

rettenetesen közel kerülhet. És ha a másik két fajtánál a szörnyű sorsot és az elborzasztó gonoszságot rettentő, de bennünket mégiscsak komoly távolságból fenyegető erőnek láhattuk, amelyekből megmenekülhetünk, s nem kell azért a lemondásba beletörődnünk: ez utóbbi változat a boldogságot s az életet szétromboló erőket olyképp tárja eléünk, hogy láthatjuk, miként áll nyitva az útjuk hozánk is bármely pillanatban, s a legnagyobb fájdalmak mint támadhatnak oly összefonódások révén, melyeknek lényegi elemét a magunk sorsa is akármikor tartalmazhatja, s oly cselekmények folytán, amelyekre talán mi is képesek volnánk, s így nem panaszkodhatnánk az igazságtalanságra: s akkor, borzadózva, máris a poklok legközepén érezzük magunkat. Ez utóbbi szomorújáték-jelleg kialakítása, persze, a legnehezebb; hiszen itt az eszközök és mozgató okok legcsekélyebb készletével kell gazdálkodni, hogy merőben ezek elhelyezésével és elosztásával jöhessen létre a legnagyobb hatás: ezért aztán a legkiválóbb szomorújátékok is gyakran megkerülik e nehézségeket. E fajta tökéletes példaként mindazonáltal felemlítendő egy darab, amelyiket ugyanennek a nagy mesternek több más színi műve felülmúlja egyéb tekintetben: s ez a *Clavigo*. A *Hamlet* is idetartozik bizonyos szempontból, ha a főhősnek csupán a Laerteshez és Opheliához fűződő kapcsolatát tekintjük; és a *Wallenstein* is büszkélkedhet e kiválósággal, a *Faust* merőben ily fajtájú, ha csupán a Margitra s fivérére vonatkozó szíriát tekintjük középponti cselekményének; ugyanígy Corneille* műve, a *Cid*, épp csak hogy itt a tragikus végkiemenetel hiányzik, ahogy ugyanez pedig megvan Max és Thekla analóg viszonyában.¹

52. §

Miután hát most akkor mind a szépművészeteket, abban az általánosságban, mely álláspontunkhoz illő, áttekintettük, kezdvén az építészettel, melynek célja mint olyan az akarat objektivációjának világossá tétele láthatóságának legalacsonyabb fokán, ahol a tömeg tompa, megismerés nélküli, törvényszerű törekvésének bizonyul, s

¹ Ehhez lásd a második kötet 37. fejezetét.

mégis, önmaga kettőződésével már a harcot mutatja, nevezetesen a nehézkedő súlyt s a merevséget; és vizsgálódásunkat a szomorújátékkal zártuk, amely az akarat objektivációjának legmagasabb fokán éppen ezt az önmagával való meghasonlottságot tárja rettentő nagysággal és világossággal a szemünk elé: mindezek után úgy találjuk mégis, hogy a szépművészetek egyike kimaradt s ki is kellett hogy maradjon vizsgálódásunk figyelméből, mivel a rendszeres tárgyalás során nem adódott illő s kellő helye az összefüggésben: a zenéről van szó. A zene merőben elkülönülve áll mind a többitől. Nem ismerjük fel benne a világbeli lényeg semmiféle ideájának képmását, ismétlődését: ennek ellenére, a zene oly nagy s oly mindenkefelett fenséges művészet, oly roppant hatást tesz az ember legbensőjére, ott az ember oly egészen s mélyen meg is érti, mint valamely egészen általános nyelvet, melynek világossága még a legszemléletesebb világét is felülmúlja: hogy bizonyára többet kell keresnünk benne, mint amennyit Leibniz ismert el róla¹ – *exercitium arithmeticae occultum nescientis se numerare animi** –, s amiben mégis merőben igaza volt, amennyiben a zenének csak közvetlen s külső jelentését, mintegy a héját vette figyelembe. Ha a zene nem lenne több ennél, az örömteli elégtelenség, amit kivált, ahhoz lenne hasonlós, amit egy számtanpélda helyes megoldásakor érzünk, s nem lehetne az a bensőséges öröm, amely, mint tapasztaljuk, mintha lényünk legbensőjét szólaltatná meg. A magunk álláspontjáról tehát, mikor is az esztétikai hatásra irányul figyelmünk, a zenének sokkal komolyabb és mélyebb, a világnak s a magunk valójának legbelső lényegére vonatkozó jelentőséget kell tulajdonítanunk, amelynek tekintetében a számviszonyok, melyekké a zene felosztható, nem jelöltként, hanem maguk elébb mint jelek viselkednek. Hogy a zenének a világhoz valami módon úgy kell viszonyulnia, mint ábrázolásnak az ábrázolthoz, mint képmásnak a mintaképhez, erre a többi művészettel való összehasonlításból következtethetünk, hiszen valamennyinek e karakter a sajátja, s a zene hatása ránk magunkra ezekéhez merőben hasonló, csak erősebb, gyorsabb, szükségszerűbb, tévedhetetlenebb. Valamint a világgal kapcsolatos tükrösképező viszonya is igen bensőséges, vég-

