

**BERLINER PHILHARMONIKER
JOHN ADAMS**

GUSTAVO DUDAMEL
ALAN GILBERT
KIRILL PETRENKO
SIR SIMON RATTLE





BERLINER PHILHARMONIKER
JOHN ADAMS
GUSTAVO DUDAMEL
ALAN GILBERT
KIRILL PETRENKO
SIR SIMON RATTLE
THE JOHN ADAMS EDITION



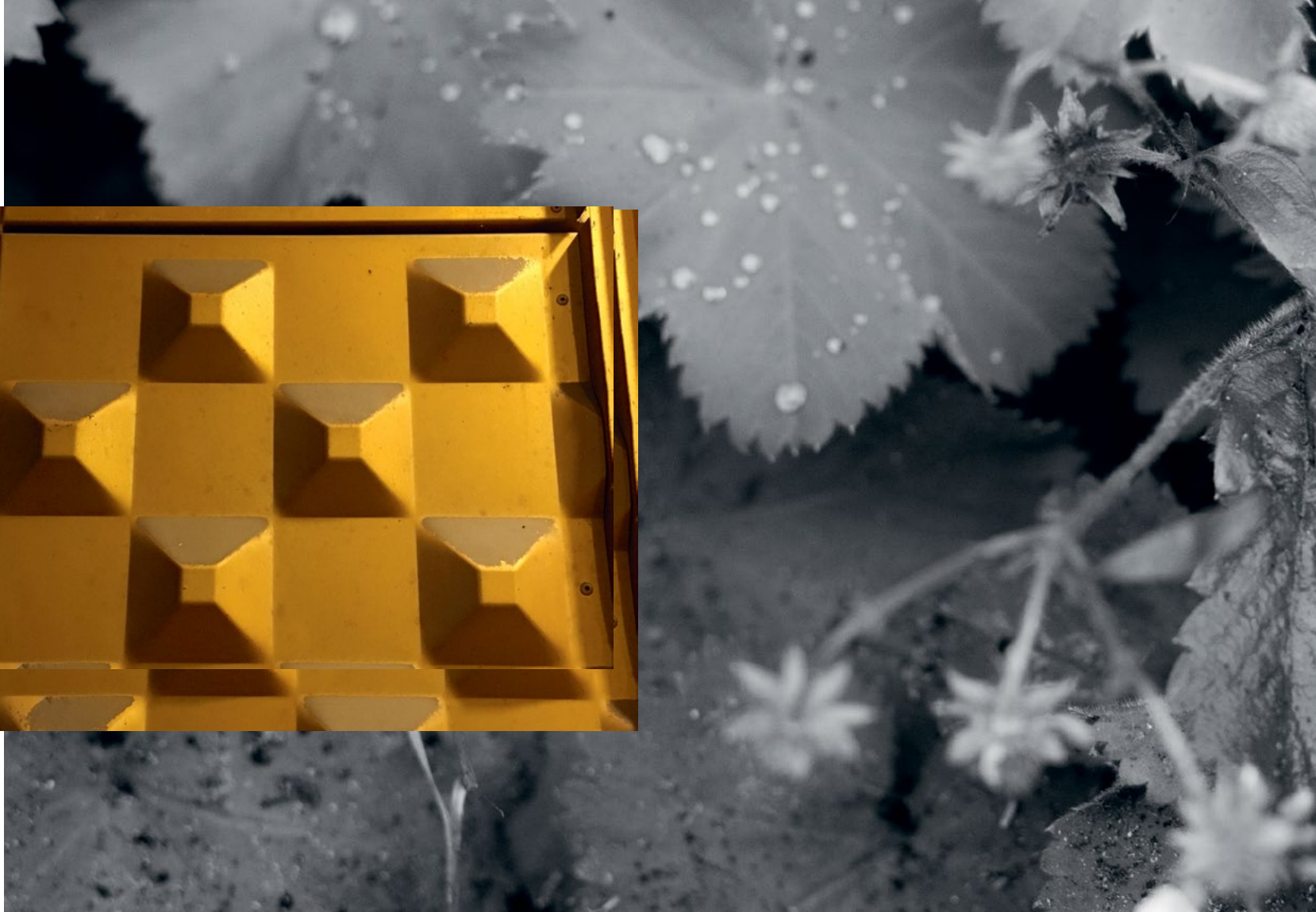
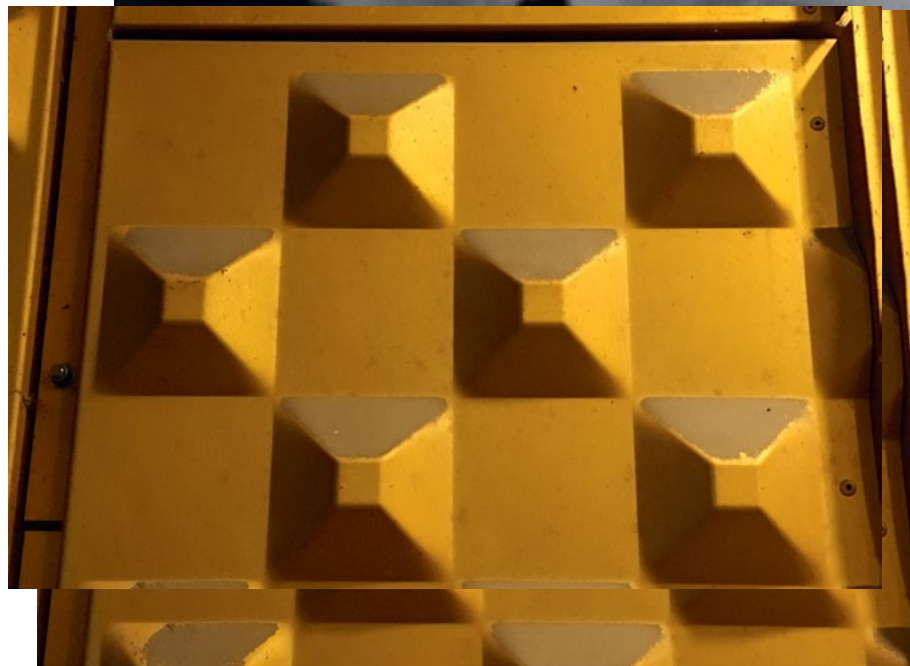
INHALT · CONTENT

