoediger, omdat zij in elk van ons de monsters van het instinct kalmeert” (Commers 2005, 65).

Tegenover de gedachte dat de muziek het menselijke hart besmeurt – of de gedachte dat kunst in het algemeen geen andere functie heeft dan vermaak en dat de betekenis ervan daardoor niet van primair belang is, zeker niet in moreel opzicht – staat dus de visie dat kunst een cruciale rol speelt in het organiseren en reguleren van intermenselijke contacten. Volgens de tweede visie zou kunst het menselijke hart kunnen saneren en een morele opleving bewerkstelligen. Dat geldt voor literatuur, schilderkunst, beeldhouwkunst en ook voor de muziek. Het is een visie die in verschillende moderne muziekfilosofieën naar voren komt. “As much can be learnt about the ‘passions’ and about the ‘heart of man’ from music, as from poetry, painting or prose”, merkt Roger Scruton op (2009, 61). Ideeën die daaraan verwant zijn, vinden we ook terug bij andere denkers, waaronder Jerrold Levinson en Stephen Davies. Zonder daarmee de onderlinge verschillen tussen hen te willen loochenen, valt op dat zij allen het verbindende karakter van

6. Men zou wel kunnen opmerken dat Jankélévitch onbillijk lijkt (en misschien wel een wrok koestert) tegenover de Duitse muziek, aangezien hij pertinent weigert eraan te refereren in zijn toch indrukwekkende oeuvre over muziek en filosofie.

de muziek bespreken, de mate waarin de muziek de *morele gevoeligheid* ontwikkelt.

De gedachte is herhaaldelijk dezelfde, namelijk dat kunst (en ook muziek) ons iets leert over het menselijke hart. Kunst helpt ons te begrijpen wie we zijn en helpt het ons ook te begrijpen hoe we zouden moeten handelen. Dit vermogen van de kunst om de menselijke morele motivatie te stimuleren, ligt beschoren in de wijze waarop kunst de relatie van mens tot medemens verheldert en verbetert. Het heeft te maken met de relatie tussen ik en de ander, *Ich und Du*. Jankélévitch werkt dit heel fraai uit in zijn boek over Fauré en meer bepaald in de passages over de essentie van de muzikale schoonheid: de charme. Charme bevindt zich in de relatie tussen subject en object: “Il n’est ni en soi seulement, ni seulement en nous, mais dans le passage transitif du sujet à l’objet” (1974, 346).

Het accent ligt op de interactie tussen subject en object en dit is een accentverschuiving van het muzikale object naar het subject dat dit object ervaart. Een gelijkaardige accentverschuiving is ook terug te vinden in Scrutons theorie over de esthetische ervaring. Om tot de kern van deze ervaring door te dringen en zin te geven aan het concept van muzikale expressie, moeten we niet kijken naar de expressie zelf, maar naar de receptie van die expressie: ons *begrip* ervan. Iets heeft immers pas betekenis, als het ook begrepen wordt (en kan worden) en het is in dit inzicht – dat teruggaat op Frege⁷ en Wittgenstein – dat de betekenis van de muzikale ervaring schuilt (Scruton 2009, 51).

Dat kan ook verbonden worden aan de visie van de musicologen John Shepherd en Martin Hoondert, die beiden de klemtoon leggen op de betekenisgeving in de muziek. Muziek heeft pas betekenis als het betekenis *krijgt*. “Het gaat steeds om beleefde betekenis, die in hoge mate afhankelijk is van het luisterende subject dat op zijn beurt weer ingebed is in een context. Als zodanig is het proces van betekenisgeving een sociaal of intersubjectief proces” (Hoondert 2010, 68).

Jankélévitch noemt de essentie van de muziek, de charme, een houding van openheid van het individu naar de buitenwereld. Het is de toekomstgerichtheid die tot opgewektheid voert en motiveert om de passieve en morbide melancholie te vervangen door *la joie du recommencement*. Het is het motief van het nieuwe begin dat uitnodigt en aanspoort om goed te doen, zoals dat in vele van Jankélévitch’ boeken naar voren komt en dat de essentie van zijn morele oriëntatie

