

Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem

7.6 számú Doktori iskola

**EÖTVÖS PÉTER LOVE AND OTHER DEMONS
CÍM OPERÁJÁNAK DRAMATURGIÁJA
ÉS KIFEJEZÉSI ESZKÖZEI**

MEGYERI KRISZTINA

DOKTORI ÉRTEKEZÉS

TÉMAVEZET : GRABÓCZ MÁRTA

2013

Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem
7.6 számú Doktori iskola

**EÖTVÖS PÉTER LOVE AND OTHER DEMONS
CÍM OPERÁJÁNAK DRAMATURGIÁJA ÉS
KIFEJEZÉSI ESZKÖZEI**

MEGYERI KRISZTINA

DOKTORI ÉRTEKEZÉS

TÉMAVEZET : GRABÓCZ MÁRTA

2013

Tartalomjegyzék

I. Keletkezéstörténet, librettóátalakítások.....	1
I.1. Elzmények	
I.1.1 Elzmények, kortárszenei kontextus.....	1
I.1.2 Eötvös Péter pályájáról és a későbbi korszak nyelvezetéről.....	6
I.2. A keletkezés körülményei.....	12
I.2.1. A felkérésről és az opera keletkezéséről.....	12
I.2.2. Az előadásokról és a rendezésről.....	14
I.2.3. A zenekarról.....	18
I.3. Genézis.....	20
I.3.1. Regény, librettó(k), opera.....	20
I.3.2. Összevonások.....	23
I.3.3. A regényszöveg átalakítása.....	25
I.3.4. A librettó átdolgozásai.....	31
I.3.5. Szereplők viszonyrendszerei, a regénytől az operáig.....	35
I.3.5.1 Delaura és Sierva.....	35
I.3.5.2 Martina és Sierva.....	36
I.3.5.3 Ygnacio és Sierva.....	37
I.3.6. Elidegenítés.....	37
I.4. Hiedelemrendszerek.....	40
I.4.1. Az exorcizmus.....	40
I.4.2. Egyházkritika.....	41
I.4.3. Afrikai istenek.....	43
I.5. Az ürület aktualitása.....	47
I.6. A korszak és az áldozat.....	51
I.7. Időszemlélet és filozófiai háttér.....	56
II. Nyelvi és zenei-stiláris rétegek elemzése.....	64
II.1. Az afrikanizmusok rétege.....	69
II.1.1. Stilizálás, afrikai kolorit.....	69
II.1.2. A kórus alkalmazása.....	72
II.1.3. Afrikanizmusok a szólistáknál.....	73
II.2. A latin réteg.....	81
II.2.1. Szövegválasztás.....	81
II.2.2. Orgánum és modern mixtúrák.....	82

II.2.3. Az Érsek jelenetei.....	83
II.3. A kollázs-technika és a barokk réteg.....	86
II.4. Az örmény-hebraisztikus réteg.....	95
II.5. Josefa jelenetei.....	101
II.5.1. Josefa és Ygnacio levéljelenete.....	101
II.5.2. Josefa: a transz rétege.....	105
II.6. Hangközhasználat és hangközsímbolika.....	106
II.6.1. A bartóki anyanyelv és a hangközsímbolika.....	106
II.6.2. A tonalitás kérdése.....	109
II.6.3. A Sierva-sor.....	110
II.6.4. Az Evokáció hangköz hangsorai.....	114
II.7. A szerelmi jelenetek és a spanyol réteg.....	115
II.7.1. A spanyol réteg.....	115
II.7.2. A szerelmi jelenetek zenei anyaga.....	117
II.8. A Martina-Sierva jelenet és hangközhasználat.....	119
II.8.1. Martina-Sierva jelenet hangközviszonyai.....	123
II.9. Állandó kifejezés eszközök.....	128
II.10. Nyelvek és stílusok: konklúzió.....	135
III. A nagyforma dramaturgiája.....	142
III.1. A nagyforma időarányai.....	142
III.1.1. Proporciónálás.....	142
III.1.2. Belső világok: a dramaturgiai tagolás.....	149
III.1.3. Keretes szerkezet a szereplőmezőknél.....	150
III.2. Jelenetek: kisformák.....	152
III.2.1. Jelenet, arányok, osztott jelenetek.....	152
III.2.2. Kisformák: recitativo és ária.....	155
III.3. Szereplőmezők az operában.....	157
III.3.1. Két térfél.....	157
III.3.2. Szereplőmezők időbeli elosztása.....	159
III.3.3. A „kint” és „bent” váltakozása: a külső és belső tér.....	162
III.4. Keretes szerkezet: evokáció, prolóógus, epilógus.....	166
III.5. Dramaturgiai-stiláris jegyek.....	170
III.5.1. Vokális-dramaturgiai kifejezés eszközök és stílusjegyek.....	170
III.5.2. Az <i>Angels in America</i> és a <i>Love...</i> közös jegyei.....	171

III.6. A zenekar és az elektronika.....	173
III.6.1. Zenekari hatások.....	173
III.6.2. Az elektronika dramaturgiai szerepe.....	175
Bibliográfia.....	179
Függelék.....	187
Függelék 1 Teljes bibliográfia és filmográfia.....	187
Függelék 2 Charlotte Hacker interjúja Eötvös Péterrel.....	196
Függelék 3 Szinopszis.....	199
Függelék 4 Joruba dalszövegek fordításaikkal.....	201
Függelék 5 Latin szövegek fordításaikkal.....	202
Függelék 6 Táblázat a jelenetekr l.....	o.n.
Külön kötetben	
Függelék 7 A librettó fordítása.....	1

Fakszimilék jegyzéke

1. kottapélda.....	53
2. kottapélda.....	73
3. kottapélda.....	74
4a kottapélda.....	77
4b kottapélda.....	77
5. kottapélda.....	79
6. kottapélda.....	82
7. kottapélda.....	84
8. kottapélda.....	85
9. kottapélda.....	91
10. kottapélda.....	94
11. kottapélda.....	96
12. kottapélda.....	96
13. kottapélda.....	100
14. kottapélda.....	104
15. kottapélda.....	110
16. kottapélda.....	111
17. kottapélda.....	116
18. kottapélda.....	121
19. kottapélda.....	121
20. kottapélda.....	123
21. kottapélda.....	124
22. kottapélda.....	125
23. kottapélda.....	126
24. kottapélda.....	127
25. kottapélda.....	133

Táblázatok jegyzéke

1a	Operaszereplők és viszonyaik.....	25
1b	Regényszereplők és viszonyaik.....	25
2.	Felhasznált szövegrészek a regényben.....	27
3.	Áthelyezett és kihagyott szövegrésze.....	30
4.	A két librettóverzió összehasonlítása.....	33
5.	A <i>démon</i> szó előfordulásai.....	45
6.	Választott nyelvek Eötvös műveiben.....	66
7.	Jelenetek/nyelvek/szereplők.....	67
8.	A Siervához kötődő jelzések.....	113
9.	Összegzés a jelenettípusokról.....	154
10.	Id arányok, jelenettípusok.....	163
11.	Prológusok összehasonlítása.....	167
12.	A zenekar elrendezése.....	178

Grafikonok jegyzéke

1a	Az első felvonás nyelvi eloszlása.....	136
1b	A második felvonás nyelvi eloszlása.....	136
2a/b	Hideg/meleg ellentétpárok az első és második felvonásban.....	137
3a/b	Érzelmes és intellektuális részek ellentétei.....	138
3c/d	Komolyság és humor váltakozása a két felvonásban.....	139
4a/b	Pozitív/negatív ellentétpárok.....	140
5a/b	Az opera intenzitásgörbéi a két felvonásban.....	141
6.	Az opera intenzitásgörbéi.....	148
7a/b	Szereplők jelenléte a <i>Love and Other Demons</i> -ban.....	161

Ábrák jegyzéke

1a	ábra.....	76
1b	ábra.....	75
2.	ábra.....	84
3.	ábra.....	112
4.	ábra.....	114
5.	ábra.....	114

6a/b	ábra.....	118
7.	ábra.....	158
8.	ábra.....	160

Rövidítések – A leggyakrabban idézett forrásmunkák címei

- Boukobza* Boukobza, Jean-François: „Love and Other Demons, un théâtre pour l’intelligence”. In: Grabócz Márta (szerk.): *Les opéras de Peter Eötvös entre Orient et Occident*. Paris: Éditions des archives contemporaines, 2012.127-165.
- Hacker* Hacker, Charlotte: *Peter Eötvös’s Oper „Love and Other Demons” nach dem Roman von Gabriel García Márquez*. Szakdolgozat. Leipzig: Hochschule für Musik und Theater Felix Mendelssohn-Bartholdy. 2010.
- Hacker-interjú* „Anhang A.: Interview mit Peter Eötvös vom 22.10.2010.” In: Hacker, Charlotte: *Peter Eötvös’s Oper „Love and Other Demons” nach dem Roman von Gabriel García Márquez*. Szakdolgozat. Leipzig: Hochschule für Musik und Theater Felix Mendelssohn-Bartholdy. 2010. 87-102.
- Laviéville* Laviéville, Marie: *L’Esthétique de Peter Eötvös: une dramaturgie de la relation*. Doktori disszertáció. Lille: Université de Lille-III, 2010.
- Identitäten* Jungheinrich, Hans-Klaus (közr.): *Identitäten. Der Komponist und Dirigent Peter Eötvös*. Edition Neue Zeitschrift für Musik/Alte Oper Frankfurt. Mainz: Schott, 2005.
- Rivals* Rivals, Aurore: *Peter Eötvös, le passeur d’un savoir renouvelé. Pour une archéologie de la composition ou dix ans d’opéra*. Doktori disszertáció. Paris: Université Paris IV Sorbonne, 2010.
- Strasbourg* A Strasbourgi eladások m. sorfüzete, 2010. szeptember. „Peter Eötvös, *Love and Other Demons*.” In: *Croisements, Journal de l’Opéra du Rhin*. Strasbourg: Opéra du Rhin, 2010.
- DEA-dissz.* Megyeri Krisztina: *Dramaturgie(s) des anges: temporalité, identité et la place du corps dans Angels in America de Peter Eötvös*. Master 2 (DEA) szakdolgozat. Université Paris-VIII Saint-Denis, 2006.

Köszönetnyilvánítás

Köszönetel tartozom dolgozatom megírásakor nyújtott segítségéért és minden részletre kiterjedő figyelméért témavezet nek, Grabócz Mártának. Köszönöm Szigetvári Andreának és Papp Mártának segítségüket, hasznos tanácsaikkal nagylelk en segítettek dolgozatom elkészítését. Köszönettel tartozom a zeneszerz nek, Eötvös Péternek, aki készségesen a rendelkezésemre állt több konzultáció erejéig feleségével, Mezei Marival együtt. Segítségükkel több fontos szakirodalmi forráshoz is eljutottam. Ugyanúgy köszönet illeti Marie Laviéville-Angelier-t, aki rendelkezésemre bocsájtotta hasonló témájú disszertációját. Köszönet illeti a Bécsi Collegium Hungaricumot és Karol Frühauf Híd r-ösztöndíjas Alapítványát, ahol az elmúlt két évben dolgozhattam.

S végül köszönöm barátaimnak, jóakaróimnak, köztük Bolcsó Bálintnak, Dalos Annának, Keser Katalinnak, Gotthárdt Zsókanak, Lakatos Juditnak, Dala Sárának, Szalay Klárának és Jávor Ferencnek lelkes, nem sz n támogatásukat. Nélkülük biztos, hogy nem tudtam volna elkészíteni disszertációm.

*Opera uniquely fuses the most evanescent and abstract
of arts with the most concrete physical manifestation.*

Björn Heile

*Az opera egyedülálló módon egyesíti mindazt, ami a
legt nékenyebb és legabsztraktabb a m vészetben, annak
legkonkrétabb fizikai megjelenésével.*

Björn Heile

Bevezetés

A kortárs zenésszínházi művek válfajainak stíláriis különböz sége, az opera és a zenésszínházi mű faj az elmúlt negyven-ötven évben való gyors változásai olyan tények, melyek alapvet kérdések feltevésére adnak alkalmat. A kortárs opera, a zenésszínházi mű fajcsoport meghatározó ága egyre dominánsabb szerepet kap a világ színházain. Az operai hagyományok a '60-as évekkel kezd d lebomlása és újragondolása, a mű faj konstans változásai a mai napig nem értek véget. A boulez-i ellenszenv pillanata, az opera *ad absurdum* megtagadása óta a mű faj újjáéledt, diverzifikálódott, fejlődik. Kortárs opera, zenésszínház vagy Musiktheater, experimentális zenésszínház, színházi zene minden egyes új irányzat a mű faj újragondolását feltételezi. Ma a kortárs opera virágkorát éljük. Talán mondhatjuk úgy is, hogy egy újraformálódó mű faj történetének viszonylagos nyugvópontján vagyunk.

Dolgozatom Eötvös Péter *Love and Other Demons* című, 2007-ben befejezett operájának tükrében próbál meg a mű részleteinek megismerésén keresztül bepillantani a fejlődéstörténeti folyamatba. Disszertációm témájául először egy tágabb szemszögből való kitekintést terveztem a kortárs opera utóbbi éveire, ami az adott keretek közt természetesen túl nagyszabású tervnek bizonyult. Végül, mivel viszonylag jól ismerem Eötvös Péter az utóbbi évtizedben írt kompozícióit, franciául elemeztem is egyik előzetes operáját,¹ mely sok szempontból az ellentéte a *Love and Other Demons*-nak, mégis sok közös vonásuk is van, rövidebb keresgélés után² erre a frissen megírt kompozícióra esett a választásom. Zeneszerz ként szeretek kortárs műveket megismerni, vonz a lehetőség, hogy egy eddig teljesen bejáratlan területet térképezzek föl.

Hasznosnak ítéltém, hogy újra első sorban dramaturgiai szempontból foglalkozzak egy kiválasztott Eötvös-operával, mert zeneszerz ként mindig ez érdekel a leginkább, de a zenei eszközök és a hangrendszer gyakorlati alkalmazása is foglalkoztatott. Mivel a Márquez-novellát már korábbról ismertem és szerettem, természetes módon adódott ez a választás.

Fontos lenne elhelyezni az operát a mű faj ágazatain belül, értelmezni az operai mű faj változásait szigorúan kortárs kontextusban is, de erre jelen munkámban nincs

¹ Megyeri Krisztina: *Dramaturgie(s) des anges. Temporalité, identité et la place du corps dans Angels in America de Peter Eötvös*. Master 2 (DEA) szakdolgozat. (Saint-Denis: Université Paris VIII, 2006.)

² Kaija Saariaho finn zeneszerz mű operáit is szívesen elemeztem volna, de mivel Eötvös műveit jobban ismerem, végül erről a tervemről lettem.

lehet ség. Nem lehet különválasztani az adott művet korától, sem operatörténeti el zményeit l – legyenek azok a korunk zenésszínepadi alkotásai vagy éppen a korábbi: barokk, klasszikus, kés romantikus minták. Eötvös művében sokféle korszak és zenei stílus reminiscenciája megtalálható, nem idézetként, hanem jelként, jelzéseként, a hagyományos operadramaturgia újraértelmezésének keretében.

A Love and Other Demons-ról szóló dolgozatom három nagy fejezetre tagolódik. Az első fejezetben a zenésszínepadi el zményekről, a darab keletkezési körülményeiről és a librettó kialakításának folyamatáról írok. Kitérek a Márquez-regény és az Eötvös-opera különbségeire, a darab el zményeire, majd a bemutatók fogadtatására, a rendezés néhány mozzanatára, és részben a regényhez kapcsolódva az ábrázolt hiedelemrendszerekre, valamint a műben rejl egyházkritikára. Beszélek Sierva alakjáról esztétikai-irodalmi nézőpontból is. Bár nem tartozik szorosan a dramaturgia és zenei kifejezőmód témájához, mégis röviden Eötvös időkezelési elképzeléseinek zenetörténeti el zményeit is vázolólok, utalok a tér- és időfelfogás hasonlóságára más kortárs szerzőknél és annak eszmei-lélektani háttérre. Az egyedi, eötvösi időfogalom mint a művek dramaturgiai tervezésének esztétikai kiindulópontja, a szerző összes színepadi művében vizsgálható.

A második fejezetben a nyelvi és a zenei stílári rétegeket, az itt alkalmazott zenei kifejezőeszközöket vizsgálólok. Négy nyelv, többféle stílusréteg jelenik meg, s ezeken belül is érvényesül a bartóki anyanyelv hatása, melynek elemzése egy külön tanulmányt igényelne – itt csak néhány példával illusztrálva foglalom össze ezt az aspektust. Beszélek az eötvösi hangközhasználatáról, a hangközök dramaturgiai funkcionalitásáról, és röviden a különféle vokális írásmódokról is. A fontosabb jeleneteket elemzem.

A harmadik fejezet a kifejezőeszközöket és stílusrétegeket összegezve a nagyforma működését tárgyalja: a formaépítés mikéntjét, a különböző szereplőket, a dramaturgia összefüggéseit a motivikus és a harmóniai építkezéssel. Kisformák és nagyformák a műben egymást gazdagítják; nem teljesen hagyományosak, de nem is mindenben újítóak. Analizálok a dramaturgiai csomópontokat, a műjelenetfelépítését és szereplőbeosztását, az egymással ellenétes műket beosztását. Röviden visszatekintek az *Angels in America* szerkezetére is,³ összevetve a két operát, megállapítva a közös

³ El z , Párizsban megvédett kisdisszertáció az *Angels in America*-ról szóló. E két műben közös a transzcendens lények szerepeltetése: angyalok, fantomok, ördögök vagy démonok.

pontokat. Amiatt is indokolt ez, mert a *Die Tragödie des Teufels*-szel kiegészülve⁴ a három legutóbbi opera trilógiát alkot; nemcsak zeneileg, hanem témájukban is kapcsolódnak egymáshoz. S végül a zenekar kezelésének néhány általános jellemzőjét vázolóan.

A dramaturgiai összefüggések, a rejtett kapcsolódások szinte behálózzák a kompozíciót. A visszatérő motívumok koherenciát teremtenek, éppúgy mint a hangköz-rendszerének és harmóniai nyelvének egysége. Vizsgálatom fő célja: megérteni és megmutatni, hogyan működhet ez az opera, stiláris sokszínűség ellenére, zeneileg és dramaturgiailag is koherens egészként. S arra a kérdésre is szeretnék választ adni, milyen módon oldja meg Eötvös a Márquez-regény operai adaptációjából származó kihívást, feladatot.

Sajnálatos módon nem volt lehetősémem előrelátni az operából, így elemzéseim mögött nincs meg a közvetlen színpadi élmény emocionális többlete. Emiatt kénytelen voltam némi távolságból szemlélni a művet, ami bizonyára egy jobban magára a zenére koncentrááló elemzési módot eredményezett. A II. és III. fejezet elemzéseinél nem támaszkodtam semmilyen külső technikára, módszerre, csak a saját, zeneszerzés-tanulmányokon edzett analitikus elképzeléseim és gyakorlati tapasztalataim alapján készítettem elő az elemzéseket. Néhány résznél, például a hangközviszonylatokat vizsgáló fejezetnél kiindulásként a zeneszerző a saját munkáiról elmondott alapvető elképzeléseire hagyatkoztam, például a spektrális⁵ és hangköz-központú gondolkodás, a szereplők karakterének átalakítása és zenepszichológiai jellemzésük terén. Ezután azonban megpróbáltam a kész művet önmagában szemlélni. Ha ugyanis túlzottan az előző zeneszerző szubjektív szempontjaiból indulunk ki, fennáll a veszélye, hogy elvész a hallgatói-elemzési objektivitás és önállóság. Ez a problémát, azt hiszem, egy kortárs mű esetében mindig figyelembe kell venni, pontosan a mű szerzőjével való személyes kapcsolatból eredően, amely akaratlanul is befolyásolhatja az elemzést. Így tehát próbáltam arra irányítani a figyelmemet, ami számomra zeneszerzői szemmel a műben fontos lehet, megkeresni az olyan, általánosan kiragadható jellemzőket és kifejezőeszközöket, melyek máshol is alkalmazhatók.

Ami a kortárs zenészsínpadi műfajokat illetve az Eötvös Péter munkásságáról szóló szakirodalmat illeti, első sorban francia és német nyelvű forrásokra

⁴ A disszertáció írásának idején, 2012-ben Eötvös Péter *Lilith* című operájának újabb verzióján dolgozott éppen, 2013-ra kitűzött bemutatóval.

⁵ Nem a francia spektrális zene irányzatának értelmében, hanem a hangköz-központú gondolkodásból eredő akkordkonstellációknak van az akusztikus spektrumra épülő szerkezetük.

támaszkodhatom. Az angol zenetörténeti szakirodalomban számos elemző munka jelent meg a kortárs operáról, ezen belül a magyar kortárs zene jelentős zeneszerzőiről viszont igen kevés. Ki kell emelnem, hogy a vonatkozó irodalom mindkét részterületen (kortárs opera és zenésszínház) viszonylag szűkös – ennek indoklását megtalálhatjuk a francia Danielle Cohen-Lévinas és Giordano Ferrari⁶ zenetörténészek idevonatkozó munkáinak összegzéseiben, illetve az angolszász területen kiadott recenzív, a zenésszínház muzikológiai értékelésével foglalkozó írásokban.⁷ A legtöbb zenésszínházzal és kortárs operával foglalkozó írás német nyelven jelent meg különböző szakmai folyóiratokban;⁸ és az Eötvös Péterrel készült interjú és műveiről szóló írások többségének is nyelve francia vagy német. A magyar szakirodalom jelentős hátrányban van, ezt a hiányt jelen próbálkozásommal is pótolni próbálom.

A kortárs opera és zenésszínház kevert, kísérleti jellegű műfajcsoport,⁹ melynek feltérképezése önmagában is kihívás. A kortárs zenésszínház műfajait lefedő szakirodalom szegmentált, egységes terminológia hiányában nehezen átlátható. E részterület ugyanis marginálisnak tekinthető a kortárs hangszeres zene nagy zuhatagában, de a klasszikus-romantikus operarepertoárt analizáló népes muzikológus-tábor mellett is kisebb számú a kortárs operával foglalkozó szakmai gárda. Kevés járt út van, a létező szakirodalom pedig többnyire egy-két meghatározó muzikológushoz és csoportjához kötődik.

A *Love and Other Demons* két nagy terület: a kortárs zene és az opera kapcsolódási pontjain nyugszik. Fontos tehát, hogy mindkettő szűkebb perspektívájából kitekintsünk és túllépjük a szigorú harmónai-szerkezeti elemzés kereteit. Úgy gondolom, hogy minden egyes új elemzés további utakat nyithat meg az értelmezés egységessége felé. A kortárs operaelemzést tehát olyan munkának érzem, amelyben két nézőpont – klasszikus zenei és kortárszenei – ütköztetésére és összefonódására van lehetőség.

⁶ Néhány fontos írást kiemelve: Giordano Ferrari: *La musique et la scène : L'écriture musicale et son expression scénique au XXe siècle* és *La Parole sur scène: voix, texte, signifié*. (Paris: L'Harmattan, 2007.) Illetve: Carolyn Abbate: *Unsung Voices: Opera and Musical Narrative in the Nineteenth-Century*. (Princeton: Princeton University Press, 1991.) Danielle Cohen-Lévinas: *Le Renouveau de l'art total*. (Paris: L'Harmattan, 2004.) Michelle Duncan: „The Operatic Scandal of the Singing Body: Voice, Presence, Performativity.” *Cambridge Opera Journal* 16 (2004): 283–306.

⁷ Björn Heile: „Recent Approaches to Experimental Music Theatre and Contemporary Opera.” *Music and Letters* 87.évf./1. (2006/1): 72–81.

⁸ Összefoglaló megjelölésük a német nyelvterületen a *Musiktheater*. A francia nyelvterületen inkább az *opéra contemporain* címszó alá próbálják begyűjteni a zenésszínházi és az opera-válfajokat, s emellett ritkábban, de elfordul a *théâtre musical* mint műfaji megjelölés.

⁹ *Op.cit.*72.

Eötvös Péter zeneszerzői tevékenységével kapcsolatos magyar nyelvű, nagyobb lélegzetű munka a mai napig nem jelent meg. Farkas Zoltán, Szitha Tünde és Grabócz Márta kisebb írásai viszont hozzáférhetőek. A közelmúltban látott napvilágot egy német nyelvű tanulmánygyűjtemény, régebbi és frissebb írásokat közölve Eötvös Péter, ezek között van több olyan magyar vagy francia nyelvű írás és interjúszöveg, ami most először jelent meg német fordításban.¹⁰ Először készületben van egy újabb könyv is Eötvös Péter operáiról németül; s 2012-ben jelent meg az a francia nyelvű tanulmánykötet a négy legutóbbi opera elemzésével Grabócz Márta szerkesztésében, melybe végül első kiadását publikációm is bekerülhetett.¹¹

Egyetemi területen több a forrás. Támaszkodhatom néhány francia és német nyelvű disszertációra, melyek a zeneszerző és jelentős európai kortársainak műveivel foglalkoznak.¹² Eötvös Péter hangszeres műveiről azonban nem készült egységes munka.

Két átfogó doktori disszertáció Aurore Rivals és Marie Laviéville tollából az elmúlt években született meg, és a zeneszerző legutóbbi operáival foglalkozik. Mindkettő összegző, alapos munka, franciásan esszé-szerű stílusban.¹³

Tanulmányom függelékében felsorolom az összes Eötvöshöz kapcsolódó interjút és írást, a fontosabb kritikákat a *Love and Other Demons*-ről, a filmográfiát és a darabról fellelhető internetes képi és videó-referenciákat, mellékelem az általam magyar nyersfordításként¹⁴ elkészített teljes szövegekötetet is.

¹⁰ Michael Kunkel (szerk.): *Kosmoi. Peter Eötvös an der Hochschule für Musik der Musik Akademie der Stadt Basel. Schriften, Gespräche, Dokumente.* (Saarbrücken: PFAU-Verlag, 2007.)

¹¹ A „« Présent imparfait » et « présent parfait » : les versants du présent dans *Angels in America* de Peter Eötvös” című esszé a korábbi témavezetű mű, Jean-Paul Olive által szerkesztett *Présents musicaux* (Paris: L’Harmattan, 2009) című tanulmánykötet részeként íródott 2006-ban, a zenei jelentőségéhez kapcsolódva. Elemeztem benne Eötvös *Angels in America* című operájának angolyelvértékeléseit, hallucinációit. Sajnos a kötetből végül kimaradt.

¹² Két disszertáció íródott eddig francia nyelven Eötvös Péter *Három nővér* című operájáról, egy színházi súlypontú munka három operájáról összegzően (*Három nővér, Le Balcon, Angels*), egy Ligeti-ről, egy Kurtágról, egy az *Angels in America*-ról. Charlotte Hacker muzikológus hallgató dolgozott a *Love and Other Demons* elemzésén, az eredménye munkája 2011-ben került hozzám. Meg kell említenem egy 2008-ban megjelent, Kurtág zenéjét tárgyaló tanulmánykötetet is, mely a magyar zeneszerzésről is lényeges információkat közöl, Grabócz Márta és Jean-Paul Olive szerkesztésében. *Gestes, fragments, timbres: la musique de György Kurtág.* (Paris: L’Harmattan, 2008.)

¹³ Rivals, Aurore: *Peter Eötvös, le passeur d’un savoir renouvelé. Pour une archéologie de la composition ou dix ans d’opéra.* Doktori disszertáció, Université Paris IV-Sorbonne, 2010. (Kiadatlan.)

Marie Laviéville: *L’Esthétique de Peter Eötvös: une dramaturgie de la relation.* Doktori disszertáció, Université de Lille-III, 2010. (Kiadatlan.)

¹⁴ A fordítás nem színpadi használatra készült, hanem kizárólag jelen dolgozatom érdekében; így Hamvai Kornéllal konzultálva nyersfordításnak nevezem. A prózában mondott, dialógusos szövegeknél szó szerinti fordításra törekedtem, egyedül az egyes ária- és kórusrészekenél jelenlévő verses formáknál dolgoztam más fordítás módjára. Ezek: Sierva álma, Delaura álma, *Madárdal*, Dominga köszöntése, 9b jelenet, Sierva búcsúztatása.

A továbbiakban a *kortárs opera* kifejezést a zenésszínpadinél is fajcsoport szinonimájaként használom, eltérve az angolszász terület szaknyelvétől, ahol élesen megkülönböztetik a kísérleti zenésszínházat az operától – annak ellenére, hogy a határok sok esetben nehezen meghúzóhatók. A francia szaknyelvben inkább az *opéra contemporain* kifejezés használatos, kitágítva az opera fogalmát a kísérleti zenésszínpadinél is fajokra, de itt inkább a *théâtre musical* szakszó is takarthat magyar szemmel inkább operai jellegű darabokat.¹⁵

A kortárs operakutatás általam legjobban ismert szegmense jellemzően három francia egyetemi kutatócsoport, tulajdonképpen a kortárs magyar zene által elkötelezett professzorok köré csoportosul: a Paris-VIII Saint-Denis Egyetem (Jean-Paul Olive és diákjai), a strasbourgi egyetem (Grabócz Márta) és a Paris-IV Sorbonne (Danielle Cohen-Lévinas) zeneesztétika-muzikológia tanszékei köré. E pezsgő, nyitottságukban példamutató helyek rendezték meg közösen meg 2008-ban a Kurtág-napokat is Párizsban.¹⁶ S általuk jelent meg a legtöbb írás magyar zeneszerzőkről, Eötvösről, Kurtágról, Ligetiről, és a kortárs opera európai szerzőiről.¹⁷

A magyar kortárs zene, elsősorban Ligeti György,¹⁸ Kurtág György és az elmúlt évtizedben már Eötvös Péter művészetének is egyre több muzikológust vonzott, hallgatót és szakembert egyaránt. Azonban sajnos nincsenek igazán átfogó képet adó elemzések a nyugati zenei körképbe, vagy akár a volt szocialista országokból zeneszerzői tendenciákba való beilleszkedésükre.¹⁹

Számomra úgy tűnik, mintha napjainkban a közönség és a tágabb értelemben vett zenésztársadalom véleménye, ízlése többet számítana, mint ahogy a '70-es, '80-as évek forradalmi, kereső légkörében, ahol elsősorban a szakmai vélemény befolyásolta a darabválasztásokat – ennyi idő távlatából legalábbis úgy tűnik. Mintha ma a befogadás sikere nagyobb szakmai mércét jelentene, mint a kritikáé, s épp ezért a nagyközönség

¹⁵ A két műfaj egymástól való elkülönítésénél inkább a zenei közízlés országonkénti különbözősége érezhető, a terminológiai megkülönböztetések nem igazán pontosan követhetők.

¹⁶ Pontosabban az első két, de jelen voltak zenetudósok a Sorbonne-ról, Magyarországról és más országokból.

¹⁷ Wolfgang Rihm, Pascal Dusapin, Kaija Saariaho vagy Bernd Alois Zimmermann.

¹⁸ Lásd Antal Laura, Kerékfy Márton és Marczy Mariann disszertációit Ligeti György művészetéről.

¹⁹ Érdekes lenne megvizsgálni, hogy a magyar kortárs zeneszerzés nagy generációjának képviselői (az említett két szerzőn kívül az Új Zenei Stúdióhoz kötődők, Jeney, Sányi, vagy a más stílusirányzatot képviselő Szokolay és Balassa Sándor) a színházi és vokális műveik tekintetében mennyiben tudják képviselni formai, tartalmi és esztétikai kérdéseket érintően jellegzetesen magyar szemléletüket a világban, s ha talán kevéssé vannak jelen, mi ennek az oka. Beckles Willson 2009-ben megjelent könyvének utolsó fejezetében helyi és kortárs kontextusba helyezi ugyan Eötvöst, kiemelve a *Három nővér* című operai bizonyos vonásait, de munkásságának kimerítő elemzésére sem vállalkozik. Rachel Beckles Willson: *Ligeti, Kurtág and Hungarian Music during the Cold War. Music in the Twentieth Century*. (Cambridge: Cambridge University Press, 2007.). 94–233.

felé fordulna mind a kortárs zene, mind a kortárs opera, a zenésszínpad. Eötvös operáit jól befogadhatónak, ugyanakkor magas szinten megírtnak tartja a külföldi kritika. A magyar kritikák inkább a művek rövid bemutatására, a zeneszerzővel való beszélgetésekre,²⁰ illetve a külföldi kritikák ismertetésére szorítkoznak, mivel Magyarországon a *Három n vér* Szabó István-rendezte magyar nyelvű i²¹ verzióján kívül Eötvös Péternek sajnálatos módon egyetlen nagyoperáját sem játszották.

A kortárs opera sikere nemcsak a közönségtől függ, hanem a produkciók befogadásának tudatos előkészítésétől, vagyis a ráfordított anyagi és szellemi eszközöktől, attól a megelégedett hiteltől, amelyet adnak neki. Egy előadást előrelélemzések, találkozók útján kell megismertetni a közönséggel, ez külföldön manapság bevett gyakorlat; ezáltal teltházások az előadások, a művek pedig a repertoár részeivé válnak, ahogy az apránként Eötvös operáival is történt. Hiszen egy operaelőadást fenn kell tudni tartani: az anyagi kötöttségek itt nagyon lényegesek. Praktikus megfontolások vezérlik a nagyobb szereplőgárdájú darabok bemutatásának, műsor tartásának szempontjait. S ezen kívül olyan jól képzett énekesgárdát is ki kell nevelni, amely képes a megnövekedett technikai nehézségek leküzdésére, és szereti is ezt a fajt.

Eötvös Péter 2011-ig kilenc zenésszínpadit művet írt. Feltételezhetjük, hogy dersebben látja a műfaj jövőjét, mint a '70-es évek közepén, első műve, a *Radames* (kamaraopera/zenésszínház) megírásának idején. Vita tárgya lehet az első két színpadit művelődési műfaja. Ál-opera, paródia-opera a *Radames*,²² valójában zenésszínház a *Harakiri*, a zeneszerző mégis az opera terminussal él. Eötvös 1998 óta született öt operája műsorban van a világ nagyobb operaházaiban, és tulajdonképpen azt mondhatjuk: a szakmai elismerés mellett jelentős közönségsikert is magáénak tudhat. Szerzői műhelyében a kilencvenes évek eleje óta a kamara- és kísérleti apparátust foglalkoztató darabokról fokozatosan átkerült a hangsúly a nagyobb szabású, az akusztikus teret kihasználó zenekari és a színpadit művekre. E kompozíciók egységes bensős világokat képeznek, szuggesztívek, füllel könnyen követhetők. Az újítások keresése sokkal rejtettebb módon jelenik meg bennük, mint Eötvös pályájának korai szakaszában; ugyanakkor feltételezhetjük, hogy ezek a változások, a lappangó kísérletiség mélyebben érinti a zenei dramaturgiát, az időszervezést, mint korábban. A jelenetek és a cselekmény időbeliségének átszervezése mind az öt művet jellemzi. A *Love and Other*

²⁰ Mindkettő a mai napig teljes listáját lásd a bibliográfiában.

²¹ Az eredeti elképzelésben kontratenorok énekelik a női szerepeket, itt pedig nem.

²² A *Radames*-nél is érezhető a japán bunraku-marionettszínház hatása, ami Sierva figuráját is inspirálta.

Demons-nál ezenkívül els sorban a stiláris újításokat hozó eklektikus nyelvezet tekinthet újszer nek

A *Love and Other Demons* a hetedik az operák sorában. 2008-as bemutatójával együtt eddig két rendezésben került színre. Az sbemutató a glyndebourne-i nyári játékokon volt, a román Silviu Purc rete rendezésében, melyet több európai város operaháza átvett: Vilnius, Strasbourg, Mulhouse voltak az állomások. Majd a chemnitzi operaház mutatta be a m vet 2009-ben, Dietrich Hilsdorf színre vitelében. A glyndebourne-i el adásból kiadatlan cd-felvétel, a chemnitzib l pedig dvd-felvétel állt rendelkezésemre, mindkett a zeneszerz szíves jóvoltából. Az opera partitúrája és zongorakivonata a Schott kiadó segítségével kerülhetett hozzám. A librettó alapját képez García Márquez-novella magyar fordítása Székács Vera munkája.²³ A librettót Hamvai Kornél írta angol nyelven, latin, yoruba és spanyol betétszövegekkel.

Az Eötvös-operák id rendi sorrendben a következ k: kisoperák vagy zenésszínház a *Harakiri* (1973) és *Radames* (1975/97). Zenésszínház vagyis „Dreamtheater”²⁴ az *As I Crossed the Bridge of Dreams* (1998 99). Nagyoperák: *Három n vér* (1996 97), *Le Balcon* (2001 02), *Angels in America* (2002 2004), *Lady Sarashina* (2007), *Love and Other Demons* (2007 08) és a *Die Tragödie des Teufels* (2009 10), amely átdolgozás után a *Lilith* (2012) címet viseli.

További operák komponálását is tervezi Eötvös Péter az elkövetkezend évekre. Alessandro Baricco²⁵ *Senza Sangue (Vértelenül)* cím novellájából készül m ve 2015-ben lesz látható az Armel Operaversenyen, s ugyanerre az évre egy új, meg nem nevezett felkérése is van. 2013 szén mutatják be *Paradise Reloaded (Lilith)*²⁶ cím új operáját Bécsben. Mikor 2009-ben elkezdtem dolgozni a *Love and Other Demons* elemzésén, a m b l készült vilnusi el adások már épp lezajlottak; a kompozíció új el adásait tervezik a bremenhaveni Staatstheaterben 2013 júniusára.²⁷

²³ *A szerelemr l és más démonokról.* (Budapest: Magvet , 1995.)

²⁴ A zeneszerz m faji megjelölése: álomszínház.

²⁵ Alessandro Baricco (szül. 1958), kortárs olasz író.

²⁶ A *Die Tragödie des Teufels* átdolgozott, angol nyelv verziójáról van szó.

²⁷ Eközben a korábban általam is elemzett *Angels in America* már valóságos sikerszériát ír Amerikában és Németországban.

I. Keletkezéstörténet, librettoátalakítások

I. Elzmények

I.1 Elzmények, kortárszenei kontextus

Eötvös Péter *Love and Other Demons* című művének témái: a különböző kultúrák és hiedelemrendszerek ütközése, a kulturális konfliktusba ágyazott egyéni tragédia. Az opera ezeken keresztül a diabolizáció jelenségével foglalkozik.¹

Sok démon van – írja Platón *A lakomában* – s a szerelem az egyik közülük. A szerelmi történet elmesélése mellett az opera első sorban arra a kérdésre keresi a választ, miféleképpen, kicsodák valójában a démonjaink. A művet meghatározó kezdő kép, a napfogyatkozás képe annak a lelki-szellemi vakságnak a metaforája, amely nem érzékeli a valódi démonokat, mindig másban keresi azokat, soha nem saját magában.

Hogy mi a démoni és mi nem az valójában – örök irodalmi toposz, amely a 20. század második felében különös jelentőséget nyert.² Az operatörténetben mégsem olyan gyakori ez a szüzsé. Az ördög- és démon-téma kiemelt kezelése a romantikus korszakban, a Faust-megzenésítésekénél kezdődött. A Gounod-opera és társai után a kortárs időkben Henri Pousseur belga zeneszerző Michel Butor szövegére készült *Votre Faust* (1960, bemutató: 1968) című zenészdínházi műve is folytatja a Faust-tematikát, majd Pascal Dusapin francia zeneszerző Lenau *Faustja* nyomán írt operája, a *Faustus, the Last Night* (2006).

Démonikus hatású tömegjelenetek szerepelnek például Berlioz *Faust elkárhozásának* (1824) negyedik felvonásbeli *Pandaemonium* című jelenetében is, amely Eötvös ördög-zési ceremóniájának zenei habitusával mutat hasonlóságot. Sőt akár a dolgozatomban 2. fejezetében röviden elemzett Josefa-ária (8c) eljárási képe is tekinthető, ugyanis démonok nevei vannak felsorolva és éltetve benne. De nagy különbség az, hogy Berlioznál maguk a démonok dicsőítik fejedelmüket halandzsanyelven kiáltozva, Eötvösnél pedig a katolikus apácát babonázzák meg pusztán említésükkel a démonok. A latin nyelvű exorcizmus végzése közben (8b, 8d jelenetek) az Érsek és kísérete viselkedik szinte ördögien, és Purc-rete rendezésében afféle kaotikus Walpurgis-éjjé válik a katolikus egyházi szertartás.³

Krzysztof Penderecki *A louduni ördögök* című opera-oratóriuma (1968/69) is olyan tabudöntőgető mű, amely éles egyházkritikát gyakorol. Bemutatója Németországban botrányba fulladt. Középpontjában egy bűnös élet, Márquez Delaurájánál sokkal vakmerőbb pap áll, akit kicsapongó viselkedéséért és szókimondásáért meghurcolnak, valósággal

1 Edward Kemp: „Genèse d'une création.” In: *Strasbourg*, 31.

2 Különösen az Auschwitz utáni irodalomban, művészetben, esztétikában.

3 Lásd a latin jelenetek elemzését a II. fejezetben.

démonizálnak.

A 20. századi opera alapművei közé tartozik négy olyan opera, melyek tematikájukban részlegesen megelégzik Eötvös tárgyalt operáját: Schoenberg *Mózes és Áronja* (1931–32) a hit és hitetlenség kérdésével foglalkozik, Sosztakovics *A mcenszki járás Lady Macbethje*⁴ (1932–33) című operája pedig a bűnbak-keresés témáját bontja ki a szovjet rendszerben be is tiltották, nemcsak úgynevezett pornográfiája, hanem merész szellemisége is sértette a hatalmon lévőkét. Prokofjev *A tüzes angyal* (1919–1927) című háromfelvonásos operája a 20. század első negyedében született, és a megszállottság kérdését veti fel, középpontjában egy szerelmes párral; talán ez a legpontosabb elképzelése Sierva alakjának az operairodalomban. Igor Stravinsky *The Rake's Progress*-je (1948–51) első sorban formailag és dramaturgikus prekonceptióiban mutat hasonlóságokat Eötvös operájával, de témájukban is vannak közös pontok: az áldozat/bűnös kettősség a felfüggesztés és a cselekmény megállíthatatlan, sorsszerű lefolyása; az ördög-tematika pedig Berliozra utal vissza. S nem utolsósorban, ez a vállaltan klasszicizáló mű is a Glyndebourne-i fesztivál megrendelésére készült.

A Love and Other Demons másik fontos jellemzője az a multikulturális közeg, amely sokféle nyelvhasználattal és zene-stilizálással társul. Angol, spanyol, latin és joruba nyelvek szerepelnek benne felváltva, sőt néha szimultán is, s az ezekhez társuló zenei anyag egymásra rétegződik. A század első felében is akad példa idegen elemek a kompozícióba való beemelésére: Ravel *Madagaszkári dalok* (1925/26) című művében integrál egzotikus zenei elemeket zenéjébe; később, a 20. század második felében Ligeti György dolgozik afrikai népzenei forrásokkal, első sorban ezek ritmikus szerkezetét használva föl saját zongoradarabjai inspirációjaképpen. Eötvös inkább az afrikai zenék hangulatát reprodukálja saját eszközeivel, a ritmikájukat csak nagy vonalakban; soha nem idéz, Ligetihez hasonlóan valódi afrikai népzenei elemeket nem alkalmaz, hanem afrikanizáló zenei anyagot komponál az opera adott jeleneteihez.

Giordano Ferrari *A szétrobbant opera*⁵ című esszéjének első szavában leírja és példákkal is alátámasztja, hogy a kortárs opera megújult, visszatért a világ zenei vérkeringésének központi helyére. Eötvös Péter nyilatkozataiban⁶ és opera-produkciója által is megerősíti ezt. Az opera intézményének túlzott önmagába zárkózása, az új közönség hiánya, a hagyományok megkövesedése miatt a '70-es évek elején még úgy tűnt, az operaműfajta halott, nem képes megújítani önmagát. Pierre Boulez 1968-as rádióbeszédében „Fel kell robbantani az operaházakat!” a 20. századi művek közül csak Alban Berg operáit

4 Az átdolgozott verzió címe: *Katyerina Izmajlova*.

5 Giordano Ferrari (szerk.): *L'Opéra éclaté. La dramaturgie musicale entre 1969 et 1984*. (Paris: L'Harmattan, 2002.)

6 „»Die Oper ist nicht tot.« Peter Eötvös im Gespräch mit Pierre Moulinier.” In: Eötvös Peter *Drei Schwestern* CD kísérfüzete. (Hamburg: Deutsche Grammophon, 1999):36–40.

ismerte el korszerűnek és dramaturgiailag is m köd képesnek. Az 1970-es években fordulópont következik be: az 1950-60-ban feln tt új generáció elkezd elfoglalni az operaszínpadot is. Ez az Eötvös el tti nagy zeneszerz nemzedék.

A '70-es évekt l kezdve a zeneszerz k különféle kísérleti m fajokat hoznak létre és fejlesztenek tovább. A nyolcvanas évek átmeneti id szaka után a kilencvenes évekre alakul ki egy új kortárs opera-repertoár. Az opera egyszer en csak egy intézmény marad, egy hely a többi között, a maga gyakorlatban m köd törvényeivel, melyeket figyelembe lehet venni vagy meg lehet kerülni.

Eötvös és generációja, els sorban a nyugati zeneszerz k, már magukkal hozzák azokat a meghatározó hallgatói és szerz i tapasztalatokat, melyeket az alternatív, új színpadi m fajokban szereztek. A következ kben:

- a rádió-operában [*opéra radiophonique*] – melynek els m vel i Pierre Henry és Pierre Schaeffer. Ezt a m fajt újítja föl Eötvös az *As I Crossed a Bridge of Dreams*-ben, mely eredetileg nem is színpadi m nek készült: a felkérés harsonaverseny írására szólt, ebb l lett a Lady Sarashina japán udvarhölgy naplóját megjelenít , némileg cross-over színpadi m , mely az Eötvös által is m velt hangjáték m fajához is közel áll, és kés bb a *Lady Sarashina* cím opera is;
- a *happening*ben, melyhez gyakran zenei vagy hangyi elemek társultak;
- a fizikai színházban [*body theater*];
- a hangszeres színházban [*théâtre instrumental*], mely a kortárs opera egyik válfajává n tte ki magát, els dleges m vel i: Mauricio Kagel és Georges Aperghis;
- a zenésszínházban [*Musiktheater*], ennek sok fajtája létezik;⁷
- az elektronikus operában,⁸ mely kommunikációt, interaktivitást hoz létre el adók és néz k között;
- a hangjátékban, rádiójátékban, például Eötvös *Now, Miss!* (1972) cím darabjában is, mely Samuel Beckett szövege alapján készült;
- és a különféle kombinált m fajokban, melyek a multimédia színpadi alkalmazásának els példái voltak.

Eötvös *Mese* (1968) cím elektronikus m ve vokális alapanyagra épül; m fajtát szerz je *poésie sonore*-ként, zeneköltészetként jelöli meg. A mintegy tízperces darab Molnár Piroska hangján felvett mese-töredékek konglomerátuma, melynél a zeneszerz a szövegtöredékeket a zenei motívumokhoz hasonlóan, szemantikus tartalmuktól némileg elvonatkoztatva alkalmazza. Ez a korai m egy „mini-opera” egyetlen, csak a hangja által jelenlév

7 A német nyelv szakirodalomban a zenésszínház a kortárs opera és az új ikerm fajok összefoglaló neve.

8 Pierre Henry és Nicolas Schöffer: *Kyldex* (1978).

s szerepl vel, melyben mindenféle dramaturgiai technikát, valamint elektronikuszenei és hangjáték-effektusokat is kipróbál kicsiben a zeneszerz . S rített narrációt alkalmaz a szöveg fragmentálásával, az id síkok és tempók egymásba csúsznak, megvalósul a hangszínnel és a hangmagasságokkal való játék. Csírájában egy történetet is elmesél, amely azonban nem igazán érthet , csak sejthet . A m dramaturgiai szerkezete pontosan követi a magyar népmesék szerkezeti felépítését, de narrációja hiányos. Figyelmünk az elbeszél hanglejtésére, érzelmi kifejezésmódjára, tehát hang létezésére irányul, magát a mesét figyeljük, akár egy monodrámában. Bár a darab zeneileg Stockhausen és Berio hatását tükrözi

Eötvös ebben az id ben vezényelte Stockhausen *Hymnen*⁹ (1966/69) cím m vét, ami hatással volt akkori kompozícióira , mégis, már saját dramaturgiai és opera-prekonceptiói is megtalálhatóak benne. Így beszél err l:

Csak hogy nekem akkor már az volt az elképzelésem, hogy a beszéd önmagában zene. [...] Ami a legjobban érdekelt, az a darab dramaturgiája volt! [...] A szöveget három szólamból szerkesztettem meg, oly módon, hogy a középs szólam meg rízte az eredeti hangfekvést, sebességet, mialatt a másik kett fel lett gyorsítva, illetve le lett lassítva. Így el ször az átalakított, gyorsabb formát halljuk, aztán jön a fontos információkkal az eredeti sebesség szöveg, majd afféle reminiscenciaként a lassabb: ezt a dramaturgiai eljárást még ma is érdekesnek tartom.¹⁰ Így tehát a *Mese* tulajdonképpen az els operám.¹¹

Az említett Giordano Ferrari-kötet el szava végigveszi a kortárs zenésszínpad esztétikájának az utóbbi években való alakulását. Eötvöst megelőz en Luigi Nono (szül. 1924) esztétikájában figyelhet meg a nyitás 1963-tól kezdve egy újfajta zenei és zenésszínpadi gondolkodás irányába, melyet Nono *a fül dramaturgiájának* nevez.¹²

Az Eötvös-kortárs olasz Salvatore Sciarrino (szül. 1947) zenedramaturgiájának is az a lényege, hogy minél kevésbé vonja el figyelmünket a vizuális elem, annál inkább odafigyelünk azokra a képekre, melyeket a zenehallgatás folyamán kapunk. Eötvös szerint hallhatóvá tenni a láthatatlant: a zenedramaturgia, s t talán minden zenem esztétikai célja, lényege.

Egész életem nem más, mint egyetlen nagy szerelem a színház iránt. [...]

Minden, amit csinálok, nagyon er s kapcsolatban van a színházzal.

9 Többek közt ezzel a darabbal történt meg karmesteri bemutatkozása is Párizsban.

10 Ugyanezt az eljárást alkalmazza az *As I Crossed the Bridge of Dreams* átdolgozott, tisztán elektroakusztikus 8 sávós sztereó változatában (2009, BMC CD).

11 Eötvös Péter. „Klangbildaufnahmen wie von einem Fotografen. Wolfgang Sandner im Gespräch mit Peter Eötvös.” In: Hans-Klaus Jungheinrich: *Identitäten, Der Komponist und Dirigent Peter Eötvös*. (Mainz: Schott Musik International, 2005): 61.

12 [*dramaturgie de l'écoute*]. Giordano Ferrari: „Préface.” In: U .: *op.cit.*,7.

Azt hiszem, az izgat legjobban, hogyan lehet a zene segítségével színházat csinálni. Azt szeretném elérni, hogy a hallgatóban az akusztikus benyomás segítségével egy olyan kép alakuljon ki, mintha színházban lenne. Számomra ez egy csodálatos jövő kép: a láthatóból hallható és a hallhatóból láthatót hozni létre.¹³

A madrigálkomédia-újraértelmezések, az *Insetti Galanti* (1963/1990)¹⁴ szintén a kései operatermés fontos elzményei között említendő. A három madrigálkomédiában első sorban Banchieri és Gesualdo hatása érvényesül.

Az *Insetti Galanti*ban kétfajta madrigálformát kevertem egymással: Gesualdo madrigáljait és Banchieri madrigálkomédiáit. Gesualdo inkább drámai, Banchieri pedig *commedia dell'arte*. Ez a két elem: a tragikus és a komikus gyakran keveredik egymással. Az életben is ez a hozzáállás jellemző rám: mindig jelen van egy ironikus nézőpont is.¹⁵

Eötvös többször kiemeli, mennyire erős hatással volt rá Monteverdi és kora. Banchieri jellegzetes humora, fanyar szójátékai, Gesualdo meglepő és fészeres harmóniái, Monteverdi *stile rappresentativo*ja, és operáinak énekszólamaiban a beszéd és az énekelt szólamok faktúrájának kezelése mind fontos zenei inspirációs forrást jelentett Eötvös számára.

Amikor operát komponálok, gyakran gondolok Monteverdire. az első egyike volt, sőt talán a legelső, aki megértette a jelenetek funkcióját az operaszínpadon, és azt, hogy mi a különbség a madrigálkomédia és az opera között. A színpadon látjuk is a történetet, a színpad két dolgot egyesít: az akciót és zenét. Monteverdi nemcsak, hogy megértette ezt, hanem alkalmazta is. Én, még akkor is, ha nem is látom a színpadot, a cselekményt lelki szemeimmel látom magam előtt. Nem annyira a szöveg az, ami megérint, sokkal inkább a szituáció.¹⁶

Foglaljuk most röviden össze a *Love and Other Demons* megszületésének elzményeit. Ahogy már a bevezetésben is említettem, a kortárs opera elemző jellegű szakirodalma nem túl jelentős.¹⁷ Összefoglalót ad a kortárs opera európai alkotásairól az

13 Eötvös Péter: „Ich sehe mich als Testpilot für Neue Musik. Gespräch mit Renate Ulm” (28.10.1994.). In: Renate Ulm: *Eine Sprache der Gegenwart, Musica Viva 1945–1995*. (Mainz-München: Piper-Schott, 1995): 338. Idézi: Stefan Fricke: „Über Peter Eötvös und eine durchkomponiertes Harikiri” című írásában, in: U. (közr.): *Zwischen Volks- und Kunstmusik. Aspekte der ungarischen Musik*. 181. Valamint: „»Stille sehen unsichtbares hören«. Peter Eötvös im Gespräch mit Armin Köhler.” In: *Donauessinger Musiktage 1999 programfüzete*. (Saarbrücken: Pfau, 1999): 73–75. Újra megjelent: Michael Kunkel (közr.): *Kosmoi*, 57–59.

14 [Gálánsovarovok] (1963/1989). Három madrigálkomédia Gesualdo szövegeire: *Moro lasso, Insetti galanti, Hochzeitsmadrigal*.

15 Pintér Éva: „Bittersüsse Gesänge. Die Drei Madrigalkomödien von Peter Eötvös.” In: *Identitäten*, 29.

16 Jean-Michel Damian: „Entretien avec Peter Eötvös,” a France Musiques *Cordes Sensibles* című sorában, 2004.10.03. In: Céline Viardot: *L'Adaptation de textes théâtraux dans les opéras de Peter Eötvös*. DEA szakdolgozat. (Université Paris IV-Sorbonne, 2005): Függelék, o.n.

17 Erről összefoglalás: Heile Björn: „Recent Approaches to experimental music theatre and contemporary

elmúlt évtizedekben a Laurent Ferneyrou szerkesztésében megjelent *Musique et Dramaturgie*¹⁸ című kötet, ezt vettem rövid zenetörténeti áttekintésem alapjául. A kortárs opera műfaji újragondolása a zenei dramaturgia több szempontból való megközelítését kívánja meg: különféle esztétikai, nyelvi, eladói szempontok kerülhetnek előtérbe, és az eladás terének megválasztására és kihasználására is fókuszálhat a zeneszerző.

Eötvös fiatalkori film- és színházi zeneszerzői tevékenysége megalapozta zenéjének alkotott látásmódját és későbbi nagyoperáihoz mesterségbeli tudást adott. Közben a 20. század utolsó huszonöt évében jelentős kortárs operák születtek, csak néhány példát említve: Morton Feldman szuggesztív, egyszereplős minimál-operája szopránra és zenekarra, Samuel Beckett szövegére, a *Neither* (1977), Luigi Dallapiccola *Éjszakai repülése*,¹⁹ Helmut Lachenmann *A gyufaáruslánya*²⁰ (1997), Philipp Glass műve, John Adams *Nixon in China* (1987) című minimálzenei operája. Sok olyan mű is van, amely szereplői száma és műfajként dramaturgiája miatt nem vehető egy csoportba Eötvös hagyományosabb színpad-elképzelésű műveivel. Néhány művet kiragadva: Wolfgang Rihm: *Die Eroberung von Mexico*²¹ (1991) című zenés színháza vagy Cage *Européras 1 and 2* (1987) című darabjai.

Összegezve: sokoperás, Nyugaton is rendszeresen játszott kortárs szerző viszonylag kevés van. Harrison Birtwhistle, Thomas Adès, Dusapin vagy Kaija Saariaho mellett Eötvös Péter az egyikük, a magyar zeneszerzők közül talán az egyedüli.²²

I.1.2 Eötvös Péter pályájáról és a későbbi korszak nyelvezetéről

Eötvös a Magyarországon a tizenévesen megkezdett zeneakadémiai tanulmányok közben is foglalkozik már színpadi és filmzenék írásával. Több tucat filmzene és színházi kísérőzene megírása fordult a nevéhez. Majd következnek a németországi tanulóévek és pályájának első felntéti szakasza. 1965/66-ban Bernd Alois Zimmermann növendéke zeneszerzésből,²³ majd 1966-tól DAAD-ösztöndíjjal karmesteri tanulmányokat végez a kölni Musikhochschulén. Két idősebb kortársa van rá nagy hatással: Karlheinz Stockhausen és

opera.” *Music and Letters* 87.évf./1.sz.(2006/1):72-81. Hermann Danuser Matthias Kassel (közr.): „Musiktheater heute: Internationales Symposium der Paul Sacher Stiftung, Basel, 2001.” In: *Veröffentlichungen der Paul Sacher Stiftung*, 9. (Basle és Mainz: Schott, 2003.) És: Christoph Mahling Kristina Helmut-Pfarr (közr.): *Musiktheater im Spannungsfeld zwischen Tradition und Experiment (1960-1980)*. (Tutzing: Schneider, 2002.)

18 Laurent Ferneyrou (szerk.): *Musique et Dramaturgie. Esthétique de la représentation au XX^e siècle*. (Paris: Publications de la Sorbonne, 2003.) De Siglind Bruhn és Giordano Ferrari további elemző munkái is jelentősek.

19 *Volo di notte* (1940), az azonos című Exupéry-novella alapján.

20 *Das Mädchen mit den Schwefelhölzern* (1997), egy Andersen-mese alapján.

21 Wolfgang Rihm (sz. 1952) Helmut Müller szövegére írt *Musiktheater*.

22 Eötvös operáinak vázlatjai és több kézírata szintén a baseli Paul Sacher Alapítvány könyvtárában találhatóak meg.

23 Többek között Zimmermann idősebb szemlélete van rá hatással, erről az I.6. fejezetben beszélek.

Pierre Boulez. Stockhausennek nem növendéke, de együttesének tagjaként 1968 és 1976 között együtt dolgozik vele zongoristaként, hangmérnökként, s t eleinte kottagrafikusként is. 1971 és 1978 között pedig a kölni rádió (WDR) elektronikus stúdiójában tevékenykedik hangtechnikusként, önálló darabok komponálása terén is kísérletezik az új zenei eszközökkel, hangszerekkel, például *Elektrochronik* című műve is itt születik. Saját elektronikus hangszerteremtést hoz létre.

A '70-es években még nem foglalkozik komolyan az operairás gondolatával, ugyanakkor már mögötte van egy sokéves színházi zeneszerzési tapasztalat Magyarországon, de tehetségének, képességeinek racionális rendszerekre épülő, tudományosabb irányú megvalósulása érdekli t els sorban, és nem a nagy érzelmi átélést megkívánó opera.²⁴ Sokféle műfajban kísérletezik, elektronikus zenét ír, akusztikával foglalkozik, keresi saját nyelvét. Magyarországon eközben megalakul az Új Zenei Stúdió és Eötvös az tevékenységükben is részt vesz. 1979-től 1991-ig tart második hosszabb munkaperiódusa, immár Franciaországban, ekkor a párizsi Ensemble Intercontemporain karmestere, s így nem sok ideje marad a komponálásra. Majd következnek a hollandiai évek, és végül a hazaköltözés. A zeneszerzés szinte minden aspektusát megismeri. Már kamaszkorában hatással van rá a jazz, mindenféle típusú zene felé nagy nyitottság jellemzi. Egész zenei életútját átszövik a stílári kalandozások.

Eötvös Péternél, úgy t nük, a késői szintézis időszak az elmúlt tizenöt év.²⁵ Feltehetnénk a kérdést, miért csak élete ilyen késői szakaszában jutott el Eötvös Péter az operaműfajának kiteljesítéséhez? Eklektikus alkatú zeneszerzőként, akit elemzi „Polystylist”²⁶-nek is neveznek, aki sokféle műfaj és alkotási módszer iránt fogékony és egymással ellentétes irányokat is kipróbált pályája során, talán el kellett jutnia egyfajta érettségre az összegzéshez, hogy a korai időszak tapasztalainak bátrabb újrafelhasználásához. De még inkább az analitikus komponálás és a szabad, improvizatívabb, ösztönös zeneszerzés egyensúlyához, amit Eötvös csak a '90-es években tudott és mert megvalósítani.²⁷ Ennek, és nagyszerű, formaalkotó dramaturgiai érzékének köszönhetően a kortárs operaműfajának megújítói közé sorolhatjuk. Charlotte Hacker idéz egy 1986-os interjúból:

A nyolcvanas évek közepéig nagyon konstruktív módon komponáltam. A Webern-analízisek és Bartók számlogikájavoltak rám hatással.²⁸ [...] A kilencvenes évek végén észrevettem, hogy soha

24 Ez természetesen erős sarkítás, mivel valójában nagyon is tudatos konstrukciót igénylő műfajról van szó.

25 Az 1998-as *Három nővértől* kezdve.

26 Hacker, 14.

27 „»Balance von Konstruktion und Improvisation«. Peter Eötvös im Gespräch mit Wolfgang Stryi.” *MusikTexte* 17.évf./86-87.sz. (2000/11):77.

28 Eötvös itt Lendvai Bartók-elméletére gondol els sorban.

nem fogok eljutni a nagyobb formátumú m vekig, ha így folytatom. Addig ugyanis egyetlen zenekari darabot vagy operát sem írtam.²⁹

Az 1990-es évek elején Eötvös figyelme a dramatikus alapú komponálásmód felé fordul. Visszatér, immár sok más irányú tapasztalattal felvértezve, eredeti érdekl dési területéhez, a színházhoz. Igaz, el ször nem az operában, hanem hangszeres és ensemble-darabok mélystruktúráján keresztül valósította meg a színpadisághoz. Elhatározza, hogy ösztönösebben, 'improvizatív' fog komponálni: elhagyja a formai prekonceptiókat.

Az eötvösi zeneszerz i esztétika másik alapköve a színházi indíttatás mellett a kommunikáció. A nyugat-európai el dök és kortársak közül már Luigi Nono állítása szerint is a legfontosabb dolog, hogy a zene által kommunikáljunk, s ezáltal érdekl dést ébresztünk a közönségben az új zene iránt. S az opera is segít ebben hiszen mintha elvesztettük volna kommunikáció képességét a közönséggel és a világgal. A *Love and Other Demons* jobb és bal féltékére osztott zenekari elrendezése is a párbeszéd elvét er síti.³⁰

Eötvös párbeszéd-orientált zeneszerz .³¹ Elméjének képzeletbeli színpadán, még ha hangszeres m r l van is szó, szituációkat jelenít meg a zenében. A kommunikáció nála mindig fontos szerepet kap. Maga is elismeri, hogy a dramatikus inspiráció a lételeme,³² ugyanakkor kísérletképpen, id nként szeretne elrugaszkodni ett l a támponttól és a nem-geztikus zenében is kipróbálni magát. Valószínű leg zeneszerz i alkatából is kifolyólag van szüksége a színház és a szöveg adta strukturális támaszra. Kivételes dramaturgiai érzéke és a dramatikus szituációk iránti fogékonysága is erre predesztinálják. Nem az a típusú alkotó, aki a m vészet elefántcsonttoronyába zárkózik. Ellenkez leg: a komponálás legtöbb fázisában hagyja magát inspirálni a hangok, az énekesek vagy akár a hangszeresek el adói személyisége által.

A '90-es évek elején saját komponálásmódját megváltoztató döntése egybeesik azzal az elhatározással, hogy sokkal több id t fordítson zeneszerzésre és kevesebbet vezénylésre, koncertezésre. Ett l kezdve egyéni nyelvének megteremtésén, szintézisén dolgozik. Több esetben régebbi darabjait akár többször is átdolgozza, a hangköz-struktúrák terén kutat, próbál egységes, saját zenei nyelvet létrehozni. 1991-ben komponálja *Korrespondenz* cím vonósnégyesét, melynek zenei gesztus-struktúrája a Leopold és Wolfgang Amadeus Mozart levelezéséb l válogatott párbeszéd-szöveg szerkezetére épül. Több elemzés is született e m

29 Eötvös Péter. In: Wolfgang Stryi: *op.cit.* Idézi: *Hacker*, 11.

30 Eötvös Péter és Charlotte Hacker. In: *Hacker*, 100.

31 „Eötvös ein dialogisch-orientierter Mensch ist.” *Hacker*, 13.

32 Marie Laviéville interjújában rákérdez erre a kényes kérdésre, és Eötvös nagyon szintén válaszol, elismerve saját tehetségének jellegét, esetleges korlátait is. In: „Entretien avec Péter Eötvös. Cité de la musique, Paris 16 mai 2006.” *Laviéville*, 47.

dramatikus természetér 1.³³ Eötvös zeneszerzői habitusát jól példázza ez a tisztán hangszeres mivolta ellenére is minden ízében gesztikus műve.³⁴ A hangköz-struktúrákkal való kísérletezés terén jelentős az *Intervalles-Intérieurs* (1974/1981), a *Windsequenzen* (1975/2002), és a *Kosmos* (1961/1991) című zongoradarab, amelyből a *Psychokosmos* (1993) című trió születik később, több verzióval. 1995-től kezdve, mikor operák írásába fog, már nincs ideje vagy talán nincs igénye sem további kísérletezésre. A '90-es évek első feléig tehát a saját nyelv újra-megtalálásáról van szó.³⁵

A *Psychokosmos* (1993) kétségkívül az első darab, melyben úgy éreztem, hogy zenei nyelvem egyénivé válik, de igazából a *Három nővér* az, amelyben egy olyan nyelvezetet találtam, mely összhangban van személyiségemmel.³⁶

A komponálás elterjedésére helyezésének eredményeképpen egymást követik a hosszabb, nagy apparátust foglalkoztató művek: a *Shadows* (1995), a nagykórusra írt IMA (2001) Weöres Sándor versére.

Az *Atlantis* (1995) nagyzenekarra fiúszoprán-szólóval Weöres Sándor idetelenséget kifejező versére íródott. A *Meséhez* hasonlóan a szöveget itt sem lineárisan rakja föl a zeneszerző, hanem annak morfológiai tartalmát és jelentését egymással párhuzamosan és egymástól függetlenül is használja: térben és időben szabadon kezeli a nyelvi motívumokat. A többfajta stílusréteg keverése már az *Atlantis*-ban megjelenik: például a nagyzenekaron belüli, erdélyi muzsikát idéző vonósnégyes-betét egyfajta zenei folt, intarzia benyomását kelti. E második zeneszerzői pályakezdés időszakájában, a '90-es években tehát Eötvös szakít a weberni kalkuláltsággal formai tekintetben, és a tizenkétfokúságot se alkalmazza többé a weberni értelemben. Ugyanakkor a bartóki sfórás hatása megmarad, az arányokban való gondolkodást, a Lendvai-elméletből merített hangköz-központú strukturálást is megőrzi zenéje alapelemeként.

A *kommunikáció* az életm minden szintjén fontos szerepet tölt be. Létrejön a különféle kifejezőeszközök között is, így például lényeges:

- a film, a zene és a színház, valamint a tér egymásra hatása az operaszínpadon;
- a gesztus, a beszéd hatása a zenei anyagra;
- zenei műfajok egymás közti kommunikációja;

33 Például: *Laviéville*, 297–309.

34 A zeneszerző több korábbi interjúban hivatkozik rá. Laviéville disszertációjában hosszan elemzi és megfigyeléseket talál a *Három nővér* párbeszéd-és hangközstruktúrája és eközött. *Laviéville*,

35 A váltás tulajdonképpen *Chinese Opera* (1986) című zenekari művétől datálható, melynek szintén megszületik átdolgozott verziója is.

36 Eötvös Péter. „Peter Eötvös” *Un poco agitato – a France Culture rádióadása, 2004.05.24.* (Bry-sur-Marne: INA Hangarchívuma, 2004.)

- zenei és színpadi karakterek közötti párbeszéd, a zenei és színpadi elemek egymáshoz kapcsolása.

Az 1998/99-es *As I Crossed the Bridge of Dreams* színpadi darab, azonban még nem nevezhet operának. Keletkezése a *Három n vér* (1997/1998) közel ötven évesen megírt, stílussteremt első nagyoperája utáni évre tehető. Ettől kezdve Eötvös szinte két évente egy új operával jelentkezik.

Az operák megszületésében tehát többféle külső hatás és belső történés is szerepet játszott. A '90-es évek elejére a zenészház kísérleti műfajai kiforrták magukat, újra igény támadt a kortárs operára. Az intézményi struktúrák is megteremtődtek, megfelelően felkészült színpadi- és zenészeladó gárdák nőtt fel. A kortárs opera műfaja a közönség számára is létjogosultságot nyer, eklektikussága beilleszkedik a 20. század végének kor-trendjébe. Az irodalomban az újfajta narrativitás utat készített a kortárs operában megjelenő újfajta dramaturgiának is és a régihez való átgondolt visszanyúlásnak. Eötvös zeneszerzői életében nyugvópont állt be. Szakított korábbi, szigorúan rendszerben gondolkodó komponálásmódjával, újra el térbe került színházi érzéke, teret engedett az ösztönös komponálásnak. A végeredmény: kalkuláció és ösztönösség egyensúlya, nagyszabású, újító, jól hallgatható művek, öt nagyopera tizenkét év alatt.

Végezetül néhány szó az operák megszületésével egyidejű zenekari *œuvre*-ről. Az elmúlt bő évtizedben többször is előfordult, hogy egy-egy nagyszabású, hangszeres mű az azonos időszakban komponált operához fűzött kommentárt, vagyis zenei anyagainak egy része a készülő opera valamilyen zeneszerzéstechnikai vagy szövegi aspektusát próbálta ki más zenei kontextusban. Így például a milánói Scala zenekara számára készült *Replica* (1998) brácsaverseny tulajdonképpen a *Három n vér* anyagainak kommentárja, az opera hangszeres testvér darabja.

Nem ennyire közvetlen és bevallott a kapcsolódás, de meg kell említenem a Markus Stockhausennek ajánlott *Jet-Stream* (2002) című kompozíciót is trombitára és zenekarra, amely a trombitát nagyzenekari folyamatok zászlóshajójaként használja, igen érdekes és szép zenei folyamatokat hozva létre a két hangszín – a trombita és a zenekari tutti – keverésével. A dzsessz hatásának tudatos felhasználása itt nyilvánvaló, ugyanúgy, ahogy a *Snatches of a Conversation*ben is (2001), ahol a trombita-szólók, a dzsessz-elemek és a *parlandó rubatós* zenei gesztika szabadsága a recitáló sustorgó hangjaival, erősen ritmizált beszédével keveredik. Mindkét darab az *Angels in Americával* (2002-04) állítható párhuzamba. A *Snatches...* konkrét szövegtöredékeket is feldolgoz az *Angels* homoszexuális figuráihoz kötődő jeleneteinek kushneri szövegéből. Természetesen egyáltalán nem feltétlenül módon;

hiszen csak a kottában lehet felismerni a hiányos, utalásszerző szövegcitációkat, amelyek épp olyan módon vannak elrejtve, ahogy korábban a *Mese* (1968)³⁷ című darabban történtek fel, majd történtek el a különféle, jellegzetes mesetörédek. Véleményem szerint ez egyben zeneszerzői-pszichológiai feldolgozása is az adott operatémának, vagyis: segíti az alkotót a gyakran szokatlan szüzse³⁸ az *Angels* esetében a homoszexuálisok világának teljesebb feldolgozásában, integrálásában. Tudjuk, hogy az operák gesztációja általában a bemutatót megelőző három évre tehető, s mindhárom említett kompozíció beleesik ebbe az időszakba.³⁹

A Budapesten is bemutatott *CAP-KO* (2005) zongoraversenyben a bartóki zenei anyanyelv ízig-vérig hatoló szervülését, és a Bartók-Lendvai hatás tudatos zeneszerzői feldolgozását demonstrálja a zeneszerző. A *Love and Other Demons* néhány részletében újból megfigyelhetjük ezt, csak hogy közel sem ilyen töménységgel.⁴⁰

A *Love and Other Demons*-szal egy időben keletkezett a *Levitation* (2007), két klarinétra, akkordeonra és vonószekarra írt, számomra igen kedves, finom darab, az operához hasonló, áttört, szinte kamarazenei faktúrával.⁴¹ A *Levitation* első tételében egy saját álmát dolgozza föl a zeneszerző, hangulatokat és lebegő mozgásokat festve le a zenekarban. Látjuk majd, hogy a *Love...* is lírai álom-felidézéssel kezdődik. De a nagyszabású, bartóki apparátusú *Sonata per sei* (2007)⁴² két zongorára és ütőhangszerekre is egy időben született az operával. Kis számú szóló- és kamaramű íródott csak 1998 óta.⁴³ Az újabb operatervekkel párhuzamosan ismét készülnek zenekari művek is, például a katalán népdalt zenei mottójául választó *The Gliding of the Eagle on the Skies* (2011).⁴⁴

37 E kompozícióból megjelent az eredeti, háromcsatornás verzió. BMC CD 138.

38 Lásd a későbbi fejezetrészt az operák pszichológiai értelemben vett *bordeline*-voltáról.

39 Erről lásd bővebben a librettó és az opera című alfejezetben.

40 Lásd A bartóki anyanyelv és hangközszimbolika című fejezetet.

41 Magyarországi bemutatója Szombathelyi Bartók Fesztiválon volt, 2009-ben.

42 Magyarországi bemutatója 2010-ben volt a Millenáris Teátrumban. Ugyanezen a koncerten mutatta be Eötvös Péter karmesterként *Jeux-en-jeux* című kamaraművet.

43 Például: *Un taxi attend, mais Tchekhov préfère aller à pied...* (2004) című kamaradarab, a *Triangel* (1993), vagy a *Dervistánc* (1993/2001).

44 A műszólamanyagának elkészítésében magam is részt vettem.

I.2. A keletkezés körülményeir I

I.2.1. A felkérésr I és az opera keletkezésér I

A *Love and Other Demons* Eötvös Péter ötödik egész estét betölt operája. Eötvös 1998-ben jelentkezett a *Három n vérrel* mint operaszerz a nyugati világ pódiumain, s az azóta eltelt b évtizedben a legjátszottabbak közé küzdötte föl magát. Operaszerz i *renomméj*át jelzi, hogy az els kelet-európai származású szerz , akit I a patinás Glyndebourne-i fesztivál operát rendelt. A két m között pontosan tíz év telt el.

Az opera megírására 2004-ben kapott megrendelést a glyndebourne-i fesztiváltól és a BBC-t I, Vladimir Jurovsky karmester ajánlására. Majdnem négy évig dolgozott az operáján a zeneszerz , 2006/07-ban fejezte be, és 2008 augusztusában került színre el ször Glydebourne-ben.⁴⁵ *A Love and Other Demons* Gabriel García Márquez⁴⁶ *A szerelemr I és más démonokról*⁴⁷ cím novellája alapján készült. Eötvösnek ez az els olyan operája, ahol a librettó nem dráma alapján készült. Az alapm egyesek szerint kisregény, mások a novella m fajába sorolják: dialógust alig tartalmazó lírai regényszöveg ez, melyb I Hamvai Kornél⁴⁸ a f bb cselekményelemeket felhasználva librettót írt. Hamvai az angol nyelvet is alkotói szinten használó magyar drámaíró, akit fiatal kora ellenére a magyar dráma nyelvének egyik megújítójaként tartjanak számon.

A novella tömörítése nem volt könny feladat, mivel csapongó írásmód jellemzi. Konkrét szövegrészletek átemelésér I a szöveggönyvbe tehát aligha lehetett szó, kivéve néhány kulcsszót, kulcsmondatot, amelyek többnyire az eredeti szövegben is dialógusokban szerepeltek. Csak a regény hangulatát és a történet menetét rizte meg nagyjából a librettó, dramaturgiai változtatásokat jócskán alkalmaztak a szerz k. Márquez regénye nem az új narrativitás kortárs trendjére épül, hanem a mágikus realizmus vonulatába tartozik, tele van meseszer , szürreális elemekkel, de szöveg eklektikus jellege ellenére könnyen érthet , és narrációja sincs annyira megtörve, ami már zavarná a cselekmény követését.

Az Eötvös-opera a Literaturoper típusába tartozik. *A Három n vér*, a *Le Balcon*, a *Lady Sarashina* és az *Angels in America* tulajdonképpen mind ebbe a kategóriába sorolhatók, mégis nagyon különböz ek. A zeneszerz , az utóbbi években már bevált, megszokott módon⁴⁹ most is aktívan közrem ködött a librettó kialakításában.

45 Bemutató: 2008. augusztus 10, Lewes (UK), Glyndebourne Festival. El adások: augusztus 13, 16, 19, 24, 27, 30. További el adások: Vilnius, Litván Nemzeti Opera, 2008. novemberében és Theater Chemnitz (D), 2009. január 31-én.

46 Szül. 1927.

47 *Del amor y otros demonios* (1994).

48 Szül. 1969.

49 Minden operája librettójánál közrem ködött, s t, közösen dolgoztak a librettistával. A korábbi *Harakiri* és *Radames* pedig szinte önállóan elkészített zeneszerz i librettóval rendelkezik.

