

Charles Ives, egy modern zenei prédikátor

A 21. századból visszatekintve könnyűszerrel megállapítható, hogy az önálló amerikai zeneszerzés apafigurájaként Charles Ives-t tisztelhetjük.¹ E megállapítás azonban csupán a II. világháborút követő évtizedekben vált a zeneművészet különféle színterein evidenciává. Hiszen Ives zeneszerzői munkássága aktív alkotói pályafutása alatt teljes izolációban bontakozott ki, közvetlen kapcsolatba korának közönségével nem került.² Ennek az írásnak a célja azt bemutatni, hogy a „meg nem értett ósatya” figurája nem pusztán az Ives

- 1 Charles Ives 1874-ben született a connecticuti Danbury-ben. Édesapja a városi „band” vezetője, aki fiába nemcsak a zene szeretetét oltja be, hanem a kísérletező kedvet is. A kis Charles már gyerekkorában komponálni kezd, 14 évesen templomi orgonista. Később a Yale-en folytat zeneszerzői, matematikai, görög, latin és modern irodalmi tanulmányokat. Az egyetem után 1898-ban egy New York-i biztosítótársaságnál helyezkedik el, közben templomi orgonistaként is működik. 1907-ben egy barátjával megalapítja saját biztosítótársaságát, a zeneszerzésre sohasem tekint pénzügyi forrásként. 1907-ben következik be első „szívrohama” (a kutatók ma úgy gondolják, valójában nem annyira fizikai, mint inkább pszichés törésről beszélhetünk). Felépülése után házasságot köt Harmony Twitchellel, és elkezdődik zeneszerzői munkásságának legtermékenyebb évtizede. 1918-as újabb összeomlása után megcsappan alkotói kedve. Az üzleti világban sikeres, zeneszerzőként azonban kevesre becsült komponista 1926-ban befejezi utolsó opusát. A hátralévő három évtizedben már csak javításokat eszközöl művein. 1922-ben saját költségén megjelenteti művészetének foglalatát, a *114 Songs*-t, 1947-ben pedig a *Concord Sonata* revideált kottáját. 1954-ben hal meg New Yorkban. Műveinek recepciója megkésve indul el, számos kompozíciójának bemutatója évtizedekig várat magára, hogy aztán annál nagyobb jelentőségre tegyen szert a század második felében. 1946-ban Harmadik szimfóniájáért Pulitzer-díjban részesül (az ezzel járó pénzjutalmat elajándékozta).
- 2 Vö. Rossiter, Frank R. : Charles Ives: Good American and Isolated Artist, in *An Ives Celebration*, ed. H. W. Hitchcock and V. Perlis, University of Illinois Press, 1977, 16–28.

életét övező kulturális kontextusok történelmi esetlegességére vezethető vissza, hanem magának Ives-nak a zeneművészet céljairól és eszközeiről kialakult nézeteire is. E nézetek, nem mellesleg, olyan provokatív társadalmi és vallási-spirituális eszmékkel telítettek, amelyek valóban idegenül hatottak keletkezésük idején, és különösen a zeneszerző számára közvetlenül elérhető társadalmi körökben. Pedig szándékai szerint Ives művészete a „polgári műveltség” kulturális értékrendszeréhez képest tágasabb, egyetemesebb ambíciókkal lépett fel, spirituális tapasztalatokra és belátásokra hivatkozva.

Ez utóbbiak személyes és szakmai nevelődése és fejlődése különféle impulzusainak ütköző- és metszéspontjain kristályosodtak ki, olyan korszakos művekben manifesztálódva, mint a *The Unanswered Question*, a Negyedik Szimfónia, a *Concord Sonata*, a *Central Park in the Dark*, a Második Vonósnégyes vagy a *Universe Symphony*. A New England-i gyermekévek során puritán-protesztáns egyházzenén és városi *band*-eken, katonazenekarokon nevelkedett, majd a Yale-en professzora, Horatio Parker révén az európai klasszikus zenét elsajátító Ives számára a legelemibb élményt minden bizonnyal a kulturális környezet, a művészeti kifejezőeszközök és a kommunikáció közegeinek fragmentáltsága jelenthette: egyfajta újkori Babel tornya élmény, amelyben kulturális jelenlét, önmegjelenítés és azonosság a sűrűn rétegzett társadalmi-kulturális színterek előírásaihoz van igazítva, sőt ezektől determinált, s ahol a színterek személyes és kollektív összehangolásának igénye pusztá ábrándnak tűnhet csupán. Ives azonban nem kevesebbet, mint ezt az ábrándot kívánta beváltani, miközben komponistaként alig adódott számára olyan alap vagy minta, amely a 19. századi idiómákon túli zene lehetőségeit jelezhette volna, s amely máig kihívást jelentő életműve újszerűségét magyarázni lenne képes.³

