

DOBOS DÁNIEL

THE GOSPEL ACCORDING TO THE OTHER MARY.
KOMPOZÍCIÓS ÉS DRAMATURGIAI MEGOLDÁSOK JOHN
ADAMS OPERA-ORATÓRIUMÁBAN

DOKTORI ÉRTEKEZÉS

2025

Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem

28-as számú művészet- és művelődéstörténeti besorolású doktoriskola

THE GOSPEL ACCORDING TO THE OTHER
MARY. KOMPOZÍCIÓS ÉS DRAMATURGIAI
MEGOLDÁSOK JOHN ADAMS OPERA-
ORATÓRIUMÁBAN

DOBOS DÁNIEL

TÉMAVEZETŐ NEVE: BELLA MÁTÉ ANDRÁS

DOKTORI ÉRTEKEZÉS

2025

Tartalomjegyzék

Köszönetnyilvánítás	III
Bevezetés	IV
 1. Kontextus	 1
1.1. John Adams zenéjének összefüggései a minimalizmussal	1
1.1.1. A minimalizmus ontológiája	1
1.1.2. A minimalizmus a zeneművészetben	2
1.1.3. A minimalizmus, mint esztétika, stílus és technika	5
1.1.4. John Adams zenei nyelvezetének rétegei	11
1.1.5. Összegzés	17
1.2. Az opera-oratórium	18
1.3. John Adams színpadi műveinek általános jellemzői	24
1.3.1. John Adams színpadi műveinek témaválasztási tendenciái	25
1.3.2. John Adams színpadi műveinek szerkezete	25
1.3.3. John Adams librettóinak általános jellemzői	28
1.3.4. John Adams színpadi műveinek apparátusa	30
1.3.5. Összegzés	36
2. Kompozíciós és dramaturgiai megoldások	37
2.1. Peter Sellars librettójának dramaturgiája	37
2.1.1. Időkezelés, a rendezés színházi háttere	37
2.1.2. A librettó időkezelése	39
2.1.2. Forráselemzés: a szövegek viszonya	42
2.1.3. A címszereplő kiléte: Mária Magdolna vagy betániai Mária?	46
2.1.4. A <i>Gospel</i> dramaturgiája	48
2.2. Kompozíciós megoldások	53
2.2.1. Zenei szerkezet	53
2.2.2. Akkordstruktúrák	65
2.2.3. Hangsorok, skálakivágatok	81
2.2.4. Hangszerelés	98
2.2.4.1. A zenekari rétegek viszonyai	98
2.2.4.2. A zenekari rétegek és a vokális együttesek viszonya	118
2.2.4.3. A hangszeres együttesek és szólisták szerepe, valamint viszonyuk az énekes szólisták anyagaihoz	125

2.2.5. A zene és a szöveg viszonya	149
2.3. A <i>Gospel</i> kompozíciós és dramaturgiai megoldásainak összegzése	159
Bibliográfia	165

Köszönetnyilvánítás

Mindenekelőtt köszönettel tartozom témavezetőmnek, Bella Máté Andrásnak, aki a disszertáció írásának valamennyi szakaszában tanácsaival és észrevételeivel segítette a munkámat, illetve megismertette velem John Adams zenéjét.

Köszönöm egykori tanáromnak és kollégámnak, Nagy Máténak, aki a zenetörténet-órákon keresztül nem csak megkedveltette velem a különböző színpadi műveket, hanem egyúttal közvetett módon megalapozta ennek a dolgozatnak a létrejöttét.

Köszönöm Tihanyi Lászlónak, aki a Doktori Iskolába való jelentkezésem előtt számos jótanáccsal látott el.

Köszönöm a Boosey & Hawkes kiadónak, hogy hozzáférést biztosított a kutatáshoz és a dolgozatom megírásához szükséges kottákhoz.

Köszönet illeti Dalos Annát, aki a doktorszemináriumi órák keretén belül segítette a disszertációírás alapjainak elsajátítását.

Köszönöm Édesapámnak a támogatását, hogy kitartóan biztatott a doktori képzésre való jelentkezésre.

Köszönöm feleségemnek, Rékának, hogy – az életem minden területéhez hasonló módon – biztatott, segített és támogatott.

Végül, de nem utolsó sorban köszönet illeti John Adamset, akinek személye és zenéje nemcsak a dolgozat megírására ösztönzött, de saját zeneszerzői működésemmre is inspirálóan hatott.

Budapest, 2025. 10. 20.

Dobos Dániel

Bevezetés

A zeneakadémiai tanulmányaim utolsó éveiben egyre inkább két terület felé fordult a figyelmem: az egyik a magyar népzene újszerű integrálása a kortárs komoly zenébe, a másik pedig a brit és skandináv zeneszerzők, elsősorban Thomas Adès, Mark Simpson és Anders Hillborg zenei megoldásai. Így a Doktori Iskolába való jelentkezésem fókuszában Kodály Zoltán *Háry János*ának és Ralph Vaughan Williams *Sir John in Love* című darabjának összehasonlítása állt. Ugyanakkor ahogy egyre mélyebbre merültem a témában, egyre erősödött bennem az igény, hogy egy olyan színpadi művel foglalkozzam, amely a dramaturgia és a kompozíciós eszközök szempontjából egyaránt a műfaj kortárs rétegét képviseli. Így ismerkedtem meg – a témavezetőmön, Bella Mátén keresztül – John Adams munkásságával, amely már rögtön az első alkalommal rendkívül magával ragadó és inspiráló élménynek bizonyult. Műveit hallgatva az volt a benyomásom – és ez az érzés később az interjúit és írásait tanulmányozva megerősítést nyert –, hogy Adams ugyan mélyen kötődik az egyes zenei hagyományokhoz, azokat mindig reflektív és progresszív módon értelmezi újra. Ennek tükrében döntöttem végül a Jézus szenvedését feldolgozó *The Gospel According to the Other Mary* című opera-oratórium mellett.

A választásomat egyrészt a történet különleges dramaturgiája, a bibliai és jelenkori elemeket egyaránt magában foglaló idővonalkezelés indokolta. Ez magában foglalja a passió hagyományos történetének átértelmezését, a megszokottól eltérő perspektívát, a szépirodalmi szövegek integrálását, valamint Mária Magdolna alakjának középpontba helyezését is. Másrészt az Adams színpadi műveivel foglalkozó szakirodalom meglehetősen egyoldalú képet mutat: míg az ezredfordulót megelőzően komponált művek esetében számtalan forrás fellelhető, addig a 2000-es évek után jóval csekélyebb számú írás foglalkozik az amerikai zeneszerző darabjaival. Nem utolsósorban az Adamsszel foglalkozó tanulmányok és disszertációk zöme kizárólag angol nyelven született, így ezek fényében különösen időszerűnek éreztem egy korábban még semmilyen nyelven nem elemzett mű magyarul olvasható analízisének megírását.

Mivel nagyon kevés célzottan a *Gospel*lel foglalkozó tanulmány született mostanáig, ezért a kutatáshoz szükséges anyagokat különböző kulcsszavak köré csoportosítva kutattam fel és dolgoztam fel. Ezek alapján a kapcsolódó szakirodalom alapvetően három csoportba sorolható: a zenei minimalizmussal, az opera-oratórium műfajával és John Adams színpadi műveinek általános jellemzőivel foglalkozó források. Az írások bár sok esetben csak közvetett

módon kapcsolódtak a műhöz, nélkülözhetetlennek bizonyultak a disszertáció gerincét képező elemzés kontextusának megteremtéséhez.

A dolgozat középpontjában a *Gospelre* jellemző kompozíciós és dramaturgiai megoldások állnak. Az első fejezet célja háttérteret teremteni azoknak az elemzési szempontoknak, amelyek segítségével Adams zenéjét vizsgálom. A második fejezetben alapvetően öt kisebb egységre bontva kerül sor az opera-oratórium áttekintésére. *A librettó dramaturgiája* és *A zenei szerkezet* fejezetekben elsősorban a mű makro és mikro szintű formai tendenciáit elemzem. Az *Akkordstruktúrák*, illetve *Hangsorok, skálakivágatok* című részek a darab alkotóelemeit, valamint azok drámai funkcióját mutatják meg. A disszertáció leghosszabb, központi szakasza a *Hangszerelés*, amelyben a zenekari rétegek, valamint a hangszerek, a vokális együttesek és szólisták kapcsolatát vizsgálom. Végül, de nem utolsósorban *A zene és a szöveg viszonya* című alfejezetben összekapcsolom a librettó és a zenei eszközök elemzésének eredményeit. Az analízis nyomán egy olyan kifinomult tematikus kapcsolatrendszer bontakozik ki, amely a darab több rétegén átívelve, a különböző kompozíciós eszközöket összehangolva célzottan vezetnek az egyes dramaturgiai csomópontokhoz.

A librettó anyagai rendkívül választékosak, a bibliai és kortárs szövegek reflektív módon kapcsolódnak egymáshoz. A zeneszerzői gondolkodásban meghatározóak a szimmetriapárok – például formai szempontból a felvonások és a tételek közötti párhuzamokban –, ugyanakkor a hármas szám is szimbolikus jelentőséggel bír. Ennek ellenére ez az összetett, több szinten működő tematikus háló néha ellenkező hatást vált ki és a dramaturgia túlsúlyolásához vezet. Bár a kompozícióban számos visszatérő megoldás figyelhető meg, ezek a jelenségek nem minden esetben alkotnak a darabon belül egységes, jól meghatározható elveket.

A dolgozatban előforduló librettórészleteket és idézeteket saját magam fordítottam le magyar nyelvre.

Dolgozatom célja gyarapítani az Adams-kutatás 2000-es évek után keletkezett, színpadi műveket központba helyező ágát. Az elemzés – hasonlóan az amerikai zeneszerző nem tisztán minimalista stílusú műveit taglaló tanulmányokhoz – elsősorban nem a hangok közötti kapcsolatra koncentrál, helyette a zenei és a dramaturgiai folyamatok lehetséges összefüggései kerülnek előtérbe. Számos kutató érintette már ezt a területet az egyes művek kapcsán, a legtöbb írás azonban a darabok és a kortárs történelmi események kapcsolatára, illetve azok politikai háttérére koncentrál, míg a zenei jelenségek mélyebb vizsgálata általában elmaradt. Bár a minimalista zene és John Adams munkássága egy Magyarországon felnőtt zeneszerző számára földrajzilag és kulturálisan egyaránt távol helyezkedik el, ezt a disszertáció írásának

szempontjából mégis kifejezetten kedvezőnek éreztem. Így meglátásom szerint friss perspektívát képviselve vizsgálhattam egy széles körben ismert, sokszínű alkotót.

1. Kontextus

1.1. John Adams zenéjének összefüggései az amerikai minimalizmussal

1.1.1. A minimalizmus ontológiája

A minimalizmus egy, a mindennapjaink valamennyi területén felfedezhető és meghatározó szemléletmód. A formatervezés és a lakberendezés kézenfekvő példái mellett az utóbbi évtizedek nagy hollywoodi blockbustereiben – például a *Csillagok között*, a *Dűne*, a *Szárnyas Fejvadász 2049*, az *Érkezés*¹ –, valamint sorozatokban – ilyen a 2021-es *Invázió* és a 2022-es *Sandman: Az álmok fejedelme*² – egyaránt felismerhetőek a minimalista eszközök. Jogosan merül fel a kérdés: minek köszönheti az irányzat töretlen népszerűségét?

A minimalista művészek alkotásait a letisztultság jellemzi, teljes mértékben száműznek mindennemű érzelmi tartalmat, személyes jelleget és érzéki ábrázolást alkotásaikból, így az ebben a szellemben keletkezett kompozíciókat a forma szélsőséges egyszerűsége és a tárgyilagos megközelítés jellemzi.³ Ezek az ismertetőjegyek némileg eltérő módon, de egyaránt jelen vannak az alkotó- és a képzőművészet különböző területein. A filmművészetben a minimalista megközelítés egyik első példája Carl Theodor Dreyer 1928-ban bemutatott, *Jeanne d'Arc szenvedései* című filmje, amely a szinte végig egyforma, közeli kameraállások használatában, illetve a színészek esetében a smink mellőzésében

¹ N.N.: „Csillagok között.”

https://www.imdb.com/title/tt0816692/?ref=nm_sr_srg_0_tt_7_nm_0_in_0_q_csillagok%2520k%25C3%25B6z%25C3%25B6tt (Utolsó megtekintés dátuma: 2025.08.11).

N.N.: „Dűne.” https://www.imdb.com/title/tt1160419/?ref=fn_all_ttl_5 (Utolsó megtekintés dátuma: 2025.08.11).

N.N.: „Szárnyas Fejvadász.”

https://www.imdb.com/title/tt1856101/?ref=nm_sr_srg_3_tt_3_nm_0_in_0_q_sz%25C3%25A1rnyas%2520fejvad%25C3%25A1sz (Utolsó megtekintés dátuma: 2025.08.11.).

N.N.: „Érkezés.”

https://www.imdb.com/title/tt2543164/?ref=nm_sr_srg_0_tt_8_nm_0_in_0_q_%25C3%25A9rkez%25C3%25A9s (Utolsó megtekintés dátuma: 2025.08.11.).

² N.N.: „Invázió.”

https://www.imdb.com/title/tt9737326/?ref=fn_all_ttl_1 (Utolsó megtekintés dátuma: 2025.08.11.).

N.N.: „Sandman: Az álmok fejedelme.”

https://www.imdb.com/title/tt1751634/?ref=nm_sr_srg_0_tt_5_nm_3_in_0_q_sandman (Utolsó megtekintés dátuma: 2025.08.11.).

³ N.N.: „Minimalism. Art Movement.” <https://www.britannica.com/art/Minimalism> (Utolsó megtekintés dátuma: 2024.05.11.).

mutatkozik meg.⁴ Az irodalmi minimalizmusra az egyszerű és közvetlen nyelvhasználat, valamint a szereplők háttérének részletekbe menő bemutatásának hiánya jellemző.⁵ Az amerikai irodalomban már a századfordulótól jelen volt, habár szigorúan véve csak az 1950 után keletkezett műveket sorolják az irodalmi minimalizmushoz.⁶ Ezek alapján kézenfekvő volna az irányzat megjelenését az 1900-as évek elejére tenni. Figyelembe véve azonban az egyes távol-keleti kultúrák sajátosságait egyértelművé válik, hogy ez a gondolkodásmód sokkal korábbi származik. Maged Youssef például egy 2014-es cikkében arra mutatott rá, hogy a 20. századi építészetben a minimalizmus a japán hagyományok, azon belül pedig leginkább a zen filozófia és a haiku költészet eredménye.⁷ A minimalizmus, mint esztétikai és önálló szervező elv az összes művészeti ágazat közül a zenében jelent meg legkésőbb: az első kompozíciók csupán az 1960-as években születtek.⁸

1.1.2. A minimalizmus a zeneművészetben

A minimalista elnevezést először David Burljuk használta 1929-ben, egy New York-i festészeti kiállítás katalógusában.⁹ Az viszont máig nem tisztázott, hogy zenei szakkifejezésként hol használták először. Dan Warburton szerint ebben az értelemben valószínűleg Michael Nyman egy, a *Spectator*-ban megjelent kritikájában olvasható elsőként; ezt támasztja alá egy 1983-ban, Nymannal készített BBC-interjú, amely a zeneszerzőt az elnevezés szülőatyjának kiáltotta ki.¹⁰ Azonban a későbbiekben Nyman nem foglalt állást a kérdésben, így a zenei fogalom eredete továbbra is vitatott.

⁴⁴ A filmművészeti forrás: Stephen Larson: "Risen from the Ashes: The Complex Print History of Carl Dreyer's *The Passion of Joan of Arc* (1928)." *The Moving Image: The Journal of the Association of Moving Image Archivists*. Vol.17/1 (2017. tavasz): 52–84. 52.

A kamera használatáról szóló forrás: John Wakemann: *World Film Directors: Volume One 1890-1945*. (New York: The H.W. Wilson Company, 1987.) 268.

A sminkhez kapcsolódó forrás: Carl Theodor Dreyer: „Realized Mysticism in The Passion of Joan of Arc.” <https://www.criterion.com/current/posts/69-realized-mysticism-in-the-passion-of-joan-arc> (Utolsó megtekintés dátuma: 2024.04.08.).

⁵ Robert Charles Clark: *American Literary Minimalism*. PhD disszertáció. Athens, University of Georgia, 2011. (Kézirat). 1.

⁶ I.h.

⁷ Maged Youssef: „Language of Minimalism in Architecture.” *Journal of Engineering and Applied Science* Vol.61/5 (2014. október): 413–435. 414.

N.N.: „Minimalism. Art Movement.” <https://www.britannica.com/art/Minimalism> (Utolsó megtekintés dátuma: 2024.05.11.).

⁸ Paul Griffiths: „System.” in: Stanley Sadie (szerk.): *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* Vol.18. (London: Macmillan Limited Press, 1980.) 481.

⁹ Cedric Van Eenoo: „Minimalism in Art and Design: Concept, Influences, Implications and Perspectives.” *Journal of Fine and Studio Art* Vol.2/1. (2011. június): 7–12. 7.

¹⁰ Dan Warburton: „A Working Terminology for Minimal Music.” *Intégral* Vol.2. (1988.): 135–159. 141.

A zenei minimalizmus az 1960-as években jelent meg az Egyesült Államokban,¹¹ ahol elsősorban a művészi anyagok lényegire való redukálásában és a forma szabályszerűségében mutatkozott meg.¹² Az irányzat elutasította a korábbi alkotói tendenciákat, szembehelyezkedett a modernista esztétikával, valamint a szerialista és a véletlent zenei eszközként használó kompozíciós eljárásokkal.¹³ Ugyanakkor ez a szemlélet már az újkori zenetörténet kezdetétől tetten érhető néhány európai zeneszerző – így Monteverdi az énekszólamra és számozott basszusra redukált monodikus – gondolkodásmódjában is. A nyugati zene történetében időről időre megfigyelhetőek azok a tendenciák, amelyek a művek alkotóelemeinek egyes rétegeit rendkívüli módon korlátozták vagy éppen ellenkezőleg, egyetlen zenei paramétert helyeztek a középpontba. Ez az alkotói gondolkodás változó mértékben, de nyomon követhető többek között Palestrina vokális művészetében,¹⁴ Liszt Ferenc kései alkotói periódusában,¹⁵ Ravel *Bolerójában*¹⁶ és Webern több kompozíciójában is.¹⁷ Habár a felsorolásba tartozó darabok zeneszerzéses technikai szempontból valóban rokonságot mutatnak az 1950-es és 1960-as években keletkezett amerikai szerzők műveivel, lineáris kapcsolat nem áll fenn közöttük. Ennek oka, hogy a korábbi darabokban a szemléletmód csak az egyes zenei paraméterek korlátozásában jelent meg, zeneesztétikai szempontból a minimalizmust, mint kompozíciós elvet nem alkalmazta egyik zeneszerző sem. Így csak az 1950-es és 1960-as évek fordulója után – az esztétika kiteljesedését követően – keletkezett darabokat lehet valóban minimalistának nevezni.¹⁸

A minimalista zene kialakulásában kiemelten fontos szerepet játszott a manhattani belvárosi színtér,¹⁹ ahol a különböző galériák és klubok lehetőséget nyújtottak az alternatív zenei kifejezésmódok bemutatására, valamint a kísérletezésre.²⁰ Ezek közé tartozott Yoko Ono lakásának padlásteré,²¹ az *Experimental Intermedia Foundation*, az *Artists House* vagy

¹¹ Griffiths: „System.” i.m., 481.

¹² Keith Potter: „Minimalism (USA).” In: Stanley Sadie (szerk.): *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* Vol.16. (London: Macmillan, 2001.) 716–718. 716.

¹³ I.h.

¹⁴ Knud Jeppesen: *Ellenpont*. (Ford.: Ormay Imre) (Copenhagen: Editio Wilhelm Hansen, 1974.) 11.

¹⁵ Alan Walker: *Liszt Ferenc 3. - Az utolsó évek 1861-1886*. (Ford.: Fejérvári Boldizsár) (Budapest: Editio Musica Budapest Zeneműkiadó, 2003.) 426.

¹⁶ Douglas Lee: *Masterworks of 20th-Century Music: The Modern Repertory of the Symphony Orchestra*. (New York: Routledge, 2002.) 329.

¹⁷ Kathryn Bailey Puffet: „Anton Webern (Friedrich Wilhelm von)” In: Stanley Sadie (szerk.): *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* Vol. 27. (London: Macmillan, 2001.) 179. 179.

¹⁸ Timothy A. Johnson: „Minimalism: Aesthetic, Style or Technique?” *The Musical Quarterly* Vol.78/4 (1994. tél): 742–773. 770.

¹⁹ Potter: „Minimalism (USA).” i.m., 716.

²⁰ Keith Potter: *Four Musical Minimalists: La Monte Young, Terry Riley, Steve Reich, Philip Glass*. (Cambridge: Cambridge University Press, 2002.) 50.

²¹ I.m., i.h.

a *Kitchen*.²² A sokszínű kulturális közegben a művészetek közötti határok könnyen elmosódhattak, ezzel kölcsönhatások és átfedések alakultak ki az ágazatok között.²³ Így a *downtown music* különböző zenei műfajokat, többek között a popot, a dzsesszt, az avantgárdot és a koncertzenét foglalta magában.²⁴ Később ennek a kulturális jelenségnek az ellenpólusaként jött létre az akadémikus zeneszerzők kompozícióit összefoglaló elnevezés, az *uptown music*.²⁵

A minimalizmus zenei esztétikájának és technikáinak úttörőjeként négy amerikai zeneszerzőt tartanak számon: La Monte Youngot, Terry Riley-t, Steve Reichet és Philip Glasst; közülük Youngot (1935*) tekintik az irányzat alapítójának, mivel az 1958-ban komponált *Trio for Strings* című darabja az első a minimalista művek sorában.²⁶ Kezdeti éveiket vizsgálva számos hasonlóság figyelhető meg az egyes alkotók között. Egyrészt közel azonos zenei stílusokat ismertek meg. Így a dzsessz, az improvizáció, valamint a második bécsi iskola eredményei egyaránt hatással voltak gondolkodásmódjukra.²⁷ Másrészt Youngot leszámítva mindannyiuk esetében fontos mérföldkönek bizonyult a nem nyugati zenei tradíciókkal – főként a különböző távol-keleti zenei hagyományokkal – való közvetlen találkozás, amelyeket a különböző utazások tettek lehetővé.²⁸

A négy zeneszerző életútját összehasonlítva a nyilvánvaló párhuzamokon keresztül egy olyan tendencia rajzolódik ki, amely szerint a korszak legtöbb fiatal tehetsége a tanulmányai után végzett kutatómunka eredményeit vagy utazási tapasztalatait újszerű szemléletmóddal integrálta műveibe. A minimalista alkotók korai éveikben bejárt útja egyáltalán nem egyedülálló jelenség: sokkal inkább egyfajta régi hagyományhoz való kapcsolódásként fogható fel, amelyben – az utazás által nyert inspiráció, majd annak az alkotásban való megjelenése által – olyan zeneszerzők munkássága fonódott össze, mint Schütz, Mozart, Liszt, Debussy, Bartók és Kodály.

A minimálzene kifejezés mellett Dan Warburton *A Working Terminology for Minimal Music* című esszéjében a jelenség további elnevezéseiről írt: transzzene, folyamatrendszer-

²² Caroline Polk O'meara: „Downtown (New York City).” <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/display/10.1093/gmo/97811561592630.0001/omo97811561592630-e-1002256366?rskey=1jS8Lm&result=1> (Utolsó megtekintés dátuma: 2024.05.09.).

²³ Potter: „Minimalism (USA).” i.m., 716.

²⁴ Polk O'meara: „Downtown.” i.m., i.h.

²⁵ I.h.

²⁶ Potter: *Four Musical Minimalists. Preface.* i.m., XIII. Jeremy N. Grimshaw: „Young, La Monte.” <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/display/10.1093/gmo/97811561592630.001.0001/omo-97811561592630-e-100225888?rskey=ysd1cA&result=1> (Utolsó megtekintés dátuma: 2024.05.09.).

²⁷ Potter: *Four Musical Minimalists.*, i.m., 21–30.

²⁸ I.m., 101–103. 204–207. 254–260.

zene, folyamatzene, statikus zene, repetitív zene és strukturalista zene.²⁹ Bizonyos szemszögből önmagában majdnem mindegyik elnevezés hiányos: csupán egy-egy szeletét mutatják meg a minimalista gondolkodásmód egészének. Ugyanakkor Timothy A. Johnson egy, a *The Musical Quarterly*-ben megjelent, 1994-es esszéje a minimalizmust, mint esztétikát, stílust és technikát vizsgálja.³⁰ Írása fontos támpontot jelenthet a Warburton által összegzett elnevezések értelmezéséhez, így a következő fejezetben a Johnson által említett szempontok triumvirátusaként vizsgálom meg mindet.

1.1.3. A minimalizmus mint esztétika, stílus és technika

Johnson állítása szerint a korai minimalista kompozíciók jellegét két fontos tényező határozta meg: a zenei folyamatra helyezett fókusz, valamint a hagyományos zenei irányok – például a dramaturgiai csúcspontok felé törekvés – hiánya.⁴² Az előbbi alapján a kompozíció egy narratíva nélküli zenei folyamat, amely egyúttal új zenehallgatási módot képvisel. Ekkor Európában a közönség hagyományos körülmények között – széken ülve és a színpadot nézve – vett részt a koncerteken. Ezzel szemben a korai minimalista előadások ettől eltérő környezetben, a közönség részéről sokkal kötetlenebb jelleggel zajlottak.³¹ Másrészt az anyagok monoton ismétlései egyúttal a művek meghatározó részévé tették a zenei anyagokban bekövetkező kisebb változásokat. Így a *folyamatzene* elnevezés meglehetősen helytálló a minimalista esztétika jellemzésének szempontjából. Ezt a nézetet erősíti Steve Reich 1968-as írása a folyamatközpontú megközelítésről:

Nem a komponálás folyamatára gondolok, hanem olyan zenedarabokra, amelyek szó szerint folyamatok. A zenei folyamatok megkülönböztető jegye az, hogy egyszerre határozzák meg az átfogó és az egyes részleteket hangjegyről-hangjegyre (hangról hangra). (Gondoljunk a kánonokra.)³²

²⁹ Warburton: „A Working.” i.m., 135–159. 139. A folyamatrendszer-zene kifejezést az angol *systems music* megnevezésre alkalmazom, mivel olyan zenét jellemez, amelyek több, mint egy folyamatot foglalnak magukban. A statikus zene elnevezést így az eredeti szövegben szereplő *solid state music* magyar megfelelőjeként használom, mivel ez a kifejezés olyan kompozíciók leírására szolgál, amelynek szakaszai önmagukban repetitív jellegűek, azonban nincs közöttük érzékelhető haladás.

³⁰ Johnson: „Minimalism.” i.m., 742–773. 742.

³¹ I.h.

³² Steve Reich: *Writings About Music*. (New York: New York University Press, 1975.) 9–11.

Ugyanakkor a minimalista zenében az ismétlődő anyagok alkalmazásából nem feltétlenül következik a célorientáltság hiánya. Ez az állítás leginkább az olyan korai kompozíciók esetében lehet igaz, mint például Young *Trio for Strings* vagy *Compositions 1960* című darabja. A zenei anyagok változásainak felértékelődése miatt a nyugati zenén felnevelkedett hallgató a legapróbb eltéréseket is egyfajta célnak érzékelheti. Továbbá a textúrák mozgása, fokozatos sűrűsödése vagy vékonyodása egyaránt irányított folyamatként értelmezhető. Például Riley 1964-es *In C* című művében a részek közötti váltások, az új hangszerbelépések olyan aktivitást mutatnak, amelyek a klasszikus zenei hagyományokból ismert irányokhoz hasonló élményt jelenthetnek.

Fontos megjegyezni, hogy bizonyos korai minimalista darabok önkívületbe ejtő hatása jelentős ellentétek kialakulásához vezetett nem csupán a mozgalom alakjai és bírálói között, hanem a stílusirányzat prominens zeneszerzői között is. Egy kompozíció európai hagyományokon nyugvó befogadása – amennyiben nem szórakoztató zenéről van szó – a legtöbb esetben intellektuális folyamat. A minimalista esztétika által kínált zenehallgatási mód viszont könnyedén fel tudta rúgni ezt a tradíciót, a korabeli közönségnek megvolt rá a lehetősége, hogy már nem aktív szemlélőként figyeljen a zenére – ez Glasst és Andriessent egyébként elborzasztotta.³³ Így nem meglepő módon a minimalizmust kompozíciós iskolának vagy stílusnak tekintő nézet felváltotta annak korábbi, tisztán esztétikai megközelítését.³⁴ Mi okozhatta ezt a változást és milyen módon jelentkezett ez a különböző művekben?

Az esztétikai értelmezés mellőzésének egyik oka a minimalista zeneszerzők beállítottsága közötti ellentét lehetett. Míg Young és Riley a kompozícióik alapján megmaradtak a minimalizmus spirituális és intuitív rétegénél, addig Reich és Glass megközelítésében inkább a zeneszerzés – és a zene szerkesztett jellege – került fókuszba. Keith Potter egy 2013-as tanulmánykötetben megjelent esszéjében a minimalizmuson belüli két irányt az improvizáció és a zeneszerzés jellemzőinek felsorolásával és előbbi két szerzőpáros szembeállításával szemléltette.³⁵ Habár az improvizatív és a szerkesztett jelleg közötti különbségek nem befolyásolták döntő mértékben a minimalista esztétika elhalványulását – az *In C* például egyaránt illeszkedik az előbbi és az utóbbi értelmezés

³³ I.m., 141.

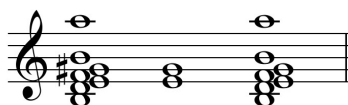
³⁴ Johnson: „Minimalism.” i.m., 742–773. 747.

³⁵ Keith Potter: „Mapping Early Minimalism.” In: Keith Potter., Kyle Gann, Pwyll Ap Siôn (szerk.): *The Ashgate Research Companion to Minimalist and Postminimalist Music*. (London: Routledge, 2013.) 19–37. 25.

halmazába is –, a zeneszerzői tudatosság valószínűleg jobban kedvezett a zenei jelenség stílusként való értelmezésének. Felmerül a kérdés: mi szükséges ahhoz, hogy egy irányzatot iskolának nevezhessünk? Ehhez először érdemes számba venni, milyen változásokat hozott magával a kezdeti nézőpont háttérbe kerülése.

Egy zeneszerzői iskola létrejöttének feltétele, hogy egy közös keret- és értelmezési rendszer alakuljon ki, amelyen keresztül az egyes művek – megoldásaik és működésük alapján – összehasonlíthatóvá válnak. Robert Pascall az alábbi paramétereket nevezte meg egy zenei jelenség stílusként való értelmezése kapcsán: dallam, harmónia, forma, textúra és ritmus.³⁶ A másik fontos változást azok a művek jelentik, amelyek Johnson szerint nem kizárólagosan a folyamatra koncentrálnak, hanem bizonyos fokú mozgások és irányok figyelhetőek meg bennük.³⁷

A minimalista iskola jellegzetességei leginkább Reich 1979-es *Four Organs* című darabjában és Glass 1975-ben komponált *Einstein on the Beach* című operájában, annak *Knee 1* című részletének kezdőütemeiben figyelhetőek meg. A két példa számos közös vonást mutat. Egyrészt hiányoznak a valódi melodikus vonalak, míg a kisebb dallamfoszlányok az akkordmozgások vagy a ritmikai mintázatok következményeinek tekinthetőek. A harmóniakezelés rendkívül egyszerű, gyakorlatilag nem lépi át a diatónia határait. A *Four Organs* ötödik ütemétől a pedálszólam elhagyásával egy h-moll tredecima és egy E-dúr akkord közötti ingamozgás figyelhető meg (1. kottapélda), míg a *Knee 1*-ben VI., V. és I. fokú harmóniak ismétlődnek (3. kottapélda).



1. kottapélda: a *Four Organs* 5. ütemétől jelen lévő ingamozgás kivonata

³⁶ Robert Pascall: „Style.” In: Stanley Sadie (szerk.): *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* Vol.24. (London: Macmillan, 2001.) 638.

³⁷ Johnson: „Minimalism.” i.m., 742–773. 748.

KNEE 1

2. kottapélda: az *Einstein on the Beach*, *Knee 1* kezdőütemei

A forma, a textúra és a ritmus szoros egységet alkotnak a stíluson belül. Előbbi mindkét esetben az egész darabon átívelő homogén figuráció egyetlen tömbjeként határozható meg; a különálló szakaszok nem jellemzőek. A ritmus központi szerepet tölt be. A rövid minták különböző szerveződési módjai jelentik a stílus legfigyelemreméltóbb aspektusát.³⁸ A forma egy nagy egységet alkot, nem tagolható kisebb részekre. A textúra ismétlődő ritmikai mintákból áll, amelyek együttesen egyetlen tömböt hoznak létre, ezáltal logikusan következnek a formából; így a szerkezet, a ritmus és a zenei szövet összefüggései közösen alkotják a darabok hangzó felületeit. Ezek alapján valószínű, hogy a repetitív zene kifejezés leginkább a minimalista stílusú kompozíciókra utalhat, mivel azok felületét – gyakran sztereotip módon – a ritmus gépies ismétlődése jellemzi.

Mindezek mellett mindkét példa egy aktívabb harmóniaközpontú gondolkodás jeleit mutatja – különösen a korai minimalista darabokhoz képest –, így ezek alapján Reich és Glass műveiben valóban megfigyelhetőek egyfajta harmóniai mozgások: előbbi esetben a 43. ütem e'-a' oldásában mutatkozik meg egy domináns-tonika hatású kapcsolat, míg az utóbbi példában az akkordmenet tonika felé törekvése figyelhető meg (lásd a 2. és a 3. kottapéldákat).

3. kottapélda: a *Four Organs* domináns-tonika jellegű akkordkapcsolatának kivonata

³⁸ I.h.

A Reichhel való hasonlóságok – mint a harmóniakapcsolatok megjelenése és a folyamatot fenntartó állandó mozgások – mellett az *Einstein* részlete bizonyos mértékű nyugati zenei hatást is tükröz. A változatlan basszusmenet fölött megszólaló figuratív szólamok – a szinte változatlan ismétlések ellenére – a barokkból ismert variációs formára, a passacagliára emlékeztetnek. A fenti művek további közös jellemzője, hogy a korábbiakkal ellentétben nem kizárólag egyetlen folyamatra fókuszálnak: így ebben az esetben a folyamatzenével ellentétben a folyamatrendszer-zene elnevezés bizonyul pontosabbnak.

A minimalizmus stílusként egy közös értelmezési rendszert teremtett a hasonló elvek mentén szerveződő művek számára, ugyanakkor ez a keret valószínűleg egyre inkább korlátozta a szerzőket. Mindeközben új alkotói tendenciák bontakoztak ki. Ahogy Timothy A. Johnson is rámutat, gyakran több olyan kompozíciót is minimalistának bélyegeztek, amelyek nem foglalták magukban a stílus valamennyi elemét vagy azok mellett más kompozíciós eljárásokat is alkalmaztak.³⁹ Így az irányzat fokozatos háttérbe szorulása olyan egyéni alkotói szemléletmódhoz vezetett, amelyben a minimalizmus a korábbiakkal ellentétben mint technika érvényesül. Ezt a jelenséget Glenn Watkins amerikai muzikológus szerint „az anyagok általános értelemben vett korlátozása és az ismétlődő mintákra és a pangásra helyezett hangsúly” jellemzi.⁴⁰ Bár Watkins állítása – figyelembe véve a minimalista hangvételű művek jelentős részét meghatározó repetitív hangzó felületeket – helytálló, ugyanakkor a ritmikai modellek egyre inkább kompozíciós eszközként funkcionálnak, míg a vezető szerepet a harmóniai gondolkodás veszi át.

Ez a jelenség jól megfigyelhető Reichnél. Az 1960-as évek második felében mind őt, mind Glasst elsősorban a struktúra foglalkoztatta, azonban az 1970-es évek elejére egyre nagyobb gondot fordítottak a hangzásra.⁴¹ Az 1967-es *Piano Phase* és az 1971-ben komponált *Drumming* között bejárt út kizárólag egyetlen technikai eljárás rendkívül szigorú megközelítéséhez kötődik. Ugyanakkor a kompozíciók egymást követő sora azt mutatja, hogy ez a tendencia fokozatosan lazult, így Reich számára egyre kevésbé volt fontos bármilyen strukturális folyamat hallhatósága. Ezt támasztja alá egy 1976-ban készített interjú, amelyben a zeneszerző a *Piano Phase* kapcsán megjegyezte, hogy „a kompozícióból hiányzik az a fajta zenei izgatottság és érdekesség, ami engem személy szerint érdekel.”⁴²

³⁹ I.m., 742–773. 750.

⁴⁰ Glenn Watkins: *Soundings: Music in the Twentieth Century*. (London: Collier Macmillan, 1988.) 572.

⁴¹ Potter: *Four Musical Minimalists*. i.m., 210–211. 304–307.

⁴² I.m., 210.

Reich és Glass kompozíciós fókuszváltása egy új megközelítést eredményezett, amely a minimalizmust technikaként kezeli. A zeneszerzők nem próbálták a stílus minden kötelezettségének megfelelni: a jellegzetes zenei paramétereket – például a ritmust – megtartották, míg néhányat elhagytak vagy más irányzatoktól kölcsönöztek. A közös értelmezési rendszer megszűnésével párhuzamosan az egyes minimalista szerzőkkel szemben támasztott elvárások is szertefoszlottak. Reichnél a *The Desert Music* (1984) első tételében a repetitív ritmusok megmaradnak, ugyanakkor az 1960-as évekhez képest dinamikusabb és gazdagabb harmóniaváltások jellemzőek. Glass esetében már kevésbé látványos a változás. Az 1980-as években keletkezett operáit a statikus, ismétlődő szakaszok uralják. Ugyanakkor a szerző szimfonikus műveiben, például az Első Hegedűverseny (1987) első tételében – az olyan olyan korábbi művekhez képest, mint *Music in Fifths* (1969) és a *Music in Changing Parts* (1971) – jelentősebb harmóniai aktivitás és drámaiság fedezhető fel. Így Reich és Glass érhető okokból tiltakozott későbbi műveik minimalistának való bélyegzése ellen.⁴³ A technikaként való értelmezés egyéb kompozíciós metódusok vagy stílusirányzatok megítélésére is jelentős hatással volt. Ezt támasztja alá Mark Swed zenekritikus Michael Torke (1961*) amerikai zeneszerző kapcsán:

Torke egy olyan fiatal zeneszerző nemzedéket képvisel, akik a minimalizmust természetesnek veszik és egy olyan környezetben nőttek fel, ahol a pop- és az úgynevezett komolyzene közötti különbséget nem kell szigorúan figyelembe venni. Ez egy olyan generáció, amelynek tagjai a tonalitás és az atonalitás közötti háborút már megvívták, egy generáció, amely éppoly öntudatosan kezeli Stravinsky ritmikai bonyolultságát, mint Philip Glass ismétlődő formuláit és ragyogó harmóniáit vagy Madonna szemtelen energiáit.⁴⁴

A minimalista esztétika, stílus és technika hármasának vizsgálatán keresztül a zenében jelentkező változások logikusnak – de legalábbis lineárisnak – tekinthetőek. Az 1930-as években született zeneszerzők – akik végigharcolták az atonalitás és a tonalitás közötti „háborút” –, valamint a későbbi nemzedékek között – akik már bizonyos értelemben a kész változásba érkeztek meg – egyfajta átmenet figyelhető meg. Így például Louis Andriessen (1939–2021) és Meredith Monk (1942*) számára alighanem még kérdéses lehetett, hogy mely alkotói gondolkodásmód mentén határozzák meg önmagukat és

⁴³ Johnson: „Minimalism.” 742–773. 770.

⁴⁴ I.m., 742–773. 762–764.

zenéjükét, azonban a minimalista zene kialakulásában nem töltötték be úttörő szerepet.⁴⁵ Közülük kiemelkedik John Adams (1947*) amerikai zeneszerző, karmester, akit leginkább kortárs témájú operái és zenekari művei miatt tartanak számon.⁴⁶

1.1.4. John Adams zenei nyelvezetének rétegei

Adamsot több forrás is minimalista szerzőként tartja számon, sőt, a korai minimalizmus kapcsán nevét olyan szerzőkkel emlegetik együtt, mint La Monte Young vagy Steve Reich.⁴⁷ Ezek az állítások – még, ha nem is teljes mértékben tekinthetők hibásnak – meglehetősen felületesek és pontatlanok. A fejezetben áttekintem Adams korai éveit, ezen keresztül a minimalizmushoz és az egyéb stílusrétegekhez fűződő viszonyát; majd kísérletet teszek az amerikai zeneszerzőt kizárólag minimalistának bélyegző források cáfolatára.

Adams már gyerekkorától kezdve számos módon találkozott a különböző klasszikus zeneszerzők műveivel, valamint a dzsesszszel; a klarinétjáték, a zeneszerzés és a karmesterség egyaránt korán megjelentek az életében, amelyek később az egyetemi éveit is végigkísérték.⁴⁸ Ugyanakkor a harvardi időszak alatt a szerző számos belső konfliktust élhetett meg. Pierre Boulez francia zeneszerzővel való találkozása meglehetősen ambivalensnek bizonyult. Habár Adams csodálta őt, minden erőfeszítése ellenére sem tudott azonosulni Boulez zenei gondolkodásával.⁴⁹ Hasonló kettősség figyelhető meg Adams tanárai, Earl Kim és Leon Kirchner között. Habár mindketten Schönberg-tanítványok voltak, nemcsak ellenséges viszonyban álltak egymással, hanem zeneszerzői attitűdjük is nagyban különbözött.⁵⁰ Ezzel gyakorlatilag a fiatal zeneszerző két tűz közé szorult: az egyik oldalon a szerialisták aszketikus hozzáállása, a másik oldalon pedig Leonard Bernstein *Kaddish*-szimfóniájának túlradó érzelmessége helyezkedett el.⁵¹ Az efféle dilemmákat valószínűleg tovább súlyosbította John Cage *Silence* című könyvének Adamsre gyakorolt hatása, melyről

⁴⁵ Kyle Gann: „Monk, Meredith (Jane).”

<https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/display/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000042485?rkey=RKqCHc&result=1> (Utolsó megtekintés dátuma: 2025.08.12.).

Elmer Schönberger: „Andriessen, Louis. Works.” In: Stanley Sadie (szerk.): *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Vol.1. (London: Macmillan, 2001.) 637–638. 637–638.

⁴⁶ Sarah Cahill: „Adams, John (Coolidge).” In: Stanley Sadie (szerk.): *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Vol.1. (London: Macmillan, 2001.) 143–146. 143.

⁴⁷ N.N.: „John Adams The Minimalist.” <https://www.laco.org/minimalism/> (Utolsó megtekintés dátuma: 2025.08.11.)

⁴⁸ John Adams: *Hallelujah Junction. Composing an American Life*. (London: Faber and Faber Limited, 2008) 14–16.

⁴⁹ I.m., 30.

⁵⁰ I.m., 33.

⁵¹ I.h.

úgy nyilatkozott: „időzített bombaként zuhant a lelkembe”.⁵² Ennek tükrében nem meglepő, hogy az első pár évben egymásnak ellentmondó, szélsőségesen változó zeneesztétikai tendenciák uralták Adams műveit, ugyanakkor jól láthatóan egy fiatal zeneszerző útkeresése rajzolódik ki. Az 1970-es években – a diplomaszerezés és a San Francisco-i költözés közötti időszakban – egy sor olyan kompozíció született, amelyek a populáris és az avantgárd zene jellemzőit egyaránt magukon viselik.⁵³ Ezek a korai művek 1971–1976 között keletkeztek, és a következő időrendben követték egymást: *Heavy Metal* (1971), *Hockey Seen: A Nightmare in Three Periods and Sudden Death* (1972), *American Standard* (1973), *Grounding* (1975) és *Onyx* (1976).⁵⁴

A *Heavy Metal* Cage és Stockhausen hatását tükrözi; előbbi esetében az akusztikus tér és a hangok kapcsolata, míg utóbbi esetében az úgynevezett momentform szolgált modellként.⁵⁵ Az egy évvel későbbi *Hockey Seen: A Nightmare in Three Periods and Sudden Death* célja a hoki sport főbb jellemzőinek zenében való megjelenítése volt, azonban arra is jó példa a mű, hogy Adams hogyan alkot egységet a különböző zenei konvenciókból.⁵⁶ Ez a tendencia később az 1993-as Hegedűversenyében⁵⁷ és az 1997-es *Century Rolls* című zongoraversenyében is visszaköszön.⁵⁸ A *Hockey* további két szempontból is érdekes: egyrészt az eltérő zenei stílusok közül egyik sem sorolható az avantgárdhoz,⁵⁹ másrészt a darab első hat percében megszólaló, hosszan kitartott hangokból álló zenei szövet alapján ez lehetett Adams első minimalista hangvételi szárnypróbálgatása. Így több, mint valószínű, hogy ekkor már bizonyos mértékig ismerhette a zenei minimalizmust. Az 1973-as *American Standard* második tétele, a *Christian Zeal and Activity* elsősorban a politikai üzenetek zenébe integrálásának esztétikai lehetőségeivel és a notációval kísérletezett.⁶⁰ Mindegyik tétel egy-egy zenei paramétert fedez fel, miközben stílusokat és témákat kölcsönöz az elmúlt korszakok jól ismert amerikai zenei hagyományaiból.⁶¹ A zenén egyaránt érződik olyan, politikával foglalkozó zeneszerzők hatása, mint Cornelius Cardew és Christian Wolff, míg technikai megoldásaiban Morton Feldman és Gavin Bryars művei jelenthették a mintát.⁶² A

⁵² K. Robert Schwartz: *Minimalists. 20th Century Composers*. (London: Phaidon Press, 2008.) 175.

⁵³ Michael Palmese: „A Portrait of John Adams as a Young Man: The 1970s Juvenilia.” *American music* Vol.73/2 (2019. nyár): 229–256. 229. Cahill: „Adams.” i.m., 143–146. 144.

⁵⁴ Palmese: „A Portrait.” i.m., 229–256. 229. Cahill: „Adams.” i.m., 143–146. 144.

⁵⁵ Palmese: „A Portrait.” i.m., 229–256. 231.

⁵⁶ I.m., 229–256. 235.

⁵⁷ John Adams: *Violin Concerto*. Partitúra. (London: Boosey&Hawkes, 1993.) 1.

⁵⁸ John Adams: *Century Rolls*. Partitúra. (London: Boosey&Hawkes, 1997.) 1.

⁵⁹ Palmese: „A Portrait.” i.m., 229–256. 235–239.

⁶⁰ I.m., 229–256. 245.

⁶¹ I.h.

⁶² I.m., 229–256. 245–248.

darab Adams életművének későbbi darabjait figyelembe véve meghatározó lehetett, mivel ezek alapján már igen korán megmutatkozott a zeneszerző érzékenysége a kortárs témák iránt.