Az a tény, hogy létezik, klasszikus irodalmi művet vesznek alapul a zeneszerzők, nem újdonság: a klasszikus-romantikus operahagyományból ered. A kérdés csak az, hogy a mai kor alkotója mennyiben akarja átalakítani a prózai vagy a drámai mű eredeti szerkezetét, és mit rízik meg a narráció vonalából, tehát támaszkodik-e az irodalmi mű eredeti felépítésére vagy sem. A bevezetőben felsorolt kortársoperai műfajok és zenészsínházi darabok gyakran igencsak felborítják az alkalmazott szövegek rendjét, ha egyáltalán van ilyen; és így sokszor nincs is valódi librettó, vagy ha van, akkor is együtt alakul a zenével.⁵⁰

Eötvös ilyen értelemben hagyományosan gondolkodik: nem akar mindent a fejtegetésére állítani, csak egy késznek mondott szövegkönyv birtokában szokott hozzákezdeni a komponáláshoz. A librettó fogalma egyébként sem annyira egyértelmű már, mint egy száz évvel ezelőtti opera esetében volt. Eötvös Péter operáinak librettói dramaturgiai felépítésükben tulajdonképpen filmforgatókönyvekhez is hasonlíthatók; vannak ugyanis olyan időkezelési elemek bennük, amelyek által nem hagyományosak, hagyományos módon nem is lehetne zenébe önteni őket.

Hamvaival együtt határozták meg a jelenetek számát és sorrendjét, ezáltal több verzió is készült a szövegből. A hosszú mondatokat redukálták, így tiszta, világos, puritán szöveg született. Egyes karakterisztikus szereplőket és cselekmény-vonalakat is elhagytak annak érdekében, hogy egyenes vonalvezetésű szövegkönyvet kapjanak,⁵¹ ezekről beszélek majd. Mivel a Márquez-regény a 18. századi Kolumbiába helyezi a cselekményt, adott volt egyfajta korszak-megjelenítés, esetleges archaizálás lehetősége is a zenében. Eötvös rövidebb áthallások erejéig vissza is nyúl a barokk opera hagyományaihoz, merít e kor hangszeres zenéjének akusztikus adottságaiból.⁵² A szövegben nincs szó korszak-festésről, és a rendezések tágra helyezték az optikát a színház, lokális kontextusnál. Ennek ellenére a Glyndebourne-i rendezés díszletei jobban megőrizték a kolumbiai világ képeit.

50 Például: Georges Aperghis operáiban.

51 *Hacker-interjú*, 88–90.

52 Lásd a 2a jelenetet, Don Ygnacio, az apa emlékezős jelenetét az 1. felvonásban, ahol Scarlatti-citátumok idézik meg a klavikordon játsszó meghalt feleség idilli, álombeli alakját.

1.2.2 Az el adásokról és a rendezésről

A glyndebourne-i nyári játékok a klasszikus operajátszás egyik illusztris helye, a salzburgi fesztivál mellett talán a legelismertebb. Közismert arról is, hogy megrendelésekkel ösztönzi a kortárs operák megszületését. 1970 óta nyolc új operát rendeltek meg és mutattak be itt, például Britten *Lukrécia meggyalázása* (1946), *Albert Herring* (1947), Poulenc: *Az emberi hang* (1960) című műveit, melyek mára mind elismert remekművekként vannak számontartva. Legutóbb például a brit Harrison Birtwhistle *The Minotaur* (2008) című művét mutatták itt be. Eötvös zeneszerzői karrierjének emelkedését az mutatja a legjobban, hogy az első kortárs szerző, aki nem angol, és akit a glyndebourne-i fesztivál mégis operát rendelt.

A hely tehát nem avantgárd szellemiségű kortárszenei fórum. Ellenkezőleg: az angol komolyzenei közízlésnek megfelelő operaház, amely kissé sznob közönségért híres. Ebbe a tradícióba kellett tehát beilleszkednie Eötvösnek, legalábbis saját elképzelései szerint. Minden támogatást megkapott hozzá: a témaválasztás és a hangszerösszeállítás szabadságát, a gyakorlati tényezőket illetően pedig hosszú, alapos próbafolyamatot, kiváló színpadi- és énekesgárdát, elsőrendű zenekart, s emellett még hatékony marketinget is. A kortárs operák népszerűsítésének felelő munkáját jelzi Glyndebourne-ben, hogy külön weboldalt⁵³ is szenteltek a darabnak.

A glyndebourne-i bemutató kritikai visszhangja vegyes volt.⁵⁴ Dícsérték Eötvös érzékét a mágikus elemek iránt, a főszereplő zenei alakját, a művet finom, igényes hangszerelését, és azt a tényt, hogy leegyszerűsítette zenei nyelvét anélkül, hogy az túlfűtött egyszerre válna.⁵⁵ De a két rendezésből csak a másodiknál, a chemnitzi verziónál ért el egyöntetű sikert a mű: annál, amelyik személyesebb, letisztultabb volt. Itt a néző empátiáját is könnyebben fel tudta kelteni a darab. A rendezések kvalitásai hatással voltak a zenei anyag közérthetőségére, befogadhatóságára, mint ahogy az egy kortárs opera esetében sokszor előfordul. Egyik kritikusa szerint ezzel a művel a zeneszerző újabb szöveget vet a kortárs opera koporsójába, hiszen nem újítja meg azt számottevően. Én azonban nem osztom e szélsőséges véleményt. A *bel canto* kortárs környezetbe emelése zeneszerzői kísérlet, a darab dramaturgiai megoldásaiban régi és új keveredik, de sok színes, új színpadi-zenei megvalósítás található benne, így nem mondhatjuk, hogy a darab hagyományos lenne.

Glyndebourne produkcióit magas színvonal jellemzi, válogatott előadógárdájáról híres. A gondos szereplőválogatás, amelyben a zeneszerző aktívan részt kívánt venni, több,

53 http://en.wikipedia.org/wiki/Love_and_Other_Demons

54 Például: http://www.operatoday.com/content/2008/08/love_and_other_.php.

Lásd a kritikák válogatását a függelékben.

55 Andrew Clemens: „Love and Other Demons, Glyndebourne.” *The Guardian* 2008.08.12.

mint három évvel a premier előtt elkezdődött. Ez a színház nem világsztárokat épít; feltörekvő tehetségeket is alkalmaz, ha hangjuk jól illik a szerephez. Két rezidens zenekar van: az egyik a London Philharmony Orchestra, mely ezt is bemutatta, a másik az Orchestra of Age of Enlightenment.⁵⁶ Eötvös több évig a Filharmónia vendégkarmestere volt, így tehát jól ismerte a zenekart. A *Love and Other Demons* chemnitz-i bemutatójának sikerére jellemző, hogy az rögvést meg is hozta a következő operafelkérést szerzőjének, a *Die Tragödie des Teufels* megírására.

A téma kiválasztásánál a zeneszerző alkalmazkodni próbált a megrendelő ország szellemiségéhez, így rövid keresgélés elézte meg a választást. Felmerült Ray Bradbury novellája is mint lehetséges szöveg, de végül *A szerelemről és más démonokról* választották.

A szerelemről és más démonokról javasoltam, García Márquez novelláját, mert úgy gondoltam és ezzel mindenki egyetértett, hogy az angol közönség érteni fogja a történet központi elemeit: a különböző kultúrák ellentétét, a katolikus mili és a 18. századi társadalmi átalakulások ütközését.⁵⁷

A veszély és kihívás az volt, hogy először át kellett alakítani a regény prózáját drámaszöveggé, és valamennyire elő kellett távolodni az alapszövegtől. A megzenésítés nem lehetett annyira konkrét,⁵⁸ mint a Genet-darabra írt *Le Balcon*, vagy *Angels in America* komponálása esetében. Eötvösnek a Márquez-regény poézise ragadta meg igazán a fantáziáját, nem annyira a színpadisága.

Glyndebourne-ben, a hat hét intenzív próbaidő alatt minden énekesnek az összes próbán részt kellett vennie⁵⁹ Silviu Purcurelre rendező kérésére. Így megismerték a darab jeleneteit, azokat is, amelyekben nem szerepeltek, és ez előnyére vált játékuknak. Purcurel számára kihívást jelentett az, hogy a zene csak viszonylag készen készült el; volt tehát egy olyan hosszabb munkafázis, amelyben úgy kellett rendezői koncepciót kidolgoznia, hogy még nem hallhatta a kész kompozíciót. Eötvössel együtt tervezték meg a darabot: gondolatban, majd szóban, átbeszélve, és csak később papíron. A strasbourgi és a vilniusi előadások nem hozták új koncepciót: mindkettő a két, már elkészült rendezés egyikének átvétele.

A második, Dietrich Hilsdorf által készített rendezés letisztultabb és puritánabb, képileg szerényebb, de egységesebb volt. S talán épp azért, mert a rendező már egy kész

⁵⁶ *A felvilágosodás korának zenekara*, a Bartók Rádió műsorán is sokat szerepel, elsősorban barokk zenét játszó együttes.

⁵⁷ Eötvös Péter. „Love and Other Demons.” *Opera* 2008/08.

⁵⁸ A *Le Balcon* Jean Genet drámájából készült, az *Angels in America* pedig Tony Kushner hétórás, két estét betöltő színdarabjából.

⁵⁹ Bár sokat hallunk arról, hogy ez bevett gyakorlat nagy nyugati operaházakban, például a Metropolitanben, mégis manapság kivételesnek számít.

operához, végigírt zenéhez tervezett színpadi koncepciót, koherensebb. Természetesen a két rendezés karaktere nagyban eltér, mindkét eladásnak megvannak az előnyei és hátrányai. Hilsdorf már az adott dramaturgiai keretekkel kellett, hogy tervezzen, nem merült fel a librettó megváltoztatása ellentétben a bemutatóval, melyet megelőzően Hamvai Kész librettója még egyszeri átdolgozáson esett át Edward Kemp, a színház vezető dramaturgja tanácsai alapján.

A Hilsdorf-rendezés szívszorító zárójelenetet hozott létre. Az ördög zést kevésbé ábrázolta boszorkányszombat-szerűen, hanem inkább szikárabban. A szerelmi jelenetekben azonban kevésbé győzött meg, ott túl szikár volt. Hilsdorf a nyolc énekes mellé behozott még egy szereplőt: Dona Ollalát. Don Ygnacio halott feleségét egy néma, Ygnacióval táncoló nő alakkal személyesítette meg, ellentétben a premierrel Purc reténél, ahol soha nem jelent meg élőben Dona Olalla. Nála csak Ygnacio emlékein át látszódott, és így szerintem sokkal meghatóbb lett az adott jelenet (3a).⁶⁰ A mű előnyére vált a Hilsdorf-rendezés németes színházi megközelítése: tisztább kereteket adott az operának és ezáltal kiemelte a zenét, de a mű cselekménye is könnyebben érthető lett.⁶¹

Purc rete színpada pedig inkább a néző fantáziáját mozgatta meg, sok olyan rendezői döntése révén, mely kelet-európai színpadi hagyományba, a Tadeusz Kantor-féle groteszk színház esztétikai vonalába illeszkedik; látványosan, plasztikusan időnként talán túl dominánsan is egy ilyen finom, áttört hangú opera kíséretéhez.

Mindkét rendezésnél kiemelték Sierva alakjának különlegességét, színpadi és zenei hatását, Sierva María „madárdal-szerű pirotechnikájáról” beszéltek.⁶² Sierva szólamának nehézségével csak a *Három nővér* Natasájáé⁶³ vetekszik, annak extrém regiszterkövetelményei, gyors regiszterváltásai és gyorsan változó dinamikai miatt.

Purc rete és Helmut Stürmer díszlettervező színpadának színes álomszerűsége és felföltött, szélsőséges érzelmi-érzéki világa ellentétben áll a zene tónusával. Úgy is vehetjük, hogy a színes, az ördögi jelenetekben excesszíven kavargó színpadkép kompenzálta az opera kisebb hiányosságait: azt, hogy a García Márquez-mű ígész álomszerűségét nem tudta teljesen visszaadni.

Az opera nyelve a tragikum és költésiség közt váltakozik. Személyesség, interiorizáció jellemzi.⁶⁴ Eötvös időnként kimerevíti, lehátréti a jeleneteket, és különösen a regényben olyan érzékletesen leírt szerelmi szál kap vékonyabban helyet. Talán ebből is következhet: „ami egyszerre megdöbben és frusztráló Eötvös megközelítésében, az az, hogy szándékosan

60 Erről részletesebben lásd a II. fejezet A barokk réteg című alfejezeténél.

61 Ezt a benyomást Eötvös is megerősítette Chatrlotte Hackernak adott interjújában.

62 A műről készült fontosabb kritikákat lásd a Függelékben.

63 Virtuóz kontratenor/férfiszoprán szerep. Natasa: Andrej hisztérikus és agresszív felesége a *Három nővér*ben.

64 *Boukoba*, 132.

visszautasítja, hogy a zene túlforrósodjon.”⁶⁵

Az operarendez , a prózai színház rendez jének körülményeivel ellentétben, sokkal több megkötéssel dolgozik, és kevesebb idő áll rendelkezésére. már csak az adott zenei-dramaturgiai kereteken belül építkezhet, s itt kell kialakítania egy, a zenével koherens, azt szolgáló és el térbe helyező elképzelést. Mozgásteret els sorban a képi megvalósításban van, és azoknak a pillanatoknak az értelmezésében, ahol nincs énekelt szöveg, vagy ahol a szöveget adott esetben a szöveg hiányát is többféleképpen lehet értelmezni. Például a szerelmi jelenet elejének zenei alapszituációja, a másfél perces tisztán zenekari anyag a Siervát-jellemző oboaszólóval más-más értelmezést kapott a két rendezésben. S ugyanígy az opera zenei közjátékaihoz, valamint az ördög zéshez (8) és a zárójelenethez (9ab) is eltérő dramatikus tartalmat és színpadi történetet kapcsoltak a rendezők.

A szereplők viszonyrendszerét, karakterüket a zeneszerző alapjában már eldöntötte, de azért így is akadtak konfliktusok a rendező és a zeneszerző között. A kompozitóriai döntések els sorban a tanulmányom későbbi részében elemzendő szereplőmezők és jelenetbeosztás által jutnak érvényre; a rendező csak árnyalhatja ezt a képet, egyes szereplők jelentőségét, arcát kissé megváltoztatva. Purc rete így ír saját szerepéről:

A színházban a rendező hozza létre a zenét. Az közreműködésével olyan szubtilitás jön létre, mely a darabba lelket lehel. Az operában viszont minden el van döntve el re, és ez a folyamat megfordul. A rendező képeket keres, melyeket a legegyszerűbb módon odatehet a zenéhez.⁶⁶

Eötvös zeneszerzőként – wagneri mintára – er teljes, saját színpadi-rendezői elképzelést közvetít. Ez nem csak a partitúrába beírt utasításai révén nyilvánul meg, hanem darabjainak dramaturgiája, formai szerkesztettsége révén is, ami tulajdonképpen már sok rendezői kérdést eldönt és a társalakotó mozgásterét behatárolja. A *Három n vér* kottájában még el fordultak részletes rendezési utasítások is, később ezeket elhagyta. A rendezők szerint így is túl erősen ragaszkodik saját elképzeléseihez. Például Stanislas Nordey, francia rendező egy interjúban⁶⁷ aláhúzta, milyen nehéz volt a közös gondolkodás kezdete, mennyire nem volt

65 Rupert Christiansen: „Love and Other Demons: not so much possessed as repressed.” <http://www.telegraph.co.uk/culture/music/opera/3558433/Love-and-Other-Demons-not-so-much-possessed-as-repressed.html>. Utolsó frissítés: 2008.08.13.

66 Purc rete. Catherine Jordy: „La Morsure du chien. Entretien avec Silviu Purc rete.” In: *Strasbourg*, 24–29. 28. [„Le metteur en scène crée la musique au théâtre. Il s’agit d’une subtilité qui ne peut s’opérer que par son intervention qui communique un souffle, une âme. A l’opéra, tout est réglé d’avance. Le processus se fait à l’inverse. Le metteur en scène cherche des images qu’il va appliquer sur une musique de la façon la plus simple.”]

67 Céline Viardot: „Annexe 11: entretien avec Stanislas Nordey”. In: U. : *L’Adaptation de textes théâtraux dans les opéras de Peter Eötvös*. (DEA szakdolgozat, Université Paris IV-Sorbonne, 2005.) 158.

magától ért d a zeneszerz t meggy zni az övét l gyökeresen különböz , modern elképzelésének létjogosultságáról; s az már a közös munka eredménye, hogyan fogadta el végül mégis, apránként az újszer rendez i elképzeléseket. Végül sikeres el adást hoztak létre. Eötvös maga is elismeri, hogy néha túl er s a ragaszkodása saját elképzeléséhez. Természetesen ez alkotói szuverenitásának jele, és zeneszerz i típusára is jellemz . Mivel Eötvös karmesterként is aktív m vész, saját darabjait tekintve egy el adáson belül talán jobban szeret mindent irányítani. De a rendezés is érdekli, s az a véleménye, hogy rendezésre egyetlen alkalma: operaszerz nek lenni. Sok zeneszerz nél tipikus vonás ez: például már Alban Bergnél is megvolt a *Wozzeck*-el adások megvalósítása kontrollálásának igénye. A kommunikáció az alkotás folyamatának része marad, a gondolatok, ötletek ütköztetése végül a kész operát is formálja.⁶⁸

1.2.3 A zenekarról

A *Love and Other Demons* zenekara hagyományos, ám két részre osztott szimfonikus együttes, dupla fákkal és rezekkel. Érdekessé teszi még a nagyszámú üt hangszer használata, köztük a különlegesebbeké, valamint az er sítés és az elektroakusztikus soundtrackkel⁶⁹ való megtámogatás is – bár egyértelm , hogy ez nem olyan jelent ség , mint az *Angels*-ben vagy a *Sarashiná*-operában.

Eötvösnél a darabok tervezése során mindig a gyakorlati szempontok kerülnek el térbe: operáinál a könny újrajátszhatóság, a szállíthatóság: fontos, hogy olyan paraméterei, hangszerelése és szerepl száma legyenek a m nek, melyek révén újból el adható, prózai kifejezéssel: eladható lesz. E hagyományt újraértelmez opera esetében világos volt a szándék: megfelelni a glyndebourne-i közönség elvárásainak, jól bepróbálható operát írni. „A gyakorlatiasságra való hajlam” egyébként összefügghet „m vészi pályájának nem éppen egyenes vonalú alakulásával is.”⁷⁰

Eötvös tudta, hogy kiváló zenekart kap a kezébe, de azt is, hogy a közönség és a zenészek ízlése talán nem a legexperimentálisabb; viszont az el adás magas technikai színvonalában megbízhat. Így vallott elképzeléseir l és a zenekarról nem említve az esztétikai elvárások esetleges *sous-entendu*-it:

68 A közös alkotómunkát annak minden hátulüt jét, fájdalmát, amikor a szükséges változtatásokról, húzásokról van szó; és el nyeit, amikor egymás munkáját alakítjuk, sokszor nagyon sok ihletet merítve a másik ötleteib l, amelyek átlendíthetnek akár a formai-kompozíciós holtpontokon is én is megtapasztaltam. 2004-ben öt hónapig dolgoztam egy egy rendez b l és négy el adóból álló csapattal a *Le désir de s'enfuir ou celui d'arriver – Nousnoyons-nous* cím zenésszínházi darabomon, melynek a lille-i Operaházban volt a nyilvános bemutatója. A végeredmény néha beváltja az ígéreteket, néha nem teljesen; de biztos, hogy a különféle munkafázisokból önmagukban is hasznosak, s ezekb l sok nem is látszik már a kész el adásban. Mi majdnem fél évig dolgoztunk egy húsz perces darabon.

69 Hangszalagra rögzített, elektroakusztikus effektusokat tartalmazó szólam.

70 Dalos Anna: „Egy zeneszerz kozmosza. Könyv Eötvös Péterr l.” *Muzsika* 53.évf./12.sz. (2010/07): 34–35.

„Tudtam, hogy a London Philharmonic Orchestra a legmagasabb szint zenekarok egyike, minthogy magam is vezényeltem már ket;⁷¹ így tehát tudtam, hogy bármit leírhatok, minden lehetséges számukra” mondta a Glyndebourne-nek adott interjújában. A *Love and Other Demons*-ban sztenderd méret zenekart alkalmazok, de két részre osztottam ket, bal és jobb féltekére, mint a sztereó-lejátszókon a hangot. Nagyon sok dramatikusan lehetséges épp ebből az ötletből eredt. Például: az első fűvósok a bal oldalon foglalnak helyet, a másodikok pedig a jobb oldalon, és ez dialógust hoz létre. Nem egy duót, hanem folyamatos párbeszéd-szituációt a két zenekar között. Glyndebourne akusztikailag olyan fantasztikus hely, hogy ez volt az első ötletem.⁷²

A két féltekére osztott sztereó-zenekar alkalmazásának dramaturgiai okairól a II. fejezetben, az egyes jelenetek elemzésénél, például a Sierva-álomjelenetek és Don Ygnacio jelenetének tárgyalásánál lesz majd több szó, valamint a zenekarral foglalkozó alfejezetben, a III. részben.

71 Eötvös Leos Janáček *A Macropoulos-ügy* című remekművét vezényelte itt 2001-ben.

72 Eötvös Péter. *Glyndebourne-i interjú*. Privát hangfelvétel. [„I know that the London Philharmonic is the highest class orchestra, as I have conducted them myself, so I can write what I want as everything is possible for them”, he said in an interview for the folks at Glyndebourne. “In *Love and Other Demons*, I use a standard sized orchestra but I have divided it into two halves, left and right, like stereo speakers. Many dramatic possibilities come from this idea. For example, the principal wind players are all on the left and the second wind players are on the right so this creates a dialogue. Not a duo but a permanent dialogue situation between two orchestras. Glyndebourne is so wonderful acoustically that this was my first idea.”]

I.3 Genezis

I.3.1. Regény, librettó(k), opera

Eötvös operáinak genezise általában két-három év, beleszámítva a végleges librettó elkészítését, a munkatársakkal való konzultációt és végül magát a komponálást; kivéve a *Három n vért*, amely megalkotásához valamennyivel több időre volt szükség. A librettistákkal való egyeztetés a zeneszerző szerint majdnem annyi időt emészt föl, mint maga a komponálás: egy-másfél évet vagy több hónapot.⁷³

Számomra, mint zeneszerző számára, akinek saját operatervei vannak, ezt a keletkezési folyamatot a legérdekesebb tanulmányozni; mégis ezt lehet a legkevésbé, mert az alkotók gyakran nem szívesen adják ki titkaikat, nem adnak teljes bepillantást a kész, lezárt műátváltásának fázisaiba. Mégis, már a librettóváltozatok olvasásakor is sokat tanulhattam ebből.

Miután az első Hamvai-féle librettó elkészült, Hamvai és Eötvös Edward Kemppel, a glyndebourgi színház dramaturgjával közösen dolgozott az angol szövegen: dramaturgiai változtatásokat vittek végre benne. Az első librettóverzió merev és hagyományosabb volt, áriákra és recitatívókra tagolódott,⁷⁴ tehát nem felelt volna meg annak a kortárs-operai elképzelésnek, melyet Eötvös akkor már rutinosan megkívánt a librettótól, és amit alkalmazott is már máshol, például az osztott jelenetek létrehozásával, vagy a lírai verses betétekkel.

Hamvai Kornél, akinek köszönettel tartozom ezért, rendelkezésemre bocsájtotta az második librettóverzióját.⁷⁵ Ebből kiindulva végig tudtam követni az átalakításokat. A végleges opera-librettót látva egyértelmű, hogy a szöveg időbelisége teljesen át lett alakítva. García Márquez műve mivel kisregényről van szó, amelynél a librettista beavatkozása, a műfaji adottságok miatt is, jelentősebb volt, mint az *Angels in Americában* vagy a *Három n vérben* nem vizsgálható közvetlenül; hiszen egy regényben eleve összecsiszozhatnak az idősíkok. De tény, hogy ez a kisregény, a maga szürrealista elemeivel már teret ad a tér-időegység dramaturgiai átalakítására.

A rendelkezésemre álló interjúk alapján sok lényegi információt szereztem a műkeletkezéséről. Ezek: az öt hangzó interjú a glyndebourne-i előadásról, melyekért köszönettel tartozom a Schott kiadónak; a Purc rete-rendezésre épülő strasbourgi előadások programfüzetéből vett írások, képek, beszélgetések az alkotókkal; valamint az Eötvös Péterrel

73 „Peter Eötvös, chef d'orchestre et compositeur. Monique Herzog beszélgetése Eötvös Péterrel.” *Croisements. Journal de l'Opéra National du Rhin*. (Strasbourg: Opéra du Rhin, 2009): 14.

74 Ezt a librettóverziót nem volt alkalmam elolvasni.

75 2a vázlatos verzió, datálása 2006.09.04., Hamvai Kornél 2013 február végén bocsájtotta rendelkezésemre.

2011-ben és 2012-ben kapott személyes információk, egészen 2013 február végéig, amikor utolsó beszélgetésünk történt az operáról. Sajnos a Hilsdorf-rendezésről nem álltak rendelkezésre előadói vagy rendezői interjúk, csak egy programfüzet, ami nem túl bőséges beszéd.

A *Love and Other Demons* mindkét meghallgatott produkciója több kérdést is felvet bennem. Potenciális operaszerzőként⁷⁶ saját személyes véleményemet is szeretném megfogalmazni a művel kapcsolatban, tehát jelen munkám vállaltan elemző és értékelő jellegű.

Az alkotói folyamatnak Eötvösnél három fázisa van. Az első: a szövegválasztás és a librettista-választás, ami Eötvösnél mindig kritikus pont. A glyndebourgi-i felkérés után a választás először egy Bradbury-műre esett, de ez az ötlet később elvetésre került; az operánál ez már több esetben előfordult.⁷⁷ A Márquez-regény adaptációja sem egyszeri feladat, a kritika jelezte is, hogy nagy bátorságra vall a választás, annak ellenére, hogy ez az egyik legrövidebb Márquez-regény. A *Száz év magányból* (1967) operát írni legalább olyan mértékű vakmerőség lenne, mint a hétórás *Angels in Americából*.

A második fázis a librettón és a darab koncepcióján való munka, amely mindig közösségi jellegű, nem a zeneszerzői műhely elzárt magányában folyik, hanem konzultálva, beszélgetve, együtt írva. Ennek folyamánya: a jelenetsorrend összekavarása, így születtek a később tárgyalt osztott jelenetek is, és a *dramaturgiai proporcionálás*. Az első vagy második fázisba szokott beletartozni az előkészítő munka:⁷⁸ Eötvös tájékozódott a joruba nyelv sajátosságairól az afrikai nyelvek egy specialistájával konzultálva; s konkrét ismeretekhez próbált hozzájutni a darab csúcspontját képező ördögzési szertartás mibenlétére is. Személyes interjút tervezett egy magasrangú egyházi személlyel, aki azonban a szertartás titkosságára hivatkozva lemondta a találkozót.

Érdekes megfigyelni azt, mennyi tanulási folyamat épül be az alkotói folyamatba; szinte, mintha egy kezdő, fiatal zeneszerzőről lenne szó. Pedig az érett, pályája csúcán járó mester, aki aktív zenészi múlttal is rendelkezik, elvileg nem szorulna rá erre. Mégis, úgy tűnik, igénye van a személyességre, a találkozásokra az előadókkal, a részvételre a szereplőválasztásban. Szellemi frissességének és zeneszerzői nyitottságának jele nemcsak az új iránti érdeklődés, hanem a teljes, fenntartás nélküli zenei rugalmasság is. S ez egyben zeneszerzői alkatának, polihisztori hozzáállásának bizonyítéka. Különleges adottság, melynek vannak árnyoldalai is: nyelvileg, éppen a képlékenység miatt nem annyira szuverén, mint

76 2006 óta pihen a fiókban operatervem Frank Wedeking *Frühlings's Erwachen* című drámájából, és lassan ugyan, de talán mégis készül majd első operám.

77 Az *Angels in Americánál*, illetve a *Három nővérnél*.

78 Az *Angels* esetében ez a terepmunka magában foglalta a Broadway-musicalok előadásainak személyes meglátogatását New Yorkban, s zenei stílusuk elsajátítását.

például egy Lachenmann vagy egy Boulez; s nem teljesen dönt el mindent el re megkomponált elképzelésben, hanem sokat bíz az el adókra, ami néha meghosszabbítja a darab elkészülésének idejét, néha kevesebb idő marad a színpadra állításra; zeneszerző i eklektikussága pedig olyan tény, amit vele kapcsolatban el kell fogadni.⁷⁹ Eötvös általában arra törekszik, hogy az el adók számára egy bizonyos befektetett munkával viszonylag könnyen megszólaltatható kompozíciókat készítsen.⁸⁰

Eötvös alkotói attitűdje gyakorlatias és tudatos egyszerre. Hasonló egy dzsesszzenészéhez, akit szabadság, rugalmas hozzáállás kell, hogy jellemezzen, de improvizációs készség, alkalmazkodóképesség is; ugyanakkor tisztán látható, hogy például a dramaturgiai proporcionálás terén mennyi kalkuláció és tudatosság van egy-egy, természetes lefolyásúnak ható formai folyamatban.

A közös színházi-zenei koncepció létrehozása: a társalkotókkal való közös munka és az autonóm kompozitórius elképzelés egysége. Természetesen messze állunk a nyitott műfogalmától, s attól a szerzői-el adói operakoncepciótól is, amelyben nincs a szó szoros értelmében vett, leírt kotta, csak rögzített dramaturgiai szerkezet van, ami a próbák során alakul ki.⁸¹ Mégis, fontos megjegyezni, hogy Eötvös „jelen időben építi, formálja a hangot,”⁸² s teret hagy az el adói leleményességnek és improvizációnak, vagyis beleépíti a kész műbe az el adókkal való munkája gyümölcseit, hagyja magát befolyásolni az el adók működésének saját elképzelései és megvalósításai által, néha egészen a kottaszöveg átírása erejéig.

Például a *Love...*-ban az Ygnacio szerepét elször megformáló bariton énekes ambitusa különbözött volt, mint a második színrevitel énekeséé. A zeneszerző így aztán egy transzponált verziót készített ez utóbbi számára, ami azonban nem egyszerű transzpozíció: a spektrális tengely mentén vannak benne az akkordok letranszponálva, így az kissé átírás is. Eötvös tehát nem zárkózik tehát el a javításoktól, újragondolásoktól. Karmesterként is mindig úgy instruál, hogy közben az el adók, énekesek kérdéseit, elképzeléseit is figyelembe veszi, soha nem akarja rákényszeríteni őket egy merev, szolgálai kottaszöveg-megvalósításra; munkatársainak tekinti őket.

A zeneszerző több korábbi operáját is átdolgozta, javította, újragondolta.⁸³ A *Love and Other Demons* viszont, elmondása szerint kész, befejezett mű, amelyhez többé nem kíván hozzányúlni. Zárvány.

79 S mivel zeneszerzőként én is ilyen alkat vagyok, talán nem véletlen érdeklődésem Eötvös iránt.

80 *Kosmoi*, 304.

81 Mint például Georges Aperghis zenészházában.

82 Dai Fujikura. In: Aron Frédéric: „L'Académie et le studio de cinéma.” In: *Strasbourg*, 46–49.

83 Az *Angels in Americából* is két hivatalos verzió létezik. S több nem hivatalos, is ezek az egyes eladások során bevitt kis mértékű, gyakorlati változtatásokat tartalmazták, és később visszavonásra kerültek.

I.3.2. Összevonások

A narráció García Márquez regényében nem egyenes vonalú, hanem szürreális. Időbeli elre- és visszautalások találhatók benne, a cselekményt megszakítják az álmok vagy álomszerű, szubjektív szempontból bemutatott részletek. Az idő linearitása módosul és egymásba csúszhatnak idősíkok. Amíg a kisregény és a novella között helyezkedik el, terjedelmében inkább regény, de a cselekmény és a mondanivaló mélysége nem annyira súlyos, mint Márquez nagy regényeiben, és a történet kezelése is inkább novellaszerű. A librettista beavatkozása, a prózai szöveg miatt, éppoly mértékkel kellett legyen, mint az *Angels*-ben és a *Három nővér*-ben volt: radikális, de egész más jellegű. Költői nyelvet és saját világot kellett teremtenie.

Hamvai Kornélnak ez az első librettója, de drámaíróként már jelentős pályafutás áll mögötte. A végleges librettó újszerűt nyújt a regényhez képest: az opera cselekménye rövidített. Amikor hosszú évek után⁸⁴ újraolvastam a Márquez-regényt, feltűnt, hogy az operában minden hangsúlyos zenei-színvonal pillanat alá van támasztva a regény esetenként újrafogalmazott szöveg- vagy cselekmény-elemeivel. Tehát szinte minden lírai elem onnan származik, kivéve néhány érzékletes sort a párbeszédekben, vagy az ariosókban. Például a Delaura és a Sierva közötti párbeszédben vannak új sorok. Sierva első áriájának, vagyis inkább álommesélő ariosójának az I. felvonásban megkomponált, külső szövege van, ugyanígy Ygnacio áriájának egyes lírai elemei sincsenek meg Márqueznél. Érdekes azonban, hogy ezekre a külső elemekre Eötvös milyen személyes, időnként egészen bartóki hangú, pentaton zenét tudott írni.

A librettó két részből áll.⁸⁵ Az első felvonás a napfogyatkozással kezdődik, Sierva és Delaura kezdődő szerelmével ér véget. A második, rövidebb felvonás leírja az exorcizmus szertartását és Sierva halálával zárul. A részjelenetek rövidek, megszakítás nélkül követik egymást, a partitúrában alfabetikus sorrendben, kisbetűvel számozva. Amíg a filmes vágási és montázstechnikákat követi: a jelenetsorok gyors egymásutánban, időnként egyidőben zajlanak le. Ez utóbbi az osztott jelenetek ismérve.

A tudatosan megszerkesztett nagyforma a cselekmény lineáris lefolyásának és az álom-pillanatok harmonikus kombinációját teszi lehetővé. Az operában ária-monológok és lírai álom-felidézések pillanatai állítják meg időnként az időt; realitás és álom egymásba

84 Húsz évesen olvastam a regényt először, akkor a szerelmi szál plaszticitása és a történet fülledt, szürreális atmoszférája volt rám nagy hatással. A realista társadalomábrázolás, az elcsúsztatott idősíkok érdekessége olvasóként nem tudatosult bennem. A regény bevezetése (a kutyaharapás, az újságíró nézőpontja és Sierva csodálatos hajának lefestése) és a regény utolsó két fejezete maradt meg tisztán emlékezetemben: épp azok a részek, amiket Eötvös operájában felhasznált: a legkifejezettebb, legéletszerűbb jelenetek.

85 Lásd a magyar nyelvű szinopszist és librettófördítést a függelékben.

folyik. A librettó négy nyelvet helyez egymás mellé oly módon, hogy minden nyelv egy-egy társadalmi osztályt és az ennek megfelelő különféle színpadi szituációkat, valamint zenei feszültség szinteket⁸⁶ jeleníti meg. A domináns társadalmi osztály nyelve az angol, a joruba⁸⁷ a fekete rabszolgáké és a népé, a latin az egyházi szertartásoké, a papoké, apácáké. A spanyol a Sierva és Delaura közti titkos szerelmi nyelvként funkcionál.

Boukobza szerint a regényszöveg koncentrációja és homogenizációja volt az szöveg átalakításának első lépése. A szöveg még a komponálás közben is átesett kisebb változásokon, például, Eötvös egyes eredetileg angol nyelvű mondatokat, a Dominga és a Sierva közötti párbeszéd részeit áttetette jorubára, ezáltal például az 1b jelenetben olyan mintha, igazi, mai életközeli kétnyelvűséget hallanánk: a leghétköznapibb mondatokat a „bennszülött” nyelven mondják, a többi angolul, a hivatalos nyelven.

Hacker és Boukobza kimutatják, hogy a librettó időrendisége alakult első sorban a regényhez képest, de a cselekmény Siervával kapcsolatos főszála kronológailag is koherens maradt.

Az operának világos, egyszerű vonalakkal kell dolgoznia, mert amikor a zene hozzáadódik a szöveghez, az már önmagában épp elég komplexitást ad.⁸⁸

Eötvös és Hamvai szöveginterpretációjukban áthelyezik a hangsúlyokat, kiterítik a cselekményszálakat, törölnek több mellékszálakat. Első sorban a regény első, negyedik és ötödik fejezetét használták föl, a közbülső részeket nem. Csak a tragikus cselekményszálra koncentráltak.⁸⁹ A komikus, könnyed vagy erotikus felhangú epizódokat kihúzták. Így például kimaradt Bernarda, az él, de gondatlan feleség alakja, az szexuális kicsapongásairól és leépüléséről szóló rész, valamint a Delaura és Sierva közötti szerelem elhaladottabb mozzanatai. Minden *mágikus elemet*, ami Siervával kapcsolatos, felnagyítottak, valamint több ilyen elemet összevontak és kiemeltek. Mágikus elemek a napfogyatkozás, a kutyaharapás vagy Sierva örökké növekvő haja. Az elbibi kettőt társítják egymáshoz, a kutya homlokán lévő kerek foltot pedig a napfogyatkozáskor elsötétülő napkoronggal asszociálják; a Purc reterendezésben a napkorong és a kolostor köralakú rózsablaka is egymásra vetődik az első jelenetekben; az Érsek áriájában a templom konduló harangjai és a földrengés zeneileg is összekapcsolódnak. Siervához és az álomhoz társuló minden jelkép végig fontos marad. Kimerítő elemzésre nem vállalkozhatom, csak néhány példát szeretnék hozni a cselekmény

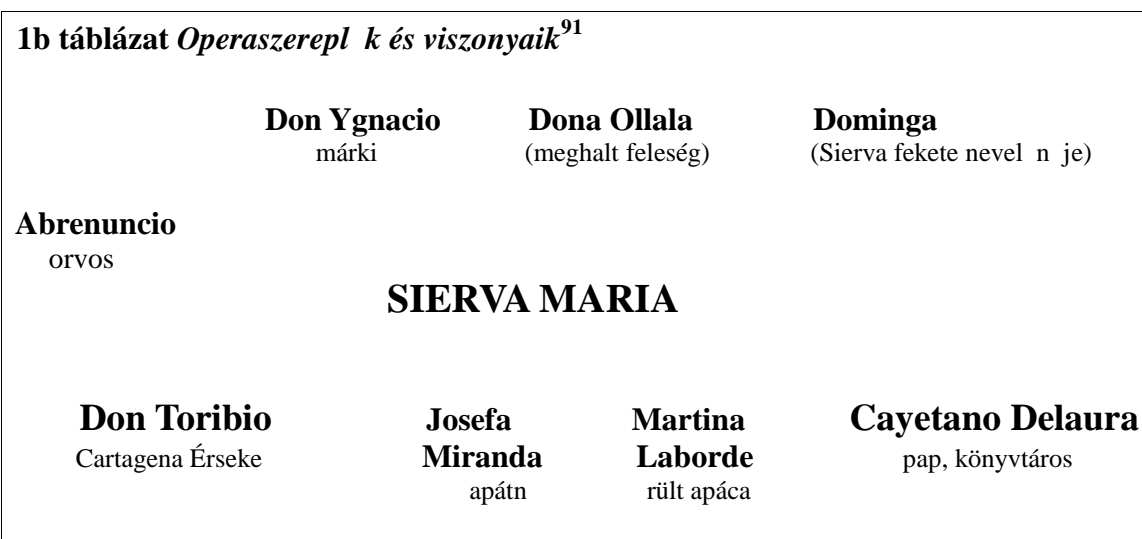
⁸⁶ Erről lásd a dramaturgiai fejezetekben.

⁸⁷ Nigériában és az Antillák egyes részein beszélt szubszaharai nyelv. Zenéje is jelenti az afrikai népzenei belső is.

⁸⁸ Eötvös Péter. *Hacker-interjú*, fordítását ld.: Függelék.

⁸⁹ *Boukobza*, 132.

átalakítására.



I.3.3 A regényszöveg átalakítása

Nézzünk két példát egy szöveg jelenet születésére az első felvonásból, ahol az opera még nagyjából követi a regényt. A 2a jelenet az Érsek monologizáló nagyáriája, melyben elvagyódásáról, a múlt idővel való félelméről és testi törődtségéről beszél. Igazi indító zene

90 Aurore Rivals táblázata alapján. *Rivals*, 156.

91 A betűk nagyságával jelöltem a szerepek fontosságát, egymáshoz képest és az operában is.

ez, er teljes harang-clusterekkel, melyek a diatonikus hangrendszerben skálaszer en felfelé épülnek. A librettó első változatában ez az áriaszöveg még hosszabb volt, az első felében az Érsek, aki nem Kolumbiában született, a vágyott Salamancáról beszél, elvagyódásáról. A tömörítés szellemében és a konkretizálást megszüntetend , Eötvöst ezt az első , körülbelül egyharmadnyi szövegrészt kihúzta; az általános emberi tartalom, az öregségről, és az idővel való elmélkedés maradt csak meg. A regény eredeti, megfelelő szövegrészletei:

Szörny mondta a püspök. Minden órában összerázkódnak a beleim,⁹²
mintha földrengés lenne. A márkít⁹³ meglepte ez a mondat, mert egy órával
ezelőtt is ugyanezt gondolta.⁹⁴

Később, a 4. fejezet, 123. oldalán, a Delaurával való beszélgetésben:

De messze vagyunk! sóhajtott fel.
Mit? !?
Saját magunktól mondta a püspök.

Az áriában (2a szövege) a kettő összeépül egy képpé:

Oh dear. Oh dear. / Each hour rattles me.
The toll of bells / resound inside me
like an earthquake. How far away we are!
Home in Heaven and home in the earth,
between two homes we anchor.⁹⁵

A másik példa, amit a szöveg átalakítására szeretnék hozni, Delaura és az Érsek beszélgetése: az Érsek megbízza a fiatal papot a kislány exorcizálásával.⁹⁶ Ez a 2c osztott jelenet egyik rétege a háromból. A regényben így, párbeszéd formájában nem szerepel Delaura megbízása, csak annak indoklása. A kulcsszó: az inspiráció, Eötvösnél is megmarad.

Nem, uram mondta ki végül [Delaura]. Nem vagyok alkalmas rá.
Nemcsak, hogy alkalmas vagy felelte a püspök ,
hanem az is megvan hozzá benned, ami másokból hiányozna:
az inspiráció.⁹⁷

92 Ennek a szövegrésznek a jelenetben való elemzését lásd a II. fejezet A latin réteg alfejezetében.

93 Ygnacio.

94 Gabriel García Márquez: *A szerelemről és más démonokról*. Székács Vera (ford.). (Budapest: Magvet , 1994):71. A többi idézet szintén ebből a kiadásból való.

95 Magyar fordítás: 1. függelék, librettó, 2a jelenet.

96 Ez nem azonos azzal az intézményesített exorcizmussal, amit a 8. jelenetben végül elvégeznek.

97 Márquez, *op.cit.* 99. (3. rész).

A recitativóban (2c):

Érsek	Father Caetano Delaura, it is my pastoral decision that you exorcise her.
Delaura	Father! How can I...? I am not qualified. I am not qualified.
Érsek	You'll draw upon your profound learning. And above all, you have inspiration, my son. Inspiration.

Az inspiráció szóhoz ironikus felhang és egy dallamos, kiemelt kisszeptim-hangköz társul, amely Delaura egyik jellegzetes hangköze lesz.

2. táblázat

Az opera jelenetei	Felhasznált szövegrészek a regényb 1 ⁹⁸
1. felvonás Nytány	A cím szavaiból készült kórusrész
1/A	Sierva és Delaura közös álma 4. és 5. fejezet ⁹⁹
1/B	hozzáadott (küls) joruba szöveg és 4.fejezet, 116.
1/C	hozzáadott (küls) joruba szöveg és 2.fejezet, 57.
1/D	1.fejezet: 15., 17., 36.
2/A	4.fejezet: 122.
2/B	dialógus regényen kívüli elemekb 1 ¹⁰⁰
2/C	3., 1., 2.fejezet: 98., 42., 99., 75., 42., 43.
3/A	Ygnacio áriája, 2.fejezet 50-52.
3/B	1., 2. fejezet, 28., 66., 45.
3/C	küls joruba és latin szöveg (regényen kívüli)
4/A	küls latin szöveg ¹⁰¹ és 3.fejezet 83-84., 87.
4/B	3.fejezet 110.
4/C	5. és 3.fejezet, 181., 104., 110.
5	Sierva és Delaura els találkozósa, 4. és 5. fejezet
6	Delaura monológja, 3. és 4. fejezet (+ kitalált motívum), Garcilaso de Vega-sonett-részlet
2. felvonás Prológus	Álom - (Sierva-kórus)
7/A	Delaura vallomása az Érseknek; kitalált párbeszéd ¹⁰² + 3., 4., 5.fejezet
7/B	Sierva áriája, álom felidézése, párbeszéd Martinával; 5.fejezet
7/C	Sierva és Delaura 2. találk., szerelmi kett s; Garcilaso da Vega-sonett-részlet, kitalált párbeszéd

98 Boukobza táblázatának felhasználásával. *Boukobza*, 165.

99 Hamvai, a regényb 1 szerepl álom motívumaiból.

100 Hamvai.

101 Latin nyelv reggeli ima: *tercia*.

102 Hamvai.

7/D	Josefa belépése, Sierva hajának levágása, Apácák belépése; kitalált párbeszéd
8/A	Apácák kórusa; küls latin szöveg
8/B	Ördög zési ceremónia 1.; 5. fejezet+küls latin sz.+kitalált párbeszéd
8/C	Josefa nagyáriája: kitalált szöveg
8/D	Ördög zési ceremónia vége, teljes felfordulás; küls latin szöveg ¹⁰³
9/A	Sierva María halála; da Vega-sonett-részlet; kitalált szöveg
9/B	Dominga siratója; kitalált szöveg

A regény öt részre tagolódik. Az első rész a bevezető, a második és harmadik rész Don Ygnacio házat, életvitelét és Bernardával közös életüket ábrázolja. E rész foglalkozik részletesebben Sierva gyerekkorával is és a kolostorba kerülést megelőző rövid időszakokkal, amikor is a különféle doktorok és sarlatánok félrekezelik őt. Don Ygnacio hezitálását és a kislány sorsával kapcsolatos rossz döntését is itt írja le a regény, amely következményeképpen Ygnacio végül beviszi lányát a kolostorba. A harmadik részben kerül előtérbe a kolostori élet, Sierva odaérkezésekor és azután. A negyedik és ötödik rész pedig Delaura és Sierva kapcsolatára fókuszál és a tragikus végkifejletet ábrázolja. A librettó szövege jócskán tartalmaz kitalált párbeszédet, de ezeknek elemei többségükben a regény lírai és szövegi anyagából származnak.

A legtöbb húzás tehát a regény első librettóváltozattá való átdolgozása során készült. A regény tartalmának több, mint a felét kirostálták a szerzők. Mellékesebb cselekményszálak: Ygnacio első élete, Dulce Olivíához, a bolond lányhoz való kölcsönös vonzódása, a második feleség, Bernarda Cabrera alakja és élete, viszonya az abesszín rabszolgával, majd testi-lelki tönkremenése; az idős pap alakja, aki váratlanul meghal, amikor megpróbálja Siervát kimenteni a kolostorból (így tehát megint egy Sierva irányában jóindulatú figura esik ki); valamint a Sierva és Delaura kapcsolat alakulását érintő folytatás teljesen kimaradnak.

Néhány fontos epizód is ki lett húzva: például, amikor Sierva Mariáról a kolostorban portrét festenek és Delaura gyönyörködik benne, a látogatás az alkirálynál, avagy Ygnacio és Sierva viszonyából az a rész, amikor Ygnacio zenére taníttatja a kislányt és később ugyan, de megismerteti a keresztény kultúrával. A harmadik regényfejezet eleje is kimaradt, egy színes-szurreális rész, amikor Sierva csodás jelekkel megbabonázza a kolostort. Ezt zeneileg azért az egyházi jelenetsort kezdő 4a jelenet részben érzékelteti, ahol Sierva csicsérg madár-énekével elbűvöli az apácákat, de még a komoly Josefát is, és az apácákat teljesen

103 Az exorcizmus kánoni szövege és különböző imarészletek.

megbabonázza.

Eötvös említést tesz egy olyan elhagyott jelenetről is,¹⁰⁴ amellyel kapcsolatban sokáig hezitáltak, meg rizzék-e. Ez az a jelenet, ahol az Ygnacio, Delaura és Abrenuncio az Érsek elé járultak volna, hogy közösen kérjenek kegyelmet Siervának, vagyis hogy az ördög zésről lebeszéljék. Ebben a megközelítésben egyébként máris jobban feltűnik, hogy Abrenuncio is tehetett volna valamit Sierváért, de nem tett; a harmadik feljelenésben a férfi, aki Sierva környezetében, foglalkoztatja ugyan Sierva sorsa, el is bűvöl a kislány naiv bája, de persze nem hagyja magát elragadtatni, mert Delaurával ellentétben, higgadt ember, és csak bölcsen kommentálja az eseményeket.¹⁰⁵ Három férfi is kiállhatna Sierváért: az apja, az orvosa és az imádója, de egyikük sem teszi. Eötvösnél tulajdonképpen még Josefa apjának is az ördög zésével szembe kell állnia, nem úgy, mint a regényben. S végül az idős Érsek nyeri meg a játszmát. A hatalma látszólagos: az erőt teljes hangszerelés szimbolikáját az Érsek jelenetiben az egyház társadalmi erejével megtévezve elég a kegyetlen ördög zés véghezviteléhez. Ezt a chemnitzit rendezés érzékeltette a legtisztábban.

104 Beszélgetés Eötvös Péterrel otthonában, 2013 február.

105 Abrenuncio kommentátori szerepéről lásd a II.fejezetben.

3. táblázat *Áthelyezett és kihagyott szövegrészek*¹⁰⁶

regény része	operai el fordulás (jelenet)	felhasznált cselekmény	kihagyott cselekmény
A cím szavai	Ouverture Prologue 2. felv. elejének kezd mottója		
márquezi El szó	kihagyva	<i>Eötvést f inspirációs momentum a hosszú, vörös hajzuhatag (ld. róka-asszony szimbóluma)</i>	a regény létrejöttének kiindulópontját meséli el (a kolostor-rom feltárása, 33 méteres hajzuhatag)
1. fejezet	1d 2c 3b	rabszolgák tánca a halott anya említése	a város leírásarabszolgavásár Bernarda alakja Sagunta-epizód
2. fejezet	1c 2c	Sierva anyjának említése (Dona Olalla meghalt - összevonás) Sierva születésének felidézése (rituálé)	Ygnacio márkí múltja (családja, els házasság, Dona Olalla alakja) Sierva születése
3. fejezet	2c 4a 4b 4c 6 7a	<i>a legjobban meg rözött fejezet</i>	
4. fejezet	1a 1b 2a 6 7a (3a) 7a	Delaura admirációja (Sierva el tt, magában) Ygn. félelme beépítve Abren. monológja (mottó) teljesen kimaradt (esetleges utólagos toldás tárgya lehet)	az alkirály látogatása az ördög zést megel z tisztítóóra Delaura múltja (12 évesen) Sierva lefestése Bernarda-epizód; Ygnacio félelme Delaura és Abrenuncio beszélgetése (jelent s pedig, a két m velt ember találkozása!) Abrenuncio, Ygancio és Delaura látogatása az érseknél(!)
5. fejezet	1a 4c 6		Delaura penitenciája éjszakai látogatások Siervánál

106 Boukobza táblázata alapján, azt kiegészítve. *Boukobza*, 166.

	7a 7b 7c 8b 9a	Sierva halála	a regényben más
(5.fejezet)	8a, 8c 9a 9b	Ördög zési jel. Sierva haldoklása Dominga siratója	csak említésszinten szerepel nem szerepel nem szerepel

I.3.4. A librettó átdolgozásai

A els és a második librettóváltozat között a fő különbség: rövidülés és jelenetsorrend-átalakítás, valamint az egyes jelenet-vágatok újszerű egymáshoz társítása, illetve új jelenet-vágatok létrehozása az osztott/szimultán jelenetek esetében. Az osztott jelenetek már az els két librettóváltozatban is szerepeltek, ám más osztásokkal és társításokkal, mint a végleges verzióban.

A strasbourgi m sorfüzetben jelent meg az, a dramaturgra nézve nem túl hízelgő állítás, hogy Hamvai els librettóváltozata felért volna Donizetti-korabeli klasszikus szöveggönyvvel. Ez így nem igaz; három librettóverzió készült, az els ben ténylegesen merevebben osztotta fel a dramaturg az anyagot áriákra és recitatívókra, de azután sokszori átíráson ment keresztül a szöveg, és a közös munka tárgyát már a 2a librettóverzió képezte, amely átalakítás után az operaszöveg végleges szövegverzióját adja. A szereplők viszonyrendszere és jellemfejlődése itt már jelentős mértékben módosult mind a regényhez, mint az els két librettóverzióhoz képest.

Milyen fő különbségeket lehet felfedezni a két librettóváltozatban? Először is, *szöveghúzások* voltak szükségesek, másodsorban pedig a *kronológia* változott meg. Eötvös Általában egy-egy összefüggő szövegrészt, jelenetrészletet húz ki, nem egyes sorokat. Csak a lényegi információ, vagyis az áriában is jól használható, tömörített, képszerű szövegrész marad meg. A húzások az 1. felvonásban nem változtatják meg a szereplők jellemét vagy beszédét, a 2. felvonásban viszont igen. Kimaradt Sierva felöltöztetése szép ruhába a kolostorba való elindulás előtt a Hilsdorf-rendezésben azért a színpadon megvalósul, csak zene és párbeszéd nélkül, Ygnacio, az apja búcsúja Siervától és ígérete, hogy minden jó lesz. A glyndebourne-i operaszínpadon Sierva ennél rögtön sokkal kiszolgáltatottabbnak tűnik: hálószerű rövid fehér ruhát visel már az 1. 3. jelenetekben is. A Hilsdorf-rendezésben csak a kolostorba való belépéskor kap rabcsuhát, a 4a-ban, és ezt utána végig viseli.

Harmadsorban pedig a jelenetek *belső felépítése és osztási pontjai* is változtak. Hamvainál librettóverziójában több jelenet van, ezek hosszabbak, és tagolásuk¹⁰⁷ sem igazán operai, inkább színházszerű. Az azonos helyszínek alapján tagolja például darab közepét (5. jelenet), nem pedig a szereplők szempontja szerint.

Vegyünk egy példát: a Hamvai-librettóváltozat 6. jelenete jóval hosszabb, mint eötvösi megfelelője, az 5. jelenet. Az Hamvai *2a librettóváltozat* 6. jelenetében összekeveredik Martina monológja (a későbbi Martina-ária, 4c), az első nagy Sierva Delaura jelenet (a későbbi 5.), több részre bontva, és ide kapcsolódik még Ygnacio és Abrenuncio mentési kísérlete, vagyis a látogatás az Érseknél, amely később nyomtalanul eltűnt az operalibrettóból. Sőt, még a 6. jelenetbe tartozik Delaura Sierváról szóló álma is, amit Eötvös, ügyesen, az Sierva-Delaura jelenetbe nem rak bele, túl sok és hosszú lenne egyszerre. Ehelyett az álmot külön, a 7a jelenetbe helyezi, körülbelül 10 perccel és egy felvonásközi szünettel későbbre. Így aztán Delaurából nem kapunk meg minden aspektust egyszerre; jelenetekre tagolva, adagolva ismerjük meg az érzéseit. Összegezve: a Hamvai-féle 6. jelenetből négy különböző jelenet lesz (sic!), melyek időben is szétszóródnak: sorrendjük: 4b, 5, 7a és végül a 6. A regényhez egyébként egyik librettóváltozat sem hasonlít, mert ott a Delaura-álmom még azelőtt megtörténik, mielőtt a fiatal pap életében először meglátná Siervát, az operában pedig a lírai-vallomások már a szerelmi vágyakozás után következnek be. Delaura krízisének felvonást záró jelenetététele pedig dramaturgiailag jól működik, ezért a zeneszerzői választás.

Az alábbi táblázatban hat oszlopot helyeztem egymás mellé, de valójában két librettóverziót hasonlítok benne össze, így ez rövid magyarázatra szorul.

Az első oszlopban a *2a librettóverzió* jeleneinek sorrendjét jelöltem, közvetlenül a mellette lévő oszlopban pedig azt a helyet, ahová a jelenetek kerültek a szétbontás vagy adott esetben az egymás mellé helyezés után az operában. Majd a *2a librettóverzió* cselekményét két külön oszlopban jelölve írom le, mivel Hamvainál is jelölve van két sík a szimultánjeleneteknél. Sőt, nála sokszor megszakad a sima jelenet, szimultánná válik, majd újra csak egy sík lesz, és azután újból osztás következik – ezt vertikálisan, egy táblázatban nem is lehetett pontosan megjeleníteni. Az ötödik oszlop az opera végleges jelenetsorrendjét mutatja, tehát a kihagyott részek nélkül, és az opera végleges cselekményét, a végső librettóverzióét. A táblázat csak az első felvonást tartalmazza részletesen, a második felvonásban ugyanis oly mértékben átalakult minden, hogy ezt még nehezebb lett volna ábrázolni.

107 A párbeszédtagolása és a részjelenetek egymáshoz való illesztése.

4. táblázat A két librettóverzió összehasonlítása

Jel.ét száma (2.librettó verzió)	Végleges szám az operában	2. librettóverzió cselekménye		Opera jelenet-sorrend	Opera cselekménye
1	2a	Sierva a piacon, rabszolgával, kutyaharapás.		Evokáció, 1a	Sierva+ kórus cím első fele Sierva-álom-szavai
2	1c	Sierva születésnap ünnepzése a házban, <u>Dominga szólója</u> , Sierva elájul.		1b	osztott jelenet: <ul style="list-style-type: none"> • Sierva a piacon, kutyaharapás. • Érseki, Delaura a palotában • Ygnacio házában a rabszolgák
2a 2b (szimultán!)	1d 1b 1d	Dominga megitatja, Sierva elmeséli a kutyaharapást. Ygn.belép, nyaklánc-eltétel kísérlet	Napfogyatkozás kezdődik, beszélgetés, Érsek Delaura	1c 1d	Sierva születésnap ünnepzése a házban, <u>Dominga szólója</u>, Sierva elájul. Dominga megitatja, Sierva elmeséli a kutyaharapást. Ygn.belép, nyaklánc-eltételi kísérlet
3	2a 2b	<u>Érsek áriája</u> (harangozás, elmúlás) Recit. Sierváról (démoni jel)	Érsek Delaura +Josefa	2a 2b	<u>Érsek áriája</u> (harangozás, elmúlás) Recit. Sierváról (démoni jel)
4 4a (szimultán!) 4 folyt. 4b	2c 3a 3b nincs 3b	Ygnacio, Dominga <u>orvosi vizsgálat Abrenuncio Sierva</u> a harapásról (Dominga: anya kéne neki) Ygnacio áriája Abrenuncio áriája Dominga felöltözteti Siervát, Ygn. ott van Abrenuncio belép, Y-A beszélgetés		2c 3a 3b	osztott jelenet: <ul style="list-style-type: none"> • Ygnacio, Dominga, a kutyaharapásról • orvosi vizsgálat, Abrenuncio <u>Sierva</u> • Dominga, Abrenuncio, Delaura 3 egyidejű monológ • Érsek, Delaura: Delaura megbízása • Abrenuncio, Sierva, Dominga, Ygnacio: a kutyaharapásról, a sebről Ygnacio áriája Abrenuncio áriája

<p>4c (szimultán!)</p>	<p>3c</p> <p>7b!</p> <p>nincs</p>	<p>Levéljelenet Josefa levelet ír, Ygnacio olvassa</p> <p>Ygnacio a kolostorba küldi Siervát</p> <p><u>Sierva álma!</u></p> <p><u>Búcsú</u> Ygnacio ígérete, hogy minden jó lesz</p>		<p>3c</p>	<p>Levéljelenet: Josefa levelet ír, Ygnacio olvassa</p> <p>Abrenunco kommentárja</p> <p>Sierva 1. ariosója (Repülök az égen)</p>
<p>5</p>	<p>4a változatlan!</p>	<p>Kórus (tercia). Sierva bevezetése kolostorba. <u>Madárdal</u> 2. nyaklánc- letépés kísérlet (sikeres)</p>		<p>4a</p>	<p>Uaz. mint a 2a librettóverzióban</p>
<p>6</p>	<p>4b 4c</p> <p>5</p> <p>nincs</p> <p>5</p> <p>nincs</p> <p>5</p> <p>7a 6</p>	<p>Sierva-Martina jelenet Martina áriája</p> <p>1. Sierva Delaura jelenet (1/3)</p> <p>Ygnacio, Abrenuncio az Érseknél, mentési kísérlet! (1.)</p> <p>1. Sierva Delaura (2/3)</p> <p>Ygnacio, Abren. az Érseknél, mentési kísérlet! (2.) 1. Sierva Delaura (3/3)</p> <p>Delaura vallomása Érseknél Delaura áriája, rl dése</p>		<p>4b 4c</p> <p>5</p> <p>6</p>	<p>Sierva Martina jelenet <u>Martina áriája</u></p> <p>Sierva Delaura Jelenet</p> <p>Delaura áriája, rl dése</p>

I.3.5. Szereplői viszonyrendszerei a regénytől az operáig

Eötvös szereplői a *Love and Other Demons*ban éppúgy, mint más operáiban életükkel elégedetlen, valamiben hiányt szenved, boldogtalan emberek. Az elvagyódás már a *Három nővér*ben is jelen volt, még fokozottabb módon. Ugyanakkor García Márquez regényében is megtaláljuk a nyomait annak a nosztalgiának és melankóliának, amit az operá alaphangulatával ragad meg.

A *Love...* szereplői közül egyik sem találja a helyét a társadalmi elvárások között, s ezek korlátaiból próbál kilépni a hallucinációk, álmok által, vagy a szerelem reményét táplálva, intenzív bensőséges világot hozva létre.¹⁰⁸ Abrenuncio, a doktor is keresi az élete célját, az Érsek¹⁰⁹ sem boldog. Delaura mindaddig boldognak hiszi magát, míg nem találkozik a sorsát eldöntő nagy szenvedéllyel, amely eddig kimaradt nem csak az életéből, a látóköréből is; a találkozás után azonban az élete is tragikusan alakul az operából ez is kimarad, éppúgy, mint Ygnacio utóélete.

A szereplők passzivitása is meglepő. Senki nem próbál meg tiltakozni a kialakult helyzet ellen: Ygnacio a biztos halált jelentő kolostorba küldi lányát, igaz, anélkül, hogy ezt tudná; Delaura szerelménél erősebb a megfelelési kényszere és a hite; az Érsek csak hatalmát gyakorolja; az Eötvösnél kissé mártírrá váló Josefa már túl készen vállalkozna Sierva megmentésére.¹¹⁰ Domingának nincs hatalma a történések befolyásolására, a Siervát legjobban szerető ember ugyanis: rabszolga.¹¹¹ A szereplők valójában bábok, nem képesek befolyásolni saját sorsukat.

I.3.5.1. Delaura és Sierva

A regényben szerepel az a feltételezés, miszerint Caetano Delaura atya, az Érsek könyvtárosa valójában annak törvénytelen fia lenne. Purc rete rendezése ki is erősíti ezt az elképzelést. Caetano nem velt és okos pap, azonban nem elég bátor és határozott ahhoz, hogy Siervát megismerve ki tudjon lépni korábbi szerepköréből.

A regényben fokozatosan szerelemmé alakuló kapcsolat az operában csak jelzőszerűen van ábrázolva. Több találkozás során alakul ki a vonzalom, több hét telik el a

108 Grabócz Márta. In: U. (szerk.): *Les opéras de Peter Eötvös entre Orient et Occident*. (Paris: Éditions des archives contemporaines, 2012): borítókép.

109 Márqueznél Don Toribio nem érsek, hanem püspök.

110 Egy ismerősömmel való beszélgetésben, aki nem ismerte az operát, felmerült a kérdés, mi ennek az oka. Beszélgető partnerem azt gondolta, talán épp Delaurába szerelmes titkon Josefa, és ezért akarja átvállalni Sierva démonjait.

111 Ha megvalósult volna az a hármast jelölő jelenet, amelyet végül is kihagytak, melyben Abrenuncio, Delaura és Ygnacio megkérdeli az Érseket, hogy kegyelmezzen Siervának, nem így lenne: akkor láttunk volna némi aktivitást is Sierva megmentésének ügyében.

kislány zárdába kerülése és halála között. Az operában mindez a három nap tér-idő egységébe belefér, s csak a plasztikusan megjelenített álmok beékelése tördeli fel csak a folyamatot. Az álmoknak külön időbeliségük van. De itt a cselekmény ritmusa mindenképpen gyorsabb és iránya is koncentráltabb: Garcíá Márquez két fejezeten keresztül mellékvágányokon csavarog és csak a regény 4-5. fejezeteiben kerül sor a pap és a kislány kapcsolatának részletes elmesélésére.

Az operában, a regénnyel ellentétben nincsenek benne Delaura annak érdekében tett erőfeszítései, hogy a kislányhoz bejusson, illetve, hogy őt kimentse, megkérve a kezét. S nincs benne Sierva María ellenszenve a pap iránt az első találkozásoknál – pedig a regényben, amikor Delaura először leoldja Sierva szíjait, amelyekkel a kislány ágyhoz van kötözve, nekítámad, összeharapja, -karmolja (5. rész, 158. o.). Az operában ennek az 5. jelenet vége felel meg, amikor Siervából kitörnek a démonok, és elektronikusan szimulált mélyhang-effektus hozzáadásával 'démoni' hangon szólal meg, elutasítva Delaura szeretetteljes közeledését.

A regényben Delaura még azelőtt álmodik a kislányról, mielőtt személyesen is megismerné őt (4. rész, 97. o.). Az operában viszont már első találkozásuk után álmodik vele. A regényben a fokozatos közeledés, a találkozások sora meg van írva Sierva María és Delaura között, végül az operában ebből csak két hosszabb jelenet marad meg.

I.3.5.2. Martina és Sierva

Az operában egy nagyobb közös jelenetük van, ahol Martina ellenséges Siervával: az egyik rendezésben kést szegez a nyakának, a másikban csak Sierva van megijedve Martina hiszterikus kiáltásaitól, amelyekkel szökésre biztatja őt: „*Escape, escape!...*”

A regény ennél sokkal árnyaltabb képet fest az „rült apácáról”: olyan szuggesztív egyéniségnek festi le, aki ott kettős természet: időnként jó, máskor gonosz; Siervával szemben segítős szándékú, de veszélyes is. Martina varrni, hímezni tanítja Siervát, aki a jelenlétében szelíd, kezes lesz, jó tanítványnak bizonyul. Eötvös az opera szövegében nem említi, hogy Sierva tiorbázni tanult, apja, Don Ygnacio tanította – pedig akár esetleg ez lehetett volna még egy hozzáadott zenei sík is. Martina a regényben az ördög zést megelızıen és aközben is vigasztalja Siervát, ez az operában nem történik meg. Ehelyett az opera 7d jelenetében Josefa Martinára bízta a kislány hajának a levágását, ami egy jelképes gesztus, az ördög zésre felkészít, rituális cselekedet. S a velük kapcsolatos legfontosabb elhagyott mellékszál: a regényben Martina sikeresen megszökik a kolostorból a Delaura által

használt, Sierva cellájához vezet földalatti alagúton keresztül, az operában ezzel szemben Martina vágyott szökése nem valósul meg.

I.3.5.3. Ygnacio és Sierva

Sierva félvér nemesi gyermek, aki egy kevert társadalomba születik. Nehéz gyermekkor jut neki. Azt a kultúrát, amit a legjobban ismer mind gyakorlati, mind vallási szempontból a karibi fekete rabszolgák nyelvét és vallását a hatalommal bíró keresztény kultúra nem ismeri el, s ezért Siervát magát sem fogadják el. De Ygnacio a fő oka annak, hogy Sierva így nevelkedik.

A regényben egy hosszabb passzus szól arról, hogy Don Ygnacio, az apa a doktor szavai hatására realizálja, hogy eddig nem foglalkozott a lányával és (sajnos, már csak a fatális kutyaharapás után) elkezd törődni vele: megismerteti őt az európai kultúrával, amit elzárta tőle, örömet próbál szerezni neki, ahogy Abrenuncio tanácsolta.¹¹² Játékokkal halmozza el, tiorbát vesz neki, csembalóra taníttatja, sőt eljár vele vásári multságokba is. Mindez azonban az operába már nem kerül át. Ygnacio karaktere itt már szegényesebb és sarkítottabb: csak azt az Ygnaciót látjuk, aki megdöbben, amikor meglátja lánya nyakában a pogány nyakláncokat, le akarja őket venni; nem fogja fel ezek jelentőségét, erőszakkal rá akar kényszeríteni egy idegen kultúrát, és láthatólag hidegen viszonyul a saját lányához – az 1d jelenet akkordjai, harmóniai anyaga legalábbis ezt bizonyítják. Természetesen, Ygnacio viselkedésének zenepszichológiai indoklását is megadja az opera, később, a 3a jelenetben, az apa nagyáriájában.

I.3.6. Elidegenítés

Eötvös mintha törekedne a Márquez-regény egységesítésére, hangszínen és cselekményben egyaránt. Már a *Három nővér* című operánál megfigyelhető volt egy ilyen egységesítő, elvonatkoztató, távolságot tartó színpadi-rendezői, zeneszerzői attitűd. A Márquez által színekkel, illatokkal, hangulatokkal leírt, idézetekkel és barokkos körmondatokkal szinte megfestett világokat itt egységes keretbe illeszti a zeneszerző, és nem enged minket érzelmileg túl közel a fő szereplő figurájához. Az áldozattal iránt érzett részvét megszületik ugyan bennünk, különösen az első konfrontációt bemutató 1c és 3b jelenetekben és természetesen az opera végére, de mivel Sierva érzéseit nem fejezi ki igazán romantikus módon a zene, így a márquezi fő tölttség, a regény érzéki világa elhalványul, kitisztul,

¹¹² Az operában lásd Abrenuncio áriáját, 3b.

átész r dik egy hangzásfüggönyön.¹¹³

Ez tudatos kompozitórikus választás kérdése is. Eötvös összegz -elidegenít attit djének zenetörténeti el zményeit például a brechti-weilli operákban,¹¹⁴ vagy Stravinsky klasszicizáló *The Rake's Progress*-jében is megtalálhatjuk, illetve egyes Britten-m veknél. Eötvös az epikus színház iránti vonzódása és a keleti filozófiák hatása életm vében mind okok és adalékok lehetnek.

Radikális, zenedramaturgiai-kompozitórikus döntések, átalakítás és elidegenítés szempontjából az *Angels in America* és a *Három n vér* tehát el kép. De úgy érzem, az utóbbinál más az alaphang, mint Márqueznél: tágasabb, szell sebb a történet, Csehov drámája nem a történet érzéki aspektusára koncentrá, képekkel nem annyira telített; a drámaszöveg több teret hagy, több lélegzetvételt, több szubjektivitást. Az *Angels in Americában* is megállapítható az objektivizáló zeneszerz i szándék, mégis az a m számomra nagyon személyes és teljességgel átélhet talán amiatt, hogy sok benne a könnyedség, az irónia, a humor.

Tallián Tibor Stravinsky a *The Rake's Progress*-jér l írja: a zeneszerz a színpadi zene objektivitását szembeállítja a szubjektum szenvedésével, a „nincs-menekvés érzetét keltve.”¹¹⁵ Eötvös módsusa lényegében hasonló ehhez: elidegeníti a történetet. De nála az objektivitást adó keretet nem a klasszicizáló zenei anyag és kisformák adják, hanem az egységes hang- és akkordrendszer, els sorban a zenekari anyagban. Stravinskyéhoz hasonlóan, az operájában is több olyan alkalmi, beágyazott zenerészlet és stílusréteg van, amely jelzéseként funkcionál és a jelenhez képest egy másik síkot hoz létre, például Ygnacio áriájában, vagy Sierva rituális jeleneteiben az 1. felvonásban. Nem a teljes, romantikus, Verdi módjára érzelmeket megmutató, feler sít behelyezkedés, hanem a 'h vös részvét' hangja szólal meg a szerelmi jelenetekben (5., 7b) és szinte mindig, amikor Sierváról van szó.

Zeneileg: a fluid, áttetsz hangzásképet a zeneszerz tipikus hangközeib l felépített akusztikus hangköztornyai, a kvártok, kvintek és tritónuszok oszlopai szolgálják. Az opera hangközkészlete ezt a h vös, tiszta hangzást részesíti el nyben az akusztikus felhangsorra épül akkordok választása révén. Id nként megenged ez a zenei nyelv érzelmi kitöréseket is, de szinte mindig negatívakat, és legtöbbször a szuggesztív, a szöveg jelentését kibontó

113 Leglággyabb hangzása egyébként az afrikai jeleneteknek van, például az 1c-nek; lásd err l a 2. fejezet végének összegzéseit.

114 A brechti színházfelfogás nem áll messze Eötvöst l ezt az *Angels in America* és a *Le Balcon* szövegválasztásai is bizonyították. Bertold Brecht dramaturgiájában a szó az els dleges, de a zene sem válik másodlagos; ami a legfontosabb, aminek érdekében minden történik, az a cselekmény azonnali felfogása. Brecht a katarzist a néz nek a látottakhoz való tudatos viszonyulásává alakítja, vagyis: az elidegenítés aktív, kritikai néz i-hallgatói hozzáállásává.

115 Tallián Tibor: „Az aranyifjú útja. *The Rake's Progress*.” In: *Miért szép századunk operája?* (Budapest: Gondolat, 1979): 383-414. 399.

énekszólam énekbeszéd-faktúrái generálják ket, ritkábban a zenekar saját harmóniai vagy tematikus anyaga. Kivétel is akad, Delauránál (5. jelenet közepe, és a 6. jelenet), illetve a közjátékok esetében: ugyanaz a démonikus-vad *Interlude*-zene tombol a 5. jelenet végén és 7a után. Mégis: a zenekar szerepe legtöbbször kísér , a szólisták érzelmi kilengéseikhez bázist biztosító.

Eötvös tehát ezüstös színekkel áttört zenét társít García Márquez elementáris, forró, személyes hangú történetéhez. Felmerülhet a kérdés, megtalálta-e a szükséges egyensúlyt e két attitűd között, zenéje nem túl hűvös-e? Vagy talán épp ez a cizellált, mesteri tisztasággal kidolgozott zene ellenpontozza a történet hevültségét? a kékes-hideg szín keret ad formát, operaként értelmezhető s rítettséget a szenvedélyes, Márqueznél még fantasztikus, kusza, zabolátlan történetnek?

Formai szempontból nézve meglehetősen változatos ez az opera. A zeneszerző klasszicizáló és modernebb elemeket is alkalmaz benne, vegyíti a nála tipikus, fényes-éles, összehatásában mégis sokszor lírai hangzásokat a dinamikusabb részekkel. A két végpont között, a tárgyilagos hűvösség a narrációé és a szereplők forrongó benső világa, szubjektív valóságuk között ingázik a darabban, mégis inkább az első egy z. Lehetne vitatkozni még azon is, mennyire is sikerült megvalósítani operai környezetben Márquez mágikus realizmusát. Az idő szürreális kezelése tekintetében mindenképp. Nyelvi tekintetben is, de másképpen, mint ahogy az a regényben van.

A hangulatok visszaadása és a szereplők jellemének bemutatásának tekintetében viszont kérdések merülhetnek fel. Mivel a bemutató kritikái is vegyesen értékelték a művet, s csak a Hilsdorf-rendezésben kapott egyöntetűen pozitív visszajelzéseket, úgy gondolom, hogy itt különösen fontos, hogy a rendezés összhangban álljon a zeneszerző elképzeléssel, és nemcsak, hogy színpadilag megvalósítsa, hanem képi hatásában, de legfőképpen érzelmileg kiegészítse vagy ellenpontozza azt.

Ha a zeneszerző a saját dramaturgiai igényeinek meg akart felelni, a librettó-átalakítások, a húzások révén olyan döntésekre kényszerült, amelyeknek az lett a következménye, hogy a szereplők érzelmi fejlődésének kibontására nem maradt elég idő és tér az operában. Sierva, Delaura, Martina, Ygnacio és lényegében az összes szereplő mind álló jellemek, különböző oldalait csak a zene néhány mozzanata érzékelteti tudatosan. Egyedül Delaura és Sierva tesz meg némi személyiségfejlődést: az előbbi gyereklányból épphogy kezd nővé válni, amikor női kibontakozásnak útját állja a halálát okozó sorscsapás, a durva exorcizmus; az opera elején még komoly, lelkiismeretes, „könyvmoly” Delaura pedig elindul egy úton, ami végletesen megváltoztatja jellemét. Az operában a jellemfejlődéssel szemben az összegző egyívűség, a lírai-meditatív, állóképszerű, álomszerű jelleg emelkedik ki.

I.4. Hiedelemrendszerek

I.4.1. Az exorcizmus

A démoni megszálltság fogalma az ókortól kezdve ismeretes volt a si, pogány kultúrkörökben éppúgy, mint a keresztény kultúrában. A katolikus egyház a középkor óta alkalmazott exorcizmust, gyakran vallási okokra hivatkozva, de sokszor politikai színezettel is. Még ma is el forduló szertartás ez,¹¹⁶ amely látványosan kegyetlen mivolta miatt jó operatéma.

A katolikus egyházi ceremónia megismeréséhez a zeneszerző különböző forrásokra támaszkodhatott: írott egyházi forrásokra és az egyházi személyek révén átadott személyes tapasztalatokra. Eötvös megemlíti, hogy bár szeretett volna, nem sikerült első kézből informálódnia az ördögzésről, mivel az egyházi titok és az erről megkérdezett pap az utolsó pillanatban megtagadta a nyilatkozatot. E momentum még jobban megerősítette a zeneszerző alapvetően sarkított, negatív elképzelését a katolikus egyházzal. Mind a mai napig kényes téma tehát az ördögzés, annak indokoltsága és a szertartás lefolyása egyaránt.