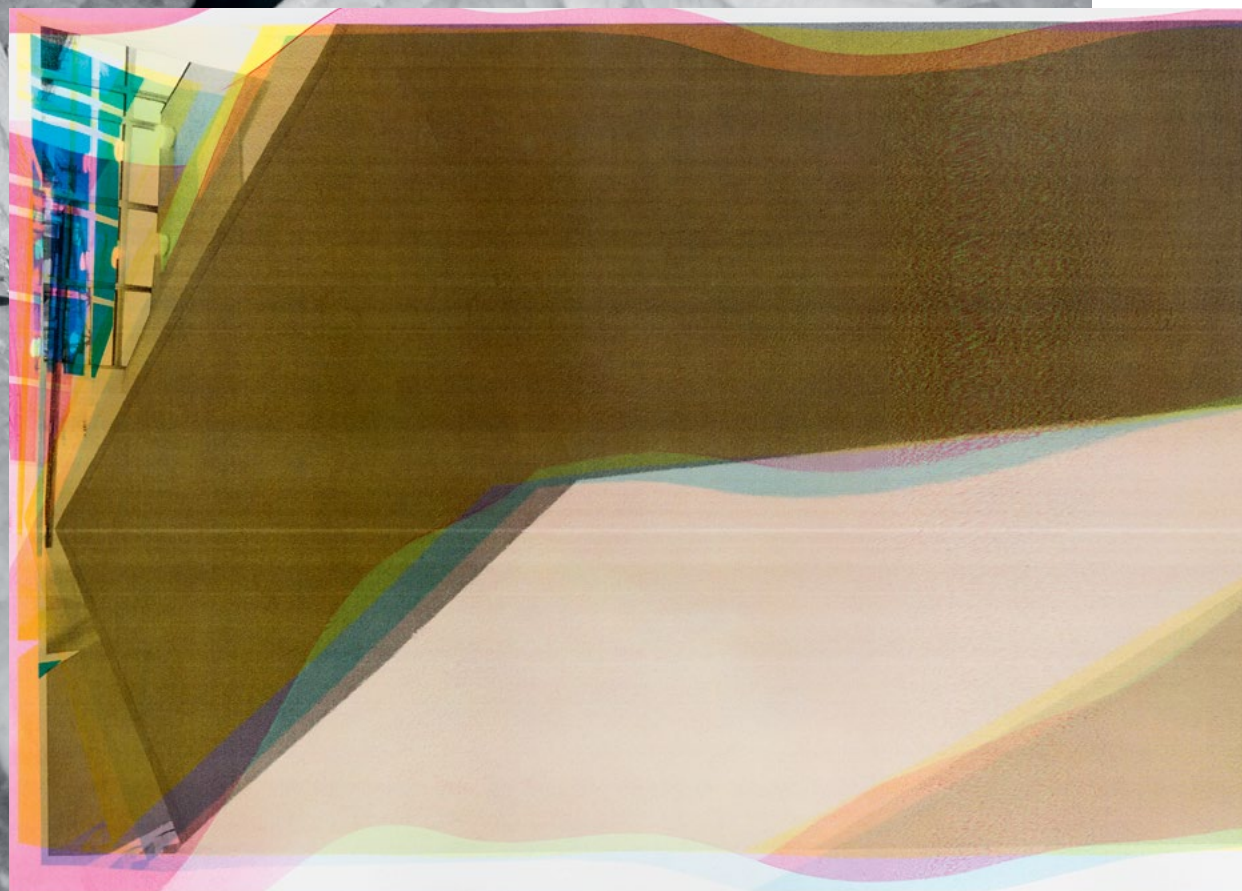