Az 1960-as és 1970-es években a sokszor egymásnak is ellentmondó kompozíciós megközelítések tömege követte egymást szédítő ütemben, miközben a különböző zenei irányzatok is hihetetlen gyorsasággal jelentek meg, a nyugati zeneművészet hagyományainak terhe pedig egyre erősebb aggodalmat és mély szorongást keltett.⁶³ Michael Palmese szerint ezek a kulturális összefüggések magyarázatot adnak arra, hogy a fiatal Adams miért volt hajlandó elfogadni látszólag egymásnak ellentmondó kompozíciós megoldásokat és zenei esztétikákat.⁶⁴ Azonban egy pályakezdő szerző esetében csak a legritkább esetben lehet szó ténylegesen kiforrott stílusról, így célszerűbb a diplomaszerezést követő, mindössze néhány évet felölelő időszakot inkább útkeresésnek nevezni. Ezek alapján Adams valószínűleg nem gyors egymásutánban váltogatta a különböző stílusokat, hanem kereste azokat, amelyekkel a leginkább azonosulni tudott. Két későbbi elektronikus műve, az 1975-ös *Grounding* és az 1976-os *Onyx* szintén a minimalizmussal való kapcsolatát tükrözi,⁶⁵ így azok tulajdonképpen az első igazi opus felé vezető út utolsó állomásainak tekinthetők.

Az első valóban minimalista kompozícióra – a *China Gates* című zongoradarab képében – egészen 1977-ig kellett várni, amelyet egy évvel később a szintén zongorára írt *Phrygian Gates* követett; Adams mindkét kompozícióra „a minimalizmusba való beavatásának gyümölcseiként” hivatkozott.⁶⁶ Ugyanakkor ezek a művek a minimalizmus stílusként és technikaként való értelmezésének határán helyezkednek el. Ezt az állítást igazolja, hogy a szóban forgó művek stílárisan bár a minimalizmushoz sorolhatóak, a harmóniakezelés – a gyakori hangnem- és akkordváltások –, valamint a dinamika árnyaltabb kezelése miatt meghaladják azt és olyan későbbi posztminimalista kompozíciók felé mutatnak, mint Reich *Tehillim* vagy *The Desert Music* című darabjai.

Így bár korai zeneszerzői útját számos egymástól messze helyezkedő zenei esztétika kísérte végig, zenei nyelvezetének talán legkönnyebben felismerhető rétege a minimalizmus. Habár az életmű későbbi szakaszaiban más, például az európai zenére jellemző elemek is megjelennek – többek között a Hegedűversenyben és az *A Flowering Tree* második

⁶³ I.m., 229–256. 249.

⁶⁴ I.h.

⁶⁵ I.m., 229–250. 249–250.

⁶⁶ I.m., 229–250. 230.

felvonásának nyitózenéjében⁶⁷ –, Adams mintha időnként vissza-visszatérne a minimalista eszközök alkalmazásához. A zeneszerző maga sem tagadja Reich és Glass hatását:

Steve bizonyos darabjai, különösen a *Music for Eighteen Musicians*, a *Tehillim*, a *Music for Mallet Instruments* és a *Drumming* kulcsfontosságúak voltak abban, hogy segítsenek kifejleszteni a saját stílusomat. [...] Úgy gondoltam, hogy Glass *Satyagrahája* azért működött jól, mert a dísztelen, takarékoskodó, rendkívül egyszerű repetitív zenei nyelvezet remekül illeszkedett a passzív ellenállás témájához.⁶⁸

Adams művei közül csak néhány tekinthető kizárólag minimalistának. A későbbi darabokban, főleg a ritmikát és textúrát figyelembe véve, bár megfigyelhetőek minimalista jellegzetességek, a szerző zenei nyelvezte további rétegekkel bővült. Ezt támasztja alá Johnson is, aki szerint Adams elsősorban az irányzat érzelmkifejező lehetőségeinek felfedezésére helyezte a hangsúlyt, amelyet a korábbi szerzők inkább elkerültek.⁶⁹

Adams kompozíciós eszköztárának bővülése mutatkozik meg az 1984–1985 között keletkezett *Harmonielehre* című zenekari mű első tételében. Az első ütemekben megszólaló, ismétlődő e-moll akkordok – bár jellemzőek a minimalista stílusra – nem hoznak létre ritmikai mintákat, helyette fokozatosan közelednek egymáshoz, amely így egy szabálytalan szinkópáló mintázatot eredményez (4. kottapélda). Bár a zenei anyag repetitív természetű, a tempóérzetet egy megkomponált, mesterséges gyorsítás és lassítás befolyásolja, így Adams a stílus ritmikai jellemzőit meglehetősen újszerű módon használta. Ezzel párhuzamosan egyéb paramétereket is átalakított, például jelentősen kiterjesztette a dallamot. Ez a középső szakaszban megszólaló hosszú, lírai melodikus vonal a cselló- és kürtszólamban jelenik meg; a megoldással a zeneszerző a minimalizmust egyértelműen technikaként alkalmazta, miközben a harmóniai összefüggések és a jelentős dallami invenció miatt a tétel későromantikus áthallásai jelentősen felerősödnek (5. kottapélda).

⁶⁷ Kheng Keow Koay: „Baroque Minimalism in John Adams’s Violin Concerto.” *Tempo* Vol.66/260. (2012. április): 23–33. 23. May: „A Flowering Tree.” i.m., 41–48. 46.

⁶⁸ Johnson: „Minimalism.” i.m., 742–773. 751–752.

⁶⁹ I.m., 742–773. 752.

$\text{♩} = 116 \text{ krt.} + \text{trm} + \text{zg.}$

fff
B.kl.+fg.+cfg+hars.
+tuba+zg.+timp.

6

11

pp

4. kottapélda: John Adams: *Harmonielehre* 1. tétel, 1–15. ütemek harmóniai és ritmikai kivonata

258

kürt+cselló

mf *espressivo*

263

267

5. kottapélda: John Adams: *Harmonielehre* 1. tétel (258–269. ütem)

A múlthoz való visszanyúlást erősíti meg Sarah Cahill is, aki a minimalista szerzők közül Adamst tartja a nyugati klasszikus hagyományokhoz leginkább kötődő alkotónak.⁷⁰ Ez a tendencia egyrészt tetten érhető a különböző európai tradíciókhoz kapcsolódó címválasztásban, mint a *Harmonielehre* vagy az 1993-as *Kamaraszimfónia*,⁷¹ másrészt az egyes európai kompozíciós megoldások átvételében. Például az 1980-as évek első felében

⁷⁰ Cahill: „Adams.” i.m., 143–146. 144.

⁷¹ I.m., 143–146. 145.

alkotott két zenekari művében, a *Harmoniumban* és az előbb tárgyalt *Harmonielehre*ben is a repetitív motívumokat és a 19. századi szimfonikus nyelvezetet ötvözve mutatkoznak meg.

Az európai zenei tradíciók integrálásának egyik legkiemelkedőbb példája Adams életművében a *Hegedűverseny*. A kompozícióban a barokk zenei nyelv különböző zenei idiómákkal keveredve jelenik meg.⁷² Adams a mű második és harmadik tételét „két múltbeli zenei műtárgy – a chaconne és a toccata – allegóriájának tekinti”. Ugyanakkor a repetitív anyagok alkalmazásával – különösen a harmadik tételben – darab minimalista rétege is tetten érhető (6. kottapélda). A darab hármass szerkezete, a barokk stílusjegyek alkalmazása és átalakítása, az éles ritmus és a notes inégales újszerű használata egyrészt kapcsolatot teremtenek a múlt és a jelen között,²⁰⁹ másrészt arról árulkodnak, hogy Adams zenei nyelvének meghatározó elemei a különböző európai klasszikus zenei tradíciók. Maga a zeneszerző így vall gondolkodásmódjáról:

Reichtól és Glasstól az választ el engem, hogy nem vagyok modernista. Ők viszont azok, abban az értelemben, hogy még mindig nagyon tiszta, egyszerű rendszereket használnak. Én nem vagyok ilyen zeneszerző; magamhoz ölelem az egész zenei múltat, és nincs olyan kifinomult, szisztematikus nyelvezetem, mint nekik [...] Sokkal jobban támaszkodom az intuitív egyensúlyérzésemre [...] Már nem aggódom amiatt, hogy megértsem, egy szerkezet helyes-e vagy sem; tudomásom szerint a tizenkilencedik századi zeneszerzők többsége ösztönösen komponált.⁷³

A minimalizmus és a barokk közötti kapcsolatot már számos kutató felismerte.⁷⁴ Ezt a relációt Ugyanakkor John Adams egyértelműen amerikai színezettel tölti meg. A Hegedűverseny *Toccare* című tételében szabadon valósul meg a stílusok összeolvadása. Adamst saját bevallása szerint vonzották az amerikai zene bizonyos aspektusai, amelyek a különböző közösségek kultúráját és a dzsesszt is jellemezték.⁷⁵ A művészetében fellelhető stílusgazdagság valószínűleg visszavezethető a szerző azon meggyőződésére, hogy a zenének egyrészt hallgatóbarátnak kell lennie, másrészt legyen alkalmas szélesebb rétegek megszólítására is.⁷⁶

⁷² Koay: „Baroque Minimalism.” 23–33. 23.

⁷³ K. Robert Schwartz: „Process vs. Intuition in the Recent Works of Steve Reich and John Adams.” *American Music* Vol.8/3 (1990. ősz): 245–273. 247.

⁷⁴ Koay: „Baroque Minimalism.” i.m., 23–33. 24–25.

⁷⁵ I.m., 23–33. 31.

⁷⁶ I.h.

Ezt a megállapítást saját maga is megerősítette:

A munkáimban arra törekszem, hogy olyat alkossak, ami egyrészt friss, újszerű és azt a benyomást kelti, hogy az én időmben született, másrészt nagyobb a kulturális hatása, azaz olyan tanult emberek számára is érthető, akik nem zenével foglalkoznak.⁷⁷

75

Fl. 1

Fl. 2

Ob. 1

Eng. Hn.

Cl. in Bb 1

Cl. in Bb 2

Bsn. 1

Bsn. 2

Tpt. in C

Marimba

Perc.

Synth. 1

Synth. 2

[20] "Organ"

6. kottapélda: A *Hegedűverseny Toccata* című tételének részlete (75–78. ütem)

1.1.7. Összegzés

A minimalista zenei gondolkodás minden bizonnyal számos zeneszerző számára nyújtott alternatívát az alapvetően a véletlent zenei eszközként használó és szerialista többségű Egyesült Államokban a második világháborút követő időszakban. A Young, Riley, Reich és Glass fémjelezte zenei jelenség a kezdeti puritán helyszínekről indulva fokozatosan foglalta el a helyét a koncerttermekben és az operaházakban. Az 1960-as évek második felétől

⁷⁷ Ann McCutchan: *The Muse that Sings: Composers Speak about the Creative Process* (Oxford: Oxford University Press, 1999.) 72.

kezdve a két utóbbi szerző egyre inkább eltávolodott a minimalizmust kizárólag esztétikaként értelmező irányzattól és a stílus kompozíciós lehetőségei felé fordultak. Később az egyes zenei paraméterek megváltoztatásával, illetve elhagyásával az irányzat már zeneszerzés-technikaként funkcionált.

John Adams rendkívül későn, 1977-ben a *China Gates* című művével lépett a minimalista szerzők sorába. Addigra az irányzat stílusként a végéhez közeledett, az 1980-as évekre már mint posztminimalizmus működött tovább. Így nem meglepő, hogy Adamset már nem sorolják a korai minimalizmus képviselői közé. A *China Gates* és az egy évvel későbbi *Phrygian Gates* a stílusként és a technikaként való értelmezés határán helyezkednek el. Az 1980-as években keletkezett, valamint az azt követő művek pedig már egyértelműen a minimalizmus technikai alkalmazásának sorát gyarapítják. Így a John Adamset kizárólag minimalista szerzőnek bélyegző források felületes állítást fogalmaznak meg, mivel az amerikai zeneszerzőnek csupán néhány korai kompozíciója tartozik minden kétséget kizáróan az irányzathoz.

Adams zenei nyelve tehát sokkal gazdagabb. A minimalista karakterű hangzó felületek mellett egyaránt meghatározóak az európai klasszikus zenei hagyományok. Ez a jelenség egyrészt megfigyelhető a kiterjedt, hosszú melodikus vonalak alkalmazásában, másrészt a 19. századi szerzőktől kölcsönzött szimfonikus nyelvezet használatában is. Mindezek mellett szoros kapcsolatot ápol a jellegzetes barokk stílusból származó formai tradíciókkal és technikai elemekkel. Zeneszerzői gondolkodásmódjában meghatározó szerepet tölt be a reflektív attitűd. Ezt bizonyítja számos kortárs témát feldolgozó operája, például a *Nixon in China* (1987), a *The Death of Klinghoffer* (1991) és a *Doctor Atomic* (2005), melyek egytől egyik a 20. század történelmében játszódó színpadi művek. Bár a különböző alkotói gondolkodásmódok közötti harcból Adams is kivette a részét, az egyes zenei rétegek együttes alkalmazása és egyenlő súlya miatt – szemben a minimalisták első nemzedékével – inkább Michael Torke generációjához áll közelebb.

1.2. Az opera-oratórium

Adams nevét elsősorban kortárs témájú operái kapcsán ismeri a közönség. Az 1987-es *Nixon in China* című darabja volt az első a színpadi művek sorában. Sikerét jól mutatja, hogy több

mint hetven alkalommal mutatták be néhány év leforgása alatt.⁷⁸ Ezt követte a szintén kortárs témát feldolgozó 1991-es *The Death of Klinghoffer*, amely után évekig nem komponált új operát.⁷⁹ Visszatérését a 2005-ben debütáló *Doctor Atomic* jelentette. A két utóbbi mű közötti, összesen tizennégy évet felölelő időszakban ugyanakkor több színpadi darabja is keletkezett, amelyek azonban nem operák.⁸⁰ Mindhárom operáját ekként is definiálja a szerző és operaként játsszák őket, és ha léteznek is oratorikus formái a kompozícióknak, azok nagy valószínűséggel nem Adams előre meghatározott szándéka miatt működnek más előadói gyakorlat szerint. Így üde színfoltként jelenik meg a zeneszerző életművében az ezredfordulón, Párizsban bemutatott *El Niño*.⁸¹ A kompozíció műfaja a partitúra alcíme alapján „születéstörténeti oratórium” (nativity oratorio), ezzel szemben operaként is gyakran színpadra állítják.⁸² Ezt a tendenciát erősíti a szerző honlapján olvasható ismertető, amely alapján a darab koncertszerű és színpadi változatában egyaránt előadható.⁸³ Ennek fényében érdekes, hogy habár előadói gyakorlatát tekintve egyértelműen a műfaj képviselőinek sorába illik, az *El Niño*t Adams egyszer sem nevezi opera-oratóriumnak.

A 2000-ben bemutatott mű folytatásának is tekinthető a 2012-es *The Gospel According to the Other Mary*, amelyet egyaránt játszanak oratóriumként és operaként is: előbbire 2012-ben, utóbbira egy évvel később, 2013-ban került sor először a Los Angeles-i Walt Disney Concert Hallban.⁸⁴ A zeneszerző ez utóbbi esetben nem adott tájékoztatást a mű előadását illetően, sőt, a kottán szereplő „passió-oratórium” (passion-oratorio) elnevezés hasonlóan az *El Niño*hoz inkább oratóriumot, sem mint operát sejtet.⁸⁵ A korábbi mű előadói gyakorlata talán precedenst teremtett Adams számára ahhoz, hogy későbbi, szintén bibliai témájú színpadi művét a korábbihoz hasonlóan nagymértékű rugalmasággal kezelje, ha az előadás formájáról van szó, bár hivatalos formában nem tudni olyan flexibilis szerzői szándékról, amely megengedte volna ezt a szintű kötetlenséget. Ennek ellenére a 2013-as operai keretek között lezajló előadás nem csak a zeneszerző tudtával és engedélyével történhetett meg; minden bizonnyal már a komponálás során úgy tervezte, hogy

⁷⁸ Cahill: „Adams.” i.m., 143–146. 144.

⁷⁹ I.m., 143–146. 145.

⁸⁰ I.h.

⁸¹ Cahill: i.m., 143–146. 144.

⁸² John Adams: *El Niño. A Nativity Oratorio*. Partitúra. (London: B&H/Hendon. 2000.) 1.

⁸³ N.N. „El Niño. Notes.” <https://www.carbox.com/el-nino/> (Utolsó megtekintés dátuma: 2022.03.28.).

⁸⁴ N.N. „Adams, John. The Gospel According to the Other Mary (2012).”

<https://www.boosey.com/pages/opera/moredetails?musicid=51759> (Utolsó megtekintés dátuma: 2022.03.28.).

⁸⁵ John Adams: *The Gospel According to the Other Mary. A Passio Oratorio*. Partitúra. (London: B&H/Hendon, 2012.) 1.

születéstörténeti oratóriuma mintájára a passió-oratórium is többféle változatban bemutatható legyen. Ezt a szándékot erősíti meg Andrew Clemens a 2013-ban, a *The Guardian*-ben megjelent cikke;⁸⁶ a kritikus állítása szerint a *Gospel* megalkotása az Adams–Sellars páros tudatos döntése volt, amellyel az *El Niño*t szerették volna kiegészíteni, másrészt a passió-oratórium Adams számos színpadi művéhez hasonlóan az opera és koncertmű között lebeg.⁸⁷

A darab különböző formájú megszólalásai mögött több, egymással szorosan összefüggő ok állhatott. Egyrészt az oratórium színpadra állításával reflektált a 21. századi közönség vizualizációhoz kapcsolódó igényeire. Másrészt a kompozíció ily módon a közönség sokkal nagyobb rétegeit tudja megszólítani: egyaránt képes kielégíteni az opera- és a koncertlátogatók igényeit. Nem utolsósorban anyagi szempontból is előnyös lehet: a kisebb forrásokkal gazdálkodó koncertközpontok dönthetnek a koncertszerű előadások mellett, míg a gazdagabb operaházak színpadra állíthatják a művet, ezzel együtt a zeneszerző számára is biztosabb és magasabb játszottságot ígérhetett ez a megoldás. Mindezek mellett felmerül a kérdés: mi a *Gospel* pontos műfaja és lehet-e egyáltalán precíz határvonalat húzni az opera és az oratórium kettőse között?

A kompozíciók műfaji meghatározása körül tapasztalható nehézségek nem tipikusan a 20-21. század problémái közé tartoznak. Már jóval korábban is születtek olyan művek, melyek kategorizálása nem feltétlenül egyértelmű. A definiálás folyamatában számtalan tényező játszik meghatározó szerepet, mivel nemcsak az adott korban alkalmazott gyakorlatot, hanem a zeneszerző egyéni helyzetét vagy bizonyos művei körül kialakuló rendhagyó eseteket is figyelembe kell venni az átfogó kép kialakításához. Nem utolsósorban azt is fontos tisztázni – ha egyáltalán lehetséges –, hogy mi lehetett az adott szerző szándéka, milyen elvek vagy külső körülmények vezették az alkotás folyamatában.

Az opera és az oratórium bizonyos szempontból ugyanannak az éremnek a két oldala. Gyakorta fedezhető fel kisebb-nagyobb átjárhatóság a műfajok között, már a 18. században is. A legtöbb operai és oratorikus keretek között megszólaló kompozíció azonban valószínűleg nem teljesen a tudatos szerzői tervezés eredménye; sok esetben külső hatások formálták a műveket olyanná, ahogyan azokat ma ismerjük. Ilyen alakító tényező lehetett többek között a 18. századi Itáliában a böjti időszak alatt hatályban lévő operajátszási

⁸⁶ Andrew Clemens: „The Gospel According to the Other Mary – Review.”
<https://www.theguardian.com/music/2013/mar/17/gospel-according-to-other-mary-review>
(Utolsó megtekintés dátuma: 2023.05.23).

⁸⁷ I.h.

tilalom, melynek értelmében hamvazószerda és nagyszombat között tilos volt operát előadni, helyette az úgynevezett „oratorio volgare” elégítette ki a közönség műfaj iránti igényeit.⁸⁸ Ezzel szemben a korabeli Angliában nem alkalmazták vagy legalábbis nagy mértékben figyelmen kívül hagyták ezt a tilalmat, így például Londonban a nagyböjt alatt is tartottak operaelőadásokat.⁸⁹ Mindez azonban nem jelentette azt, hogy ne mutattak volna be színpadi formában, nyilvános keretek között vallásos témájú darabokat. Az ilyen és ehhez hasonló tényezők így meglehetősen kalandos utóéletet biztosítottak az egyes műveknek.

Az 1900-as évek első évtizedeiben az operák hangvételt nagyrészt a wagneri hagyomány dominálta: a századfordulón élő és alkotó szerzők kisebb-nagyobb mértékben az ő nevével fémjelzett vagy a kései Verdi által teremtett zenei gyakorlatot követték.⁹⁰ A posztwagneri művek közül elsősorban Strauss 1905-ös *Saloméja* emelkedik ki.⁹¹ A hivatalosan „Musikdramaként” definiált kompozíció hasonlóan Wagner operáihoz vezérmotívum-rendszert használ.⁹² Herberth Lindenberger a darab kapcsán megjegyzi, hogy a *Salomé*hoz hasonló traumatikus hatású dramaturgiával rendelkező kompozíciók legtöbbször csak első alkalommal képesek sokkolni a hallgatót; a későbbiekben már csak a szélsőséges rendezések tudnak az eredetihez hasonló hatást kiváltani a közönségből.⁹³ Az ebből eredeztethető elidegenítő hatású megoldások minden bizonnyal hatást gyakorolhattak többek között a kortárs operára is: elképzelhető, hogy a *Gospel* kapcsán is ezért dönthetett úgy a szerző-librettista páros, hogy párhuzamot von a passió ókori cselekménye és a jelenkor szociális problémái között. Adams művében ez a döntés közelebb hozza és sokkal személyesebbé teszi a mai ember számára Jézus szenvedését.

A rendhagyó színpadi művek sorába jól illeszkedik Claude Debussy 1902-ben bemutatott ötfelvonásos operája. A *Pelléas és Mélisande* több szempontból is szakít a francia opera hagyományaival: például hiányzik belőle a táncbetét.⁹⁴ A Lindenberger által használt „not-quite opera” (nem egészen opera) kifejezés ebben az értelemben alighanem helytálló.

⁸⁸ Anthony Hicks: „Handel.” In: Stanley Sadie (szerk.): *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Vol.10. (London: Macmillan, 2001.) 751–754. 754.

⁸⁹ Howard E. Smither: „Oratorio” In: Stanley Sadie (szerk.): *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Vol.18. (London: Macmillan, 2001.) 515–516. 516.

⁹⁰ Arnold Whittall: „Opera. The 20th Century” In: Stanley Sadie (szerk.): *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Vol.18. (London: Macmillan, 2001.) 444–451. 444.

⁹¹ David Murray: „Salome.” In: Stanley Sadie (szerk.): *The New Grove Dictionary of Opera*. Vol.4. (London: Macmillan, 1992.) 146.

⁹² I.m. 147.

⁹³ Herberth Lindenberger: *Situating Opera: Period, Genre, Reception*. (Cambridge University Press, 2010.) 181–182.

⁹⁴ Claude Debussy: *Pelléas et Mélisande. Lyric drama in 5 acts by Maurice Maeterlinck*. Partitúra (Párizs: E. Fromont, 1904.)

Az általa meghatározott csoportba számos, a 20. század első felét meghatározó kompozíció is helyet foglal, többek között Bartók 1911-ben komponált, majd 1918-ban bemutatott *A kékszakállú herceg vára* című operája, Stravinsky 1927-es *Oedipus Rex* opera-oratóriuma, valamint 1934-ben bemutatott melodramája, a *Perszephoné* is, de ide sorolhatjuk Schönberg *Mózes és Áron* című, több változáson is áteső opuszát 1951-ből.⁹⁵

A Bartók-operában a szereplők és a helyszín statikus jellege kritikus tényező a színpadra állítás szempontjából. Az előadások jelentős részében elhagyható a színházi díszlet, így az énekesek minimális mozgását figyelmen kívül hagyva gyakorlatilag oratorikus formában elő lehet adni a művet. A *Pelléas és Mélisande*-dal összehasonlítva párhuzamokat fedezhetünk fel: az énekszólamok dallamvonalai és a beszédminták mindkét esetben erősen kötődnek az adott nyelvhez, továbbá mindkét mű témája Maurice Maeterlincktól származik.⁹⁶ Ugyanakkor a *Pelléas* kapcsán kevésbé kérdéses a darab műfaja. Ez valószínűleg annak köszönhető, hogy a *Kékszakállú*hoz képest a *Pelléas* több helyszínen játszódó cselekménye világosabb választ ad a műfaji kérdésekre.

Hasonló jelenség figyelhető meg Stravinsky esetében is. Bár az orosz zeneszerző életében többször is komponált operát, ezek közül szinte mindegyik kerüli a választ a műfaj által feltett kérdésekre. Az 1916-os *Renard* csak a legnagyobb jóindulattal nevezhető operának. Az énekesek egy mindössze tizenöt fős zenekarban foglalnak helyet;⁹⁷ továbbá a darab alig hosszabb negyedóránál. Az 1922-es *Mavra* csupán egy egyfelvonásos vígopera, a *Perszephoné* címszereplője pedig egyáltalán nem énekel a műben, érzelmeit, gondolatait egy tenorszólista közvetíti.⁹⁸ Az egyetlen kivételt az 1951-ben bemutatott *A kéjenc útja* című háromfelvonásos opera jelenti.⁹⁹

Az ambivalens érzéseket kiváltó műfaji kettőségek azonban leginkább az 1927-ben komponált *Oedipus Rex* kapcsán érhetőek tetten. A kompozíció műfaja hivatalosan opera-oratórium.¹⁰⁰ Először a párizsi Théâtre Sarah Bernhardtban mutatták be 1927. május 30-án,

⁹⁵ Paul Griffiths: „Bluebeard’s Castle.” In: Stanley Sadie (szerk.): *The New Grove Dictionary of Opera*. Vol.1. (London: Macmillan, 1992.) 505. Richard Taruskin: „Oedipus Rex.” In: Stanley Sadie (szerk.): *The New Grove Dictionary of Opera*. Vol.3. (London: Macmillan, 1992.) 650. Richard Taruskin: „Perséphone.” In: Stanley Sadie (szerk.): *The New Grove Dictionary of Opera*. Vol.3. (London: Macmillan Press Limited, 1992.) 971. O.W.Neighbour: „Moses und Aron.” In: Stanley Sadie (szerk.): *The New Grove Dictionary of Opera*. Vol.3. (London: Macmillan, 1992.) 480–481.

⁹⁶ Griffiths: „Bluebeard’s Castle.” i.m., 506.

⁹⁷ Richard Taruskin: „Renard.” In: Stanley Sadie (szerk.): *The New Grove Dictionary of Opera* Vol.3. (London: Macmillan, 1992.) 1288.

⁹⁸ Taruskin: „Mavra.” i.m., 278. Lindenberger: *Situating Opera*. i.m., 177.

⁹⁹ Stephen Walsh: „Stravinsky, Igor (Fyodorovich).” In: Stanley Sadie (szerk.): *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Vol.24. (London: Macmillan, 2002.) 550.

¹⁰⁰ Taruskin: „Oedipus Rex.” i.m., 650.

oratorikus formában, majd egy évvel később, 1928. február 23-án operaként a Bécsi Állami Operaházban.¹⁰¹ A darab előadásával kapcsolatban Stravinsky az alábbi módon rendelkezik az 1948-as partitúrában:

Teiresziász, a pásztor és a hírnök kivételével minden szereplő maradjon a kezdeti jelmezében és álarcában. Csak a karjuk és a fejük mozoghat. Élő szobrok benyomását kellene kelteniük. A kórus a színpad előterében, három szinten elhelyezkedő féldombormű benyomását kelti: a szoborszerű háttér csak az énekesek arcát fedi fel. A Narrátor fekete öltönyben jelenik meg. A bal szárnyról lép be az előszínpadra és beszédét követően távozik. A történetet a Narrátor tárgyilagos hangnemben mint egyfajta konferanszié mutatja be.¹⁰²

A fentiek figyelembevételével meglepően hasonló színpadi kép tárul a közönség elé, mint a *Kékszakállú* esetében: a nyilvánvaló különbségek ellenére a Bartók-opera és az *Oedipus Rex* is egyfajta scenírozott oratórium benyomását mutatják. Ezek alapján jól látható, hogy a *Gospel* műfaji határok közötti elhelyezkedése nem elszigetelt eset, hanem egy zenetörténeti korszakokon átívelő tendencia részét képezi. Ugyanakkor a 2013-as bemutató rendezése alapján a kompozíció inkább egyfajta scenírozott oratóriumnak tekinthető. Ezt támasztja alá egy Adamsszel készített interjú, amelyben a szerző a rendezés meglepően puritán jellegéről beszél.¹⁰³ A szereplők elhelyezése, valamint a minimális tárgyi kellékek használata miatt az *Oedipushoz* hasonlít a *Gospel*. Ugyanakkor a mű tisztán operaként való értelmezésének mond ellent az is, hogy az első felvonás cselekménye kevésbé narratív, inkább egymás mellé illesztett, lazán kapcsolódó epizódok sorozataként értelmezhető. Bár a második felvonás a passiót dolgozza fel – ahogy majd a librettó vizsgálata során bővebben kifejtem –, a történet egyes pontjai összevonva jelennek meg, míg mások teljesen kimaradnak. Ezek alapján az Adams által használt passió-oratórium megnevezés valóban helytállóbb, mint az opera-oratórium.

A különböző művek vizsgálata során lépésről-lépésre bontakozik ki az a kifejezetten komplex és bonyolult kölcsönhatás-rendszer, amely alapjaiban határozta és határozza meg ma is a műfajokat illetően a zeneszerzők gondolkodásmódját. A különböző vallási tilalmak,

¹⁰¹ I.h.

¹⁰² Igor Stravinsky: „Oedipus Rex. Előszó.” In: N.N. (szerk.): *Oedipus Rex. Opera-oratorio in two acts after Sophocles*. Partitúra. (London: Boosey&Hawkes, 1948.) IV–V. V.

¹⁰³ N.N.: „Interjú John Adams-el.”

<https://www.youtube.com/watch?v=ZZ0ahdo0c3g> (Utolsó megtekintés dátuma: 2023.05.23.). (Audiovizuális felvétel).

zenei hagyományok mellett, legalább ugyanakkora súllyal kell figyelembe venni az adott szerző zenei neveltetését, egy-egy ország kulturális szokásait, a zeneszerző kapcsolatát elődeivel és kortársaival ahhoz, hogy akár csak minimális mértékben megérthessük, hogyan nyerte el egy-egy kompozíció jelenleg ismert formáját. Bizonyos értelemben a zeneszerzők nem sokat változtak az elmúlt évszázadok során: a zene önmagában mindig prioritást élvezett a műfaji korlátokkal szemben.

1.3. John Adams színpadi műveinek általános jellemzői

John Adams egyike azoknak a zeneszerzőknek, akik Philip Glass mellett képesek voltak megragadni a széleskörű operalátogató közösség figyelmét.¹⁰⁴ Adams 2022-ig összesen kilenc operát, oratóriumot, illetve daljátékot komponált: *Nixon in China* (1987), *The Death of Klinghoffer* (1991), *I Was Looking at the Ceiling and Then I Saw the Sky* (1995), *El Niño* (1999–2000), *Doctor Atomic* (2004–2005), *The Flowering Tree* (2006), *The Gospel According to the Other Mary* (2012), *Girls of the Golden West* (2017), *Antony and Cleopatra* (2022).¹⁰⁵ Mivel a *Gospel*t fogom alaposabban vizsgálni, ezért elsősorban a 2012-ig írott kompozíciók áttekintése kerül a középpontba. Adams színpadi műveit az alábbi szempontok szerint fogom áttekinteni: témaválasztás, szerkezet, librettó és apparátus.

¹⁰⁴ Warburton: „A Working.” i.m., 135–159. 135.

¹⁰⁵ Allan Kozinn: „Nixon in China.” In: Stanley Sadie (szerk.): *The New Grove Dictionary of Opera* Vol.3. (London: Macmillan Press Limited, 1992.) 610–611. 610. Laura Macy: „The Death of Klinghoffer.” <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/display/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0002079678?rkey=LS7ESZ&result=1> (Utolsó megtekintés dátuma: 2024.05.07.). John Adams: *I Was Looking at the Ceiling and then I Saw the Sky* <https://www.earbox.com/i-was-looking-at-the-ceiling-and-then-i-saw-the-sky/> (Utolsó megtekintés dátuma: 2024.04.03.). Adams: *Hallelujah*. i.m., 244. 253. John Adams: „Doctor Atomic” <https://www.earbox.com/doctor-atomic/> (Utolsó megtekintés dátuma: 2024.04.03.). John Adams: *A Flowering Tree. The Story*. Partitúra. (London: Boosey&Hawkes, 2006.). John Adams: *Gospel According to the Other Mary*. <https://www.boosey.com/cr/perusals/score?id=25828> (Utolsó megtekintés dátuma: 2024.04.03.). John Adams: *Girls of the Golden West*. <https://www.boosey.com/cr/perusals/score?id=39275> (Utolsó megtekintés dátuma: 2024.04.03.). John Adams: *Antony and Cleopatra*. <https://www.boosey.com/cr/music/John-Adams-Antony-and-%20Cleopatra/104158> (Utolsó megtekintés dátuma: 2024.04.13.).

1.3.1. John Adams színpadi műveinek témaválasztási tendenciái

Adams zeneszerzői attitűdjének meghatározó eleme az a vágy, hogy saját korához kapcsolódjon. Állítása szerint rendkívül fontos számára zenéjének kulturális és a közönségre gyakorolt hatása, miközben művészete minden kétséget kizárólag a kortárs gondolkodásmód légkörét árasztja magából.¹⁰⁶ Ez a nézőpont színpadi műveinek témaválasztásában is megjelenik. Így operáinak egy része valamilyen huszadik századi történelmi eseményen, például Nixon 1972-es kínai látogatásán vagy az Achille Lauro hajó 1985-ös eltérítésén alapszik.¹⁰⁷ Adams az aktuális korban élő főszereplőit szinte mindig átlagos, hétköznapi emberekként jeleníti meg. Ezt az ars poeticaként is értelmezhető állítást látszik megerősíteni a *Nixon* első kórustételének egyik szakasza: „most az emberek a hősök.”¹⁰⁸ A másik jellemző témaválasztási tendenciát a különböző mitikus történetek képezik, ami látszólag szemben áll Adams korábban született operái kortárs eseményeket központba helyező álláspontjával, valójában ezek az időtlen történetek is erősen reflektálnak a jelenkor számos problémájára. Így például az *El Niño* című opera-oratórium a betlehemi történetet és a spanyolajkú gettók fiatal anyáinak helyzetét állítja szembe egymással,¹⁰⁹ míg a *The Gospel According to the Other Mary* – amely az előbbi kompozíció egyfajta testvérdarabjának tekinthető¹¹⁰ – a szenvedéstörténet bibliai narratíváját helyezi a korunkban jelen lévő számtalan krízis mellé.¹¹¹

1.3.2. John Adams színpadi műveinek szerkezete

Adams színpadi művei – a *Nixon* kivételével – két felvonásból állnak. Lehetséges, hogy ez a zeneszerző részéről tudatos döntés volt, amellyel a huszonegyedik századra jellemző

¹⁰⁶ Ann McCutchan: *The Muse that Sings: Composers Speak about the Creative Process* (Oxford: Oxford University Press, 1999.) 72.

¹⁰⁷ Alice Goodman: „Nixon in China. Program Notes.” In: N.N. (szerk.): *Nixon in China*. Partitúra. (London: Boosey&Hawkes, 1987.) III.

Macy: „The Death.” i.m., i.h.

¹⁰⁸ John Adams: *Nixon in China*. Partitúra. (London: Boosey&Hawkes, 1987.) 26. A szövegrész eredeti angol nyelvű változata: „The people are the heroes now.”

¹⁰⁹ Thomas May: „A Flowering Tree. The Composer. The Music.” *Jung Journal* Vol.2/1. (2008. tél): 41–48. 43.

¹¹⁰ Michael Palmese: „Los Angeles, Walt Disney Concert Hall: John Adams’s »The Gospel According to the Other Mary.«” *Tempo* Vol.66/262. (2012. október): 49–50. 49.

¹¹¹ N.N.: „Interjú Peter Sellars-a és John Adams-el.”

<https://www.youtube.com/watch?v=4gNrRek1rB0> (Utolsó megtekintés dátuma: 2024.04.26.)

felgyorsult életmódra kívánt reagálni.¹¹² Azonban, ha figyelembe vesszük, hogy Adams valamennyi színpadi műve ellentétpárookra épül,¹¹³ akkor feltételezhetjük, hogy a darabok két felvonásra osztásával is erre reflektál. Az egységek látszólag nem szimmetrikusak, szinte minden esetben hosszabb a második rész, de legalábbis a cselekmény szempontjából mozgalmasabb hatást kelt, mint az első.¹¹⁴

A *Klinghoffer* prológa mellett, hogy bevezeti a közönséget a cselekménybe,¹¹⁵ már a darab elején számos éles kontrasztra is rámutat; míg a palesztinok kórusa egy konkrét sérelmet énekel meg, addig az izraeliektől egy időtlenséget sugárzó, szerelmes hangvételű kórustétel hangzik el.¹¹⁶ A darab előrehaladtával további ellentétek rajzolódnak ki. Az első felvonás első jelenetében a hangsúly a túlélők beszámolójára kerül, míg a terroristák szavai csak néhol szövik át a beszámolókat.¹¹⁷ Ezzel szemben a második felvonás első jelenetében a dinamika mintha megfordulna: az áldozatokkal szemben nagyobb szerephez jutnak a gépeltérítők.

Fontos párhuzam mutatkozik meg az első és a második felvonás második jelenete között: előbbi Mamoud bátyja erőszakos halálát idézi fel, míg az utóbbi Klinghoffer halálát mutatja be.¹¹⁸ Az egymással szimmetrikusan párba állítható jeleneteken keresztül mintha a második felvonást bevezető kórustétel válna az opera szimmetriatengelyévé (1. táblázat). Hágár történetén keresztül megjelenik a tulajdonjog és a száműzetés témája, amely a palesztinok és a zsidók számára egyaránt visszhangot kelt.¹¹⁹ A különböző ellentéteken és párhuzamokon keresztül végül mintha egy olyan szerkezet bontakozna ki, amelynek egyik pontján egy ősi, nemzetek közötti konfliktus, a másik végpontján egy jelenkori, egyéni veszteség áll. Ezt a darabot záró szólóária is alátámasztja, amely a jelenetek végén megjelenő kórustételeket helyettesíti.

¹¹² A darabok két részre osztásával a szünetek száma is logikusan csökkent, így elképzelhető, hogy könnyebben be tudta őket fogadni a közönség. Mindenesetre úgy tűnik, egyáltalán nem egyedülálló eset; számos klasszikus opera rendezésében is jellemző ez a fajta két részre redukálás, amelyet legtöbbször a felvonások összevonásával, formai átrendezésével érnek el.

¹¹³ N.N.: „Interjú.” <https://www.youtube.com/watch?v=4gNrRek1rB0> (Utolsó megtekintés dátuma: 2024.04.26.).

¹¹⁴ John Adams: *The Death of Klinghoffer. Contents*. Partitúra. (London: Boosey&Hawkes, 1991.)

¹¹⁵ Macy: „The Death.” i.m., i.h.

¹¹⁶ I.h.

¹¹⁷ I.h.

¹¹⁸ I.h.

¹¹⁹ I.h.

I. felvonás			II. felvonás			
Prológus (Kórus)	I. jelenet (Óceán kórus)	II. jelenet (Mamoud bátyjának halála) (Éjszakai kórus)	Hágár története (kórus)	I. jelenet (Sivatagi kórus)	II. jelenet (Klinghoffer halála) (Nap kórus)	III. jelenet (Klinghoffer siratója)

1. táblázat: John Adams *The Death of Klinghoffer* című operájának szerkezete.

Hasonló jelenség figyelhető meg az *A Flowering Tree* esetében is. Kumudha négy metamorfózisa – felvonásonként kettő – tagolja a darabot.¹²⁰ Az átalakulások egymáshoz való viszonyában párhuzamok és ellentétek egyaránt megjelennek. Az első felvonás második jelenete Kumudha első átváltozása, amelynek célja édesanyja segítése.¹²¹ Ennek párja a második felvonás második jelenetében szereplő félresikerült átalakulás, ahol Kumudha nem önszántából, hanem kényszerből hajtja végre azt.¹²² Ezzel ellentétben a második és a negyedik transzformáció fordított kapcsolatban áll: előbbiben az átváltozás a herceg követelődzése nyomán megy végbe az első felvonás utolsó jelenetében, míg a negyedik átalakulás csak a herceg segítségével jöhet létre, amely a második rész utolsó szakaszában kap helyet.¹²³

A darab szerkezetét illetően kulcsfontosságú szerepet tölt be a második felvonás bevezető zenéje, amely Thomas May szerint *A Rajna kincse* nyitányának egyfajta paródiája.¹²⁴ Hasonlóan Wagnerhez, Adams is a romlatlan természetet ábrázolja, amely hamarosan elveszíti ártatlanságát, ezzel bemutatva a fáról szóló történet árnyoldalait.¹²⁵ Az átváltozások fényében ez a zenei szakasz a *Klinghoffer*hez hasonlóan a kompozíció szimmetriatengelyének tekinthető. (2. táblázat)¹²⁵

¹²⁰ May: „A Flowering Tree.” i.m., 41–48. 45.

¹²¹ I.m., i.h. N.N.: „A Flowering Tree.” <https://www.carbox.com/a-flowering-tree/> (Utolsó megtekintés dátuma: 2024.04.09.).

¹²² May: „A Flowering Tree.” i.m., 41–48. 46. N.N.: „A Flowering Tree.” i.m., i.h.

¹²³ May: „A Flowering Tree.” i.m., 41–48. 46–47.

¹²⁴ N.N.: „A Flowering Tree.” i.m., i.h.

¹²⁵ John Adams: *A Flowering Tree. Table of Contents*. Partitúra (London: Boosey&Hawkes, 2006.)

I. felvonás		II. felvonás		
II. jelenet (Kumudha 1. átváltozása) Testvére kérdése	IV. jelenet (Kumudha 2. átváltozása) Herceg követelése	I. jelenet (Bevezető zene)	II. jelenet (Kumudha 3., félresikerült átváltozása) A herceg hűgának követelése	V. jelenet (Kumudha 4., végső átváltozása) A herceg segítsége

2. táblázat: John Adams *A Flowering Tree* című operájának szerkezete.

1.3.3. John Adams librettóinak általános jellemzői

Adams eddigi operaszerzői pályája során összesen három librettistával dolgozott együtt: Alice Goodman, ¹²⁶ June Jordannal ¹²⁷ és Peter Sellarsszal. ¹²⁸ Utóbbi nem csupán a zeneszerző legtöbb színpadi művének szövegírójaként, hanem egyúttal azok rendezőjeként is ismert. ¹²⁹ Goodman az első két operában, míg Jordan csak az *I Was Looking*ban működött közre, mint librettista. ¹³⁰ Ezenkívül maga Adams is próbálkozott a szövegírással: először az *A Flowering Tree*ben Sellarss társszerzőjeként, másodszor önálló íróként az *Antony and Cleopatra*ban. ¹³¹

A *Nixon* szöveggönyvének megírását széleskörű kutatómunka előzte meg; Goodman, Sellarss és Adams számos amerikai és kínai forrást tanulmányozott a munkafolyamat során. ¹³² Ennek megfelelően az operában alig található fiktív rész, még az olyan intim rész is, mint a harmadik felvonás hálósobai jelenete, valós elbeszéléseken alapszik. A *Klinghoffer*t hasonló anyaggyűjtés előzte meg, azonban a *Nixon*nal ellentétben ennél a műnél a túlélők és a terroristák szóbeli visszaemlékezései szolgáltak a szöveg alapjául. ¹³³ Habár

¹²⁶ Adams: *Hallelujah*. i.m., 35.

¹²⁷ I.m., 213.

¹²⁸ I.m., 276–277.

¹²⁹ I.m., 135.

¹³⁰ Adams: *Nixon*. *Címoldal*. Partitúra. (London: Boosey&Hawkes, 1995.) John Adams: *Klinghoffer*. *Címoldal*. Partitúra. (London: Boosey&Hawkes, 1991.) John Adams: *I Was Looking at the Ceiling and Then I Saw the Sky*. <https://www.boosey.com/opera/moreDetails?musicID=1186> (Utolsó megtekintés dátuma: 2024.04.24.).

¹³¹ John Adams: *A Flowering Tree*. *Címoldal*. Partitúra. (London: Boosey&Hawkes, 2006.) John Adams: *Antony and Cleopatra*. <https://www.boosey.com/cr/music/John-Adams-Antony-and-Cleopatra/104158> (Utolsó megtekintés dátuma: 2024.04.24.)

¹³² Andrew Porter: „»Nixon in China.« John Adams in Conversation.” *Tempo* no. 167. (1988. december): 25–30. 25

¹³³ I.m., 30. Macy: i.m., i.h.

közvetlenül nem használta fel, Goodman szövegei a Korán és az Ótestamentum nyelvezetét idézik.¹³⁴

Ezzel szemben Sellars librettói mintha csak részben követnék a Goodman által kijelölt utat. A *Doctor Atomic* – amely hasonlóan a *Nixon*hoz és a *Klinghoffer*hez történelmi témájú opera – szöveggönyvének alapját eredeti forrásanyagok képezték.¹³⁵ A korábbiakkal ellentétben azonban ezek a szövegek több költő, például Muriel Rukeyser¹³⁶ – Oppenheimer kortársa – vagy Baudelaire verseivel is kiegészültek.¹³⁷ Ez a jelenség egyébként már korábban is megtalálható a Sellars által írt librettókban. Így a mitikus történeteket feldolgozó színpadi művekben – többek között az *El Niño*ban és a *Gospel*ben – időben és földrajzilag egyaránt távoli költeményekkel egészültek ki a bibliai és misztériumjáték-szövegek.¹³⁸ Előbbi esetében a költemények jelentős része költőnőktől származik, ezzel a születéstörténetben kiemelkedő szerephez jut a női perspektíva.¹³⁹ A librettókban jelen lévő intertextualitás valószínűleg Sellars rendezői látásmódjára vezethető vissza, mivel rendezései szinte mindig az egyidejűségről szólnak.¹⁴⁰ Egy 1996-ban készült interjúban fejti ki álláspontját a *Nixon* rendezésével kapcsolatban:

Számomra a dráma érdekes része az, [...] amit Bahtyin dialogikus képzelőerőnek nevezne, ahol az igazság soha nem itt vagy ott van, hanem a kettő között lebegve, a párhuzamosan zajló események párbeszédében jelenik meg. [...] Nem arról van szó, hogy Mao mellett vagy Nixon ellen, vagy Nixon mellett vagy Mao ellen vagyunk. [...] Nem tudod, kinek szurkol a szerző. Szerintem a nagy dráma ismérve, hogy nincs egyszerű következtetés: nincs az a benyomásunk, hogy Nixon mellett vagy ellen vagyunk. [...] Szerettük volna, ha vita alakul ki, valami, amiről beszélni lehet. Ezért olyasmit hozol létre, [...] ami nem vált ki univerzális reakciót, hanem pontosan a reakciók széles skálájának lehetőségét hordozza magában. Olyan képeket, zenét, és szavakat alkotsz, amelyek a nézőt arra készítetik, hogy saját maga alkossa meg a teljes képet.¹⁴¹

¹³⁴ N.N.: „On the Death of Klinghoffer.”