A római katolikus dogmatika szerint az *exorcizmus* egy szertartás, de nem szentség, ellentétben a keresetséggel vagy a gyónással. A szentségektől eltérően, az exorcizmus „feddhetetlensége és hatékonysága” nem függ egy megszabott formula szigorú követésétől vagy elírt cselekedetek meghatározott sorrendjétől. A hatékonysága két elemtől függ: az egyházi hatóságoktól származó érvényes felhatalmazástól és az exorcista hitétől. [...] A katolikus ördögzés még mindig az egyik legszigorúbb és legszervezettebb szertartás az összes létező ördögzésrituálék között. A katolikus egyház kánonjoga alapján csak felszentelt pap (vagy magasabb prelátus) végezhet ünnepélyes, más néven „nagy” exorcizmust, [...] és csak alapos orvosi vizsgálatot követően, hogy kizárják a mentális betegségek lehetőségét.

*A Római Rituálék felsorolja azokat a jeleket, amelyek démoni megszállottságra utalhatnak: a megszállott személy általa nem ismert idegen vagy si nyelveket beszél*¹¹⁷ [...]. Az ördögzés különösen veszélyes spirituális műveletnek tekintik. A szertartás elfogadja, hogy a megszállott személyeknek is van szabad akarata, még ha a démon kontroll alatt is tartja a fizikai testet,¹¹⁸ és megzavarja a rituálét.¹¹⁹

Az Eötvös-operában jó és rossz harcaként van beállítva az exorcista és „áldozatának” viszonya.

116 Eötvös említi, hogy II. János Pál pápa is végzett exorcizmust. *Hacker-interjú*, 91.

117 Többek között ezt a jelet hozza fel az Érsek Sierva exorcizálásának érdekében.

118 Ezt inkább Josefa nagyárijában figyelhetjük meg.

119 Wikipédia, *római katolicizmus* címszó. 2011.12.08.

I.4.2. Egyházkritika

Eötvöst er sen foglalkoztatja a rossz és a jó küzdelme nem vallási, hanem metafizikus értelemben. Végső soron a *Le Balcon* című operája is erről szól, ott is a viszonyítási pont változtatásával láttatta az ítélet, minden ítélkezés véletlenszerűségét a genet-i drámaszöveg segítségével. A *Le Balcon* klérus-ellenessége csupa irónia és játék, zeneileg-stilárisan is, ami egészen a szarkazmusig megy el. Talán szárazabb a zene is ez, mint a *Love and Other Demons*-é vagy az *Angels*-é.¹²⁰ Ez utóbbinál, a könnyed hangvétele ellenére megfogalmazódik egy átfogó társadalom- és valláskritika.¹²¹ Ott is megjelenik a vallásellenesség, de iróniába, játékosságba burkolva, így például az operát záró nagy tutti-jelenetben, ahol az Angyalok elhízott bürokratákként terpeszkednek nyugágyaikban, és semmit sem fognak föl a földi világból.

De a *Love...*, az ötözék két másik művel ellentétben aktuálpolitikai tartalommal nem rendelkezik, hacsak az önkényesség, a vallási elvakultság elítélését nem tekintjük annak. Márquez regényét lehet a mindenkori hatalmi rendszer elleni kritikának is venni, talán ezért is volt érdemes az operai áttétel során kihelyezni a konkrét környezetből. A darab nyelve önkényes, játékos de baljós, vérmes is. A zeneszerző így vall erről:

Nem vagyok sem vallásos, sem politikus alkat, mert úgy érzem, hogy azáltal beszélnél a világról a dolgokra. Megfigyelő típus vagyok, ami elengedhetetlen az „anyaggyártáshoz.”¹²²

A *Love and Other Demons* komoly opera, s ennek megfelelően sokkal több hidegség, tartás, áttetszésség van benne, mint például az *Angels in Americában*. Mindez a drámai hatást fokozza, de számomra nehezebben megközelíthetővé teszi a művet. Pontosabban: a mű nem enged magához közel. Nem engedi meg a teljes beleélést, hiszen az ördög-jelenet megkomponált kegyetlenségével nem lehet azonosulni, azon csak kívül maradni lehet érzelmileg, ha el akarjuk viselni. Márquez regényében egy olyan filozófiai problémát vet fel, melyről korábbi műveiben nem beszélt: a karibi ország általa gúnnyal skolasztikus szellemiségnek nevezett vallásosságát, és ennek ellentétét: démon-hitét. Ez a konfliktus tulajdonképpen a regény titkos vezérfonala. A mű szövege tele van meglepő vallási idézetekkel, például Aquinói Szent Tamás tollából, aki azt állítja, hogy az emberi haj nem

120 Az eötvösi úgynevezett zenei szárazság/nedvesség fogalmával élve. Szitha Tünde: „A »rejtett« alaphangokat ugyanott hallom, mint ... Eötvös Péter Kurtág György I.” *Muzsika* 54.évf./11 (2011/11): 36-37.

121 Az *Angels in Americában* az Aids és a homoszexualitás megjelenítése mégsem taszító, a darab fanyar humora is szórakoztató.

122 Eötvös Péter. „Settled in the present. Judit Rácz in Conversation with Peter Eötvös.” Tim Wilkinson (ford.) *The New Hungarian Quarterly* (2008/192):56-70. Uaz. kéziratos, magyar nyelvű nyersverzióban: „Beszélgetés Eötvös Péterrel” címmel.

támad föl, utalva a haj testiségére. Ezzel a vallásos szemlélettel vagy fanatizmussal számol le a sorok közt Márquez a regény során.¹²³ Eötvös saját állásfoglalásában ezt nyíltan meg is jeleníti. A vele készített interjúbán említi: enyhe kárörömmel képzelte el, ahogyan Sierva, hat méter hosszú hajával szaladgál, ugrál az apácák közt, énekel és a katedrális szinte összed l.¹²⁴ Tulajdonképpen azt is mondhatjuk: *csak Eötvösnél lesz ilyen nyíltan a valláskritika a m vezérfonala, a szerelem-ábrázolás helyett.*

Az eötvösi gondolkodásmód másik általános jellegzetessége, eklektizmusa mellett, vagy inkább szellemi nyitottsága eredményeképp társadalmi érzékenysége. Pszichológiai kifejezéssel élve: *borderline*-helyzetek és -személyiségek iránti fogékonysága. A *Le Balcon*, az *Angels*, a *Love and Other Demons*: *borderline*-operák. El z disszertációmban ezt úgy jellemeztem: a kevert, nem-tiszta szituációk, viszonyok, a társadalmilag marginalizált szerepl k és a mixitás iránti fogékonyság [*fascination pour l'impur*]¹²⁵ együtt jár egy zenei mixitással is. A sokszín ség jelen van a témaválasztásban, és az úgynevezett stílusválasztásban us. Nem véletlen, hogy a szerelmi operának szánt *Love and Other Demons* is inkább marginális, extrém helyzetet jelenít meg, egy mai értelemben akár pedofilnek is tekinthet szerelmet. De a szerelem-ábrázolás itt inkább kortalan, elvonatkoztatott.¹²⁶ Eötvös extrém figurák iránti vonzalma olyan érdekes tény, ami nagy nyitottságra vall.

A *Love...*-ban valójában nem a korkülönbség a tabutéma, hanem a fiatal, kevert kultúrájú kislány és gyóntatópapjának szerelme.¹²⁷ Purc rete szerint abban az id ben teljesen elfogadott volt a fiatal lányok korai érése, így nem tekinti pedofil operának a m vet annál is inkább, mert a f szerepl t feln tt énekes személyesíti meg.

Eötvösnél tehát átkerül a hangsúly *az egyházellenességre és a különböző világnézetek ütközésére*. A szerelmi szál kibontatlansága mellett az egyház kemény bírálata a másik szál, amivel személy szerint nem tudok egyetérteni: magánemberként zavaró számomra a helyzet sarkítottsága, a zeneszerz közvetett, helyenként azonban nagyon is kimondott egyházellenes hozzáállása ami a Sierva-történet kontextusában egyébként teljesen indokolt.

Személyes véleményem err l az opera esztétikai és zenedramaturgai értékeinek elismerését nem érinti. Nem is els sorban az egyház, vagy az ördög zés ábrázolása miatt zavar, hanem talán az, hogy így a színpadon több teret kap a démoni, mint az idilli. A *bel canto*-operában az idillire lenne igazán igényünk, de ezt nem, vagy részben kapjuk meg. És íme a konfliktus: azt, amit Eötvös felvállal, hogy szerelmi, *bel canto* operát írjon, nem biztos,

123 Eduardo Mackenzie: „La République des Lettres, 1er décembre 1994.” *Strasbourg*, 39.

124 *Hacker*, 91.

125 *DEA-disszertáció*, I. fejezet.

126 Eötvös azt mondja err l, hogy Sierva valójában nem Delaurába, hanem magába az érzésbe lesz szerelmes. *Hacker-interjú*, lásd: Függelék.

127 Silviu Purc rete. Catherine Jordy: *op.cit.*, 27.

hogy teljesen meg is old a m ben: nem mártózik meg teljesen márquezi mágikus idillben, kissé kívül marad, a gondolatiságra fókuszál és így f ként gondolkodási irányokat mutat,¹²⁸ els sorban Abrenuncio alakja által.

Purc rete rendezése lényegében az *egyház démonizálására* épül: az exorcizmus nagyjelenete, annak nagyfokú, explicit kegyetlensége mellett nála átalakul rituális-animális szertartássá: a szent tehát profanizálódik. Színpadilag látványos ez a megoldás, bár kevésbé jeleníti meg a Márquez-regény líráját, inkább a groteszk felé viszi el az opera megfelelő részeit, például a 3a és a 8a-8c jeleneteket.

I.4.3 Afrikai istenek

Van még egy fontos kontrasztáló pont az operában: a két vallási hiedelemrendszer f istenei valójában egymással szembeállítva szerepelnek. Bár a végs szöveg szövege ezt nem mutatja világosan, ugyanis sok a joruba nyelv betét, amelyet nem is érthetünk, a zenei stílusrétegek szembeállításában ezt azért valamennyire érzékeljük.

A karibi régió afrikai vallásának hiedelemrendszere Sierva bels világához tartozik. A joruba *orisha*,¹²⁹ aki transzcendens lény, másnéven *Eshu*.¹³⁰ Sierva egyik 'f démonjaként' vagyis afrikai f isteneként van megemlítve a 7b jelenetben, Martinával való beszélgetésében, de már az 1b és 1c jelenet joruba rituális szövegeiben is szerepel. Az *Orisha* n i jelkép: anya, szeret , f istenn [patron deity].¹³¹ A kislány neki való felajánlása tulajdonképpen Sierva lányból feln tt n véérésének egyik rituális megjelenítése: rövid életében egy fontos, pozitív pillanat. Mint ahogy a fekete korommal való bemázolás is, ami azt jelenti: nincs egyedül (1c). Tehát a magány elleni óvásról van itt szó, nem csak 'buta' szertartásról. Ezt zavarja meg a kislány ájulása a rituálé során (1c), amikor is fény derül a fatális kutyaharapásra. Ezt követi Don Ygnacio er szakos apai beavatkozása, aki el akarja venni Sierva mágikus jelentést hordozó, védelmez funkciójú afrikai nyakláncait, majd ki akarja cserélni a keresztény véd jelképpel, a kereszttel, Sierva fehér b rszínére és eredetére hivatkozva. „*She has only one family. And that family is white!*” [Csak egy családja van, és ez a család fehér].

Orisha, a n i f isten, isteni princípium szembenáll a keresztény istenképpel, s azon belül is Jézus Krisztus, a második isteni személy alakjával, aki itt, az exorcizmus szövegénél az ellentétes szerepl mez höz kapcsolódik,¹³² valamint a Mennyei Atyáról alkotott képpel is.

128 Boukobza az „intelligencia színházának” [théâtre de l'intelligence] nevezte a darabot tanulmánya címében. *Boukobza*, 127.

129 *Grove Lexikon*, Africa iii (3) címszó. A joruba nyelvben az *orin* szó jelentése: dalt, ének, talán közel áll(hat) az *orisha* szóhoz is.

130 *Ibidem*. 205.

131 Hamvai, 2a librettóverzió melléklete.

132 Lásd: szerepl mez k, III. fejezet.

Isten neve többször van említve a recitatívók során Josefa, Delaura és az Érsek beszélgetéseiben. Például: „*Jézussal a szívében nem lenne ilyen rémült*” mondja az Érsek Sierváról Delaurának, a 7a jelenetben.¹³³ Az apácák kórusaiban, a 4a és a 8a jeleneteknél a harmadik isteni személy, a Szentlélek is megjelenik.

Az ellentétes, afrikai pólusban 1b és 1c jelenet rabszolgák-kórusának recitációjában szerepel még Orunmila sorsistenné, a második isteni személy, neki is felajánlják Siervát születésnapja alkalmából. „*Kiáltok és hálát adok Orunmilának, aki a sors minden választásának ura, a második Isten után,*” zeneileg egyébként ez egy kidolgozott részlet többszöri ismétléssel.¹³⁴ Az első librettóverzió 1b jelenetében még Orisha keresztény megfelelője is említve van, halál-istenné néven: *Our death* [sic!] *Lady of Charity*, spanyolul *La Caridad del Cobre*. A harmadik isten(né) pedig *Oshun*, Sierva segít és védelmezi istennéje, állata a páva.

A különböző istenek, mindkét hiedelemrendszer szereplői tehát az opera megfelelő szereplőjeihez köthetnek, de fűként a kulturális és zenei rétegekhez, amit a második nagy fejezetben tárgyalunk. A dramaturgiai csavar ott van, hogy az afrikai istenek itt keresztény démonként vannak értelmezve és fordítva: a keresztény mitológia démonjai szinte elbővülnek Josefát (8c jelenet), aki főnői szerepet tölt be apátnéként a katolikus egyházban. Minden kifordul tehát önmagából; s az opera ennek a kifordult világnak az ábrázolása.

Sierva ön- és közveszélyessége, végletes viselkedése az operában átkerült Martina apáca alakjára, aki eredetileg szelídebb, jóindulatúbb figura volt: így cserélnek gazdát a tulajdonságok a szereplők között librettó kialakításakor, a zenedramaturgiai munka során.

Bár nem is burkoltan egyházellenes a mű, mégis éppen a szakralitásról és az ember és a társadalom viszonyáról beszél a tiltott szerelem megjelenítése, a hiedelemrendszerek dimenziójának kiemelése és a csodás elemek¹³⁵ hármassága által. Mindhárom témakör egyaránt fontos az alkotó számára.

A zeneszerző a démonok említését nemcsak tartalmilag, hanem formai elemként is alkalmazza. A démonok, ördögök említése dramaturgiai hálót alkot, mint olyan sok más elem is, melyeket a későbbiekben látni fogunk. Isten, valamint az afrikai istenek emlegetése is különböző gyakorisággal fordul elő az opera két felvonásában, a szövegkontextus is változó, mégis van egy visszatérő ritmusa ennek. Itt is láthatjuk, ami a mű egyik fő ismérve, hogy minden előjel az ellenkezőjére fordul, pozitívból így lesz negatív. Az alábbi táblázat mutatja be a dramaturgiai elosztást és a szöveggörnyezetet.

133 Az apácák kórusában, a 4a és a 8a jeleneteknél még a harmadik isteni személy, a Szentlélek is megjelenik.

134 Lásd Az afrikanizmusok rétege című részt a II. fejezetben.

135 Vagy a márquezi irrealitások. A regény első szavában szerepel, hogy Siervát a karibi régióban csodatév szentként tisztelik.

5. táblázat A démon szó el fordulásai

Szereplő neve	Jelenet száma	Oldalszám partitúra	Szövegkontextus
Érsek	2B	46.	„Demonic sign!” ¹³⁶
Delaura	2B	46.	„Demonic sign!”
Sierva	4B	111.	„How about I have demons inside?” ¹³⁷
Martina	4B	116.	„elderly demons are drowsing inside you” ¹³⁸
Sierva	5	133.	„because Devil bit my ankle and spat demons inside my belly” ¹³⁹
Sierva	5	135.	„I want my demons!” ¹⁴⁰
Delaura	6	151.	„I’m tormented by a demon, the most savage of all.” ¹⁴¹
Delaura	6	152.	„destroy the demon that I have become!” ¹⁴²
cím-mottó 2. fele (kórus)	7A	161.	„...and other demons” ¹⁴³
Abrenuncio	7A	158.	„In God’s creation there’s a single demon: the demon of our innermost solitude.” ¹⁴⁴
Sierva	7B	178 179.	démonok (valójában az afrikai istenek) felsorolása
Delaura	7C	189.	„I’m [here] no much for your demons” ¹⁴⁵
Josefa	7D	198.	„it was the Devil at work” ¹⁴⁶
Érsek	8B	204.	Exorcizmus kánoni szövege
Josefa	8C	217.	„release her from Satan’s hold” ¹⁴⁷

136 „Ördögi jel!”

137 „És mit gondolsz arról, hogy démonok vannak bennem?”

138 „Ha majd öreg démonok garázdálkodnak benned...”

139 „...mert az Ördög megharapta a bokámat és démonokat tett a hasamba.”

140 „A démonjaimat akarom!”

141 „Egy démon, a legvadabb démon gyötör engem...”

142 „Pusztítsd el a démont, akivé váltam!”

143 „...és más démonok.”

144 „Az Isteni Teremtésben csak egyetlen démon létezik: legbensőbb magányunk.”

145 „Nem a démonjaid miatt vagyok itt.”

146 „[Ez nem te voltál,] az ördög munkálkodott benned.”

147 „Engedd töl a Sátán karmaiból!”

Josefa	8C	219 222.	„I'll taker her demons upon myself”, ¹⁴⁸ (ördögök felsorolása)
Érsek	8C	225(228.)	„serpens antique”, ¹⁴⁹ exorcizmus szövege

148 „Magamra veszem a démonjait!”

149 „ si kígyó.”

I.5. Az műlet aktualitása: jel, korszak, hagyomány

A huszadik század irodalmában már korábban megtörtént az a paradigmaváltás, amely mentén az író a cselekmény helyett a létezés problémáját helyezte a narráció – a művek sokszor nem-lineáris narrativitásának – középpontjába. A '60-as évek gondolkodásának átalakulásával ez a prózai színpadra is beszivárgott, és ezt a zenésszínház térnyerésével kezdődött megújulást a kortárs opera is követte. Viszont több meghatározó nyugat-európai zeneszerzőnél a kortárs opera műfajában a '60-as és '70-es évek alapvető szemléletváltásánál valamivel szelídebb újítások csak a '90-es évekre jelentek meg. Közülük is kiemelkedik Eötvös színpadiságot és dramaturgiát átalakító operai szemléletmódja.

Laviéville szerint Eötvös operái a *létezés operái*.¹⁵⁰ „Eötvösnél az opera nem más, mint olyan színház, mely a létezésre (a szubjektumra), nem pedig annak tetteire fókuszál.” Nem a cselekmény helyett, hanem a sokszor különös tulajdonságokkal felruházott, nem átlagos embert helyezi a középpontba.

Az újjáéledő, újrafogalmazott operai műfaj apránként építette be a prózai színház már kipróbált újkori vívmányait, a modern és a kortárs színház új alapparadigmáit, természetesen kissé a zenei közegre szabva, átalakítva azokat. A jelenlét ereje és annak kontemplációja, a jelen-pillanat felértékelődése és a passzivitás kiemelése a cselekményes aktivitással szemben kétségtelenül Eötvös személyes habitusából, világlátásából is adódik. Ez a távolságtartó szerzői attitűd vihette el erre a *Három nővér* megcsavart dramaturgiáját is. Ezeknél a műveknél szemléli a közönség, amikor operát hallgat, elsősorban a szereplők jelenlétét, létállapotait mérni föl; a szerző kifejezi ugyan véleményét, de csak közvetetten.

Fontos a létállapot szó, mivel e trilógiában a jelen-pillanat intenzitásának és szakralitásának tükrén keresztül az embert magát látjuk, esendőségében, és sokszor határállapotokban. A *Love and Other Demons* szinte minden jelenetében újra és újra valamilyen mágikus, beteges, rüttl, démonikus vagy angyali elem jön; elmosódó realitás, hiányzó racionalitás. Mindhárom opera lételemei a fantasztikus létállapotok: a hallucinációk (angyalok és fantomok) az *Angels*-ben és a transz, a megszállottság a *Love and Other Demons*-ban Sierva, Dominga és Josefa szőlőiban, és *Az ördög tragédiája* sem nélkülözi az élet nagy létkérdéseinek feltevését és lehetséges megválaszolását.

A vallásos és a profán, az angyali és a démoni konfliktusáról szóló művek születtek már a korábbi száz évben is, egyébiránt többnyire mind *Literaturoperek*, ugyanúgy, mint a *Love and Other Demons*. E művek mindegyike emberi tudatállapotokat állított a középpontba.

150 Marie Laviéville: „Lopéra chez Péter Eötvös ou la revisitation d'un genre: entre détournement et synthèse.” In: Giordano Ferrari (szerk.): *Pour une scène actuelle*. (Paris: L'Harmattan, 2008): 27–40. 29. [„Chez Eötvös, l'opéra est en effet un théâtre centré sur l'être et non sur ses actions.”]

A szüzsék f vonulata a tudat- és létállapotok kérdésségér l szól, tehát arról, hogy mi a megszállottság, a démoniság? A zenetörténet az *Orlando furiosó*tól kezdve az rület-áriák sorát vonultatja föl hiszen zeneileg igencsak hálás téma ez. Mintha a *Lamento della nimfában* megjelen stile rappresentativo, Monteverdi vokális újításainak, zenei expresszivitásának tet pontja lenne Eötvös 'démoni' ariáinak közvetlen el képe. Igaz is: a legszéls ségesebb érzelmeket lehet zenével ábrázolni. És azokat ténylegesen érzékeltetni lehet a hanggal, nemcsak utalni rá.¹⁵¹ Tehát a szakrális m vészet helyett egy id után az ember létezését megjelenít m vészet kerül a középpontba, s ezzel együtt mindenféle emberi gyengeség és viselkedésbeli extremitás is ami a vérbeli operaszerz k, köztük Eötvös Péter kedvenc témái közé tartozik.

De mi is lehet az rület aktualitása a modern zenésszínházban vagy a kortárs operában? Korunkban, mikor minden korábbi valóság kifordult önmagából, a modern színház értelmér l szóló vitában mindig újra el kerül Artaud érve:¹⁵² a színház azért fontos, mert magunkat akarjuk látni benne; viszont szeretnénk látni a színpadon az emberit, annak minden állapotába akár még nem szokványos állapotaiban is, lelkileg lemeztelenítve. Természetes, hogy ezeket az állapotokat a cselekményes történés váltja ki, vagy ezeket esetleg a cselekmény által is kell, ki lehet provokálni, hogy aztán ábrázolni lehessen: fantasztikus vagy realiztikus módon.¹⁵³ Artaud-nál még azon volt a hangsúly, hogy minden meseszer ség nélkül tárjuk fel a színpadon azt a létállapotot, ami közelebb viszi az embert legbens bb lényéhez, ahol lényének és létezésének esszenciája mutatkozik meg, s ami kívülr l nézve az rülettel határos.

Azáltal, hogy modern dráma és a zenésszínház az ember létezését állítja a középpontba, Artaud-val együtt állítja:¹⁵⁴ az emberi létállapotok pártatlan ábrázolása, a szubjektum transzcendens megnyílása-megnyitása a színház által valójában sokkal fontosabb, mint a puszta történés ábrázolása. A m vészet így is az életet akarja bemutatni, de nem annak felszínét, hanem annak lényegét, amely csak a transzcendenssel való összekapcsolódásban jut érvényre igazán. „Nem a m vészet az élet imitációja, az élet imitál egy transzcendens

151 A Monteverdit megelőző korok zenéjében az érzelmi állapotok lefestése sokkal homogénebb, finomabb technikákkal valósult meg, mert nem az érzélem közvetlen kifejezésén volt a hangsúly.

152 Antonin Artaud (1896-1948): *Le théâtre et son double*. (Paris: Folio Essais, 1985). *A kegyetlenség színházának eredetije a Pour en finir avec le jugement de dieu* című kötetben található. (Paris: Gallimard, 1974/2003): 65-79.

153 Bár néhány színházrendezőnél úgy történik, a cselekmény tempójának kilassítása, a történés kikapcsolása hozza előtérbe a színészt, a játszó személy színpadi létének, és e lét szépségének közvetlen észlelését például Bob Wilson állóképszerű minimál-színházában.

154 Artaud színházelmélete szerint a színház feladata nem más, mint az emberi létezés stációinak megmutatása a kegyetlenség rituális színpadra vitelével. A kegyetlenség itt önmagunkkal szembeni könnyörtelenséget, sallangtalanságot és a színpadi cselekménytelenséget jelent, és az emberi sors elháríthatatlan tragikumát kell kifejezésre juttatnia.

princípiumot, amellyel a m vészet kapcsol ismét össze bennünket” mondja Artaud.¹⁵⁵ A opera m faji sajátossága pedig az, hogy zeneiség vonzza a meseszer képeket és taszít mindent, ami realisztikus. A teljes jelenlét és az emberi létezésformák felismerésének állapotába a fantázia, a meseszer elemek átélésével is el lehet jutni, az opera pedig ezt kínálja nekünk. Eötvös olyan hideg fej mesél, akit a történet cselekményénél valójában mindig jobban érdekelnek az operáiban ábrázolt metafizikai alapkérdések: kik vagyunk? miért vagyunk? mi az igazi valóságunk? milyen is az emberi, az isteni és a démoni viszonya egymással?

Felvállalt tárgyilagossága ellenére a zeneszerz nem marad szenttelen: rávilágít a szereplők áldozat voltára. A *Love and Otehr Demons* zenéjének fantasztikuma kiemeli a zene történet aspektusait. A szerz ezáltal foglal állást az áldozat(ok) mellett. Jelzésrendszerével ami a *Love and Other Demons*-ban els sorban a stílári rétegekb l álló polifónia, vagyis a zenei kollázs- és jelzéstechika polifóniája korunk újra aktuálissá vált kérdéseit feszegeti. A madrigalizmusok és stílusváltások használata sem tördeli szét azonban az opera formáját, mellyel a hagyományos operára utal vissza a szerz .

S végül a h sökr l. Az *Angels in Americában* a f h s, a bariton Prior Walter AIDS-es, betegségébe majdnem belehal, s angyali jelenéseket lát hallucinációiban. A *Love...*-ban az rület, megszállottság és a transzállapot jelenik meg érvényes valóságként. Mindkét helyen felmerülhet a kérdés: valóságról van-e szó? Az *Angels* zenéjében az angyali vizitáció konkrét zenei részekkel társulva zenei-színpadi valósággá válik. Ezzel szemben a *Love and Other Demons* démoni vizitációi megkérd jelez dnek, mert Siervánál, a f h snél nincs olyan jelenet, amelyben valójában megjelennének a démonok, két nagyon rövid, zenei effektust kivéve, ahol hangilag érzékelteti ket a szerz (Sierva-Martina-jelenet, 4b, és Sierva-Delaura jelenet, 5.). Ez a dichotómia tehát a démonok létének színpadi bizonytalansága, meg-nem-jelenítése, az opera szövegével ellentétben, ahol viszont sokat emlegetik ket végig fennáll a m ben. Annál is inkább, mert a démoni vizitációk színészileg olyan helyen fordulnak el , ahol logikusan nézve nem lennének várhatók (a Josefa-áriában), viszont a zenében közvetett módon többször is egyértelm en megjelennek, még hozzá az apácáknál (4a és 8a), akik elvileg az angyali oldalt kellene, hogy képviseljék – de mégsem ezt teszik.

Lássuk most e m egy másik aspektusát. A magyar kortárs opera elmúlt évtizedeiben, a hidegháború id szaka alatt született operákban legtöbbször önmagukat megtagadó f h s alakok születtek Eötvös kortársainak, Durkó Zsoltnak,¹⁵⁶ Szokolaynak, Petrovicsnak a

155 Bakcsi Botond: „Artaud. A kegyetlenség és az anarchia.” *Magyar Helikon* XVIII.évf./17.sz. (1997/17). http://www.helikon.ro/index.php?m_r=876. 2013.05.15.

156 Durkó Zsolt: *Mózes* (1977), Szokolay Sándor: *Vérnász* (1964), *Ecce homo* (1987); Petrovics Emil: *C'est la guerre* (1960). Lásd: Rachel Beckles Willson értékelését err l, *op.cit.*

tollából; vagy egyáltalán meg sem születtek színpadilag, mint ahogy Kurtág operái sem.¹⁵⁷ Eötvös f h sei: Prior, Sierva, Ádám¹⁵⁸ azonban nem ilyenek: k mindig életigenl ek, csak körülöttük lév társadalmi közeg nem az. k tehát jobbára nincsenek választási helyzetben. Sierva és Delaura sorsa el re meghatározott, reménytelen; és az lenne a tragédia, ha a kialakult állapot, a tiltott szerelmi viszony utópiája Sierva és Delaura között tartósan fennmaradna.¹⁵⁹ A kor realitása tönkreteszi, deszakralizálja, lerombolja a szerelmi utópiát, ugyanúgy, mint Sierva és Delaura közös álomvilágát.

157 Csengery Adrienne. Írásaikban François Polloli és Beckles Willson is említik, hogy Kurtágnak voltak operatervei, melyek a mai napig nem valósultak meg.

158 *Az ördög tragédiája* férfi f szerepl je, a madáchi alak.

159 Keser Katalin gondolata.

I.6 A korszak és az áldozat

Sierva María. A furcsa kislány, akit feláldoznak a tisztaság és a vallás nevében, mert úgy mondják, tisztátalan. Akit megszálltnak mondanak, pedig csak megharapta egy kutya és meg van rémülve a kezelésektől, amiket ráerőltetnek.¹⁶⁰ Akit rültként kezelnek és bezárnak, megkötöznek, pedig csak ismeri-ismétli a madarak nyelvét, a kutyák ugatását, és egy Európán kívüli, azzal ellentétes kultúra hordozója. Aki pogány nyakláncot visel, joruba nyelven fohászodik és énekel. Igen, énekel! Csicsereg, üvölt, trillázik, táncol hozzá, állathangot imitál és a koloratúrszoprán énekesnő teljesítménye bizony nagyra becsülendő kétoktávós ugrásokkal fejezi be haláltusáját.

Igor Stravinsky *A csalogány* című operájának címszerepe is koloratúrszoprán, s a koloratúrák ott is *madárdal-imitációk*. Eötvös énektípusa még ennél is extrémebb mind nehézségben, mint a légében. A szerep hangterjedelme *Éj királynénél* is félhanggal magasabbra megy. Nem is véletlen, hogy a glyndebourne-i bemutató előtt az énekes, aki először kapta meg a szerepet, lemondta; mást kellett keresni helyette. Végül az ausztrál Allison Bell vitte színre a szerepet sikeresen. A kritikusok csak azt kifogásolták, hogy nem látszik tizenkét évesnek – pedig véleményem szerint színészi szempontból is fiatal. Allison Bell és Julia Bauer, a chemnitzi Sierva is a harmincas korosztályba tartoznak, s ez érthető: a szerep nehézsége megköveteli a sokéves énekesi rutint, színészi tapasztalatot.

A hármas áldozat-szerepben tündöklő szoprán, aki az operai kontextuson *belül*, a szó szoros értelmében is énekel, és akinek az európai hallgató számára értelmes, prózai szövege alig van. Egy gyerek, aki halandzsázik, aki madarat játszik, egy kislány, aki túl korán érett nővé: Eötvös hármas je mindkettőt egyszerre.

Az erőszak jeleinek releváns voltán folyik a vita, s az eredeti regényszöveg sok olyan momentumot tartalmaz – például, hogy Sierva félórakra láthatatlanná válik a kolostorudvaron várakozva, vagy hogy áttetsz szárnyakon repül – ami színpadon nem egykönnyen jeleníthető meg. S nem is tartja szükségesnek ezt a szerző páros, pedig a regényben ezekkel a mágikus jelekkel indokolják Sierva megszállottságát. Mert nem a démonokkal játszó kislány, hanem az Érsek és a klérus itt a veszélyesek, akik ragaszkodnak végig és kitartóan az ördögítés szükségességéhez.

Érsek Rengeteg bizonyítékunk van:
 áttetsz szárnyakon repült,
 a falak meghasadtak körülötte

¹⁶⁰ A regényben a különböző doktorok Siervát betegre kínozzák a vesztettség megelőző kezeléseikkel, ezért is lesz egyre ijedtebb és hisztérikusabb, amit az egyház aztán tényleges megszállottságnak véli.

és állatok döglöttek meg.

Készítsd t el az ördög zésre!¹⁶¹

Ezek a jelek más korszakban, például a korai kereszténység századaiban vagy a mai karizmatikus mozgalmaknál akár a kiválasztottság, a szentség jelei is lehetnének. A furcsa, különös viselkedés megítélése akár pozitív, akár negatív, de mindenképpen szélsőséges: csak az adott társadalom, kor, szokásrendszer dönti el, hová sorolja. Ugyanez a kérdés az egyik alapproblémája Tony Kushner darabjának, az *Angels in Americának*: hihetünk-e a látomásoknak, hallucinációknak? Tulajdonképpen mindannyian befolyásoltak vagyunk tárgyilagossággal nem létezik. Illetve ami itt, a Márquez-regénynél a tárgyilagosságot képviseli: Abrenuncio véleménye, az kisebbségbe kerül. Ebben a műben pontosan a *nem-hit* lenne a remény záloga, az igazság jegye; az *Angels in Americában* pedig épp ellenkezőleg, a hit az, ami továbbviheti a f h st az útján.

Aki látott már testközelben a kórházi ágyhoz, vagy a bírósági ítéletekhez való lekötöttséget, akit közösítettek már ki vagy végignézték már egy nyilvános kiközösítést, azt, ami tulajdonképpen Siervával történik, majdnem úgy, mintha valódi máglyahalál lenne, ne felejtjük el, az inkvizíció korában vagyunk, egy szigorúan katolikus országban, vagy aki egy kicsit át is tudja érezni ezt a lidérces szerelmi történetet, azt nem hagyja érintetlenül a mű.

De miért Sierva? Miért ez a kislány? Miért jó alany egy keresztrefeszítés megideologizálására és miért tud az lenne ma, bárhol a világon? Kell egy jegy, egy jel, jelek összessége, amibe belekapaszkodik a dramaturg és a néző is, és azokat végigköveti, mint egy ösvényt a végkifejlethez, a pilinszky-i végstádiumhoz, amelyben csak egy út van: elre, fel. A chemnitzi rendezés utolsó jeleneteiben a kislány egy ketrecbe zárva énekel, mint egy kis vadállat, mert olyan is, mint egy vöröshajú kismadár, *ab ovo* áldozat.

Sierva Egy kutya megharapott a piacon,
fehér folt volt a homlokán.
Nem akart megharapni, csak meg volt rémülve.

Két jelenettel később erre rímel az apa, Ygnacio megérzése, ami már készen jön. A kottában láthatjuk, hogy épp szimultánban, vagyis osztott jelenetben vagyunk.

Ygnacio I am so scared.¹⁶² [Úgy félek.]

161 Érsek, 7a, 2. felvonás.

162 Don Ygnacio, Sierva apja, 2. jelenet, végleges librettó.

1.sz. kottapélda Don Ygnacio szólója a 2/A jelenet elején., zgkv.

SCENE [2/C] Simultaneously: Bishop's palace, Ygnacio's room, Sierva's room.
 YGNACIO and DOMINGA in Ygnacio's room, BISHOP and DELAURA in the Bishop's palace,
 ABREUJUNTO and SIERVA in Sierva's room.

DOM. YGNACIO
 YGN. I am so scared. I am so scared. why didn't you tell me a-bout the hide? We

(str. tremolo)
 & (vib, cont, sax)
 pp

Az opera egyik kérdése az is: elég ok-e az ismeretlent l való félelem a másik kiközösítésére, meggyalázására, elpusztítására? Melyik hiedelemrendszer er sebb: a gyilkosé vagy az áldozaté?

Delaura az opera els három jelenetében még az 'ellenség': az egyház oldalán áll és hisz abban, hogy mindennek van értelme. Akkor fordul a kocka, amikor els , megdöbbsent találkozását éli át a kislánnyal, aki természetes vadságával, játékoságával esend ségében is megbabonázza t.

Delaura I visited her, and I have my doubts.
 I'm wondering if she's only terrified.

Bishop With Jesus in her heart she would
 not be terrified.

Sierva Maria, Prior Walterhez,¹⁶³ az *Angels in America* f h séhez hasonlóan sokszor már nem is a realitásban létezik: álmában, félálomban, révületben beszél, énekel, tehát ez az alak maga is az irrealitás határán mozog, s köréje épül a márquezi-eötvösi lírikus álmovilág, ennek a gyújtópontja. Egyetlen er teljesen irreális elem tehát már a komponálás kezdetét l megadja az irányt és áthelyezi a líra talajára a történetet. Fantázia-indító lehet egy kép is: a vörös hajzuhatagú kislány képe a japán tradicionális színházra emlékeztette a zeneszerz t. A róka-szellemet, rókává változott *n i lelket* [Fuchs im Geist] játszó színész hosszú, lobogó ujjú kosztümében ugrál, s a darab végére meg rül: ekkor a leveg be dobja hosszú, loboncos haját.¹⁶⁴

163 Az *Angels in America* lírai bariton f szerepl je.

164 „Anhang A.: Interview mit Peter Eötvös vom 22.10.2010.” In: *Hacker*, 87-103. 92.

A fantáziaelemekből nemcsak ihletet meríthet a zeneszerző: egyedi dramaturgiáját is ezekre az elemekre, jelekre, jelzésekre építheti föl. Egy beékelte stílusréteg éppúgy lehet jelzésértékű, mint egy szövegbéli szimbólum. Ilyen ismétlődő jel például a kör, amely az 1. jelenetből kezdve a megjelöltség szimbóluma, baljós jel. Sierva Mariát megharapja egy szürke kutya, amelynek fehér kör van a homlokán. A kutyaharapás – de csak az operában – a napfogyatkozás alatt történik, amikor tisztán látszódik a kör alakú napkorong a színpadon.¹⁶⁵ E napkorong karikája ég bele Delaura szemébe, majd ez a kör lesz az 5. jelenet központi, szerelmi szimbóluma. A kislány álma a kör alakú, világos Holddal kezdődik, és kerek szemekkel folytatódik, amelyekben halál van. Delaura és Sierva álma rímeli egymásra, megérzéseik összezsengenek.

Bár az eredeti helyszín, Kartagéna varázslatos latin-amerikai kisváros, a librettista és mindkét rendező is jobbnak érzi, ha a helyszínt illetően általánosítja. A tényleges inkvizíció és az ördögzések korában játszódó történet ma is, a mentális inkvizíció korában is aktuális. A realitás a regényben és az operában is átfordul irrealitássá. Végig arról megy a vita, megszállott-e Sierva vagy nem, beteg-e vagy sem. A mágikus jelek: falak hasadnak meg, állatok halnak meg természetesen nem jelennek meg konkrétan. Viszont az ördögjel vagy transz, ami nem más, mint az egyházi személyek kollektív hisztériája és nem a kislányé, jelzésként, színpadi utasításként megjelenik a partitúrában is. Minden apáca-jelenetben fellelhető ez, és az ördögzések jeleneteiben is.

Tragédia úgy lesz a darabból, hogy realitás és irrealitás ütközik: a kettő nem tér meg egymást; a realitás kiközösíti az irreálitást, az eltér tőle. Csak Abrenuncio, a doktor mindig kétkedik, gondolkodó humánussága lehetne ellenpólusa annak az extremitásnak felé hajló társadalomnak, amit a mű ábrázol. De az ördög hangja kevés, az ördög látásmódja nem kaphat elég súlyt, szerepet.

Abrenuncio And in the meantime, give her
everything that makes her happy.
No lotion, pill or balm, no elixir or charm,
no medicine will defeat
what happiness can't cure.¹⁶⁶

A gyerekek démoni megszállottságának témáját korábban Benjamin Britten dolgozta föl *A csavar fordul egyet* (1954) című egyfelvonásos operájában. A Henry James 19. századvégi kísértettörténetére készült mű tényleges témája ez a veszélyes hatás. Egy fel-

165 Purc rete-rendezés.

166 3b jelenet. [„És addig is: adjon neki meg mindent, ami örömet okoz neki! Se balsam, se cseppek, se varázsszer, se csodapirula nem tudja legyőzni azt, amit a boldogság meg nem gyógyít.”]

férfi kerít hatalmába benne két kisgyermeket, egy kislányt és egy kisfiút, és még halála után is kísérti ket. Brittennél, az eset társadalmi megítélése nehezíti is az áldozatok helyzetét.¹⁶⁷ Ám a *Love and Other Demons* kétértelm ségével, „kulturális sokk”¹⁶⁸-jával ellentétben, ott tényleges megszállottságról van szó, melyet megpróbálnak megszüntetni, s ez tragédiával végződik. A fiúgyermek, mikor már azt hiszik, sikerült ki zniük bel le a gonosz szellemet, meghal. Végső soron Brittennél is arról van szó, ami Sierva alakja kapcsán a Márquez-regényben is felsejlik: a gonosz, démoni és a tiszta, angyali aspektusok egyetlen emberen belül sem választhatók széjjel, ha már elég mélyre beépültek; együtt alkotják a személyiséget. S mindkét m nél felmerül a feln tteknek a védtelen gyermekekkel szembeni felel ssége.

167 Ugyanúgy, mint Márqueznél és Eötvösnél, a Sierva-Delaura esetet tekintve.

168 Eötvös Péter. „Entre réalisme et impressionisme.” In: *Strasbourg*, 14–19. 15.

I.7. Id szemlélet és filozófiai háttér: a többsíkú id fogalma

E fejezet nem kapcsolódik szorosan dolgozatom témájához. Mégis, mellékszálként fontosnak tartottam filozófiai-esztétikai szempontból is megvilágítani az eötvös id koncepciót és annak zenedramaturgiai elzményeit. Az Eötvös-operák id fogalmának meghatározásához vissza kell térnünk azok eredetéhez, hogy lássuk, milyen közös elveket sugároznak a szerző utóbbi éveiben írt művei. Az id fogalmának meghatározása összefügg ugyanis a jelenhez való viszonyulás mikéntjével. A nagyszabású zenekari művekben (*Chinese Opera*, *Shadows*, *Atlantis*) is megnyilvánul egyfajta speciális látásmód, ami az operákban a legszembetűnőbb: id kezelés és narratíva összefüggnek egymással, éppúgy, mint az id és a tér a színpadon. Eötvösre jellemző az id térszerű, tehát szabadabb kezelése.¹⁶⁹

Az *Angels in America*-ról szóló disszertációm¹⁷⁰ zárszava az eötvösi id fogalom metafizikai jellegére tért ki. Azt foglalta össze, hogy miképpen jelenik meg a műben a lineáris időtől független jelenérzet, és mily módon jutott el Eötvös ennek az elvont idő-térnek a zenei, dramaturgiai megjelenítéséhez. Walter Benjamin jelenid-fogalmának visszaidézésével, a zárzó konklúziójából kiindulva szeretném most is kezdeni:¹⁷¹

A történelem olyan szerkesztés tárgya, amelynek helyszíne nem a homogén és üres idő, hanem a „most”-tal, az „jelen pillanattal” teljesen telített idő. [...] A történész, aki ebből indul ki, már nem úgy tekinti az események folyamát, mint sort, láncolatot. Inkább a konstellációt ragadja meg, amit saját kora egy régebbi korról alkot.¹⁷²

E rövid részletben is fellelhető Eötvös két fontos komponálási elve: az egyik a szaturált jelen-idő vagy másképpen a tér-idő fogalma, amely szerint az események, a cselekmény egyes szegmensei nem láncszerű egymásutánban követik egymást, hanem bizonyos részekben egyidejűleg vannak jelen, fontosság és érzelmi töltet szerint csoportosítva.¹⁷³ *Konstruált idő* ról van szó¹⁷⁴ és mítikus szereplőről, éppúgy, ahogy a mese

169 A vizsgált opera, a *Love and Other Demons* azonban t körülölel két művel ellentétben zárt, keretes narratívával rendelkezik; a formai építkezése is koncentráltabb és lineárisabb, mint az előző két operában.

170 Tanulmányom, *A jelen vetületei Eötvös Péter Angels in Americájában*, franciául jelent meg. Megyeri Krisztina: „Les projections du présent dans *Angels in America* de Peter Eötvös.” In: Grabócz Márta (szerk.): *Les opéras de Peter Eötvös entre Orient et Occident*. (Paris: Éditions des archives contemporaines, 2012): 77-96.

171 Ennek a leképzésnek, az idő fogalom benjaminiai, messianisztikus aspektusának elemzése az *Angels in America*-ban a műről írott előző dolgozatom konklúziója volt.

172 Walter Benjamin: „Sur le concept de l’histoire.” In: Uő.: *Œuvres III*. (Paris: Gallimard, 2000):427-443. 442-443.

173 Ez megvalósul Eötvös szereplőválasztásaiban is, a gyakori szerepkettözéseken és az ennél jóval ritkább megosztott szerepeken keresztül. A megosztott szerep olyan színpadi megoldás, amelynél egyetlen személyt két szereplő személyesít meg például a *Die Tragödie des Teufels*-ben.

174 Edward Kemp: „Genèse d’une création.” In: *Strasbourg*, 32. [„En adaptant le caractère fantastique de

narratívájában. Még a filmszer ség is¹⁷⁵ ami jellemzi a *Három n vér* után írt operákat éppen a mesterségesen, m vészi eszközökkel létrehozott id -tér-konstrukciókat teremti vagy er síti, a mítikus témaválasztás is ennek lehet ségeit tágítja ki a zeneszerz számára.

Mikor Eötvös García Márquez történetének fantasztikus aspektusát operaszínpadra adaptálta, felfedez útján azzal kísérletezett, hogy milyen módon tudja a zene az id t meghajlítani, megcsavarni.

Minden, ami szürreális, ami nem csak a napi eseményekre épül eleve lehet séget teremt az id b l való kilépésre: a torlasztásokra, az ugrásokra, a *szubjektív dramaturgiára*.

A másik fontos, benjamini kompozíciós elv *a jelen és a múlt terhelt, ambivalens viszonyának* a megmutatása a m vek segítségével; s az ebb l egymással egyenrangúan kialakított hagyomány újítás konstelláció, amit nemcsak Benjamin, hanem mindkét zeneszerz is tudatosan felvállal. Eötvösnél az egyes m veket tekintve változhat ugyan, de azokban mégis ez a kett mindig a rá jellemz módon *ötvöz dik*: els sorban az operák stiláris sokszín ségében, a mixitásban és az életm von belül is egységes hangrendszerekben. De térjünk vissza Walter Benjaminhoz és az els kompozíciós elvhez:

A „most,” az „e pillanatban,” amely, mint a messianisztikus id modellje, egy nagyszer egérúttal lerövidítve összegzi az egész emberiség történetét, pontosan egybeesik azzal a helyzettel, amit a az emberiség története képvisel az univerzumban.¹⁷⁶

Tehát: a „most” úgy viszonyul az emberi történelemhez, mint ahogy a történelem az univerzum történetéhez; ugyanavval a s rítettséggel.

Az ábrázolt id valamilyen fokú s rítettsége minden hagyományos operadramaturgia alapköve. Nyilvánvaló, hogy a romantikus operában és a filmben sem a hétköznapi élet id belisége m ködik: egyfajta összegzésre, gyorsításra, s rítésre, kiemelésre van szükség. Ám az id beliség szinte teljes relativizálása már ténylegesen „messianisztikus” vagyis transzcendens, *metafizikus* id szemléletet feltételez. Ez a fajta átfogó, kevésbé lineáris id szemlélet a barokk kor befejez dése után egy id re elt nt, és a huszadik század második felében jelent meg újra. Eötvös Péter, bár Zimmermann munkáit ismerte, nem támaszkodott tudatosan az id sebb pályatárs tapasztalataira. A torlódó múlt kezelése, s ezzel analóg módon az id kezelés egyre nagyobb szabadsága, úgy érzem, saját zeneszerz i útjának alakulását jelzi: ezáltal saját zeneszerz i szabadságának megvalósítására keresett és talált újabb és újabb

[l'histoire de García Márquez, Eötvös tenait à explorer la manière dont la musique peut infléchir le temps.”]
 175 Err l hosszabban lásd: Megyeri Krisztina: *DEA-disszertáció*, I. fejezet.
 176 *Ibid.* 442.

utakat.

Eötvös és Zimmermann stílusának kollázs-jellege, verzatilitása is csak felület, homlokzat; nem érinti a m egészének mozgatórugóit.

Amikor Zimmermann *A katonák*ban egymás mellé illeszti a dzsesszt, a gregoriánt és az elektronikus zenét, amikor a jeleneteket szimultánná téve áthelyezi a jelentésüket, a barokkos burjánzás, amely az események torlasztása által létrejön nem más, mint egy szigorú, racionális konstrukció küls , mozgalmasság felszíne. A patetikus, küls séges gesztusok és a bels , látens módon jelenlév kiszámítottság közötti párbeszéd kétségkívül a zenedráma m fajának sajátja, melybe *A katonák* is beletartozik. Emlékezzünk csak a spontán expresszivitás és a szigorú szerkeszt elv logikájának jellegzetes keresztezésére Alban Bergnél.¹⁷⁷

Eötvös a hatvanas évek Magyarországon csak underground forrásokból értesülhetett kortárs zenéről és a dzsesszről: a betiltott rádióadások hallgatása által szerzett információkat. Ahogy már említtem, igazi tanulóévei 1966-ban kezdtek a kölni Musikhochschulén, és ugyanekkor lett Zimmermann növendéke is, akivel sok közös vonásuk volt. Eötvös elismerően ír Zimmermann változatos zenei arcairól és sokoldalúságáról.¹⁷⁸

A német zeneszerzőid fogalmának lényege az idő körössége és viszonylatossága. Dahlhaus¹⁷⁹ több olyan zeneszerzéstechikai alapelvet is kiemelt vele kapcsolatban, amelyeknek közös a filozófiai-szemléleti gyökere Eötvösével. Megkülönböztet nála például ontológiai és pszichológiai időt.

Az *ontológiai idő* az abszolút értelemben vett idő, neutrális; a *pszichológiai idő* pedig az, amit a szubjektív helyzetben, a darabon belüli proporciókban elhelyezve pillanatnyilag érzékelünk, például egy operaária kimerevített ideje, vagy bármely kortárs opera hangsúlyos szólórészénél az adott szereplő szempontjából nézett, szubjektív, konstruált idő. Egy zeneműben tehát mindkettő érzékelhető, mivel ezek szimultán működnek.

Zimmermann zenéjében három alapvető tendenciát állapít meg Dahlhaus: a színházi vénát és ezzel együtt a matematikai hajlamot, a stílusbeli pluralizmust, valamint a formai-időbeli proporcionalitások szükségességét. Ez utóbbi, vagyis a mű szigorú játszói időbeli, dramaturgiai megszerkesztettsége bizonyos időarányok alapján alapfeltétele lesz az eötvösi időkonceptióknak is, és csak látszólag áll ellentétben az idősíkok kezelésének szabadságával, a zenei sávok torlasztásával, az egyidejűséggel. E proporcionalitás lesz dramaturgiai

177 Carl Dahlhaus: „Sphéricité du temps. A propos de la philosophie de la musique de Bernd Alois Zimmermann.” Eredeti cím: „Kugelstadt der Zeit. Zur Musikphilosophie von B.A. Zimmermann.” *Musik und Bildung* X.évf./69. (1978/69):86-91. 90.

178 Eötvös Péter. *Péter Eötvös über B.A. Zimmermanns Requiem für einen jungen Dichter*. www.digitalconcerthall.com/de/konzert/play/32-5, 6-50. [„A 20. század fontos komponistájának tartom. Sokoldalúságát, különféle álarcait, melyek alatt egy nagyon erős német kétkedő ember bújjik meg, jellegzetesnek találom.”]

179 Dahlhaus: *op.cit.*

elemzéseim tárgya a dolgozat harmadik részében.

Eötvösnél és Zimmermann-nál *megélt jelen*-r l [*présent vécu*]¹⁸⁰, tehát eszkatologikus értelemben is teljességben értelmezett jelenpillanatról beszélhetünk. A tér-id egységessé tett fogalma közelíti ezt meg a legjobban:

Zimmermann egy zseniális pillanatában megérezte azt, hogy az id egyirányúsága nem más, mint mítosz; és hogy a *tér-id* görbét alkot.[...] Múlt, jelen és jövő egyidejűleg állnak rendelkezésre az emberi tudatban, éppúgy, ahogy egy dallamvonal egymásutánisága egyetlen pillanatba, egyetlen jelenbe tömörülhet az abból eredeztethető akkordban.¹⁸¹

Itt két fontos fogalmat kell tisztáznunk: első sorban, hogy mit ért szférikus időn, tér-időn Zimmermann. Másodsorban, hogy a vertikális és a horizontális dimenziók egysége – amit a példában a dallam és az abból eredő akkord összefüggése érzékeltet – miként is valósul meg a műben.

Az idő lehet szférikus, tehát görbén haladó és körkörös, hasonlítható a Föld körüli szférákhoz, amelyek más-más méretben ugyan, de egymás felett helyezkednek el. Nem lineáris és abszolút idő ez tehát, hanem vertikális és szubjektív, s ebben benne foglaltatik az ismétlődés, a változtatott formában való visszatérés is, amint a szférák egymásra épülnek a térben. Lényegi pont, hogy az idő tulajdonképpen térré alakul azzal, hogy elveszti linearitását. Ezen a ponton teljesen megegyezik ez az elképzelés a Walter Benjamin alapgondolatával is.

Annak érdekében, hogy a múltat, a jelen és a jövőt egyidejűleg fogjuk fel, abban az értelemben, ahogy Zimmermann érti, a gondolat ereje által mindenképpen *kívül* kell helyezkednünk az időn, és el kell fogadnunk egy statikus örökkévalóság gondolatát.¹⁸²

A statikussá váló, önmagában teljes, tökéletes, szubjektív jelen fogalma Eötvösnél megegyezik a Zimmermanni elzártsággal. Számomra érdekesség az, hogy ezek elzártsa ismerete nélkül Eötvösről szóló tanulmányom vezérfonala, s a választott terminológiája is azon volt a fenti idézetben leírtakkal, ugyanis én is a *megélt jelen* (tökéletes jelen) vagyis a statikus jelen, és a *töredékes* (tökéletlen) jelen vagyis az egymásba kapcsolódó *pillanatjelenek*

180 Dahlhaus: *op.cit.* és Megyeri Krisztina: *op.cit.*, magyarul: *Tökéletes és tökéletlen jelen: jelenfogalmak Eötvös Péter Angels in America című operájában* (2008), kiadatlan.

181 Harry Halbreich: „La philosophie du temps. *Avant-Scène Opéra 1998/1. B.A. Zimmermann Les Soldats*. (Paris: Éditions Premières Loges):100-103.100. [„Zimmermann a eu l'intuition géniale de ce que l'unidirectionnalité du temps est un mythe, que l'espace-temps est courbe. [...] Passé, présent et futur sont simultanément « disponibles » dans l'esprit de l'homme. De même que le successif d'une ligne mélodique peut se coaguler dans l'instant (le *présent*) de l'accord résultant.”]

182 *Ibid.* 101.

fogalmát használtam.¹⁸³ Zimmermann így magyarázza saját id fogalmának saját zeneszerzői írásmódjában való megvalósulását:

Ez az elmélet, szigorúan zeneszerzésttechnikai szempontból nézve, magában foglalja egy adott m-vön vagy m-csoporton belül egy kötött hangzáscsoport kiválasztását (általában egy olyan tizenkétfokú hangsorét, amely minden hangközöt alkalmaz), amelyben a különféle id-sávok, id-rétegek leképeződnek. Ez utóbbiak egyrészt tényleges id-tartamukban szigorúan megfelelnek a választott *hangzáskomplexumnak*, másrészt lehet végezni egyéb zenék, jelen-beliek vagy jövőbeliek, idézetek vagy egyszeri kollázsok beszúrását. *Ezáltal egy id-beli rétegződést [diversification] hozunk létre, amely, ha szabad ezzel a kifejezéssel élnem, különféle id-rétegek változását és azok kölcsönös egymásba folyását valósítja meg. Ez a jelenség munkamódszerem legfontosabb jellemzője.*¹⁸⁴

Tehát az id-körösségének lefestése és a hangrendszer megteremtése egyazon technika részét képezik. Eötvös gondolkodása alapvetően színházi indíttatású, de ugyanakkor metafizikus is. Dahlhaus pedig Zimmermannról állítja ugyanezt, akinek zeneszerzői *ars poeticájában* a pluralizmusnak és az id-körösségének a gondolata szerinte egyazon gondolatsor két aspektusa.¹⁸⁵

Eötvösnél e stílusbeli pluralizmus felfedezhető ugyan, de nem válik olyan mértékben meghatározó jeggyé, mint Zimmermann-nál. A kollázs nem válik munkamódszerré, de az interzvia-technika, a zenei anyag eklektikussága a különböző nyelvi és zenei betétek által igen. Tehát az idézetek nála alá vannak rendelve a fő szövegnek. Nála így inkább a tudatosan felvállalt stílusbeli szabadságról és az adott megrendeléshez való alkalmazkodás igényéről van szó.

Ezenkívül Eötvös rejtettebben idéz és idéz fel, mint Zimmermann vagy a kortárs magyar szerzők némelyike; stílusának eklektikussága nem válik kényszeres idézgetéssé. Nem rakja egymásra egy jeleneten belül az összes, különféle zenei nyelvet használó anyagot, ahogy azt Zimmermann teszi *A katonák*¹⁸⁶ című operájában – ott ugyanis előfordul az is, hogy kilenc, különféle stílusú zenei anyag és jelenet van egymásra helyezve és színpadi játékban is megvalósítva. Eötvöst inkább a dramaturgiai folyamatba belépülő stílusbeli visszanyúlások foglalkoztatják: úgy kezeli ezeket, mint intarziákat, mintákat. Nála csak két-három jelenet játszódik egyszerre, s már ezt sem csekély feladat megoldani a színpadon.

Zimmermann id-fogalma alapvetően vallásos eredetű. Eötvös világszemlélete

183 Megyeri Krisztina: *op.cit.*

184 Zimmermann. In: Dahlhaus: *op.cit.* 90.

185 *Ibid.* 89.

186 Zimmermann: *Die Soldaten.*

racionális nála ez nem ilyen egyértelmű; az szemléletmódja inkább „mítikus-titokzatos”¹⁸⁷ látásmód. Eötvös id szemléletére talán ugyanolyan erősen hatott az ázsiai kultúrákkal, elsősorban a japán és kínai kultúrával¹⁸⁸ való foglalkozása és a zen-buddhizmus is, mely világnézetét formálta, mint Zimmermannéra hite.¹⁸⁹

Az id folyamatokat Eötvös önkényesen kezeli: alárendeli a dramaturgiai szerkezetnek, melyet már a librettókészítésnél kialakít; az id t megcsavarja, uralja és viszonylagossá teszi.

Zimmermann és Eötvös id -dramatúrgiája a személyes id /tér színpadi megjelenítésére alakul, Eötvös esetében az operai hagyományhoz való ragaszkodással is társulva. Dahlhaus szerint Zimmermann színházi és matematikus vénája, stílusbeli pluralizmusa és az arányok iránti igénye egyesül a misztikus pillanat tapasztalatában, amit számára alapvető zenei tapasztalat is, s amit operájában megjelenít: azt, amikor ahol az *id k* találkoznak.¹⁹⁰

Az a gondolat, miszerint a különböző id beli folyamatok egy „megélt jelen”-ben találkoznak, egy olyan szimultánban, amely által megmutatják igazi arcukat, nem más, mint a tiszta „most”-nak nevezett id antitézise.¹⁹¹

Múlt, jelen és jövő, hozott anyagok és a személyes utópia találkozása Eötvös számára is nagyon fontos. Messze járunk a XX. század eleji verista opera, vagy a későbbi gyakorta naturalista elemekkel dolgozó kortárs zenés színház [*Musiktheater*] tulajdonságaitól. Eötvösnél szüzséválasztásban és a cselekmény megfogalmazásánál a realizmus és a mítosz ellentétéről van szó a trológia mindhárom darabja megegyezik ebben. A *Love and other Demons* és az *Angels in America* is felvetik témájuk által az id (érzékelés) és a megváltozott tudatállapot kapcsolatát. Sierva id nként id nként úgy viselkedik, mintha transzban lenne, de valójában nincs; Eötvös szereti meghagyni a kétértelműséget a megváltozott tudatállapot valóságát illetően, úgy, ahogyan ezt már előző műveiben is tetette: sem a pszichológiai, sem a vallásos magyarázat mellett nem foglal állást. Az önálló értékelést is lehet vétevé minden esetben a hallgatóra bízva a kétfajta nézőpont elfogadását, a realistaét és transzcendensét is.

Az eötvösi opera *színházi jellege* pedig nyugat-európai kortársaihoz képest egy

187 Rácz Judit: „»Komikus-utópisztikus opera tizenkét képben.« *Az ördög tragédiája* sajtóvisszhangjából.” *Muzsika* 53.évf./4 (2010/4): 16-18.

188 A zeneszerző második felesége egy kínai zongoraművész volt.

189 Eötvös megemlíti, hogy nincs ideje a zen-buddhizmust gyakorolni, de a vallások közül ez áll hozzá a legközelebb. Laviéville hosszan elemzi a japán hatásokat Eötvös műveiben. Mi erre nem térhetünk ki, de tény, hogy talán a Sierva-lányalak sem születhetett volna meg a japán színház inspirációja nélkül.

190 *Ibid.*, 91.

191 Dahlhaus: *op.cit.*, 87. [„...la pensée selon laquelle des processus séparés dans le temps se réunissent à l'intérieur d'un « présent vécu » antithèse du présent en tant que pur « maintenant » en une simultanité où ils montrent leur vrai visage”].

másfajta min séget képvisel. Bár zenedramaturgiai szándéka szerint a realizmus keretei közt kíván maradni,¹⁹² valójában nem realista, hanem *mítikus*.¹⁹³ Nem új, de nem is régi: meseszer , elemeiben, történetválasztásban és -kidolgozásában egyaránt, s e három adottsága újszer elegyet alkot. Ugyanis ez a m , két másik korábbi operájával¹⁹⁴ ellentétben aktuálpolitikai vagy konkrét történelmi tartalommal nem rendelkezik. Önkényes, játékos, könnyed hangú. Egyik kritikusa *ezüsthangúnak* nevezte az operát, a hangszerelés és az egész zenei anyag áttört, finom, csillogó színei és a koloratúrszoprán hangszíne miatt.

A Love and Other Demons dramaturgiája nem úgy epikus, mint ahogyan *Angels in America* alapját képez színdarabé, s az er sen nosztalgikus hang sem jellemzi annyira, mint például a *Három n vért*. Az Eötvös által zenedramaturgiai példaként alkalmazott Mozart-operákban, a *Don Giovanni* Komturja kivételével, jobbra nem fordulnak el szürreális alakok. A barokk operákban viszont gyakoriak az istenek, az alvilági lények. Eötvösnél még a hétköznapi, realista szerepl kb l is szürreális figura válhat: lásd a *Három N vér* nemen kívül, androgün férfialakjait, akik n ket személyesítenek meg. *A Love and Other Demons*-nál a meseszer elemek a dramaturgiai megszerkesztettségnek köszönhetően nem billentik ki az id fogalmat a teljes absztrakció felé ellentétben az *Angels*-szel és talán a *Tragödie des Teufel* is. A zeneszerz a narrációt id nként megtörve kombinálja-s ríti az id síkokat, és ezek révén a szerepl k által bejárt lélektani sávokat, lelkiállapotokat is ábrázolja.

De már korábban is megjelenik eötvösihez hasonló id - és cselekménykezelés: Walter Benjamin az epikus színházról írt esszéje 1939-ben¹⁹⁵ a brechti színház szervez elveit tárgyalja, melyekb l a kortárs színház és opera is sokat merített. Brecht alakja tehát kikerülhetetlen ebben a színházátalakítási folyamatban. A brechti epikus színházra szintén jellemz a szituációk egymásra mellé helyezése. Kritikai és politikus színpad ez, amelyben nincs katarzis és nincs mimézis. A *Három n vérnél* sem szándékolta a mimézis, Eötvös hangsúlyozza is ennek kapcsán: „Utálok a h söket”¹⁹⁶ azonban a m végére mégiscsak létrejön a néz ben a szerepl kkel való azonosulás. A mimézis, Sierva alakjánál viszont igenis fontos.

Mimézis helyett megértésre van szükség, állítja Zimmermann. *A katonákban* is van olyan szándék, ami azt er síti, hogy a zene, a szituációk és zenei rétegek egymás fölé helyezésével nem is csak a fülre, hanem a tudatra is hasson, ily módon elkerülve a teljes

192 Eötvös Péter. „Entre réalisme et impressionisme.” *Strasbourg*, 14 19. 15.

193 Ezt Laviéville is alátámasztja.

194 *Angels in America, Le Balcon*.

195 Walter Benjamin: „Qu'est-ce que est le théâtre épique?”. Rainer Rochlitz (ford.) In: *Œuvres, III*. (Paris: Gallimard): 329 390.

196 Szitha Tünde: „Utálok a h söket – Beszélgetés Eötvös Péterrel a *Három n vér* bemutatója kapcsán.” *Muzsika* 41.évf./6.sz. (1998/6):41 42.

mimézist. A sokszituációs színpad befogadásakor a néző figyelme megoszlik, tehát nem is azonosulhat a megszokott intenzitással a hűsössel. A zeneszerző oly mértékben telíti a színpadot zenével és információval, hogy ez egy másfajta befogadói hozzáállást kell, hogy létrehozjon. Ez a telítettség a *Love and Other Demons*-nál nem jön létre, mert a darab osztott jelenetei oly mértékben Sierva köré vannak építve, hogy annak ellenére, hogy gyorsak a vágások és néha három szituáció is fel van vázolva szinte egyidőben a színpadon – és talán a vokalizáció és a zenekar ökonómiaja miatt is – végül megvalósul a fűsösrel való azonosulás. Pontosabban: a fűsös stílusú alaknak látjuk Eötvös sajátos dramaturgiai döntései¹⁹⁷ által, nem annyira szerelmes alaknak, mint Márqueznél.

Néhány szó még az említett időszemlélettel parallel irodalmi hatásokról. Az idő és a szereplő/szerzői nézőpontok flexibilis kezelése a modern prózában mára alapparaméterré vált, nemcsak a mágikus realizmus mesterénél, García Márqueznél, hanem több közép-európai író munkásságában is.¹⁹⁸

Amikor tehát az abszolút időnek hívott óra-szerű idő nem azonos időtérrel, a megélt jelen [*présent vécu*] és a fizikai idő [*temps physique*]¹⁹⁹ elválnak egymástól. Az irrealitások valósággá emelése a szövegben pedig jó zenei táptalajnak bizonyul egy lírai műhöz, egy operához is.

Összegezzük tehát: Eötvös Péter igazi *szintetizáló alkotó-egyéniség*. Zeneszerzői megnyilatkozásaiban többször is hangsúlyozta: összességében véve, a *Gesamtkunstwerk* egyénre szabott folytatásának képzeletében az operaműfaját, és a műfaj jövőjét is első sorban ebben az irányban tudja elképzelni. Mindig is a szintézis elvét vallotta magáénak, a zenés színpad pedig talán a legalkalmasabb terep szöveg, zene, dráma, film, videó és egyéb elemek az elektronika vagy a vizuális effektusok együtt-létezésére. Együtthatásuk szükséges az operaműújításához; s a zeneszerző ezt is ezt ki céljául.

197 Ezeket a dolgozat II. és III. fejezetében részletesen tárgyalom majd.

198 Például Szabó Magda regényeiben ugyanazt a több szereplő szempontjából is megközelített cselekményt látjuk, amit a *Három nővér* zenedramaturgikusan is megvalósított. Peter Handkénél pedig szinte csak kis, belső történések vannak, csak meghatározatlan álom-idő van. Egy-egy felnagyított pillanat vagy óra sok oldalnyi hosszúságúra nyúlik, a jelentéktelennek tűnő részletek különösen intenzív és a nyelvezet révén költői jelentést kapnak. A lírai prózaszöveg folyamatában a banális és/vagy irreális összekapcsolások kiemelten fontosak lesznek a főszereplő számára is. Ennek eredményeképpen szinte teljesen eltűnik a cselekmény. Csak az író önreflektív narrációja, a kis belső események lírai sora ad ki egy történetet.

199 Megyeri Krisztina: *op.cit.*

II. Nyelvi és zenei-stiláris rétegek elemzése

A többnyelvűség és a többféle zenei réteg integrációja a mű alapnyelvezetébe a két egymással ütköző kultúra és hiedelemrendszer találkozását ábrázoló opera alapvető jellemzője. Eötvös eklektizmusa azonban soha nem öncél, zenei stílusrétegei nem pusztán idézetek. Jungheinrich szerint a zeneszerző, akinek zenei nyelve a „kés romantikára is orientálódik, egy nagyrészt polimorf stiliztikát valósít meg, a posztmodernitás premisszáit követően.”¹ Így operái – külső szemmel nézve – lehetnének akár „különböző stílusok konglomerátumai” is.² Mégsem ez a helyzet. A stílusok és a zenei rétegek alatt egységes gondolat, hangrendszer és lényegében az egész eddigi életművet felölelő dramaturgiai gondolkodás búvik meg. Nem más ez, mint a szerző zenei egyéniségének kifejeződése.

Hamvai a Márquez-regényt angol fordításban olvasta, ez alapján írt librettót angolul. A mű eredeti nyelve spanyol. Tehát a regényben még kétnyelvűségrel sem lehetett szó, mivel a narráció nyelve is a spanyol és a Garcilaso da Vega-versrészletek is spanyolul szerepeltek benne – igaz ugyan, hogy régi, háromszáz évvel korábbi nyelven. A regénybeli figurák származása sokféle; külső és belső világukban is megnyilvánul ez a sokszínűség, illetve az irodalmi nyelv idézeteiben,³ fordulataiban is. Ezt a sokszínűséget azonban át kellett ültetni az opera nyelvezetére, így rakódott egymásra, pontosabban egymás mellé nemcsak több nyelv, hanem többféle stílusréteg is.

A *Három n vér*-ben alkalmazott dramaturgiai mélystruktúra-átalakítás – vagyis: egyazon történet elmesélése a fő szereplők nézőpontjából három hosszabb snittben nem más, mint a filmes gondolkodás színpadi integrálása, zenei realizációja. E dramaturgiai szerkesztésmód 1998, vagyis az opera bemutatója óta követőkre is talált, az európai kortárs operairodalom fiatalabb generációja körében iskolát teremtett. Eötvös maga is visszautal időről saját technikájára, használja is azt későbbi műveiben, bár többé soha nem ilyen radikálisan, mint a Csehov-operában. A *Három n vér*-történet felvonásokra vagy másnéven szekvenciákra⁴ való felosztása (melyek nem azonosak Csehov felvonásaival) tulajdonképpen hasonlít a *Love and Other Demons*-nál alkalmazott, zenei stilizációk révén megvalósuló dramaturgiai felosztásra, a négyféle nyelv és a többféle

1 Hans-Klaus Jungheinrich: „Vorwort.” In: *Identitäten*, 4. 5. 4. Idézi: *Hacker*, 15.

2 *Ibid.*

3 Például amikor Márquez Aquinói Szent Tamást idézi Márquez a regény mottójaként.

4 Eötvös filmes nyelven szekvenciának nevezi a *Három n vér* három felvonását, melyek mindig csak az egyik n vér szempontjából veszik végig a cselekményt.

zenei stílus kontrasztáló megkomponálásra.

Az opera alap- vagy köznyelve az angol, amely többfajta stiláris-zenei réteg megjelenését is megengedi, s t a zeneszerz az angol nyelv használatán keresztül ezeket még koordinálni is tudja. Attól függ en, hogy kinek a bels világa van a középpontban, olyan nyelven szólal meg a zene az adott jelenetben.

Az eötvösi operaterméson belül az angol nyelv egyébként is igen flexibilis nyelvnek t nik. Rivals az angolt Eötvösnél egyenesen polistiláris nyelvnek nevezi.⁵ A soknyelv ség és a zenei polistilaritás az id dramaturgiai strukturálására is alkalmas, ezt fejezetünk összefoglalásában és a harmadik fejezetben bizonyítom majd be. Ugyanis: itt a literális nyelvek és az azokhoz társuló kulturális és zenei nyelvezet sz r jén át látjuk a cselekményt. Véleményem szerint a többnyelv ség olyan fontos sajátása e m nek, amely a nagyforma kialakításában is alapvet nek bizonyul.

Eötvös a végleges librettó elkészültekor a regény különböz , szimbolikus rétegeit külön-külön zenei nyelvezettel szimbolizálta. Az adott négy nyelvhez kapcsolódó zenei anyagokon kívül két olyan zenei világot is bekapcsolt az operába, amelyek számára fontosak voltak a szerepl k ábrázolásakor. Abrenuncio orientális, örmény-zsidó ének-stilizálását hallhatjuk, angol nyelv szöveggel, Ygnacio alakjához kapcsolva pedig bekerült a zenei múlt idézetszer megjelenítése is a barokk reminiscenciákon keresztül.

A nyelvi-zenei rétegek, mint említettem, *szerez i néz pontként* m ködnek: megmutatják, melyik szerepl bels világára irányítja a fókusz a zeneszerz . Talán ez a legnagyobb újítása a kompozíciónak. A zenei anyag egységét a zeneszerz kaleidoszkóp módjára törli meg és állítja új rendbe. Boukobza stilizálásnak⁶ nevezi ezt, s szerinte a színpadi realizmus lebeg Eötvös szeme el tt, mint megvalósítandó cél, és a stilizálás ezzel kapcsolódik össze; tehát nincs önmagában vett esztétikai célja e sokszín ségnek. Pontosabban: nem az eklektika a cél. Eötvösnél nem afféle stravinskys neoklasszicizmus jön létre, hiszen az opera *egészében* nem imitál semmit. A különböz stílusok alkalmazásának dramaturgiai okai vannak, ez nem csupán játék, vagy egy let nt kor zenéjének aktualizásása.

Eötvös egész zenei gondolkodása dramatikus és képileg is inspirált, szituáció- és szövegközpontú gondolkodás.⁷ Gyakran egy küls , szövegi vagy hangulati- képi forrás

5 Rivals, 79.

6 Boukobza, 150.

7 Talán azért állhat hozzám közel Eötvös Péter m vészete, mert alapvet en én is ilyen típusú zeneszerz

az, ami elindítja nála a kompozíció keletkezését.

Ebben a fejezetben elemzem az egyes nyelvi rétegek alkalmazását az operában, és azokat a jelenetrészeket, amelyekben ezek a rétegek szerepelnek. A négy nyelvi réteg után vizsgálom a többi zenei réteget is: az örmény-hebraisztikus melizmatikus énekstílust, a levéljelenet kompozíciós technikáit, a transzállapot zenei megjelenítését, a szerelmi jelenetek motivikájának sajátosságait, koherenciáját. Martina, az örmény apáca zenei rétegét hangközhasználat szempontjából is göröcs alá veszem. Végül kitérek a bartóki anyanyelv több jelenetben is észrevehető hatásaira Eötvös zenéjében, ami külön fejezetet vagy akár disszertációt⁸ is érdemelne. Majd egy-egy példával alátámasztva felsorolom a *Love and Other Demons*-ban és részben az *Angels in Americában*⁹ is alkalmazott zeneszerzői kifejező eszközöket.

Összegezve: a zenei stílusrétegek és kifejező eszközök ebben az operában a nagyformát is tagolják. *Az egyes rétegek különböző érzeteket keltenek a hallgatóban, s ezek váltakozása, esetenkénti együttállása tartja fenn a figyelmünket és határozza meg a dramaturgiát, a formai építkezést is.*

Vizsgáljuk most meg, milyen nyelveket használt a zeneszerző korábbi műveiben. Összesen kilenc nyelven írt zenét Eötvös Péter. Az egy művön belüli többnyelvűségre is akad példa. Fontosabb színpadi és vokális műveik időrend szerint:

6. táblázat Választott nyelvek Eötvös műveiben

Mű cím	Nyelvek	
<i>Mese</i> (1968)	magyar	
<i>Insetti Galanti</i> (1963/1990)	olasz	
<i>Korrespondenz</i> (1991)	(német) nincs ének, csak a zenei mélystruktúra alapja a nyelv	
<i>Atlantis</i> (1995)	magyar, holland	
<i>Ima</i> (2001/02)	magyar	

vagyok: az abszolút zenei gondolat mint inspirációs forrás nagyon ritkán, szinte soha nem kezd nálam kompozíció építésébe. Nem születnek spontán módon abszolút zenei sorok vagy dallamok a fejemben, kell valamilyen külső inspiráció, motiváció.

- 8 Erről született már egy disszertáció, németül: Simone Hohmaier: „*Ein zweiter Pfad der Tradition*”. *Kompositorische Bartók-Rezeption*. (Saarbrücken: Pfau, 2003. Eredetileg: doktori disszertáció, Berlin: Humboldt Universität, 2002.) Érdekes és bizonyára hasznos lenne a magyar zenész szemével is behatóbban vizsgálni a Bartók- és a Lendvai-recepció hatását Eötvös Péter zeneszerzői technikájában. Ez talán egy későbbi kutatás tárgya lehet.
- 9 Ezt a két Eötvös-művet ismerem a legjobban, így ezek alapján készítettem el a zenei eszközök nem teljes listáját, de valószínű, hogy ezek a technikai és kifejező eszközök az egész későbbi korszak műveiben megtalálhatóak.