7. Hoewel het weinig twijfel lijdt dat Frege hier een inspirerende rol vervulde met betrekking tot Wittgensteins concept van begrip en zo ook met betrekking tot Scrutons idee van *musical understanding*, moet opgemerkt worden dat kunst (muziek) voor Frege niet het terrein is waarop een congruentie tussen *Sinn* en *Bedeutung* de waarheidswaarde van een expressie kan garanderen. “Mit der Frage nach der Wahrheit würden wir den Kunstgenuss verlassen und uns einer wissenschaftlichen Betrachtung zuwenden” Gottlob Frege, *Kleine Schriften* (1967, 149). Aangezien verwijzing en waarheidswaarde geen belangwekkend criterium lijken te zijn in de esthetische ervaring, zou ook begrip (*understanding* opgevat als *knowing the meaning*) niet op zijn plaats zijn en is het niet ondenkbaar dat Frege een concept als *musical understanding* niet zou onderschrijven.

uitmaakt. Het ochtendgloren, het nieuwe begin, de lentezon. De wil om vooruit te komen. Dat muziek en moraal in zijn denken zo nauw verbonden zijn, blijkt mooi uit die relatie tussen de muzikale charme en die wil, de blijdschap om het nieuwe begin. Veelzeggend is het dat Jankélévitch zijn boek over Fauré besluit met de volgende lofzang op de morele opleving van de mens: “Bénie soit la paix, bénies les cloches du matin [...] Que le gazon du printemps recouvre à jamais cette très misérable sépulture! Car tout commence à nouveau ce matin [...] C’est le moment d’espérer, et d’être gai, et de danser” (1974, 364).

Muziek en sympathie

Die ingesteldheid is er een van openheid en sympathie van de mens tot zijn medemens, van *Ich* naar *Du*, en meermaals benadrukt Jankélévitch dat de muziek een dialoog is, niet enkel een interne dialoog, bestaande uit de componenten waaruit het muziekstuk is opgebouwd, maar ook een dialoog waarin de luisteraar betrokken is.⁸ Hij noemt de muzikale charme een vriendschapsband. “Le charme est donc bien une opération; c’est-à-dire un rapport” (1974, 357). Die relatie is de vriendschappelijke dialoog, *le colloque affectueux de Moi et de Toi*. Het is een *duo des cœurs*, datgene wat verbindt en tot vrede voert: “une paix par le désarmement des cœurs” (1974, 358).

Andermaal is het relevant om in dit opzicht op te merken dat verschillende denkers die op de moreel motiverende kracht van kunst hebben gewezen, ook het begrip van sympathie centraal plaatsen. Nussbaum pleit er in vele van haar werken voor dat de kunst een fundamentele rol vervult in de ontwikkeling van de mens tot een verantwoorde, betrokken, democratische burger van de wereld. Dat doet zij in *Cultivating Humanity*, waarin slechts kort op de betekenis van de muziek wordt ingegaan, maar waarin al gesteld wordt dat muziek, bij uitstek de muziek van Mahler (Nussbaums voorliefde voor Mahler is onmiskenbaar) uitnodigt tot sympathie en verbondenheid met de medemens (1998, 104).

In *Opleving van het denken* werkt Nussbaum dat verder uit en koppelt zij de emotionele inwerking van de muziek op de mens (we ‘voelen’ met de muziek mee) aan de ontwikkeling van de empathische vermogens van de mens. We verkennen daarmee de aspecten van onze eigen kwetsbaarheid, eigen aan de *condition humaine*. De emotionele structuur scherpt onze eigen gevoeligheid voor het leed in de wereld aan. Het is “ontdekking en zelfontdekking” (2006, 237). Ook in haar boek *Niet voor de winst* (2011) herneemt Nussbaum dit motief. Muziek ver-

8. Het dient evenwel ook opgemerkt te worden dat Jankélévitch ook heeft beweerd dat muziek geen echte dialoog is, aangezien het niet om een onmiddellijke, rechtstreekse relatie gaat. De luisteraar is altijd de derde persoon. De zangeres richt zich niet tot mij, de luisteraar, als naar een specifieke persoon.

hoogt de empathische en morele vermogens van de mens doordat ze uitnodigt te luisteren naar wat een ander te zeggen heeft, ons vertrouwd maakt met zijn of haar perspectief en dat is een vermogen dat niet enkel complexe muziekstukken, maar zelfs eenvoudige kinderliedjes hebben. De betekenis van de muziek in de morele ontwikkeling van de mens is daardoor niet te miskennen en die betekenis wortelt in de ontwikkeling van sympathie door middel van dialoog (2011, 134-156).