Ha zenei előképek és minták nem kínálkoztak is Ives számára sajátos alkotói elképzelései kikristályosítása során, filozófiai és morális orientációt annál inkább talált az amerikai transzcendentalista iskola nagyjai, Ralph Waldo Emerson és Henry David Thoreau írásaiban⁴ – a kínálkozó párhuzamokra

3 A fontos kivételt a New Yorki-i emigráns Mahler életműve képezi. Érdeklődésük kölcsönös volt, hiszen Mahler halála évében magával vitte Európába Ives Harmadik szimfóniáját tanulmányozás és valószínűleg előadás céljából, ám e tervei már nem valósulhattak meg. Az Ives és Mahler életművét egyaránt mélyen ismerő Leon Botstein joggal állítja párhuzamba a két zeneszerzőt egy tanulmányában, amelynek felvetéseiről a jelen gondolatmenet számos ponton lehet hálás. (Botstein, Leon: Innovation and Nostalgia. Ives, Mahler, and the Origins of Twentieth-Century Modernism, in *Charles Ives and his World*, ed. J. Peter Burkholder, Princeton University Press, 1996, 37–75.)

4 Ives és az amerikai transzcendentalista iskola kapcsolatáról lásd Robinson, David B.: Children of the Fire: Charles Ives on Emerson and Art, *American Literature* 48 (January 1977), 564–76; Ward, Charles W.: Charles Ives's Concept of Music, *Current Musicology* 18 (1974), 114–19; McDonald, Matthew: *Breaking Time's Arrow. Experiment and Expression in the Music of Charles Ives*, Indiana University Press, 2014.

még visszatérünk. Noha az amerikai transzcendentális szellemi ösztönzése meghatározó befolyást gyakorolt Ives egyedülálló művészetére, alkotói tevékenységének nem elsősorban előtörténete, sokkal inkább utóélete mondható kiterjedtnek: Henry Cowell, Lou Harrison, Carl Ruggles, Virgil Thomson, Nicholas Slonimsky, Igor Sztravinszkij, Aaron Copland, John Cage, Leopold Stokowski, Leonard Bernstein, Elliott Carter, Frank Zappa, Grateful Dead, Michael Tilson Thomas, John Adams – a modern amerikai zenekultúra óriásai vitték el magukkal és közvetítették tovább a tanulságokat, amelyekkel Ives zenéje szolgált számukra.⁵ Kései tanítványai és követői számára művei olyan kérdéseket explikáltak, amelyeknek aktualitása máig nem vesztett érvényéből. Két aspektust különösen is ki kívánok emelni: (1) a művészet mibenlétének és helyének problematikáját, valamint (2) a művészet reprezentációs képességeinek kétségessé válását, közelebbről annak kérdésességét, hogy vajon a zene képes lehet-e arra, hogy egyáltalán valamit *mondjon*. Mindkét probléma Ives műhelyének kitüntetett alkotói ügye, s az ebből kibomló művek egyszerre képviselnek egy radikálisan *hermetikus* és egy radikálisan *ökumenikus* alapállást.⁶

E paradoxon Ives szakrális művészetfelfogásából fakad, amely egyszerre ígéri a látszólag darabjaira szakadt világ rejtett illeszkedésének extázisát (ebben áll ökumenéje), s egyszerre számít arra a lehetőségre is, hogy az egyén erre az illeszkedésre *a művészet ellenére* sem ismer rá (ebben áll hermetikussága).⁷ Az illeszkedés tapasztalatát (amely legfontosabb darabjainak kulcsproblémája) titokzatosság lengi körül: nem abban az értelemben, hogy valamiféle titkos gnózisba történő beavatás révén lenne elnyerhető ez a tapasztalat, hanem abban az értelemben, hogy épp nyilvánvalósága miatt marad láthatatlan. Érdeemes itt felidézni kedvenc Emersonja egyik passzusát: „Arisztotelész, Bacon vagy Kant megfogalmaz egy alapelvet, és ettől kezdve ez adja meg a

5 Ives recepciójának legátfogóbb történeti áttekintését lásd Paul, David C.: *Charles Ives in the Mirror*, University of Illinois Press, 2013.