Kisopera, hangjáték, vegyes m fajok:		
<i>Harakiri</i> (1973)	japán és a bemutató ország nyelve	kétnyelv
<i>Radames</i> (1975/rev. 97)	német, angol, olasz	többynelv
<i>As I Crossed...</i> (1998/99)	angol	
<i>Snacthes for a Conversation</i> (2002)	angol, halandzsa	
Nagyoperák		
<i>Három n vér</i> (1998)	oros	
<i>Le Balcon</i> (2002)	francia	
<i>Angels in America</i> (2002-04)	angol (amerikai)	
<i>Lady Sarashina</i> (2007)	angol	
<i>Love and Other Demons</i> (2007)	angol, spanyol, latin, joruba	többynelv
<i>Die Tragödie des Teufels</i> (2009)	német	
<i>Lilith</i> (2011), átdolgozás	német	

Két dolog önmagáért beszél: Eötvösnél a nyelvek váltogatásának az a célja, hogy általuk stílust vagy karaktert váltson a zenében. A nyelvválasztást és -változtatást mindig segítségnek éli meg, nem pedig hátráltató er nek; nyitottsága, kísérletez kedve nyilvánul meg ezen keresztül is. A másik tény pedig a magyar anyanyelven megírt operák teljes hiánya.

A német nyelvet, második beszélt nyelvét csak az utóbbi id ben merte operáíráshoz választani a zeneszerz . A német nyelv és a hozzá tartozó nyelvi közeg ifjúkori zenei tanulmányainak helyszíneihez, pályaindulásához köt dött, így elmondása szerint túl közel állt hozzá; tehát a nyelvhez köt d bens séges és gyakorlati viszonya egyfajta pszichés gátat alkotott a komponálásnál éppúgy, mint magyar anyanyelve esetében.

7. táblázat Jelenetek/nyelvek/szerepl k

JELENET	Nyelv(ek)	Szerepl k
1. felv. Ouverture Evokáció	angol	kórus
1/A	angol	kórus
1/B	angol	Érsek
1/C	joruba/angol	kórus/Dominga/Sierva
1/D	joruba/angol	Dominga/Sierva/Ygnacio
2/A	angol	Érsek

2/B	<i>latin/angol</i>	Érsek/Josefa/Delaura
2/C	angol	Ygn/Dom/Jos/Del/Abr/Érs
3/A	angol	Ygnacio
3/B	angol	Ygnacio/Abrenuncio
3/C	angol/ <i>yoruba</i>	Josefa/Ygn/Abren/Dom
4/A <i>Kolostor</i>	<i>latin/yoruba/angol</i>	kórus/Sierva/Jos
4/B	angol	Martina/Sierva
4/C	angol, <i>latin</i>	Mart/Sierva/Delaura
5	angol	Sierva/Delaura
6	angol/ <i>spanyol</i>	Delaura
<i>2. felvonás</i>		
Prológus	angol	Abrenuncio
7/A	angol	Delaura/Érsek
7/B	angol	Sierva/kórus/Martina
7/C	angol/ <i>spanyol</i>	Delaura/Sierva
7/D	angol	Del/Sierva/Josefa
8/A	<i>latin</i>	kórus
8/B	<i>latin</i>	Érsek/Josefa ¹⁰
8/C	angol	Josefa
8/D	<i>latin/angol</i>	Érsek/kórus/Sierva
9/A	angol/ <i>spanyol</i>	Sierva
9/B	angol	Dominga

Kétnyelvűség a *Harakiriben* (1973) fordult elő, melynek műfaji megjelölése *scène avec musique*, vagyis: jelenet zenével. Ebben a recitáló narrátor-színész a Bálint István¹¹-szöveget angol és japán nyelven mondja, az előbbi azonban módosulhat az előadó ország nyelvére. A darabban a japán *bunraku* marionettszínház ihletése is érzékelhető megjegyzendő, hogy a *Love and Other Demons* Sierva-alakjának is vannak japán inspirációi.¹²

10 Csak az éneklő szereplőket jelöltem. Színen van még Sierva, Delaura, a kórus stb.

11 Bálint István, költő. Nemcsak Eötvöst, hanem Kurtágot is inspirálták versei.

12 Eötvöst Sierva alakjának megalkotásában a japán tradicionális színház rókaszellem-alakja is inspirálta, aki akrobatikus mozgásaival és hosszú, lobogó hajával, „rókafarkával” betölti, megeleveníti a színpad terét. Zenei tekintetben öbök közt Sierva akrobatikus énekfaktúrája viseli ennek a képi benyomásnak a nyomát. *Hacker-interjú*, 91. A japán hatás, ahogy az első fejezetben már említettem, keresztülszövi Eötvös zeneszerzői munkásságát. Laviéville disszertációjában egy egész

II.1. Az afrikanizmusok rétege

II.1.1. Stilizálás, afrikai kolorit

A 18. századi, gyarmatosítás után álló Kolumbia színes világa tehát különféle zenei és nyelvi stílusrétegek létrehozását generálja az operában. Eötvös a színpadi realizmus jegyében döntött úgy, hogy zenében is megjeleníti Sierva karibi kultúráját. A bemutatón a rendezővel egyetértésben el akarták kerülni a szándékos etnicizálás csapdáját, mely által pusztán dekorációvá váltak volna a kolumbiai kultúra lokális elemei.¹³ Egyrészt maga Márquez is stilizál ilyen tekintetben, hiszen olyan afrikaiságot jelenít meg, amely már átment a 18. századi spanyol kolonizáció világának belső rétegein, tehát, amelyet a befogadó kultúra kissé megváltoztatott. Másrészt, ami az afrikanizációt illeti, az opera nyelvére áttéve zenei megfelelést kellett ennek keresni. Ez a karibi világ ugyanis a zeneszerző szerint csak „belső hallásunkban létezik.”¹⁴

A *Love and Other Demons*-ban a zeneszerző eredeti joruba nyelvű, afrikai koloritot hoz létre. Eötvös Afrika-megidézése hasonlít az orosz 19. századi zeneszerzők orientalizmus- vagy keleti kolorit-fogalmához.¹⁵ Nincs szó valódi népzenei hatásról, inkább egy képzeletbeli afrikai zene komponálásáról.

Eötvös Afrikája az úgynevezett mvészi igazság¹⁶ kategóriájába sorolható: közmegegyezésre épülő afrikai világot teremt, ismert egzotizmusokra, a hallgatók számára beazonosítható zenei elemekre épül. Első sorban a hangszerhasználatban, másodsorban bizonyos ritmikai mintázatok és rétegződések alkalmazásában, politonalitással és poliritmiával, többnyelvűséggel, valamint afrikaias tonalitás- és melodikus minták bemutatásával teremti meg ezt a hatást. De úgy történik, ez a zene rejtetten magyar népi ihletésű is: magyar népzenei smintákhoz is köthet a dallamformálás és tonalitás; s a bújtatott pentatónia itt még világosabban is érzékelhető, mint az opera angol nyelvű alaprétegeinek zenéiben.¹⁷

fejezetet szentel Eötvös japán és távol-keleti inspirációinak.

13 Catherine Jordy: „La morsure du chien. Entretien avec Silviu Purcurete.” *Strasbourg*, 24-29. 28.

14 *Hacker-interjú*, 92.

15 Az orosz zeneszerzőknél a keleties zenéknek sokszor több köze volt az orosz népzenehez, mint az arab, grúz, örmény vagy éppen perzsa zenei gyökerekhez. Az orosz egzotikus kolorit fogalma néhány közmegegyezésen alapuló stílusjegy kiemelésével született meg. Lásd erről Papp Márta és Richard Taruskin tanulmányait. Papp Márta: „A megoldás nélküli rejtély.» Rimszkij-Korszakov és Semaha cárnéje.” In: Uő. (szerk.): *Zenatudományi tanulmányok Kroó György tiszteletére*. (Budapest: Magyar Zenatudományi és Zenekritikai Társaság, 1996): 166-180. Richard Taruskin: „Entoiling the Falconet.” In: Uő.: *Defining Russia Musically*. (Princeton: Princeton University Press, 2000): 152-185.

16 Mogyeszt Muszorgszkij beszél a mvészi igazság fogalmáról így, saját műveinek és az orosz romantikus zene 19. század végi nagy korszakának keleti koloritjával kapcsolatban. Taruskin: *op.cit.*

17 A 19. század második felének orosz zeneszerzőinél is van erre példa: Rimszkij-Korszakov

A nyelv választás a regényben ered, de a zeneszerző megragadta a joruba érdekes ritmusa is.¹⁸ Ez az a nyelv, amely az opera két (negatív és pozitív) szereplő csoportja között választó. Sierva jorubául válaszol apjának, majd a kolostorban is így beszél, emiatt robbannak ki a konfliktusok. A latin imákat a pontos értelmük ismerete nélkül is tudják értelmezni a szereplők, a spanyol versbetéteket Sierva megtanulja Dealurától, a paptól, értelmessé válnak számunkra a spanyol sorok, de a jorubát senki nem érti, aki nem született bele. A fő szereplő Sierva tehát egyszerre négyféle kultúrába tartozik: spanyol és joruba, pogány és keresztény, bár ez utóbbi csak neveltése, nem szíve szerint. Márqueznél a joruba hitelessége is megkérdőjelezhető.¹⁹ Ezt a nyelvet elsősorban Közép-Afrikában beszélik, a szubszaharai nyelvek csoportjába tartozik, így Dominga alakjánál indokolt használata, aki a regény szerint nigériai származású; arra nincs adat, hogy Kartagénában is beszélnék, ám nyilván így van.

A joruba nyelv anyagot Eötvös a librettó revideálásakor kissé átalakította. A zeneszerző számára fontos volt a helyes intonáció és hangsúlyozás visszaadása, át is kellett írnia a joruba részeket, mivel az első segítő-adtaközli beszéde alapján először tévesen notálta a szóhangsúlyokat. Később is szükség volt kisebb húzásokra, változtatásokra a joruba és az angol szövegek egymás utáni, váltakozó megjelenéseinél.

A joruba nyelvben három alap-hangmagasságból áll össze a beszédhang, ehhez járulnak még a csúszások és az *intermediate tones*, vagyis a köztes hangmagasságú hangok. Az élő nyelvben a hangmagasságok nem kebe vésettek, például az egyszer nagy szekundnak énekelt hangköz máskor kis tercnek hangzik, a beszélő-el adó pillanatnyi hangadásától függően. A joruba népzeneben a nyelv intonációjának kinagyítása hozza létre a dallamot, ugyanúgy mint Eötvös rabszolgakórusának megközelítő hangmagasságú clusterekben felrakott recitációinál, az 1c jelenetben.

More important than actual intervals is the direction of pitch movement for making text understood. It is likely, therefore, that any African tonal system is derived exclusively from the exigences of tonal language. There are, language-independent factors that helped generate specific anhemitonic pentatonic systems shared by the Yoruba, Fon and others in West Africa.²⁰

Aranykakasában Semaha cárné énekében az igazi orosz népdal is megjelenik, s maga az orosz cárné viszont csak városi madalokat ismer. Papp Márta: *op.cit.*

18 „Entre réalisme et impressionisme. Mathieu Schneider beszélgetése Eötvös Péterrel.” In: *Strasbourg*, 14. 20.19.

19 Márquez a karibi partvidéken nőtt fel, így ismeri annak nyelvi-kulturális közegét.

20 *Grove Lexikon*, 2. kiadás, „Africa” címszó, 3 (iii): Time-line patterns alfejezet. 202.

Az afrikai vokális zene lényeges vonása az is, hogy gyakran jelentést nélkülöz , *aszemiotikus nyelvi elemeket*²¹ tartalmaz, melyek zenévé alakulnak: legtöbbször szótagokat, melyek közt lehet akár madárdal-imitáció is szó szerint a madár beszédének megjelenítése egészen a tiszta zenévé alakított beszéd-sorokig. E széles skálán sok fokozat el fordul: közös bennük, hogy a beszéd és a kifejezés szándéka hoz létre hang-struktúrákat. A vallásos és profán joruba zenére egyaránt jellemző az alapülktetés jelenléte, egyfajta ritmikai hálót, mely az el adó számára tájékozási pontot jelent az el adás közben. Ez az alapülktetés a darab folyamán belső osztásokra bontódhat, melyeket dobütésekkel jeleznek, amelyek azonban megmaradnak díszítő jellegűek.

Az afrikai zenének vannak olyan formái is, amelyek dal és beszéd közé tehető, szabad ritmusuk van. Ezek lehetnek rituális szertartáshoz mondott szövegek vagy hangszeres zenével kísért dalok. A legtöbb afrikai zene valamilyen testi mozgást von maga után; mozgás: tánc, taps vagy munka és annak adekvát, monoton mozgásai kísérik. Ezt a rituális mozgást és éneket az 1c jelenetben a Purc rete-rendezés meg is jelenítette. Az afrikai zenéknek úgynevezett időbeli orientációs hálót, tehát egységes idő koncepcióval rendelkeznek.²² Hangszerek tekintetében az egyszerű ütő hangszerek²³ és a fúvósok a gyakoriak.

Eötvös Sierva gyermekkorát ábrázolja az afrikai réteg ütőivel (marimbával, vibrafonnal), valamint a kislány vágyódását saját otthoni világa iránt, amikor az opera későbbi jeleneteiben erre visszagondol, mégpedig egy visszatérő cow-bells-motívum és altfuvola-trillák alkalmazásával.

Az ütőkének lényeges hangszínbeli indikátorok, tudatalattinkra hatva leitmotívummá válnak. Sierva otthon-világát fémjelzik a cencerro, a cow-bells, a csörgőké vagyis a kisebb ütő hangszerek. Az afrikai zenék ritmikájára jellemző az egyszerű képletek és az aszimmetrikus osztások alkalmazása egy motívumon belül, például 3+2-es tagolással. Eötvös zenéjében is nagyon gyakori az 5/8-ados metrum, épp ilyen, vagy sokszor fordított tagolással; lírai kontextusban éppúgy el fordul, mint dinamikusabb zenei anyagoknál.

21 *Ibid.* 199.

22 *Grove Lexicon*, Africa, 3 (ii): „Principles of timing”. 199.

23 A hangszerek két fő csoportja: *fee* (fúvósok) és a *ngale* vagyis ütősök, ez utóbbi csoportba beletartoznak a vonóval megszólaltatott, a xilofonok csoportjába tartozó, fával ütött, a csengő- és kolomp-típusú hangszerek, valamint a dobok is.

II.1.2. A kórus alkalmazása

A zeneszerző hangulatfestő afrikanizmusként alkalmazza az ének és beszéd közötti rituális beszédformát. A monoton rituálé-dallamok és az osztinató alapüktetés a kíséretben politonalitásban működnek más rétegekkel együtt. A rabszolgák kórusában a zeneszerző kromatikus clusterben felrakott, megközelítő hangmagasságú énekbeszédet hoz létre, néhol szabad hangmagasságot is meghagy, olyan típusú ismétlés jeles notációval, ami nem határozza meg pontosan, egymáshoz képest a három réteg zenei időbeli ritmusát.

A ritmikus, csak néhány alap-mintát ismétlő ének-beszédhez mozgás: lassú, monoton táncmozdulatok járulnak. Az ünnepély (1c) során többféle módon rétegződik az anyag, többfajta variációban is fellelhetők a kórus mixturái. Az ének és a beszéd közötti határ elmosása Monteverdi-től kezdve bevett zenei-színházi kifejező eszköz. Azonban itt ez az énektípus a joruba és általában véve az afrikai kultikus-rituális zenét imitálja. A pogány rituálé megerősíti létében a félárva Siervát születésnapja alkalmából; felidézi a kislány a joruba fő istennének, Orishának a kegyeibe ajánlását és végül elrejtíti esküvője napjának rituális tartalmát. Sierva itt mint potenciális istengyermek szerepel.

II.1.3. Afrikanizmusok a szólistáknál

Dominga

Dominga szólamát pentatonikus és hexatonikus alapdallamok alkotják. Sajátságos, el kés-melizmatikus dallammeneteiben a zeneszerz a részleges transz állapotában²⁴ el adott, hipnotikus,²⁵ ráolvasó kántálást *stilizálja* a Sierva születését felidéz rituális énekkel.

2. sz. kottapélda Sierva és Dominga szólói, zskv. részlete

Sierva

Az 1c, a 3c és 4a jelenetek: Sierva zenei bemutatkozásai.

Siervához, afrikai hangulatot idézve, a cow-bell hangzása köt dik, egy pentaton f sorból és egészhangú melléksorból álló dallammal. Ez a motívum a darab fontos pillanataiban újra és újra el t nik. Altfluvola és timpani-glisszandók kísérik azt a recitativo accompagnato-jelleg részt a 2. felvonásban, amikor Sierva érzi, elveszett (7d, A E ziffer). A fuvola leveg s játékmódjával és kromatikus mozgásaival itt afrikai nádsípot vagy furulyát imitál.

A Bird-song (Madárdal) az 1c és 4a jelenetekben

Sierva túlvilági koloratúrszoprán hangja révén elkülönül a többi szerepl t l. Ez a néz re gyakorolt akusztikus-lélektani hatás a szerepl k hangji felosztása szempontjából is alapvet .²⁶ Bár Sierva szólói nagyon virtuózak, az 1c jelenetben²⁷ kizárólag tiszta

²⁴ Olivier Rouget könyve a transzállapot létrejöttét és a zene kapcsolatát vizsgálja a törzsi és a vallási szertartásokban, els sorban a világ nomád népeinél. Konklúziója: a zene önmagában nem idézi el a transzba elérését. Úgy t nik, hogy csak az egyik, tudatosan alkalmazott segít tényez je az átlényegült állapot létrejöttének, melynek mindig vallási vagy gyógyítási/gyógyulási célja van. Olivier Rouget: *La musique et la transe*. (Paris: Gallimard, 1990.)

²⁵ Aurore Rivals. *Peter Eötvös, le passeur d'un savoir renouvelé. Pour une archéologie de la composition ou dix ans d'opéra*. Doktori disszertáció. (Université Paris IV- Sorbonne, 2010): 260.

²⁶ El kép Alban Berg *Lulu*ja is, még énekszólamának virtuozitását tekintve is, aki, bár sokkal inkább ambivalensebb személyiség, mint Sierva, tulajdonképpen szintén áldozat.

²⁷ Chopin *Feketebillenty s et djének* mintájára, ami szintén a zeneszerz leleményességét mutatja.

pentaton sorból állnak, s csak a 4a jelenetben búj ki hangsoruk. A következő példában Sierva énekszólamának egy, a japán színházi zenét imitáló, magas fekvésű, virtuóz részlete szerepel.

3.sz. kottapélda 4a jelenet, Sierva szólama és a hozzá társított fűvösök

Az alábbiakban rövid összefoglalást készítettem az 1c jelenet harmóniai folyamatairól. A vokális anyag három síkra tagozódik: Sierva legfelül helyezkedik el és a koloratúr regisztert uralja, a középregiszter Domingáé, akinek szolisztikus-melizmatikus éneke vezeti a harmóniai folyamatokat, s végül a fekete rabszolgák beszél-éneklő férfikara a bariton-regiszterben mozog, ajánlott hangmagassággal leírt, valójában határozatlan hangmagasságúnak hallatszódó clusterekben, kis ambitusú, rituális imát mormolva. A jelenet a könnyebb átláthatóság végett és a karmester segítségével nem ütemekre, hanem zifferekre van tagolva.

A zenei anyag egy része, például Sierva pentaton koloratúr szólama az egyes alrészek folyamán, a részek kapcsolódásakor is statikus marad, újra és újra ismétlődik. Dominga szólójának hangsorai viszont variálódnak. Siervára az f-mi pentaton fekete billentyűs hangsora jellemző, nem mozdul ki ebből. Dominga hangsor-mozgása egészhangú skálából indul, a magyar népzeneire hasoló pentaton fordulatokkal folytatódik, melyek azonban csak az elemzéskor tárulnak fel, mivel a sok elkesés és hajlítás, illetve a többi szólam ellenmozgásai miatt ezek első hallásra nem érzékelhetők. Nagy felfedezés volt számomra észlelni a bartóki anyanyelv meglétét az afrikai koloritú zenéknél, a hangsorválasztásban, a modalitás változásában, sőt még a zenei

artikulációban²⁸ is, els sorban Domingánál és a n ikarnál, a rabszolgáknál. A négy harmóniai réteg valójában csak három f réteg, mert a n ikar kvint-clusterré vagy teljes oktávot felölel kromatikus hangsorrá egészíti ki Dominga szólamát. S t kés bb, a jelenet második felében együttesen olyan, mintegy másfél oktávos hangsort képez a két anyag, melynél a kromatikus és a diatonikus viszonyok egymás mellett funkcionálnak.

1a ábra Az 1c jelenet politonális struktúrája 1.

The diagram illustrates the polytonal structure of a scene across three staves:

- Staff 1 (Sierra):** Labeled 'A' and 'B'. Contains the notation 'babebaba' with an arrow pointing to a melodic line.
- Staff 2 (Dominga):** Labeled 'A' and 'B'. Contains the notation 'babebaba' with an arrow pointing to a melodic line. Annotations include '+ egészhangú skála' and 'L diatonikus skála d-d1'. A circled section is labeled 'fiz = la' and 'T4'.
- Staff 3 (Rabszolgák):** Labeled 'A' and 'B'. Contains the notation 'g-szó-pentaton' and 'cluster'. An annotation 'Kórusi imitálja' points to a cluster in section B.

Section B includes further annotations: '1. ← 1. Dominga' and '2. dallam'.

28 Err l b vebben lásd Farkas Zoltán „Számomra a zenélés az artikulációval kezd dik. Földvári találkozás Eötvös Péter-rel” cím írásában. *Muzsika* 47.évf./5. (200 /5): 17 19.

1b ábra Az 1c jelenet politonális struktúrája.

A kórus Dominga népdalszer dallamfragmentumait imitálja, ám leegyszerűsített faktúrával, például az „I bashe Orunmila” [„Hálát adok Orunmilának”]²⁹ szövegsor egyik dallamrészletét. E rövid részt kielemezve rájöttem, hogy ez, valamint Dominga több dallamfragmentuma lehetne akár egy magyar népdal *parlando rubato* sora is; s a mixtúrák, amiket Eötvös Dominga bé-pentakord dallamához kapcsol, Bartók *Mikrokozmosz*ának hangköztársításaira hasonlítanak. Csak azért nem hallatszik ez igazán, mert a kórusban olyan sűrűvé válik a harmonikus anyag, hogy már szinte összefolyik, a fülünkben clustert alkot. De ha például a felső sor szext-mixtúráihoz az alatta lévő kórus-szólamokból csak az egyiket adjuk hozzá, máris halljuk, hangkészségében mennyire bartóki, s meglepő módon, részleteiben is mennyire magyaros ez a stilizált Afrika.

²⁹ Orunmila: afrikai istenné.

4a sz. kottapélda 1c jelenet kórusa

Domingának saját névjegye is van, pentaton sorral. Ezt Siervától halljuk több alkalommal, különböző transzpozíciókban:

4b sz. kottapélda

A 4a jelenet afrikai rétege

A 4a többnyelv és -réteg jelenet: latin ima, joruba gyermekdal és a recitatív angol alapréteg váltakoznak benne. A zeneszerző Sierva madárdalában (Birdsong) diatonikus fragmentumokat, dallamrészleteket bitonális kontextusba helyez. Így egy olyan politonális, rétegzett zenei textúra jön létre, mely első hallásra kiismerhetetlennek tűnik. Dallam és kíséret viszonya nem egyértelmű, a mozgások is különböző sebességek, így egyre feszültebb heterofónia keletkezik és ez nem más, mint a zenedramaturgiai cél; közben Sierva szólama magas regisztere miatt mégiscsak kiemelkedik a rétegek közül. A hegedők *twitteringje*,³⁰ vagyis madárcsivitelést felidézzenekari effektusa (5. kottapélda) teszi még érdekesebbé a hangzásteret. A rétegzettség dramaturgiai oka a két, egymással konfliktusban álló szereplő réteg párhuzamos

30 A partitúra használja ezt a megjelölést a szóban forgó zenekari anyagnál.

megjelenítése. Sierva joruba-rétege ütközik az apácák latin szolozsmáival, a zenekar pedig még egy harmadik réteget hoz létre, amely folyamatosan változik és sűrűsödik. *Morphing*, vagyis időbeli szétcsúsztatás³¹ jön létre a hegedűk szólisztikus kezelése által az üveghangokon. A jelenet formai szempontból is rétegzett: Josefa belépése például váratlan recitatív pillanatot teremt ezzel szemben a jelenet egészének hangzása kortárs jellegű és az opera többi jelenetének quasi-áriáitól, ariosóinak zártságától és azok gyakori stilizált voltától igencsak messze áll.

31 Lásd a III. fejezet végén a zenekar szerepéről szóló részt.

5.sz. kottapélda 4a, Csivitelés-effektus a zenekarban

88

o, Di - gna - re prom - ptus in - - ge - - ri, No - stro re - fū - sus pe - - cto - - ri Nunc

o, Di - gna - re prom - ptus in - - ge - - ri, No - stro re - fū - sus pe - - cto - - ri Nunc

o, Di - gna - re prom - ptus in - - ge - - ri, No - stro re - fū - sus pe - - cto - - ri Nunc

o, Di - gna - re prom - ptus in - - ge - - ri, No - stro re - fū - sus pe - - cto - - ri nunc

[Conductor: follow the first singer of 1. or 2.] (♩ = 60)

(Tab. B.)

(Crat)

(Vibr.)

12 (SIERWA with 1. Sopr.) (♩ = 108) (follow 1. Sopr.)

temi, nikan ma nikan ma ni irawo olokiki yen bimba gb'uju misoke

12 not synchronised! (♩ = ca 116, slower than Marimba)

San - cte no - bis Spi - ri - tus, U - num Pa - tri cum Fi - li - o, Di - gna - re prom - ptus in - ge - ri, No - -

San - cte no - bis Spi - ri - tus, U - num Pa - tri cum Fi - li - o, Di - gna - re prom - ptus in - ge - ri, No - -

San - cte no - bis Spi - ri - tus, U - num Pa - tri cum Fi - li - o, Di - gna - re prom - ptus in - ge - ri, No - -

San - cte no - bis Spi - ri - tus, U - num Pa - tri cum Fi - li - o, Di - gna - re prom - ptus in - ge - ri, No - -

12 Marimba (bass)

12 Violins: from the gregorian melody originates gradually a bird-tweeting, like in the woods in springtime. Each violin plays individually.

VI. I/1 (♩ = 48)

VI. II/1 (♩ = 52)

VI. I/2 (♩ = 56)

VI. II/2 (♩ = 60)

VI. I/3 (♩ = 66)

VI. II/3 (♩ = 72)

VI. I/4 (♩ = 80)

VI. II/4 (♩ = 88)

The image shows a page of a musical score for the opera "Love and Other Demons" by Eötvös Péter. The score includes the following parts:

- SIERVA:** Vocal line with lyrics: "Ki n'fokan bale bale, ba - le, irawo kan o, temi nikan ma ni." The tempo is marked $(\text{♩} = 120)$. There is a rehearsal mark at bar 21 and a section ending at bar 25.
- JOS.:** Vocal line with the lyric "I've".
- JOSEFA:** Vocal line with the lyric "I've".
- CHORUS (NUNS):** Four vocal staves (1-2, 3-4, 5-6, 7-8) with the lyrics: "-stro re-fü -sus pe - cto -ri. Nunc".
- Arp.:** Arpeggiated accompaniment with notes D4, C4, B1, B1, F4, G4, A4. The tempo is marked $(\text{♩} = 120)$.
- Perc. I:** Percussion part.
- VI. I/1 to VI. II/6:** Six string parts (Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, Double Bass I, Double Bass II). Each part includes a rehearsal mark at bar 21 and a section ending at bar 25. The parts are marked "See separate page".
- VI. I/5:** Violin I part starting at bar 21 with tempo $(\text{♩} = 96)$.
- VI. II/5:** Violin II part starting at bar 22 with tempo $(\text{♩} = 104)$.
- VI. I/6:** Violin I part starting at bar 23 with tempo $(\text{♩} = 112)$.
- VI. II/6:** Violin II part starting at bar 24 with tempo $(\text{♩} = 120)$.

Additional markings include "subito ppp" for the string parts and "sord." for the VI. I/5 part.

II.2. A latin réteg

II.2.1. Szöveghasználat

A nyelvi és stílusrétegek között az afrikanizmusok rétege és a latin jelenetek dominálnak. Ez a két pólus van leginkább szembeállítva egymással, úgy is mint pozitív és negatív világok. Eötvös autentikus, 18. századi egyházi környezetet ábrázol az operában.

A librettó káoszt, krízishelyzetet jelenít meg és annak egyik lehetséges megoldását,³² egy olyan történeti kontextusban, ahol az egyházi hatalom a társadalmi csoportok közül kiemelkedik, s szinte mindenható. Eötvösnek egyrészt a szubjektív valláskritika szempontjából fontosak az egyházi jelenetek, másrészt pedig az ördög zés ceremoniális jellege s annak zenei kidolgozása is rendkívül hálás színpadi témát kínál számára.

A latin nyelvi rétegnél az énekszólamokban a szerző kétféle szövegtípust használ: imádságokat (vesperást, responzóriumot, zsoltárt), és az ördög zés kánoni szövegét, mégpedig a következő zenei-drámai szituációkban:

1. imádságok az apácák kórusánál, *orgánumban*;
2. egyéni imák, latinul és angolul (Delaura, és Josefa az áriájában);
3. a recitatív szalaszokban rövid latin nyelvű szövegek, megszólítások (Josefa, Delaura, Érsek);
4. exorcizmus-szertartás (Érsek, apácák).

Bár is egyházi személy, Martinától jellemzően egyetlen latin nyelvű sort nem hallunk – hiszen kitagadott apáca, aki nem méltó vagy nem is képes imádkozni.

Az ördög zés, miután egy hosszú jelenettömbön keresztül, a 7d-től a 8a-8c jelenetekig folytatódik, az opera drámai csúcspontját képezi. Eötvös egy az egyben követi az egyházi kánont, a szöveget itt nem variálja meg. Az Érsek által énekelt latin szertartás-szöveg szillabikus, szinte csak negyedekből áll. Tömbszerű sége és vészjósló hangközhasználata (disszonáns, nagy hangközök) adja első sorban nagy hatását a 8b-ben, ahol az énekszólam és a zenekar izoritmikusan mozgó anyaga megdőbbsen meghatározott, kegyetlenséget sugall. A 8d pedig zenekari faktúra szempontjából is igen változatos és rétegzett.

32 Grabócz Márta szerint ez a megállapítás mind a négy legutóbbi operára érvényes. Grabócz Márta: „Introduction.” In: U. (szerk.): *Les opéras de Peter Eötvös entre Orient et Occident*. (Paris: Éditions des archives contemporaines): 3.

II.2.2 Orgánum és modern mixtúrák

A kolostorban játszódó első jelenet a 4a. Az ezt megelőző 3c végén messzire, még a színpalca mögől az apácák egyre közeledő énekét halljuk. A reggeli terciát éneklük. Sierva Mariát bevezetik a zárdába. A *Nunc sancte nobis* kezdet gregorián dallam orgánumban³³ így csak itt szerepel,³⁴ a következő jelenetben azonban (5. jelenet, Sierva-Delaura között) világi szöveggel a kórus faktúrájában rejtve visszatér. A latin zsoltárok mindig negatív színezetet képviselnek a darabban, az orgánium clusterszerű felrakása is hideg hatású harmóniát eredményez.

6.sz. kottapélda. A 4a jelenet latin nyelvű apácakórusa Sierva beékelődésével

Scene 4/A
The Convent of St. Clare. The cloisters.
SIERVA wears the necklace of Oshun.
(The church bell strikes. A NUN leads in SIERVA by the hand.)

Tempo: ♩ = ca 60, but not synchronised! 8 individual singers, not as choir.

(♩ = 50)

NUN (alto) (off stage) Sit down, wait here (glorioso)

CHORUS (NUNS) Nunc Sancte nobis... U - num Pa - tri cum Fi - li - o,

Cl. Sax. A. Cel. Arp. Perc. (Tub. Bells, Crot., Vib.)

Siervát leültetik és várni hagyják, miközben énekelnek: aszinkronban, kis lépésekben mozgó, változó akkordfelépítésű mixtúrákban. Majd az apácakórus és a

33 *Orgánium*: izoritmikus többszólamúság. „A legrégebb és legegyszerűbb európai többszólamúsági technika neve; a vezető szólamhoz kvart, kvint, oktáv hangközöket (nagy részt párhuzamokat) éneklő 2-3 szólamú együttes.” Dobszay László: *A magyar zene története*. (Budapest: Gondolat, 1984): 409.

34 Az 5. jelenet mélypontján jön el újra Sierva *Please, make me invisible / please, make me forgotten / please, make me disappear / like I was never born* szövegére az a zenei anyag, amely a gregoriánumból származik. Dramaturgiai elhelyezése miatt úgy is vehetjük, hogy ez nem más, mint Sierva profán imája, tehát az egyetlen olyan hely a darabban, amikor fordul kérelemmel valakihez, és valójában nem is Delaurához, hanem egy általános alanyhoz.

kislány párbeszéde következik, amely tulajdonképpen párhuzamos monológ, igen érdekesen megszerkesztett, kontrapunktikus és politonális faktúrával. Megcsodálhatjuk a leghosszabb passzust alkotva az opera folyamán Sierva csodálatosan nehéz koloratúráit, a harmadik oktávban tet z vokális halálugrásait (*Birdsong*). Sierva még virtuózabban énekel, mint az 1c-ben, s úgy t nik, mintha a két réteg (az apácáké és az övé) zeneileg is egyre jobban küzdene egymással. Majd színre lép benne rövid időre Josefa is, az apácafőnökné. Josefa le akarja venni a kislány afrikai nyakláncait, de Sierva nem engedi. Végül együttes erővel fosztják t meg láncaitól. Siervát így tehát rögvest megalázzák és nyomorulttá teszik, mihelyst bekerült a kolostorba.³⁵ A kislány számára a láncok életfontosságúak: minden alkalommal láthatjuk, halljuk a vel trázó háromvonalas é-sikolyt (amit másodjára a klarinétok is visszhangoznak), a 3a jelenetben, Ygnacio hasonló irányú próbálkozásakor, és itt. Mintha isteneit l fosztanák meg ezzel.

II.2.3. Az Érsek jelenetei

A démonizálással kapcsolatos, érzékeny terület a szereplők karakterének megválasztása illetve megváltoztatása is: alapvetően meghatározza az opera kicsengését. Sokat nyom a latban az, hogy pozitívan vagy negatívan mutat-e be egy adott figurát a zeneszerző. Eötvös az Érsek regénybeli karakterét egy az egyben megízizte, nem abszolutizálja t mint negatív h st. Josefa és Martina alakja viszont jócskán meg lett változtatva már a Hamvai-féle első librettóban is: Josefa alakja a regényhez képest pozitív, Martiné pedig negatív irányban árnyalt.

Az Érsek jeleneteiben újra és újra megjelennek a rezek; mély, erőteljes rézfúvók felelnek egymással, szinte túldörögve az énekszólámmat, mint például az Érsek első szólisztikus megjelenésekor, az óráütést fest jelenetben (2a). S a kétféltékés térbeli elosztás, a zenekar sztereó-megszólalásai, clusterei és rézfúvói meger sítik, kiszélesítik a hangzásteret: olyan érzésünk lehet, mintha mindent betöltene a markáns réz-szín, a statikusan felfelé mozgó hangoszlopok kitágított tere.

Még az Érsek, a legkevésbé szimpatikus színpadi szereplő is kap alkalmat bens gondolatainak megjelenítésére, például a lelkiállapota és az örütések közti hangfest ,

³⁵ A regényben mindez csak később, az ördög zési szertartás előkészítésekor történik meg (operai jelenetszáma: 7d, 8a), és egy ideig Sierva megélheti kezdő szerelme kibontakozását a kolostorban. Márqueznél csak a pap és a kislány külön-külön is elhatározott szüzességi fogadalma teszi beteljesületlenné szerelmüket. Ezzel ellentétben az operában együttlétük, idilljük már rögtön a szerelmi vallomásnál megszakad (7c).

zenei-hangulati kapcsolat megkomponálásával. az abszolút realiztikus alkat az operában: volt katona, akinek csakis a tényekhez van érzéke.³⁶ De mivel öregszik, törődöttségét, félelmeit kivetíti az őt körülvevő világra.

7.sz. kottapélda

2a jelenet eleje „Each hour rattles me. The toll of bells resounds inside me like an earthquake.”

Az Érsek er sen metaforikus szövegének hangfest zeneisége inspiráló. Ebben a jelenetben szerepel például azon mondatok egyike („How far away we are...”), melyet Hamvai nem saját ihletéből merített pontosan idézi Márqueztől, mégis áriaszöveggént is költőnek hat. A 2a határozott indítását lenyűgöz nek érzem: olyan zenei anyagnak, aminek megfogalmazásán biztosan nem kellett sokat kalkulálnia, gondolkodnia szerzőnek. A harangok ütéseit szimulálja a zenekari anyag egyes rétegeinek ’sántikáló,’ egymáshoz képest eltolódó ritmusa is.

2.sz. ábra

36 Eötvös Péter gondolata. *Beszélgetés a zeneszerzővel*, 2013 február, valamint a *Hacker-interjúban* is.

8.sz. kottapélda. A 2a ária 19 24. ütemei

17 39

BISHOP
old. Each hour rattles me. The toll of bells re-sounds in-side me

Fl. 1-2 "bell like" s2

Ob. 1-2 "bell like" s2

Cl. 1 "bell like"

Cl. 2 "bell like"

B. Cl.

Sax. A change to Alt Sax. Sax. Alto "bell like"

Bsn. 1-2 "bell like" s2

4 Horns "bell like" s4 open

Tp. 1-2 "bell like" s2 sump

Trbn. 1-2 "bell like" s2 sump

Tuba

Cel. 17

Arp. 17

Perc. 1 (Tab. B.)

Perc. 2 (Tab. B.)

Vl. I, II

Vla I, II

Vcl. I 1, 2, 3

Vcl. II 1, 2, 3

Db. I, II 1, 2

II.3. A kollázs-technika és a barokk réteg

A barokkos allúziók szinte csak egy jelenetre jellemzők: a 3a-ra, Ygnacio áriájára. A mű negatív aranymetszéspontján helyezkedik el ez a fontos ária, de kicsit kilóg a darabból: ugyanis ennyire állóképszerű rész nincs benne több, talán Josefáét kivéve.

Don Ygnacio halott feleségére, Dona Olallára emlékezik. A Scarlatti-kollázssal Eötvös Péter Olalla alakját személyesíti meg. Magyarázata szerint Dona Olalla alakjában azt a kort akarta megidézni, amelyben Don Ygnacio és első felesége oly boldogan éltek. Az arisztokrata hölgy Eötvös szerint akár Scarlatti-tanítvány is lehetett volna, mivel Scarlatti 1718-19-ben Spanyolországban és Portugáliában tartózkodott, épp abban az időszakban, amikor a regény Ygnacio életének e korábbi szakaszát helyezi. A korszak, a helyszín tehát megfelel; de mindez nem más, mint a zeneszerző fantáziájának játéka, aki szerint a kollázsok úgy vannak megkomponálva, „mintha egy másik világból jönnének.”³⁷

A Scarlatti-szonátákból legalább 6-7 féle idézet található a jelenetben, melyekkel szabad kollázst alkot a zeneszerző, „saját alapstílusába beépíti és elidegeníti őket.”³⁸ Scarlatti clavicembalóra írta a szonátákat. Az újra látni, visszaidézni vágyott volt feleség álombéli alakjának (Ygnacio szövege: „*Bárcsak álmodnék veled ma éjjel*”), Ygnacio melankóliájának és bensősíri désének illusztratív ábrázolása ez.

Domenico Scarlatti³⁹ 1685-ben született Nápolyban. Madridban is élt, hatással volt rá a spanyol kultúrkör. Eötvös Scarlatti⁴⁰ 550 szonátája közül válogatott ki részleteket, melyeket transzponált és meghangszerelt, átvitt értelemben is: zenei jelentésmódosításként. A szonáták összefoglaló jellegű címe alatt többek közt spanyol, olasz és francia eredetű táncművek bújnak meg. Az alábbiakban a szonáták összekiadásának elszavából idézek, melyben az első három felsorolt táncmű is hispanikus:

A szonáták között sok a táncmű, felismerhetők bennük népi táncok (bolero, jota, seguidilla, siciliano, tarantella) ritmusai, a barokk szvit táncai. Igen gyakori különböző

³⁷ *Strasbourg*, 20.

³⁸ *Hacker*, 53.

³⁹ 1685-1757.

⁴⁰ Egy „bel canto-operánál” (Eötvös Péter saját kifejezésével élve) mint ez, tudván, hogy a bel canto-hagyomány Donizettinél indult, fontos azt is megemlíteni, hogy Scarlatti nem csak billentyűs zeneszerzőként volt jelentős, hanem operakomponistaként is, mint a Donizetti-iskola egyik folytatója.

hangszerek, hangszínek játékmódjának felidézése is.⁴¹

Tehát nem csak Eötvös idéz, már Scarlatti is. Pontos idézet és torzítás úgy válik el egymástól, hogy nem csak a hangszín, a regiszter, hanem a tempó is változik, Eötvösnél természetesen leg mindig gyorsul. Ezzel egyrészt s ríti az anyagot melynek bele kell férnie egy négyperces ária keretei közé kíséretként, másrészt felkönnyíti, groteszkké teszi. A tempóváltoztatás karakterváltoztatást jelent, „szabászati átalakítást.” Így tehát megfordul a megszokott el adói helyzet, amikor a játékos a tempót a m karakteréhez igazítja: itt a tempó igazodik a küls keret (vagyis az ária) karakteréhez.

A nosztalgia, amely a jelenetet jellemzi, a hangszerelés szelíd iróniájában és Ygnacio öniróniájában mutatkozik meg. Az énekszólám expresszivitása, a sokatmondó szöveg és az idézetek egyre nagyobb s r sége vezetnek az árai kulminációs pontjának eléréséhez, amely a 99. ütemt l kezd dik, ahol viszont hirtelen, megdöbönt módon vált vissza Eötvös a nem-stilizált, „eredeti” hangra: vagyis saját, bartóki fogantatású lírai vonóshangjára.

Melyek tehát a *f bb változtatások*, amiket az alkalmazott Scarlatti-anyagon eszközöl a zeneszerz ?

1. Az eredeti zongora-faktúrát átalakítja vonós-faktúrává; sem az egyébként a zenekarban jelenlév csembaló, sem üt s, se más billenty s hangszer nem játszik benne. A vonósanyag meg rzi agilitását, de eredeti forrásától így módon elvonatkoztatva beleilleszkedik a jelenet kereteibe.
2. A kollázsoknál egy-két Scarlatti-részletet DJ-szer en egymásba olvaszt, csúsztat.
3. Az énekszólám kitartott hangjai alá vagy fölé ’ragaszt’ vonóskollázst, például a 14-18. ütemnél, a partitúra 54. oldalán, vagy a 24. ütemnél (55.o.).
4. Hangnemi és hangzásbeli moduláció: az eredetileg bés hangnemekben lévő szonátarészleteket is el jegyzés nélkül vagy keresztes hangnemekben notálja, és legtöbbször regiszterben is feltranszponálja.
5. A Scarlatti-anyagból, csak olyan részleteket használ föl, azok eredeti zenei szöveggörnyezetét l elvonatkoztatva, melyekre valamiféle monotonitás jellemz : szekvenciális meneteket, futamokat; hosszabb témákat nem, csak témafragmentumokat. Tehát Stravinskyhoz hasonlóan csak a barokk anyag

41 Balla György: „El szó”. In: U . (közr.): Domenico Scarlatti: *Szonáták*. Budapest: EMB Urtext, 1979): o.n.

kifigurázható, motorikus részét idézi fel.

6. A vonós-anyagot gyors glisszandókkal *modulálja*, „*torzítja*”: ezzel olyan hatást ér el, mintha a lemezjátszón lejátszás közben megcsúszna a tálca. Ez tehát megint egy hangjátékból vagy a filmzenéből kölcsönzött effektus, amely alkalmas a múlt zenéjének idézőjelbe vételére. Ygnacio fejében a motorikus barokk anyagok önálló részletekké állnak össze, zenei emlékképekké, melyek egy letűnt időszak boldogságának emlékéhez társulnak; s ezek a részletek „elmozdulnak”: látszik, hogy nem valós folyamatról, hanem mentális visszaidézésről van szó. Intarziászerűek a barokkos zenei anyag beábrázolásai az angolszász, eötvösi zenei alapfaktúrába, amely lírai, deklamatív énekszólammal társul.

Ugyanakkor például a glisszandós torzítások a „*bats*” vagyis a „*denevérek*” szónál jelennek meg, mintha az állatok sípoló hangját hallanánk, madrigalizmusként. A denevér mint az idő romboló hatásának a jelképe, szövegben⁴² a romlás, a hanyatlás szimbóluma.⁴³

Don Ygnacio nem ura saját életének: ugyanúgy, mint a tempók változása, hanyódik benne jobbra-balra, a scarlattis emlékfoszlányok között. Kétféle érzelmi állapothoz társítja a zeneszerző a kollázsokat: a szorongáshoz, a melankolikus önsajnálathoz, ilyenkor torzítja az alapanyagot, és a boldog, örömteli emlékekhez ilyenkor nem, például 62. ütemtel kezdődő visszaemlékezésnél, ahol egy tiszta, F-dúr tonikai akkord és az azt megelőző kadenciamenet felismerhető marad.⁴⁴

Ez az a jelenet, melyben a *kétféltetés sztereó-zenekar* külön-külön is notálva van, a térbeli diffúzió lehetőségét használja a szerző, sokszor egyszerre kétféle anyagot alkalmazva. A két zenekar közül az egyik játszhat például Scarlattit, a másik saját kíséretet, vagy pedig mindkettő (esetleg mindkettő torzított) idézetet. Önmagában annak is elidegenítő ereje van, hogy két zenekar kétféle anyagot játszik, szimultán. Lássunk példákat:

1. „*denevérek lógnak a vállam fölött,*” 31-33.ü.: dallamfragmentum + motorikus triola-faktúra glisszandókkal és üveghangokkal, ami olyan, akár egy kis szerkezet;

42 A regényszövegben is benne van, mint vészjósló állat, és a málló falakkal együtt az idő korróziós hatásának jele Don Ygnacio házában és személyiségében.

43 „Az Ószövetség a tisztátalan állatok közé sorolta, s miután sötétben repül, a kereszténység már egyértelműen alvilági lénynek tekintette. *Így lett az ördögnek denevérszárnya.*” „Denevér” címszó. In: Hoppál Mihály, Jankovics Marcell és mások: *Jelképtár*. (Budapest: Helikon, 1990):53.

44 *Hacker*, 55.

2. „a véremet szívják”: 42-46.ü., a „blood” szónál lírai dallamfragmentum, trillák, cselló-glisszandók (torzítás);
3. „it doesn't hurt” [de nem is fáj], igazi kollázs-pillanat: az egyik zenekarban Scarlatti-dallamból írt szekvencia, a másik zenekarban csak vonós-glisszandók, egyetlen akkordon;
4. „it is not the pain” [de nem az a baj, hogy fáj], a 48. ütemben: a vidám, dúros kadencia eltti szekvenciális részlet a várttal ellentétben lezáratlanul marad; ütközik egymással a „pain” [fájdalom] szó hangulata és a dúr hangnem.

Már Ligeti *Második vonósnégyesének* (1968) harmadik tételében (*Come un meccanismo di precisione*)⁴⁵ megjelent az idő múlásának, korróziós hatásának és az óraszerkezet ketyegésének a társítása, a motorikus, gépies mozgások szembeállításával a lírai anyagokkal mint az idő és az ember konfliktusának metaforája. Eötvös szavaival:

Azért is volt szükséges, hogy betegyük a Dona Olalláról szóló áriát, mert gyönyörű zenei kontextus tett számomra lehetővé. Az eredeti szövegben Márquez állandóan játszik az idővel, az idő síkokkal, a mosttal, az akkorral; és ez a kis scarlattis jelenet lehetővé tette, hogy a múltból mondjak el valamit, és nemcsak a zenei idézetek miatt.⁴⁶

Mindenesetre itt az egymás után és/vagy egyidejűleg megszólaló többféle mozgástípus zenei paródiáját látjuk. A „barokkos gesztusok a fontosak,”⁴⁷ azok dinamikus mozgása áll szemben a zenei alaprétteg egyenletesen lassú lüktetésével és Ygnacio melankolikus alaphangulatával mint ahogy egy Alzheimer-kóros betegnél önállósodnak az emlékfoszlányok, nem illeszkednek egységes gondolatfolyamatba. A mozgástípusok:

1. triolás mozgás, a 3.ütemtől;
2. Esz-dúr tizenhatod-triolás mozgás, 15. ütemtől (felütéssel);
3. lefelé menő futamok és trillák, a 20. ütemtől;
4. kölfelé menő triolás futamok, 24. ü. és 31.ü.;
5. pontozott ritmusos elem, 33.ü.;
6. páros lüktetés elem, 37.ü.;

⁴⁵ [Mint egy precíziós műszer].

⁴⁶ Hacker-interjú.

⁴⁷ Hacker.

7. lefelé/fölfelé menő futamok és trillák, 42.ü., 47.ü.;
8. hangismétléses triolák, 61.ü., 66.ü.;
9. három oktávós ismétléssel nyolcadok, 84.ü.;
10. dallami szekvencia, 19–20. ü.;
11. lehajló pároskötések, 45–48.ü.;
12. oktáv váltás-osztinató, 84–86.ü.

Majd végül jön a bartóki ihletés csúcsponti vonósrész: a 104–108. ütemekben, s ezzel, véleményem szerint, az opera egyik legerősebb, érzelmileg feltöltött pillanata zárja az áriát, az „*I sleep in ruins*” [romok közt alszom] és „*a death will not come to the mourner*” [nem jön el a halál a virrasztóhoz] sorokra a zeneszerző kiúsztatja a felső regiszterbe a vonósanyagot. Az utolsó Scarlatti-dallamfragmentum is itt található: 113–115. ütemekben, de rejtett helyen, hiszen az énekszóló takarja. A bartóki kromatikát alkalmazza Eötvös az emberi létállapot szenvedésének és az érzelmi krízisnek a megjelenítésére is (62–63.o., 117–118.ü.).

„Saját” anyag alig van az áriában: ha nincsenek éppen idézetek, tartott hangok, glisszandáló akkordkötések, szellős-levegős faktúra tölti be a kíséret szerepét. A dallam a bariton szólamában annál jelentősebb. Az, hogy milyen mértékben exponálja vagy éppen mennyire takarja az idézet-anyagokat, mindig változik: kontextusfüggő, szintén egy behatóbb vizsgálat tárgyát képezhetné; de a cél mindig a filmszerű hangfestés. A drámai hatást a zeneszerző úgy éri el, hogy a hallgató intuitív érzékelésének befolyásolására épít.

9.sz. kottapélda A csúcsponti kromatikus szakasz az Ygnacio-áriában (3a)

The image shows a musical score for a vocal part and a string quartet. The vocal part is labeled 'YGN' and has lyrics: 'wall. I sleep, I sleep in a palace, in a palace I sleep in ru-ins, in ru-ins, in ru-ins, and'. The string quartet consists of Violin I (VI), Viola (Vla), Violoncello (Vcl), and Double Bass (Db). The score is divided into two systems, I and II. System I includes the vocal line and the string parts. System II includes the string parts. The vocal line features a chromatic passage. The string parts are marked with dynamics like ppp, p, mf, f, and ff, and include performance instructions such as 'div.' (divisi) and 'arco'.

Megpróbáltam megkeresni, az 500 szonátából melyek azok a részletek, amelyeket Eötvös kiválasztott. Körülbelül 200 szonáta átnézése után feladtam e próbálkozást. Így példaképpen az el bb említett mozgástípusokhoz hasonló faktúrákat szeretnék felsorolni:

- 6. példa: 95. szonáta, II. kt.,⁴⁸ 144.o.
- 7. példa (lefelé/fölfelé futamok): 115. g-moll szonáta kromatikus futamai; 124.

48 Az összes szemelvény az alábbi kiadás alapján készült: Scarlatti: *200 Sonate per clavicembalo I IV*. (Budapest: EMB Urtext, 1979.)

szonáta, II.kt. 80.o.; 175. szonáta IV.kt. 97.o.

- 8. példa (hangismélteléses triolák): 63. szonáta, II.kt., 50-53.o.
- 10. példa (dallami szekvencia g-mollban): 159. szonáta, IV.kt. 38.o., hasonló még: 65. szonáta, II.kt., 58.o.

Az énekszólam egy-egy mondatát követik az exponáltabb idézetek, s ezek által sorokra tagolódnak az énekes mondanivalója. Van a sorszerkezetes építkezésben valami népdal-szerűség is. A tempó pedig ilyenkor, tehát a sorvégi idézetek alatt drasztikusan felgyorsul. Az idézeteknek egységes az ütemjelzése is: általában 3/8-ban, vagy 2/8-ban, triolás lüktetéssel szerepelnek, annak ellenére, hogy eredeti metrumuk lehetett hármás vagy kettős lüktetés is, ami megint csak elidegenítést jelent. A hármás metrum a zárórészben, a lassabb tempóban megmarad. A sokszor kirívóan dúros, vidám vagy éppenséggel groteszk intarziák ellenére a jelenet végkicsengése fájdalmas. A zeneszerző szerint a glyndebourne-i szakmai hallgatóság dicsérte a jelenet erős lírai töltését, senki nem ismerte rá, hogy szó szerinti idézetekről van szó.⁴⁹

A bartókias hangvétel saját anyagok a jelenet során egyébként fel-felsejlenek, akár egy szövegfoszlány, amelyből időnként villan ki az alapminta, például a 36. ütemben a „*my muddy blood*” [szívják az iszamos véreket] szövegnél az első zenekarban megjelenő dallam-motívum, amelyre aztán rögtön felel is egy idézet a második zenekarban, érvénytelenítve azt. A 84-85. ütemben pedig a második zenekaron belül jön létre kollázs a bartókias, *pizzicato* kromatikus motívummal a felette lévő, a hegedűkön megszólaló Scarlatti-részlet között. Mintha küzdene egymással a két anyag, a két hangvétel, a két érzés: a múltba visszatekintés boldog-hamis illúziója és a komor jelen elfogadásának fájdalma, mely végül győzelmet arat a hirtelen kitörő kromatikus csúcspontnál.

Néhány szó a jelenet rendezéséről. Purc rete zseniális ötletével Dona Olallát Ygnacio úgy varázsolja el képzelete színpadára, hogy a színpad elterében lévő rejtett ládából elveszi a nem eredetileg fehér, de az évek alatt az állásban megszürkült menyasszonyi ruháját és elkezdi dédelgetni, ének-sorait is neki intézve. Majd egészen megszemélyesíti a ruhát, belebújik és táncol vele, benne: úgy tünik, mintha életre kelne általa a alak. A jelenet groteszk, és épp ezért nagyon szép. „*Remember, we sit in the window...*”, „*emlékszel, mikor ültünk az ablaknál és néztük a naplementét...*” Fájdalmas,

⁴⁹ Hacker-interjú, 89. Fordítását lásd a Függelékben.

mégis szép az emlék. A csúcsponton aztán Ygnacio ráeszmél az önbecsapásra, az illúzióra, keserűen ledobja a földre a ruhát, elcsomagolja, és sírva görnyed a földre. Ebben az állapotában talál rá Abrenuncio, aki az azt követő 3b jelenetben megpróbálja lelket verni belé.

A Hilsdorf-rendezés ennél realiztikusabb megszemélyesítést javasolt: valódi asszonyként ábrázolta az álomkép-Olallát, akivel Ygnacio vágyakozva táncol, s aki aztán egyszer csak eltűnik. Véleményem szerint a ruha általi sejtetés sokkal erősebb, koherensebb és a zeneszerző szándékával is egyezőbb megoldás. Magától értetődő képisége van ennek a jelenetnek, amelyre valószínű szereplő beállításával nem érdemes ráerősíteni. Eötvös így kommentálja saját zeneszerzői attitűdjét:

[Zeneszerzői] gondolkodásmódom a színházból és a filmzenéből származik, s ez a tény alapvetően megkülönböztet azoktól a zeneszerzőktől, akik csak a szimfonikus zenei tradícióból táplálkoznak.⁵⁰

50 „Peter Eötvös. Entretien filmé avec Hélène Pierrakos réalisé dans les cadres du Domaine Privé de la Cité de la musique de Paris, Mai 2004.” In: *Strasbourg*, 46.

10.sz. kottapélda Ygnacio 3a áriájának közepe

The musical score is presented in two systems, I and II, with a double bar line between them. System I (measures 19-23) features the vocal line (YGN.) and orchestral parts for Violin I (VI.), Viola (Vla.), Violoncello (Vcl.), and Double Bass (Db. 2). System II (measures 24-27) includes the vocal line and a larger orchestral ensemble with Violin I & II (VI. 1-2, 3-4), Viola (Vla. 1-2, 3-4), Violoncello (Vcl. 1, 2-3), and Double Bass (Db. 1, 2). The vocal line includes the lyrics: "It doesn't hurt. It's like the bats, bats at night that". The orchestral parts are marked with various dynamics such as *pp*, *mf*, *f*, and *ppp*, and include performance instructions like *div.*, *arco*, *pizz.*, and *ord.*. The score is numbered 19 and 24 at the beginning of the systems, and 55 in the top right corner.

II.4. Az örmény-hebraisztikus réteg

Sierva nem menekülhet sorsa el. Csak Abrenuncio, az orvos örökké kétkedő, gondolkozó mély humánussága lehet az ellenpólusa annak az extremitások felé hajló társadalomnak, amely Siervát halálra ítéli. Don Ygnacio jelenete után Abrenuncióé következik (3b), mintha Sierva betegségének problémájára két megoldás javasolna a narráció, és két nézőpontot ütköztetne: az egyházét és az orvosét. Abrenuncio és Ygnacio a regényben jóbarátok. Purc rete rendezésében a doktor furcsa figura, aki bár tudja, hogy igaza van a kislánnyal kapcsolatban, és jól látja a realitást, mégis a pálinkásüveghez menekül,⁵¹ itatja Ygnaciót is. De Abrenuncio hangja önmagában kevés: az racionális, humánus látásmódja nem kaphat elég súlyt, szerepet.

Abrenuncio a joruba, a spanyol, a latin nyelv stílusrétegek mellett egy új kultúrkört is megjelenít; a zenei realizmus jegyében faktúrája az örmény-hebraisztikus vallási éneket *stilizálja*. Az az orientalizmus, ami a szólamot jellemzi, nem kifejezetten örmény eredetű, inkább csak keleties.⁵²

Az örmény zenének nyolc módusa ismeretes. Sokféle zenei hatás érte az örmény vallási éneket, mely az örmény zene legismertebb m. faja: török, arab, orosz, perzsa hatások, ezek mind alakították; s az eötvösi anyag sem köthet egyértelműen egyetlen népi vagy vallási stílushoz.⁵³

A regényben az orvos portugál zsidó, valójában tehát többes kultúrájú személy.⁵⁴ Az egyház szent hivatala is nyilvántartja mint veszélyes embert, aki „mocskos szájú.”⁵⁵ „Csak vulgáris latin nyelven gondolkodtam”⁵⁶ mondja Abrenuncio, aki az operában viszont kifejezetten pozitív figurává alakul át.

Abrenuncio szólamának írásmódja a legtöbb helyen expresszív, igen hajlékony, melizmatikus faktúra. Ugyanez a hangvétel⁵⁷ és vokális írásmód szerepelt az *Angels America* Rabbijánál is, aki az első jelenettel megnyitja azt az operát. Még a

51 A regényben Abrenuncio az egyház kegyeiből kitagadott, eretneknek és túlméltottnak tartott orvos, akit nem néz jó szemmel sem az egyházi, sem a világi hatalom, így igazából nincs szava Sierva történetében. Az egyház gyanúsítást tartja Abrenuncio lovához való kötődését is, akit, amikor az állat kimúlik, emberhez méltóan eltemet. „Ezzel a hitünk ellen vétett” mondja rá az Érsek. *Márquez*, 75.

52 A keletiesség, az orientális kolorit fogalmáról lásd Papp Márta írásait is, például: „Muszorgszkij és a kelet. Egzotikum és modalitás.” *Magyar Zene* X/2 (2003/2):132–138.

53 Wikipedia, *musique arménienne* [örmény zene] címszó. 2013.02.26.

54 Ennyiben Abrenuncio Siervához hasonlít.

55 Gabriel García Márquez: *A szerelemről és más démonokról*. (Budapest: Magvet, 1996.) 75.

56 Az Ygnacióval való beszélgetésben, a regényben.

57 Eötvös szerint a mondanivalót tekintve ez az ő saját, szerzői hangja, és Abrenuncio szólamával kapcsolatban fríges vagy mixolídus hatású módusok alkalmazásáról beszél. *Hacker-interjú*, 90–91.

hangfekvésük is nagyjából azonos: a rabbi-szerepet széles ambitusú mezzoszoprán vagy alt éneklí, de a magas tenorregiszterben, Abrenuncio pedig lírai magastenor. Viszont a Rabbi melizmái nem annyira nehezek, mint Abrenuncióié,⁵⁸ kisebb ambitust járnak be; s emellett a Rabbinak ritmizált prózában, monodrámászeren *beszélt* szólama is van.

Hangilag, éppen magassága és hangközlépei miatt Abrenuncióé a legnehezebb férfiszerep az operában.⁵⁹ Bár nincs sokat színen, épp ezért nehéz eljátszani, hiszen egy-két megjelenésbe kell beleszítani mindazt, ami a figurával kapcsolatban fontos. Delaura alakítása jelentősebb színpadi jelenléteket és érzelmi ráfordítást igényel, az Érsek pedig sokat és intenzíven énekel. Ygnacio csak az első felvonásban van jelen, a 3c jeleneten belül sincs alkalma hangjában bemelegítésre, rögtön magas hangokat (*aisz*, *a*) kell énekelnie.

11.sz. kottapélda A rabbi szólamának részlete az Angels in Americában



12.sz. kottapélda Abrenuncio, 3b részlete, zgkv. 40-41.o.



58 A Rabbi szerepének nehézsége ezenkívül abban áll még, hogy több szerepet kell énekelnie egymás után, különböző hangfekvésekben: szerepet váltó énekes, például Hannah-t is éneklí.

59 Eötvös Péter. *Beszélgetés Eötvös Péterrel*, 2013.02.21.

Abrenuncio a kolonializáció korának színes, de alapvetően katolikus világában idegen elem származása és státusza miatt, de fiktívként ateizmusa révén. Szerinte csak a jelen pillanat élvezhető és értékelhető, nincs múlt, jövő.

Abrenuncio And in the meantime, give her
everything that makes her happy.
No lotion, pill or balm, no elixir or charm,
no medicine will defeat
what happiness can't cure.⁶⁰

Bölcs és kortalan alak tehát Abrenuncio, bár az orvosi vizsgálat jelenetében azért kiderül, hogy is vonzódik Siervához.⁶¹ Két kulcsmondata van. Az egyik, saját személye szempontjából: „Az orvosok a kezükkel látnak” (2c osztott jelenet, orvosi vizsgálat); az opera egésze szempontjából pedig a 2. felvonás prologusának kezdő mondata az.

Eötvös Péter szerint Abrenuncio bűnös, érzelmes jellemű férfi, afféle „caractère trempé;”⁶² azon racionális, mély, életigenlő férfiak közé tartozik, akikre rá lehet bízni emberek sorsát, jó tanácsadók. Mindez Eötvös számára az örmény-zsidó értelmiségi alakjához társul, így például a Rabbi-szerephez az *Angels*-ben, akit szintén ennek megfelelő zenei jellemzőkkel ruház fel. Abrenuncio és a Rabbi is láthatólag szívének kedves alak, megnyilatkozásai által szerzői hangnak is vehetők.

Márquez regényében a szereplők magánya Sierva tragikus magárahagyottsága, aki álom-hangulataiba zárkózik, Ygnacio egyedülléte, de még Abrenuncio és az Érsek magánya is a mély közvetett mondanivalójának részét képezi; ennek explicit megfogalmazása viszont az operában Abrenuncio figurájához társul. Prologusbeli állítása révén Eötvös tulajdonképpen tagadja a démonok jelenlétét és implicit módon az isten(ek)ét is, és éppúgy mindenfajta démonizálás létjogosultságát. Operáiban hasonlóan életigenlő végkicsengés, szerzői üzenet máshol is előfordul, de talán nem ennyire exponált helyen, mint ez a középponti felvonáskezdés. Szóha elő is fordul, nem ilyen kiemelten tanító jelleggel. Az *Angels in America*-t a „More life!” vagyis „Hosszabb életet!”, „Több időt!” kiáltás zárja a fiktív és a többi szereplő kórusának hangján, az opera kódjában. Szó ott is a magány a szereplők kikerülhetetlen, átélni való sorsa: Prioré,

60 3b jelenet, szöveggönyv. „És addig is: adjon neki meg mindent, ami örömet okoz! Sem balzsam, sem cseppek, se varázsszer, se csodapirula nem tudja legyőzni azt, mit a boldogság meg nem gyógyít.”

61 Sierva valóságban leg minden férfit megbolondít, a rendezések legalábbis ezt a képet festik róla.

62 Eötvös Péter.

Harperé, Louisé. Sőt még az angyalok is magányosak a mennyben, a kölcsönös meg nem értés uralkodik a transzcendens világ, vagyis annak operai, kissé ironikus megjelenítése és az emberek közt.

Visszatérve Abrenunció figurájára: amikor tehát nem recitatív jellegű a szövege, az orientális melizmatikus ének stílusjegyeit használja, a következőket:

Főbb jegyek:

1. *Alaphangsorok*, melyek időnként a zenekari kíséret anyagát is adják:
 - a) a nagy szeptim-ambitusú sor: *h d esz(e) f gesz asz bé*,⁶³ Abrenunció első megszólalásakor hangzik fel (2c, 10.ü.), bartóki jellege van;
 - b) a mi fa si la ti do mi, orientális jellegű sor, például: a „lotion” szóra, 56.ü., a „balm” szóra, 58.ü., 69.o.;
 - c) hangfestéssel egészhangú skála⁶⁴ a „charm” [varázslat] szövegre, 62-64.ü., és ennek is a h a központi hangja.
2. *Rubato melizmák* gyakori jelenléte, általában nagy szeptim vagy oktáv-ambitussal, minden fontos, hangsúlyos szóra.
3. *Nagy ugrások* (szeptim, nóna vagy kis decima) az expresszív, szöveget elmesélő dallamrészeknél (például: 2c, 38.ü.).
4. Jellegzetes *b* szekund-lépés, amely az orientális színezetű zenék kötelező stílusjegye a romantikától kezdve, nyugati és orosz zeneszerzőknél egyaránt.⁶⁵

További jegyek:

1. H hang (első sor: 2c, 10.ü.), úgy is mint az egyik alaphangsor alsó kezdő hangja.
2. Gyakori tonalitásváltás a dallamon belül (3b, 8-11.ü.), úgy történik, mintha a hangfestéssel expresszivitás érdekében váltana módust az énekeszóló.
3. Tonális- (vagy módus)-váltás néha egyetlen melizmán belül is; politonális melizmák (első sorban a Rabbinál: *Angels in America*, 1.jelenet), de Abrenuncióánál is.
4. Atonálisnak hangzó hangsor, valójában két, *b* szekundot szerepeltető melizmatikus sor egymás fölé helyezéséből képződik: *e2 bé2* (tritónusz-ambitussal) és *h1 e2* (tisza kvárt-ambitussal); nem mellékes, hogy mindkét

⁶³ Valószínűleg köze van a bartóki sorok egyikéhez is.

⁶⁴ Az impresszionistáknál megjelenő zenei eszköz.

⁶⁵ Richard Taruskin: „Entoiling the falconet.” In: Uo. : *Defining Russia Musically*. (Princeton: Princeton University Press, 2000):152-185.152 és 159.

hangköz a Sierva-sor legfontosabb alaphangköze is.

5. Énekelt trilla az egyes dallamhangokon, amely szintén bevett orientalizmus-stílusjegy: 63 64.ü., 70.o. Az *Angels in Americában* el fordulnak folyamatos torok-trillák egymás utáni több f hangon vagy a teljes koloratúrán keresztül.
6. Hangfestés és madrigalizmusok a kíséretben. Válfajai: csembaló-hangszín, a tudós doktor-toposz barokkos allúziója, és a hárfa, cseleszta, üt k (3b, 69.o.) választása; vagy a glockenspiel, a marimba és a vibrafon, vagyis a Siervához köt d , az naiv tisztaságát kifejez hangszerek alkalmazása; illetve a lendületes vonósfutamok (3b, 71.o.) Abrenuncio „*Szórakoztasd t mesékkal!*” szövegére.
7. A megel z 3a jelenet eszköztárából merítve: röviden visszaidézett Scarlattikollázs (formailag is fontos stílusjegy, hiszen az el z , a maga nemében páratlan 3a anyagát hozza újból) a „*tanítsd t klavikordra!*” sornál (3b, 73-74.ü., 73.o.), s t itt az énekszólamban még egy Eötvösnél szokatlan dúr-akkord is megjelenik; fájdalmat és szinteséget kifejez , gyötr d kromatikus dallam (75.), a bartókos zárómotívum felidézése, rímelve Ygnacio áriájának zenei szövetére.

A második felvonás elejét a doktor vezeti be, melyben az Érsek és Delaura beszélget bizalmasan Sierváról. E kezdés hangütése olyan, mintha a szerz , aki egyben képzeletbeli mesél is Delaura és általában a pozitív szerepl k cinkosa lenne. A zeneszerz e mottó⁶⁶ által megadja a maga saját választát is arra a kérdésre, kik is a démonok. Az Abrenunció által megszemélyesített narrátor a prológusban mondja ki 2. felvonás elején:

Az isteni Teremtésben nincs más démon, csak egyetlenegy:

legbens bb magányunk.⁶⁷

Így a m f kérdésre metafizikai értelmezésben adott válasz: az a fajta a bels magány, melyre az ember ítéltetett e földön kikerülhetetlen, ontologikus.⁶⁸ A démonok pedig: az intolerancia, az el ítéletek,⁶⁹ a szerelem mindent fölemészt , fatális ereje;⁷⁰ s a márquezi világban még a karibi kultúra elmosódott emléke is az, mely újra és újra

66 Az operának van zenei mottója is: a Sierva-sor. Szövegi mottója nem más, mint Abrenuncio fent említett mondata. De a m címe is zenei-szövegi mottóként m ködik.

67 A 7a elején szerepl mottóról van szó.

68 *Boukobra*, 135.

69 Edward Seckerson: „Love and Other Demons, Glyndebourne Festival.” Independent.co.uk. 2008.08.14.

70 Delaura 6. jelenetében: partitúra 150 157.o.

el t nik és konfliktusokat okoz.⁷¹

A rövid prólógus zenéje eltér Abrenuncio többi megjelenésének anyagától. Szólamában eddig nem fordult el tritónusz, kvárt és kvint, éneke többnyire skálászer volt, kis hangközökben állt. Itt viszont exponált módon kürtöli ki az eötvösi üzenetet: dallama kvártokkal kezd, a már megszokott magas tenorregiszterben, a *démon* szóra pedig a Siervát jelképezi sz k kvint (cisz g) esik. S a rövid prólógus zárása, az „*innermost solitude*” [legbens bb magányunk] szavaknál a leg szintébb, legszomorúbb bels hangot megjelenít, szinte népzenei ihletés tiszta kvinttel történik.⁷² Az örményzsidó réteg itt láthatóan letisztul, a nagyív kántálás átvált a szerzői hang pátoszmentes melankóliájára. A zeneszerző vallomásában újból a csodált bartóki örökséghez fordul.

13.sz. kottapélda

158

Love and Other Demons
2. part

PROLOGUE (ABRENUNCIO) and Scene 7/A DELAURA, BISHOP CHOIR

(♩ = ca 58)

ABR. In God's cre-a-tion there's a single de-mon, the

Cel.

Arp.

CD (ev. Perc. 2)

VI. I 1

VI. II 1

Vla. I 1

Vla. II 1

Vcl. I 1 2 3

Vcl. II 1 2 3

Db. I-II 1

⁷¹ Boukobza, 129.

⁷² A tiszta kvint Kurtágnál nagyon gyakori, sor- és frázist záró zenei eszköz, a tisztaságot, önazonosságot szimbolizálja; Eötvösnél is, de korábbi műveiben (1998 előtt) ezt nem merete így felvállalni.

II.5. Josefa jelenetei

II.5.1. A Josefa-Ygnacio levéljelenet

A bels hang/küls hang játék úgy is megvalósítható, hogy a küls hangot bens hanggá alakítja a zeneszerz .⁷³ A 3c jelenet egyszerre e legmodernebb technika alkalmazása és egy régi operai hagyomány, a színpadi levélolvasás vagy levélírás felelevenítése. Két személy hangjának összekeverése és a két külön tér egymás mellé helyezésének a játéka zeneileg is hálás felada, Eötvös alkotói preferenciáihoz tartozik.

A barokk és bécsi klasszikus operákban is szerepeltek a levélírást megjelenít részek humoros vagy komoly formában, legtöbbször recitativókban, de Mozartnál áriában is: példa rá a Grófn és Susanna levélíró duettje *Figaro házassága* második felvonásából. A romantikus operában és a 20. század els felének operáiban is van rá példa: többek között Csajkovszkijnál⁷⁴ vagy Sosztakovics *Az orr* (1928) cím operájának levéljeleneténél.

A levél mint színpadi eszköz, abban az esetben, ha recitativóban vagy recitatív jelleg kortárs operai szövegben szerepel, el relendíti a cselekményt és új adatokat juttat tudomásunkra. Ha azonban ária vagy duett formáját ölti mint a mozarti példánál els sorban játékosan, de néha akár komolyan is a h s érzelmeit vetíti ki általa a zeneszerz .

Mozartnál két ember együttesen készíti a levelet; Eötvösnél viszont szimultán írják és olvassák azt, tehát a tér és id színpadi egysége itt megbomlik. Josefa egyidej leg van színpadon Ygnacióval és Abrenuncióval, a színpad tere absztrahálódik , több id - és térbeli síkra osztódik. Így jobban koncentrálnánk az egyes énekhangokra is. Tulajdonképpen az alapszituáció lehetetlenségét is jeleníti meg a zeneszerz : a darab által ábrázolta társadalomban mintha elbeszélnének egymás mellett a szerepl k, az egyes társadalmi, vallási csoportok megjelenít i. Egyazon színpadon vannak, de külön világban élnek.

A Josefa-Ygnacio levélduettnél a két bens hang hasonlóságán van a hangsúly. Az id ben egymás mellé csúsztatott, egymáshoz képest kissé variált énekszólamok kánonban éneklik-deklamálják ugyanazt a szöveget. A két szólam oly módon folyik

73 A küls hang/bels hang és küls tér/ bens tér egymásba olvasztása Eötvösnél kedvelt célja a zenei kifejezésnek. Az *As I Crossed a Bridge of Dreams* (1999) sztereó-verziója erre a zenei játékra épül, de igazából a már említett *Mese* is.

74 Az *Anyegin* híres levéljelenete valójában id nként recitatív jelleg közlésmódot is használó nagyária. Többet megtudunk bel le Csajkovszkijtől Tatjánáról, mint az egész els felvonásban bárhol; s t a férfi h s, *Anyegin* zenei anyagának is ez az ária az egyik f a forrása.

egymás mellett, hogy a második szólam (Ygnacio) a kezdő szólam (Josefa) dallami és szövegmotívumait annak szüneteiben és kitartott hangjai alatt ismétli meg. S így, bár kissé érződik az egyidejű írás és olvasás eltolódott időbeliségének kánon-hatása, mégsem válik egyik szólam sem kivehetetlenné; viszont valódi duetté sem, hiszen soha nem énekel pontosan egyszerre ugyanazt a szövegrészt. A szerelmi kettős két spanyol nyelvű duettsorát és a 2c jelenet egyik pillanatát⁷⁵ beleértve ez az egyetlen olyan rész az operában, ahol két énekes *egyszerre* énekel. Valójában párhuzamos beszédrel van itt szó. A levél pedig nem latin, hanem angol nyelvű.⁷⁶

Az író, Josefa és az olvasó, Ygnacio regisztere közel van egymáshoz: a mély n és a lírai tenor-középregiszter közt csak néhány hang a különbség. A két ambitus közelségét kihasználva tükör-kánont hoz létre a zeneszerző, és a dallamfragmentumok egymásra torlasztásával sítí az énekszólamok kettősét. Úgy tűnik, mintha a két énekszólam egyetlen sort adna ki, kiegészítve egymást. Az 11-12. ütemben a *desz/e* kisterc-tengelyen tükröződik a két szólam. A tükrözés kvintpárhuzamokká hidegül a 13-19. ütemben, Sierva María nevére. A 21. ütemtől újra tükörkánonban haladnak a szólamok, de most *d/disz* kisszekund-tengelyről, ritmikilag is pontosan tükrözve mintha közelednének az író és az olvasó álláspontjai. A 30-32. ütemekben Ygnacionál módus- vagy tonalitásváltás történik, félhanglépéssel módosul a tükrözés, de a 30-37. ütem újra pontos tükör, nagy hangközökkel, tengelye *disz/e*.

