

JOANNA MIKLASZEWSKA
Wrocław, UW

BOŻE NARODZENIE W OCZACH WSPÓŁCZESNYCH AMERYKANÓW Oratorium sceniczne *El Niño* Johna Adamsa

John Adams, jeden z najwybitniejszych współczesnych amerykańskich kompozytorów operowych, ukończył w 2000 r. pracę nad dziełem, które ujął tym razem nie w gatunek opery, a oratorium scenicznego. Kompozytor otrzymał dwa niezależne zamówienia na napisanie tego utworu: od *San Francisco Symphony Orchestra* oraz *Théâtre du Châtelet* w Paryżu. Pierwsze z nich dotyczyło dzieła na chór i orkiestrę, drugie zaś — opery. Idealnym rozwiązaniem okazała się forma scenicznego oratorium, które mogło być również wykonywane na estradzie koncertowej. Libretto *El Niño* zestawili kompozytor wraz z Peterem Sellarsem, który także reżyserował prapremierowe wystawienie w *Théâtre du Châtelet* w Paryżu 15 grudnia 2000 r. pod dyrekcją Kenta Nagano, z udziałem solistów: Dawn Upshaw, Lorraine Hunt Lieberson i Willarda White'a. Utwór związany jest tematycznie z Bożym Narodzeniem, zaś jego tytuł oznacza w języku hiszpańskim: „mały chłopiec” (słowo to używane jest także w znaczeniu: „Dzieciątko Jezus” – *El Niño Jesús*). Tytuł dzieła stanowi jednocześnie czytelną konotację dla współczesnego słuchacza ze słynną anomalią pogodową.

1. John Adams — współczesny reformator opery

W 2000 r., w którym zgromadzona w paryskim teatrze publiczność po raz pierwszy usłyszała oratorium *El Niño*, John Adams był już uznanym kompozytorem muzyki operowej, duży rozgłos zdobyły jego opery o tematyce społeczno-politycznej: *Nixon w Chinach* i *Śmierć Klinghoffera*. Stanowiły one realizację nowej, stworzonej przez Adamsa, koncepcji opery. Kompozytor, dążąc do odnowienia tego gatunku i przeciwstawiając się zarazem tradycyjnemu ujęciu tematyki operowej, opartej na dziele literackim lub mitologii greckiej¹, przedstawia w swoich operach

¹ Kompozytor stwierdza: „Opera jest całkowicie oderwana od rzeczywistości w tym stuleciu; straciła ona związek z naszym doświadczeniem. Chyba nie potrzebujemy jeszcze jednej opery opartej na sztuce Szekspira lub greckim micie (...). Jeśli wspomni się Hitlera lub Kaczora Donalda, albo Marylin Monroe, porusza to wiele strun w naszych duszach”, cyt. za: K.R. SCHWARZ, *Minimalists*, London 1996, s. 184–185.

wielkie wydarzenia, które głęboko zapadły w pamięć społeczeństwa amerykańskiego i stały się „mitami” współczesności, jak wizyta prezydenta Richarda Nixona w Chinach w 1972 r., porwanie statku pasażerskiego „Achille Lauro” przez terrorystów palestyńskich i śmierć jednego z zakładników, Leona Klinghoffera (w pierwszych dwóch operach), ponadto wielkie trzęsienie ziemi w Los Angeles (w operze *I Was Looking at the Ceiling and then I Saw the Sky*) i przygotowania do pierwszej próby bomby atomowej przeprowadzonej przez Amerykanów w 1945 r. (*Doctor Atomic*). Adams stworzył zarazem nowy, oryginalny gatunek opery, w której współczesne wydarzenia, interesujące społeczeństwo, są przedstawiane niemal z dokumentalną dokładnością. Dwie pierwsze opery Adamsa powstały we współpracy kompozytora z librecistką Alice Goodman, premiery wszystkich wspomnianych czterech dzieł reżyserował zaś Peter Sellars.

Nowoczesny typ opery stworzony przez kompozytora być może w pewnym stopniu wywarł wpływ na kształt sceniczny oratorium *El Niño*. Zastosowane współczesne kostiumy, w których występują postaci dzieła: Matka Boska, św. Józef, a nawet Pan Bóg, a także koncepcja towarzyszącego akcji scenicznej filmu niemego, przedstawiającego mieszkańców Los Angeles w XX w. — niewątpliwie zwiększała atrakcyjność tego utworu u współczesnych odbiorców. Wielostronność i wręcz przepych akcji wizualnej: wprowadzone występy tancerzy, partie solowe, zespołowe i chóralne z towarzyszeniem orkiestry, wraz z towarzyszącym im obrazem filmowym, niewątpliwie naznaczyła dzieło to piętnem „operowości”, choć w pełnym wykazie utworów Johna Adamsa zamieszczonym w wydanej w 2006 r. pracy zbiorowej *The John Adams Reader* (pod redakcją Thomasa Maya) przy utworze *El Niño* wprowadzone jest jednak określenie gatunkowe: oratorium bożonarodzeniowe (*A Nativity Oratorio*)². Peter Sellars, odnosząc się do owego niezwykłego bogactwa zastosowanych w *El Niño* środków artystycznych, stwierdził, iż utwór ten „jest podobny do jednego z tych wieloskrzydłych ołtarzy, których nie można ogarnąć w całości od razu”³

2. Inspiracje muzycznym minimalizmem oraz muzyką popularną

Styl muzyczny Johna Adamsa to jedno z najbardziej oryginalnych zjawisk w muzyce współczesnej. Kompozytor przyznaje, iż wpływ na jego twórczość wywarła muzyka amerykańskich reprezentantów muzycznego minimalizmu: Terry’ego Riley’a, Steve’a Reicha i Philipa Glassa⁴, jednak niezwykle bogaty, zawierający także

² TH. MAY (red.), *The John Adams Reader. Essential Writings on an American Composer*, Pompton Plains 2006, s. 420.

³ Cyt. za: M. STEINBERG, *El Niño: A Nativity Oratorio (1999–2000)*, w: MAY (red.), dz. cyt., s. 172.

⁴ J. ADAMS, *Hallelujah Junction. Composing an American Life*, London 2008, s. 89.

odniesienia do muzycznej tradycji, język dźwiękowy kompozytora zdecydowanie wykracza poza idiom muzyki repetytywnej. John Adams w swej autobiografii pisze:

Czułem, że klasycy tego stylu z pewnością dokonali przełomu, ale uznałem także, że minimalizm jako panująca estetyka może gwałtownie się wyczerpać. Podobnie jak kubizm w malarstwie, była to radykalnie nowa idea, ale jej redukcyjne widzenie świata wkrótce pozostawiło jej wyznawców w ślepej uliczce⁵.

Mimo to, Adams napisał dzieła, w których posłużył się typowo minimalistyczną techniką wielokrotnej repetycji interwałów i współbrzmień, jak np. znany utwór *Shaker Loops*, w tytule którego kompozytor nawiązał do sekty religijnej Shakersów, zamieszkującej w Nowej Anglii, i wykonywanego przez jej członków ekstazyjnego rytuału modlitewnego. Drugim ważnym aspektem indywidualnego stylu muzycznego Adamsa jest zaś nawiązanie do tradycji muzyki romantyzmu poprzez cechujący jego dzieła emocjonalizm, a nawet liryzm (widoczny np. w utworze *The Wound Dresser* na baryton i orkiestrę). Ze względu na połączenie cech muzyki repetytywnej z romantyczną uczuciowością, twórczość tego kompozytora klasyfikowana jest do tzw. postminimalizmu⁶. Równie ważny jest w niej jednak pierwiastek dramatyczny i ostre kontrasty, polegające często na budowaniu dynamicznych kulminacji wyrazowych. To muzyka niezwykle zróżnicowana pod względem metrorytmicznym, co powoduje pewną trudność w wykonywaniu utworów Adamsa.