6 Ives művészetének paradox tendenciáit elemzi az enyémtől eltérő konzekvenciákat levonva Kramer, Lawrence: *Cultural Politics and Musical Form. The case of Charles Ives*, in uő: *Classical Music and Postmodern Knowledge*, University of California Press, 1995, 174–200; valamint Monelle, Raymond: *The Sense of Music*, Princeton University Press, 2000, 207–226.

7 *A Concord Sonata* elé írott esszéjében egy helyütt maga is szóba hozza az illeszkedés témáját, épp Emerson prózastílusának megragadása során, egyúttal valamiféle alkotói önarcképet is kínálva, hiszen az, amit Emersonról mond, egyúttal saját szonátájára is áll: „Emerson írásművészetete elsősorban önálló mondatok vagy aforizmak által jut kifejezésre, s nem annyira logikusan felépített gondolatmenetek révén. Műve nem a kifejezés kontinuitására, hanem arra az alapvető és jelentőségteljes egységre épül fel, ami az adott tárgy sokféle egyedi aspektusának sorozata mélyén láthatatlanul húzódik meg.” (Ives, Charles: *Essays Before a Sonata. The Majority and Other Writings*, ed. Howard Boatwright, W.W. Norton & Company, 1999, 22; a szonáta Emerson-tételének önarcképként, avagy *ars poetica* gyanánt vett értelmezéséhez vö. Block, Geoffrey: *Ives: Concord Sonata*, Cambridge University Press, 1996, 69. skk.)

filozófia alaphangját. Engem azonban jobban érdekel, hogy amikor végül mennydörögve kimondják a szót, az ne legyen több, mint az utca emberének szokásos tapasztalata.”⁸ Emerson tehát az utcán heverő szó igazságát veszi tekintetbe,⁹ s Ives ebben teljességgel követője:¹⁰ művei telis-tele a népszerű világi és egyházi zenék talmi és banális részleteivel. E fragmentumok azonban nála sem a kontingencia, hanem éppen a lét egységének tanúsítói, még ha prizmaként törik is meg azt.

A zeneszerző bábeli kultúra-élményét az egyes műveken túl az életmű egészének belső inkonzisztenciájában szintén felfedezhetjük. A szakirodalom konszenzusát hangoztatja a neves Ives-kutató, Peter Burkholder, amikor e probléma kapcsán *koherencia* és *konzisztencia* megkülönböztetését hangsúlyozza.¹¹ Arra mutat rá, hogy Ives művében minimálisan is négy különböző, összemérhetetlen kulturális regisztert kell együtt látnunk, s e regiszterek az egyes művekben (sőt a művek határain is átívelve) hol keveredve, hol elkülönülve kapnak szót. A szóban forgó négy kulturális regiszter: (1) az amerikai populáris zene világa, (2) a protestáns egyházi zene, (3) az európai klasszikus zenei idióma és (4) szabad zenei experimentáció.

E négy zenei réteg megszakítatlanul végigkíséri pályáját. Szimbiózisuknak talányára a válasz tulajdonképp magától értetődő: Ives nem tesz különbséget az „esztétikai szféra” és a művészetén kívüli életvilág szférái között. Ezért írhatja le David Schiff azt az első hallásra túlzásnak tűnő mondatot, hogy „zenéje akkor a leghatásosabb, mikor úgy hangzik, mintha amatőrök játszanák, és amikor olyan, mintha improvizáció lenne, s nem végigkomponált zenemű”.¹² Mert Ives alkotótevékenységével – elzárkózás helyett – éppen a polgári közösség és a hangot kereső személy (ön)definálásában kívánt szerepet vállalni.¹³ Olyan műveivel radikális módon is, mint a híres, töredékben maradt *Universe Symphony*, amelyet több mint egy tucat különböző összeállítású zenekar, kórus, szólisták és az előadásban részt vevő, sőt menet közben az előadókkal helyet is, szerepet is cserélő hallgatóság közreműködésével megvalósuló szabadtéri *eseményként* képzelt el.