Tehát: a levélbeli megszólítás lelép kvártja Josefánál nagy terccel feljebb szól, mint Ygnacionál. Ugyanez a tiszta kvárt társul egyébként az operában az egyházi személyek egymás közti megszólításához, kivéve Delaurát, akit saját névjegye megkülönböztet a többiektől. Később Josefa és Ygnacio dallamrész-indulásainak kezdő hangjai közelednek egymáshoz, s végül csak kis szekund különbség lesz köztük, mintha egymást szavát folytatnák, és mintha Ygnacio egyre jobban elfogadná a levél álláspontját. Dallamfragmentumaik egymás tükörképeit alkotják.

A 18. ütemben, amikor mindketten Sierva nevét említik (77.o., partitúra), nem a Sierva-sorból ismerős, megszokott tritónusz/kvárt hangközökön szólal meg a név, hanem szekundonként kvintpárhuzamban lefelé lépegetve, aminek gregoriános hangzása van, s így elvetíti a kolostori hangulatot, a latin réteget is. Talán azt is jelzi a

75 2c, 16-20. ütem.

76 A levélírás és -olvasás zenei dialógusa a *Korrespondenz* című vonósnégyesben is megjelenik (1991). Itt Leopold Mozart és fia, Wolfgang levelezését, hangjukat, kérdéseiket és válaszaikat halljuk egyidejűleg vagy egymás után, egyetlen zenei anyagon belül. Tulajdonképpen egy időben és térben disztanciált, nem egyidejű beszélgetés gesztus-struktúrájának hangszeres zenei átalakítása, a beszéd intonációjából lesznek a dallamok, motívumok.

hangközszimbolika e pillanata, hogy sem Ygnacio, sem Josefa nem ismeri igazán Siervát akinek saját hangsorából a duettben ekkorra már nem sok maradt.

A zenekar az énekszólamok motívumaiban rejlő harmóniákat veszi át, statikusságával nyugodt alapot ad, hangszín szempontjából pedig fluktuáló akkordokat tart ki. A Josefa-szólamhoz kommentárként hozzákapcsolt diszsonáns, expresszív brácsa-szólók központozásként viselkednek minden énekelt sor végén megjelennek. A brácsa Josefa névjegye. Eötvösnél máshol is alt hangú vagy mély regiszterben éneklő anya- és nőfigurákhoz köthet, a *Három nővér*-ben, a *Replicá*-ban és a *Korrespondenz*-ben pedig a búcsú hangszere. Az *Angels*-ben például Ethel Rosenberghez társul, aki kísértetként tér vissza Roy Cohn halálos ágyához, aki tőle annak idején halálra ítélte; magányos megjelenéseit az üres hangzástérben tétova brácsa-szóló kíséri.

Ygnacióból a levéljelenetben zeneileg semmi sem marad: látszik, mennyire gyenge, puha karakter, hiszen teljesen azonosul a levél tartalmával és annak írójával. Bár Eötvös szerint a levélírás pillanatában Josefát is kétkedőnek látjuk,⁷⁷ mert nem tudja, egyet értsen-e az Érsék szavaival, zeneileg ennek a kifejezését nem tartom egyértelműnek, talán igazán csak a rendezésben valósítható meg.

⁷⁷ Hacker-interjú, 90.

14.sz. kottapélda

76

Scene 3/C

Simultaneously: In Ygnacio's house, in the Convent,
 JOSEFA writes the letter, YGNACIO reads it.
 ABRENUCIO, DOMINGA.

(♩ = ca 52) JOSEFA

IOS. Mar-quis, it is the wish of His Grace

YGN. YGNACIO
 Mar-quis, it is the wish of His Grace

77

IOS. JOSEFA
 the Bishop, that Sier - - - va Ma - ri - - - a

YGN. YGNACIO
 the Bishop, that Sier - - - va Ma - ri - - - a

IOS. un - til we tame her fears stay in the Convent of St. Clare,

YGN. un - til we tame her fears stay in the Convent of St. Clare

79

IOS. so that she's filled with the Ho - - -

YGN. so that she fills so that she's filled

II.5.2. A transz rétege: a Josefa-ária

A transz rétege Dominga 1c jelenetbéli fél-transzában, f ként azonban Josefa nagyáriájában (8c) valósul meg. Egészen más típusú zenei anyagot generálnak, s mivel Domingát már az afrikanizmusok rétegénél tárgyaltam, most csak Josefára térek ki. Josefának összesen négy jelenete van, ebből kettő jelent sebb: a levéljelenet (3c) és az ária (8c).

Az apátni áriája zeneszerzői szempontból kétségtelenül igazi *trouvaille*, hangi effektusaival, játékos-igéz ördög-felsorolásaival intenzív zenei pillanatot hoz létre. Áriája formailag is nagyon koncentrált, háromrésztes ária-formát lehet benne felismerni.

Josefa zenéje hatásos énekszóló: egyszerre misztikus és erotikus, épp ezért különleges transzállapotot tud vele ábrázolni a zeneszerző, a széles ambitusban mozgó mezzo hangi lehet ségeit a végletekig kihasználva. Váratlan, újszerű zenei-drámai pillanatot teremt vele,⁷⁸ amely igazi jutalomjáték az el adó számára. Az ördög zés jelenetsorába ágyazva az ária kisebb hullámvölgyet hoz létre a feszültségfolyamatban, amely azonban egyre emelked intenzitással torkollik a következő jelenet fortissimo kezdésébe. A hosszú ária a cselekményben egydajta megszakítást, fennsíkot képez, éppúgy, mint dramaturgiai párja, az Ygnacio-ária. Nem töri meg az ördög zési jelenetsor feszült csúcsívét, ellenkezéleg: nagyon is illeszkedik oda és erősíti azt.

Pszichológiai nézőpontból viszont Josefa viselkedése kevésbé érthető. Valaki démonjainak átvállalása hies tett, amelyre nagyon kevés emberi szituáció adhat okot; Josefa nem ismeri olyan jól Siervát, hogy ezt megtegye, nem az anyja; hirtelen támadt részvéte és hiesessége meglepő. Josefa karakterének ilyen irányú torzítása mint dramaturgiai megoldás tehát számomra kizárólag zenei szempontból indokolt.

⁷⁸ Hasonlóan szenvedélyes zenét csak Delaura magányos rli désekor, a 6. jelenetben hallunk.

II. 6. Hangközhazsnálat és hangközhzszimbolika

II.6.1. A bartóki anyanyelv és a hangközhzszimbolika kapcsolata

Mivel Eötvös zenei dramaturgiája az „emberi kapcsolatok dramaturgiája,”⁷⁹ minden eszközét a szereplők, a szituációk és viszonyrendszerek megjelenítése érdekében válogatja meg. A zenei hangköz itt nemcsak névjegyként és emlékeztetőként funkcionál. A hangköz „a szimbolizálás ideális eszköze.”⁸⁰ De menjünk tovább: nemcsak szereplőket vagy embertípusokat, drámai karaktereket szimbolizál hangközökkel és azokból épített zenei anyaggal, hanem róluk véleményt is mond: néha szerzői kommentár formájában, néha pedig az adott szereplő hangközeinek és anyagainak egy másik szereplőéihez való kapcsolódása, vagy éppen eltéréseik által.

A hangközhazsnálat stílusréteget, viszonyítási pontot, viszonyrendszert takar: egyszerűen *mindent, ami lényeges*. Eötvös zeneszerzői nyelvezetének ez a legfontosabb, stabil pontja, amelyből minden kiindul.

A hangközhválasztás részben ösztönös, nagyrészt azonban a korai zenei élményekre nyúlik vissza. Alapja egyrészt az a magyar zenei képzés, amit kapott; másrészt fiatal éveiben a nyugati, konstruktív zenei gondolkodás megismeréséből származó hatás, s végül e kétszintézise. A népzenei és a bartóki indíttatás, a Lendvai-féle hangközelemzések használata azonban meghatározó maradt az eötvösi hangközhzszimbolika kialakításában. A zeneszerző ezek segítségével létrehozta saját zenei kódnyelvét: dramaturgiai és pszichológiai kódolt zenei nyelvet.⁸¹

Eötvös nem titkolja, milyen erős hatással volt rá Bartók zenéje. Emellett, erdélyi születés révén, a népzene és a magyar zenetörténeti hagyományok is fontos inspirációs forrást jelentenek számára. Kurtág és Eötvös is a bartóki anyanyelv fogalmáról beszélnek⁸² mint igencsak különböző zenéjük közös kiindulási rétegéről. Eötvös szerint: ez „valami, ami belülről jön, nem tudatosan tanult, mint más nyelvek.”⁸³ „Bartókot, mint sforrást mindig jelenvalónak érzem, mindenekelőtt vertikális, harmóniai

⁷⁹ Laviéville, 213.

⁸⁰ *Op.cit.*

⁸¹ *Op.cit.* A 215. oldaltól egy egész részfejezet szól erről.

⁸² Simone Hohmaier zeneszerzői Bartók-recepcióról szóló tanulmányában („Muttersprache Bartók Intervalldenken bei Peter Eötvös”) a tradícióra vetett második tekintetnek nevezi a zeneszerző máséval össze nem keverhető, individuális Bartók-szemléletét, amely szerinte is leginkább a hangközhazsnálatban és a hangközhök hatásának tudatos kutatásában érvényesül, és ezeknek a tulajdonképpeni Bartók-újraértelmezéseknek a hatásait, jelenlétét vizsgálja Eötvös zenéjében. In: Simone Hohmaier: *Ein zweiter Pfad der Tradition. Kompositorische Bartók Rezeption*. (Saarbrücken: Pfau-Verlag, 2003): 99–114.

⁸³ *Hacker-interjú*, 101.

relációban”⁸⁴ jegyzi meg másutt.

Ligeti, Kurtág és Eötvös mintha lényegében azonos gyöker zenei nyelvet beszélnének, mentalitásuk rokonsága tagadhatatlan. Kurtággal kapcsolatban mondja Eötvös: „A »rejtett« alaphangokat ugyanott hallom, ahol , harmóniáinak mozgása is mindig természetes számomra.” S a következő idézetben is erről vall:

Még a miskolci, gyerekkori zenei tanulmányaim során úgy nevelkedtem, úgy éreztem, hogy *Bartók a zenei anyanyelvem, a legtermészetesebb zenei kifejezési eszközöm.* [...] Mi Ligetivel, Kurtággal azonos módon hangsúlyozunk, artikulálunk, hasonló harmóniai rendszerben gondolkozunk, persze ezen belül mindenkinek megvan a saját rendszere, egyik sem hasonlít a másikra. Könnyen felfedezhet viszont, hogy a bartóki artikuláció, harmóniai gondolkodás volt a táptalajunk, és ki-ki ebből alakította ki a maga világát.⁸⁵ [...] A gyökereink azonosak, és ez kimutatható a három sajátos alkotói egyéniségben, melyek a különböző ségek, az egymástól való függetlenség ellenére mégis egyfajta közös irányt képviselnek. De ne feledkezzünk el a negyedik, Erdélyben született magyar zeneszerzőről, Szilveszter Andrásról. Az alkotásaira ugyanaz vonatkozik, mint hármunkéra, azzal a különbséggel, hogy Magyarországon maradt. Szellemiségét ez a tény nem befolyásolta, csupán karrierje alakulását hátráltatta. Én körülbelül húsz évvel vagyok fiatalabb nála, és lehet, hogy velem lezárul ez a közlési forma.⁸⁶

Eötvös Péter ezen megállapításával nem értek egyet. Saját zeneszerzői munkáiban is látom a jeleit a magyar népzene és a Bartók-zene alapuló, tipikusan magyar füllel hallott élményanyag és zenei gondolkodásnak, amely a nagy hármásra jellemző. Meggyőződésem, hogy a fiatal nemzedék több tehetséges zeneszerzője is folytatja ezt a vonalat, egyben a modern, kortárs zenei irányzatok felé is nyitottan.

84 [„Kurtág harmóniái az én fülemnek mindig természetesek, nemcsak zeneszerzőként, hanem karmesterfüllel hallgatva is. A „rejtett” alaphangokat ugyanott hallom, ahol , harmóniáinak mozgása is mindig természetes számomra. Valószínűleg egy külföldi zenész, aki nem ezen a hagyományon nőtt fel, azonnal megérzi, hogy mi valahol egy közös, de nem nyugat-európai nyelvet beszélünk. A Kurtág és köztem kialakult barátság és zavartalan előadói együttműködés alapja az is lehet, hogy az expresszivitás tőlem sem idegen. [...] Nagyon erős érzésem [hatott rám], de nem stiláris értelemben. Leginkább a szabadsága hatott rám, és a kvázi „non-strukturáltsága”. A szigorúan szerkesztett formában komponáló zeneszerzők partitúrái olyan analízisre csábítanak, amelyből kiolvasható a gondolkodásmód. Kurtág zenéje nem ilyen. [...] Zeneszerzői szemmel nézve Kurtág zenéjének spontaneitása mindig megragadott, és tőlem egy időben kifejezetten felszabadított. Csak egy példa: a minden részletében szigorú rendszerben komponált *A szél szekvenciáit* [...]11 évvel később alapanyagként használtam a *Chinese Opera* című zenekari művemben, de ott éppen Kurtág műveinek hatására már fel mertem vállalni, hogy ugyanazok zenei gondolatok fantáziászerzően szabadok legyenek. Ez számomra is a váltás jele volt.”] Eötvös Péter. In: Szilva Tünde: „A »rejtett« alaphangokat ugyanott hallom, ahol . Eötvös Péter Kurtág György 1.” *Muzsika* 54.évf./11.szám 2011/11): 36-37.

85 Albert Mária: „Találkozások Ligetivel Miskolctól Münchenig. Eötvös Péter és Rácz Zoltán Ligeti György 1.” *Muzsika* 46.évf./5. sz. (2003/05):17-19.

86 *Op.cit.*

A Bartók- és Lendvai-féle *szám- és hangközrendszer használata is fontos alap, amit a zeneszerző továbbfejlesztett. A hangközszimbolika és a bartóki anyanyelv, úgy érzem, szorosan összefüggenek egymással. „A hangköz, úgy is, mint olyan zenei elem, amely a kis- és nagyléptékben egyaránt jól tükrözi a dallami-harmóniai kapcsolatokat, a színpadi és zenei feszültség közti interakció elsődleges eszközévé válik Eötvös számára. A hangköz illusztrálni tudja a fennálló dramaturgiai szituációt.”⁸⁷*

*Leggyakrabban tiszta hangközökkel dolgozom, mert ifjúkoromban nagyon fogékony voltam a hangközök különféle használatára a régi kultúrákban, [...] amelyeknél ezek különféle ethos-okat hoztak létre. Ettől kezdve tudatosan is vizsgáltam, hogyan hatnak rám a hangközök. [...] A hangközök és a hangnemek tehát nagyon erős hatással vannak rám.*⁸⁸

A hangközök választásának tehát vannak ösztönös okai is. Az utóbbi három nagy opera⁸⁹ tipikus hangközei: b4, T5, kis és nagy 6, kis és nagy 7. De a zeneszerző, saját zenei nyelvét tudatosan használja fel dramaturgiai céljához, mely nem más, mint zenei síkra áttenni, lefordítani a különböző szereplők közti viszonylatokat.⁹⁰

A kvárt hangköz használata és az azzal való harmóniaépítés például nagyon is tipikus zenei *alapanyag*nak számít Eötvösnél. A kvárt túlsúlya már Bartóknál is zenei-nyelvi sajátosság, mely a magyar népzeneből ered. Gondoljunk a kvárt-ugrással kezdődő népdalokra, a népdalsorok kezdő hangjai közötti kvárt-, kvint- és oktávkülönbségre, a magyar népzene pentaton alapjellegére és tiszta hangközökre épülő dallamstruktúráira. Az Eötvös által oly kedvelt tritónusz nem illik bele természetes módon ebbe a sorba, gyakori alkalmazásának okai másutt, talán spektrális típusú zeneszerzői hallásában és kedvelt felhangsor-alkalmazásaiban rejlenek.

87 Laviéville, 215. [„L’intervalle, en tant qu’élément régissant à grande et petite échelle les relations mélodico-harmoniques, va en effet constituer pour Eötvös un premier moyen d’accès à cette interaction désirée entre tension scénique et tension musicale.”]

88 Eötvös Péter. „Entretien filmé avec Hélène Pierrakos réalisé dans les cadres du *Domaine Privé de la Cité de la musique de Paris*, Mai 2004. [„Je travaille souvent avec les intervalles purs parce que dans ma jeunesse j’ai été très réceptif aux différentes utilisations des intervalles dans les cultures anciennes, grecques ou chinoises. Ils avaient par exemple des intervalles interdits, des intervalles qui suscitaient différents échos chez le spectateur et depuis ce temps-là j’ai examiné chez moi quelles étaient mes réactions face aux intervalles. [...] C’est dire que l’influence des intervalles ou des tonalités est très forte sur moi.”]

89 Nemcsak a három opera, hanem valószínűleg az egész életmű az 1995 utáni évek bizonyosan; ezt azonban nem vizsgáltam.

90 Marie Laviéville szerint; én úgy fogalmaznék: hangközökkel jellemez karaktereket és szituációkat.

II.6.2. A tonalitás kérdése

Felvetődhet még a tonalitás kérdése is, ami valamilyen módon kapcsolódik Bartókhoz, az ötvösi Bartók-recepcióhoz. Az, hogy mit hallunk tonálisnak és tonalitáson kívülinek vagyis tonálisan értelmezhetlennek, valószínűleg zenei nevelés kérdése is. Vajon a modern, de mégis könnyen megközelíthető ötvösi operastílus *tonális-e* és ha igen, milyen módon? A fiatalkori művek atonális, dodekafón nyelvezete után vajon épp a politonalitáshoz való visszatérés ad alapot a gesztus-alapú, párbeszéd alapú zenei gondolkodáshoz?

Biztos, hogy vannak tonális húzóerők, csomópontok Eötvös operáinak anyagaiban; az *Angels in Americában* például a centrálhangok használatával idéz el különböző tonalitás-érzeteket. Ezek néhol szinte kétütemenként váltakoznak, néhol egyetlen jeleneten keresztül végig vagy akár egy tétel erejéig is stabilizálódnak, kimerevített tonalitást és időérzetet hozva létre, mintegy képzeletbeli filmzeneként. A *Love and Other Demons*-t gyakran politonálisnak lehet nevezni, például a latin jelenetekben vagy az orgánumos kórusrészeknél. Más részeknél a tonalitás egyetlen akkordban és annak variálásában gyökeredzik, például az Evokációban és az álomrészek kórusaiban, a 7a-ban is. Laviéville szerint:

Eötvös ismert harmóniai színek újszerű kombinálását választja, és egy új zenei nyelv létrehozása helyett *mobile tonalitással* jellemzi saját zeneszerzői stílusát.⁹¹

Cáfolnám megállapítását: véleményem szerint *van új zenei nyelv, amely eklektikus ugyan, de éppen hangközhasználatára révén nagyon jól felismerhető*. A nyelv adott tonalitása, modalitása változhat, de az is csak a megszabott kereteken belül. A tonalitás egészen újszerű kezelését vagy a weberni értelemben vett tizenkétfokúságot és teljes atonalitást a zeneszerző egyik általam ismert operájában sem érzékeltem.

91 Laviéville, 218. [„Préférant jouer sur les combinaisons innovantes de couleurs harmoniques connues plutôt que de mettre au point un langage inédit, le musicien appréhende lui-même son style compositionnel comme relevant d’une « tonalité mobile ».”]

II.6.3. A Sierva-sor

Az opera talán legfontosabb, mindent átfogó rétege az a hangközszimbolikai réteg, amely Siervához kötődik. Eötvös minden szereplő számára kijelöl egy vagy két hangot jellemzésül. Sierva esetében ez sorának két legpregnansabb hangközviszonylata, a tritónusz és a tiszta kvint (*a1* és *e2*).

15. kottapélda A *Sierva-sor*: *Sierva María de Todos los Angeles*. Zgkv. 1.o.



A *Sierva María de Todos Los Angeles* névből képzett hangsor 18 hangból áll, a betűk és a hangzók szolmizációs vagy abszolút hangokkal vannak behelyettesítve. Az opera számos részjelenetének anyaga ebből a sorból fejlődik ki: elsősorban az álomjelenetek, valamint a Sierva-Delaura viszonylatban leitmotívumként viselkedő hangköz-kivágatok.

Sierva María neve beszélő név,⁹² jelentése: Mária, minden angyalok szolgája. A Mária keresztnév a kislány keresztény kultúrájára utal, tehát ez megint csak egy márquezi csavar, hiszen a név jelentése teljes ellentétben áll a kislány feltételezett démonikusságával. Eötvös viszont jobbra hagyja a María keresztnévet, számára fontosabb, hogy éppenséggel a kislány démonikus karakterét, pogány mivoltát mutassa meg.⁹³

⁹² A *Sierva* név jelentése a latin *servus* tőle ered, jelentése: *szolga*.

⁹³ Ennek leírásával Márquez sem szemérmeskedik: például a rabszolgák közt elvegyül Sierva jóízűen elfogyasztja az általa kibelezett kecske lágyszarvait. Sierva nem olyan ártatlan és tiszta tehát a regényben, mint az operában.

16.sz. kottapélda A Sierva-sor az Evokáció elején

The image shows a page of a musical score titled "OVERTURE (Evocation)" by Peter Pótvös. The score is for a chamber ensemble and includes parts for Celesta, Arp., Percussion 2, Picc. 1 & 2, Cel., Arp., and Perc. 1 & 2. The tempo is marked "Allegretto" with a metronome marking of quarter note = 88. The score is in 3/4 time and features a melodic line in the Celesta and Arp. parts, with various rhythmic patterns in the percussion parts.

A m el játéka (*Overture and Evocation*) nem zenekari tutti, hanem passzív, kontemplatív hangulatfest nyitózene, amely rögtön Sierva álmvilágára utal el re és az álom-id szubjektivitását hozza létre. A szerz i utasítás is álom-kórusról beszél: a cselesztához és Sierva szólóhangjához nyolcszólam n ikar társul, úgy, mint hogyha álmodna. Hasonlóan a *Három n vér* indításához a tangóharmonika-szólóval, ami szintén jelzésérték és mottónak t nik, Siervának ez a szólóanyaga sem jön soha többé ilyen formában vissza, és magányos kis alakját az opera bevezetésében éppen mindenek kívülről állása, s ennek a bevezet zenének a szomorú, titokzatos hangulata teszi jelent ssé.

A Sierva-sornál láthatjuk: a zeneszerz él a szabadsággal, hogy ne csak szigorúan a zenei hangnak megfelelő bet ket zenésítse meg. A két nem-zenei hangzót belefoglalva is koherens marad a sor; szelíd, de feszültségteljes hangulata várakozást kelt. A zeneszerz számára ez a hangsor és a cselesztta cseng , ezüstös hangszíne a gyerekszobát jelképezi, a még töretlen naivitást: Sierva gyermekkorát.⁹⁴

Mottó is és egyben első zenei mondat tehát a Sierva-sor. Egyvonalas a-n indul, jellemz hangközei a tiszta kvárt, a tiszta kvint, a *tritónusz*, illetve az ezek kombinálásból létrehozott kis nóna, nagy szeptim és kis szeptim. A sor dallamalkotó funkcióval felruházott szegmensei, melyeket a zene a kés bbiekben variálva is hoz, a következők:

⁹⁴ Hacker-interjú, 102.

1. kvárt-szekund játék: tiszta kvárt+nagy szekund, tiszta kvárt+kis szekund: tritónusz;
2. kvint-szekund játék: kis szekund+tiszta kvint, nagy szekund+tritónusz;
3. la/esz (a-esz), vagyis a tritónusz-lépés és a tiszta kvint-váltakozása zárja a sort, mely megismétlődik az 'An-g-e-l(a)-es' szöveg alatt.

A dallami szegmensek közül az alábbiak szerepelnek két hangos viszonylatban, egymás váltóhangközeiként:

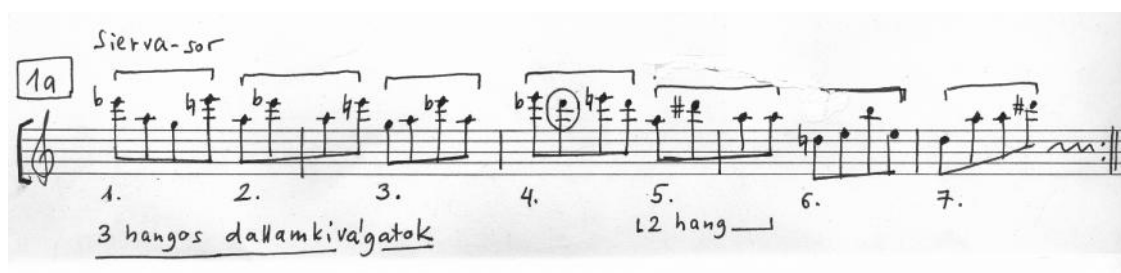
1. k2/ N2
2. T4 / tritónusz
3. T5 / N6

Ezekből a szegmensekből háromhangos dallamsejtek alakulnak ki, melyek állandóan, sokféle kontextusban használatban vannak; Siervával kapcsolatban legtöbbször Delauránál, Martinánál történnek fel. A Sierva-sorban való megjelenésük sorrendjében:

1. T5+N2: együtt N6
2. T4+tritónusz: együtt *kis nóna*
3. T4+N2: együtt T5.
4. tritónusz+N2: együtt *kis 6.*

Az Evokációban egyetlen frázison belül a Sierva-sor rögtön kétszer hangzik el, forgóban:

3.sz. ábra



Hét, az ütemezéssel ellentétes tagolódású dallamkivágotra tagolódik ez a szakasz: háromhangos kivágatokra kivéve az ötödiket, amely csak kéthangos, ellenben a jellegzetes Sierva-tritónuszt is magába foglalja. Sierva gondolataihoz a soron kívül kétféle oboa-dallam is társul, ez utóbbiról a szerelmi jelenetek tárgyalásánál beszélek majd röviden, mivel Sierva legtöbbször Delaurához kapcsolódik jellegzetes két oboás dallam-anyagával.

Össességében tehát a következ zenei jegyek idézik föl tudatalattinkban Sierva alakját:

8. sz. táblázat A Siervához köt d jelzések⁹⁵

	Evok.	1a	1b	1c	3c	4a	4b	4c	5	6	7a	7b	7c	7d	9a	9b
Sierva-sor	x				x	x				x	x	x	x			x
Oboa dallam		x			x	x	x		x				x	x	x	x
„Afrikai hang”				x	x							x			x	x
Álom		x			x							x				
Madárdal				x		x						x				

Az oboa-dallam már az 1a jelenetben felt nik. Igaz, még bújtatott módon, de mégis már ott jelzi Sierva szomorú sorsát és az ezzel kapcsolatos rossz megérzéseit.

⁹⁵ Boukobza hasonló tartalmú táblázatának átalakításával. *Boukobza*, 142.

II.6.4. Az evokáció hangsorai és hangköz-anyaga

Az alábbiakban röviden elemeztem az *Evokáció* és az 1a jelenet kórusrészeinek harmónianyagát. A kórus mozgó, lassan változó hangcsoportokban halad, melyek notációja félig szabad, félig kötött, mindig nagy szeptim ambitussal. Ez a cluster az egymás után következő verssorok képszer kifejezéseihez igazodva fokról fokra modulál fentről lefelé tartva, de közben megőrzi hangközrelációit. Az így létrejött hangfelhőz második, mintegy ellenpontoszó szólamként a Sierva-sor kivágatait használó zenekari anyag járul.

4.sz. ábra Az 1a kórusrészének hangsorai

Handwritten musical notation for the 1a chorus. The top staff shows a melodic line with notes and accidentals, labeled "1a kórus" and "7b Sierva". Below it, the lyrics "Kórus: shiver" and "SIERVA-SOR" are written. The bottom staff shows a bass line with notes and accidentals, labeled "stb.". A second system shows a similar structure with lyrics "Kórus: sultana grapes" and "SIERVA".

Ugyanez a zenei anyag és hangsor van jelen a 7a és a 7b álomjelenet-részeiben is. Ott is hasonlóan viselkedik, de új hangmagasságokkal dúsul fel.

5.sz. ábra A 7a kórusanyaga

Handwritten musical notation for the 7a chorus. The top staff shows a melodic line with notes and accidentals, labeled "7a" and "Kórus". Below it, the lyrics "Soft as snow i-cy river" and "DELAIURA: She would taste her death" are written. The bottom staff shows a bass line with notes and accidentals, labeled "DELAIURA: in my dream I was the rising moon". A cluster of notes is labeled "cluster 6. (kromatikus)".

II. 7. A szerelmi jelenetek és a spanyol réteg

II.7.1. A spanyol réteg

Garcilaso da Vega (1501-1536), a spanyol aranykor költőjének versei⁹⁶ kétfajta zeneszerzői munka tárgyát képezik az operában:⁹⁷ megjelennek angolul, észrevétlenül beágyazva Delaura szólamába a 6. jelenet tetőpontján, és spanyolul is. A spanyol verssorok zenei intarziászerzője azok angol nyelvű megjelenésénél is több figyelmet von magára, és zeneileg is átforrósítja az 7c jelenetet. De a Márquez-regény harmadik fejezetéből idézett da Vega-sorok Delaura énekébe ágyazódva, már angol nyelven is valódi szerelmi vallomássá alakulnak: „*Érted születtem / érted élek / érted kell meghalnom / érted halok meg.*”

Nem kis munkába került megkeresnem, mely szonettekben állította össze Eötvös az 5. és a 7a jelenet betétverseit; majd a dramaturggal konzultálva kiderült, többségében már a librettóban is így szerepeltek, tehát nem Eötvös, hanem talán még Hamvai állította őket össze. Az összevágás találmányosan valósult meg: a zeneileg kevésbé lírai vagy a túl sok szótagos, kevésbé képszerű sorokat egy-egy másik szonettből vett, hatásosabb sorral helyettesítette a dramaturg. A verssorok többsége az 5. és a 10. szonettből származik, a librettóban azonban még szerepelt volna egy olyan, az operából végül kimaradó rész is, amely több szonett soronkénti kompilációja.

Eötvös szomorú-szép szerelmi jelenetet komponál a 7a-ban, a de la Vega-szöveg sok lehetőséget azonban, talán szándékosan, nem használja ki. Például a *Vuelve / y revuelve* sorokban rejlik képi és zenei lehetőségeket sem: se melizma, se dúros-tonális dallamrész nincs, inkább kissé szikár, eszközeiben is takarékos a megzenésítés, ugyanis egyetlen motívumot és annak kvázi-tükörfordítást alkalmazza a szópárra, melynek jelentése: körbe-körbe forog, vagy: forog, örvénylik. A zene, és az énekszólamok hanglejtése tehát nem romantikus és nem is spanyolos, kevésbé követi a nyelv hangulatát – inkább csak a szöveg jelentését adja vissza.

Sierva alakjához több fontos női jelkép is társul: a hold, a hosszú haj, a vörös szín.⁹⁸ Ezenkívül az álomjelenetekben vannak olyan, már a szövegben is jelenlévő lírai metaforák és jelzések, amelyek egyrészt a magyar kultúrkör hatására vallanak, természetesen az adott spanyolos álom-jelzésrendszeren belül, például a *halk sóhaj/f zfa*

⁹⁶ Magyar nyelven a hetven da Vega-szonettből összkiadás nem jelent meg. A *Poesias completas* 1994-es kiadásának fordítása hozzáférhető magyarul is.

⁹⁷ Boukobza.

⁹⁸ Lásd: Hoppál Mihály és mások: *op.cit.* „Hold” címszó. 95.

szópár esetében; másrészt a szóban forgó jelenetek szomorú, rosszat sejtető hangulati töltetét is erősítik.

17. sz. kottapélda 7c, kettős: *Vuelve y revuelve*

113

G. P. SIERVA (honest)

DELIA And now?...

I love you. And now - no-thing It's e -

Vla I-II

Vcl. I-II

Db. I-II

121

(♩ = 80)

SIERVA y re-vuel - ve

(He takes her hand and places it over her heart.)

DELIA Shall we recite the poems that I've taught you? „Vuel - ve a -

nough for me that you know.

Cel.

Atp.

1

2

Db. I-II

senza sord. pizz.

senza sord. pizz.

II.7.2. A szerelmi jelenetek zenei anyaga

Sierva valójában veszélyes naiva. Zenei anyagai szinte megfert zik Delaura anyagait, akinek zenei egyénisége képlékeny, sebezhető.⁹⁹ Mindkettőjükönél tapasztalható a műsorán némi változás karakterben, személyiségfejlésben. Mindkettőjükhez többféle zenei anyag tartozik: névjegy-motívumok, dallamok, hangszerek, hangszínek, hangközök és akkord-kombinációk, valamint három nyelvi réteg is: közös nyelvük az angol és a spanyol, ezenkívül Siervához hozzátartozik még a joruba is, Delaurához pedig a latin.

A szerelmesek éppen alakuló, de eleve halálra ítélt kapcsolatát azáltal ábrázolja Eötvös, hogy *szólamaik egymás mellett húzódnak, de soha nem együtt*. Tehát a szó klasszikus értelmében vett kettősük szinte nincs is, kivéve a 7c jelenet egy rövid pillanatát, a csókot megelőző duett részt.¹⁰⁰

Mint említettem, a egymáshoz kötődő szereplők zenei anyagai úgy vannak megírva, hogy hangrendszerükben is egymásba kapcsolódjanak. A Delaura/Sierva szólamokat vizsgálva csak a kotta alapján jöhetünk erre rá. Meglepetésként érhet bennünket, hogy ha időben összevisszatartjuk az egymás után elhangzó énekszólamokat, akár kettős is lehetne írni belőlük, dallamaik annyira össze vannak hangolva.

A szerelmi jelenetek visszatérő zenei vonásai:

- háromnegyedes illetve lassú háromnyolcados metrum; expresszív-rubatos zenei dikció;
- a bartóki ihletésű dikció és artikuláció erős hatása, a hangszeres kísértésszólamokban is; a 5. jelenetben *Kékszakállú*-allúziókat is találtam, bár talán inkább a magyar népdal forrásából eredő zenei inflekciók, tagolódások, és ezen mit sem változtat, hogy itt angol nyelvű a szöveg;
- bizonyos hangközök elterjedt helyezése: T5 le, T4 föl és általában tiszta hangközök, kevés a szekund-súrlódás, -mozgás, szinte elvéve akad melizma;
- formai és tagolásbeli sajátosságok, például: a háromtagú kisforma, vagy a kódaszerteljes záróformarész;
- sokszor enyhén dzsesszes áthallások jellemzőek, például az akkord-mixtúrák

⁹⁹ *Boukoba*, 149.

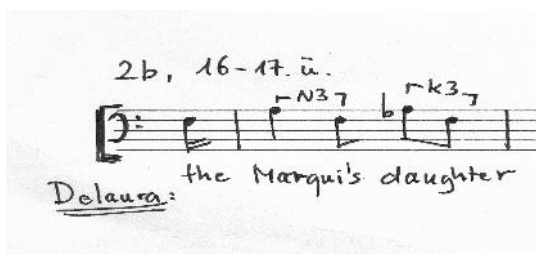
¹⁰⁰ Ez egyébként már a *Le Balcon*-ra és az *Angels in America*-ra is jellemző. A *Három nővér*ben ritkán ugyan, de előfordul szólisták együttese, de a *Lady Sarahina* kifejezetten monodramatikus mű.

esetében (5. jelenet) vagy a lassú, szekvenciális aláfest mozgások akkordjaiban a zenekari kíséretben, mindkét jelenetüknél;

- a hangközválasztás és a tagolás sajátosságai valamelyest kelet-európai nyelvezetet, színezetet adnak Eötvös zenéjének: olyan szinte-egyszerű, a többi részt 1 metrikájában és néha még ritmikájában is felismerhetünk elkülönül hangütést, ami egy nyugati szerzőnél biztosan nem jelenhetne meg. Egyértelmű, hogy más, talán szikárabb, legalábbis ettől igencsak elütő formálással épülne fel náluk egy ilyen lírai-érzelmes típusú jelenet.

Vegyünk most egy példát. A két figura, Delaura és Sierva motivikus szinten is összekapcsolódnak egymással. Delaura fejében Siervához a kezdetektől egy, a kisterc-nagyterc váltást magába foglaló motívum kapcsolódik. Ez számára a kislány névjegye. Ezt szerelmének jele is ez lesz később, mivel a 6. és a 7c jelenet vallomásos részeiben a zeneszerző erre a dallamfragmentumra épít, megújítja és továbbra is alkalmazza az arra jellemző hangközviszonylatokat.

6a sz. ábra



Az 5., majd a 6. jelenetben, fontos szövegsoroknál pedig a következőképpen:

6b sz. ábra

II.8 A Martina-Sierva jelenet és hangközhasználata

Martina Laborde az *rült n* prototípusát jeleníti meg. Igazi, hálás karakterszerep ez, Martina alakja mindkét megjelenésével a színészi játék terén is nagy lehet ségeket kínál az énekesnek. Össze-vissza rángatott ritmika, hirtelen regiszterváltások, ugrások, felfelé haladó, expresszív glissandók és nyújtások jellemzik Martina énekfaktúráját, tipikusan groteszk vokális épít elemek, melyek néhol még Siervánál is szerepelnek, például mikor démonjairól beszél (a 7b végén).

Az *rült n* egyik operai el képe Donizetti *Lammermoori Luciája* (1835). Eötvös virtuózan rjög Natasája¹⁰¹ nem *rült* ugyan, de énekfaktúrájának extrém hatásait kés bb viszontláthatjuk Martinánál, Siervánál, s t Josefánál is. Ezen kívül az *Angels in America* Harperének, ennek az idegileg összeroppant, bájosan hisztérikus, álmodozó n alaknak a széles ambitusú szopránszerepe is hasonlít valamelyest Martináéhoz.

Martina csak szimulálja, hogy *rült*; a regényben inkább a többi karakter tekinthet fél *rültnek*. És aki ebben az operában nem *rült*, az a normalitás határáig merev és korlátolt, mint Josefa apátn vagy az Érsek.¹⁰²

Nézzük meg közelebbre a jelenet hangközkészletét és -használatát. Martina szólama többféle kortárs hang effektust is tartalmaz. A páros kötéses, értelmileg mindig fontos szótagra írott, nagy hangterjedelmű, felfelé tartó *glissandók* hangközkészlete az *Angels* óta Eötvösnél nagyjából állandó: nagy szext, nagy szeptim, kis nóna. Ugyanúgy mint ott, a zeneszerző itt is mindig konzekvensen meg rzi a *glissandók* mikrodramaturgiai funkcióját: azokat csak kiemelt szavakra, például az „I”, vagyis *én* szóra, tulajdonnevekre, vagy a hangsúlyozottan szenvedést kifejező, alanyi igékre alkalmazza.

Hangfest elem a kacaj, a vérmes énekbeszéd is. Sok hirtelen regiszterváltás színesíti mindkét énekes szólamát. A jelenet végén Sierva annyira megijed Martina viselkedését l, hogy monoton joruba imát kezd mormolni magában.

A 4-es jelenet három részre tagozódása első sorban zenei anyaga révén indokolt. A 4a végén a kórus elhagyja a színt, Sierva egyedül marad. A 4b és a 4c szereplői: a

101 Natasa szólama a japán kabuki színház aragato-színészeinek hanghordozására emlékeztet.

102 „La cohorte des personnages demi-fous,” vagyis: fél *rült* figurák gyülekezete. Boukobza szerint a regényben még a józannak t n Abrenuncio sem egészen reális gondolkodású. *Boukobza*, 158.

„tisztátalan,”¹⁰³ fél rült apáca aki a chemnitz-i rendezésben a padlót sikálja, zsákruhában, kopaszra nyírt fejjel és Sierva. Purc retentél ezzel szemben Martina szép és szuggesztív rült, fekete-fehér apácaruhát visel.

Helyszín- és szereplőváltás nem indokolná a jelenet két részre osztását, viszont a 4c rész *arioso-jellege* dominánsabb, tehát szükséges a tagolás. A zenei faktúra változásai miatt beszélhetünk Martina alakjának többféle megközelítéséről. Láthatjuk Martina társadalmi be-nem-ágyazódását a kolostor világán belül, a többi női szereplőhöz való kívülálló viszonyán keresztül.

Martinára bízzák tehát Sierva ápolását, aki apatikusan kuporog az ágyán. Martina ételt visz Siervának.¹⁰⁴ Tulajdonképpen egyedül Martina el tud kezdeni megnyitni a kislány, a női szereplők azonban gátat szab barátkozásuknak.

A 4b jelenet 64 ütemes, a 4c 96 ütemes. A két aljelenet egyharmad-kétharmad időarányban kapcsolódik össze. Ez nagyjából meg is felelne a hagyományos operai recitativo/aria időarányoknak, ám itt a második rész sem nevezhető teljes egészében áriának, mivel a vokális, kötött tempójú és a szabad, *colla parte, recitativo accompagnato* részek egymást váltják benne. A 4c jelenet további négy szegmensre osztható: 1-27. ü.: rült kacaj, 28-48. ü.: az „Escape!...” kezdetű *arioso*, 49-75. ü.: Martina történetmesélése, 76-96. ü.: zárórész, Delaura megjelenése. A 76. ütemben belép az ál-gregorián latin kórus is, így a jelenet egységessége és párbeszéd-jellege megtörik: újból diffúzzá, többsíkúvá válik a zenei anyag.

A Martina-recitativo elején (107-110. oldal) az 1-31. ütemekben *recitativo accompagnato* módjára tördelt a zenei anyag: a deklamatív, szabad *colla parte*-ütemek váltakoznak a *giusto* zenekari kommentárokkal, amelyek egy-két ütemenként újra és újra beékelődnek, színeikkel alátámasztják az énekszólamot. A 31. ütem hanganyaga, felrakása mégis szellős, ritkás. Az *Angels*-ben¹⁰⁵ is megjelenik, izgatottságot jelző, többregiszteres zenekari oktávugrások – Eötvös egyik akusztikai leleménye, gyakran visszatérő kifejező eszköze – itt Martina idegállapotát festik; egyébként csak néhány kizsekund- és terc-ambitusú cluster segít az énekesnek, ellenpontozva énekbeszédét.

Martinának már a bemutatkozása is groteszk: saját nevét két nagyszext-ugrásra

¹⁰³ „An insane woman,” a partitúra szerint.

¹⁰⁴ Ahogy az I. fejezetben már említettem, kialakulhatna akár egy pótyanya-gyermek kapcsolat is közöttük, de épp ez a női sajátossága: a remény minden új induló dramaturgiai szálát elvágják, és így minden szereplő a bemutatkozása után állóképpé dermed Sierva, az áldozat körül.

¹⁰⁵ Prior és az Angyal nagyjelenetében (II. felvonás eleje), Prior szexuális felforgatottságát és izgatottságát jelképezve, nagyon hasonló zenekari felrakással és hangközkezeléssel: oktávokkal, kvárt- és tritónuszok töréspontjaival.

szétdobva mondja ki, els frázisa végén torokhangot használ. A Sierva-sor hangközrelációit is ismétli, néha pontosan, de legtöbbször torzítottan, a nagy szext és a tiszta kvárt b völetében énekelve.

Az *I'm Martina* szavakra N2+T4 fel, majd T4+k2, a *Laborde* szóra pedig a jellegzetes lefelé lép tiszta kvárt (fisz-cisz) jelenik meg. A fisz hang a *Love and Other Demons*-ban és az *Angels in Americában* is kiemelt jelent séggel bír: mindkét operában a tisztán szerelmi jelenetek középponti hangja lesz, több helyen osztinátóban. Eötvös más pillanatoknál is gyakran támaszkodik a fisz-g tengelyre, általában véve egyik fontos lírai kulcshangja a fisz.

18. sz. kottapélda „*I'm Martina Laborde*” (4b, 1.o., 1 6.ü.)

A handwritten musical score for the scene 'I'm Martina Laborde'. It features a vocal line for Martina and a piano accompaniment. The vocal line starts with the lyrics 'I'm Martina Laborde' and includes performance markings such as 'slow', 'coda perde', and '(str.)'. The piano part includes markings like '(1-16a)', '(1-16b)', and '(str.)'. The score is written on a grand staff with treble and bass clefs.

Beszélgetés indul közöttük: „*Martina Laborde* vagyok, megmutatod a sebedet?”

19. sz. kottapélda *Martina*, 4b jel. eleje, részlet, zgkv.

A handwritten musical score for a scene from 'Martina'. It shows a vocal line with the lyrics 'Will you show me your scar' and a piano accompaniment. The vocal line includes performance markings like 'essia', 'sub f', and '(throaty voice)'. The piano part includes markings like '(r)'. The score is written on a grand staff with treble and bass clefs.

A kés a Purc rete-rendezésben már a jelenet közepén el kerül: a „*We all have a murderous moment in life*” mondatnál, a „gyilkos” szóra tritónusz-lépéssel.¹⁰⁶ Még Martina alakja is Sierva nyomorúságát és végletes kiszolgáltatottságát er síti a középkor katolikus kolostorának zárt, kegyetlen világában.

A 4c jelenet végén színre lép a férfi f szerepl , Cayetano Delaura. Az

¹⁰⁶ Purc rete verziójában Martina Sierva nyakához közelít a késsel, mintegy három hosszú percig keresztül így folytatva az éneklést, s a feszültség egyre kézzefoghatóbb: mondandója zsarolásba csap át. A jelenet végén egy másik apáca veszi ki a kezéb l a kést.

átvezetésnél a kétféle ima polifóniája Sierva jorubául imádkozik, Delaura latinul¹⁰⁷
kettejük első nagyjelenetét készíti el, az 5. jelenetet.

II.8.1. A Martina/Sierva kapcsolat hangközviszonyai

Vessük most egybe az opera alapsorát¹⁰⁸ és Martina hangjait. Martinánál, úgy t n i k, a *fisz1-cisz1* kvártlépés mindkét hangja basszushang és központi dallamhang szerepet is kap. A *cisz-fisz* kvárt glisszandó nélkül és glisszandóval társítva is megjelenik nála.

A Sierva-sor kezdete és a Martina-bemutakozás is a T5+N2 modellt mutatják, az utóbbi azonban tükörfordításban: *hl el dl al* és *cl dl gl fisz1*, g-r l tükrözve. A Sierva-sor a tiszta kvint és a b vített kvárt (tritónusz) váltakozásaira épül, de fontos eleme a N2+T4 és a N2+T5 szembeállítás is. Minden hangköz tehát egy kisebb és egy nagyobb részre van benne osztva, a két rész közti különbségi sáv a kisszekund-tengely. Lássuk most Martina énekbeszédjének fontosabb dallamlépéseit és-sejtjeit:

1. a nagy 2 + tiszta 4: *cl dl gl*, a Sierva-kezd sejt tükörfordítása (?);
2. a kis 2 + b 5: nagy 6, mikor megszólítja Siervát („*Marquise*”), 1. ü.;
3. a tiszta 4+ kis 2 (együtt tritónusz-)sejt, *c f, f fisz* : „*because I believe.*”

Nem véletlen, hogy Sierva saját hangköze a 'démoni' tritónusz, évszázados hagyományokra támaszkodva. Sierva Martinának adott válaszában átveszi az hangjait, a már használt *fisz-ciszr* l indulva kérdi, mintegy egy húron pendülve vele (40. ü., 111.o.): „*How about I (gliss.) have demons inside?*”

20. sz. kottapélda Sierva kérdése, 4b, zgkv.

A tritónusz a „demons” szóra kiemelten, kétszeri ismétléssel jön, majd az 50. ütemben, egy félmondattal kés bb újra tritónusz kerül a „hate” [utál] szóra.

A 49. ütemt l kezdve a *recitativo accompagnato* jelleg zenekari faktúrája

¹⁰⁸ Az idéz jel oka, hogy nem tekinthet tizenkéthangú reihének a sor, bár használatának konzekvens mivolta közelít a dodekafón technikához. Inkább lírai funkciójú, hangulatfest e név-hangsor.

feldúsítja a teret. A kíséret két réteget alkot: egyrészt egy *desz/d f* clustert tartalmaz, hangszerekkel kisszekund-mozgásokban kibontva, másrészt hangfest elemként a Sierva-sor alaphangközeit összekötő, a sorral rokonságban álló skálát használja, mely *asz3*-ról indul és *g2*-ig tart. Ez a skála ismétlődik; az *esz* hangot, Sierva egyik központi hangját és az *esz/a* tritónusz-relációt is tartalmazza, Eötvös később Martina agresszív kacagását is ezzel ábrázolja. A 50-63. ütemekben a harmóniai alaphang *e* kitér *k* után mégis *cisz* (*desz*) lesz, Martina egyik centrálhangja, mely azonban a Sierva-skálában idegen hang.

21. sz. kottapélda Zenekari hangzás *cisz* központtal

Ezalatt Martina ambitusa lefelé táglul, eléri a kis *bé*-t, majd a *giszt*. A *bé* a nagyszeptimugrás *bé h* szekunddal kombinálva létrehoz egy *kis2 + kis7 Nagy7* dallamsejtet, ami a szekund/nagyhangköz modell kitágítását eredményezi.

A 60. ütemben (a 4b vége felé), Sierva Martinának adott válaszában a kislány hangközei ellágyulnak: itt kerül ugyanis először szóba a remény, hogy hazakerülhet. A zeneszerző tiszta kvártba épít bele egy nagy szekundot (*cisz1 disz1 aisz1*), tehát *N2/kis3: T4*, majd nagy szeptim zárja le Sierva mondatát. Az „*in a few days*” félmondat alatt *kis 2 + tritónusz* szól ennek fals hangzásából, feszültségéből is megérezhetjük: nem valószínű, hogy sikerül a hazatérés. A *cisz* alaphang a basszusban pedig az 57. ütem közepén *c*-re vált, kisszekundot lefelé lépve, s ezzel kilépünk Martina

hangrendszeréb 1. Megsz nik a két szerepl közti összhang, kettejük kommunikációjában változás áll be.

22. sz. kottapélda Martina áriájának eleje

The image shows a handwritten musical score for Martina's aria, consisting of vocal lines and piano accompaniment. The score is divided into four systems, each with a vocal line (MART.) and a piano line (PNO).

- System 1:** The vocal line starts with the tempo marking "cresc. largh." and "ad lib." followed by "meccanico" and a tempo of $\text{♩} = 112$. The lyrics are "Haha - a - a - ah ha ha... ha, ha,". The piano accompaniment features a 3/4 time signature and a tempo of $\text{♩} = 112$.
- System 2:** The vocal line begins with a fermata and the tempo marking "parlando" and a tempo of $\text{♩} = 56$. The lyrics are "ha, in a few days! Little Mar-". The piano accompaniment has a tempo of $\text{♩} = 56$.
- System 3:** The vocal line starts with a fermata and the lyrics "quise, I'm sorry for you. When you are old, still m^u-sing in this cell, and elderly". The piano accompaniment includes dynamic markings like pp , sf , and ppp .
- System 4:** The vocal line begins with a fermata and the lyrics "de- mens are draw- sing in - side you, you will re-member Mar-ti - na's words." The piano accompaniment includes dynamic markings like pp and a tempo marking "(poco ted)".

At the bottom of the page, there is a handwritten note "PNO 4/C - 1." and a circled number "61".

Martina áriája monodramatikus jelleg . Mindkét formarészében vannak közvetett zenei utalások a barokk áriaformára is, például az *Escape...* kezdet rész

ritmikájában:

23. sz. kottapélda 4c ária „Escape...!”

28 (5) *MART.* Es-cape, es-cape, es-cape, es-cape, because no one will come for

PNO.

35 *MART.* You. Es-cape, es-cape, es-cape, as I must do... *sotto voce*

PNO.

43 *MART.* (sotto voce) we all have a murderous moment in life.

PNO.

49 $\frac{5}{8}$ ($\text{♩} = 112$) *MART.*

PNO.

A 4c jelenetben a 120. ütemtől kezdve az *e* hang körül fixálódik a hangzás. Ez az *e*-osztinató Martina mániákusságát hivatott érzékeltetni. A jelenet második fele ez, ahol a nő elmeséli: gyilkosságot követett el, és a kislányt is megfenyegeti. Ha Sierva

hangköze a kvint, Martináé, talán id sebb korára utalva, a nagy szext; a két figurának egyébként sok hasonló vonása is van. Sierva, ha a zárdában életben maradna, egyfajta Martinává válhatna az id k folyamán. Az rült apáca el revetíti ezt a lehet séget:

Little Marquise, I am sorry for you.
When you are old and still musing in your cell
and your elderly demons are drowsing inside you,
you will remember Martina's words.¹⁰⁹

24. sz. kottapéllda Martina, 4c részlete

A parallel sorsú szerepl k közt az operában nem alakul ki valódi emberi viszony. A regényben ezzel ellenétben igen: ott Martina Sierva jóindulatú ápolójaként, tanítójaként szerepel. Eötvösnél és Hamvainál Martina rülete elhatalmasodik, és akár egy újabb gyilkosság árán is csak „menekülne ebb l a viperafészekb l.” A két szerepl egymásra utaltsága is olyan mellékszál, amit a librettó kihagy; a figurák itt csak egymás árnyai lesznek, nem segít i legfeljebb sorstársai lehetnek egymásnak.

Egyébként ebben a m ben az Érsek és Josefa kivételével mindenki áldozat: Ygnacio, az apa saját butaságának és döntésképtelenségének az áldozata; Martina az idegeinek. Josefa az egyházban betöltött pozíciójának, hiszen akarata ellenére sem tud már segíteni Sierván. Delaura is áldozat: saját érzelmeinek, kontrollálni nem tudott szenvedélyének csapdájába esik.

109 A 4c elején, 23.ü., 116-117.o.

I.9. Állandó kifejező eszközök

I. Glisszandók

- *nagy glisszandók (kvint vagy annál nagyobb ambitus) az énekszólamban*

1. erős érzelmi töltettel, groteszk, sokszor agresszív hatással. Például: Martinánál, zsgkv. 91.o., 61. ü., amikor el akarja adni a lelkét a démonoknak. Szövege: „I need *his help*” [„szükségem van a segítségére”], ambitusa oktáv+tiszta kvárt fölfelé. Vagy: a 4a és a 8a jelenetekben az apácák kórusában, a frenetikus, erős sód hisztéria kifejezéseként. A 8a-ban (zsgkv.: 102.o.) a nőna-glisszandók szövege: „*violenti quasierunt vitam meam*” [„erőszakkal elveszik életemet”];

2. komoly kifejezéssel: Martina, part. 91.o. 62.ü., tiszta kvint ambitus lefelé;

3. játékosan, Siervánál – a gyerekek gyakran játszanak így a hangjukkal. Például: Sierva: „*leestem a hintáról*” (2c, 31.ü.), egyben madrigalizmus is, mert a glisszandó iránya a hintázást fel-le irányát imitálja; vagy: 3c, 100-101.ü., a „Repülök *az égen*”-nél a fel-le irányú glisszandó.

- *kis glisszandók (kis szekundtól tritónuszig, kvártig) az énekszólamban*: egy-egy szót kiemelés, általában szóvégi szótagon szabad ambitusjelöléssel felfelé, angol nyelv énekszólamoknál.¹¹⁰ Negatív érzelmi többletet, fájdalmat, elvágódást fejez ki, ritkábban iróniát. Például: Ygnacio, 2c, 1.ü. „*I’m so scared*” [„Úgy félek.”] kisterc/nagyterc fel; Delaura, 7a, 28.ü.: „*I saw her watch the snow*” [„láttam, ahogy a havat nézte”], ambitusa: nagyszekund felfelé.

- *nagy glisszandók a zenekarban*: legtöbbször érzelmileg felfokozott pillanatokban az egész zenekari faktúra fel-le glisszandókból áll, negatív és pozitív érzelmi töltéssel is el fordulhat.

1. pozitív érzelmekkel, erotikus hatású: például Delaura szenvedélyes megjelenése a 6. jelenetben;

2. negatívan: az ördög zései jelenet zenekari faktúrájának szinte egésze folyamatos, ijesztő oktáv-glisszandózás.

- *kis glisszandók, hajlítások, bending¹¹¹ a zenekarban*:

1. tritónus- és kissetekund-glisszandó: várakozás, izgalom kifejezése, hideg hangulati hatással, például az *Evokáció* elején a tuttiban: 1a jelenet, 25-29., 31-32.ü.

2. szólisztikus, 1 vagy 2 hangszerre komponált hajlítások: meghitt pillanatokban,

¹¹⁰ *Angels* és *Love and Other Demons*.

¹¹¹ Könnyű zenében használatos kifejezés a két szomszédos hang közti, általában nagy szekund- vagy kisterc-csúszásra.

dzsesszes felhangokkal, például az *Angels in America* éjszakai csábítási jelenetében (8. jelenet), ahol két gitár és egy elektromos gitár glisszandózik lágyan. Vagy: a *Love and Other Demons* 7a jelenetének (a 2. felvonás elejének) harang-imitációja, hideg hatású jelz hangja (kisterc-glisszandó).

Zenekari tuttikban *mf p* dinamikával az irónia éreztetésére használja a szerz , például, mikor Abrenuncio a 3c jelenetben azt énekli: „*El is felejtettem: ha Isten is egy opció, akkor már nincs is más opció*”, a 47–51. ütemekben, vonós-üveghangokkal.

II. Melizmák az énekszólamban

1. Abrenuncio: kántori énekszer alapstílus, a hangsúlyos szótagára, vagy a mondat fontos szavára. 3b, 60–61.ü., „e-li-xir”, „only time will tell...”
2. Névjegy-melizma: Martinánál és Érseknél, Delaura nevére. Például: Martina: „Father Cayetano,” 7b, 64.ü.
3. Sierva: koloratúrák a Madárdalban (1c, 28.ü., 4a, 38–39.ü.)
4. Delaura (7a, 49.ü.), majd Sierva is a szerelmi jelenetben (7b, 149–150.ü.), kis2 váltóhangos kilassított trilla: mi-se-ria, es-ta-do szótagokra.

III. Funkcionális kórushasználat (apácák/ rabszolgák kórusa, Vocal Trio¹¹²)

1. gregorián dallam mixtúrás harmonizálása, *orgánium* a kórusban:
 - a) izoritmikusan¹¹³, szinkronban: apácák, 4a, 1–4.ü., 10–18. ü., 8a 1–34.ü., visszhang-szer kórusháttér;
 - b) nem notált aszinkronban: apácák, 4a, 19–35.ü., itt az aszinkronitáshoz még tempóváltások is járulnak,
 - c) notált aszinkronban: 4a, 5–8.ü.;
 - d) aszinkronban, beékkelt énekszólókkal, ellenpontoszer en más anyagok mellett: apácák, 4a, 36–47.ü., visszhang-szer kórusháttér;
2. saját dallam szólamokra bontott harmonizálása: *off-stage* kórus, 1a, 52–54.ü. és kórus, 7a, 80–89.ü.
3. saját dallam mixtúrás, izoritmikus harmonizálása: apácák 8d, 22–36.ü.

112 *Angels in America*.

113 *Izoritmia*: a szólamok ritmusa vertikálisan szinkronban van egymással.

4. saját dallam mixtúrás, izoritmikus harmonizálása (ellenpontoszer en, a kórus csak az egyik réteg a többi között): 1a, 63–64.ü., 1c, 23–27.ü.,

IV. Madrigalizmusok, zenei-képi asszociációk

*Madrigalizmusok az énekszólamban,*¹¹⁴ melyek gyakran énektechnikai vagy notációbeli effektusokkal társulnak. Például:

- az eltérés zenei érzékeltetése: Sierva, 5. jel., 117–120.ü.: „*please, make me invisible*” [kérlek, tégy láthatatlanná]: egyetlen d-hangon való repetálás *pp*-ban. Sierva máshol soha nem énekel egyetlen hangmagasságon 3 hangnál többet.
- Mozgást jelentő szavak iránya a hangközök irányában mutatkozik meg: Delaura, Sierva, 7b, 124–126.ü.: „*Vuelve y revuelve*” [„Újra és újra forog a szerelem gondolataimban”],¹¹⁵ hangfest jellegű hangköz-megfordítással.
- Jelentést érzékeltető kisambitusú glisszandó: Delaura, 6. jelenet, 18.ü.: „*the one [demon] that never lies*” [az, amely sohasem hazudik], a „*lies*” szóra hajlítás felfelé, egy kitartott negyedhangon.
- A szereplő jellemzése hangszínnel: Martina, mély torokhang és normál hangadás egymás után, 4b, 12–13.ü. „*megmutatod a sebedet?*” (perverz kíváncsiság kifejezése).
- Adott szó jelentésének kifejezése hangszínnel: Abrenuncio, 4b, „*megmenteni, de kit l? a sarlatánoktól?*”: falzett, torz magas hang.
- Lelkiállapot érzékeltetése: 6. jelenet, 41–47.ü. Delaura áriájában az *rj*öngés lefestése kiírt, de sok szabadsággal megvalósított ritmussal, valamint a szabad és az approximatív hangmagasságok megadásával, gyors tempóban.
- Rejtett madrigalizmusok a *hangközszimbolika* és az egyes szereplők közötti *motívumok és hangszínek* következetes alkalmazásai is, melyeket tudatosan hallgatóként nem érzékelünk, de hatnak ránk. Például a *démon* szóhoz a tritónusz, időnként a T5 hangköz társul, Siervához az oboa-dallam stb.

¹¹⁴ Tulajdonképpen a rejtett madrigalizmusok egyik fajtája nem más, mint a következő pontban felsorolt hangköz-szimbolika.

¹¹⁵ Nyersfordítás a librettófordításban másképp szerepel.

V. Hangfest jelleg anyagok, zenei-képi asszociációk a zenekarban

- Hangfestés illusztratív jelleggel, például: az eredetileg billentyűs Scarlatti-anyag vonósokon megszólaló, glisszandóval torzított hangközlépés-effektusai, melyek a denevérek sivítását modellezik: 3a, 32-33.ü.; vagy: a madárcsicsergés-effektus [twittering] 12 hegedőosztásával a zenekarban: 4b., uaz. a 8c-ben.
- Hangfestés asszociatív jelleggel: az összes Scarlatti-idézet és gyors futamos zenekari anyag Ygnacio és Abrenuncio részeinél, 3a és 3b.
- Konkrét zenei illusztráció: harangütések elektronikusan létrehozott effektusa, 2a, 7a.
- Illusztráció zenekari anyaggal: harangütések, hangszerelve: 1b, 8a, 8d, 4a.
- Illusztratív jelleg hang-effektus: elektronikusan létrehozott démoni hang, Sierva, 5.jelenet.
- Akusztikus illusztráció: a templom terének modellezése, 4a és 8a apácakórusai.

VI. Hang- és hangközszimbolika

- kvintek és kvártok és/vagy tritónusz használata a zenekarban és az énekszólamban. Kvint és kvárt, kvint és tritónusz egymásra téve: harmóniai alapelemek.
- Szeptimek és nónák: az énekszólamban lépésként alkalmazva erős, sokszor negatív érzelmek kifejezésére vagy negatív karakter szereplő jellemzésére szolgálnak. Például: az Érsék az áriájában (2a) és első színrelépésekor (1b) is szextekkel, szeptimekkel teletöltött énekszólambát kap.
- Tritónusz/tiszta kvárt- vagy kvint-amibitusú clusterok: feszültségkeltés, a zenei anyag belső dinamikájának erősítése. Például: *Evokáció*, 29-31.ü.-ben a cím első fele: a „Love...” szövegre megjelenő kvint-cluster, kromatikus, befelé és kifelé irányú mozgással.
- Domináns 7 és nagy 7 keret akkordok és akkordfelbontások: énekszólamban, zenekarban is tipikus, például: Sierva démon-soroló ariosójában kvinttel kitöltött nagy 7 (f-c-e) társul minden egyes démon nevéhez: 7a, 38.o., 41-42., 46., 53. ü.
- Diatonikus akkordfelbontások, vagyis I. fokú kvart-szextakkord, dúrakkord, mollakkord, valamint pentaton dallamfragmentumok az énekszólamban: ahhoz képest, hogy politonális és nem funkciós zenéről van szó, elég gyakran előfordulnak kifejezéseszközök, bár jellegzetes pillanatokra vannak tartogatva.

Általában tiszta, pozitív személyiségeknél jelennek meg, vagy szinte módon kifejezett érzelemhez kötődnek, gyakran a szomorúsághoz, lemondáshoz, melankóliához. Példák: az *Angels*-ben Ethel Rosenberg szólamának kíséretében mollakkord-felbontások; a *Love and Other Demons*-ban Domingánál e-moll hármashangzat-felbontás az „anyára van szüksége” szövegnél, 2c, 36.ü. Vagy: Siervánál e-lá pentaton hangsor a „Mama Dominga” megszólításra, 3c, 97.ü., asz-dúr kvártszextakkord Sierva Delaurához intézett kérdésénél: „Régen varázsló voltál, ugye?”, 5. jel., 52.ü.

- Kromatikus mozgások rövidebb, koncentrált területen: feszültség, rólés, melankólia kifejezése. Ezenkívül az érzelmi vagy dinamikus csúcspontok elérésére használja a szerző.
- Számszimbolika: például az *Angels*-ben, amikor Joe egy utcai telefonkabinban tárcsáz, a számoknak hangmagasságok felelnek meg c-től számítva az abszolút hangértékeken.
- Egyes hangok szimbolikus jelentése, például: a *fisz*, mint a szerelem jelképes hangja a *Love and Other Demons* 5. és 7b jeleneteiben, vagy az *Angels* 4. és 8. jeleneteiben; az *f* és a *h* a az egyház démonikusságának a szignálhangja lesz a 2a-ban és a 7a-ban stb.
- Hangközkapcsolatok szimbolikus szerepe: például a *szekundsúrlódásé*, ami a két szerelmes látens disszonanciáját festi le az *Angels*-ben (Prior *fisz*, Louis *g* hangot kap); vagy ennek ellentéte, a hangközök harmonikus kapcsolódása, ugyanott Louis és Joe kezdődő szerelmi kapcsolata *fisz* és a hangokkal bontakozik ki. A Sierva-Delaura párosnál is *fisz*-központú kulminációs terület készíti el az egymásra hangolódást az 5. jelenetben, és *fisz/a*, *fisz/asz* terceket tartalmazó, kromatikus szerkezet dallam szerepel a 7b szerelmi csúcspontján is. A hangközszimbolika valójában olyan önálló terület, amely a darab egészét átszövi.

25. sz. kottapélda *Sierva ariosója (7b), részlet*

The musical score is for a scene from the opera *Sierva*. It features two vocal parts: SIERVA and MART. SIERVA's part is marked 'slow, senza tempo' and '(singing) *ppp*' with lyrics: 'An A-BI-KU who feeds in my belly and an'. MART's part is marked '(whispering) *ppp*' with lyrics: 'Are your de-mons real? Who are they?'. The instrumental parts include Flute 1 (Fl. 1), Flute 2 (Alt Fl.), and Percussion (Perc. 1 and 2). The percussion part includes 'Afr. Beans', 'Cencerros very high', and 'Maracas low'. The tempo is marked '(♩ = 120)'.

VII. Hangsorok

Rövid összefoglalás:

- pentatonikusság, hexatonikusság, a *Love and Other Demons*-ban el sorban Siervához és az afrikai réteghez kapcsolva;
- modalitás, polimodalitás; modulációk és *mobil tonika*: szinte mindenhol. Például, csak magát az énekszólamot vizsgálva: hangsváltások szekundkülönbséggel Abrenuncio melizmáiban (7b), és sok helyen tonika-váltások tercron fordulatokkal, terckülönbséggel. Gyakori a tritónusz- és kvárt-váltás is egy-egy modulációs helynél, f ként az énekszólamokban.
- egyéb skálák: egészhangú skála, bartóki tá-fi sor;
- dzsesszes hangvétel és ilyen típusú módosított akkordok sora, például Delauránál a 7b-ben, vagy Louis-nál az *Angels*-ben;
- kromatika: a bartóki anyanyelv hatása;
- kvázi domináns/tonika funkciójú, de általában a felhangsorra épül akkordváltások, akkordszekvenciák, és -osztinátók.

VIII. Egyéb általános zenei eszközök

- az unisono (az oktávkett zést is beleértve) a zenekarban: el fordul, de ritkán;
- a zenekarkíséret nélküli énekszólam: ritka;
- az egyszólamúság és/vagy unisono a zenekar és az ének között: hangfest jelleggel szerepel, nagyon ritka;
- a szell s felrakás, sokszor a *parlando rubato* énekmóddal társítva az énekszólamban és a zenekarban: gyakori;
- a hangismétlés is el fordul, például a 3b jelenet elejének zenekari osztinatóiban;

- pontos ismétlések: ritka. Dallamoknál ismétlés csak változtatással fordul elő, nagyobb terület ismétlése ritka, de van rá példa: a pontosan megismételt egyperces közjáték-zene a zenekarban, amely később lett betoldva;
- dinamika: pontos, hangszerszerű, részletes dinamikai notáció a zenekarban és az énekszólamokban is, de ez utóbbiaknál szabadabban kezelik azt;
- tempóváltások: a dramaturgiai szerkezetben és a nagyforma dinamizmusát illetően is fontos alkotóelemek. Tempóváltás előfordulhat csupán notációs okból is. A tempóváltások összefüggenek a zenei réteg-váltásokkal, az egymásra rétegződésnél esetenként többféle tempójelzés is jelölve van (például a 4a *twitteringjénél*). A zenei- és nyelvi rétegek változásával járó új tempók az adott jelenetben a szereplők addigi kifejezésmódjának megváltozását is eredményezhetik.

II.10. Nyelvek és stílusok konklúzió

Ebben a fejezetben láttuk, mennyire sokféle kifejezéseszköz, zeneszerzési technika, vokális és térbeli hatás színesíti az egyes jeleneteket. A bartóki anyanyelv jelenlétét is megpróbáltam érzékeltetni néhány példával. Nyelvek és zenei dialektusok ebben az operában egymásba kapcsolódnak és egymást árnyalják.

A vizsgált eötvösi nyelvi-zenei sokszínűségért mások is írtak már igaz, nem annyira részletesen, hiszen a *Love and Other Demons* a zeneszerző egyik nemrégiben befejezett operája.

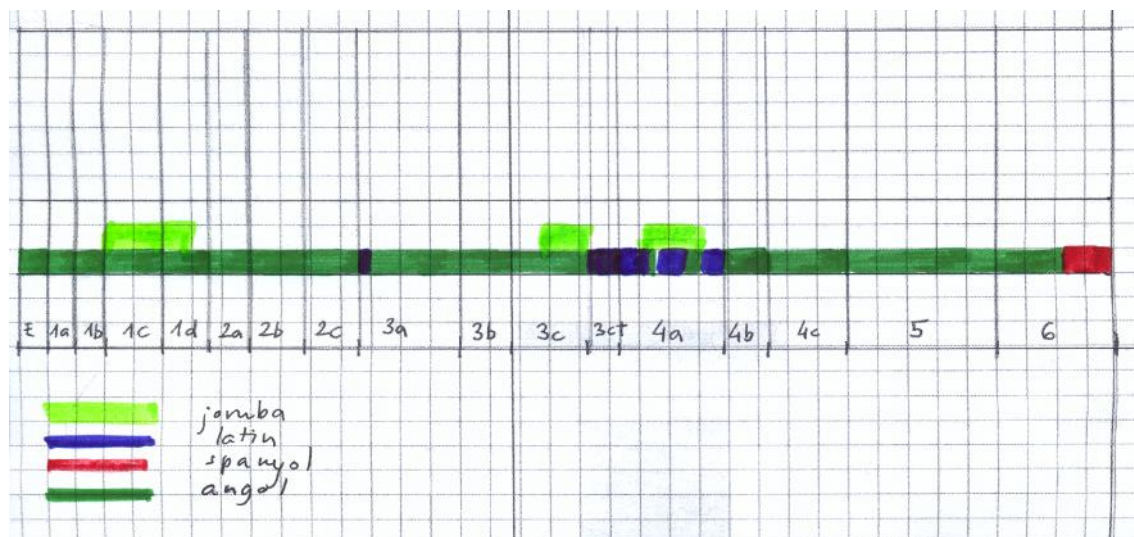
Aurore Rivals 2010-es disszertációjának konklúziója volt az a mondat, amely disszertációm egyik kiindulópontjává kellett, hogy váljon. Ugyanis az időközben elkészült *Love and Other Demons* azt a korábbi operákban még csak látens módon jelenlév zenei elvet alkalmazza központi sajátosságként, amit Rivals már Eötvös többi operájában is kimutatott. Eszerint: a zeneszerző operáiban nem létezik nyelvi egység; vagyis inkább azt mondhatjuk: azért nem létezik, mert szét van bontva az egyes szereplőkhöz kötődő dialektusokra, és a szereplőkön keresztül épül újjá. Az egyéni dialektusok pedig a szereplők karakterizálását szolgálják.¹¹⁶

Összefoglalásként érzékeltetni szeretném, hogyan illeszkednek egymásba a különböző rétegek, mily módon szolgálják a zenedrámái egységet vagyis az opera nagyformájának szerkezetét, amelyről a következő fejezet is szól majd. Táblázatokat készítettem, amelyek révén könnyen megfigyelhetjük az egyes rétegek működését egymáshoz képest és az egész mű folyamatát tekintve.

116 Rivals, 263.

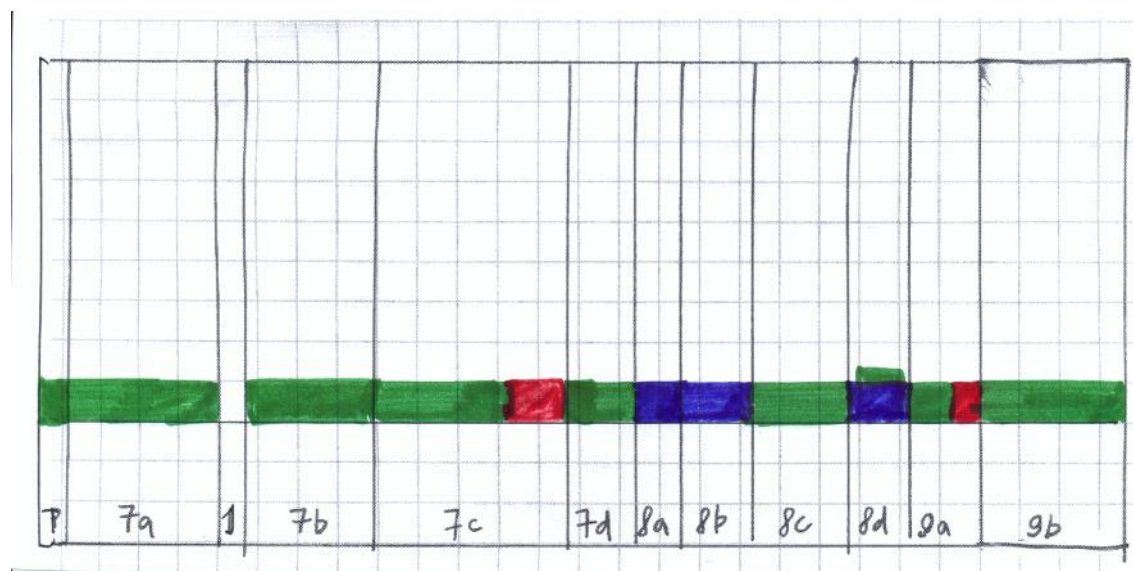
A nyelvek elosztását ábrázoltam az első grafikonon. Láthatjuk rajta, hogy az angol alapnyelvként működik, és dominál.

1a grafikon Az első felvonás nyelvi elosztása



A második felvonásban az angol alapnyelv mellett a latin kerül előtérbe, amely a hideg minőséget képviseli.¹¹⁷

1b grafikon A második felvonás nyelvi elosztása

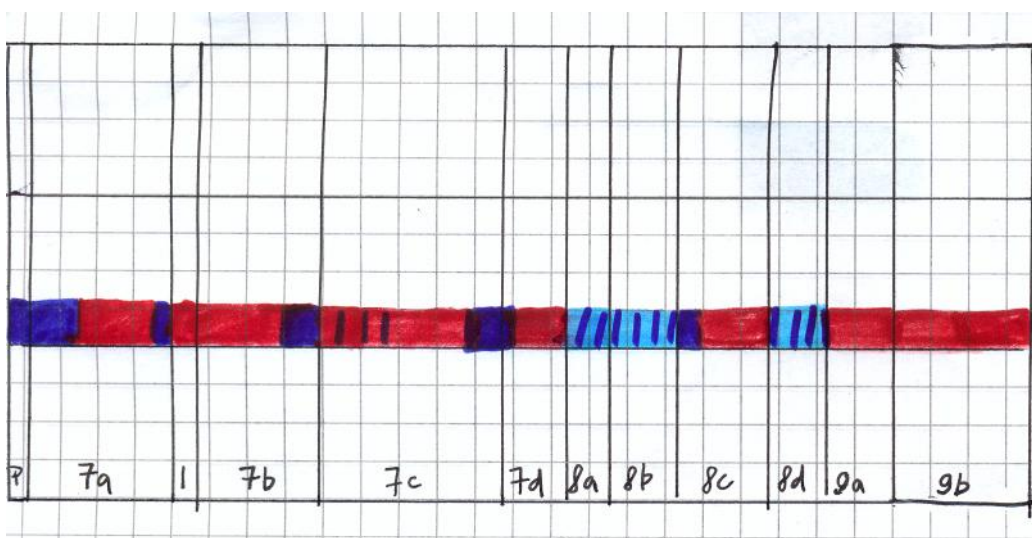
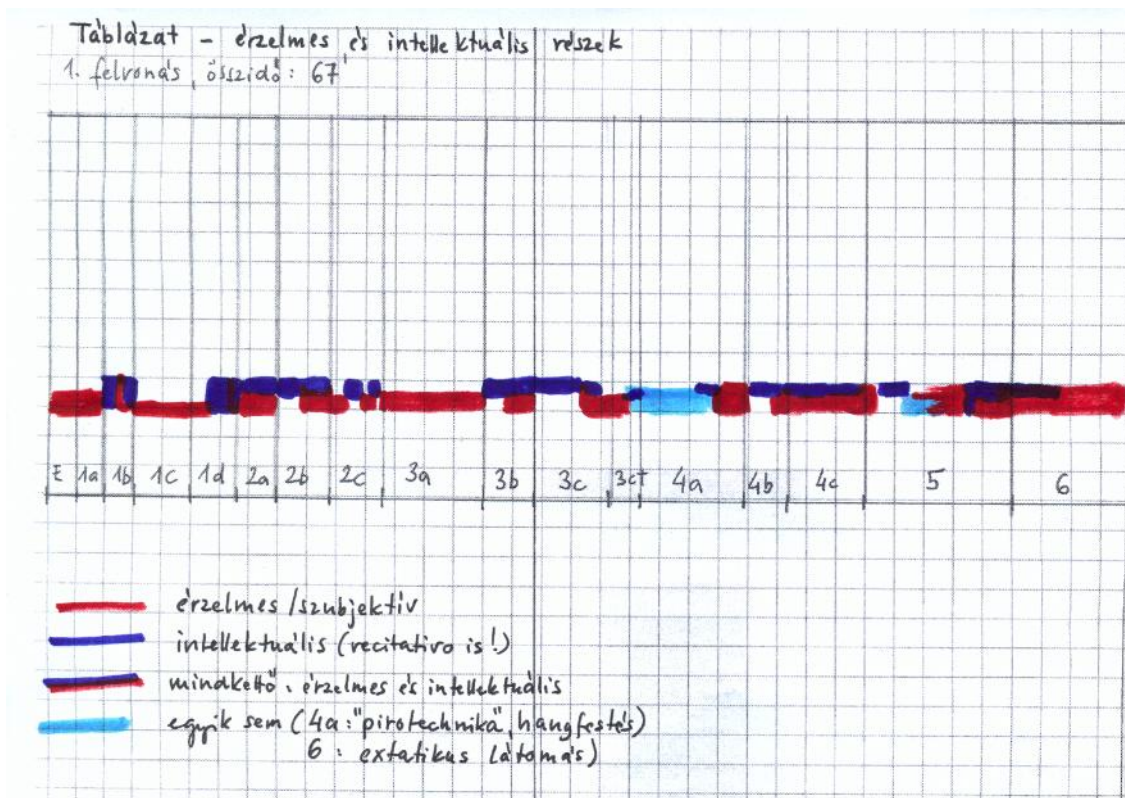


Különböző, egymásnak ellentétes érzékelési minőségekkel társítottam a nyelvi rétegeket a jelenetekben, mint például a hideg és a meleg. A latin réteg, vagyis az

¹¹⁷ Táblázataim sajnálatos módon nem teljesen méretarányosak. A táblázatokban az opera első és utolsó harmada rövidebbnek tűnik, mint amilyen valójában.