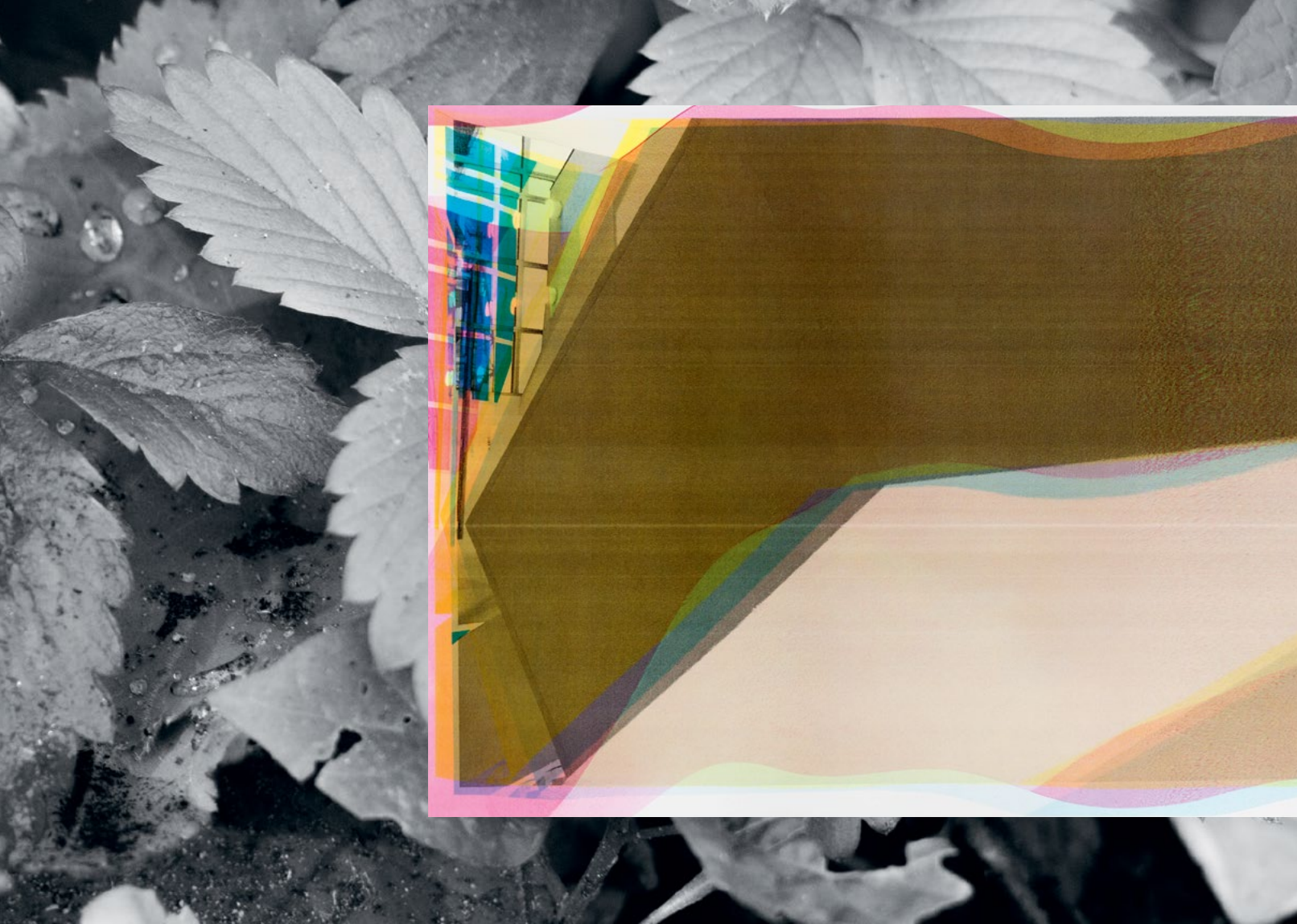
John Adams [*1947]