Cechy minimalistyczne w oratorium *El Niño* widoczne są w niektórych odcinkach utworu, w których zastosowana została technika repetytywna. Rozpoczynające to dzieło typowo Adamsowskie „kaskady” dźwiękowe to w istocie powtarzane (w zróżnicowanej dynamice) współbrzmienia grane przez instrumenty dęte drewniane i smyczkowe oraz fortepian, wraz z towarzyszącymi im powtarzanimi lub podobnymi motywami w partii obydwu gitar. Początkowy odcinek dzieła, *I sing of a maiden*, cechuje wszechstronne zastosowanie techniki repetytywnej, także w partiach wokalnych (np. wielokrotnie powtórzona pierwsza sylaba słowa *maiden* przez soprany i alty, czy podobnie wyróżnione słowo *King* w sopranach, tenorach i basach). Zacerpnięta natomiast ze średniowiecznej antyfony fraza *King of all Kings* (przypominająca tekst z *Alleluja* w *Mesjaszu* Händla umuzyczniony w słynnym klimaksie) jest opracowana muzycznie w formie (także typowych dla minimalizmu) krótkich, prostych motywów opartych na podwójnym wychyleniu sekundowym lub o kwartę w dół, powtarzanych przez chór. Przykłady wykorzystania przez kompozytora techniki repetytywnej w utworze są liczne, by wymienić choćby ekspresyjny fragment *For thus saith the Lord* w 9 odcinku pierwszej części utworu, w którym powtarzane w dynamice *fortissimo* współbrzmienia w partii orkiestry dramatycznie kontrastują ze śpiewem barytonu *solo*. Powtarzalność motywów oraz dźwięków

⁵ *Tamże*, s. 93.

⁶ K.R. Schwarz pisze: „Termin «postminimalizm» został wynaleziony, aby opisać eklektyczny język dźwiękowy Adamsa, w którym surowość minimalizmu współlistnieje obecnie z pasją romantyzmu”, w: SCHWARZ, *dz. cyt.*, s. 170.

w partii orkiestrowej występuje także w początkowym fragmencie odcinka *In the day of the great slaughter* w drugiej części utworu. Kontrastuje ona z techniką kontrapunktyczną wprowadzoną w partii chóralnej (podzielonej na dwa plany: głosów żeńskich i głosów męskich). Jednak na kluczowych dla tego odcinka słowach *In the day of the great slaughter*, także i w chórze wprowadza kompozytor powtarzane współbrzmienia (w dynamice *fortissimo*), potęgujące dramatyzm niesionego przesłania tekstu (wówczas w orkiestrze kompozytor wprowadza bądź powtarzane motywy i współbrzmienia, bądź podobne motywy).

Obok muzycznego minimalizmu, drugim ważnym źródłem inspiracji, które wywarło wpływ na ukształtowanie się indywidualnego stylu kompozytora, była muzyka *pop* i *rockandrollowa*. John Adams w młodości słuchał nie tylko muzyki klasycznej, ale także zespołów *The Beatles* i *Pink Floyd* oraz piosenek Joni Mitchell. Jak zauważa Pierre Ruhe:

Kompozytor, w wieku dwudziestu sześciu lat, miał już ucho do chwytliwych fraz i bezpretensjonalnego wykorzystywania idei i języka codziennego — popularną wrażliwość kierującą jego klasycznymi technikami⁷.

Ta indywidualna, oryginalna cecha języka dźwiękowego Adamsa przejawiała się także w oratorium *El Niño*, np. w melodyjnej partii sopranu *My soul doth magnify the Lord*, oscylującej stylistycznie między arią a piosenką musicalową, czy w śpiewnym, synkopowanym fragmencie chóralnym *A little girl comes running* w odcinku 11 pierwszej części zatytułowanym *A Christmas Star*. Użycie rytmów synkopowanych, tak typowe dla muzyki *pop* i *rockowej*, jest także istotnym wyróżnikiem stylu kompozytora, który cechuje wielkie bogactwo i zróżnicowanie w warstwie metrycznej. W niezwykle zaś ekspresyjnym odcinku 14 *Woe unto them that call evil good*, w którym Adams sięgnął po tekst z Księgi Izajasza, w partii akompaniamentu występują nawiązujące do stylu *boogie-woogie* wyraziste figury basowe oparte na rozłożonych trójdźwiękach (których składniki grane są w rozłożonych oktawach).

3. Tytuł dzieła i jego przesłanie

Pierwotnym planowanym przez kompozytora tytułem oratorium był: *How Could This Happen?*, zainspirowany tekstem z jednej z antyfon śpiewanych w kościołach w Wigilię Bożego Narodzenia⁸. W tytułowym pytaniu zawarte zostało jednocześnie przesłanie całej kompozycji: kontemplacja cudu narodzin Jezusa Chrystusa, który pojmowany jest przez kompozytora jednak nie jako cud mistyczny, a cud biologiczny. Mark Swed pisze:

⁷ P. RUHE, *Composer Captures Essence of Today*, w: MAY (red.), *dz. cyt.*, s. 55.

⁸ ADAMS, *dz. cyt.*, s. 242.

To, co jest prawdziwie współczesne i nowe w *El Niño*, to jego przesłanie: iż drogą do zjednoczenia podzielonego świata jest spojrzeć na narodzenie Chrystusa nie jak na cud religijny, a jak na biologiczny. Narodziny same w sobie, jak sugerują Adams i Sellars, obdarzają każdą indywidualną osobę mocą duchową⁹.

Na decyzję kompozytora o zmianie tytułu utworu na *El Niño* wpłynął fakt, iż duże znaczenie w warstwie treściowej utworu miały teksty napisane w języku hiszpańskim. Dobór tekstów w tym języku związany był niewątpliwie ze środowiskiem, w którym kompozytor tworzy — wielokulturowym i wielojęzycznym społeczeństwem stanu Kalifornia, w którym ok. 37% społeczeństwa to osoby pochodzenia iberyjskiego lub latynoskiego¹⁰. Nawiązanie zaś w tytule do ciepłego prądu oceanicznego, który zimą 1997 r. spowodował sztormy, deszcze, powodzie i liczne zniszczenia w różnych regionach świata, m.in. w Kalifornii, Ameryce Południowej i Środkowej, było zamierzone. Kompozytor tłumaczy je w sposób następujący:

Ten fenomen meteorologiczny otrzymał imię *El Niño* – „mały chłopiec”, prawdopodobnie psotny. Sądziłem, że przyście na świat Dzieciątka spowodowało swój własny rodzaj burzy duchowej, odrzucając korupcję i cynizm poprzedniego porządku świata i ofiarując w to miejsce nową i radykalnie zmienioną wizję¹¹.

Nawiązując do przedstawionej w artykule *Momenty autobiograficzne, autoekspresyjne i autorefleksyjne dzieła muzycznego* koncepcji Mieczysława Tomaszewskiego¹² (zawężonej jednak przez autora przede wszystkim do muzyki nurtu romantycznego), można zauważyć, iż tytuł dzieła, nawiązujący do znanego zjawiska meteorologicznego, to zapewne moment autobiograficzny, stanowiący, jak pisze Tomaszewski, „dokumentację zdarzeń życia empirycznego”¹³, kojarzony z warstwą powierzchniową utworu¹⁴. *El Niño*, prąd morski, który spowodował szczególnie duże szkody i zniszczenia zimą 1997 r., niewątpliwie pozostawił wówczas niezatarte piętno na życiu kalifornijskiej społeczności. Kompozytor, urodzony wprawdzie w Nowej Anglii, ale mieszkający od 1971 r. w Kalifornii, wspominał w swej autobiografii, iż:

w 1997 na wybrzeżu Pacyfiku miała miejsce jedna z najgwałtowniejszych sztormowych zim w historii, zdarzenie o niemal nadprzyrodzonej sile, które zalało Kalifornię silnymi deszczami i spowodowało zakłócenia na dużą skalę, a nawet śmierć ludzi w biedniejszych regionach Ameryki Środkowej. Oceany były niezwykle ciepłe i działy się dziwne rzeczy. Tropikalne ryby widziane były daleko na północy, aż do południowej Alaski, zaś deszcze o niewyobrażalnej intensywności pojawiały się dzień za dniem w niekończącej się serii rzęsistych ulew¹⁵.