E ponton az is láthatóvá válik, hogy a polgári „művészet” terének kritikája mennyire nem csak metaforikus vetülete Ives

8 Emerson, R. W.: *Esszék*, ford. Doubravszky Sándor, Bagolyvár, 1999, 112.

9 „A közmondások – a népek szent könyveihez hasonlóan – az intuíció szentélyei.” (Emerson, i. m. 50.)

10 Vö. Rathert, Wolfgang: The idea of potentiality in the music of Charles Ives, in *Ives Studies*, ed. Philip Lambert, Cambridge University Press, 1998, 105–132; uő: Der Amerikanische Transzendentalismus, in *Musik und Religion*, Helga de La Motte-Haber (hrsg.), Laaber-Verlag, 2003, 261–277.

11 Burkholder, J. Peter: *Charles Ives. The ideas behind the music*, Yale University Press, 1985; uő (ed.): *Charles Ives and his World*, i. m. Preface els 3–35.

12 Schiff, David: The many faces of Ives, *The Atlantic Monthly*, 1997, Jan., 279:1, 84–87.

13 Tick, Judith: Charles Ives and the politics of direct democracy, in *Ives Studies*, i. m. 133–162.

életművének. A *Camp meeting*, a templomi liturgikus tér, a városi sportesemény vagy a falusi karnevál tere nemcsak az evokáció módján jelenik meg Ives zenéjében, de ez a zene ténylegesen is ezek után a terek után vágyik; sőt, a közösség egy nehezen definiálható, transzcendentálisan megalapozott utópikus tere után, amelyben eltörlődik a művészet gyártásának és fogyasztásának üzemszerűsége.¹⁴ Élet és művészet el-nem-választottságának eszméje magyarázza érett műveiben az összemérhetetlen, heterogén származású és szintézisbe nem hozott zenei-kulturális regiszterek együttes jelentkezését, nem idézet- vagy „talált tárgy”-szerű használatát, hanem követelő erejű *jelenlétét*. (A kevésbé komplex művek összefüggésében pedig úgy jelentkezik ugyanez az inkonzisztencia, hogy szoros egymásmellettségben keletkeznek egyházi himnuszok, ragtime alapú zongorafantáziák, poszt-impresszionista dalok, népies-romantikus darabok és negyedhangos kísérleti művek.)

Mindebből kitetszik, hogy az életműről mint stilisztikailag-poétikailag egységes, konzisztens egészből szóló beszéd Ives esetében nem lehetséges. Ez a körülmény az értelmet megvonni akaró, homályos alkotó képét sugallhatja. Ám Burkholderrel egyetértve nemcsak a konzisztencia hiányát ismerhetjük el, hanem a koherencia meglétét is. Ehhez azonban horgonyozzunk le kissé a „meg nem értett ősatya”, illetve az excentrikus művész-remete képzetéinél. Figyelemre méltó, hogy már az egyidejű recepció is efféle metaforák mentén közelít, mondván, hogy „Ives Amerika zenei prófétája” (1954), másfelől pedig „Ives az amerikai Satie, igazi tréfamester” (1922).¹⁵ A harminckét év, ami a két idézetet elválasztja, az Ives-figura felértékelődését jelzi: a furcsa különből ez idő alatt a titokzatos, jó előre már mindent kinyilatkoztatott próféta alakja lép elő. És valóban: vitathatatlan, hogy Ives számos innovációja a 20. század derekától rohamosan terjedt el a nyugati zeneszerzés köreiből. Mind közül a legfontosabb zenéjének radikális polidimenzionalitása és polivalenciája. Konzervatív és experimentális, egyszerű és hiperkomplex, romantikus és anti-romantikus, szubjektívizáló és objektívizáló, vallásos és profán – az életmű valójában mindeme dichotómiák felszámolódása.

Ha a klasszikus zenei örökség perspektívájából közelítünk hozzá, akkor is legalább hat szembevetendő sajátossággal találkozhatunk: (1) a művek harmóniaszervezése gyakran irreguláris és előzmények nélküli (bi- és politonalitás, negyedhangos szerveződés); (2) a polidimenzionalitás ritmikái vetülete az üt-

14 Ironikus, hogy e víziók olyan valakiben fogalmazódnak meg, aki egyébként az amerikai biztosítási business pionírja. A művészet, úgy tűnik, ennyiben a magántulajdon és az egészségügylet demokráciakvóciensének bizonyul.