¹ Leibnizii epistolae, collectio Kortholti: ep. 154.

telenül igaz és pontosan találó lehet, mert mindenki egy pillanat alatt megérti, s egy bizonyos tévedhetetlenséget avval is megnyilvánít, hogy formája egészen meghatározott, számokban kifejezhető szabályokra vezethető vissza, amelyektől el nem térhet, különben teljességgel megszűnik zenének lenni. Ennek ellenére az érintkezési pont a zene és a világ közt, az a szempont, amelyből következően a zene a világgal az utánzás vagy ismétlés viszonyában állhat, igen mélyen rejtve van. A zenét minden időkben gyakorolták, jóllehet erről nem tudtak volna számot adni: megelégedtek azzal, hogy közvetlenül értik, lemondtak e közvetlen értés absztrakt felfogásáról.

Amikor szellememet a hangok művészetének, hatásának megannyi ily formájának teljességgel átadtam, azután ismét visszatértem a reflexióhoz és gondolataim jelen írásban rögzített menetéhez, oly felismerés birtokába jutottam a zene benső lényegét s a világhoz való, az analógia szerint szükségszerűen feltételezendő utánzó viszonyának jellegét illetően, amely felismerés is a magam számára teljességgel elegendő ugyan immár, kutatásom szempontjából is kielégítő, és annak, aki idáig követett, és világszemléletemben osztozott, nyilvánvalóan ugyanily bevilágító erejű lesz; mégis, ezt a felismerést lényegében lehetetlennek tartom be is bizonyítani; feltételezi és rögzíti ugyanis ez a zenének mint képzetnek viszonyát valamihez, ami lényegében sosem lehet képzet, s a zenét oly képmásnak tekintené, melynek előképe maga soha közvetlenül nem képzelhető. Ezért nem tehetek mást, mint hogy itt, e főként a művészetek vizsgálatának szentelt harmadik könyv végén előadom a hangok csodálatos művészetével kapcsolatos ezen, számomra elégséges felismerést, s hogy nézetem egyetértésre vagy elutasításra talál-e, teljességgel arra a hatásra kell hagynom, amelyet az olvasóra részben a zene, részben az itteni s mostani írásomban kifejtett egy s egész gondolat gyakorol. Mindezekén túl, hogy valaki a zene jelentéséről itt nyújtandó bemutatást igaz tetszéssel helyeselhesse, szükségesnek tartom, hogy az illető gyakran s kitartó reflexióval hallgassa épp magát e zenét, és ehhez megint kívánatos, hogy az általam megjelenített gondolat már az ismerőse legyen.

Az akarat adekvát objektivációi a platóni értelemben vett ideák; ezeknek megismerését egyes egyedi dolgok ábrázolása által (mert ilyenek maguk a műalkotások mindenkor) serkenteni (ami csak a

megismerő szubjektumban ennek megfelelően végbemenő változás eredményeképpen képzelhető), íme, ez a célja minden más művészetnek. Ezek tehát az akaratot mind csak közvetetten objektiválják, nevezetesen az ideák révén: és mert világunk nem egyéb, mint az ideák megjelenése a sokságban, a *principium individuationis*ba való befoglaltatásuk révén (ez a formája az individuum mint olyan számára lehetséges megismerésnek), a zene, mivel az ideákon átlép, a jelenségvilágtól is merőben független, azt egyszerűen figyelmen kívül hagyja, bizonyos értelemben akkor is létezhetne, ha a világ egyáltalán nem létezik: ami a többi művészetről nem mondható el. A zene ugyanis oly közvetlen objektivációja és képmása az akaratnak, amilyen maga a világ, sőt ahogy az ideák azok, melyeknek sokszorozódott jelensége az egyes egyedi dolgok világát teszi. A zene tehát korántsem hasonlít a többi művészethez abban, hogy szintén az ideák képmása lenne, hanem képmása magának az akaratnak, amelynek objektivációi az ideák is: éppen ezért oly sokkal hatalmasabb a zene hatása, oly jelentősen behatóbb, mint a többi művészeté: hiszen ezek csak az árnyékról szólnak, a zene magáról a lényegről. Mivel mindközben ugyanaz az akarat objektiválódik az ideákban csakúgy, mint a zenében, épp csak mindegyikben más módon, ezért ha közvetlen hasonlóságnak nem is, kell lennie valami parallelizmusnak, analógiának a zene és az ideák között, melyeknek jelensége a sokságban és tökéletlenségben a látható világ. Ennek az analógiának a bizonyítása megvilágító erejű lehet, hogy könnyebben értsük meg ezt a tárgy homálya révén oly bajos magyarázatot.