⁹ M. SWED, *Rebirth of a Savior in „El Niño”*, w: MAY (red.), *dz. cyt.*, s. 363.

¹⁰ Źródło: strona internetowa stanu Kalifornia, <http://quickfacts.census.gov/qfd/states/06000.html> (9.05.2011).

¹¹ ADAMS, *dz. cyt.*, s. 242.

¹² M. TOMASZEWSKI, *Momenty autobiograficzne, autoekspresyjne i autorefleksyjne dzieła muzycznego*, w: TENŻE, *Muzyka w dialogu ze słowem*, Kraków 2003.

¹³ *Tamże*, s. 24.

¹⁴ TOMASZEWSKI stosuje tu analogię do warstwowej teorii budowy dzieła muzycznego Heinricha Schenker'a; TENŻE, *dz. cyt.*, s. 24–29.

¹⁵ ADAMS, *dz. cyt.*, s. 242.

Barwny i pasjonujący opis tego zjawiska przekazany przez kompozytora, który był jego świadkiem, nasuwa przypuszczenie, iż przeżycia związane z obserwacją tego nietypowego i długotrwałego zdarzenia mogły wpłynąć na wybór tytułu dzieła.

Za moment dzieła określony przez M. Tomaszewskiego jako autorefleksyjny, kojarzony z wyrażaniem doświadczeń duchowych, transcendentnych autora dzieła, odpowiadający Schenkerowskiej warstwie głębokiej, uznać można przesłanie dzieła. John Adams pojmuje Ewangelię jako sekwencję cudów¹⁶, spośród których jego najgłębszą reakcję wywołał — podczas lektury ksiąg Nowego Testamentu — cud narodzenia¹⁷. Zdaniem kompozytora, narodzenie każdego człowieka to wydarzenie noszące znamiona cudu, wydarzenie „zdmiewające i niewyjaśnione”¹⁸. Kompozytor pisze w swej autobiografii *Hallelujah Junction*:

Gdy nasza córka, Emily, i później nasz syn, Sam, się urodzili, byłem tam świadkiem czegoś cudownego. „Jak mogło to się zdarzyć?”, zapytywałem siebie, wstrząśnięty i zdumiony, kiedy jasno oświetlona, sterylna szpitalna sala porodowa nagle stała się sceną głębokiej tajemnicy. W pewnym momencie cztery osoby znajdowały się w pokoju, zaś kilka sekund później było ich pięć, gdy nowy duch pojawił się, aby dzielić mój obszar egzystencji, związek, model przyszłej świadomości¹⁹.

Cud Bożego Narodzenia to zatem w ujęciu twórców dzieła cud biologiczny, o charakterze uniwersalnym, który staje się w pewien sposób udziałem milionów ludzi na świecie żyjących w różnych epokach, będących świadkami cudownego faktu narodzin człowieka. Taka interpretacja cudu Bożego Narodzenia związana jest z tradycją unitarianizmu²⁰ i ideami głoszonymi przez Emersona i Thoreau, istniejąca w Nowej Anglii, w której kompozytor spędził lata dzieciństwa i okres studiów w *Harvard University*. Kompozytor wspomina w swej autobiografii, iż jego matka, urodzona jako katoliczka, przystąpiła do Kościoła episkopalnego, a następnie do Kościoła unitariańskiego²¹. Kompozytor w jednym z wywiadów wspomina o bardziej „humanistycznym” podejściu do religii²² cechującej tradycję unitarianizmu w Kościele. Oratorium *El Niño* John Adams pojmuje zatem jako medytację na temat pierwszego cudu opisanego w Ewangelii, jakim jest Boże Narodzenie²³

¹⁶ *Tamże*, s. 239.

¹⁷ *Tamże*, s. 239.

¹⁸ *Tamże*, s. 239.

¹⁹ *Tamże*, s. 239–240.

²⁰ Unitarianizm to odłam Kościoła protestanckiego o bardzo starej tradycji, sięgającej czasów reformacji, odrzucający dogmat o istnieniu Trójcy Świętej (w Polsce idee unitariańskie szerzyli w XVI w. bracia polscy).

²¹ ADAMS, *dz. cyt.*, s. 238.

²² *El Niño*, wywiad Christiana Leblé z Johnem Adamsem, na stronie internetowej <http://www.earbox.com/inter-elnino-2.html> (9.05.2011).

²³ *Tamże*.

4. Elementy postmodernistyczne w *El Niño*

Libretto *El Niño* zawiera wybór tekstów różnych autorów, powstałych na przestrzeni dziejów, od czasów biblijnych do współczesności. Wprowadzone są zatem teksty biblijne (z Księgi Aggeusza, Ewangelii wg św. Łukasza i wg św. Mateusza), średniowieczne (Hildegardy z Bingen oraz z *Wakefield Mystery Plays*, misterii wykonywanych prawdopodobnie w okresie, w którym przypadało święto Bożego Ciała w miasteczku Wakefield w Anglii), barokowe (siostry Juany Inés de la Cruz) oraz teksty autorów żyjących w XX w., pochodzących z kręgu Ameryki Łacińskiej: Meksykanki Rosario Castellanos, Chilijki Gabrieli Mistral, laureatki Nagrody Nobla w 1945 r., Chilijczyka Vicente Huidobro oraz twórcy nieco starszego pokolenia od pozostałych, Nikaraguańczyka Rubéna Darío (1867–1916). Adams i Sellars sięgnęli także do pracy *Documents for the Study of the Gospels*, zawierającej tłumaczenia apokryfów pochodzących z rozmaitych źródeł, oraz po teksty anonimowe. Ważne znaczenie w utworze mają teksty pisane przez kobiety. O specjalnym wyróżnieniu przez kompozytora spojrzenia na fenomen Bożego Narodzenia z punktu widzenia kobiet świadczy następująca jego wypowiedź:

Tym, co sprawia, że to libretto jest znacząco różne od innych wersji Bożego Narodzenia, jest obecność głosu kobiety. Choć opowieść w Nowym Testamencie jest piękna, niemniej jednak jest to wyobrażone doświadczenie z drugiej ręki, napisane przez mężczyzn. Jednak rdzeniem naszych tekstów jest poezja napisana przez kobiety, a intensywność ich obrazowania i uczucia nadaje specjalnej autentyczności dziełu²⁴.

Jak zauważa Matthew Boyden, kobieca perspektywa widoczna jest także w obsadzie dzieła, gdyż większość partii solowych śpiewają sopran i mezzosopran²⁵

John Adams i Peter Sellars sięgając po tak różnorodne teksty, uczynili jednocześnie punktami węzłowymi dzieła zarówno znane wydarzenia z życia Świętej Rodziny, jak i przedstawione w apokryfach historie wręcz o charakterze baśniowym. Niezwykle sugestywnie przedstawione są historie zaczerpnięte z *Ewangelii Pseudo-Mateusza*: o Jezusie i smokach oraz o odpoczynku Świętej Rodziny pod drzewem palmowym. Pierwsza z tych scen (*Jesus and the Dragons*) ukazuje zmęczonych trudami podróży Matkę Boską (sopran) z Dzieciątkiem i św. Józefem (baryton), którzy odpoczywają w pewnej jaskini. Śpiewaczka za pomocą gestów pokazuje, iż Matka Boska trzyma na rękach Dzieciątko (dziecko fizycznie jednak nie ma w przedstawianej scenie). Tercet kontratenorów symbolizuje przez chwilę trzech chłopców towarzyszących Józefowi, zaś tancerka — zanim wcieli się w rolę smoka — przez moment gra rolę młodej dziewczyny, towarzyszki podróży Marii. Kontratenorzy (a później sopran) śpiewem oraz wykonywanymi gestami opowiadają niezwykle apokryficzną historię o wielu smokach, które wyszły z jaskini i wywoła-

²⁴ ADAMS, dz. cyt., s. 240.

²⁵ M. BOYDEN, *The Rough Guide to the Opera*, London 2002³, s. 647.