Ook Scruton is de mening toegedaan dat de morele betekenis van kunst in de sympathie en het wederzijdse begrip ligt. De emotie in ons muzikaal begrip motiveert tot handelen en stimuleert het interpersoonlijke begrip tussen de ander en het zelf. In de lijn van Fichte en Hegel zou je kunnen opmerken dat ik slechts in en door de ander echt mezelf kan zijn, mezelf kan ontplooiën en mijn vrijheid in praktijk omzetten (Scruton 2009, 52).

De muziek motiveert tot zulk een zelfrealisatie en wederzijds begrip. De muziek beweegt en wij bewegen met de muziek. De essentie ligt in die interactie, *we join*, “you are entering into a dialogue,” (Scruton 2009, 55) zoals we in interpersoonlijke relaties in dialoog treden met een ander. Net daardoor kan de muziek – door dit dialogische karakter – ons zelfbesef en begrip van de ander vermeerderen. En dit begrip is van de grootste morele betekenis. De wereld gaat gebukt onder een gebrek aan begrip en een teveel aan individualistisch isolement. Begrip vergt dialoog en de dialoog vergt het vermogen om te luisteren naar wat een ander meent. Muziek, bij uitstek, verfijnt de kunst van het luisteren en verbindt daardoor de harten van de mens. Het verbindt de mensen met elkaar, van aangezicht tot aangezicht. Zo eindigt ook Jankélévitch zijn boek over Fauré en waaruit andermaal de ethiek van de muziek spreekt. Jankélévitch merkt op dat de muziek de morele kracht heeft om mensen met elkaar te verbinden in sympathie en begrip. Zelfs in onze moderne tijden, gekenmerkt door verdeeldheid en isolement, kan de muziek de harten van iedereen verbinden. “A condition, bien entendu, qu’on en ait un” (1974, 264).

Existentiële verveling

Jankélévitch is een van de weinige filosofen die zich uitvoerig met het thema van de verveling heeft ingelaten en misschien is hij wel de eerste die een grondige fenomenologie van de verveling heeft ontwikkeld, hetgeen later door de Nederlandse filosoof Awee Prins (2007) zou worden overgedaan. De verveling staat centraal in het kerngedeelte van Jankélévitch’ *L’aventure, l’ennui, le sérieux* (1963), maar het thema is makkelijk terug te vinden – zij het dan vaker impliciet – in andere werken van de Franse filosoof.

Jankélévitch noemt de verveling een subtiel kwaad, een *monstre délicat*, als ook een *maladie de luxe*. Dat betekent allerm minst dat de verveling een banaal gegeven is. *L'ennui* is de lusteloze afkeer van het leven, het verzanden in een existentiële lediggang en voert uiteindelijk tot morele onverschilligheid. Het is de wereld "où toutes choses s'enveloppent du voile gris de l'indifférence" (1963, 72). Het is het product van de daadloosheid, de eenzaamheid, de monotonie en de vermoeidheid, hoewel de precieze oorzaak van de existentiële verveling volgens Jankélévitch nooit precies te bepalen is. Daardoor ook is de verveling niet makkelijk te bestrijden, hetgeen Jankélévitch ietwat spottend opmerkt door te beweren: "il n'y a pas de pilules contre l'ennui" (1963, 166). Desalniettemin bestaan er tegenwoordig allerhande zingevingstherapieën en psychologische behandelingen tegen de verveling, eventueel aangevuld met antidepressiva of andere medicatie.

Jankélévitch bedoelt natuurlijk dat de verveling een existentiële crisis aanduidt, een zingevingscrisis, en zin aan je leven geef je natuurlijk niet met louter pillen of therapeutische gesprekken. Alleszins staat het buiten kijf dat de verveling een symptoom is – een 'lintworm van de ziel,' zoals de Franse verlichtingsfilosofen het vroeger noemden – dat overwonnen moet worden, te meer daar de verveling een morele crisis inhoudt. Zonder andermaal al te moraliserend te willen zijn, is het duidelijk dat Jankélévitch' analyse van de verveling ook een morele kritiek op het fenomeen inhoudt, hetgeen niet verwonderlijk is aangezien de verveling haaks staat op die dingen die Jankélévitch centraal plaatst in zijn ethiek. "Jankélévitch maakt er nooit een geheim van dat zijn hart en zijn verstand uitgaan naar die denkers die in hun wereld- en levensbeschouwing 'ja' zeggen tegen het leven" (Commers 2005, 30).