<https://www.earbox.com/the-death-of-klinghoffer/> (Utolsó megtekintés dátuma: 2024.04.10.)

¹³⁵ N.N.: „On Doctor Atomic.”

<https://www.earbox.com/doctor-atomic/> (Utolsó megtekintés dátuma: 2024.04.10.)

¹³⁶ N.N.: „Atomic.” i.m., i.h.

¹³⁷ N.N.: „Atomic.” i.m., i.h.

¹³⁸ Arnold Whittall: „Birtwistle’s Last Supper and Adams’s El Niño: Echoes of Old Belief’s.” *The Musical Times* Vol.143/1881 (2002. tél): 13–26. 16.

¹³⁹ Robert Stein: „Théâtre du Châtelet, Paris: Adams’s »El Niño«.” *Tempo* no. 216. (2001. április): 37–38. 37.

¹⁴⁰ Matthew Daines: „»Nixon in China.« An Interview with Peter Sellars.” *Tempo* no. 197. (1996. július): 12–19. 13.

¹⁴¹ I.h.

A Sellars rendezői stílusában jelen lévő szimultaneitás később mintha az *El Niño* és a *Gospel* librettóiban is megjelenik. A két opera-oratórium valószínűleg már túlmutat azon a művészi törekvésen, hogy a közönségből szubjektív véleménynyilvánítást váltson ki. Helyette mintha a különböző korokon átívelő, egymáshoz meglehetősen hasonló emberi sorsok közötti párhuzamokra kerülne a hangsúly. Így a kombinált és eklektikus szöveghasználat egy olyan történet létrehozásának eszközévé válik, amely Sellars szerint az örök jelenben játszódik.¹⁴²

1.3.4. John Adams színpadi műveinek apparátusa

Adams színpadi műveinek előadói apparátusa alapvetően énekesekre, kórusra, zenekarra, valamint elektronikára osztható fel. Az életművet vizsgálva mindkét előadói rétegben megfigyelhetőek bizonyos tendenciák, amelyeken keresztül nyomon követhetők a zeneszerző gondolkodásmódjában fellelhető változások. A kompozíciókat először a hangszeres együtteseken, majd azt követően a szólistákon keresztül fogom vizsgálni.

A zenekar mérete meglehetősen változó. Míg a 20. század végi kompozíciókban az együttesek átlagos méretűek, addig a 2000-es évek után írt darabok egy része több hangszeres előadót alkalmaz (3. táblázat).¹⁴³ A *Doctor Atomic* után – amely az egyik legtöbb játékost igénylő opera Adams művei közül¹⁴⁴ – azonban egyfajta csökkenő tendencia figyelhető meg: így például az *A Flowering Tree* és a *Gospel* egyaránt kisebb méretű együttest alkalmaz.¹⁴⁵ A jelenség azonban nem bizonyult tartósnak, mivel az utóbbi években komponált színpadi művek ismét a nagyobb zenekari apparátushoz való visszatérés jeleit mutatják.

¹⁴² Palmese: „The Gospel.” i.m., 49–50. 49.

¹⁴³ Adams: *Nixon. Orchestra*. Partitúra. i.m., i.h. Adams: *Klinghoffer. Orchestra*. Partitúra. i.m., i.h. John Adams: *El Niño. Instrumentation*. Partitúra. (London: Boosey&Hawkes, 2000.) i.h. John Adams: *Doctor Atomic. Orchestra*. Partitúra. i.h. Adams: *A Flowering Tree. Orchestra*. Partitúra. i.m., i.h. John Adams: *Gospel According to the Other Mary. Instrumentation*. Partitúra. (London: Boosey&Hawkes, 2012.) John Adams: *Girls of the Golden West. Instrumentation*. Partitúra. (London: Boosey&Hawkes, 2016.) Adams: *Cleopatra*. i.m., i.h.

¹⁴⁴ Adams: *Doctor Atomic. Orchestra*. Partitúra. i.m., i.h.

¹⁴⁵ Adams: *A Flowering Tree. Orchestra*. Partitúra. i.m., i.h. Adams: *Gospel. Instrumentation*. Partitúra. i.m., i.h.

Hasonló folyamat figyelhető meg az énekesek létszámát illetően (4. táblázat).¹⁴⁶ Míg a *Nixon* és a *Klinghoffer* meglehetősen sok szereplőt – és ezzel együtt nagyszámú szólistát – állít színpadra, addig az *El Niño* vagy a *Gospel* az előzményekhez képest csekélyebb létszámú előadót igényel. Ezzel ellentétben az életmű két legutóbbi operájában az énekesek száma a zenekar méretével párhuzamosan növekedett.

Adams számos színpadi művében alkalmaz a hagyományos szimfonikus zenekari apparátusból hiányzó hangszereket. Míg a *Nixon*ban a szaxofonkvartett a fagottokat helyettesíti, addig a későbbi kompozíciókban a megszokott zenekari felállást bővíti ki egy-egy hozzáadott játékkal.¹⁴⁷ Ennek megfelelően az *El Niño*ban két gitárral, az *A Flowering Tree*ben két furulyával, a *Gospel*ben egy basszusgitárral és egy cimbalommal színesíti az előadói palettát.¹⁴⁸ Ezek a bővítések azonban nem öncélúak, hanem az adott darab atmoszférájának megteremtésében működnek közre. Ezt támasztja alá Michael Palmese a *Gospel*ről írt áttekintésében, ahol megjegyzi, hogy a „cimbalom, amely folyamatosan be- és átszővi a zenekart, egzotikus és határozottan keleti árnyalatot ad a bibliai elbeszélésnek.”¹⁴⁹ A magyar kultúrában a cimbalom ugyan nem kötődik a zenei értelemben vett orientalizmushoz, eredete a Közel-Keletre, illetve Ázsiára vezethető vissza, így érthető, hogy Adams miért ezt a hangszert választotta művébe.¹⁵⁰

Míg a történelmi témát feldolgozó színpadi művekben az énekesek legtöbbször egy konkrét szereplőt testesítenek meg,¹⁵¹ addig a mitikus történeteket elmesélő darabokban a vokális szólisták nem mindig vannak nevesítve, ezáltal csak sejteni lehet, melyik karaktert személyesítik meg. Így Adams nem erőlteti az *El Niño* énekeseit előre meghatározott szerepekbe.¹⁵² Például a kontratenortercett egyaránt megszólaltatja Gábrriel arkangyal, Mária és az evangélista szavait is.¹⁵³ Hasonló megoldás figyelhető meg a *Gospel*ben, ahol a férfiegyüttes – mint három angyali hang – a történetet és Jézus isteni jellemét egyaránt megjeleníti.¹⁵⁴ Adams meglehetősen szofisztikált és eklektikus módon kezeli a kórust: a

¹⁴⁶ Adams: *Nixon. Orchestra.* Partitúra. i.m., i.h. Adams: *Klinghoffer. Orchestra.* Partitúra. i.m., i.h. Adams: *El Niño. Instrumentation.* Partitúra. i.m., i.h. Adams: *Doctor. Orchestra.* Partitúra. i.m., i.h. Adams: *A Flowering. Orchestra.* Partitúra. i.m., i.h. Adams: *Gospel. Instrumentation.* Partitúra. i.m., i.h. Adams: *Girls. Instrumentation.* Partitúra. i.m., i.h. Adams: *Cleopatra.* i.m., i.h.

¹⁴⁷ Adams: *Nixon. Orchestra.* Partitúra. i.m., i.h.

¹⁴⁸ Adams: *A Flowering. Orchestra.* Partitúra. i.m., i.h. Adams: *Gospel. Instrumentation.* Partitúra. i.m., i.h.

¹⁴⁹ Palmese: „The Gospel.” i.m., 49–50. 49.

¹⁵⁰ David Kettlewell: „Dulcimer.” In: (szerk.): *The New Grove Dictionary of Music and Musicians.* Vol.7. (London: Macmillan, 2001). 678.

¹⁵¹ Adams: *Nixon. Cast.* Partitúra. i.m., i.h.

¹⁵² Whittall: „Birtwistle’s Last Supper.” 6–26. 19.

¹⁵³ Adams: *El Niño.* Partitúra. i.m., 36. 87.

¹⁵⁴ Palmese: „The Gospel.” i.m., 49–50. 50.

Gospel első felvonásának *En un día de amor* című tétele minimalista stílusjegyeket mutat (7. kottapélda), míg a harmadik jelenetben Lázár feltámasztásának ábrázoláshoz az aleatória és a grafikus notáció eszközeit használja a zeneszerző (8. kottapélda). A harmadik jelenetet követő *Drop Down, Ye Heavens* című kórustétel a korábbiakkal szemben az európai klasszikus zenére jellemző kánonjellegű ellenpontozó eljárások jeleit mutatja (9. kottapélda). Így a számos különböző stílus jelenléte egyfajta atmoszférikus zeneszerzői ábrázolásmód irányába mutathat, ahol Adams a kórus reflexióit olyan zeneszerzői eszközökkel alkotja meg, amelyek hangulatában is megerősítik, illetve kiemelik a szenvedéstörténet egyes pontjait.

Chorus: En un día de amor

♩ = 134-138

Címbalom

Piano

Harp

Sopranos, Altos and Tenors
(Tenors only when range is comfortable.)

Chorus
(S.A.T.)
div. a2

En un dí - a de a-mor yo ba - jé has-ta_ la_ tie - rra: vi - bra-ba co-mo un

♩ = 134-138

Contrabass

7. kottapélda: John Adams: *Gospel According to the Other Mary*, Chorus: *En un día de amor* című tételének kezdőütemei

Women

Chorus A

Men

Chorus B1

Chorus B2

Chorus B3

En un dí - a de a-mor yo ba - jé has-ta_ la_ tie - rra: vi - bra-ba co-mo un

8. kottapélda: John Adams: *Gospel According to the Other Mary*, Scene 3 (498–504. ütem)

Kontextus

S
- eous-ness: Drop down, ye heav-ens, from a-bove, and let the skies pour down_ right-

A

Chorus

T
- eous-ness:

B
- eous-ness: Drop down, ye heav-ens from a-bove, let the skies pour down

9. kottapéllda: John Adams: *Gospel According to the Other Mary*, Chorus: *Drop Down, Ye Heavens* című kórustétele (15–21. ütem)

SZÍNPADI MŰVEK	Nixon in China	The Death of Klinghoffer	El Niño	Doctor Atomic	A Flowering Tree	The Gospel According to the Other Mary	Girls of the Golden West	Antony and Cleopatra
Fafúvósok	2 fuvola 2 oboa 3 klarinét 4 szaxofon	2 fuvola 2 oboa 2 klarinét 2 fagott	2 fuvola 2 oboa 2 klarinét 2 fagott	3 fuvola 3 oboa 3 klarinét 3 fagott	3 fuvola 2 oboa 3 klarinét 2 fagott 2 furulya	3 fuvola 2 oboa 2 klarinét 2 fagott	3 fuvola 3 oboa 3 klarinét 3 fagott	3 fuvola 2 oboa 3 klarinét 3 fagott
Rézfúvósok	3 trombita 3 harsona	2 kürt 2 trombita 2 harsona	3 kürt 3 harsona	4 kürt 4 trombita 3 harsona 1 tuba	4 kürt 2 trombita 3 harsona	4 kürt 2 trombita 2 harsona	4 kürt 3 trombita 3 harsona 1 tuba	4 kürt 3 trombita 3 harsona 1 tuba
Ütő- és egyéb hangszerek	1 ütő 2 zongora 1 sampler	1 ütő üstdob hárfa 2 sampler elektronika	3 ütő zongora, cseleszta 1 sampler 2 gitár hárfa	üstdob 4 ütő hárfa cseleszta elektronika	üstdob 4 ütő hárfa cseleszta	3 ütő basszusgitár cimbalom hárfa elektronika	2 ütő zongora harmonika gitár	üstdob 3 ütő 2 hárfa cseleszta
Vonósok	6-6-4-4- 2	8-8-6-6-4	14-6-6-4	Vonósok	12-10-8-6-5	Vonósok	12-9-7-7-5	Vonósok

3. táblázat: John Adams színpadi művinek hangszeres apparátusai

SZÍNPADI MŰVEK	Nixon in China	The Death of Klinghoffer	El Niño	Doctor Atomic	A Flowering Tree	Gospel According to the Other Mary	Girls of the Golden West	Antony and Cleopatra
Női szólisták	2 szoprán 3 mezzoszoprán	1 szoprán 1 mezzoszoprán 1 kontraalt	1 szoprán 1 mezzoszoprán	1 mezzo 1 kontraalt	1 szoprán	1 szoprán 1 kontraalt	2 szoprán 1 mezzoszoprán	1 szoprán 3 kontraalt
Férfi szólisták	1 tenor 2 bariton 1 basszbariton	1 tenor 3 bariton 2 basszbariton	3 kontratenor 1 bariton	2 tenor 3 bariton 1 basszus	1 tenor 1 bariton	1 tenor 3 kontraalt	1 tenor 1 bariton 1 basszbariton	3 tenor 3 bariton 1 basszbariton 1 basszus
Kórus	vegyeskar	vegyeskar	gyerekkar vegyeskar	vegyeskar	vegyeskar	vegyeskar	férfikar	vegyeskar

4. táblázat: John Adams színpadi művinek vokális apparátusai

1.3.5. Összegzés

Adams színpadi műveinek vizsgálatakor három alkotói periódus bontakozik ki, amelyek kisebb-nagyobb mértékben fedik is egymást. Az első korszakot – körülbelül 1987-től 1999-ig – a tisztán kortárs történelmi eseményeket feldolgozó operák jelentik. Erre az időszakra jellemzőek az erőteljes szimmetrikus szerkezetek. A zenekar általában közepes méretű, a megszokott felállás bizonyos hangszerei esetenként cserélődnek, ugyanakkor szintetizátor és elektronika egészíti ki az előadói apparátust. A nagyobb számú énekes szólista mellett szerkezetileg és dramaturgiai szempontból is meghatározó szerepet tölt be a kórus. Ide sorolhatjuk a *Nixont*, a *Klinghoffert* és az *I Was Lookingot*.

A második korszakban – körülbelül 1999-től 2012-ig – a történelmi témájú kompozíciók mellett a mitikus történeteket feldolgozó művek is megjelennek. Ebben az alkotói periódusban a korábbiakhoz képest nagyobb időegységekben követik egymást a darabok. A szerkezetben továbbra is fontos szerep jut a szimmetriának. A zenei együttesek méretét és az énekesek létszámát tekintve – a *Doctor Atomicot* kivéve – csökkenő tendencia figyelhető meg. Az elektronika és a szintetizátor alkalmazása egyre inkább háttérbe szorul, míg ezzel együtt – bizonyos esetekben meglehetősen ritka – kiegészítő hangszerek jelennek meg az előadói apparátusban. A kórus a korábbiakkal ellentétben kevesebbszer jut önálló szerephez, azonban megszólalásai gyakrabban szövik át az egyes darabok egészét. Ennek az alkotói periódusnak a részét képezi az *El Niño*, a *Doctor Atomic*, az *A Flowering Tree* és a *Gospel*.

Az utolsó korszak – amely 2012-től napjainkig definiálható – a történelmi eseményeket feldolgozó művekhez való visszatérést mutatja. Ezzel együtt mintha az első alkotói periódusra jellemző tendenciák is újra megjelennének Adams művészetében: például a nagyobb méretű hangszeres apparátus, illetve több énekes szólista alkalmazása. Ugyanakkor az előző korszak bizonyos megoldásai is visszaköszönnék a művekben a kiegészítő hangszerek használatával, a szintetizátor mellőzésével, illetve a szólistákból álló tercett megjelenésével.

Habár Adams színpadi műveinek áttekintésével számos kompozíciós és dramaturgiai elvre derült fény, a *Gospel*lel kapcsolatban néhány kérdés megválaszolatlanul maradt. Az opera-oratórium időkezelési problémái vagy Mária személyazonossága körüli ambivalencia mind olyan kardinális pontjai a darab értelmezésének, amelyeket a librettó alapos vizsgálata segíthet tisztázni.

2. Kompozíciós és dramaturgiai megoldások

2.1. Peter Sellers librettójának dramaturgiája

2.1.1. Időkezelés, a rendezés színházi háttere

Peter Sellers (1957–) amerikai színházi- és operarendező; több Adams-opera, például a *Nixon in China* és a *The Death of Klinghoffer* rendezése fűződik a nevéhez.¹ A 2000-es évek elejétől Sellers szövegíróként is komoly részt vállalt az amerikai zeneszerző színpadi műveinek létrejöttében: többek között az *El Niño*, a *Doctor Atomic*, a *The Gospel According to the Other Mary* és a *Girls of the Golden West* című színpadi művek librettói is neki köszönhetőek.² 1980-ban a harvardi diplomaszerezése után Japánban, Kínában és Indiában folytatta tanulmányait.³ Az ázsiai tapasztalatok közül a jávai táncmesterrel, Romo Sasszal való találkozása tekinthető a legfontosabbnak. Még az 1980-as évek elején ismerkedett meg Sas művészetével, aki az elavult elemek elhagyásával teremtette újjá a jávai táncot.⁴ Később egy művészeti fórumon maga Sellers is megerősítette, hogy ez az élmény inspirálta abban, hogy klasszikus műveket rendezzen, mivel állítása szerint a tradícióban már önmagában ott rejlik a re-invenió lehetősége.⁵ A jávai út fontos mérföldkő volt az amerikai rendező számára, annak ellenére, hogy az ott szerzett tapasztalatok és Sas művészete nem egy teljesen új nézőpont elsajátításához vezettek, hanem a saját elképzeléseit, koncepcióit gazdagították. Sellers már egyetemi évei végén is rendhagyóan állította színpadra a klasszikusokat.⁶ A régebbi történetek aktualizálása nem kizárólag egyszeri dramaturgiai

¹ Steven Ledbetter: „Peter Sellers.”

<https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/display/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-1002242520?rskey=PCtpH4&result=1> (Utolsó megtekintés dátuma: 2025.01.15.).

² N.N.: „El Niño.” <https://www.earbox.com/el-nino/> (Utolsó megtekintés dátuma: 2025.01.15.). N.N.: „Doctor Atomic.” <https://www.earbox.com/doctor-atomic/> (Utolsó megtekintés dátuma: 2025.01.15.). N.N.: „The Gospel According to the Other Mary.” <https://www.earbox.com/the-gospel-according-to-the-other-mary/> (Utolsó megtekintés dátuma: 2025.01.15.). N.N.: „Girls of the Golden West.” <https://www.earbox.com/girls-golden-west/> (Utolsó megtekintés dátuma: 2025.01.15.).

³ N.N.: „Biography. Peter Sellers.” <https://americanrepertorytheater.org/bio/peter-sellers/> (Utolsó megtekintés dátuma: 2025. 01. 15.).

⁴ Matthew Isaac Cohen: „Peter Sellers: Asia on the World Stage.”

<https://asianperformingartsforum.wordpress.com/past-events/asi-on-the-world-stage-a-talk-by-pe/> (Utolsó megtekintés dátuma: 2025.01.16.).

⁵ I.h.

⁶ Laura Battle: „Peter Sellers Talks about His Spiritual Side.” <https://www.ft.com/content/5374df38-6377-11e4-8a63-00144feabdc0> (Utolsó megtekintés dátuma: 2025.01.16.).

megoldás, hanem Sellars rendezéseinek egyik visszatérő stíluseleme. Több Mozart-operarendezése is eltért a hagyományos megközelítésektől, például a *Varázsfuvolát* az 1950-es évekbe a nyugati partra helyezte át, míg a *Figaro házassága* egy New York-i bérházban játszódik. Sellarsnál a különböző tradíciók újragondolása egy már létező rendezői vízió megerősítéseként és nem önálló impulzusként értelmezhető. Ugyanakkor a régi művek új környezetbe helyezése elsősorban csak Sellars és a klasszikus alapanyag kapcsolatára mutat rá, arra nem válaszol, hogy miért fordult az amerikai rendező a keleti művészeti irányzatok felé, hiszen a nyugati művészetektől sem idegen a tradíció újraértelmezésének, megreformálásának gondolata. Saját bevallása szerint a japán és a kínai színházkultúra iránti érdeklődése mögött elsősorban az állt, hogy egy szükséges rendezői formanyelvvel körül tudja írni a régi és új művészetek közötti hasonlóságokat.⁷

De mi indokolta az új eszközöket, ha a klasszikus művek időtlensége már önmagában képes hídként átvélni a múlt és a jelen közötti távolságot? Sellars szerint a nyugati kulturális rendszerek zártsága és hierarchikus jellege jelenti a problémát.⁸ Állítása meglepő annak fényében, hogy az Egyesült Államok társadalmára gyakran alkalmazzák az olvasztótégely metaforát,⁹ mivel számos hagyomány, identitás és kultúra keveredik benne. Ugyanakkor több tanulmány is igazolni látszik Sellars éles kritikáját.¹⁰ Ebben a kulturális helyzetben olyan nyelvezet vált szükségessé, amely a merev politikai határokat és a cenzúra kikerülésének lehetőségét egyaránt magában hordozza. Számos ázsiai művészeti stílusban találhatóak erre megoldások. Például a japán ukiyo-e az erotikus alakok antropomorfizálásával kerülte meg a korlátozó intézkedéseket,¹¹ míg a kínai színházban számos olyan darab létezik, amely politikai kérdéseket felforgató módon tárgyal, miközben a hagyományos formai keretek érintetlenek maradnak.¹²

⁷ Cohen: „Peter Sellars.” i.m., i.h.

⁸ I.h.

⁹ Geoffrey Brahm Levey: „Multicultural Integration in Political Theory. Multiculturalism and National Integration.” In: James Jupp és Michael Clyne (szerk.): *Multiculturalism and Integration. A Harmonious Relationship*. (Canberra: ANU E Press, 2011.) 80. Az olvasztótégely kifejezést az angol *melting pot* megfelelőjeként használom.

¹⁰ Diane Lynn Gusa: „White Institutional Presence: The Impact of Whiteness on Campus Climate.” <https://scholarsarchive.library.albany.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1048&context=legacy-etc> Utolsó megtekintés dátuma: (2025. 01. 17.). Tema Okun: „White Dominant Culture and Something Different. A worksheet.” <https://www.cacgrants.org/assets/cg/Documents/2019/WhiteDominantCulture.pdf> Utolsó megtekintés dátuma: (2025. 01. 17.).

¹¹ Rebecca Stevens: „The Forbidden Ukiyo-e of Edo Japan.” <https://www.thecollector.com/ukiyo-e-censorship/> Utolsó megtekintés dátuma: (2025. 01. 17.).

¹² Min Tian: „»Alienation-Effect« for Whom? Brecht’s Misinterpretation of the Classical Chinese Theatre.” *Asian Theatre Journal* Vol.14/2 (1997. ősz): 200–222. 217.

Habár Sellars számos ázsiai művészeti lehetősége volt felfedezni a cenzúra megkerülésének eszközeit, a legnagyobb hatást valószínűleg a kínai *kunqu* opera gyakorolta rá. A rendező még 1980-ban, első kínai útja során találkozott a műfajjal, amely annyira magával ragadta, hogy későbbi rendezéseiben is megtalálhatóak a különböző elemei.¹³ A *kunqu* előadó-művészetben az ének és a táncmozdulatok megbonthatatlan, harmonikus egységet képeznek; négy alapvető eleme az éneklés, a beszéd, a színészi játék és a tánc.¹⁴ A műfaj inkább a Kínán túlról érkezett színházlátogatónak lehet különleges; Révész Ágota sinológus és színházrendező például a disszertációjában azt írja, hogy a kínaiak számára a színház sokáig az éneket és táncot egyesítő műfajt jelentette, és hogy a *kunqu* csak a 19. századig volt domináns formája a kínai színjátszásnak.¹⁵ Így Sellars feltételezhetően nem az uralkodó színházi formával, hanem annak egy korábbi, archaikus változatával találkozott. Ami megkülönbözteti a *kunqu*-t a többi stílustól, az a magasszintű irodalmi szöveg, valamint a szinte minimalistának nevezhető színpadkép.

2.1.2. A librettó időkezelése

A *Gospel* librettójának érdekessége az ó- és újszövetségi, valamint a 19-20. századi és a kortárs szövegek egymás mellé helyezésében és szembeállításában rejlik. A különböző források azonban mellett, hogy szorosan összekapcsolódnak, látszólag két idővonalat is létrehoznak a darabban. A bibliai réteg Jézus életének szenvedéstörténetét meséli el, a jelenkori pedig a kortárs világ problémáit – a droghasználatot és a társadalmi egyenlőtlenségeket – mutatja be. Az idősíkok közötti határok hol elmosódnak, hol élesen elkülönülnek, lehetőséget adva különböző dramaturgiai értelmezésekre. Felmerül a kérdés, hogy valóban két külön idővonal van a műben vagy a jelen képei csupán allegóriaként szolgálnak a bibliai eseményekhez? A fejezetben ezt a kérdést járrom körül, valamint kísérletet teszek arra, hogy az idősíkok dinamikáján keresztül feltárjam a mű egyetemes üzenetét.

A bibliai szál nem korlátozódik közvetlenül a passió cselekményére. Az első felvonásban olyan események szerepelnek, mint Lázár feltámasztása és az azt követő betániai vacsora, amelyek János evangéliumában – a kompozícióhoz hasonlóan – megelőzik

¹³ I.h.

¹⁴ Xiao Li: *Chinese Kunqu Opera*. (South San Francisco: Long River Press, 2005.) 31–35.

¹⁵ Révész Ágota: *Lírai Anatómia. avagy A színész munkája a jingju („pekingi opera”) színpadán*. DLA disszertáció. Budapest: Színház- és Filmművészeti Egyetem, 2009. (Kézirat). 3. 8.

Jézus keresztre feszítését. Az ókori narratíva lineárisan halad a cselekmény főbb pontjai között. Az eredeti szövegben Mária, Márta és Lázár csak a történet mellékszereplőiként jelentek meg, azonban a *Gospel*ben a szenvedéseiken és gondolataikon keresztül közelebbről megismerjük őket, így az újszövetségi részekhez képest jobban előtérbe kerülnek.

A kortárs idősík ezzel szemben nem helyezi el meghatározott időben a szereplőket, azonban a cselekmény számos pontja – például a droghasználat és a rendőri hatalommal való visszaélés – egyértelműen utal a jelenkorra. Így egy olyan alárendelő viszony jön létre, amelyben az evangéliumi szakaszok egy kortárs szűrőn keresztül gazdagodnak új jelentésekkel, közelebb hozva Jézus szenvedéstörténetét napjaink operalátogató közönségéhez. Így a kortárs idősík valójában egy reflektív réteg, mivelnem a konkrét korszakok kerülnek előtérbe, hanem a különböző emberi sorsok közötti párhuzamok.

A kompozíció időkezelése számos értelmezési lehetőséget kínál attól függően, hogy a bibliai és a kortárs rétegek különállónak tekinthetők egymástól vagy együtt egy önálló jelentéssel bírnak. Ennek megfelelően három különböző szemszögből vizsgálható a darab idővonala: bibliai alaptörténet kortárs reflexióval, jelenkori alaptörténet archaizáló bibliai réteggel vagy egységes idővonal.

Az első lehetőség előnye, hogy a bibliai szövegek narratív struktúrája világosabb és meghatározottabb, így képes megágyazni a kortárs reflexiók számára. A megszokottól eltérő, illetve kibővített történet új megvilágításba helyezi a bibliai szálakat, miközben a szenvedéstörténet jól ismert mozzanatainak segítenek eligazodni a darabban. Ezzel együtt konkrét cselekménye van, így valóban képes alapot teremteni az opera-oratórium számára. A darab kortárs rétege legtöbbször a bibliai részekre reflektál vagy a szereplők belső monológját mutatja be, tehát nem önálló történet. Ugyanakkor megtalálhatóak benne ettől eltérő megoldások is. Például az első felvonás harmadik és negyedik jelenetét átkötő kórustétel egy ószövetségi szövegrészletet dolgoz fel (Iz 45,8), míg a negyedik jelenetben a kortárs réteget egy középkori idézet ellenpontozza (Bingeni Szent Hildegárd: *Spiritus Sanctus Vivificans*).¹⁶ Így e néhány kivételtől eltekintve megállapítható, hogy a kortárs réteg a bibliai részeket egészíti ki, értelmezi újra.

¹⁶ Bingeni Szent Hildegárd: „Spiritus Sanctus Vivificans.”
https://vmirror.imslp.org/files/imglnks/usimg/9/9e/IMSLP908699-PMLP1425823-hildegard_spiritus_sanctus_vivificans.pdf (Utolsó megtekintés dátuma: 2025.01.14.).

A második értelmezésben a modern idővonal kerül előtérbe. A bibliai réteg inkább szimbolikus, hivatkozási pontként működik, amely keretet ad a jelenkori problémák értelmezéséhez, miközben azok eredetét korábbi időkre vezeti vissza. E lehetőség szerint tehát a mű olyan központi kérdéseket vet fel – mint a szegénység, veszteség, hit –, amelyek a múltban gyökereznek. A kortárs vonal töredezettsége és elmélkedő jellege miatt nem áll össze egy valódi történetté, ugyanakkor jól tükrözi mindennapjaink gyakran kaotikus, kilátástalan valóságát.

Az utolsó nézőpont alapján a két réteg közötti határvonal elmosódik, az idővonalak egyetlen történetté állnak össze. Erre példa a második felvonás első két jelenete, ahol Jézus és az asszonyok elfogása szinte egy időben megy végbe. A két idővonal egymás mellé rendelésével a cselekmény egy olyan időtlen egységet alkot, amelyben a bibliai és a kortárs szenvedések ugyanannak az ismétlődő emberi tapasztalatnak a vetületei. Szintén a harmadik értelmezést támasztják alá Peter Sellars szavai, melyek szerint a *Gospel*ben „az *Other Mary* célja az volt, hogy a szenvedéstörténetet az örök jelenbe, a szakrális művészet hagyományába helyezze.”¹⁷ Állítása az opera-oratórium első felvonásának utolsó jelenetében, azon belül is Lázár húsvéti monológjában szintén visszaköszön.¹⁸ Ezáltal az idővonalak néhol nehezen követhető dramaturgiai keveredése érthetővé válik, habár bizonyos esetekben továbbra is nehéz meghatározni, hogy éppen melyik idősíkban játszódik a történet.

Mivel a *Gospel* 2013-as színpadi ősbemutatójáról nem érhető el audiovizuális anyag, a későbbi bemutatók – például a 2024-es osztrák premier – pedig már más rendezésben kerültek színpadra,¹⁹ így csupán videóinterjúk rövid vágóképei adnak némi betekintést az eredeti rendezésbe.²⁰ Ami a rövid felvételekből elsőre leginkább szembetűnik, az a rendezés rendkívül visszafogott jellege, amelyet akár scenírozásnak is lehetne nevezni, ha a

¹⁷ Andrew Maisel: „The Passion of John Adams and Peter Sellars.”

<https://www.mundoclasico.com/articulo/18084/The-Passion-of-John-Adams-and-Peter-Sellars>

(Utolsó megtekintés dátuma: 2025.01.15.).

¹⁸ „A ma visszafolyik a tegnapi, mint a torkolatánál eliszaposodott folyó. Mindegyikünk volt már rabszolga Egyiptomban, áztatta a szalmát agyaggal és verejtékkal, és száraz lábbal kelt át a tengeren: mond, miben különbözik ez az éjszaka a többi éjszakától? Mondjátok meg, miben különbözik ez a húsvét a többi húsvétól?” Az idézet a *Gospel* első felvonásának ötödik jelenetéből származik.

¹⁹ N.N.: „The Gospel According to the Other Mary.” <https://www.operabase.com/productions/the-gospel-according-to-the-other-mary-192825/en> (Utolsó megtekintés dátuma: 2025.01.15.). A bécsi bemutatót Lisenka Heijboer Castañon rendezte.

²⁰ N.N.: „Interjú John Adams-el.”

<https://www.youtube.com/watch?v=ZZ0ahdo0c3g> (Interjú készítésének dátuma: (2013.05.14.) (Audiovizuális felvétel). Habár több különböző előadásról is megtalálhatóak bejátszások, a 2013-as, színpadi ősbemutató anyagát tartalmazó interjút veszem alapul, amely a Los Angeles-i Filharmonikusok YouTube-csatoráján érhető el.

színpadon nem lenne egyetlen kellék sem – például a lepel, amivel Lázárt temetik el. A csupasz színpadkép a kórus és a táncosok gesztusait hangsúlyozza, akik hol a szólistákat, hol a zenét kísérik. Sellars *kunqu*hoz való kapcsolódása mind vizuálisan, mind verbálisan megjelenik a Gospelben: az ősi kínai műfajhoz hasonlóan ugyanis itt is fontos dramaturgiai szerep jut a táncmozdulatoknak és a szépirodalmi szövegeknek.²¹

Sellars rendezéseiben a bibliai és kortárs idősíkok találkozása univerzális üzenetet hordoz. A rendező tradíciók újragondolásával és a japán, illetve a kínai színház ihlette dramaturgiai megoldásokkal állítja színpadra a darabot. A rendezés és a librettó célja, hogy a hallgatót egy olyan időtlen térbe vezesse, ahol a múlt és a jelen egymás mellé helyezésével az opera nemcsak egy történet mesél el, hanem egyetemes reflexióként szolgál.

2.1.2. Forráselemzés: a szövegek viszonya

Sellars szöveggönyve – amelyben egymástól térben és időben is távol eső anyagokat kapcsol össze a rendező – számos forrásból építkezik. A darabot multilingualitás jellemzi: angol, spanyol és latin nyelven szólalnak meg a szólisták, valamint a kórus. Ebben az alfejezetben a különböző rétegek forrásait fogom áttekinteni, majd a librettót alkotó szövegek közötti lehetséges kapcsolatokat fogom vizsgálni.

A bibliai réteg egyaránt merít az ó- és az újszövetségi szakaszokból. Előbbi Izajás próféta jóvendöléseit, valamint a tizedik zsoltár részleteit foglalja magában, míg utóbbi az evangéliumot veszi alapul. A librettó nem emel ki egyértelműen egyetlen evangélistát sem forrásként, mindannyiuk leírását felhasználja, az idézetek száma alapján azonban arra lehet következtetni, hogy Sellars elsősorban Jánost részesítette előnyben: így tőle összesen huszonhat, Lukáctól hét, Mátétól kettő és Márktól mindössze egy szövegrészlet szerepel. Ám hiába a komplex szerkesztés, mégis mintha az idézett szentírási szakaszok több helyen hiányosak lennének. Bizonyos esetekben csak szavak, máskor egész mondatrészek hiányoznak a versekből.

Az irodalmi réteg jelentős része a 19-20. századból származik, ugyanakkor a szépirodalmi alkotások mellett más íráskok, például önéletrajzok, esszék és vallásos szövegek is gazdagítják a *Gospel* szöveggönyvét.²² Ezek zömében női szerzők – például Rosario

²¹ Thomas May: „About This Recording. »...Like a Bird Crucified in Flight.«”

<https://www.gustavodudamel.com/album/adams-the-gospel-according-to-the-other-mary> (Utolsó megtekintés dátuma: 2025. 01. 17.).

²² I.h.

Castellanos mexikói származású író és költő, Dorothy Day amerikai újságíró és aktivista, June Jordan afroamerikai költő és esszéíró, valamint Louise Erdrich amerikai őslakos író és költő – tollából születtek.²³ Az általuk képviselt női perspektíva által párhuzam mutatkozik meg a bibliai nőalakok és jelenkori társaik között. Izgalmas kivételt képez a sorban Bingeni Szent Hildegárd, mivel a *Zsoltárszimfónia a Szentlélekhez* című költeményének beemelése térben és időben egyaránt átmenetet képez a kortárs és a bibliai rétegek között. A középkori, latin nyelvű szöveg a betániai vacsora cselekményét feldolgozó jelenet archaizáló rétegét képezi, szemben a korábbi, illetve későbbi részekkel, amelyeknél ezt a funkciót az ó- és újszövetségi szakaszok töltik be. Az átmenetet erősíti továbbá Hildegárd szövegének személyes jellege, amely elsősorban a librettó kortárs rétegére jellemző. Így az olyan szakaszok alapján, mint a „kitörölve a bűnös foltokat, balzsama sebeinket enyhíti és így élete dicsérettel ragyog”, a költemény a bibliai és a jelenkor források ismertetőjegyeit egyaránt magán viseli. A librettóban többségében szerepelnek a költőnőktől származó szövegek, ez a túlsúly pedig egy alternatív megközelítést hoz létre, amelyben a szenvedéstörténetet „a másik Mária” szemszögéből követhetjük végig. A szerzőnők személye azonban még más szempontok miatt is fontos: egyrészt az amerikai lakosság egy etnikai szempontból elnyomott, háttérbe szorított részét képviselik, másrészt közülük többen is aktívan küzdöttek – Louise Erdrich, az egyetlen élő szerző pedig még napjainkban is küzd – a társadalmi problémák ellen. A férfi szerzők – Rubén Darío nicaraguai költő és újságíró,²⁴ valamint az olasz Primo Levi holokauszt túlélő²⁵ – női kortársaikhoz hasonló politikai és társadalmi háttérrel rendelkeztek. Ugyan a nőktől származó szövegek mennyiségéhez képest az ő részleteik elenyészőek, de mégis jelentősek, mivel a kompozíció fontos dramaturgiai pontjain szólnak meg. Így Levi *Passover* című költeménye az első felvonás zárójelenetében, Lázár húsvéti áriájában jelenik meg, míg Darío *Spes* című versének szavait az imádkozó nők visszhangozzák a második felvonásban, az *Arrest of the Women* című jelenetben.²⁶

A librettó bizonyos szakaszai egyetlen korábban említett szerzőhöz sem köthetők, például az első felvonás nyitójelenete, valamint a negyedik jelenet *Supper at Bethany* és a

²³ I.h.

²⁴ N.N.: „Rubén Darío.” <https://www.poetryfoundation.org/poets/ruben-dario> (Utolsó megtekintés dátuma: 2025. 01. 28.).

²⁵ Thomas May: „About This Recording.” i.m., i.h.

²⁶ N.N.: „Primo Levi and Passover.” <https://aviyakushner.substack.com/p/primo-levi-and-passover> (Utolsó megtekintés dátuma: 2025.01.26.).

Rubén Darío: „Cantos de vida y esperanza.” https://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/cantos-de-vida-y-esperanza/html/fee156ea-82b1-11df-acc7-002185ce6064_2.html (Utolsó megtekintés dátuma: 2025. 01. 28.).

második felvonás *Night* című jelenetének szövegei – ezeket feltételezhetően Sellars alkotta meg azzal a céllal, hogy átkötő szerepet töltsenek be.

A különböző szövegrészek legtöbbször reflektív módon kapcsolódnak egymáshoz. Például az első felvonás harmadik jelenetében a Lázár gyászolását bemutató bibliai verseket Jordan *In My Own Explosive Here* című költeményének egy részlete teszi személyesebbé. Az ezt követő *Drop Down, Ye Heavens* című, Ószövetségből idéző kórústétel – a klasszikus európai oratóriumi hagyományokhoz hasonlóan – kommentálja az előző jelenet történéseit. Utóbbi jelenet azért is bír jelentőséggel, mert példaként szolgál arra, hogy a bibliai réteget nem kizárólag a kortárs szövegek, hanem az ugyanazon forrásból származó szakaszok egyaránt kiegészíthetők. Hasonló megoldás található a jelenkori rétegek között is. A második felvonás az *Arrest of the Women* című jelenetében – amely Jézus elfogásának bibliai történetével alkot párhuzamot – a rendező Day önéletrajzi írásait felhasználva mutatja be a cselekményt, egy másik 20. századi lírai idézettel pedig elmélyíti azt, így az imádkozó mexikói nők gondolatait Rubén Darío *Spes* című költeménye tolmácsolja.²⁷

A reflexiók nem minden esetben a különböző rétegek közötti párhuzamokból építkeznek. A betániai vacsora alkalmával Mária megkeni Jézus lábát olajjal. Az első felvonás negyedik jelenete azonban nem csupán a fentebb említett bibliai képet ábrázolja, hanem két ellentétes szöveg egyidejű alkalmazásával Mária Jézushoz fűződő kapcsolatát is sokkal komplexebbé teszi. Az oppozíció egyik oldalán Erdrich *Mary Magdalene* című verse áll. A költemény képei nagy mértékben szexuális töltetűek, de egyúttal megjelennek bennük a bűnbánatot jelképező metaforák is.²⁸ A 20. századi poétával szemben Szent Hildegárd *Spiritus Sanctus Vivificans* című latin nyelvű himnusza helyezkedik el, amely a Szentlélek erejét dicsóítja, sorai azonban átvitt értelemben egyaránt felfoghatóak a női teremtképesség magasztalásaként.²⁹ A két költemény szimbolikusan jeleníti meg és helyezi egymás mellé a testiséget és a spiritualitást.

Az egyes források különböző megjelenítési módjai a kompozíció szerkezetében tovább árnyalják a szövegek egymáshoz való viszonyát. Az első felvonásban minden jeleneten belül keverednek a különböző forrásanyagok – kivéve a nőikari *En un Día De Amor* és a vegyeskari *Drop Down, Ye Heavens* tételeket –, míg a másodikban egy adott

²⁷ Darío: „Cantos.” https://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/cantos-de-vida-y-esperanza/html/fec156ea-82b1-11df-acc7-002185ce6064_2.html (Utolsó megtekintés dátuma: 2025. 01. 28.).

²⁸ „A bokáid mosom a könnyeimmel. Hajam seprűjével törölöm le. A hangod még mindig megremeg felettem. Levágom a hajamat és átdobom a párnádon...” Louise Erdrich: *Mary Magdalene*

²⁹ „A szentlélek, élő és életet adó, az élet, amely minden dolgot mozgat...” Bingeni Szent Hildegárd: *Spiritus Sanctus Vivificans*.

jeleneten, illetve kórusrészleten belül vagy pusztán bibliai vagy irodalmi forrásanyag található. Habár a különböző források egymás mellé helyezése az opera-oratóriumban jól tükrözi Sellars rendezői koncepcióját, dramaturgiai szempontból néha túlságosan komplexnek, ezáltal néhol nehezebben érthetőnek vagy befogadhatónak bizonyul a cselekmény. Talán nem véletlen, hogy a *Gospel* Adams korábbi színpadi műveihez képest jobban megosztotta a kritikusokat. Ezt erősíti meg többek között Zachary Woolfe amerikai zenekritikus is, aki a kompozíciót az *El Niño*hoz képest nem csupán sokkal zsúfoltabbnak és kevésbé koherensnek találta, hanem állítása szerint a darabban több dramaturgiai hiba is akad.³⁰ Az elsődleges probléma véleménye szerint abból fakad, hogy a dramaturgia és a zene egyaránt mindent el akar magyarázni a műben, ennek köszönhetően viszont meglehetősen felemás megoldás születik. Woolfe az alábbi módon mutat rá a kompozíció hiányosságaira:

„Mr. Adams és Mr. Sellars [...] teljes mértékben kidolgozott, érzelmileg mély karaktereket akarnak alkotni, akik egyben elvont, elmélkedő archetípusok is. [...] Mária és Márta – nem is beszélve a enigmatikus Lázárról – egyszerre homályosak és nyilvánvalóak. Éppen annyit tudunk meg róluk, hogy frusztráló legyen, hogy nem tudunk meg sokkal többet.”³¹

A kritikus a homályosan megírt karakterekkel magyarázza tovább a cselekmény bibliai és irodalmi szövegek által történő elaprózódását és a politikai párhuzamok erőltetett jellegét.³²

Míg a mű első felében gyakori a jeleneteken, illetve tételekben belüli vegyes szöveghasználat, addig a második felvonásra az ellenkezője igaz: az egyes részek túlnyomó többsége kizárólag egy forrásból építkezik és azok jól elkülönülnek egymástól. Az előzményekhez képest letisztultabb librettó a történetvezetésre is hatást gyakorol: sokkal kevesebb időbeli és térbeli ugrás figyelhető meg, ezáltal egy könnyebben követhető, lineárisabb cselekményt kapunk. Ugyanez a tendencia vehető észre a második felvonás jeleneteinek sorrendjében, amely szerint a kortárs és a bibliai szakaszok felváltva jelennek meg. A két felvonás szövegkezelési megoldásait az alábbi táblázat szemlélteti:

³⁰ Zachary Woolfe: „Composers New Passion Unspooled.”
<https://www.nytimes.com/2012/06/02/arts/music/the-gospel-according-to-the-other-mary-by-john-adams.html> (Utolsó megtekintés dátuma: 2025.01.28.).

³¹ I.h.

³² I.h.

1. felvonás		2. felvonás	
Jelenet	Forrás(ok)	Jelenetek	Forrás(ok)
Scene 1	Vegyes	Chorus: <i>Who Rips His Flesh</i>	Kortárs
Scene 2	Vegyes	Scene 1 (<i>The Arrest of Jesus</i>)	Bibliai
Chorus: <i>En un Día De Amor</i>	Kortárs	Scene 2 (<i>Arrest of the Women</i>)	Kortárs
Scene 3	Vegyes	Scene 3 (<i>Golgotha</i>)	Bibliai
Chorus: <i>Drop Down, Ye Heavens</i>	Bibliai	Scene 4 (<i>Night</i>)	Kortárs
Scene 4 (<i>Supper at Bethany</i>)	Vegyes	Scene 5 (<i>The Sepulchre; Mary's awakening</i>)	Bibliai
Scene 5	Vegyes	Chorus: <i>It Is Spring</i>	Kortárs
-	-	Scene 6 (<i>Earthquake and Recognition Scene</i>)	Bibliai

5. táblázat: a *Gospel* egyes jeleneteinek szövegforrásai

2.1.3. A címszereplő kiléte: Mária Magdolna vagy betániai Mária?

A *Gospel According to the Other Mary* címválasztása felveti a kérdést, hogy vajon melyik Mária válik Sellars történetének evangélistájává? Az újszövetségi szakaszokat figyelembe véve több lehetséges bibliai szereplő is szóba jöhet.

A *Gospel* előzményének tekinthető *El Niño*ban Jézus anyjának szemszögéből lehet végigkövetni a darab cselekményét.³³ A későbbi mű címében szereplő „a másik” kifejezés valószínűleg ezt a kézenfekvő választást zárja ki, hiszen ennek hiányában a nézők nagy többsége Szűz Mária alakjára asszociálna. A kompozíció partitúrájának előszava minden kétséget kizárólag meghatározza a címszereplő kilétét: Mária Magdolna.³⁴ A librettó alapos vizsgálata azonban másra enged következtetni: mintha két egymástól független Mária jelenne meg a darabban. A második felvonásban szereplő nőalak – a harmadik és a hatodik jelenetben – ugyan valóban azonos Mária Magdolna személyével,³⁵ az első felvonásban

³³ Erin Holaday Ziegler: „It's all about Mary in John Adams' *El Niño*.” <https://charlestoncitypaper.com/2014/05/21/its-all-about-mary-in-john-adams-el-nino/> (Utolsó megtekintés dátuma: 2025.01.30.).