ły niepokój Józefa i Maryi o to, aby nie wyrządziły one krzywdy Jezusowi, jednak smoki na widok Dzieciątka zaczęły oddawać Mu hołd. Giętkie, pełne wdzięku „wężowe” ruchy smoków pokazuje trójka tancerzy, zaś grozę sytuacji ilustruje kompozytor głośnym współbrzmieniem instrumentów dętych w niskim rejestrze w momencie wyjścia tych stworzeń z jaskini. Tajemniczą aurę całego zdarzenia podkreśla dokonana przez Adamsa instrumentacja: zestawienie delikatnej barwy smyczków (instrumenty dęte mają w tym fragmencie mniejsze znaczenie) z dźwiękiem czelesty (oraz brzmieniem *Soft Celesta* uzyskiwanym dzięki użyciu samplera), dzwonek, harfy, gitary i fletu *piccolo*.

Ważną rolę w warstwie literackiej utworu pełni także odcinek zatytułowany *Memorial de Tlatelolco*, skomponowany do tekstu Rosario Castellanos, stanowiący współczesny komentarz do tematu rzezi niewinnych poruszonego w poprzednim, chóralnym odcinku, opartym na tekście z Ewangelii wg św. Mateusza (*And they slew all the children*). *Memorial de Tlatelolco* to wiersz Castellanos o wydzwisku politycznym, w którym przypomina ona masakrę dokonaną przez meksykańskie władze na protestujących studentach 2 października 1968 r. na *Plaza des Tres Culturas* w Tlatelolco. Michael Steinberg pisze, iż

2 października wczesnym wieczorem około pięciu tysięcy oddziałów wyposażonych w jeepy, czołgi, samochody pancerne i helikoptery zaatakowało olbrzymi tłum cywili, w tym wielu studentów, którzy wypełniali plac. Policja meksykańska przyznała się do spowodowania śmierci trzydziestu dwóch osób; niezależne szacunkowe obliczenia brytyjskich dziennikarzy ustaliły tę liczbę jako co najmniej dziesięć razy większą²⁶.

Wiele lat wcześniej, w 1521 r., Tlatelolco (obecnie będące częścią miasta Meksyku) było areną krwawej bitwy, w której Aztekowie zostali pokonani przez konkwistadorów Hernána Cortésa.

W konstrukcji literackiej utworu zaznacza się przewaga użytych przez autorów libretta tekstów w języku angielskim (oryginalnych lub tłumaczonych). Na 24 odcinki, które składają się na 2 części tej kompozycji, tylko w sześciu użyty jest tekst w języku hiszpańskim, a tylko raz — w języku łacińskim (jest to wieńczący pierwszą część dzieła tekst Hildegardy z Bingen *O quam preciosa*). Przewaga tekstów angielskich wpływa na przystępność i zrozumiałość utworu dla szerszych warstw odbiorców oraz koherentność językową dzieła. Oratorium Johna Adamsa niewątpliwie wykazuje pewne związki z estetyką postmodernizmu, poprzez częste posługiwanie się przez kompozytora minimalistyczną techniką repetytywną, różnorodność użytych tekstów i odniesień pozamuzycznych, a także wykorzystanie filmu w dziele scenicznym. Alicja Jarzębska pisze: „Epoka współczesna, nazywana «erą postmodernizmu», zrezygnowała wprawdzie z lansowanej przez modernę «jedynie słusznej» wizji rzeczywistości determinowanej przez «historyczną konieczność»,

²⁶ STEINBERG, *art. cyt.*, s. 181.

ale w zamian proponuje wielość, wieloznaczność i nieokreśloność²⁷. Autorka wskazuje także na związek pojęcia *minimal music* z muzyką postmodernistyczną²⁸. Jednak kompozytor przełamuje postmodernistyczną konwencję wielości i różnorodności poprzez dwa podstawowe czynniki: pierwszym z nich jest klarowna konstrukcja dzieła (dla którego modelem było arcydzieło oratoryjnej muzyki barokowej, *Mesjasz Händla*²⁹), zaś drugim — jednoczący cały utwór oryginalny, niezwykle dramatyczny styl muzyczny Adamsa³⁰.

W konstrukcji utworu zaznacza się jasno przedstawiony i uchwytny schemat treściowy, polegający na poetyckim przedstawianiu (w chronologicznej kolejności wydarzeń) kolejnych scen z życia Świętej Rodziny, zawartych w Ewangelii, i uzupełnionych historiami zawartymi w apokryfach. Kompozytor wprowadza zarówno w pierwszej, jak i drugiej części dzieła wyraziste punkty kulminacyjne (zawsze są to fragmenty z udziałem chóru). Punktem kulminacyjnym części pierwszej oratorium jest pierwszy fragment odcinka 9, zatytułowanego *Shake the Heavens*. To niezwykle dramatyczne, melizmatyczne solo barytonu *For thus Saith the Lord*, któremu towarzyszy akompaniament orkiestry o wzburzonym charakterze, z wykorzystaniem techniki repetytywnej, zakończone śpiewem chóru w fakturze akordowej. Ważnym punktem węzłowym drugiej części utworu uczynił kompozytor ewangeliczną historię o nakazanej przez Heroda rzezi niewińców. Wokół tematu związanego z tym ewangelicznym wydarzeniem osnute są trzy odcinki utworu: dziewiętnasty (*And they slew all the children*), oparty na tekście z Ewangelii wg św. Mateusza, dwudziesty (*Memorial de Tlatelolco*), do poezji Rosario Castellanos, odsyłający do równie tragicznych wydarzeń, które miały miejsce w Meksyku w XX w., oraz dwudziesty pierwszy (*In the day of great slaughter*), w którym kompozytor wykorzystał tekst z Księgi Izajasza. W początkowym fragmencie odcinka dziewiętnastego kompozytor posłużył się ciekawą instrumentacją: wykorzystał dźwięk dzwonek i puzonów zestawiony ze śpiewem chóru. Puzon wydaje dramatyczny, głośny dźwięk, gdy w tekście (akcentowanym wyraźnie przez chór śpiewający w fakturze akordowej) mowa jest o Herodzie, który zdał sobie sprawę, że trzech mędrcy z niego zakpili, jakby symbolizując jego wściekłość i zapowiadając późniejsze tragiczne wydarzenia związane z wykonaniem rozkazu króla zabicia wszystkich dzieci w Betlejem. Scenie tej towarzyszy tło filmowe przedstawiające krajobraz pustyni w USA.

²⁷ A. JARZĘBSKA, *Spór o piękno muzyki. Wprowadzenie do kultury muzycznej XX wieku* (Monografie FNP. Seria Humanistyczna), Wrocław 2004, s. 273.

²⁸ *Tamże*, s. 275–276.

²⁹ O muzyce oratorium *El Niño* następująco pisze Mark Swed: „Modelem Adamsa dla jego dwuczęściowego i prawie dwugodzinnego dzieła był *Mesjasz Händla*, z którym dzieli ono mozaikowe podejście do narracji i przestrzeń dla kontemplacji na temat znaczenia wydarzeń”, w: SWED, *art. cyt.*, s. 363.

³⁰ M. SWED stwierdza: „Zważywszy dokonany przez Adamsa o wiele większy wybór tekstów, które obejmują ponad dwa tysiące lat, jego muzyka musi być nawet większą jednoczącą siłą niż muzyka Händla — i tak się okazuje. To najbardziej potężna, poruszająca i wysublimowana muzyka Adamsa”, w: TENŻE, *art. cyt.*, s. 363.