Dat kenmerkt ook zijn eigen denken en ethiek: steeds gaat het om de levensvreugde en de affirmatie van het nieuwe begin, want zonder beginnen is er geen verwezenlijken en zonder menselijke verwezenlijkingen blijft de moraal een dode letter. Jankélévitch' denken is daardoor een denken dat zich onmiskenbaar tegen de morele onverschilligheid en laksheid richt. Het is geen denken van formele stelregels, maar eerder een dynamisch denken, zowel qua vorm als inhoud. Wanneer Jankélévitch over de vrijheid spreekt, is het steeds een dynamische vrijheid: de vrijheid als opgave of plicht, eerder als gegevenheid of recht, naar analogie met Nikolaj Berdjajev. Wanneer hij over de muziek spreekt, gaat het ook niet om bepaalde formules aan te tonen, maar wel om de dynamische werking van de muziek. Het goede, de liefde, de vrijheid, het leven zelf, zijn niet het statische onderwerp van een formele moraal, maar wel de creatieve inzet van het menselijke, morele streven.

Het *avontuur* is datgene wat de mens in beweging krijgt en motiveert in zijn morele streven. Het is het ontwakken van de weekdierachtige mens, de existentiële Oblomov, en als dusdanig de enige remedie tegen de verveling. "Le tabou de

l'ennui est inverse du tabou de l'aventure, qui en est l'antidote" (1963, 137). De verveling is *le temps en désordre*, want de verveelde mens verwijlt in de stilstand, de toekomst komt hem niet meer toe. Dat is niet louter een vaststelling over de beleving van de tijd, maar ook een morele kritiek, aangezien de moraal gerealiseerd wordt als een soort anticiperende toekomstgerichtheid. Het is de idee van *kairos*: het morele appel dat uitgaat van de crisissituatie en de mens noopt tot handelen. In zowat al zijn werken heeft Jankélévitch het over dergelijk moreel appel, waarin we een verwantschap met onder andere het denken van Lévinas terugvinden, alsook met Scheler, voor wie het morele appel centraal stond in de menselijke, morele motivatie. Er is vermoedelijk geen boek van Jankélévitch waarin dit appel niet aanwezig is en niet zelden verwijst Jankélévitch ernaar met een referentie aan Rimski-Korsakovs opera en de legende van de stad Kitezj: het goede dat aan de horizon wenkt en ons op de been houdt om steeds verder richting die horizon te stappen. Het voedt de hoop om opnieuw te beginnen, steeds weer opnieuw, want het goede doet men uiteraard niet eenmaal, maar moet onophoudelijk gedaan worden. Eén goede daad maakt de lente niet.

De verveelde mens hoort uiteraard dat appel niet, vanonder zijn grijze deken van de onverschilligheid. En net daardoor verzaakt hij het goede doen, waardoor de verveling niet enkel een luxeprobleem blijkt, maar ook een morele crisis. "L'ennui c'est donc la valeur tarie" (1963, 133). Er is geen reactie op het appel, de toekomst spreekt voor de verveelde mens in de verleden tijd. De tijd van de verveelde mens is *le temps perdu*. De verveelde mens vult zijn tijd niet, "il s'agit de le passer" (1963, 155) aangezien de verveelde mens aan geen enkel nieuw begin beginnen wil. Levinas' verwoordde dat al erg fraai en net zoals bij Jankélévitch wordt de verveling gekoppeld aan de angst of onwil om te beginnen: beginnen te leven, lief te hebben en goed te doen. De verveling is de afkeer van het leven en het zijn als last. "De zijns-tragedie die zij openbaart is er des te erger door. Zij is toekomst-moeheid. Het beginnen spreekt haar niet aan als een kans om weer bij te komen, als fris en vreugdevol ogenblik" (1988, 35).

Muziek en het avontuur

Het avontuur is de bevrijding van die afkeer en de last van het zijn. Het is het tegendeel van de verveling, zoals de avontuurlijke mens het tegendeel is van de weekdierachtige mens. Het is de bezieling versus de onverschilligheid. In tegenstelling tot de afkeer van het beginnen, is het een onophoudelijk herbeginnen: "C'est un commencement qui ne cesse de commencer. [...] qui fait battre le cœur [...] Par l'aventure l'homme est tenté" (1963, 12-13). De dood en de liefde zijn avontuurlijk, want wie onverschillig geeuwt in het aanschijn van de liefde of de dood, die leeft eigenlijk niet meer. Zo ook is de muziek een avontuur, hetgeen

Jankélévitch niet enkel in *L'aventure, l'ennui, le sérieux* betoogt, maar in vele van zijn werken.