A harmónia legmélyebb hangjaiban, az alaphasszusban az akarat objektivációjának legalacsonyabb fokait ismerem fel újra, a szervetlen természetet, a bolygók tömegét. Mind a magas hangok, e könnyedek s mozgékonyak, e gyorsabban elcsengők köztudottan úgy tekintendők, mint amelyek a mély alaphang mellékrezgéseivel keletkeztek, melynek zendülésekor maguk is mindegyre csendesen felhangzanak, és a harmónia törvénye az, hogy valamely basszusbeli hanghoz csak azok a magas hangok illeszkedhetnek aztán, amelyek valóban maguktól szólalnak meg avval együtt (*sors harmoniques*)* a mellékrezgések által. Analóg jelensége ez annak, hogy a természet minden testét és szerveződését úgy kell tekintenünk, hogy fokozatos fejlődéssel alakultak ki a bolygó tömegéből: ez a tömeg hordozójuk

is, forrásuk is egyképp: és ugyanilyen viszonya van minden magasabb hangnak a basszusalaphoz. A mélységnek határa van, melyen túlról semmiféle hang nem hallható: megfelel ez annak, hogy semminő anyagnak nincs észlelhető megjelenése forma és minőség nélkül, vagyis ha nem hat ott egy tovább nem magyarázható erő, amelyben éppen valamely idea fejeződik ki, és általánosabban, hogy semmilyen anyag nem lehet teljesen akarattalan, tehát ahogy a hangtól mint olyantól a magasság egy bizonyos foka elválaszthatatlan, így jár együtt az anyaggal egy bizonyos akaratnyilvánítási fok. Az alapbasszus tehát a harmóniában a számunkra az, ami a világban a szervetlen természeti a legnyersebb tömeg, amelyen minden nyugszik, és amelyből minden kiemelkedik s fejlődik. Mármint, továbbá, mind a harmóniát létrehozó ripihangokban, a basszus és a dallamot éneklő szólam között, ráismerek az ideák fokozatokságára, azokéra, amelyekben az akarat objektíválódik. A basszushoz a legközelebb álló, legalacsonyabb ily fokok a még szervetlen, de már sokféleképpen megnyilatkozó testek, a magasabbak a növény- és az állatvilág képviselői. A hanglétra meghatározott közei párhuzamosak az akarat objektívációjának meghatározott fokaival, a természetbeli meghatározott fajokkal. Az eltérés a közök aritmetikai helyességétől, temperáltság* következtében, vagy ha a választott hangnem idéz elő ilyet, megfelel az individuum eltéréseinek a faj típusától; sőt a tisztátalan hamis hangok, amelyek nem is mérhetők ily intervallummal, az állatfajok vagy ember és állat közti torzszüleményekhez hasonlíthatóak. Mindezekből a basszus- vagy ripiahangokból azonban, amelyek a harmóniát alkotják, hiányzik még az előrehaladásnak az az összefüggése, amely kizárólag a felső, a dallamot éneklő szólam sajátja, amelyik önmagában is gyorsan és könnyedén mozog modulációkon s futamokon át, míg amazoknak mozgása csak lassú, s nincs egyiknek sem önmagában is megálló összefüggése. A legnehézkesebben a mély basszus mozog, a legnyersebb tömeg képviselője: emelkedése és esése csak nagy fokok közt történik, tercként, kvartként, kvintként, sosem egyetlen hang erejéig: hacsak nem kettős kontrapunkttal elhelyezett basszusról van szó. Ez a lassú mozgás a basszusnak fizikailag is lényegese: gyors futamot vagy trillát ott a mélyben elképzelni se tudnánk. Gyorsabban mozognak, jóllehet minden dallambéli összefüggés és értelmes haladás nélkül, a magasabb ripiahangok, melyek az állatvi-

lággal haladnak párhuzamosan. A ripiahangok összességének összefüggéstelen menete és törvényszerű meghatározottsága azzal analóg jelenség, hogy az egész értelem nélküli világban, a kristálytól a legtokéletesebb állatig, tulajdonképpen egyetlen lénynek sincs összefüggő tudata, amely az életét értelmes egésszé tenné, és szellemi fejlődés sorjázásában sincs egyiknek se része, műveltség szerzése révén egyik ily létező sem tökéletesedik, hanem mindenkor mind egyformaként áll ott, ahogy fajtája szerint, szilárd törvény meghatározottjaként, lennie kell. Végül a dallamban, a magas, éneklő, az egészset vezérlő és kötetlen kénnyel, egy gondolat megszakítatlan, jelentőségteljes összefüggésében az elejétől a végéig haladó, egy egészset megjelenítő fő szólamban fedezem fel újra az akarat objektívációjának legmagasabb fokát, az ember józanul fontoló életét s törekvéseit. Ahogy csak az ember néz, mert ésszel áldott, mindegyre előre és hátra, látván valóságának útját és a megszámlálhatatlan lehetőségét, és így megfontolt s ezáltal összefüggő életpálya egészset hoz létre: ennek megfelelően tehát, a dallamnak van csak jelentőségteljes, szándékos összefüggése az elejétől a végéig. Ez mondja el következőképpen a józan gondolat fényével megvilágított akarat történetét, azét, amelynek valóságbeli lenyomata: tetteinek sora; de többet is mond e szólam, elmeséli az akarat legtitkosabb történetét, felfesti minden moccanását, törekvését, teljes mozgásmikéntjét, mindazt tehát, amit az ész a tág és negatív érzésfogalomba foglal össze, s absztrakcióiba nem fogadhat be immár. Ezért is mondták mindig, hogy a zene az érzés s a szenvedély nyelve, ahogy a szavak az ész beszédét képezik: már Platón azt mondja róla, hogy ἡ τῶν μελῶν κίνησις μεμιμημένη ἐν τοῖς παθήμασιν, ὅταν ψυχὴ γίνηται (melodiarum motus, animi affectus imitans), *De leg.* VII,* és Arisztotelész is így szól: διὰ τί οἱ ρυθμοὶ καὶ τὰ μέλη φωνῇ οὔσα ἡθεσιν ἔοικε; (cur numeri musici et modi, qui voces sunt, moribus similes sese exhibent?), *Probl.* c. 19.*