Kolejny, dwudziesty odcinek, *Memorial de Tlatelolco*, jest muzycznie oparty na niezwykle dramatycznym, pełnym ekspresji śpiewie sopranu. Śpiewaczka (wraz z towarzyszącą jej tancerką) gra cały czas rolę Matki Boskiej z Dzieciątkiem, ale w scenie tej jest przede wszystkim narratorką tragicznych wydarzeń z 2 października 1968 r. przedstawionych w wierszu. Mowa jest nie tylko o dokonanej zbrodni, ale i dążeniu przez władze i środki masowego przekazu (prasa, radio, telewizja, kino) do całkowitego jej zatuszowania, aby żadna informacja o masakrze nie została ujawniona (Rosario Castellanos pisze w umuzycznionym w oratorium wierszu, iż zbrodni dokonano w nocy, rano zaś główną historią w gazetach były wiadomości o pogodzie). W pewnym momencie do dramatycznej relacji sopranu dołącza chór w słowach: „nie szukaj w archiwach, bo nic tam nie zostało” (przerwywanych jednak ekspresyjnymi „uderzeniami” akordów *sforzato*, wykonywanych przez instrumenty dęte, fortepian i sampler). Jednak obydwie te odcinki są dopiero przygotowaniem do mającej nastąpić kulminacji tego fragmentu, która jest jednocześnie dramatyczną kulminacją drugiej części utworu: to chóralny odcinek dwudziesty pierwszy, *In the day of the great slaughter*, w którym kompozytor, poprzez użycie motorycznego, repetytywnego akompaniamentu orkiestry (łączonego jednak ze skomplikowanymi metroritmicznymi odcinkami), niezwykle dramatycznego śpiewu chóralnego w dynamice *forte* oraz zagęszczenie faktury (w końcu wprowadzone jest tremolo skrzypiec), doprowadza napięcia nagromadzone w poprzednich dwu odcinkach do maksimum. Towarzyszący tej scenie film przedstawia dramatyczny, pełen wzburzenia i energicznej gestykulacji, taniec wykonywany przez trójkę tancerzy na pustynnym terenie, jednak uwagę odbiorcy przyciąga przede wszystkim muzyka Adamsa. To jednocześnie jeden z najbardziej oryginalnych chórów przez niego napisanych, przywołujący na myśl dramatyczny, repetytywny *Night Chorus* z opery *Śmierć Klinghoffera*, utrzymany w podobnym charakterze *At the sight of this* z opery *Doctor Atomic* i dorównujący siłą niesionej ekspresji melodyjnemu, lirycznemu chórowi *The people are the heroes now* ze słynnego *Nixona w Chinach*.

5. Warstwa sceniczna dzieła

Opracowanie sceniczne *El Niño* w premierowym wykonaniu w Paryżu oraz zarejestrowane następnie na płycie DVD to dzieło Petera Sellarsa, wieloletniego współpracownika Johna Adamsa, reżysera jego dwóch wybitnych dzieł operowych, poruszających współczesne tematy polityczne i społeczne — *Nixon w Chinach* i *Śmierć Klinghoffera*, i to właśnie Sellarsowi John Adams zadedykował swoje oratorium. Opracowanie to opiera się na trzech głównych elementach: pierwszym z nich jest film niemy (w reżyserii Sellarsa) wyświetlany na ekranie ponad głowami występujących na scenie artystów, przedstawiający w swoisty sposób sceny paralelne do wydarzeń opisywanych w tekście dzieła lub stanowiący poetycki do nich komentarz. Akcja rozgrywająca się na scenie jest zaś syntezą dwu pozostałych elemen-

tów: gry aktorskiej śpiewaków oraz tańca. Sellars wprowadził ciekawe założenie dublowania przez tancerzy postaci odtwarzanych przez śpiewaków, np. postać Archanioła Gabriela w scenie zwiastowania, która odtwarzana jest przez śpiewającego tercet kontratenorów, „dublowana” jest przez tancerza—anioła, w odcinku *Memorial de Tlatelolco* partię narratorki (i zarazem Matki Boskiej z Dzieciątkiem, choć postać tę można także interpretować jako uosabiającą matkę z małym dzieckiem na ręku) śpiewa sopranistka, zaś jej ruchy niekiedy dubluje dokładnie występująca obok niej tancerka, zatem Matka Boska pojawia się jakby „w dwóch postaciach”. W ruchu scenicznym, choreografii, scenografii oraz kostiumach w *El Niño* widoczna jest pewna oszczędność środków. Scenografia jest ascetyczna, prawie niewidoczna, minimalistyczna, ograniczona np. do czerwonego lub szafirowego kwadratu znajdującego się w tle sceny, kostiumy noszone przez śpiewaków i tancerzy (występujących boso) to stroje współczesne, codzienne i skromne, choć np. barwne, kolorowe koszule, w których występują kontratenorzy, wnoszą ciekawy kontrast do czarnego tła sceny. Anioł—tancerz zwiastujący Maryi wznosi rozprostowane ręce wysoko do góry — to symbol skrzydeł, zaś śpiewaczki (zarówno sopran, jak i mezzosopran), które występują w roli Maryi, kołyszą wymaginowane Dzieciątko na rękach.

Wielowarstwową, bogatą sceniczną strukturę utworu współtworzy film nakręcony przez Petera Sellarsa. Jednak wobec najważniejszego znaczenia, jakie w *El Niño* posiada warstwa muzyczna (świadczą o tym może dopuszczenie przez kompozytora także wykonania koncertowego oratorium), wydaje się, że wydarzenia i poetyckie komentarze zawarte w filmie zbyt mocno przyciągają uwagę widza i zarazem słuchacza. Zwraca na to uwagę sam kompozytor:

Niezależnie od tego, jak dominujący i przykuwający uwagę byli śpiewacy, i niezależnie, jak aktywna i błyskotliwa była choreografia na scenie, oczy słuchacza nieodparcie przyciągał film. (...) Muzyka sprowadzona była do roli akompaniamentu, podczas gdy uwaga słuchacza pozostawała nieprzejednanie skierowana na akcję rozgrywającą się na ekranie. (...) mimo całej jego delikatności i piękna, film wydawał mi się zawsze problematycznym elementem wystawienia³¹.

Ponadto kontrowersyjne jest ukazanie na ekranie filmowym historii Józefa i Maryi, w których role wcielają się: członek działającego w Los Angeles gangu oraz jego nastoletnia dziewczyna (nawet mimo tego, iż — jak zauważa recenzent wystawienia dzieła w 2001 r. w San Francisco, Bernard Holland — „Madonna z filmu p. Sellarsa jest zdumiewająco piękna”³²).

Film zdaje się wymagać od widzów znacznej podzielności uwagi, gdyż niekiedy jego akcja nie jest bezpośrednio związana z treścią słowną przedstawianą na scenie przez śpiewaków. Przykładem może być dramatyczne solo barytonu *For thus saith the Lord*, w którym śpiewak wcielił się w rolę Boga Ojca, sugestywnie nawiązując

³¹ ADAMS, dz. cyt., s. 249–250.

³² B. HOLLAND, „El Niño”: *With Ears and Eyes in Fierce Competition, the Eyes Have It*, artykuł zamieszczony na stronie internetowej <http://www.earbox.com/inter-elnino-3.html> (9.05.2011).

do tradycyjnych przedstawień Boga w malarstwie. Muzyka tego fragmentu, niezwykle burzliwa i zróżnicowana pod względem rytmicznym, niemal bez reszty angażuje słuchacza, który jednak musi patrzeć jednocześnie na film, przedstawiający wizję religijną przeżywaną w czasach współczesnych przez policjanta z Los Angeles (ma ona miejsce — co także jest kontrowersyjne — w barze szybkiej obsługi, tzw. *fast food*).

6. *El Niño* w perspektywie intertekstualnej — inspiracje tradycją muzyki oratoryjnej i chrześcijańskiej kultury europejskiej

W niniejszym artykule odwołuję się do rozszerzonego znaczenia pojęcia intertekstualności, której metody badawcze są obecnie stosowane już nie tylko w literaturoznawstwie, ale także i w innych dyscyplinach nauk humanistycznych, w tym muzykologii³³. Ryszard Nycz definiuje pojęcie to następująco:

Intertekstualność jako pojęcie współczesnej wiedzy o literaturze i sztuce (...) to kategoria służąca do określenia tego wymiaru budowy i znaczenia tekstu (dzieła sztuki), który wskazuje na nieusuwalne, inherentne, uzależnienie jego wytwarzania, przedmiotowego statusu, odbioru, zarówno od istnienia innych tekstów i archi-tekstów (reguł stylistyczno-gatunkowych, konwencji dyskursywno-rodzajowych, kodów semiotyczno-kulturowych), jak też od możliwości rozpoznania owych odniesień inter- i archi-tekstualnych przez uczestników kulturowego poznania i procesu komunikacyjnego³⁴.