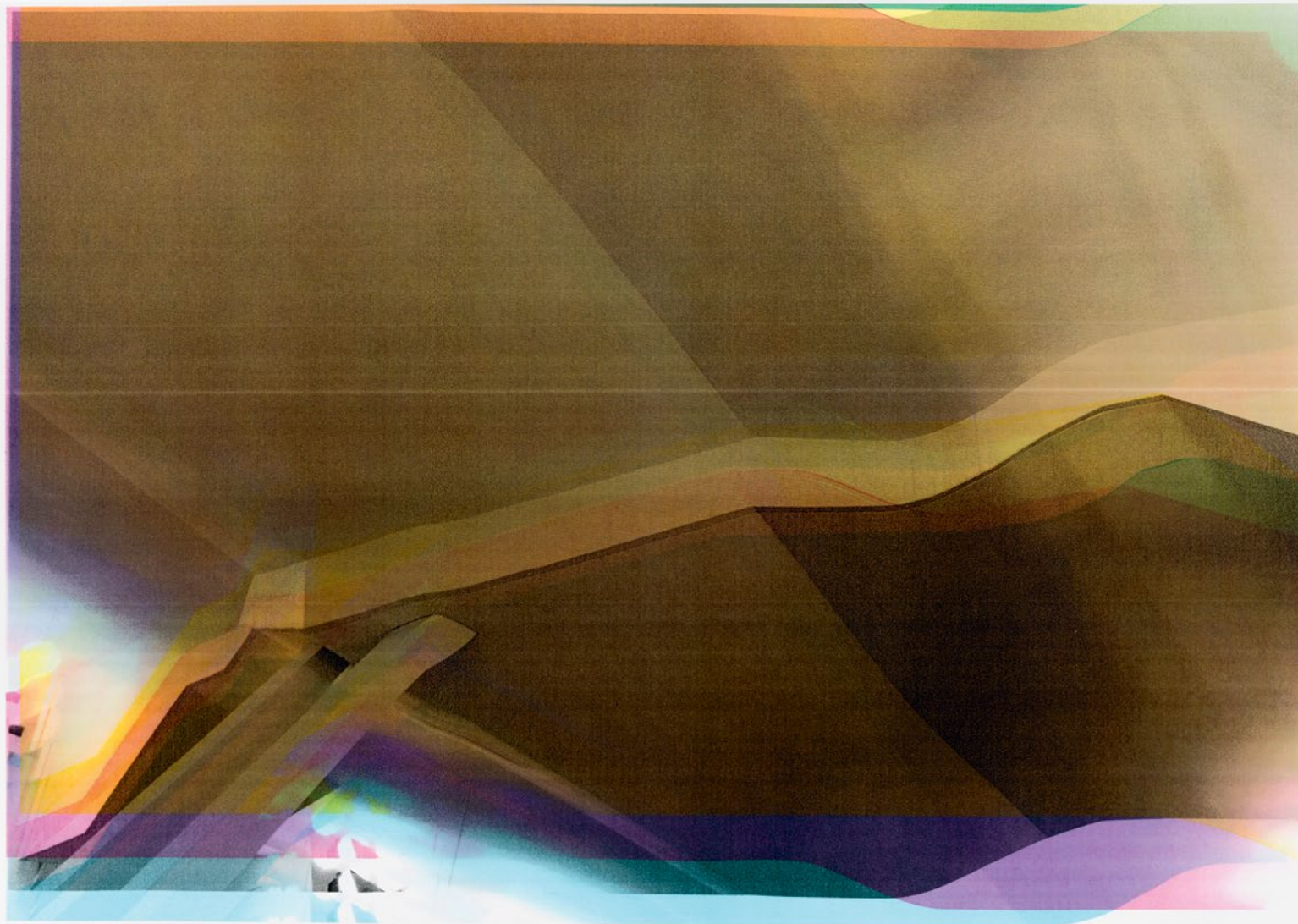
Composer in Residence with the

Berliner Philharmoniker in the 2016 / 2017 season

12 / 13	Vorbemerkung / Foreword
14	Harmonielehre
16	Short Ride in a Fast Machine
18	City Noir
20	Lollapalooza
22	Scheherazade.2
24	The Wound-Dresser
26	The Gospel According to the Other Mary
31	Synopsis
	The Gospel According to the Other Mary
35 / 42	Vielgestaltige Musik / Multifarious Music
	Der Komponist John Adams / The Composer John Adams
48	Gesangstext / Sung text
	The Wound-Dresser
64	Libretto
	The Gospel According to the Other Mary
100 / 102	John Adams
	Biografie / Biography
104	Orchester / Orchestra
107	Wolfgang Tillmans

















Vorbemerkung
von Sir Simon Rattle

In meinen bisher 15 Jahren als Chefdirigent der Berliner Philharmoniker ist John Adams der erste offizielle Composer in Residence des Orchesters. Natürlich gab und gibt es mehrere Komponisten, die dem Orchester verbunden waren, und Musicians in Residence, aber John Adams ist in dieser Ägide der erste Komponist – passenderweise in dem Jahr, in dem er seinen 70. Geburtstag feierte!

Wir kennen uns schon seit über 30 Jahren; mit Ende 20 hörte ich zum ersten Mal ein Stück von ihm. Ed Smith, der mit mir gemeinsam das City of Birmingham Symphony Orchestra führte, spielte mir *Harmonium* vor. Ich war stark beeindruckt. Es ist eins von Johns ersten Werken für Chor und Orchester, und noch immer ist es von überwältigender Wirkung! Was seine Musik an Energie, Freude und Lebenshunger verströmt, überträgt sich auf Menschen jeden Alters. Als ich mit *Harmonium* in Los Angeles auftrat, lernte ich John persönlich kennen; seitdem sind wir eng befreundet, und auch unsere Kinder verbrachten viel Zeit miteinander. Nun freue ich mich sehr, dass er nach einem Jahr der Zusammenarbeit auch ein guter Freund der Berliner Philharmoniker geworden ist – und quasi Familienanschluss gefunden hat. John ist so offen, großzügig und bescheiden, dass man ihm den berühmten Komponisten manchmal kaum abnimmt. Er konnte sich eine ganz tiefe Menschlichkeit bewahren, und das merkt man auch seiner Musik an.