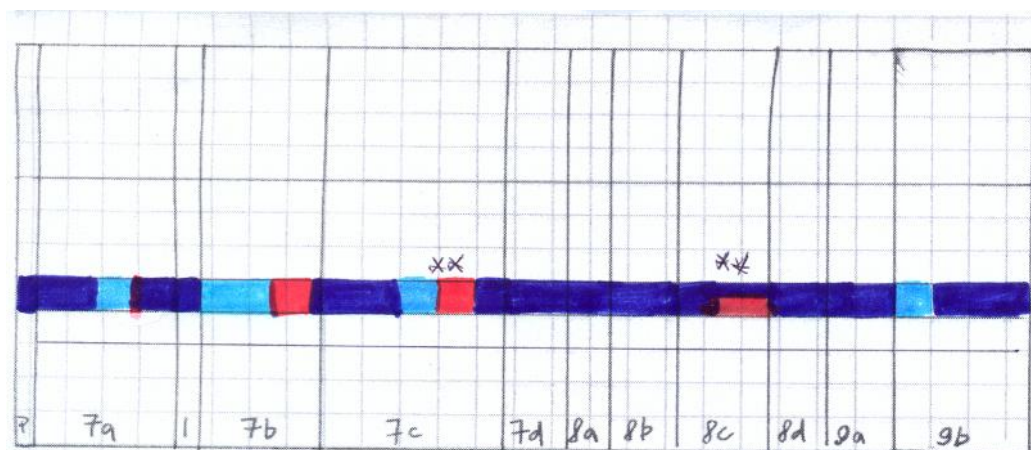
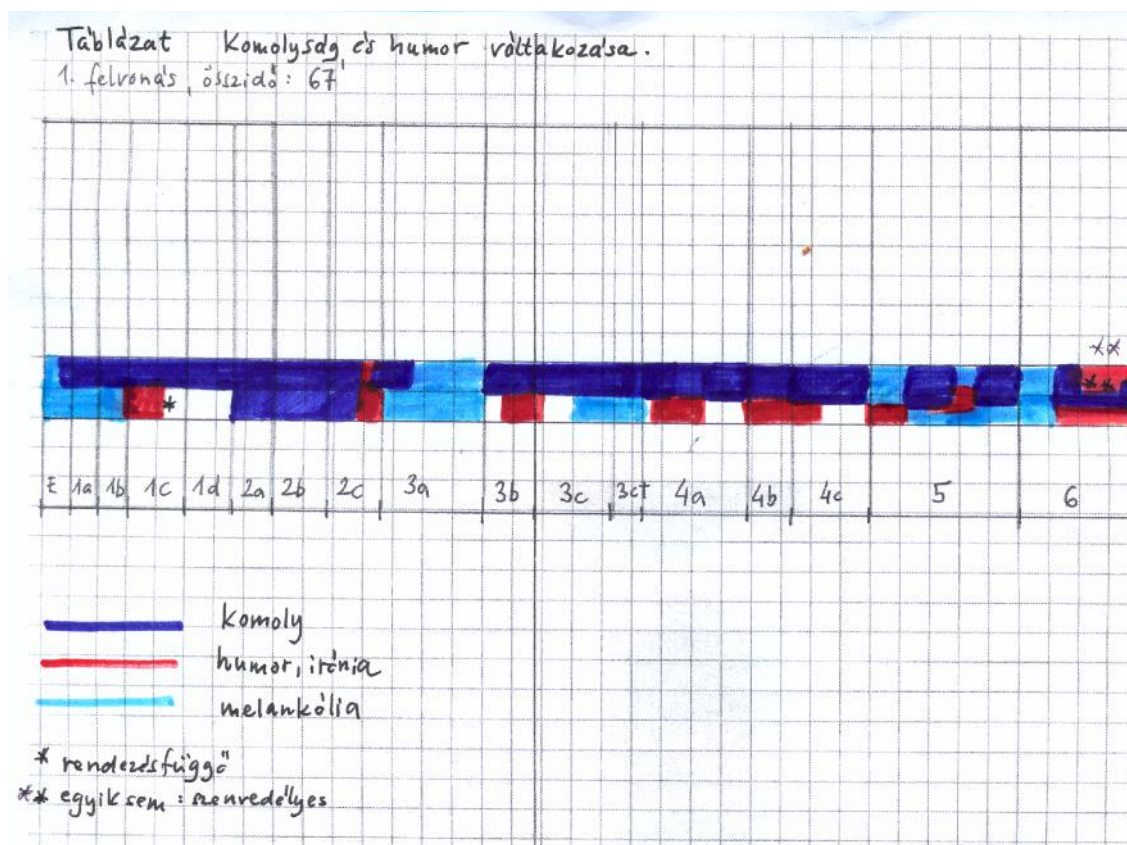
Egyéb, szintűgy egymással ellentétes érzetek és min ségek szembeállításai láthatók az alábbi grafikonokon.

3a/b grafikon Érzelmes és intellektuális részek ellentétei



A következő ábra segítségével a komolyság és humor váltakozását figyelhetjük meg a m jeleneteiben. Szembetűnő, mennyivel kevesebb a vidám tónusú párbeszéd, mint a komoly vagy a szomorú az áriák közt egyáltalán nincs ilyen. Valódi groteszk csak a 7b *arioso*-részében jelenik meg vagy talán Abrenuncio ironiáját vehetjük még ide. Purc rete szerint ebben az operában „a humor csak homeopatikus dózisban van jelen.”¹¹⁸

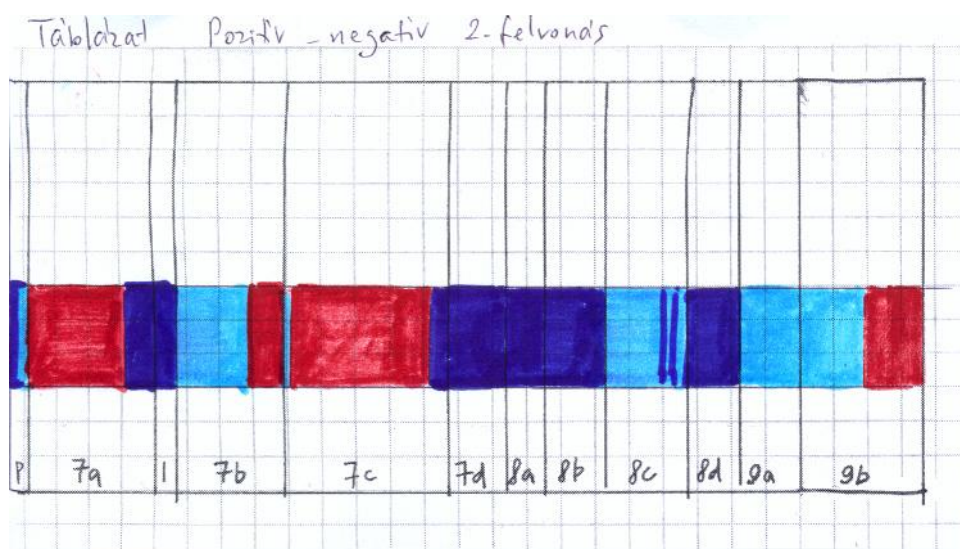
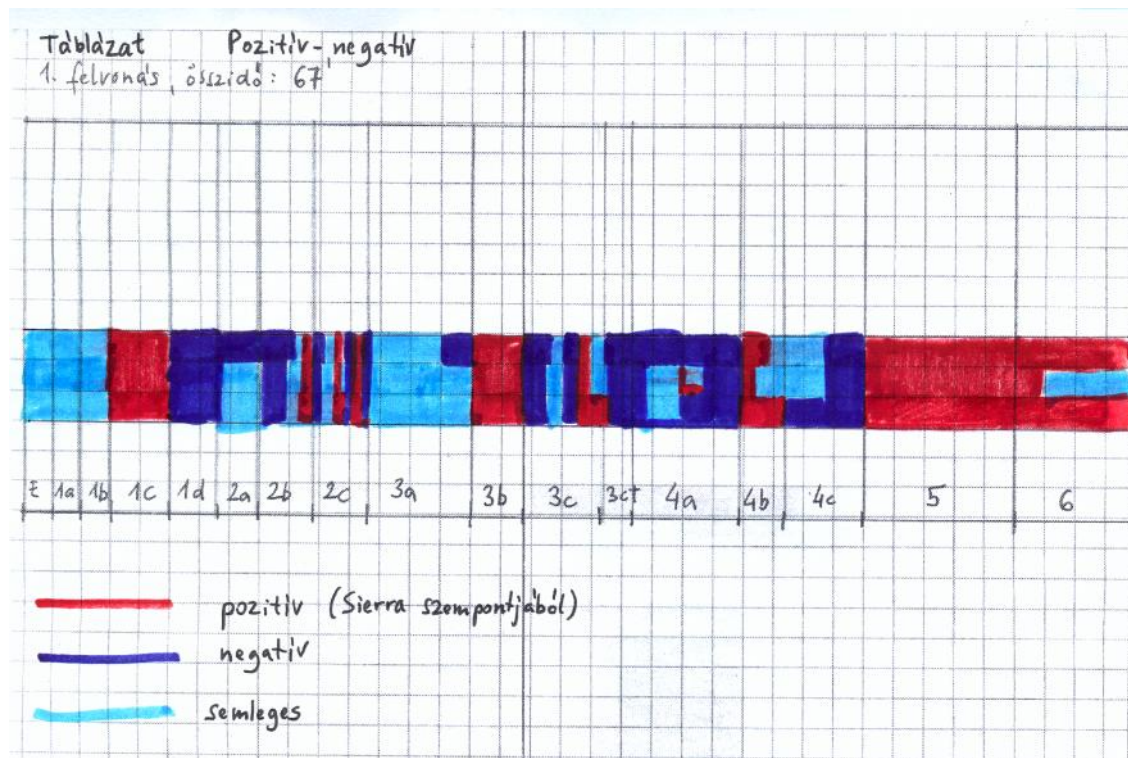
3c/d grafikon Komolyság és humor váltakozása a két felvonásban



118 Catherine Jordy: „La Morsure du chien. Entretien avec Silviu Purc rete.” *Strasbourg*, 24 28. 25.

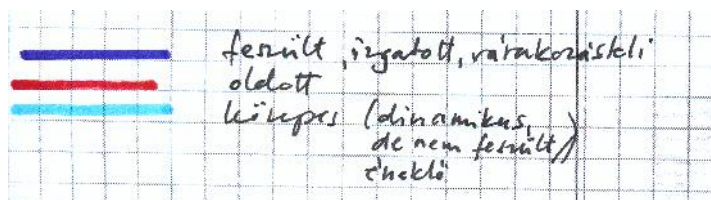
Az alábbi grafikon révén a jelenetek pozitív/negatív besorolását érzékeltetem, de csakis Sierra szempontjából, mivel hallgatóként első sorban vele tudunk azonosulni.

4a/b grafikon Pozitív/negatív ellentétpárok

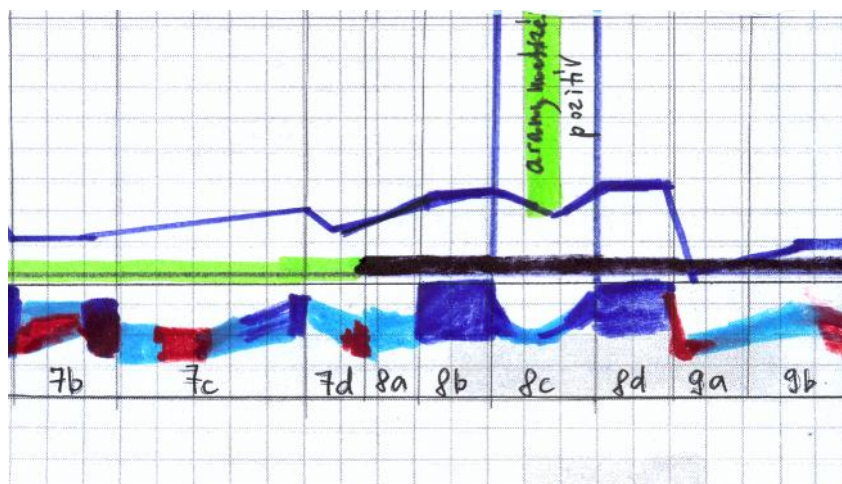
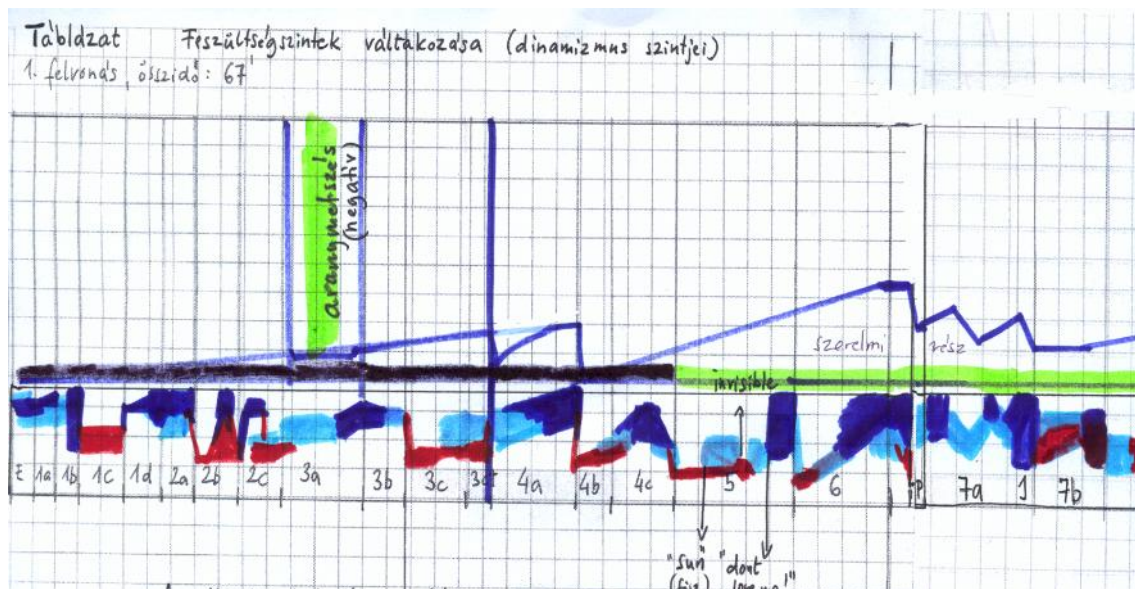


S következésképp végül az utolsó, dolgozatomban harmadik nagy fejezetének anyagát elrevetít grafikonon,¹¹⁹ melyen a dramaturgiai szerkezet dinamikai feszültséggörbéje látható. A két felvonást az ábra két részletével, a lokális és a globális dinamikai ívet egymás fölé helyezve külön-külön is ábrázoltam.

Jelmagyarázat:



5 a/b grafikon Feszültség szintek váltakozása az 1. és a 2. felvonásban



¹¹⁹ Ott ugyanez a grafikon a felvonásokra tördelés nélkül, egyben szerepel.

III. Dramaturgia

III.1. Nagyforma és a jelenetek időarányai

III.1.1. Proporcionálás

Eötvös Péter ebben a műben konkrét módon ragaszkodik az opera formai és történeti hagyományaihoz. A klasszikus-romantikus opera dramaturgiai szintaxisába és szerepköreibe helyezi a García Márquez-kisregény normálistól nagyon is eltér szereplőit.¹ A barokk operákban sok szürreális alak jelenik meg, és ismerjük a zeneszerző Monteverdi-tiszteletét is.² A *Love and Other Demons* hagyományos értelemben is leginkább opera az eddigiek közül: tulajdonképpen nem más, mint kissé vészjósló mese; valóságos korszak valóságos adataira alapozott, mégis inkább valóságos telen történet.

A zeneszerző tervező-tevékenysége egy operánál, de bármely nagyobb szabású hangszeres műnél sem a hangok kiválasztásánál kezdődik. Az első feladat a belső, láthatatlan tartópillér- és arányszerkezet felvázolása és kialakítása. Eötvös a Lendvai-elméletet jól ismeri és tanulmányozta, jelen vannak, működnek zenéjében, annak időbeli szerkesztésében az arany metszés-proporciónok.³

Jó zeneszerzőknél, színpadi vénával rendelkező operaszerzőknél szinte ösztönösen működik ez a forma- és arányérzék. Ez az 'érzet' nem csak úgy magától alakul ki. Eötvös Péter a Lendvai Ernő által Bartók zenéjében kimutatott szám-elveket használja a saját gyakorlatában, illetve a Simon Albert által szóban átadott arány- és hangközgondolkodás szabályszerűségeire is épít.⁴ A komponálást megelızı a nagyforma eltervezése. Eötvös szavait idézve:

A proporcionálás: az arányok megválasztása a munka abban a fázisában jöhet létre, amikor a librettót már megkaptam, dolgoztam rajta, meghúztam, a felét kidobtam, és elször látom

1 „Ez most egy kifejezetten szerelmi történet lesz” mondja a zeneszerző. Megyeri Krisztina: „Beszélgetés Eötvös Péterrel.” In: *DEA-disszertáció*. Függelék, o.n.

2 Ez korai kisoperáiban, például a *Radames*-ben is érvényre jutott. Szitha Tünde: „Operatüzem görbe tükrében. Eötvös Péter: *Radames*”. *Muzsika* 53.évf./3.sz. (2010/3):19–20.

3 Lendvai Ernő: „Bartók kromatikája. (Az arany metszés-rendszer.)” In: Uő.: *Bartók dramaturgiája*. (Budapest: Akkord, 1993): 29–43.

4 Jeney Zoltán információja, aki állítja: mindkettejük, sőt egy egész zeneszerző-nemzedék kompozíciós gondolkodására hatottak a Zeneakadémián tanító Simon Albert elemzési módszerei, melyek részben hasonlítanak Lendvai elméletéhez és kapcsolódnak is hozzá. Ezek az analitikus technikák sajnálatos módon nem lettek írásban rögzítve. Az Új Zenei Stúdió tagjainak gondolkodásmódját is alapvetően formálta Simon Albert (1926–2000) első sorban a Bartók-műveknél alkalmazott elemző megközelítése.

egyben az egész szöveget. Ekkor látom, hogyan funkcionálnak az arányok. Csak ezután következik a zene. *A zene megírása a legutolsó lépés* a keletkezési folyamatban (nevet) [...] Hogy miként lehet valamit felépíteni és lebontani, ez tulajdonképpen valamiféle érzet vagy tapasztalat kérdése. Az operám ebből a szempontból, azt hiszem, jól működik.⁵

Az opera két felvonásának időtartama nem egyforma: az első 66:46, a második 44:56.⁶ Felépítése sokban megegyezik az *Angels in America* két felvonásának beosztásával és tagolásával, annak ellenére, hogy a művek stílusa nagyon is különböző.

A kilenc jelenet *jelenetcsoportokat* takar, ez azonban csak a partitúrában látszik tisztán: a darabot hallgatva több aljelenetet érzékelünk, a váltások hagyományos időaránya, az áriák beosztása nem tükrözi elsőre ezt a tagolást. A kilenc fős jelenet ugyanis két, három vagy akár négy aljelenetre is tagozódhat, legfeljebb a szereplők számának változása és a helyszínváltozás okán, így tehát összesen 25 aljelenetet számolhatunk meg. A jelenetek alaposan átgondolt tervezése, arányai és beosztása egyike a zeneszerző építőkockáinak, melyek hozzájárulnak a zenei szövegek egységességéhez és a művet koherens egészévé alakítják.

A *kulcsjelenetek*, hasonlóan az *Angels in America*hoz, az aranymetszés-elvet követik, a *csúcspontok* pedig a dramaturgia felfelé épülő dinamikája által elvannak készítve. Eltűnik mindig zeneileg és dinamikájukban is kontraszt-jelenetek állnak. Ilyen kulcsjelenetek az 5. és a 7c jelenet, csúcspont pedig a 6. jelenet vége, valamint a 8abcd teljes jelenettömbje.

Másodlagos fontosságú kulcsjelenet az 1c, amelyet az 1b és az 1b recitatív jellegű, sokszorosán tagolt részei készítenek el; valamint a 4a, amelyre a 3-as jelenetcsoport (3abcd) áriákból és recitatív részekből álló emelkedő feszültséggörbéje ível föl. Ebben az esetben nagy a kontraszt a váltásnál, mind a feszültséggörbe alakulását, mind a részek hangvételét tekintve. Itt az akusztikai tér és a helyszín is egycsapásra megváltozik, ugyanis a 4a-tól kezdve már végig a kolostorban történnek az események: ez a jelenet tehát törésvonalat alkot. A 4a utáni hosszabb, középső rész hullámzó

5 [„...und eine solche Proportionierung, die stellt sich in der Phase her, wenn ich das Libretto schon bekommen, schon bearbeitet, schon geschnitten, schon die Hälfte rausgemissen habe und dann zuerst den ganze Text zusammenfasse und dann sehe ich, wie die Proportionen funktionieren. Ernst danach kommt die Musik, die Musik ist der allerletzte Stufe in dem Herstellungsprozess (lacht) [...]. Das ist ein Gefühl, es ist eher eine Erfahrungswert, so etwas auf- und abzubauen. Ich glaube, in diesen Oper funktioniert es gut.”] *Hacker-interjú*, 93.o.

6 A pontos *timingot* lásd a részletes táblázatokban. Az időmérések a chemnitzi előadás privát kópiája alapján készültek.

intenzitással, de mégis emelkedik; ebben benne foglalhatók az 5. jelenet fensíkja és a 6. jelenet érzelmi kitörése Delauránál, sőt még a 7a és 7b váltakozó zenei-dinamikus görbéi is. Ezek előkészítésként együttesen a 7c szerelmi jelenet végét emelik meg, és aztán a 8-as jelenetcsoport kulminációs pontjára futnak fel. A 8b jelenet, az ördög és a valódi kulcsjelenet, melyet a 7a-tól 8b-ig tartó emelkedés készít elő.

Intenzitásgörbék

Nagyfokú tudatosságot vélek felfedezni a zenei intenzitásgörbe ívelésének beosztásánál. Feltételezem, mennyire hasonlít ez az intenzitásgörbe a klasszikus modellekéhez. Mozart *Don Giovanni*jának felépítését, mint szerzett, végkifejlete felé dinamikus haladó dráma zenei dramaturgiáját általa nagyra tartott példaként említette többször is a zeneszerző.⁷

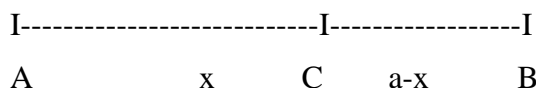
Az opera jelenetfelépítését több, részletes táblázattal ábrázoltam. Ahogy említettem, ezeken is megfigyelhetjük, hogy a kulcsjeleneteket és a formát az aranymetszésnél osztó magán-áriákat is belefoglalva két nagy ívet figyelhetünk meg: az első csúcspontja az első felvonás vége, a másodiké pedig a 8. jelenet. Az exorcizmus-jelenetknél (tömörülnek a történések a legnagyobb intenzitású gócba, a zene is itt a szuggesztívebb és legijesztőbb, arányában ez a jelenet túlmegy a pozitív metszeten és már az opera nagyjából háromnegyed részénél fejeződik be. A zárójelenetek közül a 9a és 9b első fele Sierváé, a 9b második része az öngyászoló Domingáé. Az opera utolsó percei már csak lecsengésnek számítanak, ami a Sierva-sorkivágattal, névjeggyel zárul.

Két attraktív magánjelenet található az aranymetszés-pontokon. A *negatív aranymetszéspontja* a Don Ygnacio-ária (3a) az első felvonásban, a jellegzetes kollázsokkal, a halott feleségre való emlékezéssel és a bartókos, lírai vonósanyaggal. Ebben az áriában érzem a leginkább, a Scarlatti-kollázsok ellenére is Bartók hatását, s ez a legkedvesebb áriám a műben. A *másik aranymetszéspontja, pozitív metszete* pedig a második felvonás Josefa-áriája, az apátnak szólója. Ahogy már a II. fejezetben említettem, az apátnak először józanul, részvétellel, majd furcsa transzban ábrázolja Eötvös. Josefa énekszólamának drámai intenzitását extrém hangszín- és regiszterhasználattal fokozza. Tehát: két, négy-ötperces szóló, valódi nagyária keretezi a cselekmény folyását, de egyik sem olyan lényeges a cselekmény szempontjából, mint

⁷ Megyeri Krisztina: „Függelék 6. Beszélgetés Eötvös Péterrel.” In: *DEA-disszertáció*. O.n.

amennyire az intenzitásgörbe szempontjából az.

Az aranymetszés szerinti osztásokat (a hosszabb rész 0,6188 és a kisebb rész 0,382) így jeleníti meg könyvében Lendvai Ernő :



Lendvai Bartók Béla *Zene húros hangszerekre, ütőkre és cselesztára* című művéről készült elemzésében kimutatja: az emelkedő tagjánál a hosszabb szelet áll el (34+21), míg a dinamikus ív aláhajló tagjánál a rövidebb szakasz megelőzi a hosszabbat (13+21), így a csomópontok mindig a kulminációs pont felé néznek.⁹

Eötvösnél két, váltakozó feszültséggel emelkedő ívről beszélhetünk a dramaturgiai felépítésen belül, melyek közül az egyik hosszabb és a másik rövidebb. A két nagy görbe azonban három kisebb ív *crescendóból* áll össze. E két dinamikusan épülő nagy ív viszi el erre a feszültséget a nagyformán belül. A cselekmény azonban csigaház-szerűen önmagába tér vissza: a tutti-jelenet (8abcd) rövid átvezetéssel zárulva visszakanyarodik a személyes, monologizáló 9. jelenetre.

A visszarímelés Sierva tekintetében a *külső otthontól a belső otthonig* tartó hídformában is megnyilvánul. Sierva álmának első kibontásától és az 1-2-3. jelenetekben apja házából mint helyszíntől legbelső otthonáig, lelkéig jutunk el halála pillanatában. Az 1c szertartásaiban az afrikai hiedelemrendszer még csak külső, a 9b áriaszövegében pedig ezt már integráltan, Sierva saját belső meggyőzésében tükröztetik. Ugyanis Sierva haldoklása Ósun, az afrikai istennő felidézésével kezdődik és azzal a spanyol versidézettel zárul, amit Delaurától tanult, csak ezt követi Dominga siratója. Azt gondolom, ebben a lekerekítő, rímeltet gondolkodásmódban és a sirató beékelésében is van valami tipikusan közép-európai. Márqueznél nincs ilyen visszaívelés, nincs személyes búcsúpillanat.¹⁰

8 Eötvös is pontosan említi ezeket az arányszámokat (*Hacker-interjú*, 93.) Egyébként az *Angels in America*-nál is ugyanevvel a tudatossággal kalkulálta a dramaturgiai időt, ahogy elemzésemben, francia DEA-disszertációm harmadik, Dramaturgie című fejezetében ezt kimutattam.

9 Lendvai Ernő: „Bartók kromatikája. (Az aranymetszés-rendszer).” In: Uő: *op.cit.*, 29., valamint: Kovács Sándor: „Arányok és talányok.” In: Uő: *A 20. század zenéje*. (Budapest: Nemzeti Tankönyvkiadó, 1994).

10 A személyes, magányos búcsú színpadi megjelenítése hasonlóan katartikus pillanatot hoz az *Angels in America*-ban, ahol Ethel Rosenberg Roy Cohnt búcsúztatja, a korábbiakban említett egy szál brácsa kíséretével, egyszer, igen meghatározó módon. Az a jelenet Roy kórházi ágya körül játszódik. Dramaturgiailag viszont egészen más helyet foglal el, mint itt a Dominga-féle búcsú, ugyanis az Ethel-

A formai *crescendók* csúcspontjai nem *szimmetrikusan* tagolják a teljes mű időtartamát. A Sierva–Delaura szerelmi jelenet (5.) és Delaura ezt követő monológja (6.), amely a fiatal pap érzelmeit, belső vívódását tükrözi közvetlenül a darab időbeli középpontja után, az első felvonás végén helyezkedik el, tehát körülbelül hatvan percnél. A második, végső csúcspont az exorcizmus-jelenet (8abc), amely a 2. felvonás második felében körülbelül 1 óra 25 percre esik, s utána még körülbelül tizenöt perces idő jut a lecsengésre.

Az intenzitás görbéje összefügg a jelenetek hosszával is, valamint azok különböző stílári, hangulati, feszültségbeli és szereplőmezket érintő változtatásának sűrűségével,¹¹ amit a 2. fejezet összegzésében láttunk.

A szerelmi nagyjelenet (7c) a leghosszabb jelenet, önmagában majdnem 8 perces, és a második felvonás első felét uralja. De már az egész második harmad, az 5. jelenet 1 a 2. felvonás elejét kitölti. 7a/7c jelenetsokorig a Sierva–Delaura tengelyről szól. Zeneileg, hangulati minőségében is hozzájuk köthetők ez a rész: melegebb tónusú, mint az opera két szélső harmada, mivel a zene itt az érzelmeiket vetíti ki. Itt meséli el Delaura, majd Sierva az álmát, melyek szövegileg is, zeneileg is egymás variánsai.¹²

A 7d és a 8a jelenetek negatív csúcspontként viselkednek az intenzitásgörbében, ezek tudatosan a végső csúcsponti rész előtt vannak elhelyezve. A Delaura–Sierva csókpillanat (a 7c végén) után hirtelen esés jön (7d eleje), Sierva hajának levágásával egyetlen perc alatt a forróból a hideg minőségbe megyünk át, és létrejön egy nullpont (a 7d közepe-vége), amit a 8a jelenet kísérteties kórusbelépése még meg is erősít. Ez a „völgy,” vagyis negatív csúcspont rövidebb, mint az *Angels in America* analóg helyén, tudvalevőleg: az ottani Finálé, vagyis a tutti-Angyal-jelenet előtt talán azért elegendően ennyi, mert az egész mű alaptónusa eleve igen borús, nincs szükség a szomorú, hideg zenék irányába tett erősítésre. Innen pedig meredeken felível a 8b első teljes csúcspontjára a görbe. Ez utóbbi jelenet, tehát az Ördögzés kezdete az

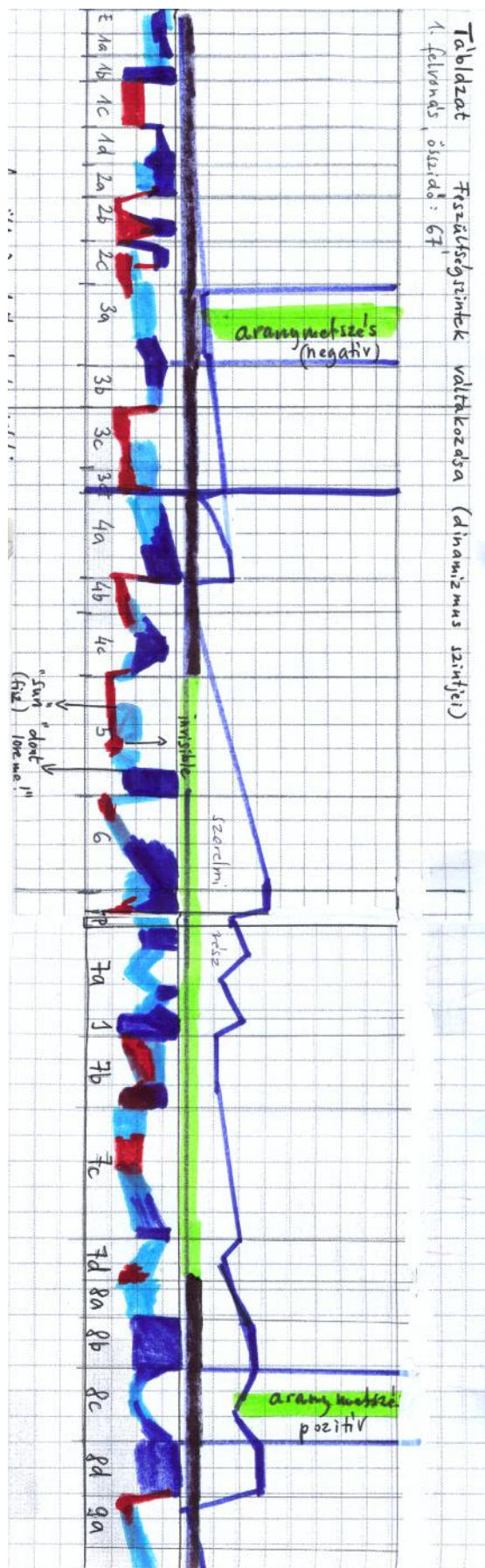
Roy jelenet a 2. nagy, dinamikus crescendo-ív csúcspontját elvégzi meg, így negatív csúcspontként funkcionál az intenzitásgörbén a végső érzelmi-formai tetőzés előtt; tehát azon a helyen van, mint a *Love and Other Demons*-ban a 7d és a 8a jelenetek.

11 Ugyanis e változtatások sűrűsége, s ritése önmagában is generálhat feszültséget (például a 7a-ban és a 7b-ben, valamint az azok közötti közjátéknál.) Időnként viszont nem ez történik, hanem csak az elbeszélés szegmenseinek gyorsabb csatolása érdekében hoz be Eötvös gyors váltásokat, például a 2c-ben.

12 Ebben a három harmados felépítésben megint látnunk kell Bartók hatását. Lendvai szerint ugyanis a *Kékszakállú* szerkezete is így tagozódik három felé, negatív-pozitív-negatív mezőkkel. Lendvai Ernő: „A Kékszakállú herceg vára.” In: *op.cit.*, 65.

Érsekkel viszont a negatív pólust képvisel , jéghideg, impozáns, dinamikus zenéj rész lesz, s közben viszont a legmagasabb, a legnagyobb feszültség klimatikus pontot éri el a görbén és ez a fennsík az egész ördög zési jelenetömbben folytatódik.

6.sz. grafikon Intenziásgörbe



III.1.2. Belső világok: a dramaturgiai tagolás

Különböző mezre osztottam az operát. Ezek összekapcsolása által és általuk létrehozott tagolás révén a zeneszerző a külső és belső világot, az álom és a realitás mezeit váltogatja.

A darab első harmadának nagyrésze Sierva pozitív, de nem a legbensőbb álommezéjében¹³ játszódik. A második harmad a 3c átvezető részével kezdődik, ettől kezdve a 4a-tól a 7d-ig átkerül a fókusz Sierva legbensőbb világára, amelynek ellenpólusa is intenzíven jelen van az apák világa formájában; valamint nagy hangsúly kerül a Sierva–Delaura tengelyre is, amely Eötvös szerint az operafonvoluta. Elvileg igaz is ez a szerzői megállapítás, azonban lényeges, hogy a másik két tengely is elég nagy hangsúlyt kapott, amit egyébként a kritikusok a darab rovására írtak.

Ha tehát fonvolutának tartjuk a belső világ/álomvilág és egyaránt a belső világ/szerelmis tengelyt is, ennek a megállapításnak a tükrében azt láthatjuk, hogy a darab közepe ezekre fókuszál, első sorban itt játszódik. A dialógusos karakter is itt érvényesül a leginkább. Az első harmadban a szimultán/osztott jelenetek vannak többségben, tehát a Sierva–Delaura mező dialógusos karaktere szemben áll azzal a ténnyel, hogy az otthon-mezőben a legtöbb szereplő elbeszél egymás mellett, nem egymással beszél, tehát nem jön létre közöttük valódi dialógus. A darab 3. harmada pedig a harmadik fontos szereplőmező: a negatív, egyházi, latin nyelvű mező hozza előtérbe, amely a 8a-tól a 8a-ig dominál.

De lényeges a belső keretezettség is: mielőtt a Sierva–Delaura szerelmi csúcspont elérkezne, a 7a-ban az Érsek rövid helyzetértékelése leghatározottabban a kedélyeket, és a hangszeres közjáték is az agresszív, elemi erőket, a negatív pólust képviseli. Ez az egy percnél nem sokkal hosszabb, de jellegzetes, vad zene, az *Interlude* a 7a és a 7b között nincs jelölve a partitúrában, sem a zongorakivonatban; sejtethető, hogy a drámai fokozás érdekében később szűrta be ide Eötvös, az érzelmi fordulópont felerősítése céljából. Tehát itt egyértelművé válik, hogy a negatívától és a nagyszabásútól, az erőstől indulunk a különleges színek, a belső ségesség és személyesség felé, ami a Sierva körüli hangzó fantáziavilágot jelenti. A Sierva-álomnak (Delaura, majd kislány saját elmesélésében) többek között a szerelmi beteljesedést kiváltó, pótló szerepe van: ugyanis itt a két szereplő

¹³ A legbensőbb álom-mező kibontására a 7. jelenetben kerül sor, illetve a 5. jelenet egyes pillanatai érzékeltetik a kislány sajátos világát, például a „*make me invisible, make me forgotten*” sorok, valamint később a haldoklás jelenetének első része.

teljes gondolati egységét demonstrálja a zene, és hangsúlyozottan elsősorban a zene, mert a szövegmotívumok tartalmazznak kisebb eltéréseket is.¹⁴

A három nagy szereplőmező után pedig a 9. jelenetben, rímként tér vissza az otthon-mező szereplője, Dominga, egységbe forrva Sierva legbensőbb fantázia- és vágyvilágának énekbeli kifejeződéssel Sierva haldoklásánál. Külső és belső világok, feszültség/oldás ellentérpár, a kintre/be/bentre/ki irányok ellentétei tehát erőteljesen tagolják a dramaturgiai feszültségörbét a darabban, frissen tartják, színezik a karaktereket is – az, hogy egy szereplőt több mezőben is láthatunk, csak árnyalja annak jellemét. A láthatatlan szerkezeti váz mintha ezeken a mezőkön hajolna meg, mozdulna előre, mint ahogy a test csontváza az idegeken, izmokon pihen.

III.1.3. Keretes szerkezet a szereplőmezőkönél

Egy másik fajta formai keretezettségre is fel kell hívnom a figyelmet: a profán (afrikai barbár) és az egyházi (katolikus keresztény) ceremóniák szembeállítására a darab elején és végén.

Sierva születésnap szertartása az első felvonás első negyedében, a 6. és a 10. perc között (2a jelenet) zajlik; ennek ellenpólusa, a katolikus exorcista szertartás a 2. felvonás második felében, a hosszabb rész utáni aranymetszéspontra környékére tehető, a 94. perc és a 103. perc közé. Érdekes megjegyezni, hogy az ördögzési szertartás jelenete csupán mintegy kétszer olyan hosszú, mint a bennszülött születésnap ünnepély (4 perc, illetve 9 perc), mégis sokkal hosszabbnak és jelentősebbnek tűnik. Talán azért, mert a dramaturgiai görbe íve akkorra már annyira meghajlik, olyannyira oda van kihegyezve a kulminációra, és a zenekari felrakás is olyan intenzív, hogy erősen súlyponti szerepet kap ez a nagy formarész. Mellesleg Josefa fajsúlyos és egybekomponált transz-áriája is beleesik az ördögzési szertartás közepébe, szándékkal, mert így a kimerevített pillanat (ami a valóságban nagyon is aktív és döbbenetes transzállapot-zene) megkettőzi a ceremónia erejét.

Filmes szemmel is nézhetjük: adott egy nagytotál, egy intenzív tutti, ami egy mozartói záró tutti-nagyjelenet erejével hat (lásd például a *Don Giovanni*-ban a Szobor végső eljövételét). Ezt a nagytotált azonban a zeneszerző egy hirtelen fókuszváltással

¹⁴ Ez a magyar fordításban különösen szembetűnő: sajnos nem tudtam egyen-kifejezésekkel tolmácsolni az angolban oly hasonló két álmot, ha meg akartam vizsgálni a két szövegrészlet versszerűségét, belső képi ritmikáját, így talán szövegükben a fordításomban jobban különböznek egymástól, mint kellene.

megszakítja, és egy különleges egyéniségre, az ellentét legszimpatikusabb és legkérdésesebb egyéniségére irányítja a figyelmet. A fejlámpa fénye egyetlen emberre: Josefára, meg a háttérben Siervára koncentrálódik; s miután Josefa kortárs alaptónusú, effektusokkal tizedelt, de ezen belül mégis valójában klasszikus formáiv áriája lemegy, és a hangulati hatás ezáltal megerősödik, jöhet a végső csapás: az exorcista ceremónia legkegyetlenebb része, újra nagytotálban megrendezve (tutti hangszereléssel), ahol természetfölötti erők mozdulnak meg – ez esetben egyértelműen negatívak. S végül, ezek után mindez lecseng: kameraváltás, az erős fény kialszik és az egyetlen még pislákoló reflektor iránya átkerül a legszemélyesebb és legesendőbb arcát mutató Siervára, miközben a nagytotál szereplői a színpadon, a háttérben visszavonultan állnak, zeneileg pedig már szinte nincsenek is jelen.

III.2. Jelenetek: kisformák

III.2.1. Jelenetek, arányok, osztott jelenetek

A jelenetek egyszer vagy többreteg volta meghatározó jelentéssel bír a dramaturgiai folyamatban. Az eötvösi opera egyik újítása a különböző nézőpont szerinti jelenetbeosztás, ennek eredményeképpen jön létre az újfajta jelenettípusok, például az osztott és keresztjelenet, valamint az egy-egy kiemelt szereplő köré épített, fókuszáló dramaturgiai szerkesztés.

A *Love...* lebegtetett realitású álom-jelenetei az idő és a tér kronológiájának felszabadítására, a keresztjelenetek vagy másnéven osztott jelenetek pedig a Zimmermanni-Walter Benjamini szaturált idő fogalmára épülnek.

Az osztott, tört jelenet¹⁵ vagy keresztjelenet fogalma a modern drámából származik. Eötvös operáiban először és az opera egészét tekintve a legtöbb alkalommal az *Angels in America*-ban figyelhető meg. Az *Angels* alapját képező drámában¹⁶ az író, Tony Kushner alkalmazta sok helyen ezt a technikát.¹⁷ Az opera és a dráma keresztjelenet-technikáit már vizsgáltam,¹⁸ és csak kisebb eltéréseket találtam közöttük; biztos, hogy Eötvöst közvetlenül inspirálták Kushner¹⁹ színházi újításai: dramaturgiai nyelve és időkezelési technikája. Kushner sűrített, sok-sok snittel izgalmassá tett magasfeszültségű dialógusai kompakt jelenetekre törik a cselekményt, amelyekből azután mégis egyetlen egységes mondanivaló áll össze.²⁰

A filmes vágások, az egymásba átúsztatott snittek mintájára születtek meg a színpadon, a drámában is a *keresztjelenetek*. Színházi keretek között a váltások már nem lehetnek olyan gyorsak, mint a filmvászonon: lassabb a közönség képi-zenei felfogási sebessége, mert többfelé kell figyelnie, mint a moziban; és a színészek élő jelenléte révén sem lehetségesek a pillanat-gyorsaságú nézőpont-váltakoztatások.

Az operaszínpadon ez a keresztjelenet-technika a prózai színházhoz képest

15 Az angol terminus szó szerinti fordítása: tört, hasadt jelenet.

16 Tony Kushner: *Angels in America. A Gay Fantasia on National Themes I and II*. (New York: Theatre Communications Group, 2004.)

17 Kutatásom nem terjedt ki arra, vajon ez-e az első ilyen szerző, vagy másoknál is megjelenik.

18 *DEA-disszertáció*, III. fejezet: Dramaturgie.

19 [„Kushner’s plays and screenplays are often a departure from typical Realism, experimenting with conventional storytelling by using shorter episodes. For example, the *Angels in America* plays together contain almost 50 scenes. His condensed, heightened dialogue compacts the action into impacting, concise bursts.”] Wikipédia, http://en.wikipedia.org/wiki/Tony_Kushner, 2012.01.17. Kushner drámaírói technikáiról lásd még *DEA-disszertáció* III. fejezetét, illetve az ott megadott forrásmunkákat.

20 Fanczia nyelv *DEA-disszertáció* első fejezetében.

méginkább lelassul. A zenében a vágások, a helyszín- és szereplőváltások gyorsasága a szó legerősebb értelmében vett *kortárszenei eszköz*é válik. A *Love and Other Demons*-nál a viszonylag hagyományos operaforma nem teszi lehetővé a zenei anyag nagyfokú széttördelését, és az *Angels* színházaszer segítségével ellentétben a belcántót megközelítő énekes formálásmód sem engedélyez groteszk, villámgyors szereplő- vagy rétegváltásokat.

Az *osztott jelenet*: az egyidejűleg többféle zenei és szereplő-réteget felvonultató igazán sűrített jelenettípus a *Love...*-ban jelenik meg ilyenformán először. Sajátos, konstruktív időkezelési technikáját a narráció síkjának töredezettsége adja: a zenei anyagok és az idősíkok szimultán megjelenítése, filmes kifejezéssel élve, egyidejűleg több kameraállás váltakozását teszi lehetővé, ami összekapcsolja a töredék-jeleneteket, és ezekhez más-más zene tartozik. Vágási technikája kevésbé éles, mint az *Angels in America split scene*-jeié, keresztjeleneteié.

Vegyük például a 2c jelenetet: hármastagolódású rész, a szereplőcsoportok közötti replikaként működő, többszöri oda-vissza váltásokkal. Összesen hat, vagyis háromszor két szereplőt foglalkoztat. A jelenet mondanivalója mégis egységes, s ez teszi valószínűvé a kapcsolódást. Egyetlen mondat a végkicsengése: „*Nem hiszem, hogy veszett volna. Nincs más baja, csak beteg*” amit egy pillanat erejéig összeálló trióban énekel a három szereplő.

A 9. táblázatban kiemelésekkel jeleztem a szimpla, valamint az osztott/szimultán jeleneteket, és minden olyan zenei anyagot, ami nem a normális létállapotra az ébrenlét általános állapotára utal. A különböző színek a különböző szereplőmezőket jelzik már itt, és a következő, 10. sz. táblázatnál is. Világosan látszik a darabban a szürrealitás időbeliségének jelentősége (transz- és álomjelenetek). A kórus jelenléte is jelentős: a szürreális-hiszterikus viselkedésmódokhoz társulva az álomhoz és az apácákhoz köthető. A kórus az opera tíz jelenetében énekel, időtartamát tekintve a mű körülbelül egyharmad-részében.

A mű helyszíneit és a cselekmény egyes fázisait tekintve itt nyolc különböző részt jelöltem a színekkel annak ellenére, hogy az opera három részre tagolódása valószínűleg érvényes marad. A három nagy formarész: a bevezető, otthoni szakasz, a középső, zárdában játszódó, szerelmi fókuszú szakasz és az utolsó, szintén a zárdában játszódó, de az ördög részről szóló záróharmad. Szimultán, osztott jelenet csak a mű 1. felvonásában van. A két transz-ária egymással tükörszimmetriában helyezkedik el.

Jobbára az opera elején és végén vannak a többszereplős jelenetek, de egyéb szimmetriákat is fel lehet fedezni, például: arany metszéspontok, álom-szakaszok elhelyezkedése stb.

9. táblázat Összegzés a jelenettípusokról

Eötvös Love and Other Demons

Jelenet / szimultán	Zs.kv.	Part.	Jelenet típusa	Hő	Helyszín/jelenettípus/szereplők	sz.	Kórus
1. felvonás				68'			
Ouv/ Evocation	1	1	bevezetés		„Álom”		Kórus (8 álomhang)
1/A jelenet	3	6	valóság/álom		Piactér/Álom (Sierva)	1	Kórus (off-stage)
1/B jelenet	8	14	szimultán		Érseki Palota/Piactér	3	Kórus (fabiszolg.)
1/C jelenet	11	21	1 helysz./ több réteg		Ygnacio háza, 3 'réteg'	2	Kórus (fabiszolg.)
1/D jelenet	18	29	szimplota		Ygnacio háza, recit. (Sie, Dom, Ygn)	3	
2/A jelenet	23	37	szimplota		Érseki palota, 5 óra (Érsek)	1	
2/B jelenet	25	43	szimplota		Érseki palota (Érsek, Del)	3	
2/C jelenet	28	49	szimultán		Érseki p. / Ygn. háza (Ygn, Del, S, Dom)	4	
3/A jelenet	31	54	emlékezés		Ygn. háza (Ygnacio)	1	
3/B jelenet	38	64	szimplota		Ygn. háza (Abren, Ygn)	2	
3/C jelenet	42	76	szimultán		Ygn. háza/ Zárda levéj. (Jos/Ygn, Abr)	5	átvez. Kórus
4/A jelenet	49	87	szimplota		Zárda (Sierva, Josefa, Apc.)	2	Kórus (Apácák)
4/B jelenet	57	107	szimplota		Cella – (Martina, Sierva)	2	
4/C jelenet	61	121	szimplota		Cella – (Martina, Sierva)	2	
5. jelenet	65	124	szimplota		Cella – (Sierva, Del)	2	
6. jelenet	74	148	szimplota		Zárda (Delauro egyedül)	1	
2. felvonás				45'			
Prologue, 7/A	77	158	bevez.; szimplota		Zárda (Delauro, Érsek, Abr)	3	Kórus (Apácák)
7/B jelenet	84	174	szimplota		Zárda (Sierva, Martina, Delaur)	3	Kórus (Apácák)
7/C jelenet	92	180	szimplota		Cella (Sierva, Delaura)	2	
7/D jelenet	98	198	szimplota		Cella (Josefa, Delaur, Mart, Sierva)	4	Kórus (Apácák)
8/A jelenet	101	201	tutti		Kápolna (Érsek, Sierv, kórus, Josefa)	3	Kórus (Apácák)
8/B jelenet	105	204	tutti		Kápolna (Ördögűzési jelenet)	4	Kórus (Apácák)
8/C jelenet	109	214	szimplota (transzban)		ua. (Josefa, Sierva)	2	Kórus (Apácák)
8/D jelenet	114	225	tutti		ua. (Ördögűz.: Érsek, Josefa, Sierva)	3	Kórus (Apácák)
9/A jelenet	117	230	szimplota		Cella (Sierva)	1	
9/B jelenet	119	237	szimplota		Cella (Dominga)	1	

III.2.2. Kisformák: recitativo és ária

Formailag *Love and Other Demons* el képei a klasszikus operában is keresend k. A mozarti operára 18-19. századi olaszos áriaoperára, mely 17. századi fogantatású m faj jellemz els sorban az áriaelv és a zártzamos szerkesztés.²¹ Kés bb az opera f bb esztétikai sajátosságai megváltoztak: az epikusság, a szimfonikus-próza forma került el térbe. „A hangsúly áttev dik a direkt emberi megnyilatkozásokról a közvetlenül meg nem nyilvánuló emberi tartalmak kifejezésére.”²²

A klasszikus opera alapfogalmai, a recitativo és az ária vagy arioso közti megkülönböztetés jelen van ugyan a *Love and Other Demons* tagolásában, vokális-formai anyagában, de ezek a típusok legtöbbször nem különülnek el tisztán. Néhány részjelenet nevezhet recitativó-szer nek, de egy-egy zenei átmenetnél átcsúszik az ária kategóriájába, például Abrenuncio 3c jelenetbeli szólamánál. Nem is lehet az a célunk, hogy régmúlt zenei terminusaiba próbáljuk belekényszeríteni egy él szerz kortárs m vét.²³

Meggy z désem szerint mégis szükség van a klasszikus zenei gyökerek valamiféle keresésére: mivel a szabadság, a váltások sokasága, gyorsasága határozza meg Eötvös operaszerz i stílusát ebben a m ben, ezen váltások érzékeléséhez viszont kell lennie valamilyen támpontnak a fülünkben. Természetesen a vezérmotívumok, a tonalitás és annak változásai is mind támpontot nyújtanak. A formaérzékelésben, a feszültségfolyamat érzékelésében azonban a *secco/accompagnato recitativo* és az arioso/ária közötti finom váltások is segítenek: kier sítik a pozitív/negatív, a hideg/meleg, az intellektuális/lírai, az er s/gyenge vagy a feszült/oldott pillanatok váltakozásából álló formai kontrasztálást.

Secco recitativo el fordul ugyan, például Siervánál, a 7c jelenet végén vagy az Érsek-Josefa-Delaura dialógusnál a 2a elején, de id tartama leggyakrabban nem haladja meg a fél percet, negyven másodpercet. Gyakoribbak a hosszabb *recitativo accompagnato*²⁴-szakaszok és a bel canto, arioso részek váltakozásai, keveréke, akár egész jeleneteket is alkotva. Ilyenek például az Érsek anyagai, Delaura áriájának nagyobbik fele vagy a Delaura-Sierva ismerkedési jelenet, az 5. jelenet. Groteszk hatás

21 Tallián Tibor: *op.cit.* 411.

22 *Ibidem.*

23 Amikor err l a készül fejezetr l beszéltem Eötvösnek 2012 szén, azt válaszolta: „egy jól men , modern Mercédész nem lehet összehasonlítani egy paraszt-szekérrel.”

24 Hangszerelt, zenekarkíséretes énekbeszéd.

vagy kvázi-Sprechgesang²⁵ Martina és Josefa szólamában fordul elő, és Sierva ariosójában, mint ahogy azt már láttuk: első sorban recitatív-jellegű, dialógusos környezetben. Dramaturgiaiailag minden recitativo/ária váltás érdekes, a figurák koherens zenedramaturgiai-pszichológiai viselkedése szempontjából is alátámasztott. Összegezve: a két nagy szólórész, valódi nagyária a két aranymetszés ponton helyezkedik el a műben, ezek az Ygnacio- és Josefa-áriák. Nagyobb szólójelenetnek vehető még Martina 4b-4c recitativója és áriája. A többi jelenetben nincsenek tiszta ária-formák.

A legtöbb arioso, szám szerint négy darab, Sierva szólamában kap helyet, hiszen az álmű kislány-alakját kell és lehet a legjobban jellemezni ezekkel a formákkal: álom-ariosója a 3c-ben található, s anyagi tisztaságát jeleníti meg, második álom-mesél ariosója pedig 7a-ban, hűvösebb-vészjóslóbb felhangokkal. Ennek ellentéteképpen következik egy jelenettel később Sierva démon-soroló ariosója, a 7b. Majd a 9a jelenet rövid, kétrészes áriája zárja a sort, melynek első, a páva-kiáltásáról szóló része formailag szintén inkább ariosóra hasonlít. A második rész a maga tág ambitusával igen virtuóz énekelnivalót jelent,²⁶ s egyben a figura utolsó színpadi megszólalását is jelenti, mely talán még egy koloratúrszoprán énekes számára is hangi-kifejezésbeli határokat feszeget, igazi áriának vehető.

Ahogy említettem, a recitatív részek viszont behálózzák az operát, keveredve a dallamosabb, nagyobb hangterjedelmű quasi *bel canto* zenei anyagokkal.

Duett egyetlen rövid jelenet-résznél, a 7c második felében jön létre. Hangsúlyozom, ez csak résznek és nem valódi duettnek mondható, mivel nincs teljesen elválasztva az előzményeitől, a formarész-váltás csak a lejegyzésben egyértelmű, és a kétféle zenei anyag különbsége nem olyan jelentős; s a tempó- és metrumváltás, illetve a jelenet zenedramaturgiai tartalma hozza létre a tagolódást.

Tercett mindössze egy mondaton keresztül fordul elő: a már említett, Sierva betegségéről szóló 3c jelenetrészben.

Együttesek a szólisták részvételével nincsenek, hacsak nem vesszük annak az exorcizmus-szertartás során az Érsek egyoldalú, egyedül énekelt latin szertartás-szövege mellett Sierva tiltakozó kiáltásait, természetesen a kórus-kíséretet leszámítva.

25 A Sprechgesang schoenbergi értelemben vett megjelenéséről nem beszélhetünk, csak egyezésekről: egész mondatok nincsenek határozatlan vagy ajánlott hangmagasságon notálva, mint Schoenbergnél, és még annyi próza sincsen a darabban, mint Alban Berg *Wozzeck* című operájában, pedig a női szereplő hangfaja és nagy flexibilitást kívánó hangi adottságai akár lehetővé is tennék azt.

26 Sierva szólamában ez az egyetlen hely, ahol koloratúr regiszterben (e3) is lírai módon kell formálnia, ráadásul két felvonásnyi, szinte folyamatos színpadi jelenlét után.

III.3. Szereplők az operában

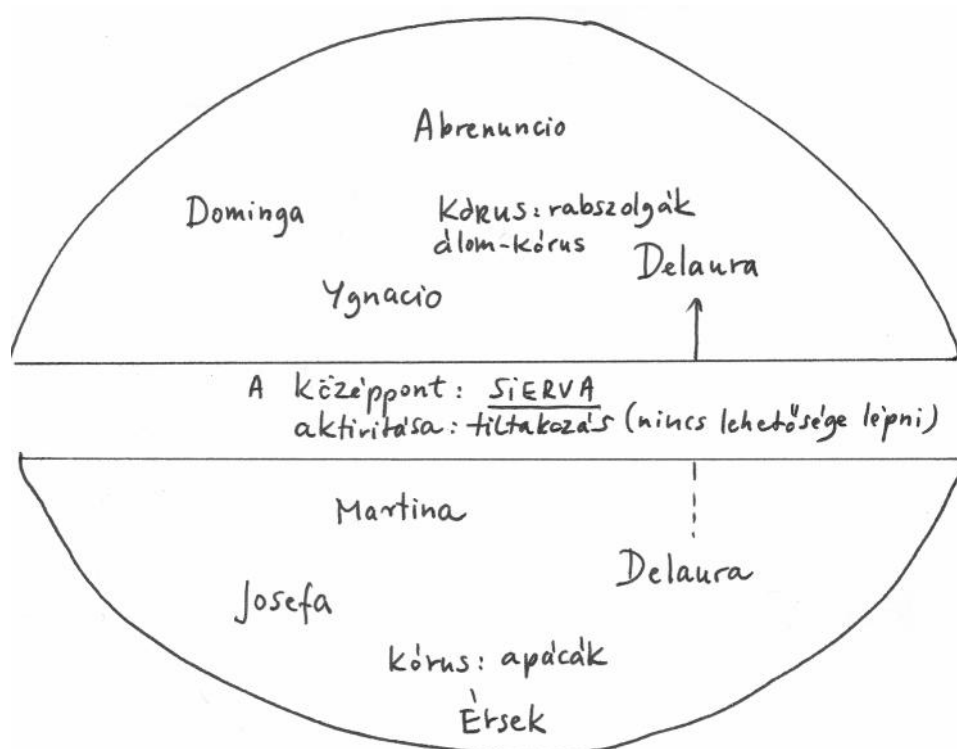
III.3.1. Két térfél

A szereplők száma: a klasszikus nyolc szereplős felállítás, plusz a kórus (nőikar). A szereplők két *két térfélre* és több, valamilyen minőséget képviselő mezőbe oszthatjuk.

Pozitív-negatív térfél

A felső térfél: Sierva otthoni, belső világát jelképező szereplők: jobbra pozitívak, vagy semlegesek. Ide tartozik Delaura is, aki a kezdődő szerelmi kapcsolat által Sierva számára átkerül a belső mezőbe, személye interiorizálódik. Az alsó térfélen az egyházi szereplők az ellenpólust képviselik: jobbra negatív szereplők. Dominga, Abrenuncio tehetetlenek, bár részvételijesek. Ygnacio meghatóan szánalmas és passzív. Sierva aktívan védekezik, de nincs lehetősége lépni. Delaura is passzív: szerelmes ugyan, de nem képes megoldani Sierva helyzetét. Martina inkább agresszív, de nincs lehetősége lépni; rideg, részvétlen műlet jellemzi. Josefa kettős karakter: passzív/aktív és egyszerre nyilvánul meg műlt transzban és a részvételijes, intelligens módon. Az Érsek aktív Siervával szemben és agresszív, részvétlen. A félkörök két ellentétes pólusának végpontjain az orvos és az Érsek állnak szemben egymással a racionális tudomány és az elvakult egyház képviseletében.

7. sz. ábra Szereplők két, egymással ellentétes féltekéje



A kórus alkalmazása tudatosan mindig az egyik térféletet erősíti. A felső térfélen, amely Sierva szempontjából pozitív, a női visszhang-kórus Sierva belső világát exteriorizálja. A néger rabszolgák rituális formulákat, imákat mormoló férfikara (valójában itt énekhangok nincsenek, csak beszélő-táncoló színészek) a pogány hiedelemvilágot képviseli, Sierva karibi kultúráját. Amikor a kórus az alsó, negatív jel térfélhez kapcsolódik, az apácákat képviseli és velük együtt a katolikus egyházat, amely az operában diabolizált formában jelenik meg, hiszen a hitből megszállottság, fanatizmus lesz. Amikor a felső térfélhez kapcsolódik, Sierva álomvilágát jeleníti meg, hűvös-vészjósló felhangokkal. Nem fordul el, hogy a kórus egyszerre a pozitív és a negatív mezőket is erősítse, jelen legyen itt is és ott is.

III.3.2 Szereplő mezők időbeli elosztása

Szereplő mezőkön a szereplők osztályozását értem: érzelmi szempontú csoportosítást Sierva, a fő szereplő szempontjából. A különböző szereplők zenéjükben is adekvát érzelmi-gondolati és stiláris kontextust képviselnek. Ha átkerülnek egyik mezőből a másikba, zenét is váltanak. Például Delaura egyházi személy, de tematikája szerint Sierva pozitív-érzelmi mezőjébe tartozik. Nem más ez, mint egyfajta *dramatizálás*: a jelenetek szereplőinek felosztása a darab *dramaturgiai ritmusának* és a kulminációs pontok elérésének érdekében. A cél az, hogy a feszültség hullámozzon és közben az opera előre menjen. A 7ab grafikonon és az azt követő 10.sz. táblázatban tehát az alábbi mezők vannak jelezve:

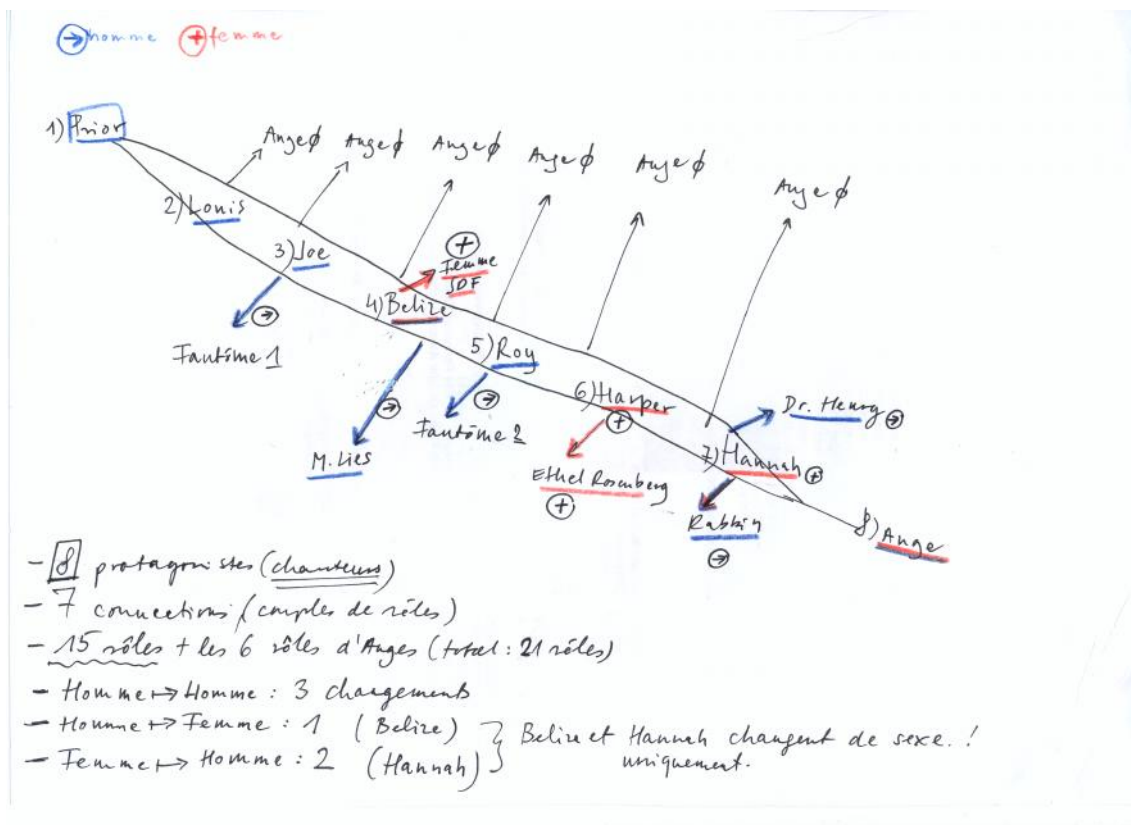
1. pozitív-személyes: Sierva
2. negatív: egyházi személyek (Érsek, Martina, Josefa, apácák)
3. pozitív/„otthon”: Dominga, rabszolgák
4. negatív/„otthon”: Ygnacio
5. szerelmi tematika: Delaura (1-es, 2-es csoport is)
6. pozitív/narratíva: Abrenuncio

Abrenunciót valójában nem osztottam be egyik mezőbe sem. Bár cselekményszempontból az otthonhoz tartozna, köztes, mozgó és egyben narratív szereplő is, mert közvetít Ygnacio és Delaura közt, kommentálja Josefa levelét Ygnacionak és végül, de nem utolsósorban, mondja ki a mottó, a darabcím második részét a II. felvonás elején, megtestesítve a szerző tárgyilagos, mégis empatikus hangját. Tehát az egyes szereplő mezők személyei Sierváért szállnak küzdelembe, az operai sorsa a tét, amely köré többféle halmaz vagy társadalmi csoport tehet.

Az *Angels in America*-nál is vizsgáltam a pozitív/negatív szereplő mezők elosztását, ami ott nem a stiláris rétegekkel, hanem elsősorban a nemek szerinti elosztással kapcsolódott össze. A szerepkett zések miatt több olyan énekes vett részt a játékban, aki egyszerre több szerepet, férfit és nőt egyaránt meg kellett, hogy jelenítsen, és így kettő egyik mezőből a másikba vándoroltak, vagy éppen egyazon mező területén mindkét, illetve mindhárom szerepük által. Az ábrán a központi sík a fő szereplőket és a főbb szerepeket ábrázolja, a bal és jobb irányban elhelyezkedő melléksíkok pedig egyazon énekes másodlagos szerepeit. A kék és a piros szín, ugyanúgy, mint a *Love and*

Other Demons grafikonjain, a negatív és a pozitív mezőket jelképezi.

8. sz. ábra Nemi és szereplőmező-osztottság az *Angels in America*-ban²⁷

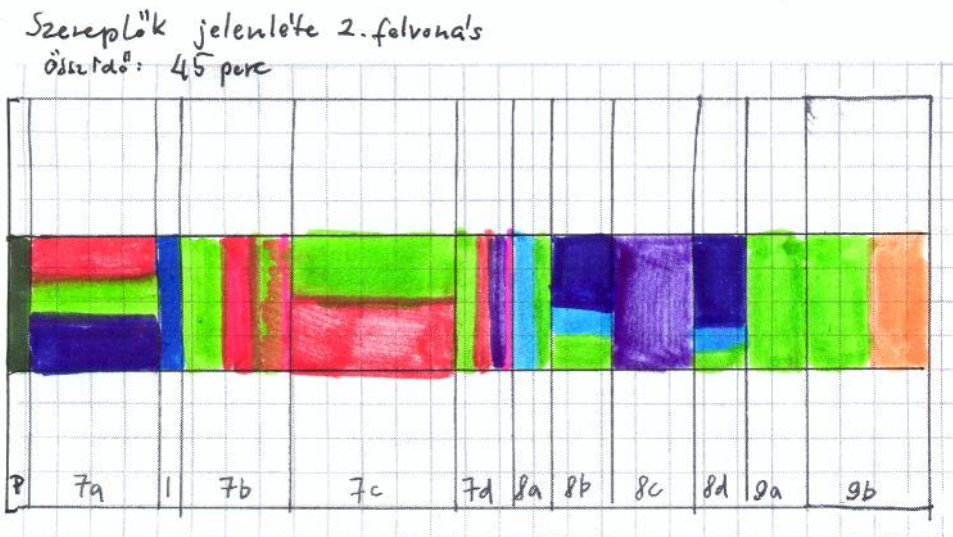
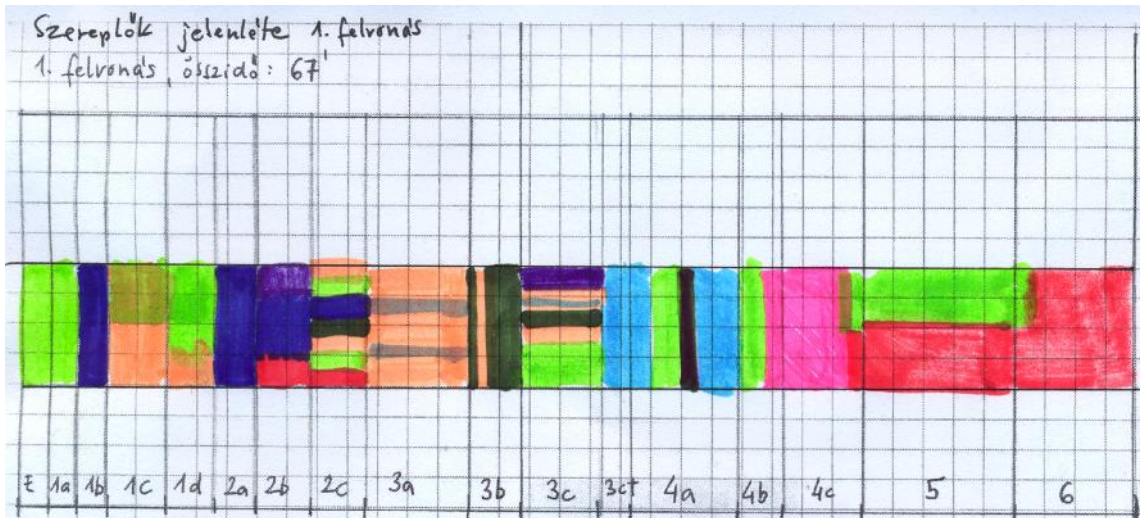


A nagyforma dinamizmusának működése szempontjából tehát a mezők közötti vándorlás aspektusa is lényeges. Ha a négy mező eloszlása kiegyensúlyozott, sokféle kontrasztálás jön létre, mely erősítheti a kulminációs folyamatokat, így létrejön az egész művel revivereje, feszültsége. Ezenkívül még a Sierra-f szereplő kiemelésének gondolatmenetét is megerősíti a fent megállapított változatos helyszín- és szereplőelosztás, mert minden egyes mező csakis Sierra szemszögéből értékelődik pozitívnak, negatívnak vagy esetleg semlegesnek.

Az alábbi grafikonon a különféle színek az egyes szereplőket jelenítik meg. A világoszöld Siervát és az álom-világát, a sötétkék az Érszeket, a narancsszín Domingát és a rabszolgákat, a narancs/szürke Ygnaciót (k mindketten az otthon mezejéhez tartoznak, ezért is van azonos színük); a világoskék az apácákat, a sötétzöld Abrenunciót, a rózsaszín Martinát, és végül a piros Delaurát.

²⁷ A táblázat forrása: DEA-disszertáció, III. fejezet (Dramaturgie).

7 a/b grafikon Szereplők jelenléte a Love and Other Demons-ban



III.3.3. A „kint” és „bent” váltakozása: külső és belső tér

Az *első harmad*: nagyrészt külső világ (kivéve az Evokációt és 1a jelenetet), amely azonban a Sierva-Ygnacio „otthon”-mező köré épül, tehát ez Sierva külső világa: az elhelyezkedése otthoni világában.

Az első három jelenet és ezen belül a tíz aljelenet (1a-tól 3c-ig) szereplői tehát Sierván kívül: Ygnacio, az apa, Dominga, a „jó anya”, a rabszolgák a háznál és Abrenuncio. Az 1a jelenet Siervát idézi meg, de az álman keresztül, még nem valóságosan. Az 1b jelenet kilóg az „otthon”-mezőből, mert az Érsekkel és Delaurával indít (negatív pólus), hogy legyen honnan elindulni befelé, Sierva otthoni világa felé (pozitív). Itt tehát negatív-pozitív mező váltásáról és polarizálásról van szó, ami jól tesz a kompozíció frissességének. Ha például rögtön Siervával, vagy az cselekményével indított volna az opera, ahogy ezt Hamvai a 2a librettóváltozatban tervezte, és ahogyan tulajdonképpen a regény is indult, akkor hamarabb elvesztettük volna az érdeklődést iránta. Így viszont a negatív keretbe ágyazás fönntartja az érdeklődést a pozitív hirtelen iránt, és rögtön társadalmi pozícióját is meghatározza.

A *második harmad* a 3c átvezető részével kezdődik, ettől kezdve a 4a-tól a 7d-ig átkerül a fókusz Sierva legbensőbb világára, amelynek ellenpólusa is intenzíven jelen van: az apák világa; valamint a Sierva-Delaura tengelyre, amely Eötvös szerint az opera fő vonulata. Szerintünk elvileg igaz is a szerzői megállapítás, de lényeges, hogy a másik két tengely is elég sok hangsúlyt kapott, amit a kritikusok a darab rovására írtak. Ha tehát fő vonulatnak tartjuk a belső világ/álomvilág/szerelem tengelyt, ennek tükrében láthatjuk, hogy a darab közepe ezt veszi görcs alá, ebben játszódik. A dialógusos karakter is itt érvényesül leginkább. Az első harmadban a szimultán/osztott jelenetek vannak többségben. A Sierva-Delaura mezőben van csak igazán párbeszéd két ember között.

A *harmadik harmad* a 8a-tól a 8d-ig pedig a negatív egyházi mező hozza előtérbe, a 9-es jelenet két aljelenete viszont megint Sierva személyes világa. Itt azonban Eötvös eltér az első librettótól, mert nem hozza vissza a Sierva körüli *otthon*-mezőt a rabszolgák személyében, csak Domingáéban, és ezzel Sierva teljes magányát hangsúlyozza. Az személyes motívumai is zárják az operát: oboa-dallam, páva-motívum,²⁸ Sierva-sor. A következő táblázatban a jelenetek arányairól, a

28 A páva hangjának hívása kíséri (az oboán) Siervát a halálba. Ez a páva-motívum tartalmazza a Siervához és Delaurához kapcsolt, a II. fejezetben tárgyalt kisterces hangköz-alapsejtet.

szereplő mezők eloszlásáról, az aranymetszéspontokról kapunk összefoglalást.