Intertekstualny kontekst oratorium *El Niño* Johna Adamsa jest wieloraki. Dotyczy on związków oratorium *El Niño* z tradycją, zarówno muzyczną, jak i szeroko pojętą tradycją kultury europejskiej. Adams odwołuje się w tym utworze do starej, wielowiekowej tradycji gatunku oratorium, zaś twórca opracowania scenicznego, Peter Sellars — do czytelnych dla współczesnego odbiorcy kodów kulturowych, związanych z nawiązaniem do przedstawień scen z życia Świętej Rodziny w dziełach sztuki malarskiej.

Kompozytor sięgnął po typowo dwudziestowieczną formę oratorium scenicznego, którego tradycję utrwalił w skomponowanych w latach 30 utworach: *Cris du monde* i *Jeanne d'Arc au bûcher* Arthur Honegger. Jednak Adams opcjonalnie dopuszcza także wykonanie dzieła bez oprawy scenicznej, co sprawia, iż może ono być także rozpatrywane jako utwór koncertowy, w którym kompozytor nawiązuje

³³ Ryszard NYCH w artykule *Poetyka intertekstualna: tradycje i perspektywy*, pisze, iż „choć literatura pozostaje dalej uprzywilejowanym terenem badań intertekstualnych, to jednak ich zasięg od dawna już do niej się nie ogranicza. Rozpoznanie w intertekstualności istotnego wymiaru dyskursywnego uniwersum kultury spowodowało, że literaturoznawcze metody jej badania wykorzystywane są owocnie we wszystkich praktycznie dziedzinach współczesnej wiedzy o kulturze – w historii sztuk plastycznych i architektury, muzykologii i filmoznawstwie, wiedzy o teatrze, tańcu i fotografii”, w: M. TOMASZEWSKI, E. SIEMDAJ (red.), *Krzysztof Penderecki — muzyka ery intertekstualnej. Studia i interpretacje*, Kraków 2005, s. 8.

³⁴ NYCH, *art. cyt.*, s. 15.

do dużo starszej, wielkiej tradycji gatunku, reprezentowanej przez *Oratorium na Boże Narodzenie* Jana Sebastiana Bacha, a w szczególności *Mesjasza* Georga Friedricha Händla. Kompozytor powołuje się na tę tradycję, wyrażając swoją fascynację muzyką tego ostatniego dzieła słowami: „Uwielbiam *Mesjasza*. (...) Chciałem napisać *Mesjasza*”³⁵.

Nawiązanie do słynnego utworu Händla widoczne jest w wielu aspektach. Wzorem barokowego oratorium, utwór Adamsa ustrukturuwany jest w dwóch wielkich częściach (choć tu jednak *Mesjasz*, jako dzieło trzyczęściowe, nie mógł stanowić konkretnego wzoru), każda z nich dzieli się na 12 odcinków, kompozytor wprowadza zatem symetrię w konstrukcji utworu. Także zatytułowanie poszczególnych, większych odcinków dzieła częściami (*Parts*), nie zaś aktami, to wyraźne nawiązanie do *Mesjasza*, w którym Händel używa tego właśnie określenia, w przeciwieństwie do większości swoich oratoriów, dzielonych na „akty”³⁶. Obie części dzieła składają się z odcinków, tak jak w barokowym oratorium, przeznaczonych na różną obsadę. Choć oczywiście nie ma tu recytatywów i arii w tradycyjnym tego słowa znaczeniu, jednak kompozytor wprowadza partie solowe, zespołowe i chóralne, proporcjonalnie rozdzielone w całym utworze. Podobnie jak w oratoriach (w tym i w *Mesjaszu*) Georga Friedricha Händla, także i w oratorium Adamsa dużą rolę pełnią chóry (mistrzostwo w operowaniu techniką chóralną ujawnił już kompozytor w oryginalnie ujętych w przeciwstawne treściowo pary chórach z opery *Śmierć Klinghoffera*).

Jak zauważa Howard E. Smither, w najśłynniejszym oratorium Georga Friedricha Händla zaznacza się tendencja do grupowania odcinków dzieła po trzy, pod względem użytego tekstu i muzyki (często recytatyw i następująca po nim aria stanowią przygotowanie do trzeciego, chóralnego odcinka)³⁷. John Adams także, zapewne nawiązując do tej zasady konstrukcyjnej zastosowanej w *Mesjaszu*, grupuje odcinki dzieła po kilka, przy czym kompozytor w zestawianiu tych większych całości z odcinków bierze pod uwagę kryterium tematyczne — sceny z życia Świętej Rodziny i współczesne komentarze, związane z nimi bezpośrednio (jak np. wiersz Rubéna Darío *I am Gaspar. I have brought frankincense*, w którym narratorami są postacie Trzech Króli), albo też nie opisujące wydarzeń ewangelicznych, ale związane z przedstawianą historią poprzez swój kontekst (np. wierszowana opowieść *Memorial de Tlatelolco* Rosario Castellanos). Czasem odcinek oparty na tekście nieewangelicznym stanowi odrębną całość, np. ostatni, finałowy odcinek pierwszej części (11. *The Christmas Star*) z tekstem Gabrieli Mistral.

W odróżnieniu jednak od dzieła Händla, w oratorium Adamsa rzadko występuje grupowanie odcinków po trzy, np. ważnym przedstawianym w dziele wydarzeniom: zwiastowaniu i Bożemu Narodzeniu poświęca kompozytor po cztery odcinki, o na-

³⁵ I love „Messiah” (...) I wanted to write a „Messiah”; cyt. za: STEINBERG, *art. cyt.*, s. 173.

³⁶ H.E. SMITHER, *A History of the Oratorio*, t. II: *The Oratorio in the Baroque Era: Protestant Germany and England*, Chapel Hill 1977, s. 256.

³⁷ *Tamże*, s. 256–260.

wiedzeniu św. Elżbiety mowa jest w dwóch kolejnych odcinkach. Temat rzezi niewiniątek, połączony ze współczesnymi tragicznymi wydarzeniami w Tlatelolco oraz dramatycznym fragmentem z Księgi Izajasza, jest wprawdzie ujęty w trzech kolejno następujących po sobie odcinkach, jednak taki układ odcinków nie jest dla omawianego dzieła typowy. Adams często wyróżnia też w pojedynczym odcinku kilka mniejszych fragmentów „niższego rzędu”, o zróżnicowanej obsadzie, np. odcinek 20 *Memorial de Tlatelolco* składa się z czterech takich fragmentów (w dwóch z nich śpiewa sopran z towarzyszeniem orkiestry, zaś w pozostałych dwóch obsadę te uzupełnia jeszcze chór). W zestawianiu kolejnych odcinków (lub mniejszych fragmentów) ze sobą kompozytor stosuje zarówno zasadę podobieństwa, jak i dramatycznego kontrastu, np. w odcinkach 19–21 Adams buduje napięcie dramatyczne aż do kulminacji w ostatnim z nich, zaś odcinek 9, *Shake the Heavens*, składa się z dwóch mniejszych części. Po niezwykle burzliwym, dynamicznym fragmencie *For thus saith the Lord* na baryton, chór i orkiestrę, następuje fragment spokojny, wyciszony, w którym kompozytor pomija chór i wprowadza mniejszą obsadę: głosy solowe i orkiestrę. Ten ostatni sposób kształtowania materiału dźwiękowego można uznać za dalekie echo barokowej figury retorycznej *mutatio per melopoeiam*.