Amiképp mármint az ember lényege abban áll, hogy akarata törekszik, kielégül, majd újabb törekvésre lendül, és így mindegyre tovább, sőt boldogsága s jó érzése csak ez, hogy az átmenet a kívánságból a kielégülésbe s ebből megint a kívánságba oly gyors, mivel a kielégülés elmaradása szenvedést, az új kívánság alakulását üres vágyakozást, languort, unalmat okozna: így, ennek megfelelőesé-
kép-

pen, a dallam lényege mindenkori eltérés, eltévelyedés az alaphangtól, ezér úton, nemcsak a harmóniai fokokhoz, a terchez* és a dominánsához,* de minden hanghoz, a disszonáns* szeptimhez* és a túlsapongó fokokhoz is mind, de megannyiszor elkövetkezik az alaphanghoz való visszatérés: a dallam mind ez útján az akarat sokalakzatú törekvését fejezi ki, de a harmóniai fokok valamelyikének újbóli megeléje révén s még inkább az alaphangén jelzi mindenkor a kielégülés érzését is. A dallam kitalálása, az emberi akarat és érzés e legmélyebb titkainak feltárása a génusz műve, akinek hatása itt, szemmel láthatóbban, mint bárhol másutt, távol áll bármely reflexiótól és tudatos szándékosságtól, és inspirációnak nevezhető. A fogalom itt is, mint bárhol egyebütt, a művészet számára terméketlen: a komponista a világ legbensőbb lényegét nyilvánítja ki, a legmélyebb bölcsességet mondja, méghozzá oly nyelven, melyet eszével nem ért; mint egy magnetikus alvajáró,* felvilágosításokat ad dolgokról, melyekről ébren fogalma sincs. Ezért válik el a zeneszerzőben még sokkal inkább, mint bárki más művészen, az ember és a művész oly teljes különbséssel. E csodálatos művészetnek még a magyarázatánál is kiválgatlanak a fogalom szűkösségei, korlátai: magam mindközben folytatni próbálom analógiámat. Amiképpen a kívánságból a kielégülésbe s ebből ismét az új kívánságba való gyors átmenet boldogság és jó érzés, így a gyors dallamok, a nagy elkanyarodás nélküliek, vidámak; a lassúak, ahol fájó disszonanciák is akadnak, ahol csak sok ütem után érkezhetünk vissza megint az alaphanghoz, mintegy az elhúzódo, megnehezülő kielégüléshez hasonlatosan, szomorúak. Az új akaratú indíttatás elhúzódo, a *langor* nem tűrhet más kifejezést, csak a kitartott alaphangét, ennek hatása azonban csakhamar elviselhetetlenné válna; ehhez közelítenek már az igen monoton, semmitmondó melodíák. A sebes táncművészet rövid, jól felfogható tételei mintha a könnyen elérhető, köznapi boldogságról szólnának; ezzel szemben az *Allegro maestoso*,* nagy tételekben, hosszú menetekkel, tág elbolyongásokkal valami nagyobb, nemesebb törekvést jelöl, távolabbi célt, s ily végső célba érést. Az *Adagio** valami nagy és nemes törekvés kénjéről szól, ahol is a kisszerű boldogságnak eleve nem lehet becsülete. De milyen csodálatos a *moll* és a *dúr** hatása! Mily bámulatos, hogy egyetlen félhang megváltozása, a kis terc belépése a nagy terc helyett, nyomban s elkerülhetetlenül

ránk kényszerít már egy szorongó, gyötrődő érzést, amelyből viszont a *dúr* ugyanily gyorsan kioldoz. Az *Adagio* a *moll*-ban a legvégső fájdalom kifejezését éri el, megrázó panaszdal lesz. A *moll*-ban íródott táncmuzsika mintha annak a kisszerű boldogságnak az elmaradását jelezné, amelyről jobb is lemondani, vagy egy alacsonyabb rendű cél eléréséről számol be, minek során azonban bajlódás és vesződség is volt a részünk. A lehetséges dallamok kimeríthetetlen bősége a természetének felel meg: az *individuumok*, a *fiziognómiák* és az *életpályák különféleségének*. Az átmenet egyik hangnemhől a másikba, mivel az előtte valóval teljesen megszünteti a kapcsolatot, a halálhoz hasonlít, amennyiben is ebben az *individuum* bevégez; de az akarat, amely benne megjelent, él továbbra is, más *individuumok*-ban megjelenvén, melyeknek tudata mindazonáltal az előbbiétől teljességgel független.