Gleich zu Anfang seiner Residency dirigierte John sein Stück *Harmonielehre*, eines der mächtigsten Werke für Orchester überhaupt, und die herrlich dramatische *Scheherazade*.2. Die Musiker kamen mit Johns Arbeitsstil sofort gut zurecht: freundlich und humorvoll, aber ohne Abstriche. Seit ich zum ersten Mal sein großes Passionsoratorium *The Gospel According to the Other Mary* hörte, wollte ich es unbedingt aufführen. Ich hielt und halte es für ein Meisterwerk und sogar für eines der bewegendsten Stücke, die wir in meiner Berliner

Zeit gespielt haben. Als wir kürzlich die erste Abmischung abhörten, musste ich mich von der Partitur wegdrehen, um nicht in die Noten zu weinen, so stark ist die kathartische Kraft des Stücks. Und es zeigt exemplarisch Johns immer intensivere Beschäftigung mit Musik unserer Zeit, die niemals auf Kosten der Expressivität geht. *City Noir* schrieb John für Gustavo Dudamels Antrittskonzert als Musikalischer Leiter in Los Angeles; den bat ich dann jahrelang, das Stück einmal hier zu dirigieren. Nun war es endlich soweit: Er war begeistert und fand die Arbeit mit dem Orchester, trotz aller Schwierigkeiten der Partitur, herrlich. Alan Gilberts Beitrag bestand nicht nur aus dem berühmten *Short Ride in a Fast Machine*, sondern auch aus dem witzigen *Lollapalooza*, das John in Birmingham zu meinem 40. Geburtstag schrieb. Das Orchester spielt die Nummer wie eine Heavy-Metal-Parodie – genau so muss es sein! Krill Petrenko hatte die Idee, *The Wound Dresser* aufs Programm zu setzen, wusste er doch, dass unsere Spielzeit im Zeichen von Johns Musik steht – typisch für Kirills Neugier, und eine Bereicherung für das Projekt.

Zu einer Edition wie dieser gehört natürlich mehr als nur die akkurate Wiedergabe des Notentextes. Wir freuen uns sehr, dass wir Wolfgang Tillmans für dieses Projekt gewinnen konnten. Er ist ein herausragender Fotograf und Künstler und hat für uns einige Arbeiten angefertigt, die direkt von John Adams' Musik inspiriert sind. Seine Bilder – tief, wesentlich und vielschichtig – sind die perfekte Ergänzung zu dieser Musik.

Wir sind begeistert von den Aufnahmen. Ich hoffe, Sie werden das Hören ebenso genießen wie wir die Konzerte.

Foreword

by Sir Simon Rattle

John Adams is the Berliner Philharmoniker's first official Composer in Residence during my 15 years as chief conductor of the orchestra. There have been close associations with other composers, and Musicians in Residence, but he is the first composer in this era. How apt that this should be in his 70th birthday year!

We have known each other for more than 30 years; I was in my late twenties when I first became aware of his music. Ed Smith, who ran the City of Birmingham Symphony Orchestra with me, played me *Harmonium*. It made a huge impression on me. It's one of his earliest works for orchestra and chorus, and it still packs a huge and ecstatic punch. His music has an unbelievable energy and joy and hunger for life that transmits itself to people of all ages. When I took *Harmonium* to Los Angeles, I met John for the first time and we have remained close friends ever since, our children spending big chunks of time together as well. So I'm very happy that after a year of collaboration, he has also become a good friend of the Berliner Philharmoniker – and somehow part of the extended family here. John is such an open, generous, self-deprecating person that it's sometimes hard to believe that he is a great composer as well. He's managed to keep a special depth of humanity, and I think that comes through in the music.