John Adams sięga w *El Niño* po teksty z częściowo identycznych ksiąg biblijnych, jak w oratorium Händla: obaj kompozytorzy wykorzystują zatem fragmenty ze starotestamentowych Ksiąg: Izajasza i Aggeusza, w obu oratoriach pojawiają się teksty z Ewangelii wg św. Łukasza i wg św. Mateusza (choć ksiąg Starego i Nowego Testamentu pojawia się oczywiście więcej w kompozycji Händla, w całości opartej na tekście biblijnym). Nieprzypadkowe zapewne jest wprowadzenie przez Adama tekstu z Księgi Aggeusza: *For thus saith the Lord: Yet once, it is a little while, and I will shake the heavens, and the earth, and the sea, and the dry land*³⁸, który to fragment (w nieco zmienionej formie) wykorzystuje również Händel w recytatywie basu z I części oratorium *Mesjasz*³⁹. W potraktowaniu analogicznego fragmentu z Księgi Aggeusza przez obu kompozytorów zachodzą podobieństwa i różnice. Zarówno u Händla, jak i u Adama, niezwykle dramatyczny tekst, którego narratorem jest sam Bóg Wszechmogący przemawiający przez proroka Aggeusza, rozpoczyna dany odcinek utworu: u barokowego mistrza jest to *recitativo accompagnato*, w którym monumentalny akompaniament orkiestry zawierający rytmy punktowane skontrastowany jest z lekkimi melizmatami partii basowej (jakby muzyka symbolizowała lekkość, z jaką Bóg „poruszy niebo i ziemię”), zaś u współczesnego kompozytora — to *arioso* barytonu, zakończone efektowną kodą chóru. Obaj twórcy, po zaprezentowaniu początkowego tekstu, wybierają jednak później inne fragmenty z Księgi Aggeusza. Adams, podobnie jak Händel, wprowadza w par-

³⁸ „Tak bowiem mówi Jahwe Zastępów: Jeszcze raz (niezadługo) poruszę niebo i ziemię, morze i ląd”, w: *Pismo Święte. Stary i Nowy Testament w przekładzie z języków oryginalnych*, oprac. zespół pod red. ks. Michała Petera i ks. Michała Wolniewicza, Poznań 2006, s. 1363.

³⁹ Wspomina o tym STEINBERG, *art. cyt.*, s. 175.

tii solowej liczne melizmaty, ale, w porównaniu z barokowym „oryginałem”, znacznie je rozbudowuje, nadając im charakter dramatyczny. Na tym jednak podobieństwa się kończą; u Händla fragment z Księgi Aggeusza (choć opracowany mistrzowsko) stanowi tylko podstawę recytatywu, części całego dzieła o mniejszym znaczeniu dla rozwoju formy. Kompozytor wprowadza w nim również fragment z Księgi Malachiasza, w którym Pan zapowiada swe nadejście; recytatyw przygotowuje następującą po nim arię i chór, także oparte na tekście z Księgi Malachiasza. Natomiast w oratorium Adamsa odcinek wykorzystujący tekst z Księgi Aggeusza to jeden z centralnych punktów pierwszej części utworu, rozpoczynający odcinek 9, zatytułowany *Shake the Heavens*. Muzyka w tym fragmencie jest niezwykle burzliwa, pełna pasji; początkowe *tutti* orkiestry rozedrgane w powtarzanych w dynamice *fortissimo* akordach, dobarwianych brzmieniem dzwonów, przerywane jest melizmatycznym śpiewem barytonu solo (już sam kontrast obsady daje efekt dramatyczny), który wciela się w rolę Boga Wszchemogącego. Nawiązanie do tradycyjnych przedstawień malarskich Boga–Stworzyciela jest widoczne w gestykulacji i przyjmowanych przez śpiewaka pozach, zwłaszcza charakterystycznym uniesieniu rąk, czy geście wskazującym w górę (jakby nawiązując do wizerunków Boga Ojca przedstawionych na freskach Michała Anioła w Kaplicy Sykstyńskiej). Adams dodaje do wspólnego z Händlowskim oratorium tekstu proroka Aggeusza jeszcze fragment: *and I will fill this house with glory and in this place I will give peace*⁴⁰, który wykonuje chór. Jest to rodzaj kody wieńczącej *arioso* barytonu, w której partia chóru oparta na powtarzanych akordach przynosi rozładowanie napięcia dramatycznego, do końca utrzymanego w odcinku solowym, i przekazuje końcowe przesłanie biblijne w ekspresyjnych eksklamacjach.

Michael Steinberg zauważa, iż: „*El Niño* jest głęboko Händlowskie w dwóch znaczeniach: w prostocie i bezpośredniości, z którą słowa przenoszą ich przesłanie wiary, i w radości, którą kompozytor czerpie z umuzyczniania angielskich słów”⁴¹, zwracając jednocześnie uwagę na zaletę dzieła, jaką jest wyraźna słyszalność słów w amerykańskim oratorium, nie zacieranych przez muzykę⁴². Różnicę między obu oratoriami stanowi natomiast wybór i sposób potraktowania tekstu: libretto *Mesjasza* Händla ma charakter refleksyjny, niedramatyczny⁴³, zaś utwór Adamsa — mimo różnorodności użytych tekstów i przeplataniu fragmentów biblijnych współczesną poezją — cechuje silny dramatyzm, widoczny z jednej strony w opracowaniu scenicznym dzieła, w formie poetycko inscenizowanych scen z życia Świętej Rodziny, jak i niezwykle dramatycznie samej muzyki.

⁴⁰ „(...) i napelnię ten Dom chwałą (...); na tym też miejscu użyć będę pokoju”, w: *Pismo Święte. Stary i Nowy Testament*, s. 1363.

⁴¹ STEINBERG, *art. cyt.*, s. 175.

⁴² *Tamże*, s. 175.

⁴³ SMITHER, *dz. cyt.*, s. 255.

W *El Niño* występuje ciekawa i niekonwencjonalna zasada dotycząca obsady: dany głos solowy może śpiewać różne role, a także partie o charakterze komentującym. Adams pod tym względem niewątpliwie kontynuuje tradycję utworów scenicznych Igora Strawińskiego, w których także konkretny głos nie jest utożsamiany z konkretną rolą. Np. w oratorium Adama baryton wciela się zarówno w rolę Boga Ojca, św. Józefa, ale także i Heroda, rolę Matki Boskiej może grać zarówno sopran, jak i mezzosopran, głosy solowe śpiewają także partie o charakterze komentarza. Partię Archanioła Gabriela śpiewa równocześnie tercet kontratenorów, oryginalnym rozwiązaniem jest też powierzenie słów wypowiedzianych przez Boga chórowi w odcinku nr 9: *Shake the Heavens*.

El Niño to utwór, w którym kompozytor zmierzył się także z bogatą i wielowiekową tradycją muzyki bożonarodzeniowej⁴⁴, która ma swoje źródło „już w samym historycznym fakcie przyjścia Chrystusa na świat”⁴⁵, jak pisze Remigiusz Pośpiech, przywołując ewangeliczną relację św. Łukasza o zastępach niebieskich, które wielbiły Boga słowami: „Chwała Bogu na wysokościach, a na ziemi pokój ludziom jego upodobania” (Łk 2, 14). Z dwóch tradycyjnych jej nurtów: muzyki „anielskiej” (kojarzonej z muzyką profesjonalną) i „pasterskiej” (cechującej się prostotą i wykorzystaniem ludowych elementów)⁴⁶ John Adams nawiązał w swoim oratorium przede wszystkim do tego pierwszego, tworząc dzieło o dużych rozmiarach, niezwykle kunsztowne i różnorodne pod względem użytych środków, zarówno w zakresie obsady, jak i doboru tekstów oraz stosowanych technik kompozytorskich. Oratorium Adama wpisuje się zatem w tradycję wielu bożonarodzeniowych dzieł wokalnych i instrumentalnych o różnej obsadzie, jakie powstały na przestrzeni wieków, reprezentowaną m.in. — obok wspomnianych barokowych arcydzieł Bacha i Händla — także przez trylogię religijną *Dzieciństwo Chrystusa* Hectora Berlioz, *Oratorio de Noël* Camille’a Saint-Saënsa i utwór *A Ceremony of Carols* Benjamina Brittena.