Mind e felsorjázott analógiák bizonyításakor, persze, nem szabad elfelejtenünk, hogy a zenének e hasonlíthatókhoz nincs közvetlen viszonya, legföljebb közvetett kapcsolatban áll velük; mert sosem a jelenséget, hanem csak a belső lényegét, minden jelenség önmagábanját, magát az akaratot mondja ki. Ezért nem is ezt vagy amazt az egyes egyedi és meghatározott örömet, ezt vagy amazt a borongást vagy fájdalmat vagy borzadást vagy ujjongást vagy vidámságot vagy kedélynyugalmat juttatja kifejezésre, hanem az örömet, a borongást, a fájdalmat, a borzadást, az ujjongást, a vidámságot, a kedélynyugalmat magát, bizonyos fokig *in abstracto*, ezek lényegijét, minden mellékes nélkül, tehát az efféléket eredményező motívumokat is figyelmen kívül hagyva. És mégis, ebben az elvonatkoztatott kvintesszencia-formában is tökéletesen értjük mindvalamennyit. Ebből származik, hogy képzeletünket a zene oly könnyen felizgatja, és most megpróbálja akkor a hozzánk merő közvetlenséggel szóló, láthatatlan s mégis annyira élénken mozgalmas szellemvilágot alakilag is megformázni a fantázia, hadd lenne hús-vér mintegy, tehát analóg példa alakja hadd volna ennek is. Ez az eredete a szavakkal járó éneknek, végül az operának, melynek szövege éppen ezért sosem emelkedhet ki alárendelt szerepéből, nem válhat központi dologgá, amikor is a zene lenne kifejezőeszköze – nagy balfogás és rút kifacsarás minden ilyesmi. Mert a zene mindenütt csak az éternek s az élet eseményeinek kvintesszenciáját fejezi ki, sosem azokat magukat, melyeknek

különbségei így szintén nem érintik. Épp ez a kizárólag rá jellemző általánosság, a legnagyobb s legpontosabb meghatározottsággal párbán, adja a zene magasrendű értékét, mely, mint minden nyavalyánk panaceájának,* sajátja. Ha tehát a zene túlságosan kötődni próbál a szavakhoz, csakígy az események szerint próbálja formázni magát, arra törekszik máris, hogy oly nyelvet beszéljen, mely nem övé. Ettől a hibától senki sem tartotta magát oly tisztán távol, mint Rossini.* azért szól az ő zenéje oly világosan és folttalanul a *maga* nyelvén, hogy szöveget nem is igényel, s ezért pusztán hangszeres előadásban is tökéletes a hatása.

Mindezek következtében a jelenségvilágot vagy a természetet és a zenét ugyanazon dolog két különböző kifejezésének tekinthetjük, ami is ezért az egyedüli közvetítő eleme kettejük analógiájának, s ennek megismerése azért szükséges, hogy e bizonyos analógiát szemlélhessük. A zene eszerint, ha a világ kifejezésének tekintjük, oly magas fokon általános nyelv, amely még mintegy a fogalmak általánosához is úgy viszonylik, mint ezek az egyes egyedi dolgokhoz. Általánosa azonban korántsem az absztrakció üres általánossága, hanem merőben más jellegű, és minden ízében világos meghatározottsággal kötődik egybe. Ennyiben a geometriai alakzatokhoz és a számokhoz hasonlít, amelyek, minden lehetséges tapasztalati objektum általános formáiként és valamennyire *a priori* alkalmazhatóan mégsem absztrakt jellegűek, hanem szemléletesek és minden ízükben meghatározottak. Az akarat minden lehetséges törekvése, indulata és megnyilvánulása, az ember belső világának minden oly folyamata, melyet az ész a tág negatív fogalommal, az érzésével jelöl, kifejezhető a végtelen sok lehetséges dallam által, de mindig csak a puszta forma általánosságában, anyag nélkül, mindig csupán az önmagábaniság s nem a jelenség szerint, mintegy annak legbensőbb oldalaként, testtelen. A zenének minden dolog igaz lényegéhez fűződő e bensőséges viszonyából magyarázható az is, hogy ha valamely jelenethez, cselekményhez, eseményhez, környezethez a neki megfelelő zene felcsendül, mintha feltárná előttünk azok legrejtettebb lényegét, s mintha a zene a legpontosabb s legvilágosabb kommentárjuk volna, csakígy, ha valaki egy szimfónia hatásának teljesen átadja magát, olyan érzése támad, mintha az élet minden lehető folyamatát látná, magát a világot, ahogy lelkének szeme előtt elvonul; ám ha