The year began with him conducting his *Harmonielehre*, one of the big beasts of the orchestral world, and his wonderfully dramatic *Scheherazade*.² The orchestra quickly learned to appreciate John's working style – warmth and humour, but totally uncompromising! *The Gospel According to the Other Mary* is his great passion oratorio, which I had desperately wanted to do ever since I first heard it. I have always been convinced that it is a masterpiece. And to be honest, I feel that it is one of the most moving pieces that we have performed in my years here. When we listened to the first edit recently, I had to turn away from the score, because my tears were dropping onto the music. It has that kind

of cathartic power, and it is characteristic of his ever-widening exploration of modernist music, without ever sacrificing depth of emotion. *City Noir* was written for Gustavo Dudamel's opening concert as music director in Los Angeles, and I have been asking him for years to do it here. Finally we have achieved that; he was very enthusiastic, and loved working on it with the orchestra, fiendishly difficult though it is. Alan Gilbert's contribution was not only the very famous *Short Ride in a Fast Machine*, but also the hilarious piece that John wrote for my fortieth birthday in Birmingham, *Lollapalooza*. The orchestra finds a heavy metal grind in the piece that makes me laugh. Kirill Petrenko came up with the idea of programming *The Wound Dresser* knowing that John was a feature in our season, typical of Kirill's curiosity, and a great bonus for the project.

Making an edition like this involves a lot more than just playing the notes. We were very pleased that Wolfgang Tillmans came on board to collaborate with us on this project. He is an extraordinary photographer and artist, and he made some work for us that was directly inspired by the music of John Adams. His images are profound, and they have a depth and complexity that complements the music.

We are thrilled with the recordings; I hope you all enjoy listening to them as much as we did making them.

Zum Kopfsatz seiner *Harmonielehre* – der Titel ist Schönbergs gleichnamigem Traktat von 1911 entlehnt, das dieser Gustav Mahler widmete – wurde John Adams durch einen surrealen Traum inspiriert: Ein großes Containerschiff stieg in der Bucht von San Francisco »wie eine Saturn-Rakete« in den Himmel auf. Nach dem eruptiven Beginn mit repetierten e-Moll-Akkorden in dreifachem Forte löst sich aus dem pulsierenden Klanggeschehen eine expressive Melodielinie, die einem ekstatischen Höhepunkt entgegensteuert. Der Mittelsatz mit dem Titel *The Anfortas Wound* ist von C. G. Jungs Gedanken über den König aus der Gralslegende inspiriert, dessen Wunde nicht verheilt. Der Komponist breitet hier einen melancholischen Klagegesang aus, der an zwei Stellen durch eruptive Orchestereinwürfe unterbrochen wird. Beim zweiten Mal gipfelt die Musik in einem dissonanten Verzweiflungsschrei, der den bekannten Zwölftonakkord aus dem Kopfsatz von Mahlers unvollendeter Zehnter Symphonie aufgreift. Mit *Meister Eckhardt and Quackie* hat Adams das fulminant endende Finale überschrieben. Auch dieses basiert mit seiner weit ausholenden Streichermelodie auf einem Traum, der davon handelt, dass Adams' Tochter mit dem Spitznamen Quackie auf den Schultern des mittelalterlichen Mystikers sitzt, während beide »zwischen den Himmelskörpern« schweben – »wie Figuren, die an die hohen Decken von alten Kathedralen gemalt sind« (Adams).

The inspiration for the first movement of John Adams's *Harmonielehre* – the title was borrowed from Schoenberg's treatise of 1911 dedicated to Gustav Mahler – was a surreal dream in which a container ship in the San Francisco Bay took off into the sky "like a Saturn rocket". After the eruptive beginning with repeated triple forte E minor chords, an expressive melodic line emerges from the pulsating sound texture, culminating in an ecstatic climax. The middle movement, entitled *The Anfortas Wound*, is inspired by Carl Jung's thoughts on the king from the Grail legend whose wound will not heal. A melancholy lament unfolds which is interrupted at two points by eruptive interjections from the orchestra. On the second occasion, the music climaxes in a dissonant cry of despair, which takes up the familiar twelve-tone chord from the first movement of Mahler's incomplete tenth symphony. Adams entitled the spectacularly ending finale *Meister Eckhardt and Quackie*. This, too, with its sweeping melody on the strings, is based on a dream: Adams's daughter, who was nicknamed Quackie, sits on the shoulders of the medieval mystic, while both "hover among the heavenly bodies like figures painted on the high ceilings of old cathedrals" (Adams).