³⁴ John Adams: *The Gospel According to the Other Mary. Partitúra. Cast.* (New York: Boosey&Hawkes, 2012.) I.

³⁵ A második felvonásban Máté és János evangéliumának részletei utalnak Mária Magdolnára. A Golgotánál Jn 19,25, míg a sírnál játszódó jelenetben Mt 28. fejezetének versei alapján azonosíthatjuk a szereplőt Máriaként.

szereplő bibliai részek – különösen a második, a harmadik és a negyedik jelenet – alapján viszont egy másik nőalak rajzolódik ki a történetben: betániai Mária, Lázár és Márta testvére.³⁶ Ez a kettősség valószínűleg egy tudatos dramaturgiai döntés, mivel a szereplők a darab szerkezetében is elkülönülnek egymástól. Így kérdéses, hogy miért nem jelöli a zeneszerző a kottában, mikor melyik Mária jelenik meg a színpadon. Lehetséges, hogy Sellars és Adams tudatosan hagyta nyitva ezt a kérdést, ezáltal is tágabb értelmezési lehetőséget kínálva a befogadónak.

A két Mária strukturális szétválasztása akár meggyőző is lehet, ugyanakkor a *Gospel* egyik, ebből a szempontból némileg homályos szakasza jelentősen árnyalja a helyzetet. Az első felvonás negyedik jelenetében a betániai vacsora képe tárul elénk, amikor Mária megkeni Jézus lábát olajjal. E momentum ábrázolásának kettősségét már korábban elemeztem. Ugyanakkor minden jel arra mutat, hogy ebben a szakaszban a két nő alakja összemosódott. A bibliai források közül egyedül János evangélista mutat rá egyértelműen, melyik nőalakra van szó, ezzel szemben Máté és Márk esetében a Jézus lábát olajjal megkenő asszony névtelen marad. A félreértést a Lukács evangélistánál korábban megtalálható igen hasonló történet jelentheti: a nála szereplő bűnös nő, hasonlóan betániai Máriához, megkeni Jézus lábát.³⁷ A hagyomány valószínűleg a Lukácsnál szereplő nőt – annak bűnös volta miatt és a hasonlóságok miatt – Mária Magdolnával azonosította. Ráadásul a képzőművészet továbbvitte ezt a tévedést, számos Mária Magdolna-ábrázolás része az olajostégely, mint ahogy El Greco *Bűnbánó Magdolna* című festményén is látható.³⁸

A két alak összeolvadását a librettó is megjeleníti, ahogy Louise Erdrich *Mary Magdalene* című verse Bingeni Szent Hildegárd költeményével egy időben szólal meg. A két bibliai nőalak egyesítése – pontosabban Mária Magdolna korai megjelenítése – habár látszólag szembemegy a darab szerkezetével, dramaturgiai szempontból indokoltnak tekinthető. Az első felvonásban egyébként itt szerepel utoljára a betániai Máriát alakító mezzoszoprán szólista. Legközelebbi megszólalására csak a második felvonás harmadik jelenetében kerül sor. Az egyes Máriák számszerű megjelenését figyelembe véve és az ókori

³⁶ Az opera-oratórium első felvonásában a betániai Máriára utaló részek János evangéliumában, a tizenegyedik és tizenkettedik fejezetben szerepelnek. (Jn 11-12).

³⁷ János az evangéliumában, a tizenkettedik fejezet első néhány versében egyértelműen leírja, melyik Máriáról van szó: a Betániában zajló vacsora, Márta és a feltámadt Lázár említése együttesen minden kétséget kizárólag betániai Máriát igazolják. Máténál a huszonhatodik, Márknál a tizennegyedik fejezet említi a Jézus lábát megkenő asszonyt. A félreértelmezést okozó szakasz Lukács hetedik fejezetében található. Az ide tartozó lábjegyzet megjegyzi, hogy az az állítás, miszerint betániai Mária vagy Mária Magdolna azonos lenne a bűnös nővel, vitatható.

³⁸ Barcza Réka: „El Greco Magdolnái. A Szépművészeti Múzeum új kiállításán jártunk.”

<https://fidelio.hu/vizual/el-greco-magdolnai-a-szepmuveszeti-muzeum-uj-kiallitasan-jartunk-175564.html>
(Utolsó megtekintés dátuma: 2025.01.30.).

források alapján a két bibliai nőalak egyenlő arányban jelenik meg.³⁹ A partitúra nem tesz különbséget közöttük, mindkét karaktert ugyanaz a mezzoszoprán énekes formálja meg. A kompozíció szerkezete ezáltal sértetlen marad, miközben a korábbi feltételezésekkel ellentétben sokkal rugalmasabb alakot ölt.

A betániai vacsora szerepe ezzel együtt sokkal jelentősebbé válik a darabban. Nem pusztán szimbólumként funkcionál, hanem betániai Mária és Mária Magdolna metamorfózisán keresztül teremt dramaturgiai fordulópontot a *Gospel*-ben. Sellars itt a címszereplő személye körüli félreértéseket feltehetően arra használta fel, hogy bemutassa a nőiségben rejlő kettőséget. Adams opera-oratóriumának főszereplője így egy összetett karakterré válik, aki egyaránt magában hordozza betániai Mária és Mária Magdolna jellemvonásait. Az egyes nőalakok megjelenését a bibliai forrásokat figyelembe véve a 6. táblázat szemlélteti.

1. felvonás		2. felvonás	
Jelenet	Szereplő	Jelenet	Szereplő
Scene 1	Semleges	Scene 3 (<i>Golgotha</i>)	Mária Magdolna
Scene 2	betániai Mária	Scene 4 (<i>Night</i>)	Semleges
Scene 3	betániai Mária	Scene 6 (<i>Earthquake and Recognition Scene</i>)	Mária Magdolna
Scene 4 (<i>Supper at Bethany</i>)	betániai Mária – Mária Magdolna	-	-

6. táblázat: betániai Mária és Mária Magdolna megjelenései a *Gospel* jeleneteiben, az egyes bibliai források alapján

2.1.4. A *Gospel* dramaturgiája

John Adams opera-oratóriumának egyik legmerészebb dramaturgiai megoldása, hogy a passiótörténetet teljesen új megvilágításba helyezi. A cselekmény középpontjában ugyanis Mária narratívája áll, Jézus fizikai valójában nem is jelenik meg – a szerző ezzel a megoldással progresszív megközelítést alkalmaz. A szövegben is a hangsúly Máriára – és bizonyos esetekben Mártára és Lázárra – irányul.

A passiók fókuszában hagyományosan mindig a megváltó személye és a kereszthalál áll. Jézus alakja dramaturgiailag meghatározó, így bármely történetben, amelyben

³⁹ A 6. táblázatban azoknál a jeleneteknél, amelyek a kontextus vagy a szöveg alapján egyik Máriához sem kapcsolhatók, a semleges jelzőt alkalmaztam. A táblázat adatai a *Gospel According to the Other Mary* partitúrájából származnak.

megjelenik, szinte észrevétlenül a középpontba kerül. Mivel nem hagyható el a cselekményből, Sellars egy átmeneti megoldást alkalmazott: Jézus szavait a kórus, három kontratenor szólista és Lázár közvetíti.⁴⁰ Ezzel egy sajátos, egyúttal kényes egyensúlyt teremtett a kompozícióban. A közvetett narratíva képviselhet személyesebb hangvételt, ugyanakkor elidegenítő hatással is bírhat. A közvetett narratíva képviselhet személyesebb hangvételt, ugyanakkor elidegenítő hatással is bírhat, a *Gospel*-ben azonban Jézus háttérbe szorítása dramaturgiai szükségszerűség, amely lehetővé teszi más szereplők fókuszba helyezését. A perspektíaváltás azonban nemcsak a szereplőkre, hanem a történetvezetésre is hatással van. Így például bizonyos részek hiányoznak, amelyek közül ugyan némelyek kevésbé jelentősek, ám Júdás árulása vagy Jézus kihallgatása kulcsfontosságúnak tekinthetők a passió cselekményét illetően. Az utolsó vacsorát a betániai vacsorával összevonva láthatjuk, ez a megoldás szükséges lehetett a történet feszesen tartásához. Jézus és Pilátus párbeszédét, valamint a keresztút főbb állomásait feltehetően azért hagyta ki Sellars a cselekményből, mert a történetben Jézus helyett más olyan szereplők szemszögéből tudja meg a néző a cselekményt, akik valójában nem vettek részt ezeken az eseményeken. Másrészt ezek a jelenetek könnyedén fókusztevesztéshez vezetnének, mivel Jézus ismét főszereplőként lépne színre bennük. A rendhagyó nézőpont tehát egyértelműen meghatározza, hogy csak azok a bibliai események képezhetik a cselekmény részét, amelyeknek Mária szemtanúja volt.

Amellett, hogy a Megváltó közvetett ábrázolása egy narratív döntés következménye, egyúttal az opera-oratórium mélyebb rétegére is rávilágít. Jézus fizikai hiánya lehetőséget teremt arra, hogy alakját metaforikusan a hit megtestesítőjeként értelmezhessük. Ebben a kontextusban a szereplők Krisztushoz való viszonya, valamint az ő szavaira adott reakcióik nemcsak hitük természetét tükrözik, hanem támpontot nyújthatnak a Mária, Márta és Lázár közötti kapcsolat elemzéséhez. A két nővér közötti testvérdinamika jellege az első felvonás második jelenetében figyelhető meg a legjobban. A klasszikus bibliai narratíva két, egymástól nagyban különböző attitűdöt mutat be: az egyik oldalon a mindennapok miatt aggódó Márta, a másikon a Jézus szavait hallgató Mária áll. Előbbi szimbolikus értelemben a hittel való kapcsolat kézzelfogható, földhözragadt oldalát, míg utóbbi az elvont,

⁴⁰ May: „About This Recording.”

<https://www.gustavodudamel.com/album/adams-the-gospel-according-to-the-other-mary>
(Utolsó megtekintés dátuma: 2025. 01. 17.).

transzcendens aspektusát testesíti meg. A cselekmény előrehaladtával a passió eseményeire adott reakcióik is ezt a kezdetben kialakított viszonyulást tükrözik.⁴¹

Lázár a Máriához és Mártához fűződő testvéri kapcsolat ellenére kívülállóként jelenik meg a darabban. Idegensége valószínűleg a halálból való visszatérésének tulajdonítható. Megszólalásai a felhasznált szövegek szempontjából Máriához teszik hasonlóná, ugyanakkor egyik karakterrel sem lép interakcióba, inkább mintha prófétai szerepkörben mutatkozna meg. Mindeközben az első felvonás Lázár körüli eseményei egyfajta előképként funkcionálnak Jézus halálához és feltámadásához a darab második felvonásában. A felvetés Thomas May amerikai publicistától származik – és jómagam még a cikke elolvasása előtt is ugyanerre az álláspontra jutottam –, aki szerint Sellars víziója egy Jézus által rendezett „próbát” mutat, megelőlegezve ezzel a saját sorsát.⁴² Ennek fényében feltételezhető, hogy Lázár a feltámadását követően bizonyos mértékig hasonlóná vált Jézushoz, kapcsolata és szerepe már nem a hiten keresztül, hanem empirikusan határozható meg. A betániai vacsorán tehát izgalmas relációk figyelhetők meg: a két nővér közötti dinamika metaforikusan a vallásossághoz fűződő viszonyukban mutatkozik meg, míg Lázár már a megtapasztalás útján reagál a szenvedéstörténet egyes pontjaira. Mivel Jézus nem fizikai szereplője az opera-oratóriumnak, a három bibliai karakter között olyan lineáris kapcsolat alakul ki, amely a passió cselekményét különböző szinteken meséli el: Márta a pragmatikus és fizikai, Mária az útkereső és lelki, Lázár pedig a megdicsőült, transzcendens aspektust képviseli. Kapcsolatukat árnyalja, illetve ellenpontozza a férfiegyüttes és a kórus jelenléte.

A kontratenortercett több szempontból is kulcsfontosságú szerepet tölt be a *Gospel* dramaturgiájában. Jelenlétük különböző módokon értelmezhető: utalhatnak a Szentháromságra, de funkcionálhatnak angyali hangokként is, miközben erős kapcsolatot teremtenek Adams korábbi opera-oratóriumával, az *El Niño*val, amelyben szintén szerepel egy háromtagú férfiegyüttes.⁴³ A zenetörténetben számos színpadi műben fellelhetők

⁴¹ A librettóban Márta megnyilvánulásai gyakran tárgyilagosak. A legtöbb esetben prózai módon mutatja be az eseményeket. Így az első felvonás ötödik jelenetében monológja meglehetősen direkt és realista módon ábrázolja a szegénységet, míg a nők letartóztatását bemutató szakasz a második felvonásban képszerű leírással él. Mária megszólalásai ezzel szemben szinte mindig lírai hangvételűek. A darabban hozzá köthető a kortárs költemények interpretációjának jelentős része. A különböző források együttesen azt sugallják, hogy Mária egy érzelmileg összetett karakter, különösen Márta racionális, pragmatikus ábrázolásmódjával szemben.

Hasonló jelenségekre hívja fel a figyelmet Thomay May is a *Gospel* kapcsán a Gustavo Dudamel karmester weboldalán megjelent rövid írásában.

May: „About This Recording.” <https://www.gustavodudamel.com/album/adams-the-gospel-according-to-the-other-mary> (Utolsó megtekintés dátuma: 2025. 01. 17.).

⁴² I.h.

⁴³ I.h.

használt tercettek, mint például Rameau *Hyppolitos és Ariciájában* a párkák (kontratenor, tenor, basszus), Wagner *A Nibelung gyűrűje* című tetralógiájának negyedik operájában, *Az istenek alkonyában* a nornák hármasa (szoprán, mezzoszoprán, alt), illetve Mozart *A varázsfuvola* című művében a hölgyek és a fiúk triumvirátusa (szopránok).⁴⁴ Habár a felsorolt példákban és a Adamsnél a tercettek eltérő funkcióval rendelkeznek – a korábbi művekben a cselekmény aktív részesei, míg az opera-oratóriumában alapvetően narratív szerepet töltenek be – a hangfajuk hasonlósága miatt a *Varázsfuvolában* és a *Gospelben* egyaránt egyfajta földöntúli hangzást kölcsönöznek számukra. Ennek tükrében könnyen lehet, hogy Mozart daljátéka inspirációs forrásként szolgált az amerikai zeneszerző számára.

Az énekesek hangfajuknál fogva kettőséget teremtenek: bár férfiak énekelnek, a szólamok hangfekvése női hangokat idéz. Tercettként való megjelenésük ugyanakkor univerzális jelleget kölcsönöz számukra, mivel nem egyetlen személy perspektíváját, hanem egyfajta kollektív nézőpontot mutatnak be. Ez a fajta egyensúlyteremtés izgalmas dimenziót teremt a darab narratívájában, ahol a kontratenorok valójában az evangélista szerepét töltik be. Így inkább csak narrátorai a történetnek, mivel a valódi dialógusokat a karaktereket megformáló szólisták éneklik. Az első felvonásban kizárólag bibliai szövegeket – azon belül is újszövetségi szakaszokat – szólaltatnak meg. A második felvonásra nagyrészt ugyanez jellemző, ezt a tendenciát csupán egy ószövetségi idézet és egy rövid kortárs részlet szakítja meg.⁴⁵

A kórus szerepeltetése kézenfekvő dramaturgiai megoldás, mivel a turbák ábrázolásánál elengedhetetlen a jelenlétük. Adams és Sellars gyakran a görög drámák karaihoz hasonlóan használja őket. Ennek megfelelően legtöbbször absztrakt, költői módon reflektálnak az eseményekre, mint ahogy az a Lázár feltámadását követő kórustételben is megfigyelhető. Más esetekben csak funkcionálisnak tekinthető a jelenlétük: a *The Arrest of Jesus* és az *Arrest of the Women* című jelenetekben a tömeget testesítik meg. Utóbbiban a kórus dramaturgiai és hangfaji értelemben is kettéválk, ahogy a rendőrök szavait visszhangzó férfikart és az imádkozó mexikói asszonyokat megszemélyesítő nőikart ütközteti Sellars a librettóban. A történet több pontján – például az *En un Día De Amor* tételben vagy a második felvonás utolsó jelenetében – csak a nőikar szólal meg, ezzel alátámasztva a darabban lévő hangsúlyosabb női perspektívát.

⁴⁴ Batta András: *Opera. Zeneszerzők. Művek. Előadóművészek*. (Budapest: Vince Kiadó, 2006.) 401. 502–503. 816.

⁴⁵ A két rövid kivétel a második felvonásban első jelenetében, a *The Arrest of Jesus* című jelenetben található. Az ószövetségi idézet Izajás próféta jóvondolésának két részletét – Iz 11,9 és 30,15 szakasz első felét – foglalja magában. A kortárs szöveg forrása ismeretlen, feltételezhetően Sellars alkotása.

Mindezek mellett a kórus fontos tagolószeressel is rendelkezik, strukturális értelemben, amelyet az alábbi táblázat foglal össze (7. táblázat).⁴⁶ Jól látható, hogy a különböző vokális tételek szimmetrikus szerkezetet hoznak létre vagy egyéb módon osztják kisebb egységekre a kompozíciót. Ezenkívül a kar dramaturgiai szerepe is jelentős: a második felvonás elejét – amely már a szenvedéstörténet eseményeit mutatja be – egy kórustétel nyitja. Ez a gesztus ugyanakkor nemcsak a kórus elengedhetetlen szükségességét erősíti meg, hanem olyan klasszikus zenei tradíciók ellótti fejhajtásnak is tekinthető, mint Bach passiói. A *Gospel*t a kórus megszólalásai alapján vizsgálva nemcsak az együttes következetes használatára derül fény, hanem az is világossá válik, hogy gyakori megszólalásaik a történet fontos résztvevőivé teszik őket.

1. felvonás		2. felvonás	
Jelenet	Hangsúlyos kórushasználat jellemző-e?	Jelenetek	Hangsúlyos kórushasználat jellemző-e?
Scene 1	Igen	Chorus: <i>Who His Flesh</i>	Igen
Scene 2	Nem	Scene 1 (<i>The Arrest of Jesus</i>)	Nem
Chorus: <i>En un Día De Amor</i>	Igen	Scene 2 (<i>Arrest of the Women</i>)	Igen
Scene 3	Csak effektusként/részben	Scene 3 (<i>Golgotha</i>)	Csak effektusként
Chorus: <i>Drop Down, Ye Heavens</i>	Igen	Scene 4 (<i>Night</i>)	Nem
Scene 4 (<i>Supper at Bethany</i>)	Igen	Scene 5 (<i>The Sepulchre; Mary's awakening</i>)	Nem
Scene 5	Nem	Chorus: <i>It Is Spring</i>	Igen
-	-	Scene 6 (<i>Earthquake and Recognition Scene</i>)	Részben

7. táblázat: jelentős kórushasználat a *Gospel* egyes jeleneteiben

⁴⁶ A táblázat adatai a *Gospel According to the Other Mary* partitúrájából származnak. A hangsúlyos kórushasználat arra vonatkozik, amikor az adott tételben vagy jelenetben a kórus jelenléte meghatározó, hiánya esetén kompozíciós vagy dramaturgiai szempontból sérülne a darab szerkezete. A „részben” kifejezés olyan eldöntetlen esetekre vonatkozik, amelyekben a kórus jelenléte egyértelmű, de nem tekinthető egyenrangúnak a szólisták vagy a kontratenortercett megszólalásaival. A „csak effektusként” jelző Lázár feltámasztása és a Golgota zenei ábrázolásánál használt technikákra utal. Ezekben a jelenetekben a kórus a többi megszólaláshoz képest nem rendelkezik jelentős zenei anyagokkal, dramaturgiai szerepük kimerül a jelenetek hangulatának aláfestésében.

A darabban három különböző vokális réteg figyelhető meg. Az első szintet a kontratenortercett testesíti meg. Hangvételük elsősorban tárgyilagos, szerepük az események bibliai kontextusba helyezése és a női narratíva képviselése. Ennek megfelelően elsősorban az újszövetségi szakaszok kötődnek hozzájuk. Hangfaji sajátosságukból fakadóan olyan egyetemes, illetve transzcendens jelleget hordoznak magukban, amely alkalmassá teszi őket Isten vagy az angyalok hangjának szimbolikus megjelenítésére. A második réteget a szólisták testesítik meg. Mária, Márta és Lázár személyes drámáján keresztül egyéni, érzelmi perspektívát hoznak a bibliai történetekbe. Az eltérő világképek nemcsak dramaturgiai támpontot jelentenek a darabhoz, hanem a kortárs élet problémáira is reflektálnak. A szólisták által képviselt látásmódokat a tercett és a kórus ellenpontozza, illetve nagyítja fel. Az utolsó vokális szintet a kórus reprezentálja. Gyakran metaforikus szóképekkel kommunikál, miközben a szenvedéstörténet egyes pontjaira is utal. A kórus szövegei rendkívül kifinomultak, a librettóhoz felhasznált valamennyi forrásból kivétel nélkül merítenek. Habár ezen három rétegnek nem képezi részét, a kórushoz és a kontratenorokhoz hasonló mértékben jut fontos szerephez a zenekar is. Az egyes hangszerek és hangszercsoportok frekvenciált használata, a különböző zenei gesztusok vagy hangszerelési megoldások nemcsak a *Gospel* gazdag és komplex dramaturgiai összefüggéseit árnyalják még tovább, hanem az opera-oratóriumban működő kompozíciós elvek megértését és kibontakozását is segítik.

2.2. Kompozíciós megoldások

2.2.1. Zenei szerkezet

A *Gospel* dramaturgiai és kompozíciós szempontból egyaránt egy rendkívül gazdag és komplex alkotás. Az első felvonás a Betániában játszódó bibliai történetsszálát mutatja be. A középpontban Mária, Márta és Lázár állnak. A második felvonás – a kisebb-nagyobb változtatásoktól eltekintve – már a passió cselekményét meséli el kiegészülve a feltámadással, azonban továbbra is az első felvonásban megismert szereplők perspektíváján keresztül szemléljük Jézus szenvedésének történetét. Mindkét esetben egy feszült karakterű, drámai hangvételű rész vezeti be a hallgatót a cselekménybe. Ezt követően halad a történet az adott – Lázár feltámasztását, illetve Jézus halálát megjelenítő – dramaturgiai csúcspontig. Az egyes részek ezen a ponton különválnak. Az első felvonás negyedik jelenetétől kezdve

az érzelmi és zenei feszültség fokozatosan erejét veszíti, majd Lázár húsvéti áriájával nyugvópontra ér. Ezzel szemben a második felvonásban a keresztre feszítést és Jézus utolsó felkiáltását követően lépésről lépésre nő a feszültség a zenében addig a transzcendens fordulópontig, amelynél Mária végül felismeri a feltámadt Krisztust. Ezt az elvet a 8. táblázat mutatja be.

A két részt azonban nemcsak a hagyományostól eltérő nézőpontok kötik össze, hanem az a dramaturgiai elv, amely az első felvonást a második előképeként határozza meg. Erre a legérzékletesebb példa Lázár és Jézus halálának helye a darabon belül, ugyanis mindkettő az adott felvonás harmadik jelenetében – egyfajta szimmetriatengelyt képezve – kap helyet. A két bibliai szereplő közötti párhuzamot Adams a *Gospel* egyik leginkább szembetűnő analógiájává emeli. Emellett számos további részben figyelhetők meg hasonló formai vagy zeneszerzéses technikai megoldások. Az analógiák három különböző típusa határozható meg: 1. dramaturgiai; 2. szerkezeti/formai; 3. zenei. Az első olyan jelenetek közötti kapcsolatot jelent, amely esetén a két rész drámai funkciója megegyezik vagy hasonló szerep-, illetve viszonydinamika ismétlődik. A második típusba olyan részpárok tartoznak bele, amelyek az egyes felvonásokban azonos helyen szerepelnek vagy azonos, esetleg hasonló formai struktúrát követnek. Az utolsó halmazban kapnak helyet azok a részek, amelyek harmóniai, ritmikai vagy motivikus szempontból rokonságot mutatnak egymással. Az összekapcsolódó részek közötti tendenciákat a 9. táblázat szemlélteti.

I. FELVONÁS	Dramaturgiai mozgás	II. FELVONÁS
I. jelenet (Börtön) ⁴⁷	Drámai nyitójelenet	Kórus <i>Who Rips His Flesh</i> I. jelenet (<i>The Arrest of Jesus</i>)
II. jelenet (Mária és Márta) Kórus: <i>Eu un Día De Amor</i>	Folyamatos emelkedés	II. jelenet (<i>Arrest of the Women</i>)
III. jelenet (Lázár halála-feltámadása)	Csúcspont	III. jelenet (Golgotha) IV. jelenet (<i>Night</i>)

⁴⁷ Csak azoknál a tételeknél alkalmaztam dőlt betűtípust, amelyeket a partitúra címmel látott el. A többi jelenetnél a dramaturgia követhetősége miatt adtam leíró jellegű megnevezéseket, amelyek segítenek tájékozódni az egyes jelenetek között.

Kórus: <i>Drop Down, Ye Heavens</i> IV. jelenet (<i>Supper at Bethany</i>)	Folyamatos ereszkedés	Folyamatos emelkedés	V. jelenet (<i>The Sepulchre; Mary's awakening</i>) Kórus: <i>It is Spring</i>
V. jelenet (a húsvéti vacsora)	Nyugvópont	Csúcspont	VI. jelenet (<i>Earthquake and Recognition Scene</i>)

8. táblázat: a *Gospel* dramaturgiájának lehetséges értelmezése

I. FELVONÁS	Analógia típusa:	II. FELVONÁS
I. jelenet (Börtön)	dramaturgiai / szerkezeti / zenei	Kórus: <i>Who Rips His Flesh</i> I. jelenet (<i>The Arrest of Jesus</i>)
II. jelenet (Mária és Márta)	dramaturgiai / szerkezeti	II. jelenet (<i>Arrest of the Women</i>)
Kórus: <i>Eu un Día De Amor</i>	szerkezeti / zenei	Kórus: <i>It is Spring</i>
III. jelenet (Lázár halála-feltámadása)	dramaturgiai / szerkezeti / zenei	III. jelenet (<i>Golgotha</i>)
Kórus: <i>Drop Down, Ye Heavens</i>	zenei	IV. jelenet (<i>Night</i>) Kórus: <i>It is Spring</i>
IV. jelenet (<i>Supper at Bethany</i>)	dramaturgiai ⁴⁸ / szerkezeti / zenei	V. jelenet (<i>The Sepulchre; Mary's awakening</i>)
V. jelenet (húsvéti vacsora)	szerkezeti / zenei	VI. jelenet (<i>Earthquake and Recognition Scene</i>)

9. táblázat: a *Gospel* egyes jelenetei és tételei között megfigyelhető párhuzamok

A nyitójelenetekben – a második felvonás esetében a kórus és az első jelenet együttesében – mindhárom analógia kimutatható. Dramaturgiai szempontból a részeket elsősorban a kórus dinamikus, vészjósló hangvételű megszólalásai kötik össze, amelyek hasonló karaktert képviselnek, de a második felvonásban kiemeltebb szerepet kapnak: a kar itt nemcsak önállóan szólal meg, hanem antifonális párbeszédet folytat a kontratenortercettel. A bibliai és a kortárs szövegek – Izajás jóvondölései és Louise Erdrich költeménye – profetikus jellege tovább erősíti a nyitójelenetek dramaturgiai összefüggéseit. A középpontban két külön személy, az első felvonás nyitányában Mária, a másodikban Jézus áll, a jelenetek tematikus párhuzama – a börtön és az elfogatás motívuma – mégis összekapcsolja őket.

⁴⁸Az első felvonás negyedik jelentének csak egy kis része – 256–280. ütemek közötti szakasz – mutat dramaturgiai és zenei kapcsolatot a második felvonás *The Sepulchre; Mary's awakening* című részével.

Habár a nyitó részek a darab szerkezetében azonos szerepet töltenek be, formai szempontból eltérnek egymástól. Az első felvonás kezdőjelenetének strukturális szervezőelvét rondójellegű gondolkodás jellemzi. A jellegzetes, hét hangból építkező akkordmenet az egymással kontrasztáló formarészek között egyértelműen rondótémaként emelkedik ki a többi zenei anyag közül. Ezzel szemben a második felvonás nyitányának mindkét tételében, illetve jelenetében háromrészes szerkezetek figyelhetők meg. A *Who Rips His Flesh* című kórustétel a bar-formát – AAB – követ, míg *A Jézus elfogása* című jelenet három egymástól jól elkülöníthető – ABC – részből áll.

A két prológos eltérő zenei anyagokkal dolgozik, ugyanakkor a második felvonás nyitánya több ponton visszautal az első rész megoldásaira. Így például az első rész emelkedő mixtúrái és a második rész szintén felfelé haladó, perpetuum mobile-jellegű basszusmenete különböző eszközökkel, de hasonló gondolkodásmóddal épülnek fel, ami hasonló kompozíciós logikára utal és tematikusan is összekapcsolja a két felvonást. Ezek nemcsak a nagyformában, hanem mikroszinten is érvényesülnek, ahogy az a második felvonás kórustételét átszövő skála és az első jelenet mélyvonós anyagai között látható a 10. és a 11. kottapéldákban.

The image shows a musical score for Piano and Harp. The Piano part is written on a grand staff (treble and bass clefs) in 4/4 time. It begins with a forte (ff) dynamic and features a series of chords and single notes, including a trill in the right hand. The Harp part is written on a single staff (bass clef) in 4/4 time, also starting with a forte (ff) dynamic. It consists of a series of chords and single notes, mirroring the harmonic language of the piano. The score is divided into measures 1 through 6. Above the piano staff, there are markings for '8va' (octave up) and 'loco' (loco). The key signature has one sharp (F#).

10. kottapélda: az első felvonás nyitójelenetének zenekari kivonata (1–6. ütem)

The image displays two systems of musical notation for Piano and Bass guitar. The first system shows the Piano part with a forte (f) dynamic and the Bass guitar part with a forte (f) dynamic. The second system continues the musical notation for both instruments.

11. kottapéllda: a második felvonás nyitókórusát kísérő perpetuum mobile karakterű basszusmenet kivonata (1–6. ütem)

Az együttes vokális írásmódját mindkét felvonás nyitányának jelentős részében ritmikus karakterű, homofon szerkesztés jellemzi. Az együttes vokális írásmódját mindkét felvonás nyitányának jelentős részében ritmikus karakterű, homofon szerkesztés jellemzi, összhangzattani szempontból pedig még szorosabb a kapcsolat fűzi össze a két jelenetet: a kórus kezdőakkordjai szinte teljes mértékben megegyeznek (lásd 12. és 13. kottapéldákat). A különböző típusú analógiák nemcsak a két felvonás egyes jeleneteinek kapcsolatát erősítik, hanem a felvonásokon belüli részeket is, így például a második felvonás első két részét. A nyitó részek különös jelentőséggel bírnak, mivel már önmagukban megelőlegezik az egész darab összefüggéseit. Az első jelenet zaklatott hangvétélű, emelkedő mozgása, majd a záráshoz közeledve a feszültség fokozatos gyengülése mikroszinten képezi le az első felvonás dramaturgiai mozgását. Azonban a *Who Rips His Flesh* című kórustétel, bár hasonló karakterű, végig megtartja dinamikus hangvételét, miközben a kórusban a lefelé mozgó zenei anyagok Jézus halálát és testének sírba helyezését szimbolizálják (lásd a 14. kottapéldát).

SOPRANO

Howl ye, Howl ye, Howl ye, Howl ye for the day of the Lord is at hand.

ALTO

Howl ye, Howl ye, Howl ye, Howl ye for the day of the Lord is at hand.

TENOR

Howl ye, Howl ye, Howl ye, Howl ye for the day of the Lord is at hand.

BASS

Howl ye, Howl ye, Howl ye, Howl ye for the day of the Lord is at hand.

Az egyes felvonások zárójelenetei szintén nagy jelentőséggel bírnak a kompozíció nagyformájában, de jóval kevesebb párhuzam fedezhető fel közöttük, mint a nyitányokban. Mindkettő két részből áll: míg az első felvonásban Márta szegénységről szóló és Lázár húsvéti áriája tagolják a zárást, addig a második fináléjában a kórus és a szólisták két kórust idéző megszólalása, valamint Mária és Jézus találkozása választják ketté. Az epilógusok első részei között nincs zenei kapcsolat, a befejező szakaszok között viszont – az előzményekhez képest minimális – párhuzam figyelhető meg, például a tercron és poláris akkordfűzések, valamint néhány mozgó szólam közötti hasonlóság. Ezt a 15. és 16. kottapéldák szemléltetik.

S *sf* say, Who rolls the stone from the en - trance o - ver his moth - er,
 A *sf* say, Who rolls the stone from the en - trance o - ver his moth - er,
 Chorus
 T "You want her? Take her." Who rolls the stone from the en - trance o - ver his moth - er,
 B *sf* say, Who rolls the stone from the en - trance o - ver his moth - er,

58

440 441 442 443 444 445 446 **pochissimo rall. - - - ♩ = 50**

Picc. *ff* *p*

Fis. *ff* *p*

Obs. *normale* *ff* *pp*

Eng. Hn. *normale* *ff* *p*

Cl. 1,2 in B♭ *ff* *p*

B.Cl. in B♭ *ff* *p*

Bsns. 1,2 (a2) *ff* *p*

Cbsn. *ff* *p*

Horns in F 1 3 *p* *f* *p*

2 4 *p* *f* *p*

Tpts. 1,2 in C *p* *f* *p*

Tbns. 1,2 *p* *f* *p*

pochissimo rall. - - - ♩ = 50

A *pp*

Vln. I *p*

B *p*

Vln. II (div.) A *p*

B *p*

Vla. (div.) A *p*

B *p*

Vcl. (div.a3) A *p*

B *p*

C *p*

Cbs. *p*

BC unis.

15. kottapélda: az első felvonás zenekari utójátékának részletei (440–446. ütem)

208

C5 Movimento ♩ = 66

210

211

Fls.

Obs. 1,2

Eng. Hn.

Cls. in A

Cls. in Bb

Bsns.

Horns in F

Tpts. 1,2 in C

(senza sord.)

C5 Movimento ♩ = 66

Vln. I (div.)

Vln. II (div.)

Vla. (div.)

Vcl. (div.)

Cbs.

16. kottapélda: a második felvonás zenekari utójátékának részletei (209–211. ütem)

A *Gospel* közbülső kórustételei elsősorban zenei és formai, illetve szerkezeti szempontból állíthatók párhuzamba. Az *En un día de Amor* és az *It is Spring* közös jellemzője, hogy mindkettőben hangsúlyosan jelenik meg Adams minimalista stílusrétege: a spanyol nyelvű tételben a cimbalom, a zongora és a hárfa mozgó szólamaiban, illetve az angol nyelvű kórusban a fafúvósok és vonósok anyagaiban (lásd 17. kottapélda). Az előbbi tétel szabad formájú, míg a másodikban variált háromtagúság érvényesül – ABCDA_v, illetve ABCA_v –, mindkettő keretes szerkezetet követ. Az *It is Spring* és a *Drop Down, Ye Heavens* kórustételei zenei szempontból mutatnak rokonságot. Mindkettőre jellemző az imitációs

szerkesztés és ellenpontoszó szólamvezetés alkalmazása, habár az első felvonásban a polifónia hangsúlyosabban jelenik meg (lásd 18. kottapélda). Ezek a zeneszerzői eszközök archaizáló karaktert kölcsönöznek a tételeknek, egyúttal tisztelgést fejeznek ki az oratórium műfajának barokk mesterei – így például Händel és Bach – előtt.

Chorus: En un día de amor

$\text{♩} = 134-138$

Cimbalom

Piano

Harp

17. kottapélda: Az *En un día de amor* című kórustétel mozgószólamainak kivonata (1–8. ütem)

Chorus: It is spring

$\text{♩} = 128$

Flute I

Alto Flute in G

Clarinets in B $\flat$

Percussion

Cimbalom

Harp

Violin I (div.)

Violin II (div.)

Viola (div.)

Contrabass

18. kottapélda: az *It is Spring* című kórustétel zenekari bevezetője (1–4. ütem)

Lázár halála és feltámasztása, valamint Jézus keresztre feszítése az opera-oratórium két felvonásának középső jeleneteiben mutatkozik meg. A két bibliai alak történetének párhuzamba állítása fontos dramaturgiai döntés volt Sellars részéről, ahogy erről a korábbi, librettóelemzésről szóló fejezetben már részletesen írtam. Jézus halálát a *Golgotha* és a *Night* című jelenetek dolgozzák fel: az előbbi a keresztút néhány állomását, míg az utóbbi Jézus életének utolsó perceit mutatja be. Így ezek a jelenetek dramaturgiailag, szerkezetileg és zeneileg egyaránt a mű csúcspontját alkotják.

Bár a jelenetek nem mutatnak közvetlen formai egyezést, a kisebb egységek szintjén egyes kompozíciós eszközök – hangszerelési és vokális megoldások – mégis kapcsolatot teremtenek közöttük. Ezek az elemek olykor eltérő helyen, máskor azonos sorrendben, de eltérő léptékben jelennek meg. Például a konkrét hangmagasság nélküli turba csak a Lázár-jelenet utolsó harmadában tűnik fel, míg ezzel szemben a *Golgothában* a kórus már a jelenet elején megszólal. Hasonló módon, míg a második felvonás jellegzetes megoldásai – például a basszusdob tremolói az 1., a *Golgotha*-szó madrigalista szófestése a 48. vagy a klezmer stílust idéző szólóklarinét az 51. ütemben – rövid időn belül követik egymást, addig az első felvonás megfelelő elemei – például a fuvolák és a bőgők pizzicatója a 41., a tercett kánonszerű belépése a 47. vagy a basszusklarinét zaklatott játéka a 269. ütemben – sokkal nagyobb időbeli távolságra helyezkednek el egymástól.

Ugyanakkor előfordul, hogy azonos dramaturgiai pontokon szólnak meg hasonló zenei motívumok: Lázár haldokolását és a Jézust sirató asszonyokat egyaránt sóhajszerű gesztus jeleníti meg, amelyek közel azonos ponton – a 90. és a 77. ütemtől – hangzanak el a két jelenetben. A felvonások, illetve a középső jelenetek közötti dramaturgiai tükörszerűséget tovább erősítik olyan tematikus kapcsolatok, mint a szólóklarinét, amely mind a Mária öngyilkossági kísérletét ábrázoló szakaszban, mind a *Golgotha*-jelenet képeiben meghatározó zenei elemként jelenik meg. Emellett Mária Magdolna két, karakterében ellentétes monológja – az első felvonásban saját halálát fontolgatja, míg a *Night* című jelenetben a halott Jézusról énekel – a mű nagyformájában közel azonos szerkezeti pozícióban helyezkedik el. A három jelenet közötti főbb zenei analógiákat az 10. táblázat szemlélteti.

Lázár halála és feltámasztása (ütemszámok)	Jellegzetes zenei megoldások:	<i>Golgotha</i> és <i>Night</i> (ütemszámok)	Jellegzetes zenei megoldások:
Bevezetés: 1–4	–	Zenekari bevezető: 1–44	- Turba - Nagydob - Mozgó szólamok mély regiszterben
Evangélista éneke: 5–78	- Fuvola+bőgő pizz. - Imitáló tercett	Evangélista éneke: 45–77	- Imitáló tercett - Szóló klarinét
Lázár halála – zenekari közjáték: 79–114	- Sójajmotívum - Politonális rétegek	Jeruzsálem leányai: 78–125	- Sójajmotívum - Homofon kórushasználat - Ritmikus zenekari anyagok
Evangélista éneke – zenekari közjáték: 153–175	–	Jézus a kereszten: 191–262	- Politonális rétegek - Imitáló tercett - Sójajmotívum
Mária öngyilkossági kísérlete: 269–353	- Szóló basszusklarinét - Sójajmotívum - Vonós pizzicatók - 1:2 modellskála hangjaiból képzett clusterek ⁴⁹	Mária áriája a halott Jézusról: 26–58 – 113–141 (folyt.)	- Apró ritmusú vonós anyagok - Sírójellegű fafűvós dallamok - Koráljellegű szerkesztés
Lázár feltámasztása – Zenekari utójáték: 426–547	- Turba - Fafűvós és vonós glissandók - Politonális rétegek - Sójajmotívum	–	

10. táblázat: az első felvonás harmadik jelenete, valamint a *Golgotha* és a *Night* című részek közötti párhuzamok

A jelenetek – bár azonos dramaturgiai elvet követnek – önálló, gyakran eltérő zenei szerkezeteket alkotnak. Ezek közül elsősorban azokat az egységeket emelem ki, amelyek strukturális szempontból a hagyományos formai modelleket követik vagy azok továbbgondolásaként értelmezhetőek. Néhány – például az első felvonás nyitójelenetében

⁴⁹ A cluster kifejezés szinonimájaként a hangfürt elnevezést alkalmazom.

megfigyelhető rondóelv – egyértelműen a klasszikus zenei tradícióból építkezik, ide sorolható Lázár húsvéti áriája is, amely a háromtagú ABA-forma jeleit mutatja, mivel az „A” rész és a visszatérés dallami és harmóniai fordulatai nagyrészt megegyeznek. Hasonló módon tartozik ebbe a kategóriába a korábban már tárgyalt *Who Rips His Flesh* című tétel is, amelyet strukturálisan a klasszikus bar-forma – AAB – nagyobb ívű realizációjaként lehet értelmezni. A tétel első egysége – hasonlóan a középkori forma stollennek nevezett részéhez – megismétlődik, míg a záró abgesang-szakasz a kórustételben is csak egyszer hangzik el. A *Drop Down Ye Heavens* című kórustétel formai szempontból három különböző – ABC – egységből áll. Bár zenei anyaguk eltér, a két szélső szakasz hangnemi egyezése alapján mégis egyfajta keretes szerkezet benyomását kelti.

Izgalmas átmenet képez a klasszikus és szabad formai megoldások között az *It is Spring* tétel. A Louise Erdrich *Communion* című versének részletét feldolgozó kórus egy alternatív – ABCA_v – háromtagú formát követ, amelyben a középrész és a visszatérés közé beékelődik egy mezzoszoprán ária (C szakasz). Mivel a betoldott szólórész egyértelműen elválk a kórus formai egységeitől, elsősorban a keretes szerkezet válik hangsúlyossá. Az egyes tételek, illetve jelenetek formai megoldásait az 11. táblázat szemlélteti.

Tételek, illetve jelenetek címe:	Forma:	Képlet:
I. felvonás – I. jelenet	rondó-elv	
<i>Drop Down Ye Heavens</i>	variált háromtagúság	ABC (hangnemi visszatérés)
I. felvonás – V. jelenet (Lázár húsvéti áriája)	háromtagúság	ABA
<i>Who Rips His Flesh</i>	bar-forma	AAB
II. felvonás – I. jelenet (<i>The Arrest of Jesus</i>)	háromrészes szerkezet	ABC
<i>It is Spring</i>	variált háromtagúság	ABCA _v (betoldott C szakasz)

11. táblázat: a *Gospel* egyes részeinek klasszikus formákon alapuló szerkezeti megoldásai

2.2.2. Akkordstruktúrák

Az opera-oratórium akkordstruktúráiban alapvetően négy – egymással bizonyos fokú átmenetet képező – harmóniai szervezőelv figyelhető meg: funkciós-tonális, modális,⁵⁰ alternáló modellskálákon alapuló, valamint a szabad atonális gondolkodásmód. Mindegyik önállóan és egymást kiegészítve is megjelenik a *Gospel*-ben, továbbá a darab vertikális és horizontális rétegeiben egyaránt érvényesülnek. Ennek megfelelően az egyes akkordszerkezetek, zenei anyagok és hangsorok vizsgálata során rendszeresen visszautalok majd ezekre az alkotói módszerekre. A kompozíció több pontján visszatérnek olyan tematikus alkotóelemek, amelyek erősítik a dramaturgiai egységek kapcsolatát és segítik a műben jelen lévő kompozíciós elvek feltárását. Például az első felvonás rácsokat idéző akkordszerkezete a műben a börtön szimbólumaként jelenik meg (lásd 19. kottapélda). Később a negyedik jelenetben is visszaköszönnek ennek a motívumnak a foszlányai, amelyek Lázár halálát és feltámadását a fogságból való szabadulás képével kapcsolják össze.

A darab nyitójelenetében megszólaló, dallamos moll hangkészletből építkező tonális heptachord-mixtúra a mű egyik jellegzetes akkordstruktúrájaként értelmezhető (19. kottapélda).⁵¹ Az akkordmenet eleinte lineárisan – Gisz–gisz, majd c–c’ alaphangok között – halad, majd ritmikai és szerkezeti szempontból egyaránt sűrűsödés figyelhető meg a zenei anyagban (20. kottapélda). Ez a rácsszerkezet elsősorban a rondó-elvű jelenet rondótémájának szakaszaiban fordul elő. Az első és a második A-szakaszban – az 1–49., valamint a 82–120. ütemekben – szinte kivétel nélkül a teljes héthangú akkordmenet szólal meg, míg a harmadjára visszatérő A-rész kivonatában a hangzatnak már csak egy redukált változata hangzik el (lásd 21. kottapélda).

⁵⁰ Ebben az esetben nem a hagyományos értelemben vett középkori vagy reneszánsz modális gondolkodásmódra utalok, hanem egy olyan zenei szerkesztésmódra, amelyben Adams különféle hangkészletekből építi fel harmóniarendszereit. Az autentikus és plagális irányultság a klasszikus értelemben nem jelenik meg vagy teljes mértékben elmosódik.

⁵¹ A heptachord kifejezés alatt itt egy tonális héthangos akkordmixtúrát értek és nem egy hétfokú hangsorra vagy skálajellegű sorrendre utalok. A jelenségre ezen kívül még a héthangos akkordmixtúra kifejezést használok.

Piano *ff* *8va* *loco*

Harp *ff*

19. kottapélda: az első felvonás kezdőütemei (1–6. ütem)

Piano

Harp

Violin I (DIV.)

Violin II (DIV.)

Viola (DIV.)

Violoncello (DIV.)

Contrabass (DIV.)

pizz.

pizz.

20. kottapélda: a rácsszerkezet ritmikai sűrűsödése az első felvonás első jelenetének zenekari kivonatában (12–17. ütem)

Clarinet in B $\flat$ 1.2.

Bass Clarinet in B $\flat$

Bassoon 1.2.

Contrabassoon

mp

21. kottapélda: a rácsszerkezet redukált, hármashangzat-mixtúrákból álló változata az első jelenetben (134–138. ütem)

A héthangos akkordmixtúrák esetében nem lehet megállapítani tonalitást, így az egyes hangzatok között nem alakul ki klasszikus feszültség-oldás viszony. Ennek következtében a zenei jelenséget a formai egységek túlnyomó részében leginkább a modális gondolkodás jellemzi. Ez az elv olyannyira meghatározó a jelenetben, hogy a későbbi hangkészletváltozások – például a moll hangsort felváltó alternáló modellskálák – esetében is érvényesül.