elgondolkodik, nem tudná megmondani, mi is volt a hasonlóság ama hang-játék s az előtte ellebegő dolgok közt. Mert a zene, mint mondtuk, minden más művészettől különbözik abban, hogy nem a jelenség képmása, helyesebben, az akarat adekvát objektitását, hanem közvetlenül magáé az akaraté, tehát a világ minden fizikai eleméhez a metafizikusát, minden jelenséghez a magánvalót jeleníti. Eszerint a világot ugyanúgy nevezhetnénk testet öltött zenének, ahogyan testet öltött akaratnak; ebből magyarázható, miért van az, hogy a zene minden festményt, sőt a való élet s a világ minden jelenetét, mintegy fokozott jelentőséggel emeli elének; persze, annál inkább így, minél analógabb a dallama az adott jelenség benső szellemével. Ezen alapul, hogy valamely verset dalnak, valamely szemléletes megjelenítést pantomimnek, valami együttest e kettőből esetleg operának adhatunk a zenéhez. Az emberi élet ily egyes egyedi képei, a zene általános nyelvvel párbán, nem kötődnek ahhoz egy ízig szükségszerűen, nem is elszakíthatatlanok tőle, nem megfelelői; hanem csak tetszőleges példaként viszonyulnak egy általános fogalomhoz: a valóság meghatározottságában azt jelenítik meg, amit a zene a puszta forma általánosságában mond ki. Mert a dallamok bizonyos fokig, az általános fogalmakhoz hasonlóan, a valóság absztraktumát teszik. A valóság, vagyis az egyes egyedi dolgok világa ugyanis szállítja a szemléleteset, a különöset és individuálisat, az egyszeri esetet mind a fogalmak általánosságához, mind a dallamokéhoz, mely két általánosság is bizonyos tekintetben azonban egymással szemközt fordul; amennyiben a fogalmak csak a szemléletből elsődleg elvonatkoztatott formák, mintegy a dolgokról lehúzott külső héjak tartalmazói, tehát merő teljességgel absztraktumok: a zene viszont a dolgok legbenső, minden alakíságot előző magvát vagy szívét adja. Ezt a viszonyt igen jól ki lehetne fejteni a skolasztikusok nyelvén úgy, hogy azt mondjuk: a fogalmak: *íme, az universalia post rem*, a zene azonban: *universalia ante rem*, és a valóság: *az universalia in re*.* Ha valamely költészeti műhöz zenét kapcsolunk, e melódia szellemének, általánosságban, még más, ugyanily tetszés szerint választott példái megfelelhetnek a benne kifejezett általánosnak, mégpedig hasonló fokon: ezért hogy ugyanaz a kompozíció sok strófához illik, s itt leljük a *vaudeville** eredetét. Hogy azonban egyáltalán létezhet kapcsolat valamely zenemű és egy szemléletes ábrázolás

között, mint mondtuk, azon alapul, hogy mindkettő épp csak egészen különböző kifejezése a világ egyugyanazon belső lényegének. Ha mármost az egyedi esetben ily vonatkozás valóban adva van, tehát a zeneszerző azokat az akarati moccanásokat, melyek egy esemény magvát képezik, a zene általános nyelvén ki tudta fejezni: akkor a dal melódiája, az opera muzsikája kifejező. A kettő közt a komponista által felfedezett analógiának viszont a világ lényegének közvetlen felismeréséből kell fakadnia, a szerző elméjéből öntudatlanul kiemelkednie, és nem lehet tudatos szándékoltsággal, fogalmakkal közvetített utánzás: máskülönben a zene nem fejezi ki a belső lényegét, magát az akaratot, hanem csak annak jelenségét másolná elégtelenül: ahogy ez minden tulajdonképpeni utánzózene esetében fennforog, például Haydnál* az *Évszakokban*, s ugyanő *Teremtése* is sok helyütt, szemléleti világ jelenségeit közvetlenül utánózná; áll ez a csatadarabokra mindenkor: ezek egy ízig kárhoztatandók ekképp.

Minden zene kimondhatatlan bensősége, melynek köszönhetően oly igen meghitten ismert és mégis örök-távoli Paradicsom vonul el előttünk, oly érthető merőben s mégis oly megmagyarázhatatlan, mindez arra épül tehát, hogy a zene a mi legbensőbb lényünk valamennyi rezdülését visszaadja, ám teljesen távol a valóságtól és minden gyötrelmétől. Csakígy, a zene lényegi komolysága, mely a nevetségességet a művészet igazi terepéről teljesen kizárja, abból magyarázható, hogy objektuma nem a képzet, melynek vonatkozásában még lehetséges a megtévesztés és a nevetségesség, hanem hogy objektuma közvetlenül az akarat, és ez lényegien a legeslegkomolyabb, mint amitől minden függ. Hogy a zene nyelve tartalmilag mily gazdag, mily jelentőségteljes, tanúsítják akár az ismétlőjelek is, a *da capo** mellett, mert ilyenek a szó nyelvének műveinél elviselhetetlenek volnának, a zenében viszont igen célszerűek, jótéteményesek; mert hogy igazán felfogjuk, kétszer kell hallanunk, amit hallunk.