De muziek bevrijdt ons van de verveelde last van het zijn en verlicht het gewicht van de tijd. “L'homme, implanté dans le temps enchanté de la musique, a rendu insensibles le poids des heures et la succession des minutes” (1963, 158). Net daarin blijkt weer de intrinsieke relatie tussen muziek en moraal, aangezien de muziek motiveert tot het morele handelen. Jankélévitch spreekt onder andere over Satie als een reactie op de existentiële verveling of *l'ennui métaphysique* (1963, 167). Dat is ook terug te vinden in Jankélévitch' bespreking van de charme van Fauré. De charme is wat ons inneemt en beweegt en onze blik op de toekomst opent (een blik zonder dewelke elk moreel streven onmogelijk is). “Le charme est aussi état d'ouverture” (1974, 348). Het is de bekoring, de hoop en de toekomstgerichtheid die bevrijdend is. Dat ziet Jankélévitch bij uitstek naar voren komen in Fauré's *Pénélope* of in Rimski-Korsakovs *Lubava* (uit de opera *Sadko*): *la joie du recommencement* als eerste fundament van ons morele handelen (1974, 354).

De muziek beweegt in en door de charme en daarin schuilt haar morele werking. De charme bezielt, overwint *les ennuyeuses perfections*. Opgewekt, gerevitaliseerd en geactiveerd roept de charme de liefde voor het leven op, ze doet ontwaken wat sluimert. We nemen de gecharmeerde en charmerende onvolmaaktheid in ogenschouw, *met open blik op de toekomst*, hetgeen ons motiveert om aan de slag te gaan. Het is immers uit de onvolmaaktheid en het gebrek dat het morele appel (*kairos*) spreekt, de nood om in actie te treden en de onverschilligheid af te werpen. De charme van de muziek zet daartoe aan en is zo een motor van het morele streven.

Bibliografie

- Commers, Ronald. 2005. *Het onzegbare en het onuitsprekelijke: Ethiek, metafysica en muziek bij Vladimir Jankélévitch*. Brussel: VUB Press.
- Cooke, Deryck. 1990. *The Language of Music*. Oxford / New York: Oxford University Press.
- Frege, Gottlob. 1967. *Kleine Schriften*. Hildesheim: Georg Olms Verlagsbuchhandlung.
- Grosos, Philippe. 2007. *Questions de système: études sur les métaphysiques de la présence à soi*. Lausanne: L'Age de l'homme.
- Hoondert, Martin. 2010. “Muziek die er toe doet: Over de ervaring van muziek als betekenisvolle structuur.” In: *Meer dan ontspanning alleen. Over het belang van muziek*, red. Joos van Vucht, 65-79. Nijmegen: Damon.
- Jankélévitch, Vladimir. 1974. *Fauré et l'inexprimable: De la musique au silence*. Saint-Amand: Plon.
- Jankélévitch, Vladimir. 1963. *L'aventure, l'ennui, le sérieux*. Paris: Aubier Montaigne.

- Jankélévitch, Vladimir. 1980. *La méconnaissance, le malentendu*. Paris: Seuil.
- Jankélévitch, Vladimir. 1961. *La musique et l'ineffable*. Paris: Armand Colin.
- Levinas, Emmanuel. 1988. *Van het zijn naar de zijnde*. Baarn: Ambo.
- Márai, Sándor. 1988. *Gloed*. Amsterdam: Wereldbibliotheek.
- Nussbaum, Martha C. 1998. *Cultivating Humanity: A Classical Defense of Reform in Liberal Education*. Cambridge, MA / London: Harvard University Press.
- Nussbaum, Martha C. 2006. *Opleving van het denken: Over de menselijke emoties*. Amsterdam: Ambo.
- Nussbaum, Martha C. 2011. *Niet voor de winst: Waarom de democratie de geesteswetenschappen nodig heeft*. Amsterdam: Ambo.
- Prins, Awee. 2007. *Uit verveling*. Kampen: Klement.
- Scheler, Max. 1933. "Ordo Amoris." In: *Zur Ethik und Erkenntnislehre*, 225-261. Berlin: Der Neue Geist Verlag.
- Scruton, Roger. 1983. *The Aesthetic Understanding: Essays in the Philosophy of Art and Culture*. London / New York: Methuen.
- Scruton, Roger. 2009. *Understanding Music: Philosophy and Interpretation*. London / New York: Continuum.
- Zijlstra, Onno. 2006. *Language, Image and Silence: Kierkegaard and Wittgenstein on Ethics and Aesthetics*. Bern: Peter Lang.