15 Mindkettő in Burkholder (ed.): *Charles Ives and his World*, i. m. 430–432; 288–290. Ives amerikai recepciójának történetéhez lásd Block, i. m. 7–19. A szintén inkoherens életművet maga után hagyó Satie értelmezéséhez lásd Veres Bálint: Erik Satie, a felfaláló, *Pannonhalmi Szemle* 18/4 (2010): 70–82.

köző és inkommenzurábilis képletekben jut érvényre; (3) a periodikus, motivikus, variációs komponálást alternatív struktúráképző elvek helyettesítik (kollázs, epizodikusság, processzió); (4) a zenemű rétegeinek és szólamainak viszonya a bahtyini „heteroglosszia” fogalmának megfelelő módon alakul;¹⁶ (5) a szonátaelv klasszikus *expozíció–bonyodalom–rekapituláció* paradigmasorát Ives áttranszformálja, amikor az egyes tételekben nem az expozícióval kezd a folyamatot, hanem épp ellenkezőleg, csak a tétel legvégén szólaltatja meg torzítatlanul magát a tematikus alampintát¹⁷ – e szerkesztést, ami a klasszikus katarzis-esztétika és a protestáns eszkatologikus tudásmisztika határvidékéről származik, a szakirodalom „kumulatív formának” nevezi;¹⁸ (6) a radikális polidimenzionális a művek extenzív mozzanataiban is tetten érhető: a zene akusztikai-, illetve tér-konceptiójában,¹⁹ ami a szimultán, de dinamikai differenciáltsággal megszólaló hangzásrétegek újszerű, mozgó perspektivikusságát kínálja fel, valamint a mindennapi élet hangzásélményeit is bevonja.

Mindezek az újítások egyenként is megérdemelnék a tüzete-sebb vizsgálatot, a továbbiakban azonban csupán egy mozzanat kiemelésével igyekszem közelebb kerülni mind az inkonzisztens életmű koherenciájának megértéséhez, mind pedig ahhoz, ahogyan Ives a művészet feladatát és lehetőségeit elgondolja. Amire a továbbiakban összpontosítani kívánok, az Ives érett műveinek idézet-technikája.

Burkholder hívja föl rá a figyelmet,²⁰ hogy amennyiben a kor-szak klasszikusan iskolázott zeneszerzői nem műzenei tradíciók-hoz nyúlnak vissza, hanem vernakuláris zenét idéznek, azt többnyire úgy teszik, hogy a kölcsönvett vagy megidézett anyagot egy már meglévő, többé-kevésbé stabil zenei nyelvezet keretei között szólaltatják meg. Ennek eredményeképpen lehet meghatározni a „saját” és a „kölcsönzött” viszonyait a mű szövedékében. Ives azonban nem a fenti modell szerint idéz – érett műveiben, például a Negyedik Szimfóniában kérdéses és eldönthetetlen marad idézet és nem-idézet, saját szöveg és vendégszöveg, főszöveg és glosszárírium diferálása. Így éppen az nem lesz nyilvánvaló, hogy miccsoda az adott műalkotás alapvető kifejezési rétege, amelybe a különböző vendégtextusok aztán beleszövődhetnek.

16 Hertz, David Michael: Ives's Concord Sonata and the Texture of Music, in *Charles Ives and his World*, i. m. 114–115.

17 „Mint minden jól megszerkesztett szonáta esetében, a *Concord Sonata* első ütemében is ott van már mindaz a tematikus anyag, amelyből az egész mű felépül. Ugyan a ritmikus és tematikus fejlesztés itt sokkal inkább összekeveredik, mint a klasszikus példákban, mindazonáltal ugyanarról az általános formaelvről van szó ebben az esetben is, azzal a jelentős különbséggel, hogy a *Concord Sonata* esetében a folyamat nem az egyszerűtől a komplex irányába halad, hanem épp fordítva.” (Cowell, Henry – Sidney Cowell: *Charles Ives and His Music*, Oxford University Press, 1969, 195.)