Dramaturgiai szempontból a rácsszerkezet megjelenése az első részben nem meglepő, ugyanakkor ez a struktúra a kompozíció későbbi pontjain is felbukkan és tematikus kapcsolatot teremt a különböző részek között. Az akkordszerkezet ismételten megjelenik például az első felvonás harmadik jelenetében, a Mária gyászénekére reflektáló zenekari közjátékban, majd a következőben – a Lázár első áriája előtti szakaszban – is meghatározó jelentőséggel bír. Ehhez hasonló struktúra jelenik meg a második felvonásban, az elfogott nők imáját megelőzően Márta monológjában (lásd 22. kottapélda), így a zenei jelenség egyaránt társítható a metaforikus értelemben vett bezártsághoz és a kézzelfogható börtönhöz.

MARTHA

the Sis ters all signed up for a night of pra - yer. Ta - king

MARTHA

two - hour shifts all through the night, the Mex - i - can wo - men all

22. kottapélda: a rácsszerkezetre reflektáló akkordszerkezetek a második felvonás második jelenetében (239–251. ütem)

Az opera-oratóriumban visszatérő harmóniai jelenségeként fordul elő az akkordok vertikális rétegződése. A korábban tárgyalt rácsszerkezettel ellentétben ezekben az esetekben a harmóniakat több, egymástól független hangközök, illetve akkordok egyidejű megszólalása alkotja. Az első felvonás második jelenetében, Mária monológjában például rövid időn belül számos, tercron módon kapcsolódó hangzat szólal meg (lásd 23. kottapélda és 12. táblázat). Később – ennek analógiájaként – a Mária Magdolna öngyilkossági kísérletéről szóló szakaszban az előbbiekhöz hasonló tercron és poláris viszonyú harmóniak követik egymást. A harmadik jelenet zenekari köz- és utójátékában – a 84–114., illetve az 512–547. ütemekben – Adams poliakkordikus gondolkodásának sűrűbb és komplexebb formája figyelhető meg (lásd 24. és 25. kottapélda). Ezek a hangzatfelhők nem egy konkrét közös alaphang köré szerveződnek, hanem egymástól független tonális rétegekként lebegnek.

23. kottapélda: az első felvonás második jelenetének zenekari kivonata (65–73 ütem). A kék szín a vonós, a piros a rézfúvós, a zöld a fafúvós, a narancs az egyéb zenekari rétegeket jelöli.

Ütemszám:	Összehangzó harmóniák:
65.	C-hiperdúr szekund ⁵²
66.	Esz-dúr + C-hiperdúr szeptim + H-dúr kvartszext
67.	C-hiperdúr szeptim + Esz-dúr + H-dúr kvartszext
68.	H-dúr + Esz-dúr + Fisz-akusztikus szekund
69.	Fisz/Gesz-akusztikus szekund + esz-moll kvartszext + C-akusztikus kvintszext
70.	C-akusztikus kvintszext + c-moll
71.	c-moll + C-akusztikus undecima (11#; 7b)
72.	Esz-dúr + a-moll
73.	Gesz-dúr akusztikus szeptim + fisz-moll kvartszext

22. táblázat: az első felvonás második jelenetében, a 65–73. ütemekben együttesen megszólaló harmóniatípusok

⁵² Hiperdúr-szekund: a hiperdúr szeptim akkord (Dúr alap nagy szeptimmal) harmadik fordítása.

Akusztikus szekund: olyan domináns színezetű szekundfordítású akkord, amelyben nem érvényesül a klasszikus értelemben vett domináns funkció.

Fl.+Cl. **a-moll**

Ob.+ Cl. **fisz-moll**

Hrp.+Cimb. **Asz-dúr**

Vln.II. **g-moll**

Pno. **D-dúr**

24. kottapélda: poliakkordikus rétegzések az első felvonás harmadik jelenetének kivonatában (86–88. ütem). Az egyes színek az alábbi hangszercsoportokat jelölik: zöld – fafüvösök, kék – vonósok, narancssárga – egyéb hangszerek

Vln.I. **f-moll**

Vln.II. **Esz-bővített**

Vla. **G-dúr**

Vlc. **Asz-dúr**

25. kottapélda: rétegzések az első felvonás harmadik jelenetének zenekari utójátékában (512–515. ütem)

Hasonló harmóniai jelenség figyelhető meg a második felvonás utolsó jelenetének zenekari bevezetőjében. A zenei anyagok itt is egymásra rétegződnek, azonban a korábbi példaktól eltérően az akkordrétegek közös – g-dór – hangkészletből származnak (lásd 26. kottapélda). Bár a klarinétokkal kiegészülő vonós mozgószólamokban a g alaphangként

érzékkelhető, a többi fa- és rézfűvös szólam desz-b ingamozgása elbizonytalanítja a tonális középpontot, és a g-tonalitású rétegek között poláris viszonyt teremt. Ugyanakkor az azonos móduszokból konstruált rétegzések lényegesebben ritkábbak, mint azok, amelyek tercrokonságon vagy más, jól körülhatárolható szervezési elven alapulnak.

26. kottapélda: Scene 6: *Earthquake and Recognition* (részlet, 11–15. ütem): klarinét: repetitív anyag, I. hegedű: repetitív anyag, II. hegedű: B-orgonapont, brácsa: C-akusztikus nóna (7b), cselló: g-moll és bőgő: B-hiperdúr szekund. Ezzel áll szemben a réz- és fáfűvösök desz-asz, majd b-moll szeptim akkordja.

Az akkordok vertikális egymásra helyezése nemcsak Adams egyik meghatározó kompozíciós eszköze a *Gospel*-ben, hanem dramaturgiai szerepet is betölt. Az első felvonás második jelenetében Mária Magdolna monológiájában – „ha letérdelek, azt gondolom: valóban hiszek? Kihez imádkozom? És szörnyű kétely és szégyenérzet vesz erőt rajtam...”⁵³ – a hangnemi bizonytalanságot a gyors egymásutánban megszólaló tercrokon akkordok és

⁵³ John Adams: *The Gospel According to the Other Mary. A Passio Oratorio*. Partitúra. (London: B&H/Hendon, 2012.) 35–36.

azok többrétegű, egymásra épülő szerkezete idézi elő. Ez a harmóniai instabilitás zeneileg is megjeleníti a szereplő belső vívódását és hitének megingását (lásd az 23. kottapéldát és 12. táblázatot). A jelenség visszatér a harmadik jelenet zenekari elő- és utójátékában is (lásd a 25. és 27. kottapélda), ahol a különböző szolamok egymástól eltérő, azonban önmagukban is tonálisan értelmezhető hangkészletekből építkeznek, azonban együttesen nem hoznak létre stabil hangnemi bázist. Így a tonális bizonytalanság Lázár természetének kettőségét, a halandó és transzcendens állapot közötti átmenetet érzékelteti. Az első felvonást lezáró húsvéti ária szintén gazdag poliakkordikus szerkesztésmódot alkalmaz. Bár itt a rétegeket egymással poláris viszonyban álló akkordok alkotják, mindez egy egységes, enharmonikus alternáló modellskálán alapul (lásd 28. kottapélda). Ez a kompozíciós elv nemcsak Lázár figuráját kíséri, hanem az ária kulcsmondatainak kettőségét is kiemeli: „mert a tiltottat azért írjuk elő, hogy a rossz jóra forduljon [...] Idén félelemben és szégyenben, jövőre erőben és igazságosságban.”⁵⁴

27. kottapélda: az első felvonás harmadik jelenetének poliakkordikus rétegződései (1–5. ütem)

28. kottapélda: poláris és ultrapoláris viszonyú akkordok egymásra rétegzése Lázár húsvéti áriájában (441–446. ütem)

⁵⁴ I.m., 216–217. 226–227.

A *Gospel* akkordstruktúráinak egy másik típusát az alternatív felépítésű harmóniak alkotják. Ezek olyan hangközalapú szerkezetek, amelyek eltérnek a hagyományos tercalapú építkezéstől és tiszta kvartok vagy kvintek határozzák meg őket. Ezek a struktúrák jóval ritkábban fordulnak elő, mint a korábban taglalt rácsszerkezet vagy a különböző hagyományosan értelmezhetőakkordok egymásra rétegzése. Az első felvonásban tiszta, illetve szűkített kvint hangközökből álló akkordok jelennek meg, amelyek többnyire a zenekari szólamokban hallhatók. Ilyen szerkezet figyelhető meg például a nyitójelenetben a kar harmadik belépésekor, ugyanakkor a szolampárok ellenmozgásai miatt – különösen az 58-59. ütemekben – nem minden esetben alkotnak kvinttornyokat (lásd 29. kottapélda). A zenekaron megszólaló akkordok között található kizárólag tiszta hangközökből álló struktúrák – például az *En un día de Amor* tétel G-próbajelénél az a-e-h és a *Drop Down Ye Heavens* című kórus záróakkordjában g-d-a –, illetve vegyes összetételű hangzatok is (30. kottapélda). Utóbbiakra példa a harmadik jelenet 262-263. ütemeiben megszólaló cisz-gisz-d-a hangkészlet a bőgők és a klarinétok szólamaiban (lásd 31. kottapélda).



29. kottapélda: a *Gospel* nyitókorusának kivonata (54–59. ütem)

S.I. praise, right - eous - ness and praise, _____

S.II. *pp* spring forth

Chorus A. *pp* Lord, _____ cause it to spring forth

T. *pp* spring forth _____

B. *pp* to _____

Vln. I. (no diminuendo)

Vln. II. (no diminuendo)

Vla. (no diminuendo)

Vcl. (div. a3) (no diminuendo)

30. kottapélda: a *Drop Down Ye Heavens* című tétel záróütemei (116–123. ütem)

meno mosso poco a poco - - -

260 261 262 263

Cls. 1,2 in Bb

Horns 1-4 in F

Tbn. 1,2

Martha

1 way, and called Mar - y her sis - ter se-cret-ly, say-ing, _

Male Ens. 2 way, and called Mar - y her sis - ter se-cret-ly, say-ing, _

3 way, and called Mar - y her sis - ter se-cret-ly, say-ing, _

Vla.

Vcl.

Cbs.

meno mosso poco a poco - - -

31. kottapéllda: egymásra épülő kvint hangközök az első felvonás harmadik jelenetének 261-262. ütemében (a kottapéllda a 260–263. ütemig tart)

A második felvonásban a kvint- és kvartalapú struktúrák elsősorban a nyitó- és a zárójelenetben válnak hangsúlyossá. A *Who Rips His Flesh* című kórustételben például többször visszatér az f-b-esz-asz hangokból álló akkord, míg az F próbajeltől a szoprán-alt szólam pár tiszta kvint párhuzamai reflektálnak az első jelenetre (lásd 32. kottapéllda). Bár a bariton és a basszus szólamok nem követik közvetlenül a női szólamok mozgását, szintén előre meghatározott hangközök alapján mozognak az akkordstruktúrában. Hasonló szerkesztésmód figyelhető meg a zárójelenet zenekari előjátékában is, különösen a vonós szólamokban. A 22–28. ütemekben például a második hegedűk g-d-a kvint-, a 30–32. ütemekben a bőgők e-a-d kvarttornya hoz létre a klasszikus harmóniaépítkezéstől eltérő szerkezeteket, illetve a brácsák c-g-d-b és a csellók g-d-b-f anyagai is az alternatív akkordépítkezés csoportjába sorolhatók (lásd 33. kottapéllda). Ezek a szerkezetek hatékonyan erősítik a kórus drámai szerepét a nyitójelenetben a tiszta kvint- és kvartépítkezésű akkordok archaizáló, tömörszerű jellege szoros kapcsolatot teremt a bibliai és látomást idéző szövegek tartalmával és hangvételével. A zenekar esetében ezek az

akkordstruktúrák inkább színező funkciót töltenek be és ritkábban kapnak önálló dramaturgiai hangsúlyt.

S
who makes his fa - ther kneel, who makes his fa - ther

A
who makes his fa - ther kneel, who makes his fa - ther

T
"You want her? Take her."

B
who makes his fa - ther kneel, who makes his fa - ther

32. kottapélda: a második felvonás nyitókórusában, a szoprán és az alt szólamok között megfigyelhető tiszta kvint párhuzamok (85–90. ütem)

Violin 1

Violin 2

Viola

Vcl. (DIV)

Cb. (DIV)

33. kottapélda: kvinttornyok a második felvonás zárójelenetének vonószenei kivonatában (21–31. ütem)

A hangfürtökből építkező akkordjellegű hangzatok a darab alternatív felépítésű harmóniáinak egy másik csoportját képviselik. Az Adams által gyakran alkalmazott hangfürtök legtöbbje nem a szabad atonalitás szemléletéből ered, hanem alternáló – leginkább 1:2-es – modellskálák vagy a funkciós-tonális rendszer valamelyik reprezentatív hangsorának használatán alapul. Ugyanakkor jellemző az egyes modellek egyéb móduszainak használata is. Bár ez a szerkesztésmód szinte az egész darabot átszövi, egyik legmarkánsabb példája az első felvonás nyitójelenetében figyelhető meg. A kórus első belépésében, a 11–13. ütemekben megszólaló gisz-h-c-d hangcsoport a dallamos moll részleteként értelmezhető. A 14. ütemtől a hangkészlet egy d alaphangú, hiányos 1:2-es modellskálára – d-esz-fisz-gisz-a-h-c – bővül. Hasonló jelenség figyelhető meg a kórust

ellenpontoszó kürtszólamokban is. A 13–16. ütemek között megszólaló a-h-c cluster szintén a dallamos moll szakaszának tekinthető, míg a 24–28. ütemekben, a kórus második belépését kísérő hangfűrt nagyrészt egy g alaphangú, 1:2-es jellegű hangsor – g-asz-b-h-c-d-eb – elemeiből építkezik (lásd 34. és 35. kottapélda).

The musical score for measures 11-15 shows a dense orchestral texture. The four horns in F play a sustained, oscillating cluster of notes (a-h-c) with 'con sord.' and 'ff' markings. The piano and harp provide harmonic support. The chorus enters with the lyrics 'Howl ye, Howl ye for the day of the Lord is at hand..'. The string section plays a rhythmic, pulsating pattern. The double bass has a 'pizz.' (pizzicato) marking.

34. kottapélda: a kórust ellenpontoszó a-h-c cluster a kürt szólamokban (11–15. ütem)

The musical score for measures 23-27 is divided into several staves. The top section includes woodwinds (Piccolo, Flutes 1 & 2, Oboes 1 & 2, English Horn, Clarinets 1 & 2 in Bb, Bass Clarinet in Bb, Bassoons 1 & 2, and Contrabassoon) and brass (Horns in F, Trumpets 1 & 2 in C, and Trombones 1 & 2). The piano and harp parts are also shown. The vocal parts include Mary, a Women's Chorus (div. a3), and a Men's Chorus (div. a3). The lyrics for the vocal parts are: "and howled like a wild. an-i-mal. for the day of the Lord is at hand." The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like 'ff' and 'f'.

35. kottapélda: a kórust ellenpontozó, g alaphangú alternáló modellskálából felépülő cluster a kürtszólamokban (23–27. ütem)

A clusterhasználat egyik legrepresentatívabb példája a műben Lázár halálát és feltámadását bemutató jelenet, amelyben a zenei jelenség számos apró gesztus szintjén figyelhető meg. Az evangélista szavait közvetítő kontratenortercett megszólalásaival párhuzamosan a cselló- és a kürtszólamokban olyan mozgások jelennek meg, amelyek a tonális akkordokat kromatikusán – g-asz-a-b hangkészlettel – színezik ki (lásd 36. kottapélda). Később Mária gyászénekében – a 222–230. ütemekben – az énekszólammal kiegészülve egy g alaphangú dallamos moll skála hangjaiból álló ereszkedő trichord-menet

– d-c-b, c-b-a, b-a-g, b-g-fisz, g-fisz-e, g-fisz-d – alkot horizontális mozgást (lásd 37. kottapélda). A Mária Magdolna öngyilkossági kísérletét bemutató monológban – a 269–327. ütemekben – a vonósok c alaphangú 1:2-es modellskáláiból álló clusterakkordok is meghatározóak.

36. kottapélda: a fafűvós szekció tonális akkordjait kromatikus clusterakkordokkal elszínező kürt- és csellószólamok (23–28. ütem)

37. kottapélda: három hangból álló ereszkedő hangfűrtök az osztott csellószólamokban (222–229. ütem)

A különböző moll, illetve alternáló modellskálából álló hangfürtök alkalmazása a D3 próbajeltől – a közvetlenül Lázár feltámasztását bemutató résztől – egyre jelentősebbé válik. Ennél a résznél a hangzást háromszólamú hangtömbök uralják, amelyek, a 490–511. ütemek között érik el tetőpontjukat (lásd 38. kottapélda). A részlet akusztikai magját az osztott kórus által megszólaltatott két, részben egymást fedő hangkészlet alkotja: a nőikar kvázi kromatikus kivágata – b-h-c-desz-esz –, valamint a másik szólamcsoport c alaphangú, kezdetben 1:2 modell-, majd kromatikus skála hangkészletéből építkező fokozatosan emelkedő trichord menet. A teljes hangkészlet – az f és a g hangok kivételével – a teljes tizenkétfokú hangsort lefedi. A komplex harmóniai struktúrát tovább gazdagítják a csellók negyedhangos glissandói, valamint az angolkürt és a fagott egyre magasabbról indított, szekundtávolságú csúszásai (lásd 39. kottapélda).

Ugyanez a harmóniakezelési elv tér vissza a második felvonás első két képében is. A *The Arrest of Jesus* című jelenetben a szolgálta fülének levágását követő dulakodás zenei ábrázolásában – P próbajel – a rezes szólamok nyolcadoló anyagait ellenpontozza egy d alaphangú 1:2-es modellskála részlete – d-esz-f-gesz-asz – a hegedűkben és a brácsákban (lásd 40. kottapélda). Kis változtatással ugyanezek az anyagok szólalnak meg nagyobb apparátuson az *Arrest of The Women* című rész első néhány ütemében (lásd 41. kottapélda). Mindkét részben jelentős a d-központú tonalitás, amelyet a fafúvósok d-a tiszta kvintje erősít meg. A második jelenetben a vonósok itt egy 2:1-es skála hangkészletének a részletét szólaltatják meg, miközben a rézfúvósok változatlanul egy d-lokriszi hangsor részleteivel – d-esz-f-g-asz – színezik a tonalitást. A két módusz hangkészletei többször is keverednek egymással, amely fokozza a történet drámai feszültségét.

MALE ENSEMBLE

1. And when he thus had spo-ken, Je-sus cried with a loud voice

2. And when he thus had spo-ken, Je-sus cried with a loud voice

3. And when he thus had spo-ken, Je-sus cried with a loud voice

SOPRANOS

ALLOS

TENORS

Chorus

A

T

D3 Slower ♩ = 58

div.a3 sul pont

Cbs. (div.a3)

A

B

C

38. kottapélda: a nagybögők, a kórus és a kontratenor szólisták háromszólamú tömbjei (474–480. ütem)

The image displays a page from a musical score for the song "The Sound of Silence" by Simon & Garfunkel. The score is written for a full orchestra and vocal soloists. The instruments listed on the left include Horns in F (1, 2, 3, 4), Trumpet in C (1, 2), Trombone (1, 2), Bass Guitar, Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, and Contrabass. The music is in 4/4 time. The score features a complex arrangement with various dynamics (e.g., *ff*, *f*, *ffz*) and articulations (e.g., *acc.*, *div.*). The vocal parts for Simon and Garfunkel are written in the top staves, with Simon's part in the key of F major and Garfunkel's part in the key of C major. The instrumental parts for the orchestra are written in the bottom staves, with the strings playing a prominent role in the accompaniment. The score is a page from a larger manuscript, with the page number 10 visible in the top right corner.

80

Scene 2: Arrest of the Women

Tempo implacabile $\text{♩} = 88$

Fls. 1,2
Obs. 1,2
Eng. Hn.
Cls. 1,2 in Bb
B.Cl. in Bb
Bsns. 1,2
Cbsn.
Horns in F
Tpts. in C
Tbns.
Bass Gtr.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vcl. (div.)
Cbs.

41. kottapélda: a *The Arrest of Jesus* című jelenet rézfúvós anyagai az *Arrest of the Women* című jelenetben (1–7. ütem)

2.2.3. Hangsorok, skálakivágatok

A *Gospel* hangsorai számos esetben logikusan következnek a mű akkordstruktúráiból, ahogyan azt a clusterhasználatnál is megfigyelhető. A skálák – a harmóniakhoz hasonlóan – meghatározott elvek és kompozíciós gondolkodásmódok mentén szerveződnek. Adams rendkívül változatos, helyenként az európai vagy amerikai zenében ritkán előforduló hangsorokat alkalmaz a kompozícióban. A teljesség igénye nélkül a következő típusok jellemzőek az opera-oratórium zenei világára: a funkciós-tonális, illetve a klasszikus és az alternatív modális hangrendszerek skálái, az alternáló modellskálák – különösen az 1:2-es

és 2:1-es arányokon alapulók –, a különböző kulturális tradíciókhoz köthető, valamint egyéb, egyik típusba sem sorolható hangsorok.

A funkciós-tonális rendszerben használt skálák a legritkábbak a darabban. Közülük mindössze egyszer fordul elő dúr hangsor – az *It is Spring* című kórustételben a hangnem a B-dúr és a szintén b alaphangú leszállított szextes mixolíd (6b) között váltakozik – míg a moll sorok valamivel gyakoribbak.⁵⁵ A természetes moll hangsor használatának egyik legszembetűnőbb példája a második felvonás első jelenetének utolsó harmadában található (lásd 42. kottapélda). Az ezt megelőző disszonáns szakaszok a 110. ütemtől fokozatosan válnak diatonikussá és végül egy a alaphangú természetes moll hangkészletre tisztulnak ki. Ez a dramaturgiai szempontból jelentős hangkészletváltás jól tükrözi a cselekményt, amikor Jézus megállítja az erőszakot, egyúttal megelőlegezi a szolga meggyógyítását. Ez a hangsor a *Golgotha* és a *Night* jelenetekben is hangsúlyos szerepet kap. A kontratenortercett háromszor elhangzó felkiáltásai – „Íme a te fiad!” – egy esz alaphangú természetes moll skála hangkészletéből építkeznek, míg a következő jelenetben, Mária Magdolna monológjában ennek enharmonikus párja szólal meg (lásd 43. kottapélda).

Ugyancsak a *Golgotha* jelenetben, a zenekari bevezető nagy részében megfigyelhető egy h alaphangú összhangzatos moll skála. Az első ütemekben hangnemérzetet kelt a fa- és rézfúvósok – h-d kisterc – hangszínjátéka, illetve a bőgők és a hárfa mozgószólamai (lásd 44. kottapélda). A Z1-es próbajeltől bővebb hangszerelésben az előzményekhez hasonló anyagok jelennek meg, ezúttal esz alaphangról (lásd 45. kottapélda). A Jézus szavait visszhangzó turbát – „magatokat és gyermekeiteket sirassátok” – követően, a 126. ütemtől induló zenekari közjátékban ismét h, illetve esz alaphangú összhangzatos moll skálakivonatokat uralják a hangzást (46. kottapélda).

⁵⁵ A leszállított szextű, b alaphangú mixolíd skála az alábbi hangokat foglalja magában: b-c-d-esz-f-gesz-asz.

[illegible]

Kar visszahangok
ob.+eng. hn. + bsn.

Kar visszahangok
ob.+eng. hn. + bsn.

teljes a összhangzatos moll hangkészlet

a orgonapont

42. kottapélda: az a alaphangú természetes moll skála használata a *The Arrest of Jesus* című jelenet utolsó harmadában (110–114. ütem)

MALE ENSEMBLE

Be - hold thy son, Be - hold thy son, Be - hold thy son, Be hold thy son,

Be - hold thy son, Be - hold thy son, Be - hold thy son, Be hold thy son,

Be - hold thy son, Be - hold thy son, Be - hold thy son, Be hold thy son,

MARY

When the rain be - gan to fall, he rolled back in - to the clouds and slept a gain, and slept a - gain

43. kottapélda: az esz, illetve disz alaphangú természetes moll skála a *Golgotha* és a *Night* című jelenetek vokális megszólalásaiban (244–250. és 26–33. ütem)

♩ = 88

Flute 1.2.

Oboe 1.2.

Clarinet in Bb 1.2.

Horn in F 1.3.

Ombone 1.2.

Harp

Contrabass

con sord.

con sord.

sur la table

♩ = 88

44. kottapélda: a *Golgotha* című jelenet kezdőütemei, a h-d kistercen megszólaló réz- és a fafűvös rétegek hangszínjátékával (1–10. ütem)

B.C.
in Bb

Bsns.
1
2

Cbsn.

Horns
in F
1
3
2
4

Tpts. 1,2
in C

Tbns.
1
2

Bass Gtr.

Piano

(con sord.)

(a2)

mp

p

mf

pp

45. kottapéllda: esz, illetve h alaphangra épülő összhangzatos moll skálakivonatok a *Golgotha* jelenetben (38–45. ütem)

Eng. Hrn.

Cl. in Bb

B.C. in Bb

Bsns.

Horns
in F
1
2

Tpts. in C

Tbns.

Perc.

Bass Gtr.

Vln. I

Vln. II

Vla. (ob.)

Vcl. (ob.)

Cbs. (ob.)

12 Furioso

ff

mf

pp

(con sord.)

(a2)

(a3)

46. kottapéllda: zenekari közjáték a *Golgotha* jelenetben a (126–135. ütem)

A dallamos moll a kompozíció leggyakrabban használt – és minden bizonnyal a leginkább felismerhető, funkciós-tonális hangrendszerből származó – hangsora. Már az opera-oratórium kezdőakkordjaiban és a nyitókórus hangkészletében is meghatározó szerepet tölt be (47. kottapéllda). Bár számos apró zenei gesztusban van jelen, a nyitójelenethez hasonló hosszúságban csak a *Drop down* című kórus utolsó szakaszában figyelhető meg (48. kottapéllda). Habár a tétel két szélső részének hangkészlete megegyezik, az A egység tonalitása inkább egy g alaphangú, leszállított szextes mixolid, míg a C szakaszban ugyanezt egy azonos tonális centrummal rendelkező összhangzatos moll skálának lehet felfogni (48. és 49. kottapéllda).

47. kottapéllda: az unisono nyitókórus c alaphangú dallamos moll skálakivágata az első felvonásban (136–141. ütem)

48. kottapéllda: a *Drop Down Ye Heavens* című tétel kóruskivonata (77–85. ütem)

A modális sorok a *Gospel* egyik alapvető skálaalkotó elvét képezik. Használatuk azonban nem a középkori vagy a reneszánsz zene hagyományos modális gondolkodását tükrözi, Adams csupán a hangsorok hangkészletét integrálja az opera-oratóriumba. A kompozíció elemi zenei összefüggéseit így – Adams más műveihez hasonlóan – a tradíció és a progresszivitás összefonódása jellemzi. A klasszikus hét módusz közül – ha nem is egyenlő gyakorisággal – valamennyi jelen van a darabban. Ugyanakkor ezek sokkal ritkábban fordulnak elő, mint alterált változataik. A teljes hangkészletű megszólalások szintén kivételesnek számítanak; helyettük inkább az adott hangsor karakterét hordozó

szakaszok jellemzőek. Mivel a kompozíció szinte teljes egészét átszövik, a következőkben csak a leghangsúlyosabb előfordulásait vizsgálom, gyakoriságuk szerint csoportosítva. A példák bemutatása során a klasszikus módusoktól haladok az alterált változatok felé.

Leggero $\text{♩} = 82$ **Chorus: Drop down, ye heavens**

Harp

Chorus S

(Strophe marks indicate normal stress. Do not accent heavily.)

Drop down, ye heav-ens, from a-bove, and let the skies pour down right-eous-ness:

Violin I (div.)

Violin II (div.)

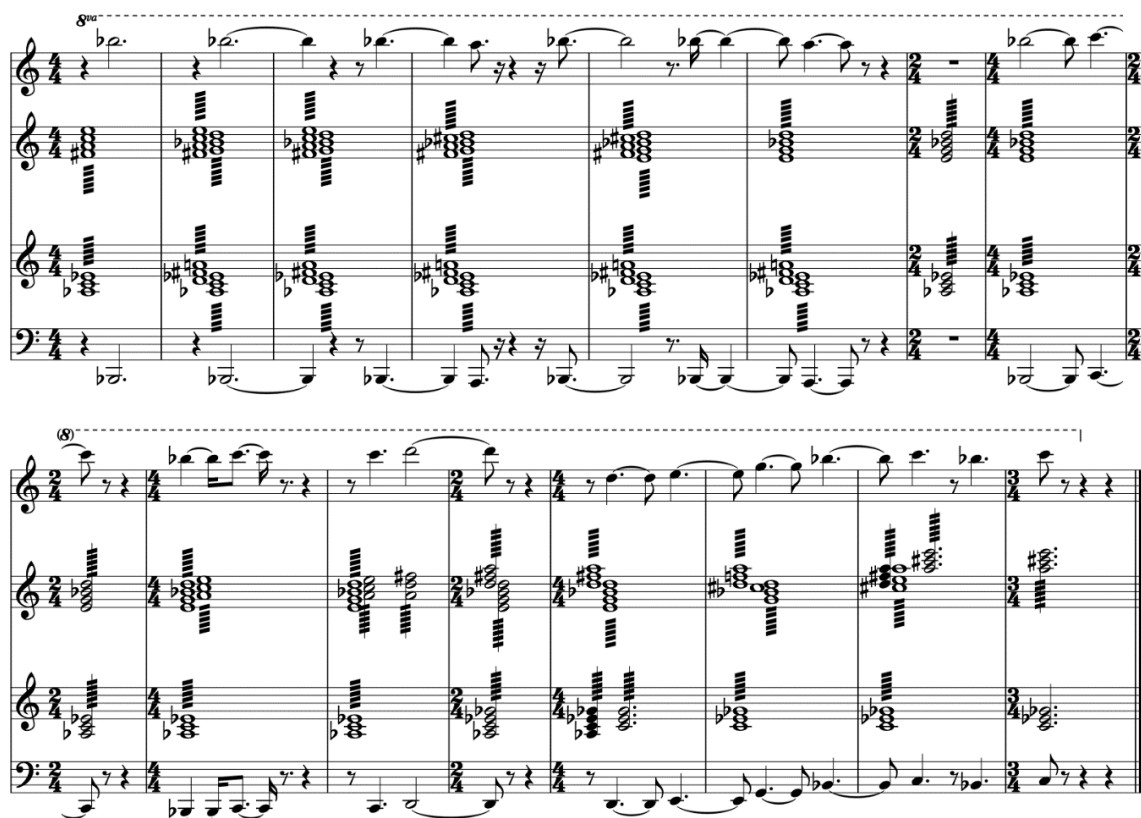
Viola (div.)

Violoncello (div.)

Contrabass

49. kottapéllda: a *Drop Down Ye Heaven* című tétel kezdőmotívumai (1–7. ütem)

A fríg modalitás az egyik leggyakoribb a műben: eredeti formájában az első felvonás harmadik jelenetében, a Lázár halálát megjelenítő zenekari közjáték részletében – 87–102. ütemek között –, valamint a második felvonás zárójelenetében, Lázár és Mária Magdolna recitativojában – 185–194. ütemekben – figyelhető meg (lásd 50. és 51. kottapéllda). Az első példában – a vonóskaron, illetve a basszusklarinéton és kontrafagotton – megszólaló a alaphangú hangsor fokozatosan bővül ki az a-b-c-d-e-g fríges színezetű hangkészletre. A második, jóval rövidebb példában a tenor és a mezzoszoprán szólista egy-egy négy hangból álló kivágatot – h-c-d-e és a-c-d-e – énekel az e alaphangú skálából, amelyet az első hegedű, illetve a cimbalom, zongora és hárfa szólamai színeznék el fríg irányba.



50. kottapélda: az első felvonás harmadik jelenetének zongorakivonata, a két szélső szólamban egy a alaphangra épülő fríg hangsor kivonatával (87–102. ütem).

Piano

Harp

Mary

LAZARUS

“Sir, if thou have borne him hence, tell me where thou hast

She sup-posing him to be the gar-den-er, sa-ith un-to him,

Vln. I

Vln. II (div.)

Vla.

Vcl.

A5

51. kottapélda: Lázár és Mária e alaphangú megszólalása, amelyet a vonóskar, valamint a zongora és a hárfa színeznék friggé a második felvonás zárójelenetében (185–190. ütem)

A líd sor karaktere számos ponton meghatározza a *Gospel* hangzásvilágát, azonban alteráció nélküli formájában, nagyobb formai egységeket meghatározó hangnemi alapként, elsősorban az első felvonás végén, Lázár húsvéti áriájában érvényesül. A központi tonalitásérzetet – a 243–262. ütemekben – a bőgőszólam gesz alaphangra épülő dúr és

hiperdúr felbontásai alapozzák meg. Erre a tonális centrum köré rendeződik a tenorszólista anyagának teljes líd hangkészlete (52. kottapélda). A modális hangsor karaktere az ária két szélső formai egységének vonósok által játszott záróakkordjait is jellegzetesen színezi a 324–329. és a 443–457. ütemek között.

LAZARUS

Tell me: Tell me: How is this night Diff - rent from all oth - er nights? Tell me: how is

Violin I

Violin II

Viola

Violoncello

Contrabass

12

LAZARUS

this Pass - o - ver diff - rent from oth - er Pass - o - vers? Tell me: how is this night diff - rent?

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

52. kottapélda: Lázár Gesz-líd hangkészletű áriájának részlete az első felvonás végén (243–262. ütem)

A dór, a mixolíd és a lokriszi hangsorok a kompozícióban közel azonos gyakorisággal fordulnak elő. Ezek közül a mixolíd skála természetes formájában szinte egyáltalán nem jelenik meg, egyedül az első felvonás végén – a 303–309. ütemekben, Lázár dallamában – található egy közel teljes hangkészletű fisz alaphangú skála (53. kottapélda). Hasonló jelenség figyelhető meg a lokriszi hangsor esetében is: természetes alakjában mindössze az *It is Spring* kórustétel középső szakaszában – a 87–97. ütemek között – hangzik el majdnem teljes egészében egy f alaphangú változat (54. kottapélda). Más esetekben ezek a hangsorok vagy hiányos kivágatként vagy alterált formában jelennek meg. Ezzel szemben a dór hangsor klasszikus változata jóval gyakrabban fordul elő, még ha ezek többsége csupán rövid zenei pillanatokra is korlátozódik. Markánsabb jelenlét figyelhető meg az opera-oratórium zárójelenetében, a kontratenortercett anyagaiban, a 174–177. és a 198–202. ütemekben (lásd 55. és 56. kottapélda). A klasszikus modális hangsorok használata

mögött többféle kompozíciós elv húzódik. Egyrészt Adams ezek révén olyan neotonális központú rendszert hoz létre, amelynek hangkészlete ugyan ismerős, mégis rendkívül rugalmasan alkalmazható.

M6

Piano

Lazarus

night When we put our el-bows on the ta - ble, we put our el-bows on the ta-ble.. be-cause the for - bid-den is pre - scribed So that

M6

Vln. I (div.)

Vln. II (div.)

Vla. (div.)

Vcl. (div.)

Cbs. (div.)

53. kottapélda: Fisz-mixolíd, majd Fisz-dúr hangkészlet Lázár húsvéti áriájában (304–311. ütem)

Harp

MARY

Some - times, when I hear them, I leave my bed I stum - ble, stum - ble, stum - ble a-mong the white shafts of

Violin II (div.)

Contrabass (div.)

54. kottapélda: f-lokriszi skálakivágat Mária anyagában, az *It is Spring* című tételben (87–94. ütem)

Male Ensemble

She turned her - self back, and saw Je - sus stand - ing stand - ing and knew not it was Je - sus

55. kottapélda: d-dór hangsor a kontratenortercettben, a *Gospel* zárójelenetében (174–177. ütem)

Male Ensemble

Je - sus sa - ith un - to her, "Mar - y. Mar - y. Mar - y."

Je - sus sa - ith un - to her, "Mar - y. Mar - y. Mar - y."

Je - sus sa - ith un - to her, "Mar - y. Mar - y. Mar - y."

Dynamics: *mf*, *mp*, *p*

56. kottapéllda: h-dór hangsor a kontratenortercettben, a *Gospel* zárójelenetében (198–202. ütem)

Közel azonos szerepet töltenek be a darabban az alternatív modális hangsorok is. Az esetek többségében az alteráció nem módosítja drasztikusan az adott skála karakterét, ezért ezek alkalmazása elsősorban elszínező jellegű a kompozíciós gondolkodásban. A klasszikus és az alterált hangsorok összehasonlításával izgalmas tendenciák figyelhetők meg: egyrészt az alterált hangok jelenléte gyakran egzotikusabb hangvételt eredményez, másrészt ezek az alternatív sorok egyaránt mutatnak rokonságot az alternáló modellskálákkal, valamint a közel-keleti zenei kultúrák jellegzetes hangkészleteivel. Ily módon egyfajta átmenetet képeznek a modális és a distancialelvű gondolkodásmód között (lásd 13. táblázat). A hangkészletek azonosságaiából jól látható, hogy ezek az alternatív móduszok a funkcióstonális rendszerben ismert moll hangsorok modális értelmezéséből következnek.⁵⁶

Klasszikus hangsor:	dór	fríg	líd	mixolíd	lokriszi ⁵⁷
Alterált változat(ok):	dór 4#	- fríg 3# - fríg 4b	- líd 3b - líd 5#	- mixolíd 6b	- lokriszi 2# - lokriszi 6# - lokriszi 7b
Hasonló skálaszerkezet vagy hangkészlet:	dallamos ungár moll	- 1:2-es modellskála	- dallamos ungár moll - egész hangú skála	- dallamos moll, - fríg 3#	- 2:1-es modellskála - összhangzatos moll - 1:2-es modellskála

⁵⁶A modális értelmezés itt arra vonatkozik, hogy az összhangzatos és a dallamos moll hangsorok hangkészletéből kiindulva az egyes fokokról képzett skálák megfeleltethetők a kompozícióban megjelenő alterált móduszoknak.

⁵⁷A lokriszi hangsor hagyományos alakjában nem szerepel a kompozícióban.

Azonos hangkészlet:	összhangzatos moll	összhangzatos moll ⁵⁸	dallamos ungár moll	- dallamos moll	összhangzatos moll
----------------------------	--------------------	----------------------------------	---------------------	-----------------	--------------------

13. táblázat: a *Gospel*ben szereplő hagyományos és alternatív hangsorok rokonsága.

A klasszikus és alterált sorok nem minden esetben választhatók szét, némely esetben együttesen szólalnak meg (lásd 57. kottapélda). Ugyanígy jellemző, hogy az azonos alaphangú hagyományos és alternatív móduszok rövid időn belül követik egymást, mint ahogy az *It is Spring* kórustétel első és második szakasza között megfigyelhető (58. kottapélda).

1. voice: *mp* And he that was dead came forth, bound hand and foot with grave-clothes: and his face was bound a-bout with a

2. voice: *mp* And he that was dead came forth, bound hand and foot with grave-clothes: and his face was bound a-bout with a

3. voice: *mp* And he that was dead came forth, bound hand and foot with grave-clothes: and his face was bound a-bout with a

57. kottapélda: hagyományos és alterált – emelet tercű – g alaphangú fríg a *Gospel* első felvonásának harmadik jelenetében, a kontratenortercett anyagaiban (512–518. ütem)

S: note of need. Some-times, when I

A: note of need. Some-times, when I

T: note of need. Some-times, when I

B: note of need. Some-times, when I

String markings: unis. arco, senza sord. pizz., pizz., f, mp, unis.

58. kottapélda: az *It is Spring* című tétel kórus és vonószenei kivonata (53–59. ütem). Az egymást rövid időn belül követő alterált és a hagyományos móduszok. Leszállított szextű B-mixolíd (53–58. ütem) és a b-fríg (59. ütemtől).

⁵⁸Azonos hangkészlet csak az emelt tercű fríg – fríg 3# – és az összhangzatos moll között van.

Az alternáló modellskálák – amelyek a vokális anyagokban és a zenekari szólamokban egyaránt megjelennek – a *Gospel* hangsorainak másik jelentős típusát alkotják. A korábbiakhoz hasonlóan a hangsorok gyakrabban találhatók meg részleteikben, mint teljes hangkészletként. A kompozíció mindössze az 1:2-es modellt – és annak fordítását – alkalmazza, dramaturgiai szempontból pedig a történet és a karakterek közötti konfliktusok ábrázolásánál kerül előtérbe. Így az egyes kórustételek analízise során jól látható, hogy az elmélkedő vagy szimbolikus hangvételi részek teljes mértékben számúznak minden típusú alternáló skálát. Ezzel szemben az első és második felvonás nyitóképei bővelkednek bennük, de a Lázár feltámasztását, a betániai vacsorát vagy a nők letartóztatását bemutató jelenetek is egytől egyig tartalmazznak nyolcfokú hangsort. Az első felvonás első jelenetének nyitókórusában például a három „Howl ye” felkiáltásban még az a összhangzatos mollt alkotó hangok érvényesülnek, de a negyedik megszólalástól már egy d alaphangú teljes modellskála hangkészlete bontakozik ki a kar anyagában (59. kottapélda). Ezzel szemben Márta gyászénekének nyitóütemeiben, a szólista dallamában csak az 1:2-es modell kivágata szerepel, a hiányzó hangokat – c, fisz és a – a zenekar különböző szólamai pótolják (60. kottapélda).⁵⁹ Ugyanakkor a zongora és a hárfa egymásra rétegzett akkordjai még a szólista belépése előtt megelőlegezik a skála teljes hangkészletét.

The image shows a musical score for four voices: Soprano, Alto, Tenor, and Bass. Each voice part has a staff with a treble clef (except for Bass which has a bass clef). The lyrics are written below the staves. The lyrics are: "Howl ye, Howl ye, Howl ye, Howl ye for the day of the Lord is at hand." The music is in a key with one flat (B-flat) and a 4/4 time signature. The Soprano part starts with a half note G4, followed by quarter notes A4, Bb4, and C5. The Alto part starts with a half note F#4, followed by quarter notes G4, A4, and Bb4. The Tenor part starts with a half note E4, followed by quarter notes F#4, G4, and A4. The Bass part starts with a half note D3, followed by quarter notes E3, F#3, and G3. The lyrics are: "Howl ye, Howl ye, Howl ye, Howl ye for the day of the Lord is at hand."

59. kottapélda: az első felvonás nyitókórusának részlete (11–16. ütem)

⁵⁹ A darabban több esetben megfigyelhető az egyes akkordok, hangkészletek enharmonikus írásmódja, ahogy az 59. kottapéldában, a zongora- és a hárfa szólamokban is látható. Ez a jelenség valószínűleg egyrészt a könnyebb olvashatóság, másrészt az utóbbi hangszer hangolási sajátosságaiból következik.

60. kottapélda: Márta gyászéneke az első felvonás harmadik jelenetében a 115–116. ütemekben. A kottapélda a 114–116. ütemekig tart.

A második felvonás nyitótételének dinamikus anyaga – amelyről egy későbbi, *A zene és a szöveg viszonya* című fejezetben írok bővebben – egy e alaphangú 1:2-es modellskála kivágatából építkezik. A hiányos hangkészlet mellett így egy permanens kromatikus váltóhangot is magában foglaló – e-f-g-asz-h-c-cisz-d hangokból álló – hangsort alkot (61. kottapélda). Hasonló jelenség figyelhető meg a zenekaron az Y próbajeltől, az *Arrest of the Women* című részben. A fúvós és a vonós rétegek eltolva egy disz, majd egy a alaphangú 1:2-es metszetet szólaltatnak meg. Az előző példához hasonlóan itt is egy kromatikus – disz-e-fisz-g-b-h-c-cisz – hangkészletű alternatív módusz rajzolódik ki (lásd 62. kottapélda).

Act Two
Chorus: Who Rips His Flesh

Energico (♩ = 88)

Horns 1-4 in F
Bass Guitar
Piano
Soprano (S)
Alto (A)
Tenor (T)
Bass (B)
Violin I (div.)
Violin II
Viola (div.a3)
Violoncello (div.a3)
Contrabass (div.)

Who rips his own flesh down the seams... rips his own flesh down the seams and steps forth flour-ish-ing, the

Energico (♩ = 88)

61. kottapéllda: A második felvonás nyitókórusának e alaphangú, 1:2-es modellskálán alapuló hangkészlete a basszusgítár, zongora és bőgő szólamaiban.

FAFÚVÓK
RÉZFÚVÓK
VONÓK

62. kottapéllda: Az *Arrest of the Women* című jelenet vonós, fa- és rézfúvós rétegeinek zenekari kivonata (43–49. ütem).

A hangsorok utolsó csoportját a különböző zenei kultúrákhoz köthető, valamint az egyéb kategóriába sorolható hangkészletek alkotják. Ezek közül néhány az európai zenetörténetben is széles körben ismert és alkalmazott konstrukciók közé tartozik – például az akusztikus vagy az egészhangú skála –, míg mások kifejezetten valamely népcsoporthoz vagy zenei műfajhoz kapcsolódnak. Az 14. táblázat a műben előforduló összes rendhagyó hangsort szemléleti. A különleges hangzású skálák ugyanakkor Adams rendkívül gazdag és komplex harmóniakezelésében is kitűnnek, így kiemelkedő dramaturgiai szereppel bírnak, mivel egzotikus jellegük erősíti – és ezáltal közelebb hozza a hallgatóhoz – a Közel-Keleten játszódó történet misztikumát.

Hangsor neve:	Hangkészlet (c hangról)	Az európai zenetörténetben ismert:
Akusztikus	c-d-e- fisz -g-a-b	ismert
Egészhangú	c-d-e- fisz -gisz-aisz	ismert
Moll-pentaton	c-eb-f-g-b	ismert
Pentaton-blues	c-eb-f- fisz -g-b	nem ismert
Blues-dúr	c-d-e-f- fisz -g-b	nem ismert
Ungár moll	c-d-esz- fisz -g-asz-h	ismert
Ungár melodikus moll	c-d-esz- fisz -g-a-h	ismert
Kettős összhangzatos moll	c- desz -e-f-g-asz-h	nem ismert
„Mór-fríg”	c- desz -esz- e -f-g-asz-b- h	nem ismert

14. táblázat: A *Gospel*-ben szereplő egzotikus hatású hangsorok. A félkövér kiemelés jelöli az alap soroktól való eltérést.