Ha mármost a zenének mind e tárgyalása során azon voltam, hogy világossá tegyem, mily végtelenül magasrendű, általános nyelven fejezi ki a világ benső lényegét, önmagábanját, amit, legvilágosabb megnyilvánulása szerint, az akarat fogalmában gondolunk el, kifejezi pedig sajátlag anyagban, nevezetesen csupán hangokkal, és a legnagyobb meghatározottság s igazság jegyében; ha, továbbá, nézetem s törekvésem szerint, a filozófia nem más, mint a világ lényegének

teljes és helyes megismétlése és kimondása igen általános fogalmakban, mert csak ilyenekben képzelhető ennek az egész lényegnek a mindenütt elégséges és alkalmazható áttekintése: akkor, íme, aki eddig követett engem, és gondolkodásom módjában járatos lett, nem fogja oly paradoxnak találni, ha azt mondom, hogy ha, tegyük fel, sikerülne valami maradéktalanul helyes, hiánytalan és részletekbe hatoló magyarázatát adni a zenének, tehát oly kimerítő elismétlést annak, amit a zene kifejez, fogalmakba foglalhatnánk, ez így azonnal a világnak is elegendő megismétlése és magyarázata lenne fogalmakban, vagy, ami más szavakkal ugyanezt teszi, az lenne az igazi filozófia, és hogy következésképpen Leibniznek azt a fentebb már idézett megállapítását, amely alacsonyabb szempontból merőben helyes, a magunk magasabb, a zenével kapcsolatos nézetének szellemében, a következőképpen parodizálhatnánk: *Musica est exercitium metaphysicae occultum nescientis se philosophari animi*.* Mert scire, tudni, mindenütt azt jelenti, hogy absztrakt fogalmakban fektettünk le valamit. Mivel azonban, továbbá, a leibnizi kijelentés sokoldalúan igazolt igazságának következményeképpen, a zene, eltekintve esztétikai vagy belső jelentésétől, és csak külsőleg s merőben empirikusan szemlélve, nem más, mint annak eszköze, hogy nagyobb számokat és összetettebb számviszonyokat, amelyeket különben csak közvetetten, fogalmi felfogásban ismerhetünk meg, közvetlenül, *in concreto* felfoghassunk: így lehetséges most a számunkra, hogy a zenével kapcsolatos két olyannyira eltérő, de helyes nézetet egyesítve fogalmat alkossunk magunknak egy számfilozófia lehetőségéről, hasonlóról, mint amilyen Püthagoraszé volt vagy a kínaiaké az Ji-kingben, és ezek után a püthagoreusoknak ezt a mondatát is értelmezzük, amelyet Sextus Empiricus (*Adv. math.*, L. VII.) idéz: τῷ ἀριθμῷ δέ τᾶ πάντ' ἐπέοικεν (*numero cuncta assimilantur*).* És ha végül ezt a nézetet a harmóniával s a melódiával kapcsolatos fentebbi értelmezésünkre is alkalmazzuk, akkor valami pusztá erkölcsfilozófiát, a természet magyarázata nélkül, ahogyan Szókratész akarta volna bevezetni, teljességgel hasonlatosnak találunk majd az olyan, harmónia nélküli melódiához, melyet Rousseau akart volna kizárólagossággal, és ennek ellentételében az etika nélküli pusztá fizika és metafizika felelne meg a melódia nélküli pusztá harmóniának.

E futó szemlélődésekhez hadd kapcsoljak még néhány, a zene és

a jelenségvilág analógiáját érintő megjegyzést. Az előző könyvben azt találtuk, hogy az akarat objektívációjának legmagasabb foka, az ember nem jelenhet meg egymaga, kiszakítva, hanem feltételezi az alatta álló fokokat s ezek megint a maguk alattiakat: csakígy a zene, amely, éppen mint a világ, az akaratot közvetlenül objektíválja, csupán a teljes harmóniában tökéletes. A dallam magas vezérszólamának, hogy maradéktalan hatást tehessen, szüksége van az összes szólam kíséretére, le a legmélyebb basszusig, amelyet mind a többi eredet helyének kell tekintenünk: a dallam maga mint integráló rész ugyanúgy beavatkozik a harmóniába, mint ez a dallamba: és amiképpen csak így, összhangzó egészben mondhatja ki a zene azt, aminek kimondása a célja, ily módon leli meg az egyetlen és időn kívüli akarat a maga tökéletes objektívációját kizárólag mind ama fokok teljes egyesülésében, amelyek a fokozódó világosság számtalan grádicsán nyilvánítják meg lényegét.

Igen érdekes még a következő analógia. Az előző könyvben láttuk, hogy, az akarat jelenségek egymáshoz való illeszkedésétől eltekintve, a fajok terén, a teleológiai szemlélet indítékával kapcsolatosan, tehát egyéb mód mindenképpen viszály marad meg a jelenségek mint individuumok közt minden fokon, jól láthatóan, és ez a világot az egy s ugyanazon akarat minden jelenségének állandó csataterévé teszi, s ilyképp lesz láthatóvá ennek az akaratnak az önmagábani belső ellentmondása. Ennek is van valami megfelelője a zenében. Nevezetesen: a hangok tökéletesen tiszta harmóniai rendszere nemcsak fizikailag, de már aritmetikailag is képtelenség. Magukkal a számokkal, melyek révén a hangok kifejezhetőek, feloldhatatlan irracionálisítások járnak: még csak ki sem számítható egyetlen olyan skála sem, amelyben minden kvint úgy viszonyulna az alaphanghoz, mint 2 a 3-hoz, minden nagy terc, mint 4 az 5-höz, minden kis terc, mint 5 a 6-hoz stb. Mert ha a hangok az alaphanghoz képest megfelelőek, már nem azok egymáshoz képest; ugyanis például a kvint a terc kis terce kellene hogy legyen stb.: mert a skála hangjait színészekhez lehetne hasonlítani, akiknek hol ezt, hol azt a szerepet kell játszaniok. Ezért tehát tökéletesen helyes zene nem is képzelhető, nemhogy kivitelezhető volna, és ezért is tér el minden lehetséges zene a tökéletes tisztaságtól: a benne lényegi disszonanciákat csak az összes hangokra való elosztásukkal, vagyis temperálással tudja elrejteni.