18 Burkholder, J. Peter: *All Made of Tunes*, Yale University Press, 1995.

19 Vö. Morgan, Robert P.: Spatial form in Ives, in *An Ives Celebration*, i. m. 145–148.

20 Burkholder (ed.): *Charles Ives and his World*, i. m. 3–5.

Megítélésem szerint az érett Ives zenéjének heteroglossziális idézet-technikája arra adott válasz, amit gadameriánus terminológiával szólva zenei „nyelvfeledtségnek” nevezhetünk, s amely a zenei köznyelv széthullásának tapasztalatából ered.²¹ A zeneművészet kommunikatív potenciáljának ínségére Ives a zenei heteroglosszia stratégiájával válaszol: nem azért szól több „szólamban” ez a zene, hogy többet mondjon, hanem azért, mert már nem szólhat egy szólamban, ha egyáltalán még mondani kíván valamit. Márpedig e poétika számára egyértelmű, hogy mi a tét: a *mondás* – ami másfelől *katharszisz* is, s amit a sűrítés, a fokozás és a hiperbola eszközeivel Ives az egzaltációig kíván vinni, mert az, ami az egzaltációban világosságra jön, nem tartozik a megnyilatkozás egyetlen azonosítható alanyához sem, hanem mintegy a nyelvek és szólások heterogén szövedékeinek réseiből tör elő. Mint Bábel nyelve, amely nem azonosítható egyetlen dialektussal sem, és a dialektusok végtelen szóródásának összességével sem, hanem sokkal inkább a meg-nem-értésben kapcsol össze.²²

Mindezzel már jócskán a zeneszerző mint „rétor” vagy „prédikátor” metaforájának vonzáskörzetébe kerültünk, még akkor is, ha Bábel nyelvéhez nem köthető meghatározható fórum vagy agóra; mert ahova tartozik, az a zavar és a befejezetlenség helye. Am ha Ives művészete egyfelől a zavar retorikájaként jellemezhető, akkor másfelől a hit prédikációjaként is felfogható, ami olyan perspektíva kinyilvánítására vállalkozik, mely felől Bábel zűgása szakrális kommunikációként érzékelhető.²³

Ahogy arra Jan Asmann figyelmeztet, a meggyőzés és a szakrális közvetítés diskurzusainak szabályai és keretei intenzíven ki vannak téve a kulturális változásoknak. A *rétor* és a *prédikátor* is – a hellenisztikus kultúra örököseiként – alapvetően *hüpoleptikusan* beszél.²⁴ Nem úgy, ahogy a próféta, aki ismeretlen értelmek hírnöke, hanem a valahogyan-már-értettek magyarázójaként és (újja)értelmezőjeként lép föl. A *rétor* közösségben szól, és úgy, mint akit a közösség hatalmazott fel arra, hogy saját nyelvén szólítsa meg az összegyűlteket. A hüpoleptikusan beszélő számára a hétköznapi nyelv felhalmozott, inherens és felszínre hozható bölcsessége teszi lehetővé a *mondás* érvényességét. Az, ami így újra- és másként mondhatóvá válik, a mindenkori konszenzuális és kanonikus (a puritán-protestáns prédikátor összefüggésében a fundamentális szöveggént értett Biblia); de nem a rituális ismétlés tárgyaként, hanem hermeneutikus kihívásként.

21 Veres Bálint: *Hangszövedékek*, Typotex, 2015, 10.

22 A kommunikáció poszt-bábeli állapotának és a zene utópikus ígéréteinek összekapcsolt témáját Ives a *Concord Sonata* elé írott esszéjének egyik kiindulási pontjává teszi. Lásd: Ives: *Essays Before a Sonata*, i. m. 3–8.

23 Ives alkotói karakterének „prédikátorként” történő megközelítését számos életrajzi vonatkozás is motiválja. (Vö. Feder, Stuart: *The Life of Charles Ives*, Cambridge University Press, 1999.)

24 Asmann, Jan: *A kulturális emlékezet*, Hidas Zoltán fordítása, Atlantisz, 1999, 273–286.

E kihívás pedig a problematikus *igazság* kérdése felől hangzik, s az *erre* tekintettel szóló rétor akkor ér célt, ha majd azt mondják róla: „jól beszéltél”.

Ez az a pont, ahol mind Ives, mind a transzcendentalista „előadók” (Emerson és Thoreau) praxisában egy újjáértelmezett prédikáció-koncepció sejlik föl. Mert előadásaik nem elsősorban az arisztotelészi kezdetekig visszavezethető diszkurzív logikát követik. Ha vetünk egy pillantást Emerson esszéire vagy Ives *Concord Szonátájára*, a következetes érvelés, illetőleg a szukceszív zenei logika hiányával szembesülünk, amivel szemben – egy rejtett organicitás jegyében²⁵ – az intuíció,²⁶ a spontaneitás, a felszíni következetlenség, a kísérleti jelleg, Emerson szavával a „génusz mozgása” nyomul az előtérbe.