Ważnym elementem łączącym oratorium *El Niño* z tradycją chrześcijańskiej kultury europejskiej jest ukształtowanie kilku scen dzieła na wzór znanych przedstawień malarskich i rzeźbiarskich. Są to sceny ukazujące historię Świętej Rodziny: zwiastowanie, nawiedzenie św. Elżbiety, pokłon Trzech Króli, odpoczynek w czasie ucieczki do Egiptu. W scenie zwiastowania (nr 2 *Hail Mary, gracious!*) Adams wykorzystał tekst *The Play of Annunciation* pochodzący z jednego z misteriów wykonywanych w średniowieczu w miasteczku Wakefield w hrabstwie Yorkshire. Rola

⁴⁴ Ważne znaczenie w badaniach nad nurtem muzyki bożonarodzeniowej w muzyce mają prace: H. JUNGA, *Die Pastorate. Studien zur Geschichte eines musikalischen Topos*, Bern 1980, oraz H. LOOSA, *Weihnachten in der Musik. Grundzüge der Geschichte weihnachtlicher Musik*, Bonn 1992, zaś w polskiej literaturze muzykologicznej — R. POŚPIECH, *Bożonarodzeniowa muzyka na Jasnej Górze w XVIII i XIX wieku* (Opolska Biblioteka Teologiczna 43), Opole 2000.

⁴⁵ POŚPIECH, dz. cyt., s. 33.

⁴⁶ Tamże.

Archanioła Gabriela jest w tym fragmencie podzielona między tercet kontratenorów (będących jego „głosem”) oraz tancerza (symbolizującego jego postać). Tancerz-aniół oddaje pokłon Maryi, wyciąga w Jej stronę swe dłonie, bądź unosi ręce wysoko w górę, poruszając nimi z gracją, co naśladować ma ruch skrzydeł anioła. Mimo iż śpiewacy także w gestykulacji nawiązują do tradycyjnych przedstawień Archanioła Gabriela na obrazach zwiastowania, jednak główny akcent wizualny w tej scenie koncentruje się na osobie tancerza, którego postać pojawia się także na ekranie towarzyszącego tej scenie filmu. Nawiązanie do słynnych przedstawień malarskich zwiastowania Leonarda da Vinci czy Fra Angelica nie polega w oratorium Adamsa na statycznym „ustawieniu” biorących udział w tej scenie artystów w konkretnym układzie, lecz na ukazywanych i powtarzanych przez nich aluzjach do pozy Archanioła i Matki Boskiej w ciągle zmieniających się układach scenicznych.

Kolejna znana przedstawiana w oratorium scena to nawiedzenie św. Elżbiety. Mowa jest o nim w piątym i szóstym odcinku *El Niño*, których tekst pochodzi z Ewangelii wg św. Łukasza. W odcinku piątym: *The babe leaped in her womb* historię wizyty Maryi w domu Zachariasza w mieście Juda relacjonuje tercet kontratenorów, podkreślając poprzez powtarzanie umuzycznione w fakturze akordowej słowa *the babe leaped in her womb* i *the babe leaped in my womb*. Zgodna harmonia wysokich głosów kontratenorów (w której kompozytor wprowadza m.in. trójdźwięki), w połączeniu z akompaniamentem instrumentalnym urozmaiconym o brzmienie harf, gitar i alpejskich krowich dzwonek (*Almglocken*), wysuwa na pierwszy plan muzykę w tym fragmencie. Przedstawienie przez dwie tancerki, wykonujące powolne, taneczne gesty, serdecznego powitania Matki Boskiej i św. Elżbiety — znanego z obrazów Pinturicchia, Ghirlandaia i Rafaela — w scenerii bądź terenów pustynnych bądź... domowej, znajdującej się w piwnicy pralni, nie wywiera jednak już tak wielkiego wrażenia jak mistrzowsko ukazana w oratorium scena zwiastowania. Punkt ciężkości przedstawianej historii nawiedzenia przenosi się zatem na odcinek szósty, w którym partię Matki Boskiej wykonuje sopran, śpiewając słynny tekst *Magnificat*. Sopranistce dyskretnie towarzyszy chór, podkreślający słowo *holy* wybrane z tekstu w wierszu: *and holy is His name* poprzez wielokrotne powtarzanie. Przedstawiona w piętnastym odcinku oratorium (*And the star went before them*) scena pokłonu Trzech Króli odwołuje się do słynnego obrazu Leonarda da Vinci, poprzez bardzo niski pokłon, jaki oddają oni Dzieciątku. W warstwie muzycznej oryginalnym zabiegiem jest podkreślenie przez kompozytora przynoszonych przez królów darów poprzez umuzycznienie słów: *gold, frankincense* i *myrrh* w technice imitacji lub ich powtarzanie.

John Adams potwierdza fakt, iż jedną z inspiracji powstania oratorium *El Niño* było malarstwo europejskie. Kompozytor uważa historię Bożego Narodzenia za „jedną z najprostszych i najbardziej szczerych w Biblii”⁴⁷. „Siłę prostoty” w przed-

⁴⁷ ADAMS, dz. cyt., s. 243.

stawieniu tego wydarzenia miały przypominać kompozytorowi umieszczone na ścianie nad jego biurkiem podczas tworzenia oratorium reprodukcje malowideł Giotta i innych mistrzów malarstwa średniowiecznego i wczesnorennesansowego⁴⁸. W wywiadzie udzielonym Christianowi Leblé kompozytor wyraża ponadto ciekawą opinię na temat dziedzictwa wielowiekowej tradycji związanej z przedstawieniem w sztuce Bożego Narodzenia w swojej kompozycji:

(...) zauważyłem, że mogę odkryć pewną średniowieczną jakość w niektórych odcinkach napisanego materiału. Jakość ta nie jest tu egzotycznością, ale raczej artefaktem, „tonalnością”, która potwierdza wiekową naturę tego materiału i ustanawia ton emocjonalny⁴⁹.

Podsumowując, oratorium *El Niño* Johna Adamsa to dzieło wielowątkowe, multikulturowe, multimedialne, mieniające się charakterystyczną wielością odniesień do tradycji Bożego Narodzenia w muzyce i sztukach plastycznych, niezwykle bogate wizualnie, wielowarstwowe, sceniczno-filmowe. Obok tak wielkich, monumentalnych dzieł nurtu oratoryjno-kantatowego powstałych u schyłku milenium, jak *VII Symfonia: Siedem bram Jerozolimy* Krzysztofa Pendereckiego i *V Symfonia „Requiem, Bardo, Nirmanakaya”* Philipa Glassa, *El Niño* świeci jasnym blaskiem, przynosząc nowe, współczesne, a zarazem bliskie hiszpańskojęzycznej społeczności Ameryki spojrzenie na cud Bożego Narodzenia.

The Nativity in the eyes of contemporary Americans. Stage oratorio *El Niño* by John Adams

Summary

Stage oratorio *El Niño* (2000) is associated with the theme of the Nativity. Its title in Spanish means “the little boy” (it also refers to the Infant Jesus — *El Niño Jesús*), but to the modern listener provides a connotation to the famous weather anomaly that caused particularly severe damage and destruction in winter of 1997. The main message of *El Niño* is to present the miracle of the Nativity as a biological miracle, of a universal character, which is shared in some way by people living around the world. Libretto contains passages from the *Bible*, medieval and anonymous texts, apocrypha and poetry of authors living in the twentieth century, from the circle of Latin America. Important part of the libretto are poems written by women. Adams’s oratorio has some links with the aesthetics of postmodernism by the variety of texts and references used, a silent film introduced in the stage work and also by using of repetitive techniques by the composer. However, Adams breaks postmodern convention through a clear structure of the work and a very dramatic style of music. Inter-textual context of the oratorio is manifold. It is based on links with the musical tradition (especially with Handel’s oratorio *Messiah*, which was the model for the music of this work) and with the broader tradition of European culture.

⁴⁸ *Tamże*, s. 243.

⁴⁹ *El Niño*, wywiad Christiana Leblé z Johnem Adamsem.