Például az első felvonás második jelenetének kezdőütemeiben, a cimbalomszólam futamaiban hangzik el két keleties hangvételő – először vezetőhang nélküli, cisz kettős összhangzatos moll,⁶⁰ majd egy h alaphangú ungár dallamos molljellegű⁶¹ – hangsor (63. kottapélda). Ez a gesztus a rész elején iránytűként szolgál a hallgató számára, előrevetítve a cselekmény bibliai rétegét és annak misztikus atmoszféráját, miközben a kontratenortercett szólamaiban egy hasonló jellegű, modális alapú enneatonikus hangsor hangkészlete fedezhető fel (64. kottapélda).⁶² A különleges hangzású skálák nemcsak a bibliai réteget

⁶⁰ Kettős összhangzatos moll: olyan moll hangsor, amelyben a hagyományos összhangzatos moll skála bő szekundus részlete (m-fá-szi-lá) kétszer fordul elő (l-t-d-ri-m-f-szi-l), amely így gyakorlatilag megegyezik az ungár összhangzatos moll hangsor hangkészletével. A kettős összhangzatos moll elnevezést az angol *double harmonic minor* magyar megfelelőjeként alkalmazom.

⁶¹ A cimbalom szólamban az a és az aisz hangok egyidejű szereplése bizonytalanná teszi a vezetőhang jelenlétét, ezáltal a 3-4. ütemek közötti szakasz hangsora nem tekinthető egyértelműen ungár összhangzatos mollnak.

⁶² Enneatonikus: kilenc hangból álló hangsor.

kísérik, hanem a kortárs reflexiókban is felfedezhetők. Ugyanakkor az önálló kórustételek teljes egészében mellőzik ezeket, így a kar túlnyomórészt a cselekmény különböző pontjaira reflektál.

Scene 2

Clarinet 2 in Bb

Percussion 3

Cymbalom

Harp

MALE ENSEMBLE

1 And she had a sis-ter named Mar-y, who al-so sat at

2 And she had a sis-ter named Mar-y, who al-so sat at

3 And she had a sis-ter named Mar-y, who al-so sat at

Contrabass

63. kottapélda: cisz alaphangú kettős összhangzatos és h-ungár dallamos moll hangsorok a cimbalom szólamban, az első felvonás második jelenetében (1–4. ütem)

And she had a sis-ter named Mar-y, who al-so sat at

And she had a sis-ter named Mar-y, who al-so sat at

And she had a sis-ter named Mar-y, who al-so sat at

Je - sus's feet and heard his word. But Mar - tha was dis - tract - ed

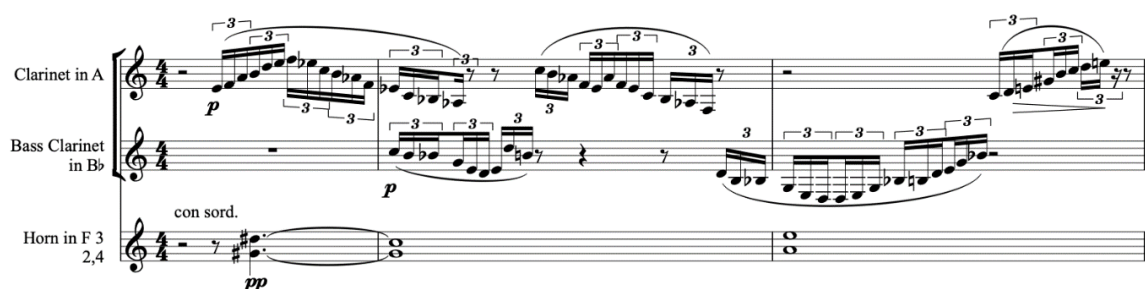
Je - sus's feet and heard his word. But Mar - tha was dis - tract - ed

Je - sus's feet and heard his word. But Mar - tha was dis - tract - ed

64. kottapélda: az első felvonás második jelenetének kontratenor tercett kivonatában szereplő „mór-fríg” hangsor. (2–8. ütem)

A kontratenortercett első megszólalásában – a 2–8. ütemekben – egy aisz alaphangú fríg skála szólal meg, amelyben az eredeti hangsor harmadik és negyedik hangja közé, valamint a hetedik hang után egy kromatikus váltóhang ékelődik be. Ezt a kilencfokú skálát Ian Ring kanadai zeneszerző „mór-frígnak” nevezi. Ian Ring: „Scale 3515: »Rāga Shivmat Bhairav.«” <https://ianring.com/musictheory/scales/3515> (Utolsó megtekintés dátuma: 2025.06.28.).

Izgalmas kapcsolat figyelhető meg a második jelenet és a T próbajel kezdőütemei között. A korábban a cimbalomra jellemző virtuóz futamok ennél a résznél a klarinétszólamokban jelennek meg újra, azonban a hangkészlet gyors változásai egyúttal erős kontrasztot teremtenek a két rész között. Az A-klarinéton még egy cisz alaphangú mór-fríg részlet hangzik el, míg a következő ütemben már egy esz hangra épülő pentaton-blues skála hangkészlete szólal meg. Ezzel párhuzamosan a basszusklarinét egy F-blues-dúr skálával vezet tovább (65. kottapélda). Így a közel-keleti és az afroamerikai zenére jellemző hangsorok szembefordítása mikroszinten fejezi ki a bibliai réteg és a kortárs reflexiók keveredését.



65. kottapélda: F-Blues-dúr hangsor a basszusklarinéton, az első felvonás második jelenetében (27–29. ütem)

2.2.4. Hangszerelés

2.2.4.1. A zenekari rétegek viszonyai

A *The Gospel According to the Other Mary* hangszeres apparátus méretét és összetételét tekintve nagyrészt követi a 20-21. századi színpadi művek hangszerelési tendenciáit. A zenekar öt rétegre tagolható: fa- és rézfúvósok, ütőhangszerek, vonósok, valamint egyéb – kiegészítő vagy speciális szerepet betöltő – hangszerek alkotják. A hármas fák alkalmazása szinte teljes egészében lefedi az adott hangszercsalád hangterjedelmét, ezzel szemben a rézfúvósok mély rétegei – különösen a basszusharsona és a tuba – hiányoznak. Adams hangszerelési döntése ugyan nem bontja meg az egyensúlyt, mégis lágyabb, főként a fafúvókra, basszusgitarra és a mélyvonósokra épülő basszusalapot eredményez. Az ütőszekció a szimfonikus zenekari rétegben betöltött hagyományos szerepe mellett hangzáskitöltő és -színező funkcióval is bír. Noha a hangszerelésben több dallamhangszer is megtalálható, a klasszikus értelemben vett melodikus szólamokat megszólaltató

hangszerek – mint a marimba vagy a xilofon – hiányoznak. A zenekar összetételét tovább színezik olyan különlegességek, mint a cimbalom és a basszusgitár, amelyek sajátos szerepéről A hangszeres együttesek és szólisták szerepe, valamint viszonyuk az énekes szólisták anyagaihoz című fejezetben tárgyalok részletesebben. A mű áttekintése és összehasonlítása meghatározó az apparátus szempontjából, mivel segíti a hangszerelés és – közvetett módon – az opera-oratórium kompozíciós és dramaturgiai elveinek megértését. A hangszeres együttes arányairól és eloszlásáról az 15. táblázat nyújt áttekintést.

Réteg:	-					Összes :
Fafűvós	2 fuvola + piccolo	2 oboa + angolkürt	2 klarinét + basszusklarinét	2 fagott + kontrafagott	-	12
Rézfűvós	4 kürt	2 trombita	2 harsona	-	-	8
Ütőhangszerek	3 játékos	-				3
Kiegészítő hangszerek	cimbalom	basszusgitár	zongora	hárfa	-	4
Vonóskar ⁶³	1. hegedű	2. hegedű	brácsa	cselló	nagybőgő	nem releváns

15. táblázat: a *Gospel* zenekari rétegeinek aránya és összetétele

A zenekari hangzás alapjának gerincét – az európai klasszikus zenei tradíciónak megfelelően – itt is a vonóskar testesíti meg. A *Gospel* hangszerelésében a vonósok szinte állandó jelenléte figyelhető meg, ugyanakkor kísérő és színező szerepben is feltűnnek, így Adams kompozíciós gondolkodásában a vonóskar használata különösen összetett és sokrétű: zeneileg rendkívül változatos és komplex anyagokat hordoznak. A mű több jellegzetes anyagát, például a kezdőjelenetében meghatározó hétfokú mixtúrát, valamint később, a kimerevített akusztikai háttereket is a vonósréteg szolgáltatta meg (lásd 66. és 67. kottapélda), továbbá – a teljesség igénye nélkül – nagyívű dallamvonalak (68. kottapélda), koráljellegű homofon (69. kottapélda) és repetitív, ritmikus anyagok jellemzik (70. kottapélda).

⁶³ A vonóskar mérete az egyes zenekari rétegek arányainak szempontjából nem releváns, ezért a táblázatban nem szerepel adat a vonósok létszámát illetően.

Piano *ff*

Harp *ff*

8va

loco

66. kottapélda: az első felvonás első jelenetének zenekari kivonata (1–6. ütem)

Vln. I (div.a3)

Vln. II (div.)

Vla. (div.)

A

B

Vcl. (div.)

A

B

Cbs. (div.)

A

B

pizz.

p

pp

pizz.

p

pizz. non div.

p

pizz.

p

67. kottapélda: az első felvonás első jelenetének vonószekari kivonata (135–141. ütem)

Vln. I

Vln. II (div.)

Vla.

Vcl. (div.)

Cbs.

mp

p

mp

off the string, but not too short; a gentle brush stroke con sord.

p

X2

68. kottapélda: az első felvonás harmadik jelenetének vonószekari kivonata (részlet, 393–396. ütem). A dallamív a 409. ütemig folytatódik.

Musical score for measures 304-311. The score includes parts for Piano, Lazarus (voice), Violin I (div.), Violin II (div.), Viola (div.), Violoncello (div.), and Contrabass. The Piano part features a complex texture with many overlapping chords and arpeggios. Lazarus has a vocal line with lyrics: "night When we put our el-bows on the ta - ble, we put our el-bows on the ta-ble... be-cause the for - bid-den is pre - scribed So that". The string parts provide harmonic support with various textures.

69. kottapéllda: az első felvonás zárójelenetének részlete (304–311. ütem)

Musical score for measures 1-4 of the orchestral introduction to "It is Spring". The score includes parts for Violin I (div.), Violin II (div.), Viola (div.), and Contrabass. The tempo is marked as quarter note = 128. The Violin I part has a "pizz. senza sord." marking. The Violin II part has a "pizz. senza sord." marking. The Viola part has a "pizz." marking. The Contrabass part has a "p unis. pizz." marking. The score shows a complex texture with many overlapping chords and arpeggios.

70. kottapéllda: az *It is Spring* című kórustétel zenekari bevezetőjének vonószenei kivonata 1–4. ütem)

Sokrétű szerepük mellett a vonósok is erősítik az egyéb hangszeres és vokális szövegek anyagait. Ez a jelenség leginkább az egyes rétegek kettőzésében érhető tetten, de ugyanígy jellemző a különböző anyagok megelőlegezése, illetve visszaismétlése is. Előbbi az egyik legáltalánosabb és legjobban észlelhető hangszerelési megoldás a műben. Ugyanakkor az anyagok együttes megszólalása mellett a kettőzések egyéb típusai is jellemzőek. Például az első felvonás ötödik jelenetében, Márta monológjában a vonós és a kiegészítő hangszerek rétegeinek anyagai megegyeznek, de egymástól egy negyedérték különbséggel szólnak meg (71. kottapéllda). Később ehhez hasonló megoldás jelenik meg a többi hangszercsoport között is, amelyeknél az első megszólaláshoz viszonyítva az eltolódás iránya és mértéke egyaránt megváltozik (72. kottapéllda). Így az előzményekhez képest a fafúvósokkal indul az akkordmenet, míg a rétegek közötti időbeli különbség mértéke nem egyenletes.

37 38 39 40 41 42

Piano

Harp

MARtha

We know there will be no u - to - pi - as, that we will al-ways have the poor. We know there will be no u -

2 soli Vln. I (pizz.)

Vln. II (div. a3) unis. div.

Vla. (div. a3) sim.

2 soli Vla. (pizz.)

Vcl.

Cbs.

71. kottapélda: a fafűvós és a vonós rétegek negyedértékű eltolása az első felvonás ötödik jelenetében (37–42. ütem)

126 127 128 129 130 131 132

Fls.

Ob. I

Cbs. in Bb

MARtha

Mis - ter Church-hill. Let their ears be

Vln. I

Vln. II (pizz.)

Vla. (div. a3) (pizz.)

Vcl. (div. a3) (pizz.)

Cbs. (div. a3) (pizz.)

72. kottapélda: a fafűvós és a vonós rétegek *hoquetus*-jellegű összekapcsolódásai az első felvonás ötödik jelenetében (126–132. ütem).

Hasonló hangszerelési eljárás figyelhető meg ugyanebben a részben a vonósok és a fafúvósok között a 149-150. ütemekben: míg az utóbbi rétegben a teljes triolás anyag jelenik meg, addig az előbbiben egy ezzel megegyező ritmikával és hangkészlettel rendelkező, de szünetekkel tagolt minta szólal meg (lásd 73. kottapélda). A két egymással átfedésben lévő tömb között azok legato-pizzicato játékmódja teremt kontrasztot. Ez a hangszerelési megoldás a darab számos pontján visszatér, de a különböző artikulációk közül a *Golgotha*-jelenet zenekari közjátéka – a 126–190. ütemek között – a kompozíció egyik legkiemelkedőbb példája az eltérő – legato-non legato – rétegek kettőzésének (lásd 74. kottapélda).

The image shows a musical score for measures 149-152. The score is divided into two systems. The first system includes Flutes 1, 2; Oboe 1; English Horn; Clarinets in Bb (1, 2); Bass Clarinet in Bb; Bassoons (1, 2); and Martha. The second system includes Violins I & II (div.); Viola (div.); Violoncello (div.); and Contrabass. The woodwinds and strings play a complex rhythmic pattern with 'subito' and 'delicately' markings. Martha has a vocal line with the lyrics 'Let their taste be mor-ti-fied by the'.

73. kottapélda: a fafúvós és a vonós réteg ál-unisono megszólalása az első felvonásban, Mária utolsó monológjában (148–150. ütem)

74. kottapéllda: a fafúvós és a vonós anyagok unisono, de eltérő artikulációval ellátott megszólalásai a *Golgotha* című jelenet közjátékában (126–129. ütem)

A rézfúvós réteg a fafúvóshoz hasonló módon kapcsolódik a vonósokhoz, mivel sok esetben a vonóskar anyagait kettőzik, illetve előlegzik. Ezek egy része magától értetődően az utóbbi réteg akusztikai megerősítését szolgálja, mint ahogy az a második felvonás nyitókórusának részletében – a 31., illetve a 34. ütemekben – is látható (75. kottapéllda). Ugyanakkor az első felvonás utolsó jelenetében már vizsgált, az azonos anyagokat különböző játékmódokkal – és egymást kiegészítő mintákkal – megszólaltató fafúvós-vonós felrakás a rezesek és a vonósok között is felfedezhető (lásd 76. kottapéllda). Mindezek mellett a rézfúvós réteg alkalmazása mögött markáns hangszín alapú gondolkodás áll, így jellemzőek a különböző zenekari tömbök közötti visszhanghatások és átmenetek. Például az első felvonás harmadik jelenetében a csellók és brácsák *cisz*-moll akkordját a szordinált kürtök és a harsonák előlegzik meg (77. kottapéllda), míg a *Night*-jelenet a vonósok tremolóakkordja anticipálja a rezeskar felrakását (78. kottapéllda). Szintén a hangszín alapú gondolkodást erősíti az *Arrest of the Women* című rész K1-es próbajelénél látható hangszerelési megoldása. Az egyidejűleg megszólaló, azonos hangkészletű – *flutterzunge* és tremoló – clusterekben először a rézfúvós réteg dominál, majd annak kilépését követően a vonós réteg bennmaradásával egy hangszínbeli és dinamikai echó valósul meg (79. kottapéllda).

Kompozíciós és dramaturgiai megoldások

This musical score excerpt illustrates a complex orchestral texture. The woodwind section, including Horns in F, Trumpets in C, and Trombones, plays a rhythmic pattern of eighth notes. The string section, consisting of Violins I and II, Viola, and Violoncello, provides a harmonic foundation with sustained chords. The vocal soloists (Soprano, Alto, Tenor, Bass) enter with a melodic line, accompanied by a Chorus. The piano and harp provide a continuous, flowing accompaniment. The score is marked with various dynamics such as *ff* (fortissimo) and *f* (forte), and includes performance instructions like 'hand hammers' and 'div.' (divisi).

75. kottapélda: a vonós és rézfúvós akkordkivágat kettőzése a *Who Rips His Flesh* című kórustételben (31. és 34. ütem)

This musical score excerpt illustrates a complex orchestral texture. The woodwind section, including Horns in F, Trumpets in C, and Trombones, plays a rhythmic pattern of eighth notes. The string section, consisting of Violins I and II, Viola, and Violoncello, provides a harmonic foundation with sustained chords. The vocal soloists (Soprano, Alto, Tenor, Bass) enter with a melodic line, accompanied by a Chorus. The piano and harp provide a continuous, flowing accompaniment. The score is marked with various dynamics such as *ff* (fortissimo) and *f* (forte), and includes performance instructions like 'hand hammers' and 'div.' (divisi).

76. kottapélda: a vonós és a rézfúvós réteg azonos mintázata az első felvonás harmadik jelenetében (231–234. ütem)

[illegible]

77. kottapélda: a vonós réteg rézfúvós megelőlegzése az első felvonás harmadik jelenetében (231–234. ütem)

78. kottapélda: a rézfűvós réteg vonós megelőlegzése a második felvonás negyedik jelenetében (176–182. ütem)

79. kottapélda: vonós echo a második felvonás második jelenetében (196–204. ütem)

Bár a szólisztikus rézfúvós anyagok viszonylag ritkák, ezek jelentős része a kompozíció drámai pontjain hangzik el, amelyek között számos esetben tematikus kapcsolat is megfigyelhető. Az első felvonás első jelenetében, a kórust kísérő, clustereket formázó kürtszólamok és a *Golgotha* című rész zenekari közjátékban megszólaló rezeskari anyaga mutat nagyfokú rokonságot egymással (80. kottapélda). Ugyanakkor hasonló kapcsolat áll fenn a második felvonás első és második része között is. A Jézus elfogását ábrázoló jelenetben a P próbajelnél induló, kürtök által játszott anyagot az *Arrest of the Women* című rész kezdőütemeiben a teljes rézfúvós szekció szólaltatja meg újra (81. kottapélda).

A dramaturgiai szempontból feszült hangvételi szakaszok mellett az ünnepélyes karakterű, homofon szerkesztésű rezes állások egyaránt jellemzőek a mű egyes pontjain. Habár ezek a felrakások több helyen is megtalálhatóak, a második felvonás ötödik jelenetének rézfúvós menete – a 35–40. és a 41–46. ütemekben – egyértelműen kiemelkedik közülük (lásd 82. kottapélda). Az ereszkedő dallamívű, koráljellegű zenei anyag – amelyet később a fafúvósok és vonósok rétegei visszhangoznak – egyaránt szimbolizálja Jézus testének gyolcslepelbe tekerését és eltemetését. Ugyanakkor az S3 próbajeltől induló, lefelé haladó szólóklarinét-dallamok tematikus módon kapcsolják össze ezt a részt az előző jelenet

analóg – 95–100. ütemek közötti – szakaszával (83. kottapélda). Annak ellenére, hogy a két rész anyagai csak részben hasonlítanak egymásra, a kompozíció e két pontja között egyértelmű kapcsolat figyelhető meg.⁶⁴

con sord.
ff

Horn in F
1.2.3.4.

Women
div.a3

Men
div.a3

Howl ye, Howl ye for the day of the Lord is at hand.

Hn. 1.3.
2.4.

C Tpt.
1.2.

Tbn.
1.2.

80. kottapélda: az első felvonás első jelenetének részlete (13–16. ütem) és a *Golgotha* című jelenet rézfűvós állásnak kivonata (131–135. ütem)

Horn in F
1.2.3.4.

Trumpet in C
1.2.

Trombone
1.2.

Hn. 1.3.
2.4.

C Tpt.
1.2.

Tbn.
1.2.

81. kottapélda: a *The Arrest of Jesus* (80–87. ütem) és az *Arrest of the Women* című jelenetek (1-5. ütemek) rézfűvós állásai közötti tematikus kapcsolat.

⁶⁴ Míg a homofon szerkesztésű anyag és a szóló két különálló elemként jelenik meg az ötödik jelenetben, addig a *Night* esetében ezek együttesen szólnak meg, ezáltal kíséret-dallam hierarchiát teremtve a rétegek között.

senza sord.
Horn in F
1.2.3.4.
senza sord. *p*
senza sord. *p*
senza sord. *p*
senza sord.
Trumpet in C
1.2.
senza sord. *p*
senza sord. *p*
senza sord.
Trombone
1.2.
senza sord. *p*
senza sord. *p*

82. kottapélda: a második felvonás ötödik jelenetének homofon szerkesztésű rézfúvós kivonata (35–40. ütem)

a2
Flute
1.2.
mf
a2
Oboe
1.2.
mf
a2
Clarinet in Bb
1.2.
mf
senza sord. *pp*
senza sord. *pp*
senza sord. *pp*
senza sord. *pp*
senza sord. *pp*
senza sord. *pp*
Trombone
1.2.
pp

83. kottapélda: a második felvonás ötödik jelenetének analóg helye a *Night* című részben (95–100. ütem)

Míg a hangszerelésben az egyes fúvós rétegek szerepköre megoszlik az önálló anyagok megszólaltatása és a vonós szólamok változatos módú kettőzése között, addig a zenekar ütőhangszeres részlege nagyrészt kettőző, illetve színező funkciót tölt be. Ez a hangszercsoport csak elvétve kerül előtérbe az apparátus többi rétegével szemben. Ennek egyedülálló példája az első felvonásban, a *Drop Down, Ye Heavens* kórustételben található; az utolsó formai egységben – a 102–118. ütemekben – az Almglocken (hangolt tehénharangokból álló hangszer) és az alt szólamok között figyelhető meg egy imitatív, kánonjellegű kapcsolat (lásd 84. kottapélda).

Almglocken

Soprano

God, spring forth, Lord God, spring forth

Alto

the Lord God will cause praise to spring forth, to spring forth,

Tenor

praise, cause praise, to spring forth, cause praise, to

84. kottapélda: a *Drop Down, Ye Heavens* című tétel részlete (102–105. ütemek)

A rézfúvós réteghez hasonlóan az ütőhangszerek markánsabb jelenléte elsősorban a kompozíció drámai szempontból jelentős pontjaihoz kötődik. A kompozícióban először a Lázár feltámasztását bemutató jelenetben találhatók mély hangolású dobtremolók (lásd 85. kottapélda). Ez a zenei gesztus a második felvonásban – az *Arrest of the Women* című jelenettől – az *It is Spring* című kórustétel kivételével valamennyi különálló egységben visszatér. Az opera-oratórium dramaturgiájában a tam-tamok és a basszusdob alkalmazása szinte minden esetben a transzcendens ábrázolásához kötődik: az első felvonásban, a Jézus imáját közvetítő unisono kórust kíséri ütőhangszeres tremoló (85. kottapélda). Ez a hangszerelési megoldás később a *Golgotha* és a *Night* című részek átmeneténél jelenik meg újra (86. kottapélda). A nagydob és a mély hangolású tam-tam tremolói nemcsak a jelenetek közötti attaca átmenetet segítik, hanem Máté evangélista szavait is szimbolizálják: „A hatodik órától a kilencedik óráig sötétség borult az egész földre. [...] a föld megrendült, sziklák repedtek meg.” Ugyanakkor ez a zenei gesztus az ötödik jelenetben, Jézus temetésekor, a kontratenorok megszólalásával egyidőben ismét megjelenik és egészen a T3-as próbajelig végigkíséri a különböző rétegek anyagait (87. kottapélda), míg az utolsó részben az angyalok szavait kíséri (lásd 88. kottapélda).

(Low Tam-tam)



Perc. 3

Harp

SOPRANOS *f* (stay forte)

ALTOS *f* (stay forte)

TENORS *f* (stay forte)

Chorus A

T

Fa-ther I thank Thee, that Thou hast heard me. And I know that Thou hear-est me al-ways: but be-cause of the

85. kottapélda: Jézus imája az Atyához az első felvonás harmadik jelenetének kivonatában. (460–466. ütem)

Almglocken



Perc. 1, 2

Bass Drum

Male Ens.

be-hold thy son, be-hold thy son, be-hold thy son.

Viola

senza vibrato

p senza vibrato

Contrabass

First stand

p

senza vibrato

Bass Drum

Perc. 2, 3

Tam-tam

pp

Vc.

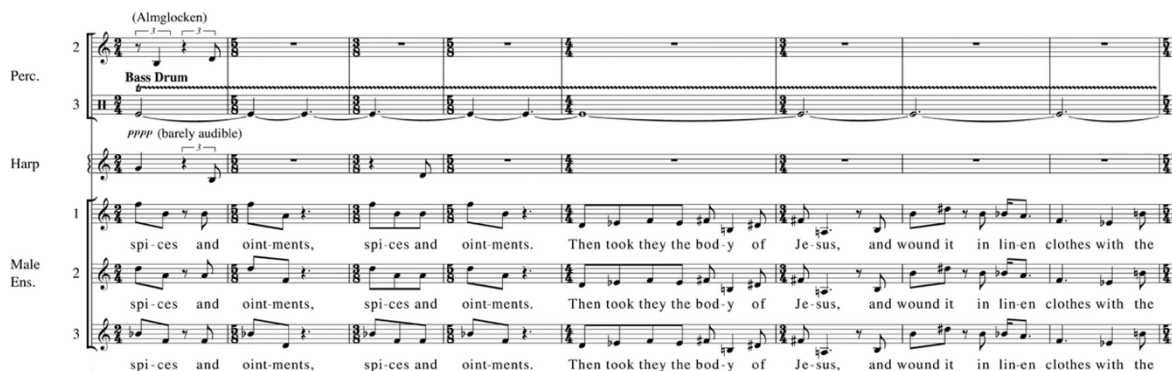
pp

Cbs. div.

pp

86. kottapélda: a *Golgotha* zárószakaszának kivonata (253–262. ütem) és a *Night* című jelenet kezdőütemeinek kivonata (1–6. ütem)

(Almglocken)



Perc. 2

Bass Drum

Harp

pppp (barely audible)

Male Ens.

spi-ces and oint-ments, spi-ces and oint-ments. Then took they the bod-y of Je-sus, and wound it in lin-en clothes with the

spi-ces and oint-ments, spi-ces and oint-ments. Then took they the bod-y of Je-sus, and wound it in lin-en clothes with the

spi-ces and oint-ments, spi-ces and oint-ments. Then took they the bod-y of Je-sus, and wound it in lin-en clothes with the

87. kottapélda: a kontratenortercett szólamait kísérő nagydob-tremoló a második felvonás ötödik jelenetének kivonatában (27–34. ütem)

88. kottapéllda: az opera-oratórium utolsó felvonásának részlete (118–124. ütem)

Hasonló analógia figyelhető a ritmushangszerek használatát illetően a mű egyes pontjai között. Ennek megfelelően a pergődob alkalmazása jellemző az első felvonás börtönben játszódó szakaszára, valamint a második felvonás *Arrest of the Women* című jelenetének férfikari részletére egyaránt (lásd 89. és 90. kottapéllda). Ezáltal a kompozíció cselekményének hasonló helyzetei közötti kapcsolatot nemcsak a dramaturgia, hanem az azonos hangszer alkalmazása is erősíti. Ugyanez az analógia figyelhető meg a második felvonás negyedik jelenetének záróütemei és a hatodik jelenet első felének ütőhangszeres rétegei között. Míg az előbbi részben a fa- és rézfúvósok, valamint a vonósok statikus akkordjait a taiko-dob anyaga ellenpontozza, addig a zárójelenet nyitányában ez a ritmikus tömb a nagyobb méretű japándobbal, az afrikai dzsembével és a nagydobbal bővül ki (lásd a 91. és a 92. kottapélldát). Ugyanakkor a ritmushangszerek alkalmazása a konkrét hangszerelési célok mellett szimbolikus jelentőséggel is bír: a *Night* című részben Jézus szavait – „nem hagyom abba az égést”⁶⁵ – a transzcendens szenvedés vagy a pokoli tűz zenei megfelelőjeként egy prehisztorikus, törzsi karakterű hangzásvilággal ruházza fel, míg az utolsó jelenetben az ütős szekció használata szimbolikus módon a földrengést jeleníti meg.

⁶⁵ Adams: *The Gospel*. i.m., 358–359. A „nem hagyom abba az égést” mondatot az angol „I will not stop burning” magyar fordításaként alkalmaztam.

(S.D.)

Perc. 1

Bass Gtr.

Harp

Mary

S

A

Chorus

T

B

The mad-ness, the per-verse-ness, the mad-

Howl ye, Howl ye for the day of the Lord, _

Howl ye, Howl ye for the day of the Lord, _

Howl ye, Howl ye for the day of the Lord, _

Howl ye, Howl ye for the day of the Lord, _

89. kottapélda: a pergődob szólisztikus állása az első felvonás nyitójelenetének kivonatában (62–65. ütem)

(Snare Drum)

Perc. 1

Piano

T

Chorus

B

pres-ent at the place of a ri-ot, and un-law-ful as-sem-bly, who did will-ful-ly and un-law-ful-ly fail, re-fuse and ne-

pres-ent at the place of a ri-ot, and un-law-ful as-sem-bly, who did will-ful-ly and un-law-ful-ly fail, re-fuse and ne-

90. kottapélda: a pergődob megjelenése a rendőri jelentés szövegét éneklő férfikar mellett a második felvonás az *Arrest of the Women* című részben (174–180. ütem)

(Djembe)

Perc.

Vln. II

Vla.

A

Vcl. (div.)

B

Cbs. (div.)

A

B

pres-ent at the place of a ri-ot, and un-law-ful as-sem-bly, who did will-ful-ly and un-law-ful-ly fail, re-fuse and ne-

pres-ent at the place of a ri-ot, and un-law-ful as-sem-bly, who did will-ful-ly and un-law-ful-ly fail, re-fuse and ne-

91. kottapélda: a második felvonás zárójelenetének ütőhangszeres rétege (6–10. ütem)

92. kottapélda: a második felvonás negyedik jelenetének kivonata (191–195. ütem)

A zenekar utolsó rétegét a kiegészítő hangszerek csoportja képviseli. A *Gospel*ben ezt a szekciót összesen négy hangszer – a zongora, a hárfa, a cimbalom és a basszusgitár – alkotja. Leggyakrabban egymás szólamait és a többi réteget kettőzik. Ez a hangszerelési megoldás a már korábbi példákban tapasztaltakhoz hasonló módon figyelhető meg, így elsősorban megerősítő és színező szerepet töltenek be a zenekarban. Ugyanakkor a kiegészítő hangszerek a hangszerelésben más fontos szerepet is betöltenek.

Számos esetben a zongora és a hárfa a vonósok hosszan kitartott akkordjainak kiemeléséhez járulnak hozzá, ezáltal plasztikusabbá is teszik a hangzatok struktúráját. Például az első felvonás harmadik jelenetében, a hárfa gesztusai teszik artikuláltabbá a kontratenortercett anyagaival egy időben megszólaló vonós akkord hangjait (lásd 93. kottapélda), és hasonló megoldás figyelhető meg Lázár húsvéti áriájának egyes szakaszaiban – M6 próbajel – a zongora és a vonóskar között (94. kottapélda). Bár a cimbalom a hárfával és a zongorával közel azonos szerepet tölt be, azokkal ellentétben inkább a mozgó szólamokat emeli ki, amelyre szintén az első felvonás harmadik jelenete szolgál példaként. A kontratenortercett imitációjával egy időben a cimbalom előlegezi, majd később kettőzi a fagottok, illetve fuvalák anyagait (lásd 95. kottapélda).

Harp

MALE ENSEMBLE

1 When Je - sus there - fore saw her weep - ing, he groaned in the spir - it, and was

2 When Je - sus there - fore saw her weep - ing, he groaned in the spir - it, and was

3 When Je - sus there - fore saw her weep - ing, he groaned in the spir - it, and was

$\text{♩} = 95$ **Poco rit.** — — **meno mosso** ($\text{♩} = 76$)

(con sord.) Tutti div.

Vln. I unis. (con sord.) pizz.

Vln. II Solo (con sord.)

Vla. Tutti (con sord.)

Vcl. div.

Cbs. div.

93. kottapélda: a d alaphangú mollszeptim akkord hangszerelése a vonóskaron és a hárfán az első felvonás harmadik jelenetében (372–376. ütem)

M6

305 306 307 308 309 310 311

Piano

Lazarus

night When we put our el-bows on the ta - ble, we put our el-bows on the ta-ble, be-cause the for - bid-den is pre - scribed So that

M6

Vln. I (div.)

Vln. II (div.)

Vla. (div.)

Vcl. (div.)

Cbs. div.

94. kottapélda: a vonóskar és a zongora szólamainak kettőzése az első felvonás zárójelenetében (304–311. ütem).

95. kottapélda: a cimbalom kettőzi a fagottok és a fuvalák anyagait az első felvonás harmadik jelenetében (51–58. ütem)

Chorus: En un día de amor

96. kottapélda: az *En un día de amor* című kórustétel mozgószólamainak kivonata (1–8. ütem)

97. kottapélda: a cimbalomszólam augmentációja az osztott hegedűkben, az első felvonás harmadik jelenetének részletében (384–386. ütem)

A korábban már tárgyalt hangszerek azonban nem kizárólag kiegészítő vagy színező szerepben jelennek meg, hanem önálló rétegeként is funkcionálnak. Ez a megoldás az egyes hangszerek szólisztikus és együttes használatában egyaránt megfigyelhető. Így a hárfa, a zongora és a cimbalom közösen egyfajta kamaratextúrát alkotnak a nagyzenekari tömbben.

A három hangszer leginkább az első felvonás spanyol nyelvű kórustételében válik meghatározóvá a hangszerelésben. Ebben a felrakásban a zongora és a hárfa anyagai adják a tétel minimalista jellegét, míg a cimbalom ritmikus gesztusai kiegészítik és egyben ellenpontozzák a perpetuum mobile karakterű szólamokat (lásd 96. kottapélda). Ugyanez a struktúra később, a Lázár feltámasztását bemutató jelenetben is visszatér. Az utóbbi esetben a kiegészítő hangszerek kevésbé tekinthetők önállóknak, mivel egyéb zenekari rétegekkel osztoznak a hangszerelésben azonos szerepet betöltő anyagokon. Például az első felvonás harmadik jelenetében a cimbalom mozgását és hangkészletét a második hegedű osztott szólamai augmentálják és kettőzik (97. kottapélda).

A basszusgitár egyedi pozíciót foglal el a kiegészítő hangszerek sorában: szerepe teljes egészében a basszusrétegek erősítéséből áll. Bár a szólisztikus állások nem jellemzőek rá, rendkívül rugalmasan vált a zongora, a bőgő és a fagottok kettőzése között. Jelentősebb megszólalásai a második felvonás első harmadában figyelhetők meg – különösen a nyitókórusban (98. kottapélda) –, de említésre méltó szerepet kap az *Arrest of the Women* című jelenetben is (99. kottapélda). Így a basszusgitár változatos szerepe egy olyan alapvető basszusfunkciót tölt be, amely megalapozza a hagyományos hangszerelés bizonyos hangszereinek – ebben az esetben a basszusharsona és a tuba – elhagyása mellett érvelő zeneszerzői döntést. Ugyanakkor a *Gospel* apparátusának egyetlen elektroakusztikus tagjaként kapcsolódási pontot jelent a zenekar és az elektronikus háttérhangzás – például a második felvonás ötödik jelenetében megszólaló békahangok – között.

The image shows two systems of musical notation for Piano and Bass guitar. The first system (measures 1-3) features a Piano part with a forte (f) dynamic and a Bass guitar part with a forte (f) dynamic. The second system (measures 4-6) continues the musical material. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings.

98. kottapélda: a második felvonás nyitókórusának basszusmenete a zongora és a basszusgitár szólamaiban (1–6. ütem)

99. kottapélda: az *Arrest of the Women* című jelenet kivonata (15–20. ütem). A basszusgítár a 15–17. ütemek között a bőgő- és a csellószólamokat kettőzi, majd a 18. ütemtől részben a második harsona anyagát erősíti.

2.2.4.2. A zenekari rétegek és a vokális együttesek viszonya

Az opera-oratóriumot alkotó zenekari rétegek viszonyrendszerének vizsgálata kulcsfontosságú a műben érvényesülő kompozíciós és dramaturgiai elvek megértéséhez. Adams a különböző hangszercsoportok tematikus alkalmazásával új kontextusba helyezte a mű librettójában megismert alapvető szerkezeteket. Így a szövegrészek mellett a zenei elemek – mint a forma és hangszerelés – is kapcsolatot teremtenek a cselekmény egyes pontjai között. Ugyanakkor a teljes struktúra értelmezéséhez elengedhetetlen az apparátus vokális és hangszeres rétegeinek összehasonlítása, viszonyuk feltárása, ami elsősorban a kórust és a kontratenortercettet érinti. A három bibliai szereplőt megformáló szolista és a vokális együttesek, illetve a különböző hangszercsoportok kapcsolatát a következő fejezetben tárgyalom. Bár a férfiegyüttes számos esetben Jézust formálja meg, illetve az ő szavait közvetíti (Adams a három kontratenort egy-egy kivételtől eltekintve a darabban

végig együtt kezeli), a tercett mégis a szólisták helyett a vokális együttesek csoportjába sorolható.

A kórusanyagokat – gyakran egyazon tételen belül is – többféle hangszercsoport erősíti és kettőzi. Az első felvonásban valamennyi zenekari réteg interakcióba lép a karral, bár eltérő mértékben. Míg a fafűvósok jelenléte végig meghatározó marad, addig a rézfűvós szekció csak alkalmanként, egy-egy tételben válik hangsúlyossá. Például az *En un Día de amor* című nőikari tételben, az 55–59. ütemek között a fagottok imitálják a kórus anyagait (lásd 100. kottapélda, a felvonás további fa- és rézfűvós hangszereleszlását pedig lásd a 17. táblázatban). A kiegészítő hangszerek és a vonósok közel azonos mértékben támogatják a kórust; előfordulási gyakoriságuk alapján a fafűvósok és a rézfűvósok között helyezkednek el, ahogy ez az első felvonás nyitójelentének részleteiben is jól látható (101. és 102. kottapélda).

The image shows a musical score for two parts: 'Bsns. 1.2.' and 'Chorus'. The 'Bsns. 1.2.' part consists of two staves, both in bass clef, with a 2/4 time signature. The 'Chorus' part consists of two staves, both in treble clef, with a 2/4 time signature. The music is written in a key with one flat (B-flat). The score shows a sequence of notes and rests, with some notes marked with red dots. The 'Bsns. 1.2.' part features a series of eighth and sixteenth notes, while the 'Chorus' part features a series of eighth and sixteenth notes, with some rests. The score is divided into measures by vertical bar lines, and the time signature changes from 2/4 to 3/8 and back to 2/4.

100. kottapélda: a fagottok és a nőikar szólamai közötti imitáció a *Gospel* első felvonásának harmadik jelenetében (55–59. ütem)

Dobos Dániel: The Gospel According to the Other Mary. Kompozíciós és dramaturgiai megoldások John Adams opera-oratóriumában

This musical score is for the film score of "The Lord's Prayer" by John Williams. It is a full orchestral score with vocal soloists and a chorus. The score is written for a large ensemble, including woodwinds, brass, strings, percussion, and piano/harp. The vocal parts are for a Soprano (S), Alto (A), Tenor (T), and Bass (B), along with a Chorus. The lyrics are in English and Latin. The score is in 4/4 time and features a key signature of one flat (B-flat major or D minor). The tempo is marked "Adagio". The score is divided into measures, with measure numbers 79, 80, 81, 82, and 83 indicated at the top. The score includes various musical notations such as notes, rests, dynamics (e.g., *f*, *div.*, *arco*), and articulation marks (e.g., *pizz.*, *div.*, *arco*). The score is a page from a larger manuscript, with the page number 79 visible at the top left.

101. kottapélda: a *Gospel* nyitójelenetének részlete (79–83. ütem)

106 108 109 110 111

Fls.

Cls. in Bb

B.Cl. in Bb

Bsns. 1,2

Tbns. 1,2

Cimbalom

Bass Gtr.

Harp

MARY

The mad-ness, the per-verse-ness, per-verse-ness

S.I

Howl ye, Howl ye for the day of the Lord, for the

S.II

Howl ye, Howl ye for the day of the Lord, for the

A

Howl ye, Howl ye for the day of the Lord, for the

Chorus

T.I

Howl ye, Howl ye for the day of the Lord, for the

T.II

Howl ye, Howl ye for the day of the Lord, for the

B

The mad-ness, the per-verse-ness, per-verse-ness

Vln. I (div.)

Vln. II (div.)

Vla. (div.)

Vcl.

Cbs. (div.)

unis. con sord.

mf

102. kottapélda: a *Gospel* nyitójelenetének részlete, amelyben a kórus anyagát a vonósok és a fafűvósok kettőzik (106–111. ütem)

Az egyes hangszercsoportok szerepe az első felvonáshoz képest számottevően módosul a második felvonásban. A rézfűvós szekció esetében a korábbiakhoz képest gyakoribb és karakteresebb jelenlét figyelhető meg, amely elsősorban a nyitókórusban, valamint az első két jelenetben válik hangsúlyossá. Például a *Who Rips His Flesh* című tétel A próbajelétől a kürtök az alt és a basszus szólamokat kettőzik (lásd 103. kottapélda), míg nem sokkal később a 22–24. ütemek között a trombiták és a harsonák egy-egy, a kórusban

103. kottapélda: az alt és a basszus szólamok anyagát kettőző kürt szekció a *Who Rips His Flesh* című tétel részletében (12–19. ütem)

104. kottapélda: a kórus akkordjait kettőző trombiták és harsonák a *Who Rips His Flesh* című tétel részletében (20–24. ütem)

105. kottapélda: a *Who Rips His Flesh* című tétel vokális és fafúvós rétegei (20–24. ütem)

A vonósok – a rézfúvósokhoz hasonlóan – elsősorban a *Golgothát* megelőző jelenetekben kapnak nagyobb szerepet, gyakran a fafúvósokkal kiegészülve, illetve a rézfúvós szólamokat ellenpontoszva. A kiegészítő hangszerek az első felvonáshoz képest

háttérbe szorulnak: mindössze a harmadik jelenet egy rövid szakaszában tűnnek fel hangsúlyosabban, míg az ütőhangszerek és a kórus rétegei között nem jön létre kapcsolat. A hangszerelés ezen tendenciáit az 16. és 17. táblázat szemlélteti.

1. felvonás						
Jelenetek és tételek:	Scene 1	Kórustétel	Scene 3	Kórustétel	Scene 4	-
Kar:	vegyeskar	nőikar+tenor szólam	vegyeskar	vegyeskar	vegyeskar	-
Jelentős hangszeres rétegek:	egyéb fafűvós rézfűvós vonós	egyéb fafűvós	nem releváns ⁶⁶	fafűvós ütő vonós	egyéb fafűvós rézfűvós vonós	-
2. felvonás						
Jelenetek és tételek:	Kórustétel	Scene 1	Scene 2	Scene 3	Kórustétel	Scene 6
Kar:	vegyeskar	vegyeskar	férfikar, nőikar	vegyeskar	vegyeskar	vegyeskar
Jelentős hangszeres rétegek:	fafűvós rézfűvós vonós	rézfűvós vonós	fafűvós rézfűvós vonós	egyéb fafűvós	fafűvós	fafűvós

16. táblázat: a kórus és a hangszeres rétegek kapcsolata a *Gospel* jeleneteiben és tételeiben

1. felvonás							
Jelenetek és tételek:	Scene 1	Scene 2	Scene 3	-	Scene 4	Scene 5	-
Tercett:	tercett	tercett	tercett	-	tercett	tercett	
Jelentős hangszeres rétegek:	egyéb fafűvós rézfűvós vonós	nem releváns	egyéb rézfűvós vonós	-	egyéb fafűvós rézfűvós vonós	rézfűvós vonós	
2. felvonás							
Jelenetek és tételek:	-	Scene 1	Scene 3	Scene 4	Scene 5	-	Scene 6
Tercett:	-	tercett	tercett	-	tercett	-	tercett
Jelentős hangszeres rétegek:	-	fafűvós rézfűvós vonós	egyéb fafűvósok vonósok	-	vonós		nem releváns

17. táblázat: a kontratenortercett és a hangszeres rétegek kapcsolata a *Gospel* jeleneteiben és tételeiben

⁶⁶Azokban az estekben, amikor az egyes vokális együttesek anyagait nem kíséri zenekari réteg vagy nincsen jelentős hangszeres jelenlét, az adott jelenet a nem releváns jelzőt viseli.

A táblázatok alapján érdekes mintázatok figyelhetők meg az egyes zenekari rétegek alkalmazásában. A kórus esetében az első felvonásban egyfajta keretes szerkezet rajzolódik ki. A kompozíció második részében, a *Golgotha* jelenetet követően, ezzel szemben egy fokozatosan ritkuló tendencia bontakozik ki, amelyben a fafűvós réteg mint strukturális horgony funkcionál. A kontratenortercett kísérete kevésbé szabályos szerkezetet mutat, ám az első felvonás nyitó- és negyedik jelenetének azonos hangszerelési összetétele formai tagolásként is értelmezhető.

Míg az első felvonáson belül az egyes jelenetekben meghatározó a rézfűvós szekció, addig ezt a szerepet a második felvonásban már inkább a vonósok veszik át. A különböző domináns rétegek közötti váltás az első felvonás végén veszi kezdetét, és a *Golgotha* utolsó harmadában – Jézus keresztre feszítésénél – éri el csúcspontját. Ettől a ponttól kezdve a vokális anyagokat kísérő zenekari rétegek kiritkulnak: a kórus alatt a fafűvós, a kontratenortercettnél a vonós rétegre redukálódik az énekes szólamok kísérete. Ez a hangszerelési tendencia a rézfűvós réteg elhagyásával összekapcsolva egy olyan kifejező és intim atmoszférát teremt, amely fokozatosan vezeti a hallgatót a Jézus feltámadását jelentő dramaturgiai csúcsponthoz.

2.2.4.3. A hangszeres együttesek és szólisták szerepe, valamint viszonyuk az énekes szólisták anyagaihoz

Az opera-oratóriumban három bibliai alak jelenik meg, akiket három szólista – egy mezzoszoprán, egy kontraalt és egy tenor énekes – személyesít meg. Az egyes szereplőket – a vokális együttesekhez hasonlóan – különböző zenekari rétegek kísérik, amelyek nemcsak kettőzik az egyes szólamokat, hanem olykor szólistaként is megjelennek a hangszerelésben. Megvizsgálva, hogy az egyes szereplők anyagait milyen hangszerek támogatják, illetve ezek a kompozíció mely pontjain szólalnak meg önállóan, a *Gospel* kompozíciós és dramaturgiai elveiről lehet árnyaltabb képet nyerni. A továbbiakban a bibliai alakokat megszólalási gyakoriságuk alapján elemzem.