A legkiválóbb példaként a Negyedik Szimfóniát vehetjük tekintetbe, ami a zenei „transzcendentalista prédikáció” kiérlelt formáját mutatja. A *Prelude (Maestoso)* nyitótétel Ives magyarázata szerint egy kérdés kidolgozása, s ennyiben a kérdéesség-orientált klasszikus retorika örököse. A kérdés pedig az *Unanswered Question* kérdéssel paralel, de nem csak ezzel, hanem a *Walden* egyik helyével is, ahol ezt olvassuk: „Egy csendes téli éj után azzal az érzéssel ébredtem, hogy kérdést intéztek hozzám, amelyre álmomban hasztalan próbáltam válaszolni: mit – hogyan – mikor – hol?”²⁷ A három következő tétel három válaszkísérletet kínál. A közzjátékokkal tarkított, vágtagzó *Comedy (Allegretto)* a bábeli nyelvzavar uralhatatlan káoszába vezet. A *Fugue (Andante)* épp ellenkezőleg: egy ünnepélyes és egyházas processzus jellegével bír, ami a rigid illeszkedés útján a theózis kétes hitelű magaslataival kecsget. A *Finale (Largo maestoso)* zárótétel Ives végső válasza – tematikusan itt tér vissza az első tétel anyaga –; a tétel a transzcendencia és immanencia indifferenciáját tanúsítja, amikor a zenei anyag heterogén mozgásformáinak sűrűsödési pontját követően egyszerre mintha a magányos Thoreau erdeje elevenedne meg, a csengő-bongó, ünnepi dallamtöredékektől és madárfüttytől hangos szövedéken keresztül valami megmozdul, s egy szöveg nélküli kórus énekét hallani, amely mintha már mindig is énekelne.²⁸ Thoreau az imént idézett passzust így folytatja: „De íme, ablakomon szelíd, elégedett arccal a hajnalodó Természet nézett be, akiben mindenenek élnek – és ajkán nem volt semmiféle kérdés. Megválaszolt kérdésre ébredtem. (...) A Természet nem kérdez, és nem válaszol a halandók föltette kérdésekre. Réges-régen határozott.”²⁹

25 Rathert, i. m.

26 „Minden íróban az a legjobb, ahol elfeledkezik önmagáról, vagyis aminek maga sincs tudatában, ami egyszerűen kiárad a lényéből, nem pedig az, ami túllontúl aktív alkotói képzeletének terméke.” (Emerson, i. m. 49.)

27 Thoreau, Henry David: *Walden*, Szöllősy Klára fordítása, Fekete Sas, 1999, 220.

28 E jelenség technikai leírását lásd Morgan, i. m. 151.

29 Thoreau, i. m. 220.

A kórus kihívó, mert magyarázhatatlan, mégis *követhető* éneke révén a szimfónia heteroglossziális szövedéke a mű eme pontján egy közös odahallgatásra hív fel: olyan hallgatásra, amelynek tétje a magát megvonó és ezért birtokolhatatlan igazság felismerése. Más szavakkal a bábeli zúgás transzcendenciájának önnön nyilvánvalóságában rejtekező érzékelése. „Az emberek érzékeny fülelése és együttérzése igazabbat és bölcsőbbet sugall, mint amiket szavaikkal kimondanak. Mély együttérzés – ez az, amire a szellem tudósainak szüksége van...” – írja Emerson.³⁰ Ha van Ives idioszinkretikus életművének koherenciája, akkor az nem más, mint ama katartikus kifejezésmódja, ami a megszólalás tétének éppen a transzcendencia megmutatkozó, de birtokba vehetetlen igazságát tekinti.

Thoreau szerint „ha bezárkózunk a könyvek közé, (...) és csak bizonyos írott nyelveket olvasunk, amelyek maguk voltaképpen csak tájszólások, dialektusok, abban a veszélyben forgunk, hogy elfelejtjük azt a nyelvet, amelyben a világ jelenségei és eseményei szólnak hozzánk, hasonlatok és metaforák nélkül – márpedig ez a nyelv mindnél bőségesebb, s mindnek alapja.”³¹

30 Emerson, i. m. 112.

31 Thoreau, i. m. 91.