10. Táblázat <i>A Love and Other Demons</i> id arányai és jelenettípusai												
	JELENET sor-szám	Jelenet sz.	SZEREPLŐK	Szereplők száma	Szereplők pozitív	negatív	otthon	Delaura	Jelenet típusa	Jelenet időtartam	Jelenet kezdése (cd)	
I.	Overture Evocation		Kórus	kórus (nk, off-stage)	(Sierva)				bevezetés (a cím első fele: <i>Love and...</i>)	2:40	0:00	
	1/A	1	Sierva, Kórus (off-st.)	1 + kórus (nk)	Sierva				szóló (álom)	2:10	2:40	
	1/B	2	Érsek, Delaura	2 + kórus (beszél, ffiak)		Érsek		Del	dialógus 2 helyszín	2:05	4:50	
	1/C	3	Sierva, Dominga, kórus	2 + kórus (nk, ffiak)	Sierva		Dom.		többszínű, 1 helyszín	3:45	06:55	
	1/D recit.	4	Sierva, Dominga, Ygnacio	3	Sierva		Dom/Ygn		dialógus	3:44	10:40	
	2/A	5	Érsek, (Delau)	1		Érsek		Del	dialógus	2:54	14:24	
	2/B	6	Josefa, Delaura, Érsek	3		Érsek		Del	dialógus	3:37	17:18	
	2/C	7	Ygnacio/Dominga Érsek/Delaura Abren./Sierva	6 (2+2+2)	Sierva	Érsek	Dom/Ygn	Del	háromosztott jelenet (3 dialógus)	3:50	20:55	
	3/A	8	Ygnacio	1			Ygn		szóló	5:40	24:45	25'
	3/B	9	Ygnacio Abrenuncio	2			Ygn		dialógus	3:24	30:26	
	3/C	10	1) Josefa, Ygnacio Abren. 2) + Dominga, Sierva	5 (3+2)	Sierva		Dom/Ygn		levéljelenet (2 helyszín) szóló dialógus (1 helyszín)	5:28	33:50 37:00 37:47	
	3/C +		Apácák	kórus (off-stage)					rövid átvezetés	0:53	39:32	

II.	4/A	11	Apácák, Sierva, Josefa	2+kórus	Sier va			dialógus	5:53	40:25	
	4/B	12	Martina, Sierva	2	Sier va			dialógus	2:49	46:17	
	4/C	13	Martina, Sierva	2	Sier va			szóló	4:14	49:06	
	5	14	Delaura, Sierva	2	Sier va		Del	dialógus (1. "szerelmi " jelenet)	7:45	53:20	
	6	15	Delaura	1			Del	szóló	6:40	61:05	
	2. felv.							2.felvonás		66:45	67:00
	7/A proló gus	16	Abrenunc io	1				„a szerz i hang”: a mottó és a cím 2.fele	0:30	0:00	67:00
	7/A		Érsek, Delaura, 8 n i álombeli hang	1 (+1), kórus		Érsek	Del	szóló (álom), dialógus!	06:50	0:30	67:30
	Inter lude		hangszeres közjáték tutti	0		(az Érsek er i)		közjáték, dramaturgiai gyorsító funkcióval	1:10	07:20	74:20
	7/B	17	Sierva, Martina	2	Sier va			szóló (álom), dialógus szóló, dialógus	5:12	08:30 11:41 11:54	75:30 78:41
	7/C	18	Sierva, Delaura	2	Sier va		Del	dialógus (szerelmi jel.- csúcspont vallomás (szóló) <i>duett</i>	8:22 6:05 1:43	13:42 18:47 20:30	80:42 85:47 87:30
III.	7/D	19	Sierva, Delaura Josefa, Martina	4	Sier va		Del	Dialógus, átvezetés a 3.formarészr e:	3:05	22:04	89:04
	8/A	20	Kórus	1+kórus (<i>off- stage</i>)	(Sier va)			Bevezet	2:19	25:09	92:09
	8/B	21	Érsek, Sierva,	4+kórus	Sier va	(Ér- sek)	Del	Szertartás (tutti)	2:40	27:28	94:28

		kórus	<i>quasi-tutti</i>								
8/C	22	Josefa, (Sierva)	2		(Érsek)			Szóló (transz)	03:52	30:08 arany-metsz!	97:08
8/D	23	Érsek, Sierva, Apácák, Josefa	quasi-tutti (3+kórus)	Sierva	(Érsek)			Szertartás (tutti)	2:12	34:03	101:03
9/A	24	Sierva	1	Sierva				szóló	2:22	36:15	103:15
9/B	25	Sierva, Dominga	2 (1+1)	Sierva		Dom.		szóló1 szóló2 (gyászzene)	6:23 2:58 3:25	38:37 41:35 46:46	105:37 108:35 112'

Teljes időtartam: 1 óra 52 perc: 112'

1. felvonás (1-6.jelenet): 67 perc Arany-metszéspont: a 3a-nál (Ygn), 25 perc körül.

2. felvonás (7-9.): 45 perc

Szereplők színpadi megjelenésének gyakorisága:

Sierva: 25-ben 17 jelenetben van jelen [sic!],

Delaura: 25-ben 10-ben,

Érsek: 25-ben 9-ben,

Josefa: 6 jelenet,

Ygnacio: 5 jelenet (csak 1. felv.), *Dominga*: 5 jelenet (1. felv. eleje és 2.felv. vége),

Martina: 4 (5?) jelenet,

Abrenuncio: 4 jelenet.

Kórus: 10 jelenet.

Ygnacionak és Abrenuncióknak nem jut jelenés a második felvonásban. Abrenuncio csak a mottót énekli el, majd kimegy, és többet nem jelenik meg. Dominga az egyetlen, aki a 2. felvonás során nincs jelen, de annak utolsó jelenetében igen ez is azt bizonyítja, hogy Sierva „belső köréhez” tartozik. Dominga Hamvai és Eötvös által átalakított szereplő, ebben a funkciójában nincs jelen a regényben.

III.4. Keretes szerkezet: evokáció, prolóógus, epilógus

Az alábbi (11.sz.) táblázatban három Eötvös-opera: a *Három n vér*, az *Angels in America*, a *Love and Other Demons*, valamint Bartók Béla *A kékszakállú herceg vára* című operájának közös vonásait demonstrálok, miután a műveket a prolóógusok és epilógusok tekintetében megvizsgáltam.

A *Kékszakállút* azért vettem az Eötvös-művek mellé, mert biztos, hogy a szerző számára mindig is alapmű maradt az operakomponálásnál. A *Három n vér*ben bizonyítottan sok a Bartók-hatás, bár külső szemmel nézve úgy tűnhet, stílárisan nagyon különbözik a két opera, mégis: a két Prolóógus hasonlóságát Beckles Willson tanulmánya is bizonyítja;²⁹ és tudjuk azt is, hogy Eötvös a *Három n vért* I. kezdve megírta bizonyos zenei attribútumokat, zeneszerzői választásokat operáiban, tehát a művek több szempontból is összekapcsolhatóak.

29 Rachel Beckles Willson: „Epilogue: On ‘Hungary’, and (our) longing for Moscow.” In: Ujvári Zoltán: *Ligeti, Kurtág and Hungarian Music during the Cold War. Music in the Twentieth Century*. (Cambridge: Cambridge University Press, 2007.):227–233. 229.

11. táblázat *Prológusok összehasonlítása*

opera címe	Eötvös <i>Három n vér</i>	<i>Angels in America eleje</i>	<i>Angels vége</i> ³⁰	LAOD ³¹ 1.felv.	LAOD 2.felv.	Bartók <i>Kék-szakállú</i>
Prológus fajtája	prológus (zenei mottó)	átvitt értelemben, egyben nyitány	Epilógus (mottó)	Nyitány-Evokáció	prológus és mottó ²	prológus
helye	külön, a jelenetek el tt szólal meg	1.jelenet (egybeépítve)	külön	els jelenet el tt (attacca)	2.felv.eleje (attacca)	külön, a jelenetek el tt szólal meg
szövege	<u>keret-mese</u>	indítás, a rabbi temetési éneke	Záróhang, jókívánság	cím els fele (sejtetés) <u>keret 1. fele</u>	cím 2. fele (szerz i üzenet) <u>keret 2.fele</u>	<u>keret-mese</u> (szerz i üzenet)
kihez szól	<u>a néz khöz</u>	a szerepl khöz, közvetve a néz khöz	néz khöz	nincs célszemély	<u>néz khöz</u>	<u>néz khöz</u>
mit idéz meg	orosz (kelet-európai) zenét, hangulatot, melankólia	kelet-európai/ orientális keverékzene, utcazaj	magyar népzene ³²	lebeg /melankolikus alap-hangulat	melankólia (eötvösi-bartóki hangütés)	magyar népballada
hangszerek	férfihang tangóharmónika	Alt, zenekar	Énekes szólisták, zkr	zkr+ off stage kórus ³³	tenor zkr+off stage kórus	férfihang
kinek a hangja	a „mesél ” hangja	a „bölc” hangja	szerepl k	személytele n hang (a tömeg hangja)	a „bölc” hangja	a mesél hangja
effektek, hatás	(echo) ³⁴	torzított utcazaj, küls tér zajai (elektroak. ³⁵)		echo, ³⁶ lebegés, bels tér érzete	Torzított-harangütések (térbeli), elektroak.	

30 Az Epilógus kés bb lett elnevezve, a kotta els verziójában még rövidebb és nincs neve.

31 *Love and Other Demons*.

32 Érdekes módony az *Angels in America*ban igen kevésszer szólal meg Eötvös talán leg szintébb, népzenei ihletés hangja: a rövid epilógus el tt csak néhány helyen, s a leghosszabban a Louis-Prior csábítási jelenetben (8). Az egész m nek sokkal inkább musical jelleg a hangütése.

33 Zenekar, kiemelt hangszerekkel mint a cseleszta, és a színpadon kívülr l, hátulról, a függöny mögül jöv kórushangzással, amely térben is szét van terítve (*dispersed off-stage*).

34 Nincs küls effektus, csak a zenei eszközök révén jön létre a hatás.

35 Elektroakusztikus eszközökkel létrehozott, cd-n lév anyaggal.

36 A kórus elhelyezéséb l és a zenekari hangszereléséb l, a sztereó-kétféltetés ültetéséb l adódó hatás.

A *Love and Other Demons*-ban a Sierva-sorral és a cím első felével kezdődik a Prológusnak kiemelt szerepe van, így érdemes végigtekinteni ennek elemzéseit. A Sierva-sorral³⁷ és a filozófus-alkat³⁸ Abrenuncióval kapcsolatban már beszéltem a 2. felvonás elejének szerzői üzenetéről.³⁹ Most lássuk a közös pontokat a prológusok tekintetében.

A keretezettség egy operánál mindig dramaturgiai célokat szolgál, de ezen kívül valószínű, hogy a zeneszerzőnek valamiféle igénye van a saját opera-meséjéhez való hozzászólásra, a szerzői kommentárra, amit így tud átadni. A nagyon személyes módon átélt Csehov-interpretáció esetében is ez történik.⁴⁰

De a *Love and Other Demons* prológusa rögtön a bartóki alapkérdést veti föl: valóság-e vagy álom, amit hallunk, látunk? Ezért hallunk rögtön elrejtő lebegést, szinte stagnáló echót is benne. Az *Ouverture*⁴¹ nyitány és evokáció egyszerre, amelyben magát Siervát és egy hangulatot idéz meg a szerző mintha itt teremtené meg Sierva alakját – és zeneileg ez így is van. Az Evokáció hangszeres kezdő része a 29. ütemig teljesen a bartóki zenei anyanyelv hatását mutatja: várakozásteli, mégis olyan ismeretlen feszült (do-fa, do-fi kérdés-motívummal kezd.)

Az opera epilógusa Sierva záró áriája után a Dominga által énekelt sirató; Márqueznél nem ilyen egyszemélyes, végső kívánsággal zárult a regény, hanem a szerző-narrátor hangjával. Az *Angels* végén életet kívánnak, itt szép halált. Ott Prior, tehát maga az életben maradt fűs búcsúzik a „*More life!*” felkiáltással, itt Dominga a „*Legyen útja egyenes, menjen békével!*” mondattal. „A feltámadás utópiája meghatározó része az áldozat-témakörnek.”⁴² Márqueznél a haj feltámad, Sierva levágott hosszú haja, az iségének szimbóluma halála pillanatában újra megjelenik, az operában viszont nem;⁴³ ott Sierva megsemmisül. Eötvös operameséje ennél is pesszimistább.

A prológusok mindegyike nemcsak bevezető és hangütést ad, hanem egyben elrejtíti a végkifejletet is. A Balázs Béla-féle *Kékszakállú-Prológus*ban is van valami titokzatos, mondai vészjósló homály; ami sejtések szintjén a *Love...* evokációjában is

37 II. fejezet.

38 *Boukoba*, 149.

39 II.5. fejezet.

40 Beckles Willson és más elemzők szerint is ez az az opera, ahol Eötvös kelet-európaisága a legjobban fölvállalt, a Csehov-választás szintéségre és ösztönös azonosságra vall gondolkodásmódban, azonosulásra ezzel a világgal. A melankólia, elvágyódás (longing) a tanulmányunk címében is szerepel.

41 Partitúra, 3. 5.o.

42 Beckles Willson, Durkó Zsolt *Mózes* (1977) című operájára utalva. *Op.cit.*, 227.

43 Az *Angels in Americában* a fűs, Prior is túléli az AIDS-t, bár majdnem belehal.

megjelenik, afféle könny lebegésként.

A sanzonos hangvétel *Le Balcon*-nál nincs kommentár, a *Sarashina*-operánál pedig az anyag egyszemélyes, meditatív-képi jellege miatt nincs is szükség keretes szerkezetre.

Az *Angels in America*, a *Love and Other Demons*-hoz hasonlóan kevert társadalmi közegben játszódik. Eötvös szuverén választása, mondhatni szívügye, hogy a zsidó rabbi szájába adja a fontos mondatokat a nyitány-jelenetben. Az *Angels in America végén*, miután nagyon hosszú és szövevényes a darab, a Kushnert l egy-az-egyben átvett színpadi tanulságot, végkicsengést felhasználva könnyen lehetett ennek szövegéb l operai epilógust alkotni, ami hirtelen leegyszer sítette a kusza szálak kavalkádját. Eötvös még meg is hosszabbította az epilógust, az összes szerepl t bekapcsolta az opera e zárómotívumába, a szerz i kommentárba, jókívánóságba.

III.5. Dramaturgiai-stiláris jegyek

III.5.1. Vokális-dramaturgiai kifejező eszközök és stílusjegyek az Eötvös-operákban

Összegezzük tehát:

- a hangszer és az ének közötti határvonal gyakori áthágása, megszüntetése;⁴⁴
- az emberi hang elidegenítése, hangszerszer használata (Vocal Trio az *Angels in Americában*;⁴⁵)
- a narrativitás felborítása (Lady Sarashina), a kronologikus időbeliség megzavarása (*Angels, Love and Other Demons*);
- a szintézis művészete, a Gesamtkunstwerk szellemiségének folytatása; ez alól a *Love and Other Demons* kivételt képez, mivel a *bel canto* éneklés dominál benne, nem a karakter-szólamok;
- hang: *index mentis*,⁴⁶ vagyis a tudat- és lélekállapotok hallható jele a szó legnemesebb értelmében, többféle kifejezőmód-palettával a szereplők belső változásai valamint az operák közti stílusváltás jegyében;
- *szillabikus prozódia*, mely követi a beszéd hanglejtését; a melizmatikus prozódia különleges alkalmakra van fenntartva, még a kettős kötések alkalmazása is viszonylag ritka;
- Monteverdi *seconda pratticájának* követése: első a szöveg, aztán jön a ritmika, majd a dallam; a harmóniaknak csak kísérő funkciójuk van.⁴⁷

44 [„Décloisonnement systématique opéré dans les oeuvres entre la voix et l’instrument.”] Laviéville, 35.

45 *Ibid.* 36.

46 A hangot már az antikvitástól kezdve *index mentis*nek, vagyis a tudat- és lélekállapotok hallható jelének tekintették. A 18. század második felétől, amikor az érzés új kultusza jelent meg, az opera világában új drámai eszmény vált általánossá és az *index mentis* fogalma újra elkerült. Csobó Péter György: „Il castrato. Csonka test, csonka szellem?” című írása alapján.

www.avorospostakocsi.hu/2010/02/01/il-castrato. 2013.03.11.

47 Eötvös Péter. In: Max Nyffeler: „Der Tragödie der Tragödie.” In: Olaf A. Schmitt – Yvonne Gebauer (szerk.): *ProgrammBuch Die Tragödie des Teufels*. (München: Bayerische Staatsoper, 2010): 35.

III.5.2. Az *Angels in America* és a *Love and Other Demons* felépítésének közös jegyei

1. Szereplők száma; egy adott hangfaj, karakter és énekstílus párosítása.
2. Több szereplő megjelenléte, ezen belül mobil szereplők, akik több mezőbe is tartoznak.
3. Szereplők szembeállításának és változtatása a jelenetek sorrendjében.
4. Aranymetszés-elv szerint dramaturgikus gondolkodás és proporcionálás.
5. Osztott vagy keresztjelenetek és sima jelenetek váltakozása, ezáltal idő síkok egymás mellé/egymással szimultánba helyezése, az idő beliség linearitásának flexibilis kezelése (ennyiben újító).
6. Operai hagyományok megőrzése és átértelmezése, kis- és nagyléptékben.
7. Áriák/jelenetek különböző hosszúsága. Mindig kontrasztálisan vannak egymás mellé helyezve, formailag két nagy feszültség-ív alkotnak a mű teljes időtartamában.
8. Prológus vagy epilógus szerepeltetése, íves szerkesztés.
9. *Nagyforma-felépítés*: részleteiben és a felvonások egymáshoz illesztésében is nagyon hasonlít, szinte ugyanaz. Dinamikus indítás, a feszültség hullámoztatása; komikum, irónia, líra és tragikum felváltva jelenik meg. A 2. felvonás második felében vannak a hosszú, sokszereplős vagy tutti, fajsúlyos és szintetizáló jelenetek a végső konfrontációval az opera témáját tekintve és a mű szerzői végső üzenetét illetően.
10. A történeten keresztül az élet nagy kérdéseivel való szembenézés a cél: a transzcendens világ és az emberi szereplők, aspektusok ütközése.
11. A zenei nyelv egysége az operán belül a *hangközszimbolika*, az adott személyhez kapcsolódó hangszínek és motívumok alkalmazásával. A zenei szöveg a tudatalattinkra hat, így áll össze a hangulati-tartalmi egység.
12. Preferencia bizonyos típusú szereplők és kontextusok iránt: egy sokszínű társadalom és szélsőségek ábrázolása, amelynek mégis közös nyelve van; valamilyen szempontból extrém, „borderline” történet választása, ennek megfelelő stiláris intarziák, áthallások alkalmazása, de mégis egységbe illesztve, homogenizálva.
13. *Mese- és varázselemek túlsúlya*, az álom és a realitás színpadi összekeverése; álom vagy hallucináció valóságként való megjelenítése, a transzcendens világgal való találkozás színpadi ábrázolása.

14. *Magány, elvagyódás, nosztalgia, melankólia.*⁴⁸ az idő korróziós, romboló hatásának megjelenítése. Zárt személyes világok ábrázolása.

48 Lásd Beckles Willson tanulmányát, *op.cit.*

III.6 A zenekar és az elektronika

III.6.1. Zenekari hatások

Osztott zenekar

Két zenekar helyezkedik el egyetlen zenekari árokban, egyetlen karmesterrel. A zeneszerz ezt a választást sztereó-hatásnak nevezi. Így a zenekari technika is a dialógusra épül. A kettős fúvóskar azonos hangszeres tagjai nem duóként funkcionálnak, nem is egymás mellett ülnek, hanem egymással szemközt, a zenekari árok két szélén (lásd: 12. táblázat). Középen helyezkednek el a billentyűs hangszerek és Sierva hangszerei (ütők, cseleszta). A relatíve kis létszámú vonóskar is tükörszimmetriában helyezkedik el egymáshoz képest, ami áttetsző hangzást eredményez (összesen 12 hegedős játszik). A zenekar kezelését nagyfokú ökonómia jellemzi, a zenekar néha kamara-méretűvé zsugorodik.

A zeneszerz szerint⁴⁹ a vonósok száma is a glyndebourne-i színházterem akusztikai adottságait vette számításba, annak hang-képében⁵⁰ adódott: ott, abban az akusztikai környezetben nem volt szükség több vonósra. Később, a chemnitzi bemutató során kiderült: tulajdonképpen ez a vonóslétszám kevés, viszont mégsem annyira, hogy teljesen semmissé tegye a zenei elképzelést. A vonósok létszámának megválasztása az új adási helyen végül azt eredményezte, hogy ezúttal jobban kihallatszottak a fúvós- és az énekszólások, és így még lélegzetelállítóbb volt a 2. felvonás tragikus-katartikus végkifejletének drámai élménye.⁵¹

Az időbeli elcsúsztatás hangképi illúziója

Az időbeli elcsúsztatás és az időbeli szétcsúsztatás hangképi illúzióját, vagyis a *morphingot* Eötvös több helyen használja úgy is, hogy az elektroakusztikus hatást modellezi, azt írja meg hangtechnika nélkül. Tehát az elektroakusztikus eszközökkel elérhető effektusokat énekhanggal és hangszerekkel komponálja meg. Ilyen például a templom akusztikai terének létrehozása, vagy éppen a madárdal-erdő imitációja a 4b-ben.

Már az *I Crossed the Bridge of Dreams*-nél előfordult időbeli szétcsúsztatás, amikor is egyszerre három szólam mondott egy szöveget: először a beszélő jelen idejű hangja, és mellette a múltbeli és jövőbeli hang(zás). Ez a három hang a három

49 Beszélgetés Eötvös Péterrel, 2013.02.08.

50 A zeneszerz megerősítette, hogy a zenekari létszám kérdése tényleg csak az akusztikai tapasztalata alapján került eldöntésre, a zenekart illetően semmilyen megkötés nem volt a megrendelő részéről.

51 Beszélgetés Eötvös Péterrel, 2013.02.08.

gondolatfázist jeleníti meg, amellyel mindannyian élünk, tudattalanul használjuk ket. Az emberi gondolatok bels , interiorizált elhangzásáról, pontosabban a bens hangzásoké nuanszainak küls megjelenítéséről van szó, amely érdekes, újszerű kifejező eszközzé válik a szereplő világának, jellemzésének szolgálatában.

Az idő itt egészen különös szerepet játszik. Mivel a gondolatok már korábban megjelentek, mint ahogy kimondjuk ket és a kimondott szó után még tovább cseng a tudatunkban, így állandóan három idő síkot hallunk: egy „el -hangot”, a jelenidőt és az utáncsengést.⁵²

Ezáltal is nyilvánvaló, hogy Eötvös milyen fontosnak tartja az idő és a gondolatok kapcsolatának zenei megjelenítését, a bels , időtlen magánszféra hangképének ábrázolását. Az *I Crossed the Bridge of Dreams*-ben a fő szereplő legbensőbb álom- és gondolatvilágának kivetítésén volt a hangsúly, ebben az operában pedig több szereplő belső világa is külön fókuszot kap: Sierván kívül Delauráé és Ygnacióé is. Kétféle hárman itt a leglíraibb alkatú szereplők.

Az időbeli elcsúsztatás hangképi illúziójának másik típusa a hangok időbeli szóródása, mikropolifónikus elcsúsztatása egymáshoz képest, amit a kórus és az álomjelenetek elemzésekor, az első fejezetben már tárgyaltam.

A külső hang/belső hang probléma első sorban Eötvös elektroakusztikus zeneszerzői és technikai múltja révén kerülhet előtérbe, közvetlen tapasztalata van erről. A mikrofonok segítségével minden halk, testi hangot, szinte minden belső érzetet külsőleg hallhatóvá, felnagyíthatóvá lehet tenni, még a szívdobogást is. De az, hogy ez az élmény, a külső-belső egysége és összekötése Eötvös zeneszerzői gondolkodását is ennyire átítatja, már alkati kérdés, s azonkívül talán Eötvös színházi múltjából adódik.

A kánon-effektus, a skizofrén lebegés a kétfelé osztott fák között⁵³ az általam hallott felvételeken nemigen hallatszik, leginkább a Sierva-jelenetben szólal meg, az álom-kórusok megfagyott lebegésében pedig a zeneszerző szándéka szerint kétféle, először és utólagos visszhangot hozhatott volna létre a hangszerek közt, mint *Lady Sarashina* sztereó-anyagaiban⁵⁴ és korábban már a *Mesében* is. Úgy tűnik, Eötvös fejében ez az időbeli lebegtetés-diszlokáció társul az érzelmi melankolikus, szomorú alaphangulattal, amely mindkét nagy mértékben jellemzi. Talán a filmzenei tapasztalatból is származhat ez a technika, mert a filmben a feszültséget megjelenítő, rossz végkimenetelt

52 Eötvös Péter. „Szavakból zene – szavak a zenéről”. In: *As I Crossed the Bridge of Dreams* BMC CD 138 kísértő füzet. (Budapest: BMC, 2009): O.n.

53 *Strasbourg*, 33.

54 Eötvös Péter, *op.cit.*

sejtet „suspens”-zenéket szokás így megkomponálni. 2013 tavaszán-nyarán fog megjelenni a *Love and Other Demons*-ből készült cd-lemez, itt nyilván jobban érvényesül majd ez az effektus, amely egyébként az él színházi térben érzékelhet a leginkább.

III.6.2. Az elektronika dramaturgiai szerepe

Az er sítés állandó szerepe annak a hangzásburoknak a létrehozatalában lehet, amit Eötvös a színházi élmény fokozásához elengedhetetlennek tart. Erre utaltunk az els fejezetben az álom-id zenekari megvalósításának példájával.

De a *Love and Other Demons*-ban a hangzásburok nem annyira fontos, mint a frontális hatás és a dialógus-effektus. Például az *Angels in Americában*, de a *Lady Sarashinában* is úgy helyezték el a hangszórókat, hogy az egész színháztermet besugározták: oldalt és felül is jött hang. E m veknél Eötvös fokozattan törekedett a *dolby-stereo* mozihatásra, ellentétben a *Love and Other Demons*-szal, ahol a hagyományos operai elképzelést és hangzást tartja a legfontosabbnak, így a hangszórókat meghagyja a színpad hátulján.

Az er sítésnek az énekeseknél ebben az operában nincs sok szerepe, az hangjuk a maguk természetes hangerejével áténeklei a zenekart, mivel annak hangzása, felépítése, els sorban a két-féltekés sztereó-elhelyezkedés, másodsorban a hangszerelés miatt, áttetsz bb. A vokális szólamok amplifikációja a *bel canto*-jelleg révén⁵⁵ sem volt szükséges. Dramaturgiai jelent séget kapott viszont, hogy a hangszerek közül egyedül a hárfát és a cselesztát er sítették ki a középen elhelyezked hangszerek közül. Ezzel a Eötvös a Sierva gyermekkorát és álomvilágát szimbolizáló hangszíneket emelte ki; és valószínűleg az álom-jelenetek kórus-tuttiijaihoz is szükséges volt megnövekedett hangzásuk és a térhatás így elért illúziója. Nem is hanger megnövelése volt a cél tehát, hiszen egy hárfá és egy cseleszta er sítve sem fog nagyon pregnánsan szólni. Általában ez a két hangszer a színpad vagy az zenekari árok bal oldalán helyezkedik el, ám azzal, hogy középre kerültek, a rézfúvósok helyére, akusztikailag is kiemelték (a zenekari elhelyezkedést lásd a következő táblázatban). Eötvös Péter így vallott az álmokat felidéz hangok akusztikai képéről, céljáról:

55 Az *Angels in Americában* ezzel szemben szükséges volt egy kismérték er sítés az énekekhangoknál is.

Az én felfogásom szerint minden, ami hallható, a zene világához tartozik. A beszéd, a hangszerek hangja, az összes zaj és zörej, amely minket körülvesz. A zeneszerző feladata mindezt formába önteni, megszerkeszteni, a hallgató számára „értelmet” közvetíteni. Az álomok hangzásvilága talán a leghálásabb terület ennek a kifejezésére, mert az álomban olyat látunk és olyan hangokat hallunk, ami „nincs”, amit a fantáziánk produkál. Az álomban a hangok egészen közel vannak hozzánk, közvetlenül a fülünkben.⁵⁶

A központi helyen épp az a két hangszer- és hangszíncsoport kap helyet, amelyek két ellentétes szereplőként jelképeznek: Sierva legbelsőbb, személyes világát és a vele szembenálló Érsekét, az egyházi agressziót (szaxofon, tuba, harsona).

Végezetül néhány szó az effektusokról. Az élő elektronika egy opera esetében nehézkes megoldás lenne, így előre elkészített hangokkal, cd-tracken adják hozzá a zenekar szólamáihoz az elektroakusztikus stúdióban készült hangeffektusokat.⁵⁷ A cd-ről lejátszott zajeffektusok két csoportra tagolhatók: vannak a hangzást dúsító, mintegy zenekari hangszer-szerű effektusok, és vannak olyanok, amelyek szólisztikusan hangfest vagy hangutánzó jellegűek.

Nézzünk most néhány példát az alkalmazásuk tekintetében, más Eötvös-operákból. A szólisztikusan hangfest, filmszerűen realizisztikus effektusok a zenekari darabokban jelentek meg először (*Atlantis*), majd az operák között a *Le Balconban* és az *Angels in Americában* domináltak. A *Le Balconban* a háborús szirénahang és egyéb szignálhangok a cselekmény fordulójához tartoznak, érzékeltetik *kint és bent*-szférát, ami egyben az ember külső és belső, intimszférája is. Ezek nélkül a hangok nélkül nem tudnánk, hogy *kint* is van, és hogy ami *bent* történik (az opera első része), az részben csak illúzió, érzékcsalódás – tehát, hogy a *kint* nem azonos a *bent*-tel.

Az *Angels in America* egész más, talán sokkal összetettebb módon használja az előre felvett hangeffektusokat: itt az amplifikáció a darab inherens része, az énekhangok is erősítve vannak, a kívánt musicales, Broadway-es zenei hatás elérésének érdekében is. Az azonos típusú szerepet éneklő énekesek, az *Angels* Rabbija⁵⁸ (1. jelenet) és a

⁵⁶ Eötvös Péter, *op.cit.*

⁵⁷ A cd-track egy budapesti stúdióban készült, szintetikus módszerekkel; nem Glyndebourne-ben.

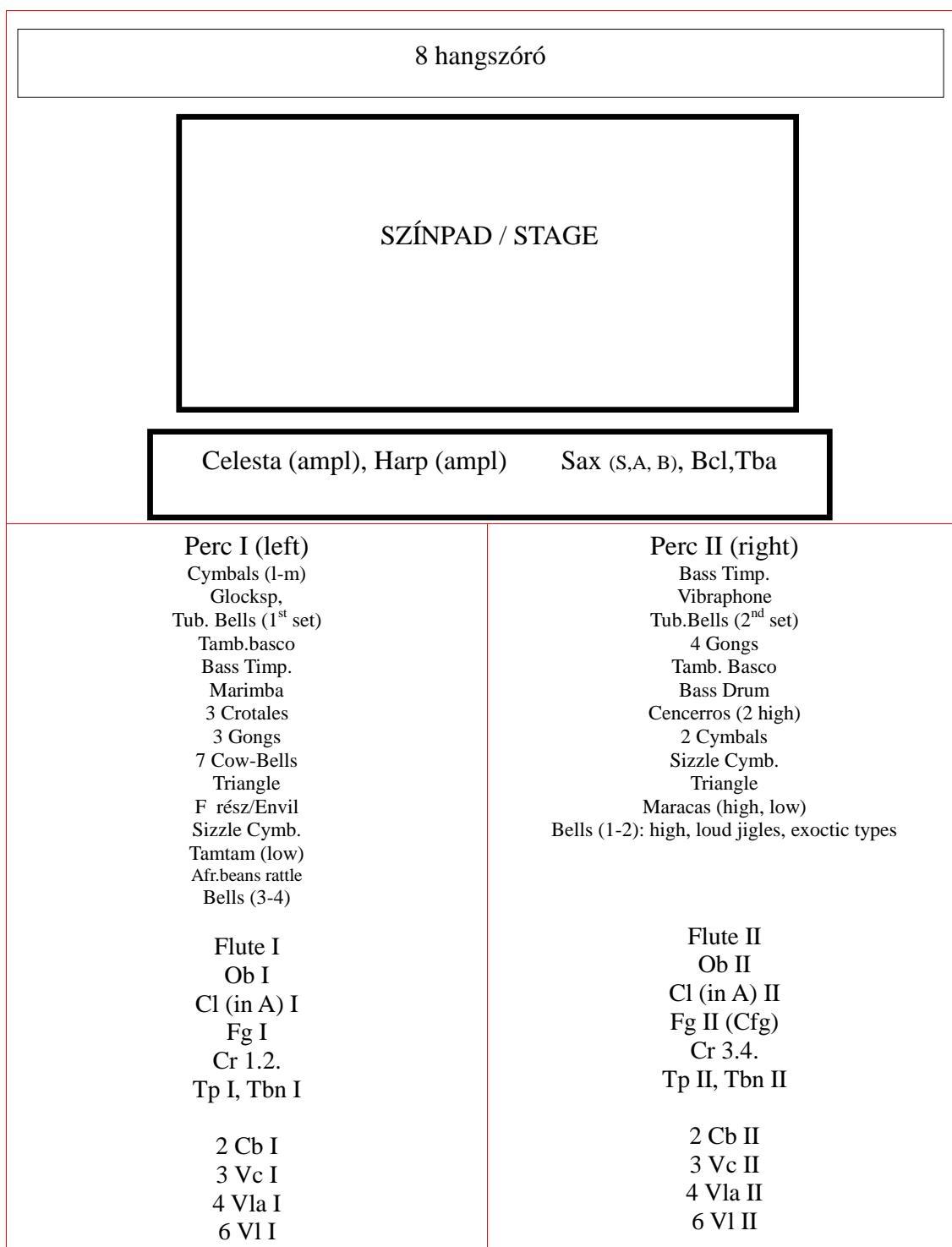
⁵⁸ A rabbi egy temetést celebrál. Külső helyszínen, egy forgalmas út mellett, zsidó temetőben kezdődik az opera (I.felv./1.jel.), ahol minduntalan behallatszik a szertartást zavaró közúti közlekedés zaja, CD-ről

Love... Abrenunciója egészen más zenei aláfestést kapnak; itt sem csupán az esztétikai, hanem a dramaturgiai szempontok dominálnak.

Összegezve: *Love and Other Demons*-ban kevés elektronikusan létrehozott hang, effektus fordul el . Ezek kétféle kontextusban szerepelnek: egyházi, kolostori környezetben és a démoni emberi hangot megjelenítésére.

(autók suhanása, hangos fékezése, szirénahang, csörömpölés). Tehát az els dleges történést (temetés), amely ugyan küls helyszínen történik, de mégis a szerepl k bels refleksiói szempontjából is nagy jelent séget nyer, megzavarja egy még kívülállóbb történészhalmaz, aforgalom és egy baleset zaja. Ehhez a szerepl k bels , *per se* kommentárokat és dialógust adnak, egyedül a Rabbi éneke marad intakt, változatlanul koncentrált. Három id - és jelenlétbeli sík: bels , küls és még annál is küls bb sík van, amit már csak a cd-trackkel lehet valóságossá tenni, közel hozni.

12. táblázat A zenekar elrendezése – Love and Other Demons



Karmester

Hangmérnök

Bibliográfia

Albert Mária: „Találkozások Ligetivel Miskolctól Münchenig. Eötvös Péter és Rácz Zoltán Ligeti György 1.” *Muzsika* 46.évf./5.sz. (2003/05):17–19.

Aron, Frédéric: „L’Académie et le studio de cinéma.” In: Clémeur, Marc (szerk.): *Love and Other Demons. Programme*. Programfüzet, librettó. Strasbourg: Opéra du Rhin, 2010. 46–49.

Artaud Antonin: *Le théâtre et son double*. Paris: Folio Essais, 1985.

„»Balance von Konstruktion und Improvisation«. Peter Eötvös im Gespräch mit Wolfgang Stryi.” *MusikTexte* 17.évf./86-87. sz. (2000/11):77.

Balla György: „El szó.” In: U . (közr.): Scarlatti, Domenico: *200 Sonate per clavicembalo I–IV*. Editio Musica Budapest (Urtext), 1979.

Bakcsi Botond: „Artaud. A kegyetlenség és az anarchia.” *Magyar Helikon* 18.évf./457.sz. http://www.helikon.ro/index.php?m_r=876. 2013.05.15.

Benjamin, Walter: „Sur le concept de l’histoire.” In: *Œuvres III*. 427–443. 442–443.

—————: „Qu’est-ce que est le théâtre épique?”. Rainer Rochlitz (ford.). In: *Œuvres III*. 329–390.

Beckles Willson, Rachel: „Sensucht als Mythos. Zur musikalischen Dramaturgie in Peter Eötvös’ Oper *Die drei Schwestern*.” In: Jungheinrich, Hans-Klaus (közr.): *Identitäten. Der Komponist und Dirigent Peter Eötvös*. (Neue Zeitschrift für Musik). Mainz: Schott, 2005. 17–24.

—————: „Epilogue: On ,Hungary , and (our) longing for Moscow.” In: U .: *Ligeti, Kurtág and Hungarian Music during the Cold War. Music in the Twentieth Century*. Cambridge: Cambridge University Press, 2007. 227–233.

Björn, Heile: „Recent Approaches to Experimental Music Theatre and Contemporary Opera.” *Music and Letters* 87.évf./1.sz. (2006/1):72–81.

Boukoubza, Jean-François: „Commentaire musical.” In: U . (szerk.): *Peter Eötvös: Trois sœurs. L’Avant-scène Opéra Nr. 204*. Paris: Éditions Premières Loges: 2001. 8–63.

—————: „*Love and Other Demons*, un théâtre pour l’intelligence.” In: Grabócz Márta (szerk.): *Les opéras de Peter Eötvös entre Orient et Occident*. Paris: Éditions des archives contemporaines, 2012. 127–166.

Christiansen, Rupert: „*Love and Other Demons*: not so much possessed as repressed.”

<http://www.telegraph.co.uk/culture/music/opera/3558433/Love-and-Other-Demons-not-so-much-possessed-as-repressed.html>. Utolsó frissítés: 2008.08.13.

Clemens, Andrew: „Love and Other Demons, Glyndebourne.” *The Guardian* 2008.08.12. www.theguardian.uk.

Clémeur, Marc (szerk.): *Love and Other Demons. Programme*. Programfüzet, librettó. Strasbourg: Opéra du Rhin, 2010.

Csobó Péter György: „Il castrato. Csonka test, csonka szellem?” www.avorospostakocsi.hu/2010/02/01/il-castrato. 2013.03.11.

Dahlhaus, Carl: „Sphéricité du temps. A propos de la philosophie de la musique de Bernd Alois Zimmermann.” Német eredeti cím: „Kugelstadt der Zeit. Zur musikphilosophie von B.A. Zimmermann.” Barras, Vincent (ford.). *Musik und Bildung* 1978/10 (69): 86–91. *Revue Contrechamps N° 5 sur Les Soldat de B. A Zimmermann* Genève: Editions Contrechamps, 1985.

Danuser, Hermann Kassel, Matthias (közr.): „Musiktheater heute: Internationales Symposium der Paul Sacher Stiftung, Basel, 2001.” In: *Veröffentlichungen der Paul Sacher Stiftung*, 9. Basle és Mainz: Schott, 2003.

„»Die Oper ist nicht tot.« Peter Eötvös im Gespräch mit Pierre Moulinier.” In: *Peter Eötvös Drei Schwestern CD kísér füzet*. Hamburg: Deutsche Grammophon (459 694-2), 1999: 36-40. Uez. franciául: „L’Opéra n’est pas mort.” In: uott.: 16–20.

Dobszay László: *A magyar zene története*. Budapest: Gondolat, 1984.

Eötvös Péter: „Ich sehe mich als Testpilote für Neue Musik. Gespräch mit Renate Ulm (28.10.1994).” In: Ulm, Renate: *Eine Sprache der Gegenwart, Musica Viva 1945–1995*. Mainz-München: Piper-Schott, 1995. 338.

Eötvös Péter: Love and Other Demons. Opera in 2 acts. Full score, vocal score (piano reduction). Mainz: Schott-Mainz, 2006.

Eötvös Péter: Love and Other Demons. Opera in 2 acts. DVD. (A chemnitzi színház magánkiadása). Chemnitz: Staatheater Chemnitz, 2009.

Eötvös Péter: Love and Other Demons. Opera in 2 acts. 2 cd. (A glyndebourne-i operaház felvétele az eladás próbájáról, magánkiadás). Glyndebourne: Festival of Glyndebourne, 2008.

Eötvös Péter: „Szavakból zene – szavak a zenér 1.” In: N.n. (szerk.): *As I Crossed the Bridge of Dreams BMC CD 138 kísér füzete*. O.n.

Ferneyrou, Laurent (szerk.): *Musique et Dramaturgie. Esthétique de la représentation au XXème siècle*. Paris: Publications de la Sorbonne, 2003.

Ferrari, Giordano (szerk.): *L'Opéra éclaté. La dramaturgie musicale entre 1969 et 1984*. Paris: L'Harmattan, 2006.

—————: *Pour une scène actuelle*. Paris: L'Harmattan, 2009.

Frédéric, Aron: „L'Académie et le studio de cinéma.” In: Clémeur, Marc (szerk.): *Love and Other Demons. Programme*. Programfüzet, librettó. Strasbourg: Opéra du Rhin, 2010. 46-49.

Fricke, Stefan: „Über Peter Eötvös und ein komponiertes Harakiri”. In: U. (közr.): *Zwischen Volks- und Kunstmusik: Aspekte der ungarischen Musik*. Saarbrücken: Pfau, 1999. 178-186.

Grabócz Márta: „Introduction.” In: U. (szerk.): *Les opéras de Peter Eötvös entre Orient et Occident*. Paris: Éditions des archives contemporaines, 2012. 1-6.

—————: „Eötvös Péter operái – Kelet és Nyugat között. Bevezetés.” Balázs István (ford.). *Magyar Zene* 2013/1:o.n. (kéziratoss verzió és internetes megjelenés).

<http://www.parlando.hu/2013/2013-1/2013-1-11-Grabocz.html>.

Tyrell, John (közr.): *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. 2. kiadás www.oxfordmusiconline.com.

Halbreich, Harry: „La philosophie du temps.” *Avant-Scène Opéra* 1998/1. B.A. Zimmermann *Les Soldats*. Paris: Éditions Premières Loges. 100-103. 100.

Hohmaier, Simone: „Mutual Roots of Musical Thinking: György Kurtág, Peter Eötvös and their Relation to Ernő Lendvai's Theories.” *Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae* 43.évf./3-4: 223-234.

—————: „»Muttersprache Bartók« – Intervalldenken bei Peter Eötvös”. In: u. : „*Ein zweiter Pfad der Tradition*.” *Kompositorische Bartók-Rezeption*. Saarbrücken: Pfau, 2003. Eredetileg: doktori disszertáció. Humboldt Universität, 2002. (Kézirat).

Bibliográfia: 103-118.

Hacker, Charlotte: *Peter Eötvös' Oper „Love and Other Demons” nach dem Roman von Gabriel García Márquez*. Szakdolgozat. Hochschule für Musik und Theater „Felix Mendelssohn-Bartholdy” Leipzig, 2010. (Kézirat). Bibliográfia: 80-86.

Herzog, Monique: „»Peter Eötvös, chef d'orchestre et compositeur.« Monique Herzog beszélgetése Eötvös Péterrel.” *Croisements. Journal de l'Opéra National du Rhin* Strasbourg: Opéra du Rhin, 2009. 14.

Hoppál Mihály Jankovics Marcell Nagy András Szemadám György: *Jelképtár*. Békéscsaba: Helikon, 1990.

Jordy, Catherine: „La morsure du chien. Entretien avec Silviu Purc rete.” In: Clémeur, Marc (szerk.): *Love and Other Demons. Programme*. Strasbourg: Opéra du Rhin, 2010. 24-29.

Jungheinrich, Hans-Klaus: „Vorwort”. In: U . (közr.): *Identitäten. Der Komponist und Dirigent Peter Eötvös*. Edition Neue Zeitschrift für Musik/ Alte Oper Frankfurt. Mainz: Schott, 2005. 4-5.4.

Kemp, Edward: „Genèse d’une création.” In: Clémeur, Marc (szerk.): *Love and Other Demons. Programme*. Strasbourg: Opéra du Rhin, 2010. 30-36.

Kovács Sándor: „Arányok és talányok”. In: U . (szerk.): *A 20. század zenéje*. Budapest: Nemzeti Tankönyvkiadó, 1994.

Köhler, Armin: „»Stille sehen – unsichtbares hören«. Peter Eötvös im Gespräch mit Armin Köhler.” In: *Donaueschinger Musiktage 1999 programfüzete*. Saarbrücken: Pfau, 1999. 73-75.

Kunkel, Michael (közr.): *Kosmoi. Peter Eötvös an der Hochschule für Musik der Musik-Akademie der Stadt Basel. Schriften, Gespräche, Dokumente*. Hochschule für Hochschule für Musik der Musik-Akademie der Stadt Basel, Musikwissenschaftlicher Institut der Universität Basel (közr.). Basel: PFAU-Verlag, 2007.

Kushner, Tony: *Angels in America. A Gay Fantasia on National Themes I and II*. New York: Theatre Communications Group, 2004.

Laviéville, Marie: „Entretien avec Péter Eötvös. Cité de la musique, Paris 16 mai 2006.” In: U .: *L’Esthétique de Peter Eötvös: une dramaturgie de la relation*. Doktori disszertáció. Université de Lille-III, 2010. (Kiadatlan). Függelék, o.n.

—————: *L’Esthétique de Peter Eötvös: une dramaturgie de la relation*. Doktori disszertáció, Université de Lille-III, 2010. (Kiadatlan). Bibliográfia: 317-326.

—————: „L’opéra chez Péter Eötvös ou la revisitation d’un genre: entre détournement et synthèse.” In: Ferrari Giordano (szerk.): *Pour une scène actuelle*. (Paris: L’Harmattan, 2008): 27-40.

Lendvai Ernő: „Bartók kromatikája. Az aranymetszés-rendszer.” In: U .: *Bartók dramaturgiája*. Budapest: Akkord, 1993. 29-43.

„Love and Other Demons.” *Opera* 2008/08.

Mackenzie, Eduardo: „De l’amour et autres démons...”. In: Clémeur, Marc (szerk.): *Love and Other Demons. Programme*. Strasbourg: Opéra du Rhin, 2010. 36-42.

Mahling, Christoph – Helmut-Pfarr Kristina (közr.): *Musiktheater im Spannungsfeld zwischen Tradition und Experiment (1960-1980)*. Tutzing: Schneider, 2002.

Márquez, Gabriel García: *A szerelemről és más démonokról*. Székács Vera (ford.) Budapest: Magvet, 1994.

Megyeri Krisztina: *Dramaturgie(s) des anges: temporalité, identité et la place du corps dans Angels in America de Peter Eötvös*. Master 2 (DEA) szakdolgozat, Université Paris-VIII 2006. (Kézirat). Bibliográfia: 161-167.

—————: „Les projections du présent dans Angels in America de Peter Eötvös”. In: Grabócz Márta (szerk.): *Les opéras de Peter Eötvös entre Orient et Occident*. Paris: Éditions des archives contemporaines, 2012. 77-96.

Nepl, Carla (szerk.): *Peter Eötvös Love and Other Demons Programmbuch*. Chemnitz: Chemnitzer Staatstheater, 2009.

N.n. (közr.): *Peter Eötvös Love and Other Demons Programme. Croisements, Journal de l'Opéra du Rhin*. Strasbourg: Opéra du Rhin, 2010.

Nyffeler, Max: „Der Weg ins Freie. Zur Musik von Peter Eötvös.” In: A. Schmitt, Olaf Gebauer, Yvonne (szerk.): *Programmbuch zur Uraufführung Die Tragödie des Teufels von Peter Eötvös (Musik) und Albert Ostermaier (text) am Februar 22 2010*. München: Bayerische Staatsoper, 2010. 33-40.

—————: „Der Tragödie der Tragödie.” In: Schmitt, Olaf A. Gebauer, Yvonne (szerk.): *Programmbuch Die Tragödie des Teufels*. München: Bayerische Staatsoper, 2010. 35.

Peter Eötvös. Entretien filmé avec Hélène Pierrakos réalisé dans les cadres du Domaine Privé de la Cité de la musique de Paris, Mai 2004. Paris: Médiathèque de la Cité de la Musique, 2004. <http://mediatheque.cite-musique.fr>.

Peter Eötvös. *Un poco agitato – a France Culture rádióadása, 2004.05.24*. Bry-sur-Marne: [Institut] National [de l']Audiovisuel] Hangarchívuma, 2004.

Peter Eötvös über B.A. Zimmermanns Requiem für einen jungen Dichter, www.digitalconcerthall.com/de/konzert/play/325650.

Pintér Éva: „Bittersüsse Gesänge. Die *Drei Madrigalkomödien* von Peter Eötvös”. In: Jungheinrich, Hans-Klaus (közr.): *Identitäten. Der Komponist und Dirigent Peter Eötvös*. (Edition Neue Zeitschrift für Musik/ Alte Oper Frankfurt). Mainz: Schott, 2005. 27-37.

Rác Judit: „»Komikus-utópisztikus opera tizenkét képben.« Az ördög tragédiája sajtóvisszhangjából.” *Muzsika* 53.évf./4.sz. (2010/4): 16-18.

R. Hahn Veronika: „Monteverdit l Eötvös Péterig.” *Népszabadság online* 2008.07.05. 2012.01.18.

Rivals, Aurore: *Peter Eötvös, le passeur d'un savoir renouvelé. Pour une archéologie de la composition ou dix ans d'opéra*. Doktori disszertáció. Paris: Université Paris IV-Sorbonne, 2010. Bibliográfia: 268 277.

—————: „La construction des livrets.” In: Grabócz Márta (szerk.): *Les opéras de Peter Eötvös entre Orient et Occident*. Paris: Éditions des archives contemporaines, 2012.7 36.

Rouget, Gilbert: *La musique et la transe*. Paris: Gallimard, 1990.

Sandner, Wolfgang: „Durch die Welt streifen und sehen, was von ihr hängen bleibt. Peter Eötvös und der Jazz.” In: Jungheinrich, Hans-Klaus (közr.): *Identitäten. Der Komponist und Dirigent Peter Eötvös. Edition Neue Zeitschrift für Musik/Alte Oper Frankfurt*. Mainz: Schott, 2005.9 14.

Schneider, Mathieu: „Entre réalisme et impressionisme. Entretien avec Peter Eötvös le 25 mai 2010.” In: *Love and Other Demons Programme. Journal de l'Opéra National du Rhin*. Strasbourg: Opéra du Rhin, 2010.14 21.

Seckerson, Edward: „Love and Other Demons, Glyndebourne Festival.” Independent.co.uk. 2008.08.14.

„Settled in the present. Judit Rácz in Conversation with Peter Eötvös.” Tim Wilkinson (ford.). *The Hungarian Quarterly* 49.évf./Winter (2008/192):56 70. Uaz. magyarul: kéziratoss nyersverzióban.

„»Stille sehen unsichtbares hören«. Peter Eötvös im Gespräch mit Armin Köhler.” In: *Donaueschinger Musiktagen 1999 programfüzete*. Saarbrücken: Pfau, 1999. 73 75. Újra megjelent: Kunkel, Michael (közr.): *Kosmoi*. 57 59.

Szitha Tünde: „A »rejtett« alaphangokat ugyanott hallom, ahol . Eötvös Péter Kurtág György l.” *Muzsika* 54.évf./11 (2011/11): 36 37.

Tallián Tibor: „Igor Sztravinszkij: Az aranyifjú útja.” In: Várnai Péter (szerk.): *Miért szép századunk operája?* Budapest: Gondolat, 1979. 383 414.

Viardot, Céline: „Annexe 11: entretien avec Stanislas Nordey.” In: U .: *L'Adaptation de textes théâtraux dans les opéras de Peter Eötvös*. DEA szakdolgozat. Université Paris IV Sorbonne, 2005. 158.

Weboldal és frissített m lista

www.eotvospeter.com

Információk a chemnitzi bemutatóról

http://www.theaterchemnitz.de/sparten/oper/oper_retrospektive/oper_retrospektive_0809/highlights_love_and_other_demons.htmlPHPSESSID=3cb4e9fa3b3368249e14afe48339b069 (2013.02.16.) [teljes közrem köd lista]. 2013.03.19-én már nincs fönt.

Fotók a glyndebourne-i és a chemnitzi el adásokról

http://eotvospeter.com/index.php?node=compositions&id=9&function=&targetpage=photos¤t_menu=compositions_commissions. 2013.03.19.

Információk a strasbourgi el adásokról

<http://www.operationaldurhin.eu/opera-2010-2011--love-and-other-demons.html>. 2013.03.19.

Videóinterjúk az interneten a *Love and Other Demons*-ről

Glyndebourne Love and Other Demons Trailer 1

[Eötvös Péter az operaház megismerésér l]

<http://www.youtube.com/watch?v=vfwJwBzLxV8>

Glyndebourne Love and Other Demons Trailer 2

[Vladimir Jurowski karmester és Eötvös Péter a librettóról]

http://www.youtube.com/watch?v=Tb_wsAM9jHc&feature=relmfu

Glyndebourne Love and Other Demons Trailer 3

[Vladimir Jurowski karmester a zenekari hangzásról az operában]

http://www.youtube.com/watch?v=Tb_wsAM9jHc&NR=1

Glyndebourne Love and Other Demons Trailer 4

[Eötvös Péter a szerepl választásról és az el adókkal való közös munkáról]

<http://www.youtube.com/watch?v=AwDWBNI4vMU>

Love and Other Demons Behind the Scenes

[Allison Bell, a Sierva Mariát alakító énekes, az operáról és a kosztümökr l]

<http://www.youtube.com/watch?v=kKP6aEEVG6w&feature=related>

Függelék

Függelék I Teljes bibliográfia Eötvös Péterr 1¹

Válogatott írások és kritikák a *Love and Other Demons*-ról

Dubourdieu, Vivianne: „Glyndebourne: Love and Other Demons.” 2008.09.04.

<http://viviennedubourdieu.com/category/opera>.2013.02.16.

Fischer, Tobias: „Peter Eötvös: *Love and other Demons* haunt Glyndebourne.”

www.tokafi.com/news/peter-eotvos-love-and-other-demons-haunt.2013.02.16.

Love and Other Demons Die Theater Chemnitz m sorfüzet. Chemnitz: 2010.

Herzog, Monique: „Peter Eötvös chef d'orchestre et compositeur.” *Croisements, le journal de l'Opéra National du Rhin* 2010/07-09: 14 15.

Ortlepp, Gunar: „Satansblut der Karibik.” *Der Spiegel* 1994.08.22.

Ottenbach, Friedemann: „Rollenspiele. Deutsche Erstaufführung von Peter Eötvös Oper *Le Balcon*.” *Das Orchester* 1991/07 08:56.

Persché, Gerhard: „Nach der Sonnenfinsternis. Das Festival in Glyndebourne”. *Opernwelt* 2008/09/10.28.

www.kultiversum.de/Oper-Opernwelt/Festspiele-I-Nach-Sonnenfinsternis.html

Rigaudière, Pierre: „La galaxie Eötvös.” *Diapason* 2010/11.

Rhode, Gerard: „Die Stadt, die Musik und der Puff. Das 54. Musikfestival von Aix-en-Provence mit einer neuer Eötvös Oper.” *Opernwelt* 2002 09/10: 40-44.

Sandner, Wolfgang: „Der Teufel im Auge des Betrachters.” *Frankfurter Allgemeine Zeitung* 2009.02.04.

Schrimppf, Charlotte: „100 Minuten Einsamkeit. Deutsche Erstaufführung in Chemnitz: *Liebe und andere Dämonen* in Peter Eötvös vierter Oper.” *Leipziger Volkszeitung* 2009.02.02.

Schultz, Marianne: „*Love and Other Demons* in Chemnitz.” *Freie Presse Chemnitz* 2009.02.03.

Seibt, Gustav: „Von der Liebe und andern Dämonen.” *Frankfurter Allgemeine Zeitung* 1994.07.12.

Siemes, Christof: „Irrlichten in der Provinz. Wie in Chemnitz eine Oper von Peter Eötvös zum Publikumsrenner wird.” *Die Zeit* 2009.03.09.

Stuke, Franz: „Absolutes Musiktheater. »Love and Other Demons« in Chemnitz.”

www.opernnetz.de 2009.04.07.

Wolf, Werner: „Plädoyer für die Güte – Peter Eötvös Oper »*Liebe und andere Dämonen*« in

1 A bibliográfiában nem használt, összegyűjtött dokumentáció jegyzéke Eötvös Péterr 1. Legutolsó frissítés: 2012. októberében.

Chemnitz.” *Neues Deutschland* 2009.02.18.

Zimmerlin, Alfred: „Dampfende Atmosphäre. Gabriel García Márquez auf der Opernbühne – Uraufführung von Peter Eötvös am Festival Glyndebourne.” *Neue Zürcher Zeitung* 2008.08.16.

Eötvös Péter írásai

[cím nélkül; Kurtág György I]. In: *Kurtág György Játékok CD kísért füzeté*. München: ECM Records (ECM New Series 1619, 453511-03), 1997: oldalszámítás nélkül; ua. in: *György Kurtág und Friedrich Hölderlin. Poiesis der Moderne, 5. Kultur- und Musik-Festtage der Goetheanums Dornach programfüzeté*, Cooman, Jurriaan (szerk.). Dornach: Goetheanum, 1998. 70.

[cím nélkül; a *Moro lassóról*]. *Wittener Tage für neue Kammermusik 1974 program-füzeté*, Witten: Kulturamt der Stadt Witten, 1974: 34.

[cím nélkül; a *Music for New Yorkról*, a *Now, Miss!*-r I és az *Electrochronicle*-ról]. In: Eötvös Péter *Electrochronicle CD kísért füzeté*. Budapest: BMC Records (CD 063), 2001. O.n.

[cím nélkül; a *Snatches of a Conversation*r I, a *Jet Stream*r I és a *Paris-Dakarról*]. In: Eötvös Péter *Snatches on a Conversation...CD kísért füzeté*. Budapest: BMC Records (CD 097), 2004. O.n.

„Chinese Opera.” In: *Musikprotokoll '90 CD-m sorfüzeté*. Ensemble Modern, Graz: ORF (Musikprotokoll Steirischer Herbst 1990, MP 90 ORF 08) 1990, oldalszámítás nélkül; francia nyelven in: Eötvös Péter *Chinese Opera, Intervalles-intérieurs CD kísért füzeté*. Paris: Erato (ECD 75554), 1990. 5.

„Donaueschingen – die NASA der neuen Musik.” In: *Donaueschinger Musiktage m sorfüzeté*, 1996, Saarbrücken: Pfau 1996. 26.

Eötvös Péter Adrien, Jean-Marie: „Time domain computation of three-dimensional acoustic field by retarded-potential technique holophonic synthesis.” In: *Proceeding of the International Computer Music Conference, Glasgow 1990*. San Francisco: Computer Music Association 1990. 108–111.

„Einige Gedanken beim Lesen der *Écrits* von Edgard Varèse.” In: *Edgard Varèse – Komponist, Klangforscher, Visionär*. Meyer, Felix Zimmermann, Heidi (szerk.). Woodbridge, Suffolk: Boydell, 2006. 473.

„Grüße an/Regards for Hanspeter Kyburz.” In: *Roche Commissions: Hanspeter Kyburz*, Carnegie Hall The Cleveland Orchestra Lucerne Festival Roche (közr.). Basel: Roche. 71.

„Music from words – words on music”; „De la musique à partir des mots – des mots sur la musique”; „Szavakból zene – szavak a zenér I.” In: *As I Crossed a bridge of dreams [Tale Mese] CD/DVD programfüzeté*. Budapest: BMC Records (CD 138), 2009. O.n.

„Penser à Bruno Maderna.” *Festival d’Automne à Paris 1991 m sorfűzete*. Paris: Festival d’Automne, 1991. 52.

Programmbuch zur Uraufführung Die Tragödie des Teufels von Peter Eötvös (Musik) und Albert Ostermaier (text) am Februar 22 2010. München: Bayerische Staatsoper, 2010.

„Psychokosmos.” In: Eötvös Peter *Atlantis [és Psychokosmos, Shadows] CD kísér fűzete*. Budapest: BMC Records (CD 007), 1998. O.n., magyar és angol nyelven.

Von der Notwendigkeit, die Grenzen zu öffnen. Eötvös Péter köszönetnyilvánító beszéde a Christoph und Stephan Kaske-Stiftung 2000. évi zenei díjának átvételekor Münchenben.

www.beckmesser.de

„Steine.” In: Eötvös Peter *Chinese Opera, Shadows, Steine CD kísér fűzete*. Wien: Kairos (CD 0012082KAI), 2000. 10.

„Towards zeroPoints”; „Beethoven... by the Ensemble Modern.” In: Eötvös Peter, *zeroPoints, Beethoven, Symphony No.5 CD kísér fűzete*, Budapest: BMC Records (CD 0072). O.n.

„Wie ich Stockhausen kennenlernte.” *Feedback Papers* 16. Köln: Feedback Studio, 1978, reprint Nr.1-16:421.

Beszélgetések, interjúk Eötvös Péterrel

Albert Mária: „A m vészlet minden nap »történik«.” *Fidelio online* 2010.09.09.

—————: „Találkozások Ligetivel Miskolctól Münchenig. Eötvös Péter és Rác Zoltán Ligeti György 1.” *Muzsika* 46.évf./5:17 19.

„»Balance von Konstruktion und Improvisation«. Peter Eötvös im Gespräch mit Wolfgang Stryi.” *MusikTexte* 86/87, 2000/11:77.

„Bartóks Geist: zu Peter Eötvös’ CAP-KO (2005). Florian Hauser im Gespräch mit Peter Eötvös.” *Musica viva, a 2006. január 26-ikai zenekari hangverseny m sorfűzete*. München: Musica viva, 2006.16 20.

Corlaix, Omar: „L’Opéra selon Peter Eötvös.” *Musica Falsa* 2002/16: 58 61.

„Dann müssen wir das Stück eben noch einmal aufführen. Peter Eötvös im Gespräch mit Jürgen Otten.” *Berliner Philharmoniker. Das Magazin* 2005/1: 9 12.

„»Das Orchester ist kein Relikt«. Peter Eötvös dirigiert das Orchester der Basler Musikhochschule. Beszélgetés Sigfried Schiblivél.” *Basler Zeitung*, 2006.02.09. 18.

„»Die Oper ist nicht tot.« Peter Eötvös im Gespräch mit Pierre Moulinier.” In: *Peter Eötvös Drei Schwestern CD kísér fűzet*. Hamburg: Deutsche Grammophon (459 694-2), 1999: 36 40. Uez. franciául: „L’Opéra n’est pas mort.” In: ua.: 16 20, angolul: 56 60.

Farkas Zoltán: „Számomra a zenélés az artikulációval kezd dik. Földvári találkozás Eötvös Péter-rel.” *Muzsika* 47.évf./5.sz.: 17 19. Német nyelven in: Kunkel, Michael (szerk.): *Kosmoi*.

75-77.

Fáy András: „Senki nem öl meg senkit. Eötvös Péterrel beszélget Fáy.” *Népszabadság* 2011.12.11.

Kapko-Foretic, Zdenka: „Kölnska skola avantgarde.” *Zvuk. Jugoslavenska muzicka revija* 1980/2:50-55.

Hollós Máté: „Művek bontakozóban. Eötvös Péter: Az ördög tragédiája.” *Muzsika* 53.évf./3.

„Eötvös Pétert méltatja a Le Monde.” *Fidelio online* 2010.09.29.
http://fidelio.hu/zeneszin/hirek/eotvos_petert_meltatja_a_le_monde

„Eötvös Péter operája, a *Három nővér* magyarországi bemutatója elé. Beszélgetés Csák P. Judittal.” *Operaélet* 23/2: 12-15.

„Interview zwischen Peter Eötvös und den Mitgliedern des Ensemble Modern.” *Broschüre Ensemble Modern 96*. Frankfurt am Main: Ensemble Modern, 1996. 3-7.

Jungheinrich, Hans-Klaus (közr.): „Identitäten : der Komponist und Dirigent Peter Eötvös.” Mainz: Schott Musik International, 2005.

„»Mich interessiert gerade das Gegenteil von mir«. Schlussdiskussion mit Peter Eötvös zum Motto »Ungar und Weltbürger«” Záróbeszélgetés Eötvös Péterrel, a „Magyar és világpolgár” téma kapcsán], a kerekasztal-beszélgetés résztvevői: Rachel Beckles Willson, Eötvös Péter, Halász Péter, Hans-Klaus Jungheinrich, Pintér Éva és Wolfgang Sandner. In: Jungheinrich, Hans-Klaus (szerk.): *Identitäten. Der Komponist und Dirigent Peter Eötvös*. Mainz: Schott, 2005. 69-81.

Ulm, Renate: „*Ich sehe mich als »Testpiloten« für Neue Musik – Eine Sprache der Gegenwart.*” *Musica Viva* 1945-95, 1995: 332-339.

„»Peter Eötvös, entre utopie et pragmatisme«. Gespräch mit Christian Merlin.” In: *Peter Eötvös: Trois sœurs. L'Avant-scène Opéra Nr. 204*. Paris: Éditions Premières Loges, 2001. 64-74.

„Peter Eötvös in conversation about *Three Sisters*. Beszélgetés Rachel Beckles Willsonnal.” *Tempo* 2002/220:11-13.

„Peter Eötvös spricht mit Zoltán Rácz.” In: *Psalm 151, Psy, Triangel* CD kísérőfüzete, Djursholm: Grammofon AB BIS (CD 948), 2000, 11-16. Uez. franciául és angolul: *ibid.* 3-8., 19-24.

Rivals, Aurore: *Entretiens autour de cinq premiers opéras de Peter Eötvös*. Paris: Éditions Aedam Musicae, 2012.

Szitha Tünde: „A »rejtett« alaphangokat ugyanott hallom, ahol... Eötvös Péter Kurtág György 1.” *Muzsika* 54.évf./11.sz.: 36-37.

Terrier, Agnès: „Japon, mon amour. Entretien avec Peter Eötvös.” In: *Lady Sarashina*,

Programme de l'Opéra Comique. Paris: Opéra Comique, 2010.8.

Vácz Tamás: „Beszélgetés Eötvös Péterrel az elektroakusztikus zenéről”. *Muzsika* 1986/12. 29–33. Németül: Kunkel, Michael (szerk.): *Kosmoi. Peter Eötvös an der Hochschule für Musik der Musik-Akademie der Stadt Basel. Schriften, Gespräche, Dokumente*. 35–42.

Varga Bálint András: „Composing and/or conducting. Peter Eötvös on his dilemma.” *The New Hungarian Quarterly* 28.évf./105:1987.

—————: „Eötvös Péter.” In: U. : *3 kérdés 82 zeneszerző*. Budapest: Zenemű kiadó, 1986. 101-109.

„Von der Utopie des Metiers – Dirigieren als Praxis der Veränderung. Peter Eötvös im Gespräch mit Max Nyffeler.” *Neue Zeitung für Musik* 163/1, 2002. 19–22. Ua. in: Kunkel, Michael (szerk.): *Kosmoi*, 60–62.

M jegyzékek

Langlois, Frank (közr.): *Peter Eötvös m. jegyzék*. Paris: Salabert, 1994.

Nyffeler, Max Zwenzer, Michael (közr.): *Peter Eötvös m. jegyzék*. München: Ricordi, 2004.

Disszertációk, szakdolgozatok

Gaitanou, Rodopi: *Peter Eötvös et les „Trois sœurs”*: un opéra contemporain. Szakdolgozat. Saint-Denis: Université Paris-VIII, 2005.

Laviéville, Marie: *Trois Sœurs, Anton Tchekhov/Peter Eötvös: Deux œuvres au service d'une temporalité singulière*. Szakdolgozat. Lille: Université de Lille-III, 2004.

—————: *L'Impact temporel de la mise en scène dans l'opéra Trois Sœurs de Peter Eötvös*. Master 2 (DEA) szakdolgozat. Lille: Université de Lille-III, 2005.

Rivals, Aurore: *Peter Eötvös, le passeur d'un savoir renouvelé. Pour une archéologie de la composition ou dix ans d'opéra*. Doktori disszertáció. Université Paris IV Sorbonne, 2010.

Viardot, Céline: *L'Adaptation de textes théâtraux dans les opéras de Peter Eötvös*. DEA disszertáció. Paris: Université Paris IV Sorbonne, 2005.

Válogatott írások Eötvös Péterrel I

Bán Zoltán András: „Trois sœurs – plus un...” *Peter Eötvös: Trois Sœurs. L'Avant-Scène Opéra* Nr. 204. Paris: Éditions Premières Loges. 83–87.

Beck, Georg: „Peter Eötvös” szócikk. In: *Komponisten der Gegenwart. Loseblatt Lexikon*. Hanns-Werner Heister Walter-Wolfgang Sparrer (közr.). *Text und kritik* 1993:28. Új kiadás:

2004. 2.

—————: „Über Peter Eötvös.” *Gütersloh 2004: Peter Eötvös programfüzet, Gütersloh – Theater und Konzerte 2004*:16–18.

—————: „Die Werke.” Először a *Chinese Opera*, a *Musik for New York*, a *Psalm 151*, a *Shadows*, a *Snatches of a Conversation*, a *Two Poems for Polly*, a *Windsequenzen* című művekhez, illetve a *Le Balcon* témáira készült dzsessz-improvizációkhoz. *Gütersloh 2004: Peter Eötvös programfüzet*. Gütersloh: Gütersloh – Theater und Konzerte 2004:3–16.

Beckles Willson, Rachel: „Wer ist Peter Eötvös?” In: *Peter Eötvös*. München: Ricordi, 2004, 15–18., angolul: 5–8., franciául: 25–28., magyarul: 35–38.

Boukoubza, Jean-François: „Commentaire musical”. In: U. (szerk.): *Peter Eötvös: Trois sœurs. L'Avant-scène Opéra Nr. 204*. Paris: Éditions Premières Loges: 2001.8–63.

—————: „Sur un Tchékhov recomposé, de l'authentique théâtre lyrique.” In: *Peter Eötvös: Trois sœurs. L'Avant-scène Opéra Nr. 204*, Paris: Éditions Premières Loges, 2001. 76–82.

Drees, Stefan: *Musik zum Sehen und zum Hören. Das Klangtheater „As I Crossed a Bridge of Dreams” von Peter Eötvös*. www.stefandrees.de. 2007.04.23.

„Eötvös Pétert méltatja a Le Monde.” *Fidelio online* 2010.09.29. http://fidelio.hu/zenes_szinhasz/hirek/eotvos_petert_meltatja_a_le_monde

Farkas Zoltán: „Die Geschichte von Peter Eötvös”. In: *Peter Eötvös* München: Ricordi, 2004, 19–23., magyarul: 39–43, angolul: 9–12., franciául: 29–33.

Fricke, Stefan: „Eötvös, Peter” lexikon-szócikk. In: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie*, második, átdolgozott kiadás, Ludwig Finscher (közr.). *Personenteil*, 6.kötet. Kassel: Bärenreiter és Stuttgart Weimar: Metzler, 2001.384–386.

Halász Péter: „Ein Sekler als Weltbürger.” In: *Gütersloh 2004: Peter Eötvös programfüzet*, Gütersloh: Gütersloh – Theater und Konzerte 2004.18–21.

—————: „»Atlantis« eine Reise in Raum und Zeit”, in: Jungheinrich, Hans-Klaus (közr.), *Identitäten. Der Komponist und Dirigent Peter Eötvös*. Mainz: Schott, 2005. 39–47.

Homma, Martina: *Eötvös, Peter* szócikk. In: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 2. kiadás. Stanley Sadie (közr.). 8.kt., London: Macmillan, 2001.261–263.

Jusefovic, Viktor: „Megfontolandó példa.” *Magyar zene* 28, 1987/4:437–444.

Kele Judit: [cím nélkül, *A hetedik ajtó – Eötvös Péter* című portréfilmje kapcsán]. Paris: 2006.01. <http://www.cdbt.hu/?atid=10503017&oix=2347707>

Kostakeva, Maria: „Die neue Oper »Tri sestri« von Peter Eötvös: Reflexionen, ästhetische Fragen, Interpretationsprobleme.” *Das Orchester* 48/5:7–11.

Loskill, Jörg: „Tschechows Drama. Peter Eötvös »Drei Schwestern« in Düsseldorf.” *Das*

Orchester 2001/1.40 41.

Merlin, Christian: „La Dramaturgie de *Trois Sœurs* de Peter Eötvös: De la déconstruction littéraire d'une pièce de théâtre à la reconstruction musicale d'un opéra.” *Analyse musicale* 2002/45:49 52.

Moulinier, Pierre: „Eine grosse, zeitgenössische Oper.” In: *Drei Schwestern* CD kísér füzeté. Hamburg: Deutsche Grammophon, 1999.29 35., angolul: 9 15., franciául: 49 55.

Nilsson, Ivo: „Refreshing Simplicity, Extreme Clarity.” in: *Peter Eötvös*, München: Ricordi, 2004. 13.

Nonnenmann, Rainer: *Eötvös, Peter* szócikk, *Musiklexikon*, második, átdolg., b v. kiadás, Harald Hassler (közr.), 1.kt., Stuttgart-Weimar: Metzler, 2005. 801.

R.Hahn Veronika: „Monteverdit l Eötvös Péterig”. *Népszabadság online* 2008.07.05. 2012.01.18.

Szitha Tünde: „Operaüzem görbe tükörben. Eötvös Péter: *Radames*.” *Muzsika* 2010/03.

Tallián Tibor: „»...és újrakezdjük az életünket...« Eötvös Péter: *Három n vér* – Magyar Állami Operaház.” *Muzsika* 43.évf./6. (2000/6):22 27.

—————: „Papok, katonák, polgárok után. A *Le Balcon* bemutatója Budapesten.”

Muzsika 2005/05:9 11.

Tri sestri: Oper in drei Sequenzen von Peter Eötvös. Programfüzet a Három n vér berni el adásához. Bern: Stadttheater Bern, 2005.

Veres Bálint: „Tudományos m vészet: Tudomány és köznyelviség Eötvös Péter m vészetében.” *Magyar zene* 2005/1:218 225.

Viardot, Céline: „Écrire l'espace – un défi lancé à la perception. Du Balcon de Jean Genet au Balcon de Peter Eötvös.” *Colloque International des Jeunes Chercheurs Espace et Affectivité / Raum und Affektivität*, 2010.03.3 6.

Wieschollek, Dirk: „Grenzenlose Sprachvielfalt: Peter Eötvös.” *Fonoforum* 50, 2005/2:31 33.

Filmográfia

Angels in America. Opéra en 2 parties. Paris: Théâtre musical Paris Châtelet/TV [privát felvétel], 2004. 150 perc, 1 videókazetta, 1 DVD.

*La septième porte The Seventh Door A hetedik ajtó*². Dokumentumfilm. Kele Judit (rend.). ZDF/ARTE Paris: Les films d'ici, 1998. 52 perc, 1 DVD. Idéale Audience, Paris, 2006, 1 DVD, mely tartalmazza a *György Kurtág: The Matchstick Man A gyufaember* című filmjét is.

En souvenir de Trois sœurs [A Három nővér emlékére], dokumentumfilm a *Tri Sestri [Három nővér]* lyoni előadásáról, Kele Judit (rend.). Paris: Les films d'ici, 1999.

Talentum – Eötvös Péter; zeneszerző. Dokumentumfilm, Sára Balázs (rend.), 2000. 30 perc, DUNA Televízió, Budapest.

Trois sœurs, opéra en trois séquences de Peter Eötvös, Don Kent (rend.). Ushio Amagatsu (rend., díszlet); szólisták; Orchestre Philharmonique de Radio France, Kent Nagano és Peter Eötvös (vez.). LGM, RM Associates, Théâtre musical Paris Châtelet, MUZZIK koprodukció, 2001.

Le Balcon, opéra en dix tableaux de Peter Eötvös. Andy Sommer (rend.). Stanislas Nordey (rend.); szólisták; Ensemble InterContemporain; Peter Eötvös (vez.). Bel Air Media és Festival Aix-en-Provence koprodukció, 2002.

Peter Eötvös: CAP-KO musica-viva-video. München: Bayerischer Rundfunk
www.br-online.de/br-alpha/musica-viva-video-peter-eotvoes-cap-ko-ID1272977343736.xml

Peter Eötvös übt B. A. Zimmermanns Requiem für einen jungen Dichter. Berliner Philharmoniker (közr.). Videófilm. www.digitalconcerthall.com/de/konzert/play/32-5. Kb. 6'50"-t 1.

Eötvös Péter színházi és filmzenéi (1962-1991)

Színházi kísérő zenék

Georg Büchner: *Léonce és Léna*, 1961.

Sean O'Casey: *Az ezüst kupa*, 1961.

Tennessee Williams: *Üvegfigurák*, 1963.

Eugene O'Neill: *Amerikai Elektra*, 1963.

Madách Imre: *Az ember tragédiája*, 1964.

Mihail Lermontov: *Hóvihar*, 1964.

² A zárójelben közölt cím az írás magyar címe, abban az esetben, ha kétnyelvű a kiadvány, illetve így közlöm az idegen nyelvű cím magyar fordítását is.

Luigi Pirandello: *Hat szerep keres egy szerzőt*, 1964.

Jean Anouilh: *Becket (Becket ou L'Honneur de Dieu)*, 1965.

Katona József: *Bánk bán*, 1968.

William Shakespeare: *Téli rege*, 1969.

William Shakespeare: *Athéni Timon*, 1969.

Gyermekszínházi kísérő zenék

Twist Olivér, 1963.

Hét szem mazsola, 1965.

Ellopott bejárat, 1965.

Foltos és Fülenagy, 1966.

Filmzenék

Rózsa János (rend.): *A tér*, 1962.

Gábor Pál (rend.): *A megérkezés* (vizsgafilm), 1962.

Esztergályos Károly (rend.): *Ötödik pozícióban*, 1962.

Gábor Pál (rend.): *Aranykor*, 1963.

Fábri Zoltán (rend.): *Nappali sötétség*, 1963.

Bácskai-Lauró István (rend.): *Igézet*, 1963.

Szabó István (rend.): *Álmodozások kora*, 1964.

Lakatos István (rend.): *Mozaik*, 1964.

Szücs János (rend.): *Szomjútság*, 1965.

Szemes Mihály (rend.): *Az alvilág professzora*, 1969.