Lázár az első felvonásban mindössze kétszer jut fontosabb szerephez: először a *Supper at Bethany* első felében, másodszor a zárójelenet utolsó részében. A tenor szólista mindkét esetben erős tonális centrummal és meghatározó melodikus vonallal rendelkező monológot szólaltat meg. A negyedik jelenetben Lázár kromatikusan lefelé haladó anyagait az első kürt imitálja (lásd 106. kottapélda). A jelenet további részében a rézfűvós réteg szinte

szünet nélkül kíséri a tenor szólistát, így a kürt obligát szólamként jelenik meg. A két áriát egy recitativo-jellegű rész köti össze az ötödik jelenet elején, amelyben a szólista anyagát egyik hangszeres réteg sem erősíti meg. Bár ehhez hasonlóan a húsvéti áriában sem figyelhető meg konkrét kettőzés, Lázár megszólalásának jelentős részét a vonós és az egyéb zenekari rétegek kísérik (lásd. 107. kottapélda). Ezek közül a hárfa alkalmazása szimbolikus jelentőségű, valamint egyfajta utalásként funkcionál Dávid király és rajta keresztül Jézus alakjára is.

54 (a2) 55 56 **J4** 58 59

Bsns. 1,2
Cbsn.
Horns in F
Tpts. 1,2 in C
Tbns. 1,2
Bass Gtr.
Piano
Lazarus

cel - e - brate, cel - e - brate Thee, for death can not... can not cel - e, death can not... can not cel - e - brate, can - not hope... can - not,

106. kottapélda: a tenor szólista anyagát imitáló szóló kürt az első felvonás negyedik jelenetének részletében (54–59. ütem)

M6 305 306 307 308 309 310 311

Piano
Lazarus
Vln. I (div.)
Vln. II (div.)
Vla. (div.)
Vcl. (div.)
Cbs.

night When we put our el-bows on the ta - ble, we put our el-bows on the ta-ble, be-cause the for - bid-den is pre - scribed So that

107. kottapélda: az első felvonás zárójelenetének részlete (304–311. ütem)

A második felvonásban Lázár megszólalásainak száma és szerepköre egyaránt bővül. Elsősorban az evangélista és Jézus szavait tolmácsolja az első, a negyedik, valamint a hatodik jelenetben. Anyagai az előzményekhez képest kevésbé melodikus, inkább recitativo karaktert idéznek. A *The Arrest of Jesus* című részben elsősorban egy brácsatrió unisono kettőzi a tenor szólistát (lásd 108. kottapélda), míg a negyedik jelenetben a teljes zenekar kíséri (lásd 109. kottapélda). Előbbi egy rendkívül finom és szimbolikus megoldás, mivel az eddigi szentháromság-ábrázolás alternatívájaként ezen a ponton Lázár és a brácsatrió veszi át ezt a szerepet a kontratenortercettől. A *Gospel* zárójelenetében Lázár rendkívül csekély szerepet kap, így megszólalása alatt a hangszerek csak kettőzik a tenor szólista anyagát.

Márta és Mária közel azonos gyakorisággal jelennek meg a darabban. Az első felvonásban felváltva, egymást kiegészítve szólalnak meg. Lázár feltámasztását követően mindketten egy-egy jelenetben a tenor szólistával párban tagolják az adott részt. A második felvonásban ezzel ellentétben kevésbé egyértelmű rendet követ a szereplők megjelenése. Ugyanakkor a kisebb egységek szintjén megfigyelhetők olyan mintázatok, amelyek már az első felvonásban is szerepeltek. Például a felvonások harmadik jeleneteit mindkét esetben Mária és Márta megszólalásai tagolják, ahogy ehhez hasonlóan a tenor, illetve az adott női szólista, kettőse mindkét felvonásban azonos helyen tűnik fel.

The musical score for the 108th example is a recitativo piece. It features a tenor soloist (Lazarus) and a brass trio (Horn 1, Perc. 2, Cymbalom, Harp). The score is in F major and 4/4 time, with a tempo marking of 'mp' (mezzo-piano). The lyrics are: 'Put up a-gain thy sword, in-to his place: for all they that take the sword,'. The score includes a rehearsal mark 'R' at the end of the first system.

108. kottapélda: a második felvonás első jelenetének részlete, a tenor szólista anyagát unisono kettőző brácsatrióval és az imitáló kürtszólóval (98–101. ütem)

109. kottapélda: a második felvonás negyedik jelenetének részlete (176–182. ütem)

Márta anyagait a kompozíció első felében legtöbbször a fa- és rézfúvós hangszerek kísérik. A szólisták közül elsősorban a kürt (lásd. 110. kottapélda), valamint az angolkürt kettőzi a kontraalt dallamvonalait (111. kottapélda), míg a többi fafúvós hangszer az énekes megszólalásait tagolja. Így az ötödik jelenet különböző pontjain, az oboa hasonló karakterű szólóállásai kommentálják Márta recitativo-jellegű énekét (lásd 112. kottapélda). A vonós réteg az első felvonásban mindössze egy alkalommal, pár ütem erejéig jelenik meg.

This musical score excerpt covers measures 29 to 33. The instruments and parts shown are:

- Horns in F:** Measures 29-30 show a triplet of eighth notes (3.) and a pair of eighth notes (2,4). Measures 31-33 feature a solo line for the first horn, marked 'senza sord.' and 'Solo', with a 'mutes out' instruction at measure 32.
- Perc. 2:** Features 'Tuned Gongs' in measures 29-30 and a triplet of eighth notes in measure 31. A note in measure 32 is marked '(may be played on Almglocken)'.
- Cymbal:** Plays a triplet of eighth notes in measure 31.
- Harp:** Provides harmonic support with a triplet of eighth notes in measure 31.
- Martha:** Her vocal line begins in measure 32 with the lyrics 'There - fore, tell her, ___'.

110. kottapélda: a kontraalt szólistát kettőző kürt szólam az első felvonás második jelenetében (29–33. ütem)

This musical score excerpt covers measures 122 to 127. The instruments and parts shown are:

- Picc.:** Measures 122-123 show a triplet of eighth notes (3.) and a solo line in measure 124, marked 'Solo' and 'mp'.
- Eng. Hn.:** Features a triplet of eighth notes (3.) in measure 124.
- B.Cl. in B♭:** Provides harmonic support.
- Bsns.:** Two bassoon parts are shown.
- Horns in F:** Measures 125-126 show a sustained note marked '(con sord.)' and 'p'.
- Perc.:** Two percussion parts are shown.
- Cymbal:** Plays a triplet of eighth notes in measure 124.
- Harp:** Provides harmonic support with a triplet of eighth notes in measure 124.
- Martha:** Her vocal line continues with the lyrics 'They wait like dark - ness not be - com - ing stars'.

111. kottapélda: a Mártát kettőző angolkürt szólam az első felvonás harmadik jelenetében (122–127. ütem)

100 (a2) 101 102 103 104 105 106

Fls. 1,2

Ob. 1

Eng. Hn.

Cls. 1 in Bb

2

B.Cl. in Bb

Bsns. 1,2

Piano

Harp

112. kottapélda: a Márta monológját kísérő oboa szólam az első felvonás zárójelenetében (100–106. ütem).

Ezzel szemben a mű második felében – különösen az *Arrest of the Women* című részben – Márta szólamát az ütőhangszerek kivételével valamennyi zenekari rétegből kíséri szólista. A jelenet első felében ezek a megszólalások elsősorban kommentárjellegű, rövid dallamfoszlányok (lásd 113. kottapélda), amelyek az előzményekhez hasonlóan a fa- és rézfúvós szekció tagjaihoz kötődnek. A mű vége felé haladva Márta szerepe háttérbe szorul, ezzel párhuzamosan jóval ritkásabb hangszeres réteg kíséri, mindössze az utolsó jelenet egy rövid szakaszában kettőzi dallamtöredékét a klarinét (lásd 114. kottapélda).

E1 116 117 118 119

Fls. 1,2

Obs. 1,2

Eng. Hn.

Bsn. 1

Cbsn.

Cimbalom

Harp

Martha

We talked to them, ____

113. kottapélda: a Márta monológját kommentáló angolkürt-, fagott- és kontrafagottszólamok dallamfoszlányai a második felvonás *Arrest of the Women* című jelenetében (115–119. ütem)

139 140 141 Solo 142 143

Cl. 1 in Bb

Perc. (Tuned Gongs) (Large Bass Drum) (Almglocken)

Martha

looked in-to the sep-ul-chre, and see-eth two an-gels, two an-gels, two an-gels in white sit-ting, the one at the

114. kottapélda: a Márta dallamtöredékét kettőző szóló klarinét a második felvonás zárójelenetében (139–143. ütem)

Hasonló hangszerelési tendencia figyelhető meg a kontraalt és a tenor szólista alkalmazásában, amelyben a fa- és rézfúvós dominanciát a darab második felére kiszorítják a vonós, illetve egyéb rétegek. Ugyanakkor Lázár anyagait gyakran rézfúvós szólisták erősítik, megszólalásait szinte a teljes zenekar kíséri. Márta esetében a szólisták eloszlása kiegyensúlyozottabb, bár a fafúvós réteg a kompozíció nagy részében dominánsnak bizonyul. A kontraalt megszólalásait az első felvonásban egy, a hangszercsoportok számát tekintve növekvő tendencia követi, míg a második felvonás hirtelen visszaesése csupán egyfajta átmenetnek tekinthető két tutti megszólalás között.

Mária anyagait az opera-oratórium első részében a karakter dramaturgiai szerepe alapján, annak két legmeghatározóbb pontján – a kezdő és a negyedik jelenetben – kettőzi a legtöbb hangszer. Előbbiben három réteg – a fa-, a rézfúvós és a vonós – is szólistikus szerepben tűnik fel, míg utóbbiból a rezes szekció kimarad (lásd az 115. és a 116. kottapéldákat). A mezzoszoprán és a kontraalt szólistát kísérő hangszerelési tendencia körülbelül megegyezik – mindkét esetben a zenekar egyre szélesebb rétege vesz részt a zenei folyamatokban –, de a szólóhangszerek használatát illetően számos eltérés figyelhető meg. Mária Magdolna esetében egyfajta keretes szerkezet mutatkozik meg a különböző hangszeres szólisták számát tekintve: míg az első és harmadik jelenet utolsó előtti szakaszai adják a legtöbb játékost, a köztes részek Márta megszólalásaihoz hasonló mintázatot mutatnak. Ezek alapján az első felvonásban az egyes szereplők dramaturgiai szempontból a darab különböző pontjain kulminálnak: Mária és Lázár a negyedik, Márta az ötödik jelenetben éri el zenei csúcspontját.

A Máriát kísérő szólóhangszer-használat a második felvonásban már kevésbé logikus. A mezzoszoprán anyagokat számos különböző hangszer kíséri, ugyanakkor közülük

kevés – mindössze jelenetenként egy-kettő – erősíti a vokális réteget. Ezáltal a darab lezárásának kiüresedése némileg megalapozatlannak tűnik. A számos szólóhangszer közül csak néhány kettőzi a bibliai karakterek szólamait, így az egész felvonásban közel állandónak tekinthető a hangszeres szólisták száma. Ezt figyelembe véve már kevésbé hat váratlanul az utolsó jelenet hangszerezési redukciója.

D

50 52 53

Obs.
1
2

Eng. Hn.
1
2

Cls.
in B♭
1
2

Horns
in F
1
2
3
4

Mary

I pressed my hands to my ears. I cov-ered my head with a pil-low to muf- file the sounds, to try to

115. kottapélda: a Mária dallamvonalát kettőző fa- és rézfűvós szólamok az opera-oratórium nyitójelenetében (50–53. ütem)

MARY

MARY
The mad-ness, the per-verse-ness, per-verse-ness

S.I
Howl ye, Howl ye for the day of the Lord, for the

S.II
Howl ye, Howl ye for the day of the Lord, for the

A
Howl ye, Howl ye for the day of the Lord, for the

Chorus
T.I
Howl ye, Howl ye for the day of the Lord, for the

T.II
Howl ye, Howl ye for the day of the Lord, for the

B
The mad-ness, the per-verse-ness, per-verse-ness

I

Vln. I
(div.)
A
B

Vln. II
(div.)
A
B

Vla.
(div.)
A
B

Vcl.
unis.
con sord.

116. kottapélda: a Mária dallamvonalát erősítő cselló- és basszus szólamok az első felvonás nyitójelenetében (106–111. ütem)

A második felvonásban a Máriát kísérő hangszerek megoszlanak a zenekar egyéb, szólamai, a cimbalom, a fagott és a hegedűk között (lásd a 117., a 118. és az 119. kottapéldákat). A rézfúvós réteg – az első felvonás jelentős részéhez hasonlóan – háttérbe szorul, míg a mezzoszoprán kíséretében a fafúvós szekció továbbra is jelentős szerepet tölt be. A két női szólista hangszerelési tendenciái a darab második felében jóval arányosabbak, az eltérések nem jelentősek. Az egyes hangszeres szólisták között a cimbalom kivételével nincs lényeges átfedés; mindegyik szereplőt egyéni hangszeres kettőzés jellemzi. Ugyanakkor az oboák és az angolkürt alkalmazása az első felvonáshoz hasonlóan visszatérő kísérője Mária és Márta dallamvonalainak.

52 (a2) 53 54 55 56

Fls. 1,2
Cls. 1,2 in Bb
B.Cl. in Bb
Bsn. 1
Cbsn.

Horns 1, 3 in F
2, 4

Tbns. 1,2

Perc. 1

Mary

solved the mask of white stone... As they trav-eled through the bones of his arms, his strength be-came a mor-tal strength, sub-ject to love..

Solo
mp (cued in Eng. Hn.)

senza sord.
pp
p
pp
p

Tuned Gongs
pp

117. kottapélda: a Mária anyagát kettőző fagott szólam a második felvonás *Night* című jelenetében (52–56. ütem)

Mary

sink to the throat, I sink to the throat and wit - ness the

Vln. I
Vln. II
Vla.
Vcl. (div.)
Cbs. (div.)

mp
p
mp
pizz.
mp
unis. (pizz.)
mp
pizz.
mp
Tutti div.
mp
(pizz.)

118. kottapélda: a mezzoszoprán szólista megszólalását erősítő hegedűk a második felvonás *It is Spring* című kórustételében (100–105. ütem)

(Large Bass Drum)

Perc. 3

Cymbalom

Piano

Harp

Mary

Lazarus

LAZARUS

She sup-pos-ing him to be the gar-den-er, sa-ith un-to him,

MARY

"Sir, if thou have borne him hence, tell me where thou hast

119. kottapéllda: a Mária utolsó megszólalását kettőző cimbalomszólal a *Gospel* zárójelenetében (185–190. ütem)

Mindezek mellett fontos szerepet töltenek be azok a szólóhangszerek is, amelyek bár közvetlenül nem kettőzik a bibliai karakterek anyagait, jelenlétükkel tematikusan összekapcsolják a hangszeres és a vokális rétegekben az opera-oratórium különböző pontjait. Adams elsősorban fafúvós szólistákat alkalmaz, ezt körülbelül egyenlő arányban követik a rézfúvós és a vonós rétegek játékosai. A sort a cimbalom és a hárfa zárja. Így az egyes szekciók alkalmazása nagy vonalakban követi a vokális együttesek és szólisták esetében tapasztalt hangszerelési tendenciákat. A különböző rétegek legtöbbször előforduló szólistáit a 18. táblázat részletezi. A szólóhangszerek száma a megszólalások gyakoriságával, ezáltal azok jelentőségével egyenesen arányos képet mutat.

Réteg:	Egyéb	Fafúvós	Rézfúvós	Ütős	Vonós
Hangszer(ek):	cimbalom hárfa	angolkürt fagott fuvola klarinét oboa	kürt trombita	Almglocken	brácsa cselló hegedű

18. táblázat: a *Gospel* szólóhangszereinek csoportosítása hangszertípusok alapján

A fafúvós réteg szólistái – az angolkürt, a fagott, a fuvola a klarinét és az oboa – mindig nőikari szólamok vagy a mezzoszoprán, illetve a kontraalt énekes anyagait kísérik. Közülük az angolkürt és oboa alkalmazása igen gyakori. Például az első felvonás harmadik jelenetében, Mária első monológjában – az 269–352. ütemek közötti szakaszban – ezek a

hangszerek erősítik a szólista dallamíveit (lásd 120. kottapéllda), majd az első felvonás ötödik jelenetében, Márta monológjában hasonló hangszerelési megoldás figyelhető meg (lásd 71. kottapéllda). Mivel az oboa és az angolkürt szinte kizárólag a női szólamokat kettőzik vagy imitálják, a második felvonás *Night* című jelenetében ezek az állások egyfajta feminin színezet kapnak, amelyek a cselekmény ezen pontján a Jézust sirató asszonyokat jelképezik (lásd 121. kottapéllda). A két oboaszólam egy kánont képez, míg az angolkürt egy kvinttel lejjebb imitálja az oboák anyagait.

This musical score snippet covers measures 293 to 298. It features five staves: English Horn (Eng. Hn.), Bass Clarinet in Bb (B.Cl. in Bb), Horns in F (Horns in F), Harp, and Mary's vocal line. The English Horn and Bass Clarinet play a melodic line with triplets and slurs. The Horns play a supporting line with dynamics like *p*, *mp*, and *sim.* The Harp provides a rhythmic accompaniment with triplets. Mary's vocal line includes the lyrics: "all I want - ed was to sleep long and". A rehearsal mark Q2 is placed at the end of the section.

120. kottapéllda: a Mária monológját kísérő angolkürt- és basszusklarinét-szólamok az első felvonás harmadik jelenetében (293–298. ütem)

This musical score snippet covers measures 79 to 86. It features three staves: Oboe (Obs.), English Horn (Eng. Hn.), and a second Oboe. The Oboe and English Horn play a melodic line with slurs and dynamics like *Solo*. The second Oboe provides a supporting line. A rehearsal mark B3 is placed at the end of the section.

121. kottapéllda: a Mária áriáját tematikusan kísérő, siratójellegű angolkürt- és oboaszólamok a második felvonás *Night* című jelenetében (79–86. ütem)

Bár valamivel ritkábban tűnik fel, a hangszerelésben hasonló szerepet tölt be a fagott. Több esetben az oboát kettőzi, valamint a női szólisták anyagait imitálja, ezáltal a fagott egyfajta obligát hangszerként kísér (lásd 122. és 123. kottapéllda). Mindemellett a kompozíció számos dramaturgiai pontján meghatározó szerepet tölt be, például Lázár feltámasztásának ábrázolásában – az angolkürttel párban (lásd 124. kottapéllda) – vagy a *Golgothában* a csellók és a bőgők anyagát kettőzve – 125. kottapéllda –, de a zárójelenetben a basszusklarinéttal kiegészülve is megszólal (lásd 126. kottapéllda).

180 181 182 183 184 185

Cl. I
in Bb

B.Cl.
in Bb

Bsn. I

Piano

Harp

Mary

all si - lence i - so-lates, all si - lence i - so-lates,

Vcl.
(div.)

A

B

Cbs.
(div.)

Tutti div.a2 pizz.

F3

Eng. Hn. 499 *gliss.* 500 *sim.* 501 502 503 504

Bsn. 1 *gliss.* *sim.*

1 (Very low Bass Drum)

Perc. 2 (Low Tam-tam) *pp* *pppp* *mp* **Medium Tam-tam**

Women **CUE** Change Pitches

Chorus A Men: Glossalalia; troubled, anxious muttering *pp* (gradual crescendo) *mp* (gradual crescendo)

Men *pp* (gradual crescendo) *mp* (gradual crescendo)

Chorus B: Divisi a3 - Each part has both high (female) and low (male) voices.

1

Chorus B2

3

136

1
Bsns.
2
pp

1
Horns in F
3
(a2)
p
mf
2
4
(a2)
p
mf

1
Tbns.
2
p
mp
pp

1
(Bowed Cymbals)
mf
2
(Bass Drum)
3
(Large Tam-tam)
4
(Bowed Med. Tam-tam)
mf
p
mf
to Cymbalom

Bass Gtr.

Harp

yelling, mocking, abusive, very loud (but in the distance so as not to cover the orchestra)

Chorus

X1
arco con sord. espressivo
Vln. I
p
mf
Vln. II
p
mf
Vla.
unis. con sord. espressivo
p
mf
Vcl. (div.)
A
con sord.
pp (softer than the Contrabasses)
B
Cbs.

125. kottapéllda: a mélyvonós szólamok anyagát kettőző fagottállások a *Golgotha* című jelenetben (17–22. ütem)

The image shows a musical score for measures 112 through 117. The instruments listed on the left are B.C. (Bass Clarinet in B-flat), Bsns. (Bass Saxophones 1 and 2), Cbsn. (Contrabass Saxophone), Perc. (Percussion), and Large Bass Drum. The percussion part includes a 'Large Tam-tam' and a 'Large Bass Drum'. The score features complex rhythmic patterns with many sixteenth and thirty-second notes. Dynamics include *pp* (pianissimo) and *pppp* (pianississimo). The time signature changes from 3/8 to 2/4 and back to 3/8.

126. kottapéllda: a *Golgotha* zenekari bevezetőjének anyagát és hangszerelését idéző részlet az opera-oratórium zárójelenetében (112–117. ütem)

A klarinétok a vokális rétegek megerősítésében és a hangszerelésben egyaránt alapvető fontossággal bírnak. Az egyik jellegzetes alkalmazási módjuk – a többi fafűvös játékoshoz hasonlóan – az énekes szólisták kettőzésében érhető tetten: a korábbi tendenciáknak megfelelően ebben az esetben is a női szólisták, azon belül is a mezzoszoprán anyagait támogatják (lásd 127. kottapéllda). Ugyanakkor legalább ennyire meghatározó a jelenlétük, amikor a vokális rétegeket virtuóz futamokkal ellentétezően emelkednek ki a zenekari hangzásból. Ennek két legszembetűnőbb példája a két felvonás harmadik jelenetében, Mária monológjában és a *Golgotha* klarinétszólójában található (128. és 129. kottapéllda). A klarinét mindkét ponton szaggatott és groteszk karakterű – így tovább erősíti a részek közötti kapcsolatot. Hasonló megszólalások figyelhetők meg az első felvonás második és ötödik jelenetében, a kontraalt anyagaihoz kapcsolódva (lásd a 130. és a 131. kottapélldákat). Mindkét monológot a karakter negatív érzelmei – mint a bosszúság, a düh és az undor – uralják, utóbbi esetben ez a különböző testi betegségek madrigalista ábrázolásával is kibővül. A klarinét alkalmazása – összhangban a többi hangszernél megfigyelhető tendenciákkal – elsősorban a szereplők zaklatott lelkiállapotainak zenei megjelenítésében, valamint a halálhoz és pusztuláshoz kapcsolódó drámai csomópontok hangszerelésében válik meghatározóvá.

Cl. I
in B $\flat$

Horns
in F

Piano

Mary

Like-ly dy-ing un-der-ground, like-ly dy-ing un-der-ground

127. kottapéllda: a mezzoszoprán dallamvonalát kettőző klarinét-szólám az első felvonás harmadik jelenetében (206–211. ütem)

tenuto

O2 Suddenly faster, violent

$\text{♩} = 104$

Solo, wild, manic

B.Cl.
in B $\flat$

Horns
in F

Tpts. 1,2
in C

Tbns. 1,2

Harp

MARY

Don't touch my left arm. It

128. kottapéllda: a Mária monológját kísérő zaklatott basszusklarinét-szóló az első felvonás harmadik jelenetében (268–272. ütem)

Solo shrill,
jagged, exaggerated

Cl. I
in B $\flat$

B.Cl.
in B $\flat$

Bsns. 1,2

Cbsn.

Horns 1-4
in F

Perc. 3

Cymbalom

Bass Gtr.

Male
Ens.

place of the skull.
skull.

Large Tam-tam

hard sticks

129. kottapéllda: a *Golgotha*-jelenet groteszk hangvételi klarinét-szólója (51–53. ütem)

Cl. 1 in A

B.Cl. in Bb

Horns in F

Perc. 2

Cymbalom

Harp

Martha

do you not care? Do you not care?

Solo

con sord.

Tuned Gongs

130. kottapéllda: a Márta monológját kommentáló klarinétfutamok az első felvonás második jelenetében (24–28. ütem)

Cl. 1 in Bb

B.Cl. in Bb

Piano

Harp

Martha

by dirt, by ver - min; let their eyes be mor-ti - fied by the sight of

131. kottapéllda: a Márta monológját kísérő virtuóz klarinétfutamok az első felvonás zárójelenetében (88–93. ütem)

A rézfúvós réteget leggyakrabban a kürtök képviselik, amelyek az első felvonás során valamennyi bibliai szereplő szolamát végigkísérik. A harmadik jelenetben először a kontratenor, majd másodszor Márta megszólalását, végül Mária monológját követi kürtszóló (lásd a 132., a 133. és a 134. kottapéldát). Ez a meghatározó jelenlét egészen a *Night* című rész közepéig tart, utána viszont csak a teljes rézfúvós szekció részeként emelkednek ki a kürtök a zenekari textúrából (lásd 135. kottapéllda). A trombita ritkábban tölt be szólistikus szerepet, és – ellentétben a kürttel – nem kettőzi a vokális rétegeket. Egyik jellemző alkalmazása a *Drop Down* kórustételben figyelhető meg, ahol a kórus első belépését követően a kürtszólót előlegzi meg (136. kottapéllda), ez a megoldás azonban csak az első felvonásra jellemző. Mindezek alapján kijelenthető, hogy a vokális együtteseket kísérő hangszerelési stratégiák a rézfúvósok esetében árnyaltabb képet mutatnak; nem csak a mű

drámai, feszültségteljes pontjain tűnnek fel, hanem a transzcendens tartalmat és a gyászt bemutató részekben is kulcsszerepet kapnak.

Horn I
in F

Cymbalom

Harp

Vln. I stand
1st stand only
trem. sul pont.
pp p pp p sim.

132. kottapélda: a kontratenor tercett megszólalását követő kürt szóló az első felvonás harmadik jelenetében (35–39. ütem)

Horns
in F

Perc.
(Glockenspiel)
(Tuned Gongs)

Cymbalom

Harp

Martha
long and ear - ly_ in a wrong one room he moves no more_ he moves no more_

133. kottapélda: a Márta dallamtöredékét kettőző kürt szóló az első felvonás harmadik jelenetében (128-132. ütem)

Horn I
in F

Solo

134. kottapélda: a Mária megszólalását követő kürt szóló az első felvonás harmadik jelenetében (368–371. ütem)

The musical score is for the song "The Rose Tree" and is arranged for a vocal soloist (Mary) and a string quartet (A, B, C, and Cbs.). The score is in 2/4 time and consists of 12 measures. The vocal line (Mary) begins with a rest for two measures, followed by the lyrics "still re - gard - less". The instrumental parts (A, B, C, and Cbs.) provide accompaniment, with various dynamics and articulations indicated. The string parts (A, B, C) feature a triplet of eighth notes in measure 3, marked with a forte (f) dynamic. The cello part (Cbs.) is marked with a pizzicato (pizz.) instruction in measure 3. The score is written for a vocal soloist and a string quartet, with the vocal line and four instrumental staves (A, B, C, and Cbs.) shown. The key signature is one flat (Bb) and the time signature is 2/4. The lyrics are "still re - gard - less".

135. kottapélda: a Mária ereszkedő dallamvonalát imitáló háromszólamú csellóegyüttes az első felvonás harmadik jelenetében (224–230. ütem)

Poco più mosso

360 361 362 363

Obs. 1,2

Eng. Hn.

1 3
Horns in F

2

1 3
Perc.

(Tuned Gongs)
Low Tam-tam

Harp

Mary

Lord, if thou hadst been here, if thou hadst been here, if thou hadst

Male Ens.

say - ing to him,

Poco più mosso

con sord. Solo détaché

Solo

Vln. I

3 soli

Vln. II

3 soli

Vla. 3 soli

Vcl. 3 soli

con sord. *espressivo*

unis. arco

Cbs.

136. kottapélda: a háromszólamú cselló együttes kettőzi a kürtből, valamint az oboákból és az angolkürtből álló triót az első felvonás harmadik jelenetében (360–363. ütem)

A vonósok közül legtöbbször a csellók erősítik a női szólisták anyagait. Ez nemcsak az egyes dallamívek kettőzésében merül ki: a csellószólamok osztásával több esetben egy áttetsző, kamarazenei hangszerelés figyelhető meg a darabban. Például az első felvonás harmadik jelenetében, Mária monológjának utolsó ütemeiben a mezzoszoprán ereszkedő dallamvonalát háromszólamú csellóegyüttes imitálja (lásd 135. kottapélda), ami a folytatásban a kürttriót, valamint a két oboa és angolkürt trióját kettőzve is jelen van (136. kottapélda). Így a hármas számra – ezen keresztül a Szentháromságra – tett utalás nemcsak az apparátus összetételében vagy az egyes zenei formákban érhető tetten, hanem a hangszerelés megoldásaiban is megmutatkozik.

A hangszerelésben a csellók korábbi dominanciája után a hegedűszólam kerül előtérbe, amelynek dallamvonalai a mű számos pontját uralják. Ezek lehetnek alig néhány ütemes kisebb egységek (lásd 137. kottapélda) vagy akár több oldalon átívelő, véget nem érő ívek is. A hegedű és a cselló mellett időnként a brácsa is kiemelkedik a vonós rétegből. Ritkán fordul elő, hogy megkettőzi a vokális szólamokat, és bár a hangszerelésben valamivel több szólisztikus szerephez jut, ezek szinte sosem többek pár ütem hosszúságú rövid szakaszoknál. Ilyen például az első felvonás második jelenetében, Mária monológjának részletében található rövid brácsaszóló (lásd 138. kottapélda).

137. kottapélda: a *Gospel* jellegzetes, hosszú íveket leíró hegedűállásai (első felvonás, harmadik jelenet 299–305. ütem)

Mary

If I get down on my knees,.

If I get down on my knees

Vln. I

Vln. II

Vla.

pp

p

138. kottapélda: a Mária monológiájában megjelenő rövid brácsaszóló az első felvonás második jelenetében (107–112. ütem)

Egy másik jellemző hangszerezési megoldás a nagyszámú divisi-használat, amellyel a mű során korábban a csellókkal elért áttetsző vonós szín visszhangja jelenik meg. Ennek egyik legszembetűnőbb példája a második felvonás ötödik jelenetének utolsó harmadában látható, amikor az öt felé osztott brácsaszólam clusterei a rézfúvósokkal kiegészülve kísérik a zenekar többi rétegének anyagait (lásd 139. kottapélda). A bőgőszólam nem rendelkezik önálló szólóállásokkal: vagy a hegedűszólamok egyes részleteit kettőzik vagy a vonós tutti dallamait erősítik. Ezek alapján egy, a hagyományoshoz közelítő hierarchia figyelhető meg a vonóskarban, ahol a fontosabb szólamokat hordozó hangszerek az alábbi csökkenő sorrendben szerepelnek: hegedűk, csellók, brácsák, bőgők.

Vln. I

Vln. II

1

2

3

4

5

Vla. (Soli)

Vcl.

Cbs.

f

p

139. kottapélda: ötszólamú brácsaegyüttes a második felvonás ötödik jelenetében (88–93. ütem)

A hangszerezés utolsó, de nem kevésbé fontos rétegének szólistái a hárfa és a cimbalom. Míg előbbi napjaink zenekari apparátusának állandó tagja, addig utóbbi specifikus esetekben, inkább kiegészítő, hangszínt gazdagító instrumentumként szerepel az

együttesben. Ám Adams nemcsak akusztikai és kompozíciós megfontolásból alkalmazta a két hangszert, hanem minden bizonnyal szimbolikus okokból is indokoltá vált jelenlétük. A hárfa különböző fajtái az ókori világban is ismert hangszernek számítottak, még Dávid királyt is a Biblia alapján hárfával ábrázolják a képzőművészetben.⁶⁷ Ezzel szemben a cimbalom alkalmazása a *Gospel*-ben sokkal egzotikusabb hatást kelt. Bár a magyar hagyományok alapján úgy tűnhet, hogy a hangszer a hárfához hasonlóan szintén szerepel az ószövetségi írásokban, valójában a cimbalom, illetve angolban a *dulcimer* kifejezés a King James-féle és a legtöbb magyar nyelvű Bibliában egy hibás fordítás eredménye.⁶⁸ A félreértést a *meciltajim* – az ókori zsidó zenében használt, idiofon hangszer – görög megnevezése, a *kümbalon* okozhatta, miközben a ma ismert cimbalom hangjához hasonló *nevel* vagy *nebel* mind külseje, mind megszólaltatása alapján inkább a középkori *pszaltérium*ra emlékeztet.⁶⁹ Ugyanakkor Jari Kallio, finn újságíró 2022-ben Chester Englander, amerikai ütőhangszer- és cimbalomművésszel készített interjúja jóval prózaibb képet fest a hangszer alkalmazásának háttéréről: a cimbalom így nem elsősorban az egzotikus hatás, hanem a zenekarral alkotott hangszíne miatt került a hangszerelésbe. Adams a *Gospel*t követően számos későbbi művében, például a 2014-es *Scheherazade.2* zenekari művében és a 2022-es *Antony and Cleopatra* című operájában is az apparátus részét képezi.⁷⁰ Érdekes, hogy míg Adams korábban az *El Niño*-ban a közel-keleti karaktert két gitárral jelenítette meg, addig a *Gospel*-ben ugyanezt az akusztikai ötletet a cimbalommal árnyaltabb módon oldotta meg.⁷¹

⁶⁷ Sue Carole DeVale: „Harp. Introduction.” In: Stanley Sadie (szerk.): *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Vol.10. (London: Macmillan, 2001). 881. Joan Rimmer: „Harp. Europe and the Americas. The Middle Ages and the Early Renaissance.” In: Stanley Sadie (szerk.): *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Vol.10. (London: Macmillan, 2001). 896.

⁶⁸ David Kettlewell: „Dulcimer.” In: (szerk.): *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Vol.7. (London: Macmillan, 2001). 678.

A magyar nyelvű bibliai források a Szent István Társulat hivatalos oldalán érhetőek el:

<https://szentiras.hu/biblia/szit/psa/150>.

Az angol nyelvű forrás: <https://www.kingjamesbibleonline.org/Psalms-Chapter-150/>. Habár Kettlewell a *dulcimer* szót használja, a King James-féle Bibliában a *cymbal* kifejezés olvasható.

⁶⁹ A *metziltajim*ról szóló forrás: N.N.: „Ceremonial Object. Forms of Ceremonial and Ritualistic Objects According to Their Functions.” <https://www.britannica.com/topic/ceremonial-object/Sacred-furniture-and-related-objects> (Utolsó megtekintés dátuma: 2025.06.22.).

James Blades: „Cymbals. Ancient History: Near East and Europe.” In: Stanley Sadie (szerk.): *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* Vol.6. (London: Macmillan, 2001.) 800.

A *nevel*ről, *nebel*ről, illetve a *pszaltérium*ról szóló forrás: Joachim Braun: „Biblical Instruments. Old Testament Instruments.” In: Stanley Sadie (szerk.): *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* Vol.3. (London: Macmillan, 2001.) 527–528.

⁷⁰ Jari Kallio: „Championing The Cimbalom in American Music. Interview with Chester Englander.” https://jarijuhanikallio.wordpress.com/2022/10/27/championing-the-cimbalom-in-american-music-interview-with-chester-englander/?utm_source=chatgpt.com (Utolsó megtekintés dátuma: 2025.06.22.).

⁷¹ John Adams: *El Niño. A Nativity Oratorio for Chorus and Orchestra*. <https://www.boosey.com/cr/music/John-Adams-El-Nino/15147> (Utolsó megtekintés dátuma: 2025.06.23.).

A basszusgitár apparátusba való beemelése mögött a darab mexikói rétegének megerősítése állhat. Ezt támasztja alá, hogy a hangszer gyakran a mű olyan szakaszaiban kap aktív szerepet, amelyek egyértelműen a cselekmény kortárs rétegéhez tartoznak. Így például az első és a második felvonás nyitójeleneteiben, és az *Arrest of the Women* részben egyaránt megfigyelhető. Bár a basszusgitár, a cimbalom és a hárfa bizonyos esetekben egyszerre is megszólalnak, együttes alkalmazásuk nem hozza magával egyértelmű módon az általuk megjelenített bibliai és kortárs rétegek keveredését. Az első felvonásban Lázár első monológjában a basszusgitár csak a közjáték-szakaszokban rendelkezik részben önálló szólammal (lásd 140. kottapélda). A második felvonásban bár nagyobb szerepet kap, továbbra is gyakran kettőz egyéb hangszereket. A bibliai részekben pedig szinte kizárólag a hangszeres közjátékokban jelenik meg.



140. kottapélda: a basszusgitár szólama az első felvonás negyedik jelenetében (149–155. ütem)

Habár a hárfa és a cimbalom a zongorával kiegészülve a kompozíció számos pontján – különösen az első felvonás *En un día de amor* című tételében, valamint a harmadik jelenetében – fontos szerepet töltenek be az egyes hangzó felületetekben, illetve segítik a hallgató számára a bibliai cselekménybe való beilleszkedést, jelentősebb szólisztikus szerepet csak a második felvonásban kapnak. Elsődleges feladatuk az egyes részek karakterének megalapozása és megerősítése, jelenlétük kisebb része pedig Mária és Lázár szólamainak kettőzésében merül ki (lásd 141. és 120. kottapélda), emellett a hárfa a *Golgotha* első szakaszában a vonósok és a fafúvósok mozgásait kettőzi (lásd 125. kottapélda). Az egyes hangszerelési tendenciákat a 19. és a 20. táblázat szemlélteti.

Cimbalom

Harp

Lazarus

sim.

E4

sword in-to his right place:

141. kottapéllda: a Lázár dallamtöredékét kettőző cimbalomszólam a második felvonás első jelenetében (93–95. ütem)

1. felvonás					
Jelenetek és tételek:	Szólista	Szóló hangszer(ek)	Zenekari réteg(ek)	Vokális együttes(ek)	Megszólalás jellege:
Scene 1a ⁷²	Mária	angolkürt ⁷³ cselló fagott harsona kürt trombita oboa	egyéb fafúvós rézfúvós vonós	kórus	ária
Scene 1b	Márta	nem releváns	nem releváns	nem releváns	recitativo
Scene 2a	Márta	kürt	egyéb	nem releváns	recitativo
Scene 2b	Mária	fagott klarinét piccolo	egyéb fafúvós	nem releváns	recitativo
Scene 3a	Márta	angolkürt cselló kürt	egyéb fafúvós	nem releváns	recitativo
Scene 3b	Mária	basszusklarinét cselló fagott klarinét oboa	egyéb fafúvós vonós	nem releváns	ária
Scene 3c	Márta	nem releváns	vonós	nem releváns	recitativo

⁷²Az egyes tételeket, illetve jeleneteket a könnyebb átláthatóság miatt kisebb egységekre tagoltam aszerint, hogy az adott részben melyik szereplő funkcionál központi karakterként.

⁷³A félkövérrel kiemelt hangszerek a vokális szólisták anyagait kettőzik.

Scene 3d	Mária	angolkürt fuvola hegedűk oboa trombita	egyéb fafűvós rézfűvós vonós	nem releváns	recitativo
Scene 3e	Márta	nem releváns	nem releváns	nem releváns	recitativo
Scene 4a	Lázár	kürt	tutti	nem releváns	ária
Scene 4b	Mária	nem releváns	tutti	kórus	recitativo
Scene 5a	Márta	basszusklarinét fagott klarinét kürtök oboa	egyéb fafűvós rézfűvós vonós	nem releváns	ária és recitativo
Scene 5b	Lázár	fagott kürt trombita	egyéb fafűvós rézfűvós vonós	nem releváns	ária

19. táblázat: a szólisták kapcsolata a szólóhangszerekkel, zenekari és vokális rétegekkel az első felvonásban

2. felvonás					
Jelenetek és tételek:	Szólista	Szóló hangszer(ek)	Zenekari réteg(ek)	Vokális együttes(ek)	Megszólalás jellege:
Scene 1	Lázár	brácsatrió cimbalom kürt	egyéb vonós	nem releváns	recitativo
Scene 2a	Márta	angolkürt fagott kontrafagott brácsa basszusklarinét cselló hárfa klarinét kürt oboa	tutti	-	recitativo
Scene 2b	Márta	angolkürt cimbalom fagott fuvola hárfa klarinét	tutti	-	recitativo
Scene 3a	Mária	fuvola oboa	fafűvós ütős vonós	kórus	recitativo
Scene 3b	Márta	nem releváns	rézfűvós vonós	tercett	recitativo
Scene 4a	Mária	angolkürt	fafűvós	-	ária

		fagott fuvola ⁷⁴ hegedű klarinét kürt oboa trombita	ütős rézfúvós vonós		
Scene 4b	Lázár	nem releváns	tutti	-	recitativo
Chorus: It is Spring	Mária	angolkürt hárfa hegedűk oboa	egyéb fafúvós vonós	kórus	ária
Scene 6a	Mária Márta Lázár	nem releváns	tutti	tercett kórus	recitativo/ária ⁷⁵
Scene 6b	Mária Márta	klarinét	fafúvós ütős vonós	nem releváns	recitativo
Scene 6c	Mária Lázár	cimbalom	egyéb fafúvós vonós	nem releváns	recitativo

20. táblázat: a szólisták kapcsolata a szólóhangszerekkel, zenekari és vokális rétegekkel az első felvonásban

2.2.5. A zene és a szöveg viszonya

Az előző fejezetekben megvizsgáltam a kompozíció szövegkönyvének felépítését, a zenei anyagok szerkezetét, alkotóelemeit, valamint a különböző hangszeres és vokális rétegeket. Az alábbi alfejezet fókuszban a librettó szövegei és a művet felépítő struktúrák közötti kapcsolat áll. Bár a zene és a szöveg viszonyát tekintve a darabban számos madrigalista megoldás figyelhető meg, a fókuszban a mélyebb összefüggések, meghatározható elvek állnak.

Az opera-oratórium analízise feltárta a kompozíció rendkívül összetett és kifinomult szövegkezelését, míg a zenei eszközeit tekintve egy széleslátókörű és sokszínű alkotói repertoár rajzolódott ki. Ugyanakkor a komplexitás indokolja egy jól észlelhető jelrendszer létrehozását, amely a legbonyolultabb kompozíciós eljárások alkalmazása közben is segíti a műben való tájékozódást. Mivel a darab második felvonása – néhány változtatástól eltekintve – a hagyományos passiótörténetet dolgozza fel, ezért a dramaturgiai iránytű

⁷⁴ Bár a fuvolák, az oboák és az angolkürt nem kettőzik közvetlenül a mezzoszoprán anyagait, az első felvonás ötödik jelenetéhez hasonlóan tagolják a szólista belépéseit.

⁷⁵ A zárójelenet első felében a szólisták és a kórus közötti párbeszédben egyaránt érvényesülnek a recitativo és az áriajellegű karakterek, így egy izgalmas átmenet figyelhető meg a hatodik jelenet vokális rétegeiben.

alkalmazására leginkább az első felvonásban – különösen a Lázár feltámasztását feldolgozó jelenetben – merül fel az igény.

A tájékozódást segítik az *Akkordstruktúrák*, illetve a *Hangsorok, skálakivágatok* című alfejezetekben taglalt szerkezetek, amelyek kompozíciós eszközökként az egyes dramaturgiai pontok között tematikus kapcsolatot hoznak létre és a hangszerelést is kihangsúlyozzák. Például a darab első ütemeiben megjelenő rácsszerkezet vagy az első felvonás második jelenetét indító szokatlan, egzotikus hatású hangsorok segítenek eligazodni a hallgatónak és az előadónak a kompozíció bonyolult dramaturgiájában. Az egyes zenekari rétegek és a visszatérő hangszeres szólisták jelenléte ugyanezt a célt szolgálja. Ugyanakkor a *Gospel* összetettsége miatt ezek az eszközök – bár önmagukban és egymással kölcsönhatásba lépve is – hatásosak, nem minden esetben elegendőek a darab teljesértékű befogadásához.

A zene és a szöveg viszonyának vizsgálata azonban nemcsak a madrigalista megoldások változatos jellegére világít rá, hanem arra is, hogy a szólamok irányított – felfelé vagy lefelé tartó – mozgása gyakran asszociatívan kapcsolódik a librettó tartalmához, ezáltal újabb jelentésrétegeket nyitva meg a kompozíció értelmezésében. Az egyes irányok leegyszerűsített szimbolikája a lehető legelemibb módon kapcsolódik a különböző szereplők és részek üzenetéhez, dramaturgiájához. Ennek kiemelkedő példája figyelhető meg a *Supper at Bethany* című jelenet első felében, Lázár áriájában. A tenor szóló első részében gyakoriak a lefelé haladó kromatikus vonalak (lásd 142. kottapélda), eközben a szöveg – „és a halál nem magasztal”⁷⁶ – negatív konnotációval ruházza fel Lázár dallamrészletét. A hatást a gyakori szóismétlések is erősítik (lásd 143. kottapélda). Ennek ellenpontjaként a szólista harmadik belépésétől kezdve a dallamvonal iránya megfordul és részben kromatikusan felfelé törekszik (144. kottapélda). A részlet szövege – „És engedd, hadd zengjünk zsoltárainkat életünknek minden napján”⁷⁷ – egyaránt az előző szakasz ellenpólusaként jelenik meg, míg ezzel párhuzamosan a zenekari anyagok karaktere az afroamerikai zenei stílusok jellemzőit enyhén magára öltve lazul fel.

⁷⁶ Adams: *The Gospel*. Partitúra. i.m., 137–138.

⁷⁷ I.m., 154–155.

Hom I
in F

Bass Gtr.

Piano

Lazarus
praise Thee, shall praise, praise Thee, the

Vln. I (div.)
A B

Vln. II (div.)
A B

Vla. (div.)
A B

142. kottapélda: a tenor szolista kromatikusan ereszkedő dallamvonalai, valamint az énekes anyagát imitáló kürtszólv az első felvonás negyedik jelenetében (72–78. ütem)

1. Solo
brassy

Horns
in F
1 2 3 4

Tpts. 1,2
in C

Tbns. 1,2

Bass Gtr.

Piano

Lazarus
cel - e - brate, cel - e - brate Thee, for death can not, can not cel - e, death can not, can not cel - e - brate, can - not hope, can - not,

Vln. I (div.)
A B

Vln. II (div.)
A B

Vla. (div.)
A B

Vcl.

Cbs.

143. kottapélda: a kromatikus ereszkedő dallamívet kiegészítő szóismétlések Lázár első áriájában (54–59. ütem)

A dallamvonal emelkedése már Lázár megszólalását megelőzően, a tercett narrációjában is megfigyelhető, ahol a börtönben játszódó jelenet végén elvékonyodó, a korábbi rácsszerkezetre emlékeztető anyag tér vissza (lásd 145. kottapélda). A motívum nemcsak tematikus kapcsolatot teremt az egyes részek között, hanem a halált a fogság metaforáján keresztül értelmezi, így Lázár feltámadása a zenei dramaturgiában a szabadulás aktusaként jelenik meg. Bár a mű több pontján megfigyelhetőek az irányított szólammozgások, legtisztábban a tenor szólista első áriájában bontakoznak ki.