Lássuk erről: Chladni:* *Akustik*, 30. §, továbbá *A hangzások és hangzatok rövid áttekintése* című munkáját, 12. §.¹

Lett volna még hozzáfűznivalóm itt arról a módról, ahogyan a zenét befogadják, nevezetesen kizárólag az idő közegében s közege révén, a tér teljes kizárásával, valamint a kauzalitás megismerésének, tehát az értelemnek bármi befolyása nélkül: mert a hangok már okozatként is, anélkül, hogy okukra, mint a szemléletnél, visszamenének, megteszik az esztétikai benyomást. Hanem mindazonáltal elnyújtani sem akarnám mind e vizsgálatokat, mert az is lehet, hogy némelyek számára e harmadik könyvben máris túl hosszadalmas voltam, vagy túlságosan belebocsátkoztam némely részletekbe. Céloommal járt azonban mindez, és annál kevésbé helyteleníthetik, hogy így történt, ha meggondolják, milyen ritkán ismerik fel kellően s taglalják a művészet nagy fontosságát és értékét, megfontolván, hogy ha nézetünk szerint az egész látható világ az akarat objektívációja, tükre csupán, önismeretéhez, sőt mint hamarosan látni fogjuk, megváltásához, kísérőjeként; és ugyanakkor, hogy a világ mint képzet, ha elkülönítve szemléljük, az akarástól szabadulván tudatunkban egyedüli helyhez juttatjuk, életünk legörvendetesebb s egyedüli ártatlan oldala; a művészetet mint mindezeknek magasabb fokozatát, teljesebb kibontakozását kell tekintenünk, mert lényegében pontosan ugyanazt nyújtja, csak összpontosítottabban, kiteljesítettebben, szándékkal s józan fontolással, mint a látható világ maga, és ezért, a szó teljes értelmében, az élet virágának nevezhető. Ha az egész világ mint képzet csak az akarat láthatósága, akkor a művészet ennek a láthatóságnak az értelmezése, a *camera obscura*,* mely a tárgyakat tisztábban mutatja, hozzájárul áttekinthetőségükhöz és összefoglalhatóságukhoz, színjáték a színjátékokban, színpad a színpadon, akár a *Hamlet*ben.

Minden szépnak élvezete, a vigasz, mit a művészet nyújt nekünk, a művész lelkesedése, melynek révén az élet fáradalmait feledheti, a zseninek e kiváltsága a többiekkel szemben mind, mely egyedüli kárpótlása is a tudat tisztaságával egyenes arányban fokozódó szenvedésért és a sivár magányért egy tőle idegen nem közegében – mindez azon alapul, hogy, mint a továbbiakban kiderül majd, az élet

¹ Ehhez lásd a második kötet 39. fejezetét.

önmagábanija, az akarat, maga a létezés mind állandó szenvedés, és részben nyomorúságos, részben rémes, ugyanez azonban mint puszta képzet, tiszta szemléletben vagy a művészet elismétlésében, kintől mentesülve, jelentős színjáték látványát nyújtja nekünk. A világnak ez a tisztán megismerhető oldala és ennek elismétlése valamely művészetben, íme, a művész eleme. Lenyűgözi őt az akarat objektívációjának színjátéka, ahogy végignézheti: ennél áll meg, és nem fárad bele a szemlélésébe és megjelenítő ismétlésébe, miközben ő maga viseli pedig a színielőadás költségeit, vagyis ő maga az akarat, amelyik ekképp objektíválódik, és állandó szenvedésben marad meg. A világ lényegének tiszta, igaz és mély megismerése önmagában való céljává lesz így: megáll ennél a megismerésnél. Ezért nem lesz neki ez, mint a következő könyvben majd a rezignációhoz eljutott szentnél látni fogjuk, sosem az akarat kvietívája, nem váltja meg őt mindörökre soha, csupán az élet egy-egy pillanatára, és így nem kivehető útja az életből, hanem olykori vigasza abban; míg végül ezáltal felfokozott ereje, belefáradván a játékba, komolyba fordul át. Ennél az átmenetnek a jelképeként szemlélhetjük Raffaello Szent Cecíliáját. E komolyságba legyen akkor nekünk is a következő könyvben átfordulásunk.

miután

NEGYEDIK KÖNYV

MASODI RÉSZ

Az élet önmegismerés,

az életakarat legelés és tagadása

Tempore quo cognitis simul aderunt, amor e medio supereminet.

Quoniam haec, Status Augusti Imperator,

II. 101, 216, 2