Kardos Ferenc (rend.): *Egy múlt éjszaka*, 1969.

Tóth János (rend.): *Aréna*, 1969.

Huszárik Zoltán (rend.): *Amerigo Tot*, 1969.

Makk Károly (rend.): *Macskajáték*, 1974.

Sára Sándor (rend.): *Tüske a köröm alatt*, 1987.

Elek Judit (rend.): *Tutajosok*, 1990.

Sára Sándor (rend.): *Könyörtelen idők*, 1991.

Függelék 2

Interjú Charlotte Hackerrel, 2010.10.22. Részlet, saját fordításban

CH: Először is, érdekelnének azok a szereplőváltoztatások, amelyeket a librettó és az eredeti regény között eszközölt. A Márquez-regény egyik szereplője, a már halott Dominga az Ön operájában élő szereplő lesz és központi helyet foglal el. az egyedüli, aki anyai módon viszonyul a fő szereplő Siervához, ennyire éppen Don Ygnacio ellentéte. Zenedramaturgiai szempontból is ez indokolta a változtatást?

EÖP: Ez is, de nem csak ez, ugyanis Dominga alakja által Sierva idegen származása is igazolva lesz. Sierva más környezetben nevelkedik, mint ahogy az az adott helyen és időben megszokott volt, így aztán minden, amit csinál, furcsának és ördöginek tűnik. Pedig nem tesz mást, mint a maga afrikai kultúráját gyakorolja és ezt a kultúrát Dominga közvetíti számára.

Volt még két másik szereplő is, Ygnacio két felesége: az egyik Olalla, akiről tudjuk, hogy meghalt róla írtam azt az áriát, amit Ygnacio énekel rá emlékezve, a másik pedig Bernarda. Bernardát, Ygnacio második feleségét szándékosan hagytuk ki a librettóból, mert a szerepeltetése teljes kavargást okozott volna. Ha Bernarda is szerepelt volna az operában, nem tudta volna a hallgató, ki kicsoda és miért van ott. A regényben mindezt jól lehet követni, hiszen szavakkal van megírva, prózában. Silviu Purcarete, a darab bemutatójának rendezője Glyndebourne-ben mindenképpen be akarta emelni ezt a Bernarda-figurát is az operába. Én nemet mondtam, mert amikor már van egy áriánk, amely Ygnacio feleségéről szól, aki halott, akkor az mással nem behelyettesíthető. Ez így világos, a néző vagy a hallgató tudni fogja, hogy: „Aha, a jó feleség halott”. Így aztán van az operában egy második „anyja” Siervának, aki nem más, mint Dominga.

A különböző kultúrák nagyon fontosak ebben a darabban, mivel kulturális félreértésekről van benne szó: arról, amikor egy idegen kultúrát nem fogadják el, nem értnek meg. Emiatt hagytuk el Bernarda alakját is és emeltük be Domingáét. Purcarete be akart tenni egy óriás kövér-nőt megjelenítő bábút, egy nagy színpadi elemet, ami felülre, a zsinórpadlás felülre lógott volna be és a színpad egész felső felét elfoglalta volna. Én ezt tökéletesen feleslegesnek tartottam! Számára ez lett volna a Bernarda-figura komikus aspektusa, amivel akart valamit kezdeni mint ahogy Fellininél is megjelenik a kövér nő alakja a színpadon. De én azt mondtam Purcaretének: „Nem, nem, ez már színház, nem pedig opera!” Az operának világos, egyszeri vonalakkal kell dolgoznia, mert amikor a zene hozzáadódik a szöveghez, az már önmagában éppen elég komplexitást ad. Bernarda az egyedüli olyan szereplője a novellának, akit a szöveg átalakítása során tudatosan elhagytunk.

A egyéb mellékszereplőkről, például az alherceg és a felesége látogatásáról is sokat beszélgettünk. Hamvai Kornél be akarta emelni a titokzatos szerzetes figuráját is, akit holtan találnak; ez ugyan érdekes lett volna, de megint csak elvitte volna a történet fő sodrától a figyelmet. Ezek ugyanis mind mellékszálak, és egy ilyen jelenet után nagyon nehéz újra visszatalálni. Akkor már vissza kellett volna hozni a figurát többször is, de legalábbis még egyszer, és kellett volna, hogy legyen egy közös jelenetük Siervával.

Kimaradt végül az operából még egy jelenet, amit sokáig bele akarunk tenni, de végül is kihagytuk: a három férfi, Abrenuncio, Delaura és az apa [Ygnacio] elmennek az

érsekhez, hogy még utoljára megkérjék, álljon el az ördög zést l. Ezt a jelenetet sokáig tervezgettük, de végül púp lett a hátamon és zavarónak t nt, így végül elhagytuk. Nagyon mutatós trió lett volna, de dramaturgiai szempontból zavaró. Ez az egyedüli jelenet, amit talán meggondolok még, hogy visszateszek-e egyszer. Esetleg visszatehetném.

CH: Az az érzésem, hogy a szereplők, melyek az Ön operájában megjelennek, mintha kicsit lágyabbak volnának, mint a regényben. Itt van például Don Ygnacio, aki a szerelmes áriát kapta, és akit az elvesztett feleség alakján keresztül nagyon emberinek látunk. A regényben úgy t nnik, ez az ember nem képes szeretni sem a feleségét, sem a gyerekeit.

EÖP: Igen. Don Ygnacionál az a probléma, hogy a második felvonásban már nem bukkan fel többet. A novellában még kés bb is szerepel. Az opera egész második felvonásában csak Sierváról és Delauráról van szó, így aztán nem jut már több hely neki. A darab első felében, az első jelenetében negatívan van ábrázolva, és utána, amikor Olallával, a meghalt feleséggel együtt jelenik meg, egy másik oldalát ismerjük meg, ellentétképpen. Don Ygnacio a lányával is határozatlan, nem fogja föl teljesen, mir l van is szó, hová vezet az egész. Maga öltözteti fel a kislányt és még örül is neki, hogy az a rabszolgák szállásáról felkerül a szülői házba, aztán pedig, Abrenuncióval való közös jelenetükben már aggódik és érzi, hogy valami történni fog, de már nem tehet ellene semmit. Ezzel az t érint dramaturgiai szálak el is vannak varrva.

Azért is volt szükséges, hogy betegyük az Olalláról szóló áriát [Don Ygnacio áriája, a 3A jelenet] mert gyönyör zenei kontextust tett számomra lehetővé. Az eredeti szövegben Márquez állandóan játszik az idővel, az idő síkokkal, a *most*-tal és az *akkor*-ral; és ez a kis scarlattis jelenet lehetővé tette számomra, hogy a múltból mondjak el valamit nemcsak a zenei idézetek miatt, hanem a múltból való közvetlen viszonyunk révén is, amit Olalla alakjával zeneileg fölépült. De a Olalla Scarlattinál tanult [a regény szerint]. Amikor az ember ilyen zenét hall, rögtön visszautalhat vele a régmúltra, valamikorra a XVIII. századra. Csodálkoztam, hogy az előadáson nem vették ezt észre ezt a hallgatók.

CH: Tényleg nem?

EÖP: Nem, vagy csak nagyon kevesen. Még a profi zenész hallgatóság is csak azt mondta, hogy a vonások csodaszépek voltak, de senki nem kérdezte meg, hogy ez honnan jön. Senki nem jött rá.

CH: Amikor először hallottam, az volt az érzésem, mintha valamiféle kollázs-elvvel lenne megírva, s t mintha ezek a karakterisztikus vonóhangzások egy másik, idegen időből jönnének elő.

EÖP: Igen, azt hiszem, ez az átdolgozás nagyon szépen illeszkedik az egész kompozícióba. A komponálás alatt átjátszottam mind az 550 Scarlatti-sonátát, és a második átjátszásnál már megvoltak a választásaim. Minden olyan helyet, aminek számomra dramatikus, színpadi atmoszférája van, felírtam, és ezekből egy szabad kollázst készítettem. Szépen illeszkednek egymásba, miután egymáshoz vannak hangolva, átdolgoztam és elidegenítettem ket. Örülök neki, hogy jól sikerült és örömet szerzett ennek a résznek a megkomponálása is.

CH: Josefa apátn r l alakjáról szeretném most kérdezni: a regényben ez egy kolerikus, temperamentumos figura, aki biztos benne, hogy Siervát megszállták a démonok. Ezzel ellentétben itt az operában van egy rész, a "Nothing more a disease", amelyből úgy t nnik, Josefa egyáltalán nem olyan biztos benne, hogy az ördög megszállta a kislányt.

EÖP: Igen, igen.

CH: Azt a jelenetet nagyon izgalmasnak tartom, amelyben Josefa magára akarja venni Sierva démonjait.

[...] **CH:** És Delaura és Sierva közös álma?

EÖP: Térjünk vissza még egyszer az álmokhoz: az álomjelenetek nagyon fontosak, mivel Márquez a közös álmot, amiben szerepelnek a színek, megírta. A szerelmi kapcsolatnak ez a központi vonulata, a középpontja, ez az álom, amely azonban nem vezet a testi szerelemhez, szexualitáshoz. Vezethetne oda is, de nem így történik.

Az opera cselekményének a fő vonala az, hogy a szerelem mind a két félnek lehetetlen. Siervának, aki szinte még gyerek, azért, mert túl korán jön, és abban a momentumban, amikor megismeri, hogy mi a szerelem, kiderül, hogy az egyben az sorstragédiája, ami a halálba vezet.

Függelék 3 - Szinopszis³

A cselekmény Kolumbia nyugati tengerpartján játszódik, Cartagena des Indias városában, a 18. században.

Els felvonás

Az Érsek és könyvtárosa, a fiatal pap, Cayetano Delaura kitekintenek a városra a kolostor ablakából. Napfogyatkozás közeleg. Az Érsek javasolja Delaurának, vegye föl a szemvéd t, nehogy megvakuljon a nap fényét l. Ezzel egyid ben Sierva María de Todos los Angeles, Don Ygnacio márki 12 éves lánya, a fekete rabszolgapiacon sétál kísér jével, amikor megharapja egy kutya.

A márki házában a rabszolgák és Dominga, egy rabszolgan vezetésével, aki kisgyerekkora óta nevelte Siervát, afrikai módra ünneplik meg a kislány születésnapját. A ceremónia közepén Sierva elájul. Dominga így értesül a kutyaharapásról. Megjelenik Ygnacio márki, Sierva apja, és megkérdezi, mit ünnepelnek. Dominga emlékezteti t, hogy a lányának születésnapja van. Ygnacio megpróbálja levenni Sierva nyakáról az afrikai nyakláncokat, de a kislány rémulten ellenáll.

Az Érsek áriájában a napfogyatkozásról, és saját bajairól kesereg: minden óraütésre összerázkódik a gyomra. A sorscsapások szerinte az emberek b nei miatt következnek be. Majd magához hivatja Josefát, a Szent Klára kolostor apátn jét, mert tudomást szerzett róla, hogy a kutya, amely Siervát megharapta, veszett volt, és Sierva megfert z dött, úgy viselkedik, mintha megszállott lenne. Josefa vonakodva, de elfogadja, hogy a kislány a Szent Klára kolostorba kerüljön. Az Érsek Delaurát bízza meg a kislány lelki üdvének megmentésével.

Abrenunció, az orvost megvizsgálja Siervát. Közben Ygnacio megfeddi Domingát, miért nem szólt neki eddig a kutyaharapásról. Dominga szerint Sierva viselkedésének az oka nem a veszettség, hanem, hogy hiányzik neki az anyja. Egyedül maradvá, Ygnacio visszaemlékezik elhunyt feleségére, Dona Olallára, aki klavikordon játszott, és akivel boldog órákat töltöttek együtt. Abrenuncio doktor diagnózist ad: nem lehet tudni, Sierva veszett-e, de ha igen, akkor sincs mit tenni, várni kell, és addig is örömet szerezni a kislánynak, megpróbálni boldoggá tenni t.

Josefa levelet ír a kolostorban, Ygnacio egyidej leg olvassa: az Érsek úgy döntött, hogy Siervának a kolostorba kell kerülnie, hogy megmentse lelkét a démonoktól. Abrenuncio kissé cinikusan konstatálja, hogy felmerül Isten, mint megoldás, akkor minden más megoldás érvényét veszti. Ygnacio beletör dik az Érsek és Josefa akaratába.

Az apácák a reggeli imát, a terciát énekelik, hangjuk messzir l hallatszik. A kolostorban, Josefára várva, Siervát egyedül hagyják az imádkozó apácákkal. Sierva madarakat utánozva joruba gyerekdalt énekel, ugrabugrál, és megzavarja az apácák imáját. Josefa el van b völte a kislány hangjától, le akarja tépni nyakláncait, Sierva teljes erejéb l tiltakozik, rúg-harap, az apácák azt hiszik, megszállott. Miután elvették nyakláncait és levetk ztették, rabruhát adnak rá és bezárják egy cellába.

3 Saját fordítás Edward Kemp angol nyelv Synopsis-ából. Glyndebourne Festival, 2008. In: *Strasbourg programfüzet*, 12-13.

Martina Labordét, egy rütl apácát bíznak meg Sierva ápolásával, akit gyilkosság bűne tartanak a kolostorban. Martina megmondja Siervának, érje meg a démonjait, hogy szabadítsák ki a kolostorból, mert senki más nem fogja. Sierva azt hiszi, hamar hazaengedik.

Sierva és Delaura megismerkednek. Sierva először nem fogadja el Delaura szeretetteljes törődését. Visszautasítása után Delaura rájön, hogy kötődése Siervához már több, mint jóakarát: megszállta a legerősebb démon, a szerelem démona. Szenvedélyesen vívódik magában.

Második felvonás

Abrenuncio, az orvos szerint az egyetlen démon az ember belső magánya. Delaura az Érsékekkel beszélget, és bevallja neki Sierva iránti érzéseit, elmeséli álmát, melyben Sierva egyedül szelídül a téli tájban. Delaura kételkedik benne, hogy Sierva megszállott lenne. Az Érsék figyelmezteti őt és nem fogadja el érveit.

Sierva, félálomban ugyanazt az álmot álmodja, mint Delaura. Martina jön, Sierva démonjairól érdeklődik, meg akar szökni. A kislány felsorolja neki a démonokat. Delaura megzavarja őket, elküldi Martinát. Mikor egyedül maradnak, Delaura szerelmet vall Siervának. Együtt elszavalják Garcilaso da Vega szerelmes szonettjét, amit Delaura tanított a kislánynak. Csók. Beront Josefa, szétkergeti őket, kidobja Delaurát és kezdetét veszi az exorcizmus.

Martina levágja Sierva haját, hogy előkészítse az ördög zésre. Sierva érzi, hogy meg fog halni. Az apácák énekelnek, a szertartást az Érsék vezeti. Delaura megjelenik, próbál közbelépni, de az apácák körülveszik és kihajítják. Josefa vigasztalni próbálja Siervát, és hirtelen elhatározásból magára akarja venni a kislány démonjait. Az Érsék folytatja a szertartást. Sierva megúgja az Érséket, teljes hisztéria alakul ki, az apácák rülten össze-vissza kiáltoznak. Siervát visszaviszik a cellájába, az ördög zésnek vége. Sierva haldoklik. A páva hangját hallja, Ósun, joruba istennél jön érte. Sierva kéri Ósunt, vigye fel a lelkét az égbe, és a szerelmes spanyol szonettet énekelje, majd meghal. Dominga elsiratja Siervát.

Függelék 4

Joruba dalszövegek, német, angol és magyar fordításaikkal

Rabszolgák, 1c

<p>Olomo lu laye Olomo lu laye Omo titum to wa sile aye Orogbo lo niko o gbo saye Ko o gbo pelu dera Omo wa o nii ku</p>	<p>Ein Kind zu gebären bedeutet Freude im Leben zu haben. Das neugeborene Kind ist gerade angekommen. Möge das neugeborene Kind ein langes Leben haben.</p>	<p><i>Gyermeket világra hozni, gyermeket világra hozni annyi, mint örömet lelni az életben. A kisgyermek megérkezett. Legyen hosszú élete!</i></p>
Rabszolgan k, 1c		
<p>I bashe orun mila ele rii pin ibi keji oludu mare</p>		
Dominga		
<p>Oshun opara! Yeye opara! Yeye olomi tutu. Agba obinrin ti gbogbo a ye 'n pe sin. Oba alagbara ranyanga dide.</p>	<p>Gracious mother, Lady of cool waters, Lady full of wisdom, that we all venerate together, who faces powerful people and with wisdom calms them.</p>	<p>Kegyess Anya, Hűvös Vizek Asszonya, Bölcs Asszony, együtt imádunk Téged mind, aki szembeszállsz a hatalmas emberekkel. És bölcsen lecsillapítod ket.</p>

Sierva, madárdal (Bird Song), 1c

<p>Irawo kano temi nikan ma ni Irawo olokiki yen temi nikan man i Binba g'boju a soke lati wo irawo mi a so fun mi temi ikan ma ni</p>	<p>Es gibt einen Stern: der gehört mir allein, der berühmte Stern gehört mir allein. Wenn ich meine Auge erhebe, um meinen Stern anzuschauen, er sagt mir: sei sicher, ich höre dir allein!</p>	<p><i>Van egy csillag, csak az enyém, az a szép csillag csak az enyém. Ha kinyitom a szemem, s csillagomra nézek azt mondja nekem: légy nyugodt: csak a tiéd vagyok!</i></p>
--	---	--

Függelék 5 Latin szövegek fordításaikkal

A 2. felvonás ál-gregorián-mixtúriában felhasznált szövegek eredetije a Batthyányi-kódexb 1

Nunc sancte nobis spiritus (Ambrosius)

<p>1. Nunc sancte nobis spiritus Unum Patri cum Filio, Dignare promptus ingeri Nostro refusus pec tori.</p>	<p>1. Immár mostan oh Szentlélek, Egy Atyával és Fiúval, Nagy vígan az mi szívünkben Méltóztassál beszállani.</p>
<p>2. Os, lingua, mens, sensus, vigor Confessionem personent. Flammescat igne charitas, Accéndat ardor proximos.</p>	<p>2. Testvei lélekvel tégedet Hogy mi szüntelen dicsérjünk; Szeretet légyen mi bennünk És mi felebarátinkban.</p>
<p>3. Praesta, Pater piissime, Patrique compar Unice, Cum Spiritu Paraclito Et nunc et in perpetuum (vagy: Regnans per omne saeculum. Amen.)</p>	<p>3. Adjad ezt, kegyelmes Atya, És mi atyánknak egy fia, Az vigasztaló Szentlélekvel Most és örökkön örökké. Amen.⁴</p>

⁴ Batthyányi-kódex. 116 117. 1.

Táblázat 5.		JELENETEK TARTALMA - ÖSSZEGZÉS			
1.felv. JELENET	SZEREPLŐK	TÖRTÉNÉS	ZENEI TÖRTÉNÉS	Part.	Zgkv.
Ouverture (Evocation)	Kórus (8 „álomhang”)	„Love and...” A cím első fele (visszhangkórus). A cím 2. fele a 2. felv.elején hangzik fel.	Celesta: Sierva-sor bemutatása, zkr: a sorból „végtelen dallam”-ot csinál, pszicho-effektek (vonós)	3.	1.
1/A <i>Piactér</i>	Sierva a piactéren, kórus	Sierva első álma a hóról. Napfogyatkozás: Siervát megharapja a kutya (néma jel.) Kórus /távrolról, vagy a balkonról/ ismétli végszavait.	Álom: álló idő, örök jelen. Gyors vágások az álom-idő és a realitás ideje között. Piactér: spanyolos zene. Kórus: parallel 8-sz. mozgások, szekundsúrlódások.	5.	3.
1/B <i>Kolostor</i>	Érsek, Delaura/ Sierva, rabszolgák	Napfogyatkozás: a Kolostorban, Delaura az Érsekkel. / Siervát megharapja a kutya (néma jel.). Rabszolgák imádkoznak Ygn. Házában Sierva körül.	Kutyaharapás: hárfa, rezek (gyors szignál-szerű). Érsek: zenei jellemzői: mély rézfúvók, tuba, bőgő, trombita wawa. Keresztjelenet, többszólamú anyag.	14.	8.
1/C <i>Ygnacio háza</i>	Sierva, Dominga, rabszolgák (kórus)	Születésnap ünnep a feketék közt: Dominga (transzban?) elmondja Sierva születését, varázslások, Sierva táncol, rabszolgák éneke.	A legafrikaiabb jelenet: cow-bell sor quasi-afrikai módusban(a fekete haza zenei jele), altfuvola Többszólamú, polimorf anyag, szólókkal (Dominga), majd dialógus (kutyaharapásról).Afrikai ima: monoton, ritmikus Sprechgesang.	21.	11.
1/D	Sierva, Dominga Don Ygnacio	Családi konfliktus, kultúrák összetűzése: Ygnacio ellenségesen viselkedik. Sierva hiszterikus.	„Recitativo” Sierva magas c-je (hiszterikus, ideges énekbeszéd)	29.	18.
2/A <i>Kolostor</i>	Érsek, (Delaura)	Érsek önsajnálkozó, pszichologizáló monológja. Vészjósló jelek (órák kongása), „mily távol is vagyunk”.	Nagyszerű zenekari faktúra tutti, órák hangos ütése: hangfestés. Cluster-skála fölfelé, glissandó-harang effekttel zárul. Áriaszerű, kellemes énekszólam.	37.	23.
2/B	Érsek, Josefa, Delaura	Vita Sierváról, a démoni jelekről. Delaura még az ördögűzés pártján áll. Döntés: a kolostorba viszik, ördögűzés vár rá.	A <i>demons</i> és az <i>exorcise</i> szavak után hangos réz-állások, hangfestés. Josefa, védő szerepben.	43.	25.
2/C	Ygnacio, Delaura Sier, Dom.	Ygnacio: „I am so scared.” Dominga: Csak anyára van neki szüksége.	Dominga: cow-bell motívum kíséri. Dialógus, néha recit. accompagnato-szerű.	49.	28.
3/A	Ygnacio	Ygnacio áriája Olalláról, a meghalt feleségről. Nostalgia, önsajnálát, lírai. „Olalla, my angel, I am rotting away.”	Szép, intarziás collage-vonósanyag: átalakított és időnként torzított Scarlatti-idézetek, bartóki csúcspont (szekundsúrlódásos vonósállások legato), eklektikus stílus, mégis összeáll. Osztott, mozgékony vonósok.	54.	31.
3/B <i>Ygnacio háza</i>	Abrenuncio, Ygnacio	Abr.: tiszta fejjű, humánus hang, orvosi véleménye: nem beteg a lány. Ygnacio már szinte lemondott Sierváról.	Abrenuncio ária-jelenete, legfontosabb megszólalása. Pseudo zsidó-örmény, melizmatikus ének, magas lírai tenorral. Osztott vonósok.	64.	38.

3/C <i>Kolostor/ Ygnacio h.</i>	Josefa/ Ygnacio Abren- uncio, Sierva/Dom.	Osztott jelenet: Josefa írja, Ygnacio olvassa a levelet. Abr. Kommentálja. Sierva álma.	Levéljelenet: kánonikus énekbeszéd, de nem ua. a 2 szólam. Sierva 2. álma (ária): „In my dream I fly across the sky”. Lírai, finom, a Sierva-sor elemeit használó anyag, szoprán-lágéban, fríg hangsor.	76.	42.
3/C (rövid átvezetés)	Apácák	Átvezetés: bevezetés a kolostorba, apácák délutáni imája, éneke.	Off-stage quasi-gregorián kórus, latin szöveg, elcsúsztatott, elhangolt szólamokkal	86.	45.
4/A <i>Kolostor</i>	Apácák, Sierva, később Josefa	Bevezetés a kolostorba. Sierva megzavarja az apácakórust (<i>Birdsong, My hair shall grow...</i>). S. bemutatása botrányba fullad, Josefa le akarja tépni pogány nyakláncát, A falak meghasadnak stb., Siervát bezárják.	a) 4 sz. aszinkron apácakórus, beleékelve Sierva koloratúrái. b) <i>Madárdal</i> (extrém koloratúrák, a zkr. Követi) c) összetűzés Josefával, nővérek hisztériája d) 2 szólamú latin ének, kortárs nyelvezettel; ff, vad lezárás (tutti, glisszandók, c-org.pont); zárlat (e) Sierva-sor	87. 90.	49. 52.
4/B <i>Sierva cell.</i>	Martina, Sierva	Martina, az örült nővér és Sierva ismerkedése. „I'm going home in a few days” - Martina kineveti	recit. accompagnato (a) trillák, glisszandók a zenekarban, oktávugrás-ostinato (33.ü.), akcentusok; (b) zkr.-i rávezetés az áriára (49.ü.)	107. 111.	57. 59.
4/C <i>Sierva cellája</i>	Martina, Sierva	Martina áriája; szökést tervez, és erre biztatja Siervát is, miközben kést szegez a nyakának (Chemnitz)	3 részre tagolt ária-jelenet, örült-hisztérikus kacajjal (a) barokkos arioso (<i>Escape, escape!</i>) a közepén (b); recit. accomp.-arioso váltakozásai, szuggesztív, szólisztikus altszólam (c) Vége: szimultán: Sierva yoruba imája (d) és Delaura imája latinul (<i>átvezetés</i>)	114. 117. 120. 122.	61. 62. 63. 64.
5 <i>Sierva cellája</i>	Delaura, Sierva	Első szerelmi jelenet: megismerkedésük. Sierva nevet Delaurán, nap-szimbólum. „make me invisible” (Sierva), „Don't expel them!” vége: „démoni átváltozás”	4 rész, egy folyamatban (hosszú, központi jelenet) a) párbeszéd, tutti: „you are standing behind the sun” b) Sierva vallomása (<i>szabad rec.-ból arioso</i>) c) Delaura válasza, dialógus, 4 sz.háttérkórossal d) démoni átváltozás: hangszínek, tutti :4/A zkr-i faktúrája	124. 134. 137. 142.	65. 69. 70. 72.
6	Delaura egyedül	„az igazi Delaura”: a saját érzéseivel vívódó pap belső monológja, önvallomása, gyötrődése	szenvedélyes recitativo (A) és nagyária (B) (a, b: „possessed” – più mosso, a felvonást záró kettős spanyol versintarziával (c) a végén önidézetként.	148. 150. 155.	74. 74-76.

2.felvonás	SZEREPLŐK	TÖRTÉNÉS	ZENEI TÖRTÉNÉS	Part.	Zgkv.
7/A Prológus	Abrenuncio	a szerzői hang: „ <i>In God's creation there is a single demon...</i> ”	beszédszerű ének, elektroakusztikus háttérhangzások, templomi harangkongás	158.	77.
7/A <i>Kolostor</i>	Érsek, Delaura, később 8 női álombeli hang	Kórus: ...és más démonok. Delaura elmesél álmát az Érseknek démonok: csak a feketék szokásai?	álomszerű, többszólamú zene pár akkorddal (a) párbeszéd (b) végén: <i>prepare her for the exorcism</i>	158.	77.
Interlude	hangszeres közjáték, tutti	Rémisztő, rosszat sejtető, erőteljes zene (kb.3 perc)	gyorsuló tempó, tubaszóló, sok rézfúvós mély regiszterben, ritmikus lüktetés, „Schicksalmusik”, harsonák, kürtök (ld. <i>A csodálatos Mandarin</i> hasonló állásai) átvezetés a köv.jel.re: oboa-szignál	173. a-h	nincs
7/B <i>Sierva cellája</i>	Sierva, később Martina	Sierva félálomban – álma nagyon hasonlít Delaurára (hó, tél, szőlő-motívum, anyja hívása, halál). Martina S. démonjairól érdeklődik.	álomszerű, szinte metrum nélküli, szólisztikus zene: ária 1 (a) Démonok felsorolása, ébren: marcato, szeszélyes ritmika, afrikai attribútumok: cow-bell, fl, csengő hangzás (b); a leghosszabb Sierva-ária!	174. 178.	84. 90.
7/C	Sierva, Delaura	<u>Nagy szerelmi jelenet (duett)</u> Sierva szemrehányása, vallomás, spanyolul (Garcilaso de Vega-) vers recitálása együtt	Mintegy 6 perces: párbeszéd (recit.accompagnato), arioso (a) Delaura szerelmi vallomása (b) sűrűsödő zkr. anyaggal, ária-szerű szerelmi kettős lassú 3/8-ban, „belcanto” ©, l. Don Giovanni...	180. 193. 195.	92. 95. 96.
7/D	Sierva, Delaura Josefa, Martina	<i>in flagranti</i> : Josefa megzavarja őket. Josefa elrendeli Sierva hajának levágását, Sierva: „ <i>this must be my wedding day</i> ”	2 dialógus, recit.accompk. Sierva sikolyából: éles ostinato „kiáltások” a zkr.ban	198.	98
8/A <i>Kápolna</i>	Apácák	Előkészület, az apácák bejönnek, bevezető „gregoriánus”	homofón, fokozatosan közeledő ének (4 sz.) latin sz. antifóna-jellegű előének (Josefa)	201.	101.
8/B <i>Kápolna</i>	Érsek, Sierva, Apácák, Del, Josefa	Ördögűzési ceremónia Az érsek elkezd az ördögűzést, Siervát megkötözik, üvölt (No!No!), tiltakozik, de hiába. Delaura be-berohan, kitaszítják (<i>Vade retro!</i>)	Érsek: latin ráolvasás-szöveg, agresszív akcentusokkal, zenekari tutti, ff hangzás (<i>Dies irae</i> -szerű), homofón faktúra; Sierva beékelődő kiáltásaival. Delaura spanyol verset idéz Siervának.	204.	105

	SZEREPLŐK	TÖRTÉNESEK	ZENEI TÖRTÉNÉS	Part.	Zgkv.
8/D <i>Kápolna</i>	Érsek, Sierva, Apácák, Josefa	Az ördögűzés újraindul, a végsőig, vége: apácák hiszterikus glisszandó-kiáltásai	A 8/b-hez hasonló tutti, szűk5/tiszta 5-építmények, kromatikus basszusmenetek. Tritónusz, zkri és vokális clusterok szerepe, glissandók több szólamban: kollektív hisztéria és erő megjelenítése.	225.	114.
9/A <i>S. cellája</i>	Sierva	Sierva egyedül, haldoklik. Ósunt hívja (páva hangja)	Végtelenül szomorú zene, egyívű szopránária, zkr: echózott „páva-kiáltás”-motívum (fagott-piccolo, brácsa ü.hang). Tiszta kvintek, :ártatlanság szimbóluma, cow-bells (afrikai haza); központi <i>fisz</i> hang, mint a szerelmi jelenetknél is!	230.	117.
9/B <i>S. cellája</i>	Sierva, majd Dominga	Sierva utolsónak a spanyol verset recitálja, meghal. Dominga elsiratja a gyermeket.	Szenvedélyes, lassú koloratúr ária (<i>Vuelve y revuelve</i>), extrém magasságok (a), oboaszólóval halk, csendes vég (cselló-clusterok, cow-bell, celesta: Sierva-sor, harangok) (b)	237. 242.	119. 121.

Függelék 4

<p>Hamvai Kornél Szövegkönyv LOVE AND OTHER DEMONS nyersfordítás</p>		
<p>1/A Sierva, Kórus</p>	<p><i>Silent shiver, icy river</i> <i>sultana grapes soft as snow</i></p>	<p><i>Halk remegés, jeges folyó</i> <i>Szultánsz. l. lágy, mint a hó.</i></p>
<p>1/B <i>Érseki palota/ Piactér</i></p> <p>Érsek</p>	<p>God has blessed us. In seventy three years I haven't seen a total eclipse of the sun. Take this glass, so when you look you do not lose your sight.</p>	<p>Isten áldása rajtunk. Hetvenhárom év alatt még sose láttam teljes napfogyatkozást. Vedd föl e szemüveget, hogy amikor belenézel, el ne veszítsd a szemed világát!</p>
<p>Delaura</p> <p><i>Érseki palota / Ygnacio háza</i></p> <p>Érsek</p>	<p>I'm thinking, father, how sages of old calculated this thousand of years ago. And still the people out there will see it as a omen of troubles, and plagues and wars.</p>	<p>Arra gondolok, atyám, hogy a régibölcsek már kiszámították ezt már sok ezer éve, s mégis, a nép, ott kint, baljós jelnek fogja tekinti, háború és járvány jelének.</p>
<p>Rabszolgák</p>	<p>Plagues and wars, wars, wars, they are written in their sins and not the sun.</p> <p><i>Olomo lo laie. Omo titun to wa sile aiye.</i> <i>Orogholo niko o gbo saiye.</i></p>	<p>Járványok, háborúk: a b neikben vannak megírva, nem pedig a Napban!</p> <p><i>(joruba imádságszöveg: (Gyermeket világra hozni: örömet lelni az életben..)</i></p>
<p>1/C</p>		
<p>Sierva</p>	<p>„Bird song”</p> <p><i>Irawo kano, temi nikan mani</i> <i>o-ioio-kano, irawo olo kiki yen</i> <i>Lativo irawo mi</i> <i>a so fun mi</i> <i>temi ikan mani a so fun mi</i> <i>ki n'fo-kan bale (etc.)</i></p>	<p>„Madárdal” (Sierva madarakat, kutyát utánoz, ugat, visít, táncol)</p> <p><i>Van egy csillag, csak az enyém,</i> <i>az a csillag csak az enyém.</i> <i>Ha kinyitom a szemem</i> <i>s csillagomra nézek</i> <i>azt mondja nekem:</i> <i>légy nyugodt, csak a tiéd</i> <i>vagyok!</i></p>
<p>Dominga</p>	<p>When you were born, I was your „babalawo”. Twelve years ago I was your „babalawo”. I chanted your „odu”</p>	<p>Mikor megszületté, én voltam a te <i>babalawó</i>d. Tizenkét évvel ezel tt én voltam a varázslód. Hátalatt szívvel énekeltem</p>

Rabszolgák	<p>in divination: O your „Orisha” is „Oshun” herself, whose hair is like the sootherly wind.</p> <p>„Oshun” commanded me to reveal: your hair shall grow until your wedding day. Sierva, my child, remember „Oshun”, she is always there in the peacock’s cry.</p> <p><i>(Slaves women and man are chanting:) Olomolo laye etc. I bashe Orunmila eleri pin ibi keji Oludumare</i></p>	<p>ódu-éneket neked, ó, mert a te Orisád maga Ósun, kinek haja, akár a déli szél.</p> <p>Ósun utasított, hogy fedjem fel: hajad esküvő napjáig nem majd! Sierva, gyermekem, el ne felejtsetd: Ósun mindig ott van a páva síkyában.</p> <p><i>(a Rabszolgák énekelnek, imádkoznak:) Kiáltok és hálát adok Orunmilának, aki a sors minden választásának ura, a második Isten után.</i></p> <p><i>Sierva elájul.</i></p>
1/D recit.		
Dominga	<i>Bawoni?</i> (How are you?)	Hogy érzed magad?
Sierva	<i>Orun gbe mi, orun gbe mi.</i> (I’m thirsty.)	Szomjas vagyok.
Dominga	<i>Mu omi.</i> (Have a drink.)	Igyál.
Sierva	Mama Dominga, my ankle hurts.	Dominga mama, fáj a bokám.
Dominga	Where?	Hol?
Sierva	Here.	Itt.
Dominga	You fell?	Elestél?
Sierva	A dog bit me, a grey dog.	Megharapott egy kutya, egy szürke kutya.
Dominga	Did you tease it?	Felingerted?
Sierva	A grey dog snapped at me at the market, a dog with a full moon...	Egy szürke kutya rám támadt a piacon, olyan teliholdas kutya.
Dominga	What full moon?	Miféle teliholdas?
Sierva	A full moon on his forehead.	Telihold volt a homlokán!
Dominga	When did it bite you?	Mikor harapott meg?
Sierva	He didn’ want to bite me. He was just scared.	Nem akart megharapni, csak nagyon meg volt ijedve.
Dominga	Quick! Bring lemon and sulphur! I’ll clean the wound.	Hozzatok gyorsan ként és citromot! Kitisztítom a sebet.

1/D Ygnacio	What is it you are celebrating?	Mit ünnepeltek?
Dominga	It's your daughter's birthday, Don Ygnacio.	A lányod születésnapját, Ygnancio uram.
Ygnacio	Really... How old is she again? How old are you, my sweetheart?	Tényleg. Hány éves lett már megint? Hány éves vagy, édesem?
Dominga	She just turned twelve, Master.	Most töltötte be a tizenkettőt, Mester.
Ygnacio	Only twelve? How slowly one grows up. Come here, Sierva. Come over, Sierva.	Még csak tizenkettőt? Milyen lassan nő föl az ember. Gyere ide, Sierva! Gyere csak ide, Sierva!
Dominga	...(Go.)	...(Menj!)
Ygnacio	Her tender skin is black with soot.	Bársonyos bőre koromtól fekete!
Dominga	She did it on her own.	maga csinálta.
Ygnacio	Her face is dyed with yellow root.	Arca sárgagyökér levéllel festve!
Dominga	A sacred sign that means she's not alone.	Szent jelzés, mely azt jelenti: nincs egyedül.
Ygnacio	And a pagan necklace!	Ez a pogány nyaklánc!
Dominga	Don't tear away the necklace! <i>(Sierva screams.)</i> Please, Master, it is her „Orisha” holy beans.	Ne tépje le a nyakláncát! <i>(Sierva sikít.)</i> Kérem, Mester, az az szent Orisa-bab nyaklánc!
Ygnacio	She wears the holy cross.	Szent keresztet viseljen!
Dominga	Let her, please, every god she needs. She will get over the loss. <i>(Sierva pushes him away violently and screams.)</i>	Hadd legyen meg minden istene, akire csak szüksége van! Túl fogja élni. <i>(újra megpróbálja letépni, Sierva eltaszítja magától és sikít)</i>
Ygnacio	Now bathe her in cold water. The girl has only one family and that family is white.	Mosdassátok meg hideg vízben! Ennek a lánynak csak egy családja van: és az fehér.
2/A <i>Érseki pal.</i> Érsek, (Delaura)	Oh dear, oh dear, I am old. Each hour rattles me. The toll of bells resounds inside me like an earthquake. How far away we are! Home in heaven	Istenem, Istenem, de öreg vagyok! Minden óráításra összerázkódom. A harang a fejemben kong, mintha földrengés volna.

	and home in earth, between two homes we anchor. How far away we a...(cough)	Ó, milyen távol is vagyunk! Mennyei és földi haza, két otthon közt horgonyzunk. Ó, milyen messze is vahhh...hh... (köhécsel)
2/B Delaura	<i>Laudetur -</i>	<i>Laudetur -</i>
Érsek	<i>in aeternum -</i>	<i>in aeternum -</i>
Delaura	<i>Amen.</i>	<i>Amen.</i>
Josefa (apátné)	Your Grace summoned me with great urgency, I believe.	Kegyelmes uram hivatott, úgy tudom, sürgős ügyben.
Érsek	Oh yes, indeed. Abbess, I do apologize for having kept you waiting.	Igen, valóban. Tisztelend Anyám, elnézését kérem, hogy megvárakoztattam.
Delaura	Mother, His Grace reminds us of the misery that might befall the most innocent creature like Sierva the Marquis' daughter.	Anyám, kegyelmessége emlékeztetni akar minket, milyen nyomorúság érheti még a legártatlanabb lelket is, mint mint Sierva a Márki leánya.
Érsek	And heir.	És örököse.
Josefa	Father, I have heard about the child. She got rabies from a dogbite, we can only resort to prayer.	Atyám, hallottam a gyermekről. Kutyaharapással kapta el a nyavalyát.
Érsek	Prayer will not suffice.	Itt már csak az ima segíthet...
Josefa	She is in terrible pain. As if she were mad, she rolls on the floor, she screams, she raves in the tongue of slaves.	A lány szörnyő kínban van, mintha megháborodott volna. A földön fetreng, üvölt, visít, s a rabszolgák nyelvén kiabál.
Delaura	Demonic sign!	Démoni jel!
Érsek	Demonic signs that all suggest that she has rabies of the soul. She will stay until she is exorcised in the Convent of St Claire, placed in your motherly care.	Démoni jelek, melyek mind azt mutatják, hogy a veszettség már elérte a lelkét! S míg ki nem vesszük belőle, a Szent Klára Kolostorban marad, Tisztelend Anyám óvó kezeiben.
Josefa		

	Demonic signs that all suggest nothing more than a disease. I will appease her suffering in the Convent of St Claire.	Démoni jelek, melyek nem jelentenek mást, mint betegséget. Én enyhítem majd szenvédéseit a Szent Klára Kolostorban.
--	--	--

2/C Hármas osztott jel. <i>Ygnacio/Dominga</i> <i>Abrenuncio/Sierva</i> <i>Érsek/Delaura</i>		
Ygnacio	I am so scared. I am so scared. Why didn't you tell me about the bite?	Úgy félek, annyira félek. Miért nem szóltál nekem a kutyaharapásról?
Dominga	We treated the wound at once and I forget.	A sebet akkor rögtön elláttuk, és azután elfelejtkeztem róla.
Érsek	Father Cayetano Delaura, it is my pastoral decision that you exorcise her.	Cayetano Delaura atya, főpásztori döntésem, hogy te szedd ki belőle az ördögöt.
Delaura	Father! How can I...? I am not qualified. I am not qualified.	Atyám! Én? Hogyan tudnám...? Nem vagyok rá alkalmas! Nincs rá képesítésem.
Abrenuncio	Doctors see with their hands.	Mi, orvosok a kezünkkel látunk.
Sierva	Don't look at me then.	Akkor miért bámul rám?
Érsek	You will draw upon your profound learning. And above all, you have inspiration, my son. Inspiration.	Majd idővel megtanulod. Sőt, neked inspirációd is van, fiam, inspirációd!
Dominga/ Abrenuncio/ Delaura	I don't think she has rabies, it is nothing more than a disease.	Nem hiszem, hogy a kislány veszett lenne. Semmi más baja nincs, mint a betegség.
Érsek	Visit the girl, examine her. I know that her body may be lost forever, but we can save her soul.	Látogasd meg őt és vizsgáld meg! Tudom: a teste talán már örökre elveszett, de a lelkét még meg tudjuk menteni.
Abrenuncio	Did you fall?	Elestél?
Sierva	..hi-u- from the swing.	A hii-n-tárol estem le.
Abrenuncio	You have a slight fever, but the scar seems to be healing.	Van egy kis lázad, de a seb gyógyulni látszik.
Dominga	She needs a mother. She needs a mother. It is five years since Senora Olalla died.	Anyára van szüksége. Öt éve már, hogy Olalla úrnő halott.
Ygnacio	I am so scared.	Úgy félek!

3/A Ygnacio (emlékezés)		
Ygnacio	<p>Olalla, my angel, look, I am rotting away. It doesn't hurt. I am rotting away, away. It doesn't hurt.</p> <p>It's like the bats at night that climb over my shoulder and suck my muddy blood. It is not the pain. It is not the pain.</p> <p>Remember we'd sit by the window and watching fall over the briars.</p> <p>Olalla, my angel, my angel, my angel, if only I could dream of you tonight.</p> <p>Now look at the cracks on the wall. I sleep in a palace, in a palace in ruins, in ruins, in ruins, and dreams will not come to the mourner and death will not come to the mourner.</p>	<p>Olalla, angyalom, nézd, itt poshadok el! Nem fáj, itt poshadok el, itt, és nem fáj.</p> <p>A denevérek is éjszakánként a vállamon lógnak, s szívják a vérem: nem is fáj, nem is fáj.</p> <p>Emlékszel, mikor ültünk az ablaknál és néztük, amint leszáll az éj túl a hangasövényen?</p> <p>Olalla, drágám, angyalom, bárcsak álmodhatnék rólad ma éjjel!</p> <p>Nézd a falakat, a repedéseket! Egy romos palotában alszom, romok közt, romok közt. S nem j álom a virrasztó szemére, s nem j el a halál sem a virrasztóhoz</p>

3/B Ygnacio szobája		
Abrenuncio	Marquis,	Márki úr!
Ygnacio	Abrenuncio, my friend,	Abrenuncio barátom!
Abrenuncio	She has a slight fever, but the scar seems to be healing.	Van egy kis láza, de úgy tűnik, a seb jól gyógyul.
Ygnacio Abrenuncio	The dog was rabid! I know. I saw his carcass hanging from a tree. A grey dog with a white blaze on his forehead.	A kutya veszett volt! Tudom. Láttam a tetemét lógni egy fáról, egy szürke kutya volt, fehér folttal a homlokán.
Ygnacio	Doctor, can you, can you save her?	Doktor, meg tudja menteni t?
Abrenuncio	From what? From charlatans? Only time will tell if she has rabies.	Mit? A sarlatánoktól? Csak idővel fog kiderülni, hogy tényleg veszett-e.
Ygnacio	There is hope then.	Akkor hát van remény!
Abrenuncio	The only recourse is to wait. And in the meantime give her everything that makes her happy. No lotion, pill or balm, no elixir or charm, no medicine will defeat what happiness can't cure.	Minden amit tehetünk az az, hogy várunk. És addig is: adjon meg neki mindent, ami örömet okoz neki! Sem balzsam, sem cseppek, se varázsszer, se csodapírula nem tudja legyőzni azt, mit a boldogság meg nem gyógyít.

<p>3/C <i>Kolostor/ Ygnacio háza levéljelenet</i></p>		
<p>Josefa / Ygnacio</p>	<p>Marquis, it is the wish of His Grace the Bishop that Sierva María until we tame her fears stay in the Convent of St Claire, so that she's filled with Holy Spirit.</p>	<p>Márki uram, méltósága, az Érsek úr azt kívánja, hogy Sierva Maria a Szent Klára Kolostoban maradjon, hogy enyhítsük félelmeit, s hogy megteljen Szentlélekkel.</p>
<p>Abrenuncio</p>	<p>Well, indeed... I forgot to add that there is always the option of putting your trust in God. We are lucky so lucky, that He never fails to remind us.</p>	<p>Hát, akkor - El is felejtettem: mindig megvan az a lehet ség, hogy Istenben bízunk. S milyen szerencsések vagyunk, hogy sose felejt el erre emlékeztetni minket.</p>
<p>Josefa</p>	<p>If it's the wound, we shall heal it. If it it's her soul, we shall cleanse it. If it is demons, we shall drive them out.</p>	<p>Ha a seb az oka, meggyógyítjuk. Ha a lélek, megtisztítjuk. Ha pedig a démonok, kikergetjük ket!</p>
<p>Ygnacio</p>	<p>Demons?... Sierva! Sierva! She wears a pagan necklace!</p>	<p>Démonok? Sierva! Sierva! (<i>Domingához:</i>) Pogány nyakláncot visel!</p>
<p>Dominga</p>	<p>Don't tear away the necklace... (<i>Sierva screams</i>)</p>	<p>Ne tépje le a nyakláncát! (<i>Sierva sikít</i>)</p>
<p>Abrenuncio</p>	<p><i>I know this desperate, hopeless cry, the cry of somebody having a nightmare, the scream of somebody buried alive.</i></p>	<p>Jól ismerem ezt a reményvesztett sikolyt: az sikolt így, aki álmában aki rémeket lát, vagy az, akit élve égetnek meg!</p>
<p>Sierva (ária)</p>	<p>Mama Dominga, In my dream I fly across the sky. In my dream I'm bitten by the moon.</p> <p>The clouds are grey, and the tearful moon only wants to play. In my dream I lose my way</p>	<p>Dominga mama, <i>álmomban repülök az égen.</i> <i>Álmomban megharap a Hold.</i></p> <p><i>A szürke felh és a könnyes Hold csak játszani akar.</i> <i>Álmomban, félúton a mennybe,</i></p>

	high up to the sky.	<i>eltévedek.</i>
Dominga	<i>Oshun opara! Yeye opara! Yeye olomi tutu. Agba obinrin ti gbogbo a ye 'n pe sin. Oba alagbara ranyanga dide.</i> <i>(Gracious mother, lady of cool waters, that we all venerate together, who faces powerful people and with wisdom calms them.)</i>	<i>(Mennyei Anya, hűs vizek úrnéje, kit minden földi imád, ki erőt ellenséggel szállsz szembe sikerrel, és bölcsességed győz a harci népen!)</i>
Ygnacio	Sierva, you are going to spend a few days in the Convent and wear the holy cross.	Sierva, néhány napot a Szent Klára-kolostorban fogsz tölteni, és viselni fogod a szent keresztet.
Abrenuncio	I see – when God is an option, He is the only one.	Értem: ha Isten az egyik opció, akkor csak az egyedüli.
Apácák (énekelnek)	<i>...nobis Spiritus, Unum Patricum Filium, Dignare promptus ingeri, Nostro refusus pectori.</i>	<i>...nobis Spiritus, Unum Patricum Filium, Dignare promptus ingeri, Nostro refusus pectori. (...mostan oh Szentlélek, Egy Atyával és Fiúval, Nagy vígan az mi szívünkben Méltóztassál beszállani.)</i>

4/A <i>Kolostor.</i>		
Apácák	<i>Nunc sancte nobis...</i>	<i>Nunc sancte nobis...</i>
Egy apáca	Sit down. Wait here.	Ülj le. Várj itt!
Apácák	<i>Unum Patricum Filio, Dignare promptus ingeri, Nostro refusus pectori. Nunc sancte nobis Spiritus, unum Patricum...</i>	<i>Unum Patricum Filio, Dignare promptus ingeri, Nostro refusus pectori. Nunc sancte nobis Spiritus, unum Patricum...</i>
Sierva	<i>...temi, nikan ma nikan mani...</i>	<i>...temi, nikan ma nikan mani...</i>
Josefa	(I) never heard such a beautiful voice.	Sose hallottam ilyen szép hangot!
Sierva	<i>Irawo kan o temini kan mani irawo olokiki yen temini kan mani Bimba gb'ọju a misoke latiwo o irawo omi a-so fun mi ki n'fokan bale</i>	<i>Irawo kan o temini kan mani irawo olokiki yen temini kan mani Bimba gb'ọju a misoke latiwo o irawo omi a-so fun mi ki n'fokan bale</i>

	<i>temi ni kan... your hair shall grow until your wedding day, until your hait shall grow.</i>	<i>temi ni kan...a hajad n ni fog menyegz d napjáig, a hajad n ni fog...</i>
Josefa	Sierva, Sierva, this is a necklace of idolaters. You don't wear it among the brides of Christ. Give it to me.	Sierva, Sierva, ez a lánc a bálványimádók nyaklánca! Nem hordhatod Jézus Krisztus mátkái közt. Add nekem ide!
	<i>(Sierva screams)</i>	<i>(Sierva sikít)</i>
Apácák	She turned into a dog. She has the eyes of the devil.	Kutyává változott! Ördögi szemei vannak!
Josefa	Hail mary most pure.	Üdvözlégy, Mária!
Apácák	Conceived without sin.	
Josefa	Lock her in her cell.	Malaszttal teljes. (Szepl telen sz z). Zárjátok be a cellájába!
Apácák	<i>Nunc sancta nobis Spiritus, Unum Patricum Filio, Dignare promptus ingeri, Nostro refusus pectori.</i>	<i>Nunc sancta nobis Spiritus, Unum Patricum Filio, Dignare promptus ingeri, Nostro refusus pectori.</i>
Josefa	Watch out! She bites!	Vigyázz, harap!
Apácák	She bites!	Harap!

4/B *Cella a kolostorban*

Martina	Marquise, I'm Martina Laborde. Will you show me your scar?	Kisasszony, Martina Laborde vagyok. Megmutatod a sebedet?
Sierva	My father cut it with a knife.	Az apám vágta meg egy késsel.
Martina	I thought it was a dog.	Azt hittem, egy kutya volt.
Sierva	No it wasn't.	Nem, nem az volt.
Martina	All right. All right. All right. But... be careful, because I believe whatever you say.	Jól van, jól van. Jól van. De vigyázz, mert minden szavadat elhiszem!
Sierva	Really? How about I have demons inside? The Mother told me.	Igazán? Akkor mit szólsz ahhoz, hogy démonok vannak bennem? A F n vér mondta.

Martina	She told me, too. And tell me, what do they do?	Nekem is mondta. És mondd csak, mit csinálnak?
Sierva	I think.... The make everybody hate me.	Azt hiszem... mindenkivel megutáltatnak engem.
Martina	Beg them to fly you out of here. Because no one else will.	Kérd meg őket, hogy röpítsenek ki innét! Mert senki más nem szabadít ki.
Sierva	I'm going home in a few days.	Pár nap múlva hazamegyek.

4/C Martina	Hahhahaha! „in a few days”! Marquesita, I'm sorry for you. When you are old and still musing in this cell, and elderly demons are drowing inside you, you will remember Martinás' words. Escape, escape, escape, escape, because no one will come for you. Escape, escape, escape, escape, as I must do... We all have a murderous moment in life. When it overwhelmed me I was already interred as Jesus' obedient bride, but I shattered their hopes for my soul by stabbing a sister with a carving knife. We all have a murderous moment in life.	Hahhahahah, néhány nap múlva? Drága kisasszony, úgy sajnállak, mikor majd öreg leszel, és még mindig itt fogsz rohadni, ebben a cellában, a démonjaiddal együtt, emlékezni fogsz Martina szavára! Menekülj, menekülj, menekülj! mert senki se jön érted! Menekülj, menekülj, menekülj, úgy, ahogy is nekem is tennem kell! Mindannyiunknak van egy gyilkos pillanat az életében. Mikor ez elérkezett, már be voltam ide falazva, Jézus engedelmes mátkája. De én tönkretettem a reményeiket, leszúrtam egy n vérével éles késsel! Mindannyiunknak van egy gyilkos pillanat az életében.
Apácák	<i>Dignare promptus ingeri. Nostro refusus...</i>	<i>Dignare promptus ingeri. Nostro refusus...</i>
Martina	Jesus divorced me and they barred my door, but I will flee this viper's nest even if I have to kill for it, kill, kill as I did before.	Jézus elvált tőlem, és ők bezártak ide, de el fogok szökni ebből viperafészekből, még akkor is, ha újra ölnöm kell érte! Ölnöm, ölnöm, ahogy régen tettem!
Sierva	<i>Orogbolo ni ko-o gbo saiye</i>	<i>Orogbolo ni ko-o gbo saiye</i>

Delaura	<i>Olomolo laiye, Olomolo laiye...</i> <i>Salvam fac ancillam tuam, Deus meus, sperantem in te. Nihil proficiat inimicus in ea. Mitte ei, Domine, auxilium de Sancto.</i>	<i>Olomolo laiye, Olomolo laiye...</i> <i>Kegyelmes isteniünk, mentsd meg gyermekedet, benned van reményünk.</i>
----------------	--	---

5 <i>Sierva cellája</i>		
Sierva	What is that patch over your eye for? You hope to look vicious like a pirate?	Miért van az a kötés a szemeden? Azt hiszed, így gonosznak látszol, mint egy kalóz?
Delaura	(laughs) During the eclipse I gazed into the sun and the medal of fire burnt into my pupil.	(nevet) A napfogyatkozás alatt belenéztem a napba, és a nap t zkarikája beleégett a szemembe.
Sierva	Remove it then. You should be happy to see the sun all the time.	Akkor vedd le. Örülnél inkább, hogy mindig látod a Napot!
Delaura	Just for your shake. (removes the patch) It is marvellous indeed You are standing behind the sun.	Csak a kedvedért... (leveszi a kötést) De hisz ez csodálatos! Te a Nap mögött állsz.
Sierva	You are funny, you know. A funny, old man.	Vicces vagy. Egy vicces, öreg bácsi.
Delaura	I'm thirty six. An unworthy servant of God. I have been sent to help you.	36 éves vagyok. Isten alázatos szolgája. Azért küldtek hozzád, hogy segítsék.
Sierva	You can't help me because the devil bit my ankle and spat demons inside my belly.	Nem segíthetsz nekem, mert a Sátán megharapta a bokámat és démonokat rakott a hasamba!
Delaura	If that is so, (laughs) I will expell them.	Tényleg? (nevet) Akkor majd én ki zöm ket.
Sierva	Don't expel them! At least they want me. Nobody else wants me. I want my demons and I want to be dead. Just let me die, please, let me die. Turn me to stone, or make me invisible, invisible, invisible, OR LEAVE ME ALONE.	Ne zd ki! Nekik legalább kellek. Senki másnak nem kellek. A démonjaimat akarom és meg akarok halni! Hadd haljak meg, kérlek, hadd haljak meg! Változtass k vé, tégy láthatatlanná, tégy láthatatlanná, VAGY HAGYJ MAGAMRA!

Delaura	I care for you. If Satan ensnared your innocent soul, I'll save it though the mercy of Jesus. You can't become invisible, you cannot disappear. God always sees his children.	Gondodat viselem. A Sátán behálózta ártatlan lelkedet, én meg foglak menteni Jézus Krisztus kegyelme által. Nem válhatsz láthatatlanná, nem tűnhetsz el! Isten látja gyermekeit.
Sierva	Please make me invisible, please make me disappear. Please make me be forgotten, like I was never born.	Ó, hadd legyek láthatatlan! Ó, hadd tűnjek el! Bárcsak elfelejtenének, mintha meg sem születtem volna.
Delaura		
Sierva	I put balsam on your wound.	Balzsamot rakok sebedre.
Delaura	Why are you healing me?	Miért akarsz meggyógyítani?
Sierva	Because I love you very much.	Mert nagyon szeretlek.
Delaura	Don't love me! (<i>screams</i>) <i>Get thee hence, infernal beast, whoever you are!</i>	Ne szeress! (<i>sikít</i>) <i>Kifelé, te pokolfajzat, akárki vagy!</i>

6		
Delaura (<i>alone</i>)	God save you, Sierva María de Todos los Angeles... God save us, Sierva María! <i>For you was I born, for you have I life, for you will I die, for you am I now dying.</i> I am tormented by a demon, the most savage of all, the one that never lies. My Lord, send to me your angels of vengeance, destroy the demon that I have become! Burn the flesh off my bone, turn my heart into ice... My Lord, do not let my salvation to be sacrificed to this bestial happiness! Burn the flesh of my bone, break my hands, pierce my eyes, split my tongue,	Isten oltalmazzon téged, Sierva María de Todos los Angeles... Isten oltalmazzon minket, Sierva María! <i>Érted születtem, csak teérted élek, érted kell meghalnom, ó, érted halok meg!</i> A legvadabb démon aki kínoz engem: az, amely sohase hazudik. Uram, bosszúangyalaidat küldd le hozzám, pusztítsd el a démont, akivé váltam! Mard le a húst a csontjaimról, add, hogy a szívem jéggé váljék! Uram, add, hogy ne áldozzam fel üdvösségem e vad gyönyörért! Égesd el a testem, törd ki a kezem, szúrd ki a szemem, vágd ki a nyelvem!

<p>break my hands, turn my heart into ice! Smash my skull, split my tongue.. etc.</p> <p><i>Vuelve y revuelve amor mi pensamiento, es fuerza en la miseria de tu estado....</i></p> <p><i>Por vos nació, por vos tengo la vida, por vos he de morir, y por vos muero.</i></p> <p>(End of first act)</p>	<p>add, hogy a szívem jéggé váljék! Törd szét a koponyám, vágd ki a nyelvem! Stb.</p> <p><i>Érted születtem, csak érted élek, érted kell meghalnom, ó, érted halok meg!</i></p> <p>(Els felvonás vége)</p>
--	---

2. rész 7/A		
Abrenuncio <i>(disappears)</i>	In God's creation there is a single demon, the demon of innermost solitude.	Az isteni teremtésben csak egyetlen démon van: a benső magány démona.
Delaura	Father, this girl... she is troubling me. Last night I dreamt about her.	Atyám, ez a lány felkavar. Ma éjjel róla álmodtam.
Érsek	Take care.	Vigyázz!
Delaura	In my dream...	Álmomban...
Kórus	..and other demons.	...és más démonok.
Delaura	...I saw her watch the snow in her last, evanescent afternoon. Her window overlooked a wintry field that trembled in a low, unearthly shiver and in the whirling snow a hazy row of poplars slowly leant above the river.	...láttam: a havat nézte a végső, téli délután, havas mező mély sóhaja rezgett égi fény ablakán, szálló, kavargó hóesésben széke nyárfák hajoltak sorban lent a párák folyórésbe.
Érsek	Take care. Take care.	Vigyázz, vigyázz!
Delaura	Lost infinitely in the winterscape, she ate her favourite sultana grapes, so sweet to savour, it was soft as breath. And in the last one she would taste her death. In my dream I was the rising moon to her last evanescent afternoon.	Örökre elveszve a téli tájban tépette és eszegette szultánszőlő szemét, mely édes az ínynek, és lágy, mint a lég, és az utolsó szemmel halálát ízlelte. Álmomban felkel Hold voltam utolsó, téli délutánján.
Érsek	Your devotion seems to be ahead of mine. I never dreamt about anyone in my flock.	Úgy látszik, az ön odaadása még az enyémnél is nagyobb. Sohasem álmodtam még senkivel a nyájjamból.
Delaura	I visited her, and I have my doubts. I'm wondering if she's only terrified.	Meglátogattam és kétségeim támadtak. Talán csak meg van rémülve.
Érsek	With Jesus in her heart she would not be terrified.	

<p>Delaura</p> <p>Érsek</p>	<p>I only suggest- what's demonic to us may only be the customs of the black...</p> <p>We have an abundance of proof: she flew on transparent wings, walls cracked around her and animals died. Prepare her for the exorcism!</p>	<p>Jézussal a szívében nem lenne megrémülve.</p> <p>Én csak azt mondom...hogyan ami nekünk ördöginek látszik, lehet, hogy nem más, mint a feketék szokásai.</p> <p>Rengeteg bizonyítékunk van: áttetsz szárnyakon repült, a falak meghasadtak körülötte és állatok döglöttek meg. Készítsd el t az ördög zésre!</p>
<p>7/B</p>		
<p>Sierva</p> <p>Martina</p> <p>Sierva</p> <p>Martina</p> <p>Sierva</p>	<p><i>In my dream I watch the one-eyed moon rise above a dying afternoon. My window all I see: a silent shiver, down this unearthy field an icy river.</i></p> <p><i>I eat them all one by one, as soft as snow. Wake me up, mother - and back they grow, please mother, shake me, my sultana grapes, the snow, I eat them all. Mother, I know, with you I will forever lie below.</i></p> <p>Are your demons real? Who are they? An „ABIKU”, who feeds my belly, and an „IWIN”, full of mischief, and „IKU” who can break your neck, and „SHIGIDI” who squats on your breast, and „ARONI” who runs one leg, and „ESHU” himself, King of the demons.</p> <p>„ESHU”, I have heard about him, used to trouble my parent's house. Can you talk to him?</p> <p>You just look into his face and you know.</p>	<p><i>Álmomban az egyszem Holdat felj ni látom e haldokló délutánon. Ablakomból sóhaja száll, halk remegés, lent, havas földeken, fent, jeges vizeken.</i></p> <p><i>Tépem, s eszegetem: sz l szem, lágý, mint a hó. Ébressz fel, anyám! majd visszan , rázz meg, ó, anyám! a szultánsz l , s a hó, tépem s eszegetem, anyám, nem feledem, föld öln, melletted fekszem majd le, ó.</i></p> <p>Igaziak az ördögeid? Kik azok? Abiku, aki a beleim eszi, Iwin, aki csupa csín, Iku, aki a nyakadat töri, Shigidi, a melledre ül, Aroni, féllábon szaladó, és Eshu maga, Démonok Királya!</p> <p>Eshu, róla halottam már, a szüleim házáat szállta meg. Tudsz beszélni hozzá?</p> <p>Csak nézz bele az arcába és tudni fogod!</p>

Martina	I need his help. In exchange of my soul.	Szükségem van a segítségére. Cserébe a lelkemért.
Delaura	Martina Laborde!	Martina Laborde!
Martina	Father Cayetano!	Cayetano atya-
Delaura	Don't try to sell your soul. Leave us alone.	Ne próbáld eladni a lelkedet! Hagyj minket magunkra!

7/C		
Sierva	Day after day my wizard is here.	Nap mint nap itt az én varázslóm.
Delaura	And when I'm not here, I think of you in every moment.	És ha épp nincs itt, minden percben csak rád gondol.
Sierva	You are the worst of them all. You comfort me and then you run away.	Te vagy a legrosszabb mind közül! Megvigasztalsz, és aztán elmész.
Delaura	I'm not running this time. I'm just staying. On my own, I'm no much for your demons.	Most nem megyek el. Most itt vagyok. Magamtól, már nem a démonjaid miatt!
Sierva	Don't stay. The longer you stay the sadder you make me when you leave. Don't stay. Don't stay. Go now. Go now. Go now.	Ne legyél itt! Minél hosszabb ideig vagy itt, annál szomorúbb leszek, amikor elmész. Ne maradj itt! Ne maradj! Menj most el! Menj el! Menj!
Delaura	I won't go, no, I can't go, no, I can't. Like the sun you are burnt into my eyes. I breathe you and I smell you in the air.	Nem megyek el, nem, nem tudok, nem tudok elmenni! Beleégtél a szemembe, mint a Nap, belélegezlek és szagollak a levegőben!
	You are my life always and everywhere. For you I was born, for you have I life... Sierva, I love you. I won't go, no,	Te vagy az életem, mindig és örökké! Érted születtem, érted élek... Sierva, szeretlek! Nem megyek el, nem,

<p>Sierva</p> <p>Delaura</p> <p>Sierva</p> <p>Delaura</p> <p>Sierva</p> <p>Delaura</p> <p>Delaura/Sierva</p>	<p>I can't go, no.</p> <p>Sierva, I love you.</p> <p>And now?...</p> <p>And now- Nothing. It's enough for me that you know. Shall we recite the poem that I've taught you?</p> <p>„<i>Vuelve...</i></p> <p>„...<i>y revuelve,</i></p> <p><i>amor...</i></p> <p><i>amor mi pensamiento,</i></p> <p><i>hiere</i></p> <p><i>y enciede el almatemerosa.</i> <i>Esfuerza en la miseria...</i></p> <p>(They kiss.)</p>	<p>nem, nem tudok elmenni, nem! Sierva, szeretlek.</p> <p>És most?...</p> <p>És most? Most: semmi. Elég nekem, hogy tudod. Elmondjuk együtt a verset, amit tanítottam neked?</p> <p>„<i>Vuelve...</i></p> <p>„...<i>y revuelve,</i></p> <p><i>amor...</i></p> <p><i>amor mi pensamiento,</i></p> <p><i>hiere</i></p> <p>...<i>y enciede el alma temerosa.</i> <i>Esfuerza en la miseria de tu</i> <i>esta..</i></p> <p><i>(Kerget körbe-körbe,</i> <i>sürget, z szerelmem,</i> <i>rabság édes kínja</i> <i>gyötri fáradt lelkem.</i></p> <p><i>Bátorság legyen, ó lélek,</i> <i>véled e nyomorúság...)</i> (Csók.)</p>
<p>7/D</p> <p>Josefa</p> <p>Delaura</p> <p>Josefa</p> <p>Delaura</p> <p>Josefa</p>	<p>Father Cayetano Delaura...</p> <p>Abbess! I...</p> <p>I order you to leave now!</p> <p>Abbess...</p> <p>Get out!</p> <p><i>(Delaura goes out.)</i></p> <p>It is not you, my child, it was the Devil at work. Once he is driven out, you won't remember this.</p>	<p>Cayetano Delaura atya!...</p> <p>N vér! Én...</p> <p>Megparancsolom, hogy menj ki innét!</p> <p>N vér...</p> <p>Ki innét!</p> <p><i>(Delaura el.)</i></p> <p>Ez nem te voltál, gyermekem, ez az Ördög volt! Ha egyszer ki z zük bel led, nem fogsz többé emlékezni erre.</p>

Martina	Martina!	Martina!
Sierva	Little Marquise, my heart is broken that I must do this to you.	Kicsi úrnám, megszakad a szívem, hogy ezt kell tennem veled!
	Oshun is gone, Oshun is gone. I know. They took my necklace and you'll throw my hair into the fire.	Ósun elhagyott, Ósun elhagyott, tudom. Elvették a nyakláncot, és most bedobják a hajam a tűzbe!
Delaura	Oshun is gone, Oshun is gone. Cayetano... My hair is cut, this must be my wedding day, my wedding day!	Ósun elhagyott. Ósun elhagyott. Cayetano... Levágták a hajam! ma van az esküvő napja! Az esküvőmémé!
Josefa	Sierva... Father, let go of her now! I command you... I beg you...	Sierva... Atya, hagyd most! Megparancsolom... kérek-
Delaura	Don't be afraid. God will reward us.	Ne félj! Isten megbosszulja majd!

8/A A Ceremónia. <i>Kápolna a Kolostorban Érsek, Sierva, Kórus (Apácák), kés bb Delaura, Josefa</i>		
Kórus	<i>Deus, Deus, audi orationem meam. Auribus ominis sustentat meam, retorque malum i adversarios meos, et pro fidelitate tua destrue illos. Gloria Patri.</i>	Istenem, Istenem, hallgasd meg imádságomat!
Josefa	<i>Salvam fac ancillam tuam. Deus meus sperantem in te.</i>	Mentsd meg a te gyermekedet. Istenem, bízom benned!
Érsek	<i>Nihil proficiat inimicus in ea. Et filius iniquitatis non apponat nocere ei.</i> <i>Hostis generes humani mortis adductor vitae, raptor justitiae declinator, malorum radix, seductor hominum, incitator individuae,</i>	
Kórus	<i>Vade retro!</i>	<i>Távozz t lem, Sátán!</i>
Érsek	<i>origo avaritiae, causa discordiae, excitator dolorum.</i> <i>Salvam fac ancillam tuam. Deus meus sperantem in te.</i>	
Érsek	<i>Recede ergo in nomine Patris...</i>	<i>Távozz innen, az Atya...</i>
Sierva	No!	Ne!
Delaura	Sierva!	Sierva!
Kórus	<i>Vade retro, Satana!</i>	<i>Távozz t lem, Sátán!</i>
Érsek	<i>...et Filii</i>	<i>...és a Fiú...</i>
Sierva	No!	Ne!
Delaura	Sierva! „Vuelve y revuelve...”	Sierva! „Vuelve y revuelve...”
Érsek	<i>et Spiritui Sancti!</i>	<i>...és a Szentlélek nevében!</i>
Kórus	<i>Vade retro, Satana!</i>	<i>Távozz t lem, Sátán!</i>
Sierva	No!	Ne!
Josefa	My child, it won't be long now..	Gyermekem, már nem tart sokáig...
Sierva	No!No!	Ne! Ne!

Josefa	<p>My child, my child, my child... Christ! Help me to ease her anguish and soothe her pain.</p> <p>My Lord, my Lord, accept my offering, graciously heed my prayer. Release her from Satan's hold and the Convent of St Clare.</p> <p><i>(in trance):</i> I'll take her demons upon myself I'll be Belial's whore and Asmodai's prey. For you I'll suffer, I'll suffer infernal pains, through Azazel's horns and Xaphan's flames and the fangs of Akabor!</p> <p>Relieve her soul and burden mine with madness and despair. Spare her, my Lord, and try my faith until I die, blessing your name. In the Convent of St Clare etc...</p>	<p>Gyermekek, gyermekek... Krisztusom, segíts, hogy csillapíthassam félelmét és fájdalmát!</p> <p>Uram, Uram, Istenem, fogadd el áldozatomat, fogadd imámat kegyesen! Engedd el t és a Szent Klára Kolostort a Sátán kezébe !!</p> <p><i>(transzban:)</i> Magamra veszem az démonjait! Én leszek Belial ringyója és Azmodai zsákmánya! Érted minden szenvedést elbírok, a pokoli fájdalmat: Azazel kürtjeit, Xaphan tüzes lángnyelveit, Akabor harapását! Engedd el, kérlek, a lelkét, és tedd az enyémre az rületet, az átkot! Mentsd meg t, Uram, és próbáld meg a hitem! amíg meg nem halok, áldom a neved! A Szent Klára Kolostorban stb.</p>
Sierva	No!No!No! No!	Ne! Ne! Ne! Ne!
Érsek	<p><i>Adjuro te, serpens antique per iudicem vivorum et mostruorum. Imperat tibi Deus. Imperat tibi majestas Christi. Imperat tibi Deus Pater, imperat tibi Deus Filius, imperat tibi Deus Spiritus Sanctus.</i></p> <p><i>Exi ergo, transgressor. Exi seductor. Adjuro te, draco nequissime, ut discedas ab hoc homine.</i></p> <p><i>(Sierva kicks the Bishop's lowed abdomen, he falls.)</i></p>	<p><i>Adjuro te...</i></p> <p><i>Sierva alhason rúgja az Érseket, aki a földre zuhan.)</i></p> <p>Vigyázz, harap! Ricto te...</p>
Apácák	<p><i>She bites! Ricto pe susfure strono rige in prom regua di olifi cum panum utus Spiritus Crux Sancta sit mihi lux non draco sit mihi dux. Vade retro, Satana!</i></p> <p><i>(Sierva carried back to her cell. All exit.)</i></p>	<p><i>Távozz t lelem, Sátán!</i></p> <p><i>(Siervát visszaviszik a cellájába. Mindenki el.)</i></p>

<p>9/B <i>Sierva cellája</i></p> <p>Sierva</p>	<p>The cry of the peacock!... The herald of Oshun. Come, oh come Oshun, oh come, oh come, oh come.. Oh come Oshun and take my soul away.</p> <p><i>Vuelve y revuelve amor, mi pensamiento, hiere y enciede el alma tenerosa. Esfuerza en la miseria de tu estado, oh corazón cansado! Oh, corazón cansado! (She dies.)</i></p>	<p>A páva kiáltása! Ósun követe! Jöjj, ó, jöjj Ósun, ó, jöjj, ó, jöjj, ó, jöjj, ó, jöjj! Ó, jöjj Ósun, és vidd el a lelkemet!</p> <p><i>Vuelve y revuelve amor, mi pensamiento, hiere y enciede el alma tenerosa. Esfuerza en la miseria de tu estado, oh corazón cansado! Oh, corazón cansado! (Meghal.)</i></p>
<p>Dominga</p>	<p>She is gone! She is gone, my baby is gon, may the road be open to her. May nothing evil meet her on the way. May the road be open to her, she is gone. May nothing evil meet her on the way.</p> <p>She is gone, <u>our</u> baby is gone. May she go in peace.</p>	<p>Elment! Elment az én kisbabám, elment, legyen nyitva az út el tte! Semmi rossz ne keresztezze útját. Legyen nyitva az út el tte! Semmi rossz ne keresztezze útját!</p> <p>Elment, a <i>mi</i> kicsi babánk, elment. Béke legyen vele!</p>
	(the end)	(vége)

1. sz. melléklet

Joruba dalszövegek, német, angol és magyar fordításaikkal

Rabszolgák, 1c

<p>Olomo lu laye Olomo lu laye Omo titum to wa sile aye Orogbo lo niko o gbo saye Ko o gbo pelu dera Omo wa o nii ku</p>	<p>Ein Kind zu gebären bedeutet Freude im Leben zu haben. Das neugeborene Kind ist gerade angekommen. Möge das neugeborene Kind ein langes Leben haben.</p>	<p><i>Gyermeket világra hozni, gyermeket világra hozni annyi, mint örömet lelni az életben. A kisgyermek megérkezett. Legyen hosszú élete!</i></p>
<p>Rabszolgan k, 1c</p>		
<p>I bashe orun mila ele rii pin ibi keji oludu mare</p>		
<p>Dominga</p>		
<p>Oshun opara! Yeye opara! Yeye olomi tutu. Agba obinrin ti gbogbo a ye 'n pe sin. Oba alagbara ranyanga dide.</p>	<p>Gracious mother, Lady of cool waters, Lady full of wisdom, that we all venerate together, who faces powerful people and with wisdom calms them.</p>	<p>Kegyes Anya, Hűvös Vizek Asszonya, Bölcs Asszony, együtt imádunk Téged mind, aki szembezállsz a hatalmas emberekkel. És bölcsen lecsillapítod ket.</p>

Sierva, madárdal (Bird Song), 1c

<p>Irawo kano temi nikan ma ni Irawo olokiki yen temi nikan man i Binba g'boju a soke lati wo irawo mi a so fun mi temi ikan ma ni</p>	<p>Es gibt einen Stern: der gehört mir allein, der berühmte Stern gehört mir allein. Wenn ich meine Auge erhebe, um meinen Stern anzuschauen, er sagt mir: sei sicher, ich gehöre dir allein!</p>	<p><i>Van egy csillag, csak az enyém, az a szép csillag csak az enyém. Ha kinyitom a szemem, s csillagomra nézek azt mondja nekem: légy nyugodt: csak a tiéd vagyok!</i></p>
--	--	---

2.sz. melléklet**A 2. felvonás ál-gregorián-mixtúriában felhasznált szövegek eredetije a Batthyányi-kódexb 1****Nunc sancte nobis spiritus (Ambrosius)**

<p>1. Nunc sancte nobis spiritus Unum Patri cum Filio, Dignare promptus ingeri Nostro refusus pec tori.</p>	<p>1. Immár mostan oh Szentlélek, Egy Atyával és Fiúval, Nagy vígan az mi szívünkben Méltóztassál beszállani,</p>
<p>2. Os, lingua, mens, sensus, vigor Confessionem personent. Flammescat igne charitas, Accéndat ardor proximos.</p>	<p>2. Testvei lélekvel tégedet Hogy mi szüntelen dicsérjünk; Szeretet légyen mi bennünk És mi felebarátinkban.</p>
<p>3. Praesta, Pater piissime, Patrique compar Unice, Cum Spiritu Paraclito Et nunc et in perpetuum (vagy: Regnans per omne saeculum. Amen.)</p>	<p>3. Adjad ezt, kegyelmes Atya, És mi atyánknak egy fia, Az vigasztaló Szentlélekvel Most és örökkön örökké. Amen.¹</p>

1 Batthyányi-kódex. 116—117. 1.

2.

3 *op.cit.* 117. 1.