LAZARUS

Lazarus

There-fore we will sing my songs, — we will sing my songs, —

Vln. I

Vln. II

B

T4

144. kottapélda: a tenor szólista felfelé haladó dallamvonala az első felvonás negyedik jelenetében (164–171. ütem)

Cl. 1,2 in Bb

Bsns.

Male Ens.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vcl. (div.)

Cbs. (div.)

Laz-a-rus, whom he raised from the dead.. There they made him a sup-per; and Mar-tha served:..

F4

con sord.

pizz.

Tutti, div. a2

non div.

145. kottapélda: a *Gospel* nyitójelenetét jellemző rácsszerkezetre emlékeztető akkordstruktúrák a vonós és a fafúvós szólamokban az első felvonás negyedik jelenetében (7–11. ütem)

A dallamirányok tükrében tisztább dramaturgiai kép rajzolódik ki a női karakterek, különösen a mezzoszoprán szólista reflektív monológjait illetően az első felvonás harmadik jelenetében. Mária első megszólalásában a kromatikusan lefelé haladó dallamvonal Lázár haláláról szóló monológját idézi, egyúttal kifejezi a szöveg negatív – „minden csend elszigetel” – tartalmát (lásd 146. kottapélda). Az irányok kezelésének tágabb értelmezése is megmutatkozik ugyanebben a jelenetben, Márta siratójában. A kontraalt szólója egy bibliai idézettel – „Uram, miért vagy oly messze? Miért rejtőzöl el a szükség idején?” – kezdődik, amely egyúttal a monológ csúcshangjait is magában foglalja. Innen Márta szólama fokozatosan halad lefelé, míg a „többé nem mozog” szövegrésszel éri el a monológ regiszterének mélypontját (lásd a 147. a 148. és a 149. kottapéldákat). Ennek ellentétpárjaként az X2-es próbajeltől, Mária szólójával a zenei anyagok emelkedése figyelhető meg (150. kottapélda). A folyamat közvetlenül vezet Lázár feltámasztásának ábrázoláshoz, ahol a kórus szintén felfelé tartó ívet követ (lásd 151. kottapélda).

The musical score for measures 180-185 includes the following parts:

- Cl. 1 in Bb**: Measures 180-185, featuring a melodic line with trills and slurs.
- B.Cl. in Bb**: Measures 180-185, featuring a melodic line with trills and slurs.
- Bsn. 1**: Measures 180-185, featuring a melodic line with trills and slurs.
- Piano**: Measures 180-185, featuring a rhythmic accompaniment with trills and slurs.
- Harp**: Measures 180-185, featuring a melodic line with trills and slurs.
- Mary**: Measures 180-185, featuring a vocal line with lyrics: "all si - lence i - so-lates, all si - lence i - so-lates,".
- Vcl. A (div.)**: Measures 180-185, featuring a melodic line with trills and slurs.
- Vcl. B (div.)**: Measures 180-185, featuring a melodic line with trills and slurs.
- Cbs. (div.)**: Measures 180-185, featuring a melodic line with trills and slurs.

146. kottapélda: Mária kromatikusan ereszkedő dallamvonala, Lázár áriájának anyagát idézi (első felvonás, negyedik jelenet, 180–185. ütem)

MARTHA *f* angry, accusative, unmeasured

Why stand-est thou a-far off, O Lord?

C2 Agitato ♩ = 69

Vln. I (div.)

Vln. II

A

Vla. (div.)

B

A

C

Vcl. (div.a3)

B

A

C

Cbs. (div.a3)

B

(non cresc.)

(non cresc.)

147. kottapélda: Márta monológjának kezdete az első felvonás harmadik jelenetében (114–116. ütem)

The musical score is for a piece titled "The Long and Ear-ly in a Wrong One Room He Moves No More". It features five instrumental parts and a vocal line. The instruments are Solo (open) Horns in F, Percussion, Cymbalom, Harp, and Martha. The score is written in 4/4 time and includes various musical notations such as dynamics (mp, p, p sempre), articulation (accents, slurs), and performance instructions (Tuned Gongs). The vocal line is written for Martha and includes the lyrics: "long and ear-ly in a wrong one room he moves no more, he moves no more."

Solo (open)

Horns in F

Perc.

Cymbalom

Harp

Martha

long and ear-ly in a wrong one room he moves no more, he moves no more.

148. kottapélda: a kontraalt szólista anyagának ereszkedése (128–132. ütem)

The first system of the musical score includes the vocal line and the first four instrumental parts. The vocal line (Martha) has the lyrics: "closed, slow-ly closed, slow-ly closed—he moves no more, he moves no more—". The instrumental parts are for Violin I, Viola (div.a3), Violoncello, and Contrabass (div.a3). The score shows the initial measures of the piece, including the key signature change to D major and the time signature change to 3/4.

149. kottapélda: Mária monológjának mélypontja (142–147. ütem)

150. kottapéllda: a zenekari anyagok fokozatos emelkedése Mária monológiájában, az első felvonás harmadik jelenetében (407–410. ütem)

Chorus B: Divisi a3 - Each part has both high (female) and low (male) voices.

151. kottapéllda: a kórus kromatikus emelkedése az első felvonás harmadik jelenetében (498–504. ütem)

A második felvonásban is megfigyelhetők az irányított szólammozgások, bár dramaturgiai szempontból kevésbé releváns a használatuk az első felvonáshoz képest. A passió egyes pontjainak megzenésítésében a lefelé haladó anyagok kerülnek túlsúlyba, melyeknek egy része a szövegábrázolások közé tartozik. Például a nyitókórus egyik szakaszának szövegét – „aki a bejáratától a követ az anyjára görgeti” – egy ereszkedő 1:2-es alternáló skála szimbolizálja (152. kottapéllda), de erre reflektál az *Arrest of the Women* című jelentben megfigyelhető nőikari állás is (lásd 153. kottapéllda).

S
say, Who rolls the stone from the entrance o-ver his moth-er,

A
say, Who rolls the stone from the entrance o-ver his moth-er,

Chorus
say, Who rolls the stone from the entrance o-ver his moth-er,

T
"You want her? Take her." Who rolls the stone from the entrance o-ver his moth-er,

B
say, Who rolls the stone from the entrance o-ver his moth-er,

152. kottapéllda: szófestés a második felvonás nyitókórusában (91–96. ütem)

S.I
to-so hor-ror-de l'a-go-ní-a que me ob-se-de, es no más de mí cul-pa ne-fan-da, Di-me que es-te es-pan-

Women's Chorus
to-so hor-ror-de l'a-go-ní-a que me ob-se-de, es no más de mí cul-pa ne-fan-da, Di-me que es-te es-pan-

S.II
to-so hor-ror-de l'a-go-ní-a que me ob-se-de, es no más de mí cul-pa ne-fan-da, Di-me que es-te es-pan-

A.
to-so hor-ror-de l'a-go-ní-a que me ob-se-de, es no más de mí cul-pa ne-fan-da, Di-me que es-te es-pan-

153. kottapéllda: a második felvonás nyitókórusát idéző nőikari részlet az *Arrest of the Women* című jelenetben (316–320. ütem)

A lefelé haladó anyagok másik csoportját a darab olyan pontjai jelentik, amelyek túlmutatnak az egyszerű madrigalista megoldásokon és mélyebb összefüggéseket teremtenek a kompozíción belül. Így például a *Night*-jelenet vonós állásaiban, az esőt szimbolizáló sűrű szövésű, süllyedő anyagok több szempontból kapcsolódnak a darab egyes pontjaihoz (lásd 153. kottapéllda). Egyrészt a mű struktúrájában, az első felvonás *Drop Down* című kórusa közel azonos helyet foglal el, így a két rész párt alkot, továbbá az ereszkedő irányt, az anyag természetét és a szöveg tartalmát figyelembe véve az esőcseppek metaforikus értelmezése alapján a gyászt jelenítik meg (154. kottapéllda). Utóbbi alapján a *Night* könnyedén összekapcsolható a *Supper at Bethany* című jelenet második felében, a Mária monológiát kísérő, szintén lefelé haladó anyagokkal (lásd 155. kottapéllda). A szakasz elején megfigyelhető, hogy az olaj felfelé szálló illatát ábrázoló emelkedő futamokba fokozatosan ellentétes irányú anyagok kerülnek, ezzel szimbolizálva a Jézust gyászoló asszony sírását (156. kottapéllda).

Leggero $\text{♩} = 82$

Violin I (div.)

Violin II (div.)

Viola (div.)

Violoncello (div.)

Contrabass

154. kottapélda: az első felvonás *Drop Down, Ye Heavens* című kórustételének vonóskari kivonata (1–6. ütem)

[illegible]

155. kottapélda: a Mária monológiát kísérő, lefelé haladó hegedűszólók az első felvonás negyedik jelenetében (271–274. ütem)

C5

Solo 1

Solo 2

Vln. I
the others

Vln. II
(div.)

Solo 1

156. kottapélda: az ereszkedő és emelkedő vonós szólisták anyagai az első felvonás negyedik jelenetében (262–263. ütem)

Részben erre reflektálnak a *The Sepulchre; Mary's Awakening* című jelenet P3-as cifferétől induló, koráljellegű, ereszkedő, homofon tömbök. A jelenet Jézus testének gyorsba tekerését és temetését ábrázolja (lásd 157. kottapélda), míg a T3-as ciffertől induló elektronikus háttér, valamint az *It is Spring* kórustételre utaló fafűvös állások már a feltámadás képét sejtetik (lásd 158. kottapélda). Habár a fenti példák érzékletesen mutatják meg az irányított szólammozgások szöveghez való kapcsolódását, nem minden hasonló zenei részlet célja a verbális tartalom zenei alátámasztása. A tendencia elsősorban a mű dramaturgiai csúcspontjainál és meghatározó formai egységeinél érhető tetten.

P3 **fluido ma gravemente (♩ = 84)**

36 37 38 39 40 41 42

Cbsn.

BRASS: as little break between notes as possible
sempre molto sostenuto, dolcissimo

1 senza sord. *p*

2 senza sord. *p*

Horns in F 3 senza sord. *p*

4 senza sord. *p*

1 senza sord. *p*

2 senza sord. *p*

Tpts. in C 1 senza sord. *p*

2 senza sord. *p*

1 senza sord. *p*

Tbns. 2 senza sord. *p*

pp *pp* *pp* *pp* *pp* *pp*

157. kottapélda: a Jézus sírba helyezését ábrázoló, ereszkedő, koráljellegű rézfűvös állás a második felvonás ötödik jelenetében (35–42. ütem)

T3 Lo stesso tempo (♩ = 52)

80 81 83 84 85 86 87

Fls. 1 2 3

Obs. 1 2

Eng. Hn.

Cls. in B $\flat$ 1 2

B.Cl. in B $\flat$

Bsns. 1 2

Horns in F 1 3 4

Tpts. 1,2 in C

Tbns. 1,2

Perc. 1 2 3

Harp

Sound Track

con sord. p

con sord. p

con sord. pp np

con sord. pp np

3 Bowed Cymbals

each cymbal should have a different pitch if at all possible, the middle cymbal should have A $\flat$ in its spectrum

(Bass Drum)

FPP fade in

Frogs

np

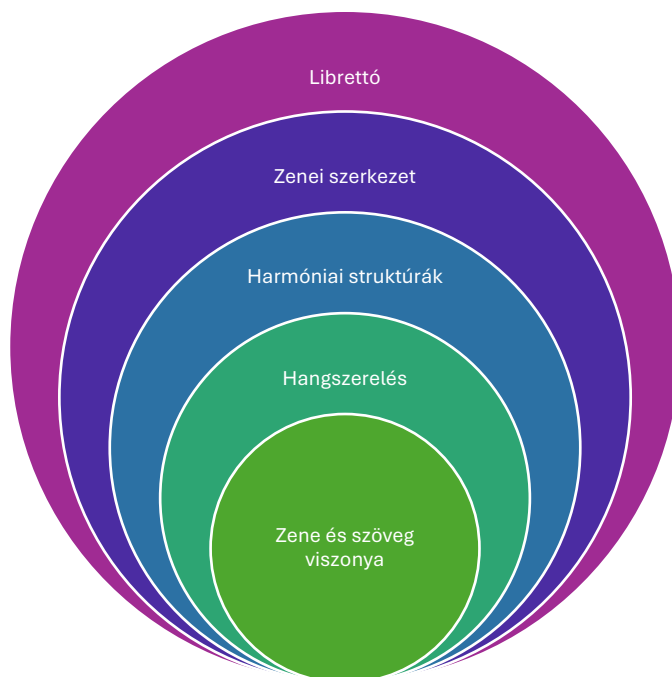
158. kottapélda: az *It is Spring* című tétel anyagainak megelőlegzése a második felvonás ötödik jelenetében (80–87. ütem)

2.3. A *Gospel* kompozíciós és dramaturgiai megoldásainak összegzése

John Adams *The Gospel According to the Other Mary* című opera-oratóriumának meghatározó kompozíciós és dramaturgiai elvei a mű öt elemzett aspektusán – a librettó felépítésén, a formán, a harmóniai struktúrákon, a hangszerelésen, valamint a zene és a szöveg viszonyán – keresztül rajzolódnak ki. E szempontok nem elkülönülve, önálló értelmezési réteggént jelennek meg, hanem egymással szoros összefüggésben, a cselekményre és a szereplők megnyilvánulásaira érzékenyen reflektáló rendszerként

működnek. Az analízis alapját a librettó struktúrája és a zenei szerkezet közösen határozzák meg, erre az alapra épülnek a harmóniai jelenségek, amelyeket a hangszeres és vokális rétegek árnyalnak és mélyítenek tovább. Végül a zene és a szöveg interaktív viszonya szövi össze ezeket az elemeket, és emeli őket egy koherens egységgé (lásd 1. ábra).

A *Gospel* kompozíciós gondolkodását meghatározó főbb elveket az öt nézőpont alapján, a megadott sorrend szerint haladva foglalom össze és emelem ki.



1. ábra: a *Gospel* kompozíciós és dramaturgiai elveit magában foglaló öt aspektus viszonya

A mű első rétegét a librettó jeleneti, amelyben a *Gospel* legalapvetőbb formai és strukturális összefüggései figyelhetők meg. Ezek alapján Adams számára különösen fontos a tükröszimmetrikus szerkezet, amelyek az egyes részek – például a Lázár feltámasztását feldolgozó és a *Golgotha* – pozicionálásban is jól nyomon követhető. Ugyanakkor a kompozíció dramaturgiai szempontból kiemelt pontjai – mint például a nyitó-, illetve zárójelenetek – összekapcsolásában fontos szerepet játszik az egyes részek hasonló hangvétele is. Ez a fajta kettősség egyaránt jellemző a librettó forrásanyagaira. A művet a bibliai és a kortárs – illetve, a 19. és 20. századi – szövegek komplex viszonyrendszere hatja át. A különböző forrásokból származó írások jelentős része női szerzőktől származik, amely a hagyományostól eltérő fókusz és a Mária Magdolna szemszögéből végigkövetett történet miatt vált indokolttá. Részben ennek köszönhető, hogy a hagyományos szenvedéstörténet egyes mozzanatait hiányoznak vagy egyéb bibliai cselekményszálakkal fonódnak össze. Az

ó- és jelenkori források az egész darab során – azon belül is kifejezetten a második felvonás nyitókórusáig – reflektálnak egymásra. Ezáltal a kompozíció idősíkkal kapcsolatos kérdései háttérbe szorulnak és az alapvető tapasztalások időtlen jellege válik hangsúlyossá.

Emellett szintén meghatározó jelentőségű a darabban a hármasság időről-időre visszatérő ábrázolása, amely leginkább a három különböző vokális réteg koncepciójában – szólolisták, tercett és kórus –, valamint a három bibliai karakter és a szentháromságot szimbolizáló kontratenorok kapcsán érhető tetten. Még a szólolisták is három különböző világnézetet képviselnek: pragmatikus, útkereső és transzcendens. A librettó alapján az egyes jelenetek, illetve kisebb egységek formájában szintén megfigyelhetők a háromtagúság jelei, ahogy az Lázár húsvéti áriájában vagy az *It is Spring* című kórustételben is jól látható. Gyakori továbbá a kiemelt fontosságú mondatok vagy szavak ismétlése: ezek a szerkezeten belüli bővítések szinte kivétel nélkül egymást követően háromszor hangoznak el, például a *Golgotha* utolsó ütemeiben vagy a második felvonás zárójelenetének antifonális szerkesztésű szakaszában.

A mű zenei szerkezetei jelentős mértékben támaszkodnak a librettó összefüggéseire és erősítik a kompozíció szimmetrikus felépítését. Az első felvonás mozaikjellegű epizódok lazán összefűzött sorozataként jelenik meg, amelyeket a tematikus és a motivikus összefüggések kapcsolnak össze. A második felvonás ezzel szemben a passió narratíváját követi, így az előzményekhez képest lineárisabb szerkezetet követ. A forma ilyen jellegű folyamatos sűrűsödése irányított módon vezet a kompozíció két csúcspontja – Jézus halálának és feltámadásának ábrázolása – felé.

Az egyes részek között dramaturgiai, formai és zenei analógiák fedezhetőek fel, amelyek tovább árnyalják a két felvonás kapcsolatát. A darab dramaturgiai szempontból meghatározó részei – a nyitóképek, a központi jelenetek, valamint a záró szakaszok – mindhárom szempont alapján rokonságot mutatnak, míg a szerkezeti vagy zenei azonosságok az egyes tételek között is megtalálhatóak (lásd a 2.2.1. *Zenei szerkezet* című fejezetben az 9. táblázatot). A jelenetek túlnyomó többségében háromtagúság uralkodik. Bár ez ritkán vonatkozik a klasszikus értelemben vett formára, inkább a hangnemérzet alapján létrejövő keretes szerkezet és a kontrasztáló középrész miatt keltik ezek a részek a háromrészes szerkezet érzetét. A hármas tagolás mellett a rondóelv a másik hagyományos alapon nyugvó formarendező elv a műben, amely az első felvonás nyitójelenetében jelenik meg. Ezeket a formai tendenciákat a 8. táblázat szemlélteti. Bár a többi részben szabad forma figyelhető meg, az énekesek vagy a szólolisták tagolásai jól érhető, világos szerkezetet teremtenek. Például a Lázár feltámasztását feldolgozó jelenetben a hangszeres közjátékok,

valamint Márta és Mária váltakozó megszólalásai hoznak létre logikus szerkezetet (lásd 10. táblázat).

Az akkordstruktúrák, illetve a hangsorok és skálakivágatok a *Gospel*t alkotó anyagok építőelemei, amelyek szerkezetük és használatuk alapján négy csoportba sorolhatóak: a funkciós-tonális, a modális, az alternáló modellskálakon alapuló gondolkodásmód, valamint a szabad atonalitás. Ezek a szervezőelvek önállóan és csoportosan egyaránt jelen vannak, tematikus alkalmazásuk tovább erősíti a librettó és a zenei szerkezet alapvető összefüggéseit. A kompozíció jellemző konstrukciói közé tartozik a rácsszerkezet – egy összhangzatos moll skála hangjaiból alkotott heptachord-mixtúra –, a kvart- és kvinttornyok, a kromatikus és diatonikus clusterek, az alternáló modellskálákból képzett harmóniák, valamint az egymástól független, tonális színezetű akkordok egymásra rétegzései is. A dramaturgiában az emelkedő hét hangból álló mixtúra a börtön zenei metaforájaként jelenik meg, míg a clusterek alkalmazása szinte kizárólag negatív konnotációt hordoz. A politonális rétegzések ezzel szemben kettős szerepet töltenek be: egyrészt Mária monológiájában – a tonális bázis hiányából adódóan – a karakter bizonytalanságát szimbolizálják, míg Lázár szakaszaiban az evilági és a transzcendens közötti átmenetet testesítik meg.

A kompozíció egyes szakaszait különleges, egzotikus hatású hangsorok színezik. Ezek általában valamilyen meghatározott zenei kultúrához kötődnek. Alkalmazásuk számos esetben egyfajta dramaturgiai irányítúként funkcionál, amely segíti a bibliai és a kortárs rétegek közötti tájékozódást, ahogy az az első felvonás második jelenetének első szakaszában is megfigyelhető. Hasonló szerepet töltenek be a klasszikus és alternatív modális skálák is. Az egyes hangsorok jellemző karaktere az adott jelenet, illetve a vokális vagy hangszeres rétegek megszólalásait árnyalja, ezáltal gazdagítva újabb értelmezési lehetőségekkel az opera-oratórium tematikus hálóját.

A hangszerelés összesen öt zenekari réteget foglal magában, amelynek gerincét bár a vonósok képezik, mindkét felvonásban jelentős fafűvós dominancia figyelhető meg. A rézfűvós szekció a darab drámai, feszült szakaszaiban lép elő, valamint a második felvonás ötödik jelenetében kap ünnepélyes, rezignált karakterű anyagokat. Az ütőhangszerek alkalmazása elsősorban a darab szakrális színezetűrészeiben – különösen a *Golgotha* című jelenettől kezdve – kerül előtérbe. A kiegészítő szerepet betöltő hangszerek egyrészt az ókori bibliai, illetve kortárs mexikói rétegekre reflektálnak, másrészt egzotikus színezetet adnak a *Gospel*nek.

A vokális együtteseket kísérő hangszerelési tendenciák szorosan kapcsolódnak a mű nagyformájához: az első felvonás kezdő- és negyedik jelenete között egyfajta keretes

szerkezet figyelhető meg, míg a második felvonásban a *Golgotha*-jelenettől a hangszeres és vokális rétegek jelenléte egyaránt csökkenő tendenciát mutat. Ez a kompozíciós megoldás dramaturgiai célt szolgál, amely által az utolsó, ritmikus karakterű rész nagyobb hangsúlyt kap, illetve Jézus és Mária találkozásának bensőséges hangulatát is támogatja. A jelenség a mezzoszoprán és a kontraalt szólistáknál egyaránt megfigyelhető. Mária és Márta szólamait leggyakrabban a fa- és rézfúvósok, valamint a vonósok kísérik. Ez a tematikus hangszerelési megoldás nemcsak a kompozíció formai összefüggéseit erősíti, hanem az egyes jelenetekben meghatározó jelenléttel bíró hangszeres rétegek kiemelt megszólalásait is egy-egy szereplőhöz kapcsolja, ahogy az Mária és Márta monológjaiban, valamint a *Golgotha*-jelenetben egyaránt hangsúlyos klarinétanyagok kapcsán is jól látható. Ezzel szemben Lázár megszólalásaihoz nem kapcsolódnak tematikus hangszerelési tendenciák, ám dallamvonalait szinte mindig a teljes zenekar kíséri.

Az opera-oratórium rendkívül komplex formai, harmóniai, hangszerelési és dramaturgiai összefüggéseit a zene és a szöveg viszonya helyezi kontextusba. A különböző irányok a darab kulcspontjain döntő fontosságúak. Így a felfelé haladó szólamok a reményt és a feltámadást, míg az ereszkedő anyagok a halált és a gyászt szimbolizálják. Ez a jelenség elsősorban Lázár első áriájában – az első felvonás negyedik jelenetében – figyelhető meg, de azt megelőzően, illetve a második felvonásban is hangsúlyos szerepet kapnak a különböző irányított szólammozgások.

Mindezek mellett a mű kifinomult és komplex összefüggésrendszere néhány esetben az eredeti szerzői szándékkal ellenkező hatást vált ki. A bibliai cselekmény különböző pontjaihoz kapcsolódó kortárs reflexiók bár valódi párhuzamokra mutatnak rá, ugyanakkor túlzott jelenlétük miatt hajlamosak elaprózni a fókusz, így újra és újra kizökkenthetik a hallgatót az Adams által létrehozott hangzásélményből. Ez a koncepció különösen az első felvonásban válik zavaróvá, ahol a cselekmény epizodikus jellege miatt alapvetően nehezebb követni a narratívát. A második felvonás ezzel szemben sokkal kedvezőbb helyzetből indul, mivel egyrészt a már jól ismert passió egyes pontjait ábrázolja, másrészt az előzményekhez képest lineáris történetvezetés jellemzi. Így a világos keret már nagyobb teret ad a jelenkori reflexióknak, azonban az időbeli korlátok és a szenvedéstörténet közismert jellege miatt erre jóval kevesebb lehetőség van, mint az első felvonásban. Ugyanakkor a második felvonás kortárs visszacsatolásai – talán a mérsékelt jelenlétük, a strukturális elkülönítés vagy a narratíva lineáris természete következtében – sokkal fesztelenebb módon simulnak a passió epizódjaiba.

Az *Arrest of the Women* bár illeszkedik a nagyforma tükörszimmetrikus szerkezetébe – az első felvonás analóg helye szintén a nőket helyezte a középpontba –, felborítja a második felvonás egyensúlyát. A cselekmény egyes pontjait két-két jelenet, illetve tétel ábrázolja a második felvonásban. Például Jézus útját a kereszting a *The Arrest of Jesus* és az *Arrest of the Women*, halálát a *Golgotha* és a *Night* című párok mutatják be. Előbbiek közel azonos karaktere – melyekhez a felvonás nyitókórusa hangulatában és zenei anyagában is szorosan illeszkedik – egyébként nagyban gyengítik a dramaturgiát, így a nagyformában kialakuló egyensúlyvesztést az utolsó jelenet képtelen visszaállítani, még ha önmagában jól is illeszkedik az előző jelenetek és tételek sorába. Ezek alapján az első felvonás összefüggései túl összetett hálózatot alkotnak, míg a második felvonás lineáris szerkezete több reflexiót is elbírna, bár a passió kötött formája és az időkeret miatt erre nincsen lehetőség.

Habár az opera-oratórium bonyolult librettója, a néhol túl összetett zenei nyelvezete és a második rész dramaturgiai aránytévesztése együttesen hozzájárultak a *The Gospel According to the Other Mary* vegyes fogadtatásához, pont ez a komplexitás emeli az elmúlt évtizedek egyik legfontosabb kompozíciói közé John Adams művét.

Bibliográfia:

Adams, John: *A Flowering Tree. The Story*. Partitúra. (London: Boosey & Hawkes, 2006.) III.

—————: *Hallelujah Junction. Composing an American Life*. London: Faber and Faber Limited, 2008.

Bartók Béla: „Magyar népzene és új magyar zene.” In: Almárné Veszprémi Lili (szerk.): *Önéletrajz. Írások a zenéről*. Budapest: Egyetemi Nyomda, 1946. 19–25.

Batta, András: *Opera. Zeneszerzők. Művek. Előadóművészek*. Budapest: Vince Kiadó, 2006.

Blades, James: „Cymbals. Ancient History: Near East and Europe.” In: Stanley Sadie (szerk.): *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Vol.6. London: Macmillan, 2001. 800.

Braun, Joachim: „Biblical Instruments. Old Testament Instruments.” In: Stanley Sadie (szerk.): *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Vol.3. London: Macmillan, 2001. 527–528.

Brown, Howard Mayer: „Opera. II. Origins.” In: Stanley Sadie (szerk.): *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Vol.3. London: Macmillan, 2001. 673.

Burrows, Donald: *Handel*. [=Stanley Sadie (szerk.): *The Master Musicians*. 3. kötet.] New York: Oxford University Press, 2012.

Cahill, Sarah: „Adams, John (Coolidge).” In: Stanley Sadie (szerk.): *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Vol.1. London: Macmillan, 2001. 143–146.

Chrysander, Friedrich: „Esther. An Oratorio.” In: N.N. (szerk.): *Esther Oratorium von Georg Friedrich Händel*. Lipcse: Deutsche Händelgesellschaft, 1882. VII–VIII.

Clark, Robert Charles: *American Literary Minimalism*. PhD disszertáció. Athens, University of Georgia, 2011. (Kézirat).

Daines, Matthew: „»Nixon in China.« An Interview with Peter Sellars.” *Tempo* no. 197. (1996. július): 12–19.

DeVale, Sue Carole: „Harp. Introduction.” In: Stanley Sadie (szerk.): *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Vol.10. London: Macmillan, 2001. 881.

Dobos Dániel: *The Gospel According to the Other Mary. Kompozíciós és dramaturgiai megoldások John Adams opera-oratóriumában*

Goodman, Alice: „Nixon in China. Program Notes.” In: N.N. (szerk.): *Nixon in China*. Partitúra. London: Boosey&Hawkes, 1987. III.

Griffiths, Paul: „System.” in: Stanley Sadie (szerk.): *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* Vol.18. London: Macmillan Limited Press, 1980. 481.

—————: „Bluebeard’s Castle.” In: Stanley Sadie (szerk.): *The New Grove Dictionary of Opera*. Vol.1. London: Macmillan, 1992. 505.

Hicks, Anthony: „Handel.” In: Stanley Sadie (szerk.): *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Vol.10. London: Macmillan, 2001. 751–754.

Jeppesen, Knud: *Ellenpont*. (Ford.: Ormay Imre) Copenhagen: Editio Wilhelm Hansen, 1974.

Johnson, Timothy A.: „Minimalism: Aesthetic, Style or Technique?” *The Musical Quarterly* Vol.78/4 (1994. tél): 742–773.

Kettlewell, David: „Dulcimer.” In: (szerk.): *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Vol.7. Város: Kiadó, 2001. 678.

Kroó György: *Bartók színpadi művei*. Budapest: Zeneműkiadó Vállalat, 1962.

Koay, Kheng Keow: „Baroque Minimalism in John Adams’s Violin Concerto.” *Tempo* Vol.66/260 (2012. április): 23–33.

Kozinn, Allan: „Nixon in China.” In: Stanley Sadie (szerk.): *The New Grove Dictionary of Opera* Vol.3. London: Macmillan Press Limited, 1992. 610–611.

Larson, Stephen: „Risen from the Ashes: The Complex Print History of Carl Dreyer’s *The Passion of Joan of Arc* (1928).” *The Moving Image: The Journal of the Association of Moving Image Archivists*. Vol.17/1 (2017. tavasz): 52–84.

Lee, Douglas: *Masterworks of 20th-Century Music: The Modern Repertory of the Symphony Orchestra*. New York: Routledge, 2002.

Lesure, François: *Debussy letters*. (Ford.: Roger Nichols) London: Faber and Faber, 1987.

Levey, Geoffrey Brahm: „Multicultural Integration in Political Theory. Multiculturalism and National Integration.” In: James Jupp és Michael Clyne (szerk.): *Multiculturalism and Integration. A Harmonious Relationship*. Canberra: ANU E Press, 2011. 80.

Lindenberger, Herberth: *Situating Opera: Period, Genre, Reception*. Cambridge University Press, 2010.

May, Thomas: „A Flowering Tree. The Composer. The Music.” *Jung Journal* Vol.2/1. (2008. tél): 41–48.

McCutchan, Ann: *The Muse that Sings: Composers Speak about the Creative Process*. Oxford: Oxford University Press, 1999.

Min Tian: „»Alienation-Effect« for Whom? Brecht’s Misinterpretation of the Classical Chinese Theatre.” *Asian Theatre Journal* Vol.14/2 (1997. ősz): 200–222.

Murray, David: „Salome.” In: Stanley Sadie (szerk.): *The New Grove Dictionary of Opera*. Vol.4. London: Macmillan, 1992. 146.

Neighbour, O.W.: „Moses und Aron.” In: Stanley Sadie (szerk.): *The New Grove Dictionary of Opera*. Vol.3. London: Macmillan, 1992. 480–481.

Palmese, Michael: „Los Angeles, Walt Disney Concert Hall: John Adams’s »The Gospel According to the Other Mary.«” *Tempo* Vol.66/262. (2012. október): 49–50.

—————: „A Portrait of John Adams as a Young Man: The 1970s Juvenilia.” *American music* Vol.73/2 (2019. nyár): 229–256.

Pascall, Robert: „Style.” In: Stanley Sadie (szerk.): *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* Vol.24. London: Macmillan, 2001. 638.

Porter, Andrew: „»Nixon in China.« John Adams in Conversation.” *Tempo* no. 167. (1988. december): 25–30.

Potter, Keith: „Minimalism (USA).” In: Stanley Sadie (szerk.): *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* Vol.16. London: Macmillan, 2001. 716–718.

—————: *Four Musical Minimalists. La Monte Young, Terry Riley, Steve Reich, Philip Glass. Preface*. Cambridge: Cambridge University Press, 2002. XIII.

—————: *Four Musical Minimalists: La Monte Young, Terry Riley, Steve Reich, Philip Glass*. Cambridge: Cambridge University Press, 2002.

—————: „Mapping Early Minimalism.” In: Keith Potter, Kyle Gann, Pwyll Ap Siôn (szerk.): *The Ashgate Research Companion to Minimalist and Postminimalist Music*. London: Routledge, 2013. 19–37.

Puffet, Kathryn Bailey: „Anton Webern (Friedrich Wilhelm von)” In: Stanley Sadie (szerk.): *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* Vol.27. London: Macmillan, 2001.) 179.

Dobos Dániel: *The Gospel According to the Other Mary. Kompozíciós és dramaturgiai megoldások John Adams opera-oratóriumában*

Reich, Steve: *Writings About Music*. New York: New York University Press, 1975. 9–11.

Révész Ágota: *Lírai Anatómia. avagy A színész munkája a jingju („pekingi opera”) színpadán*. DLA disszertáció. Budapest: Színház- és Filmművészeti Egyetem, 2009. (Kézirat).

Rimmer, Joan: „The Middle Ages and the Early Renaissance.” In: (szerk.): *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Vol.10. Város: Kiadó, 2001. 896.

Sadie, Stanley: „Acis and Galatea.” In: U.ő. (szerk.): *The New Grove Dictionary of Opera*. Vol.1. London: Macmillan, 1992. 10–11.

Schönberger, Elmer: „Andriessen, Louis. Works.” In: Stanley Sadie (szerk.): *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Vol.1. London: Macmillan, 2001. 637–638.

Schwartz, K. Robert: „Process vs. Intuition in the Recent Works of Steve Reich and John Adams.” *American Music* Vol.8/3 (1990. ősz): 245–273.

—————: *Minimalists. 20th Century Composers*. London: Phaidon Press, 2008.

Smith, Richard Langham: „Pelléas et Mélisande.” In: Stanley Sadie (szerk.): *The New Grove Dictionary of Opera*. Vol.3. London: Macmillan, 1992. 939.

Smither, Howard E.: „Oratorio” In: Stanley Sadie (szerk.): *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Vol.18. London: Macmillan, 2001. 516.

Stein, Robert: „Théâtre du Châtelet, Paris: Adams’s »El Niño«.” *Tempo* no. 216. (2001. április): 37–38.

Stravinsky, Igor: „Oedipus Rex. Előszó.” In: N.N. (szerk.): *Oedipus Rex. Opera-Oratorio in Two Acts after Sophocles*. Partitúra. London: Boosey&Hawkes, 1948. IV–V.

Taruskin, Richard: „Mavra.” In: Stanley Sadie (szerk.): *The New Grove Dictionary of Opera* Vol.3. London: Macmillan, 1992. 278.

—————: „The Nightingale.” In: Stanley Sadie (szerk.): *The New Grove Dictionary of Opera* Vol.3. London: Macmillan Press Limited, 1992. 604.

—————: „Oedipus Rex.” In: Stanley Sadie (szerk.): *The New Grove Dictionary of Opera*. Vol.3. London: Macmillan, 1992. 650.

—————: „Perséphone.” In: Stanley Sadie (szerk.): *The New Grove Dictionary of Opera*. Vol.3. London: Macmillan Press Limited, 1992. 971.

—————: „The Rake’s Progress.” In: Stanley Sadie (szerk.): *The New Grove Dictionary of Opera* Vol.3 London: Macmillan, 1992. 1220.

Van Eenoo, Cedric: „Minimalism in Art and Design: Concept, Influences, Implications and Perspectives.” *Journal of Fine and Studio Art* Vol.2/1. (2011. június): 7–12.

Wakemann, John: *World Film Directors:1890-1945*. [=John Wakemann (szerk.): *World Film Directors. 1. kötet.*] New York: The H.W. Wilson Company, 1987.

Walker, Alan: *Liszt Ferenc 3. - Az utolsó évek 1861-1886*. (Ford.: Fejérvári Boldizsár) Budapest: Editio Musica Budapest Zeneműkiadó, 2003.

Walsh, Stephen: „Stravinsky, Igor (Fyodorovich).” In: Stanley Sadie (szerk.): *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Vol:24. London: Macmillan, 2002. 550.

Warburton, Dan: „A Working Terminology for Minimal Music.” *Intégral* Vol.2. (1988.): 135–159.

Watkins, Glenn: *Soundings: Music in the Twentieth Century*. London: Collier Macmillan, 1988.

Whittall, Arnold: „Stravinsky and Music Drama.” *Music and Letters* 50/1 (1969. január): 63–67.

—————: „Opera.” In: Stanley Sadie (szerk.): *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Vol.18. London: Macmillan, 2001. 444.

—————: „Birtwistle’s Last Supper and Adams’s El Niño: Echoes of Old Belief’s.” *The Musical Times* Vol.143/1881 (2002. tél): 13–26.

—————: „Opera.VI. The 20th Century.” In: Stanley Sadie (szerk.): *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* Vol.10. London: Macmillan, 2002. 446.

Xiao Li: *Chinese Kunqu Opera*. South San Francisco: Long River Press, 2005.

Youssef, Maged: „Language of Minimalism in Architecture.” *Journal of Engineering and Applied Science* Vol.61/5 (2014. október): 413–435.

Internetes források:

Adams, John: *I Was Looking at the Ceiling and Then I Saw the Sky*.

<https://www.boosey.com/opera/moreDetails?musicID=1186> (Utolsó megtekintés dátuma: 2024.04.24.).

—————: *Gospel According to the Other Mary*.

<https://www.boosey.com/cr/perusals/score?id=25828>
(Utolsó megtekintés dátuma: 2024.04.03.).

—————: *Girls of the Golden West*.

<https://www.boosey.com/cr/perusals/score?id=39275> (Utolsó megtekintés dátuma: 2024.04.03.).

—————: *Antony and Cleopatra*. <https://www.boosey.com/cr/music/John-Adams-Antony-and-Cleopatra/104158> (Utolsó megtekintés dátuma: 2024.04.24.)

Barcza Réka: „El Greco Magdolnai – A Szépművészeti Múzeum új kiállításán jártunk.”

<https://fidelio.hu/vizual/el-greco-magdolnai-a-szepmuveszeti-muzeum-uj-kiallitasan-jartunk-175564.html> (Utolsó megtekintés dátuma: 2025.01.30.).

Battle, Laura: „Peter Sellars Talks about His Spiritual Side.”

<https://www.ft.com/content/5374df38-6377-11e4-8a63-00144feabdc0> (Utolsó megtekintés dátuma: 2025.01.16.).

Bingeni Szent Hildegárd: „Spiritus Sanctus Vivificans.”

https://vmirror.imslp.org/files/imglnks/usimg/9/9e/IMSLP908699-PMLP1425823-hildegard_spiritus_sanctus_vivificans.pdf (Utolsó megtekintés dátuma: 2025.01.14.).

Clemens, Andrew: „The Gospel According to the Other Mary – Review.”

<https://www.theguardian.com/music/2013/mar/17/gospel-according-to-other-mary-review>
(Utolsó megtekintés dátuma: 2023.05.23).

Cohen, Matthew Isaac: „Peter Sellars: Asia on the World Stage.”

<https://asianperformingartsforum.wordpress.com/past-events/asi-on-the-world-stage-a-talk-by-pe/> (Utolsó megtekintés dátuma: 2025.01.16.).

Darió, Rubén: *Cantos de vida y esperanza*.

https://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/cantos-de-vida-y-esperanza/html/fee156ea-82b1-11df-acc7-002185ce6064_2.html (Utolsó megtekintés dátuma: 2025. 01. 28.)

Dreyer, Carl Theodor: „Realized Mysticism in The Passion of Joan of Arc.”

<https://www.criterion.com/current/posts/69-realized-mysticism-in-the-passion-of-joan-of-arc>

(Utolsó megtekintés dátuma: 2024.04.08.).

Gann Kyle: „Monk, Meredith (Jane).”

<https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/display/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000042485?rskey=RKqCHc&result=1>

(Utolsó megtekintés dátuma: 2025.08.12.).

Grimshaw, Jeremy N.: „Young, La Monte.”

<https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/display/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-1002225888?rskey=ysd1cA&result=1>

(Utolsó megtekintés dátuma: 2024.05.09.).

Gusa, Diane Lynn: „White Institutional Presence: The Impact of Whiteness on Campus Climate.”

<https://scholarsarchive.library.albany.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1048&context=legacy-etd>

Utolsó megtekintés dátuma: (2025. 01. 17.).

Ledbetter, Steven: „Peter Sellars.”

<https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/display/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-1002242520?rskey=PCtpH4&result=1>

(Utolsó megtekintés dátuma: 2025.01.15.).

Macy, Laura: „The Death of Klinghoffer.”

<https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/display/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0002079678?rskey=LS7ESZ&result=1>

(Utolsó megtekintés dátuma: 2024.05.07.).

Maisel, Andrew: „The Passion of John Adams and Peter Sellars.”

<https://www.mundoclasico.com/articulo/18084/The-Passion-of-John-Adams-and-Peter-Sellars>

(Utolsó megtekintés dátuma: (2025.01.15.).

May, Thomas: „About This Recording. »...Like a Bird Crucified in Flight.«”

<https://www.gustavodudamel.com/album/adams-the-gospel-according-to-the-other-mary>

(Utolsó megtekintés dátuma: 2025. 01. 17.).

Kallio, Jari: „Championing The Cimbalom in American Music. Interview with Chester Englander.”

Dobos Dániel: The Gospel According to the Other Mary. Kompozíció és dramaturgiai megoldások John Adams opera-oratóriumában

<https://jarijuhanikallio.wordpress.com/2022/10/27/championing-the-cimbalom-in-american-music-interview-with-chester-englander/>

(Utolsó megtekintés dátuma: 2025.06.22.).

N.N.: „A Flowering Tree.” <https://www.earbox.com/a-flowering-tree/> (Utolsó megtekintés dátuma: 2024.04.09.).

N.N.: „Adams, John. The Gospel According to the Other Mary. (2012).” <https://www.boosey.com/pages/opera/moredetails?musicid=51759> (Utolsó megtekintés dátuma: 2022.03.28.).

N.N.: „Biography. Peter Sellars.” <https://americanrepertorytheater.org/bio/peter-sellars/> (Utolsó megtekintés dátuma: 2025. 01. 15.).

N.N.: „Ceremonial Object. Forms of Ceremonial and Ritualistic Objects According to Their Functions.” <https://www.britannica.com/topic/ceremonial-object/Sacred-furniture-and-related-objects> (Utolsó megtekintés dátuma: 2025.06.22.).

N.N.: „Csillagok között.” https://www.imdb.com/title/tt0816692/?ref=nm_sr_srg_0_tt_7_nm_0_in_0_q_csillagok%2520k%25C3%25B6z%25C3%25B6tt (Utolsó megtekintés dátuma: 2025.08.11).

N.N.: „Dűne.” https://www.imdb.com/title/tt1160419/?ref=fn_all_ttl_5 (Utolsó megtekintés dátuma: 2025.08.11).

N.N.: „El Niño.” <https://www.earbox.com/el-nino/> (Utolsó megtekintés dátuma: 2025.01.15.).

N.N.: „Érkezés.” https://www.imdb.com/title/tt2543164/?ref=nm_sr_srg_0_tt_8_nm_0_in_0_q_%25C3%25A9rkez%25C3%25A9s (Utolsó megtekintés dátuma: 2025.08.11.).

N.N.: „Interjú Peter Sellars-a és John Adams-el.” <https://www.youtube.com/watch?v=4gNrRek1rB0> (Utolsó megtekintés dátuma: 2024.04.26.)

N.N.: „Interjú John Adams-el.” <https://www.youtube.com/watch?v=ZZ0ahdo0c3g> (Interjú készítésének dátuma: (2013.05.14.) (Audiovizuális felvétel).

N.N.: „Invázió”. https://www.imdb.com/title/tt9737326/?ref=fn_all_ttl_1 (Utolsó megtekintés dátuma: 2025.08.11.)

N.N.: „John Adams The Minimalist.” <https://www.laco.org/minimalism/> (Utolsó megtekintés dátuma: 2025.08.11.)

N.N.: „Minimalism. Art Movement.” <https://www.britannica.com/art/Minimalism> (Utolsó megtekintés dátuma: 2024.05.11.).

N.N.: „On Doctor Atomic.” <https://www.earbox.com/doctor-atomic/> (Utolsó megtekintés dátuma: 2024.04.10.)

N.N.: „On the Death of Klinghoffer.” <https://www.earbox.com/the-death-of-klinghoffer/> (Utolsó megtekintés dátuma: 2024.04.10.)

N.N.: „Primo Levi and Passover.” <https://aviyakushner.substack.com/p/primo-levi-and-passover> (Utolsó megtekintés dátuma: 2025.01.26.).

N.N.: „Rubén Darío.” <https://www.poetryfoundation.org/poets/ruben-dario> (Utolsó megtekintés dátuma: 2025. 01. 28.).

N.N.: „The Gospel According to the Other Mary.”
<https://www.operabase.com/productions/the-gospel-according-to-the-other-mary-192825/en> (Utolsó megtekintés dátuma: 2025.01.15.).

Stevens, Rebecca: „The Forbidden Ukiyo-e of Edo Japan.”
<https://www.thecollector.com/ukiyo-e-censorship/> (Utolsó megtekintés dátuma: 2025. 01. 17.).

N.N.: „Sandman: Az álmok fejedelme.”
https://www.imdb.com/title/tt1751634/?ref=nv_sr_srg_0_tt_5_nm_3_in_0_q_sandman (Utolsó megtekintés dátuma: 2025.08.11.)

N.N.: „Szárnyas Fejvadász.”
https://www.imdb.com/title/tt1856101/?ref=nv_sr_srg_3_tt_3_nm_0_in_0_q_sz%25C3%25A1rnyas%2520fejvad%25C3%25A1sz (Utolsó megtekintés dátuma: 2025.08.11.).

Okun, Tema: „White Dominant Culture and Something Different. A worksheet.”
<https://www.cacgrants.org/assets/ce/Documents/2019/WhiteDominantCulture.pdf> (Utolsó megtekintés dátuma: 2025. 01. 17.).

Dobos Dániel: The Gospel According to the Other Mary. Kompozíciós és dramaturgiai megoldások John Adams opera-oratóriumában

Polk O'meara, Caroline: „Downtown (New York City).”

<https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/display/10.1093/gmo/97811561592630.001/omo97811561592630-e-1002256366?rskey=1jS8Lm&result=1> (Utolsó megtekintés dátuma: 2024.05.09.).

Ring, Ian: „Scale 3515: »Rāga Shivmat Bhairav.«”

<https://ianring.com/musictheory/scales/3515> (Utolsó megtekintés dátuma: 2025.06.28.).

Woolfe, Zachary: „Composers New Passion Unspooled.”

<https://www.nytimes.com/2012/06/02/arts/music/the-gospel-according-to-the-other-mary-by-john-adams.html> (Utolsó megtekintés dátuma: 2025.01.28.).

Ziegler, Erin Holaday: „Its’ all about Mary in John Adams’ El Niño.”

<https://charlestoncitypaper.com/2014/05/21/its-all-about-mary-in-john-adams-el-nino/> (Utolsó megtekintés dátuma: 2025.01.30.).