VOLUME 1

[1:20:17]

Harmonielehre
für Orchester · for orchestra

42:05

John Adams
Dirigent · Conductor

- 1 Part I.
- 2 Part II. The Anfortas Wound
- 3 Part III. Meister Eckhardt and Quackie

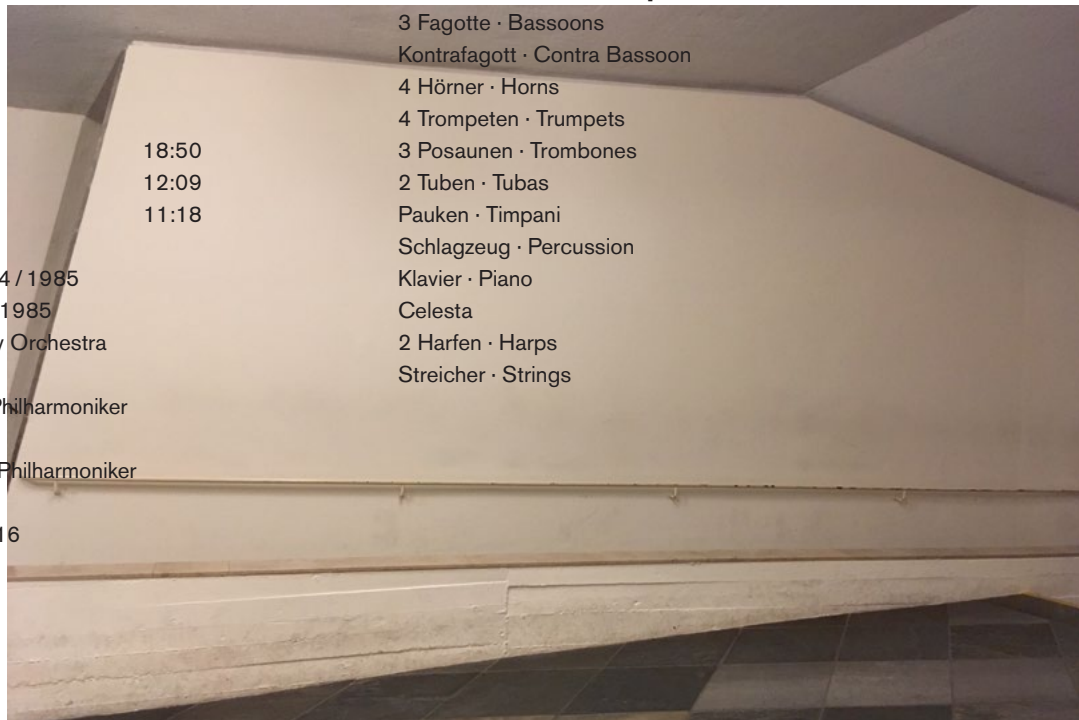
18:50

12:09

11:18

Entstehungszeit · Year of composition: 1984 / 1985
Uraufführung · First performance: 21. März 1985
in San Francisco, San Francisco Symphony Orchestra
Dirigent · Conductor: Edo de Waart
Erste vollständige Aufführung der Berliner Philharmoniker
in den hier aufgezeichneten Konzerten
First complete performance by the Berliner Philharmoniker
in these recorded concerts:
Philharmonie Berlin, 15 – 17. September 2016

4 Flöten · Flutes [2. – 4. auch Piccoloflöte ·
2nd - 4th also Piccolo]
3 Oboen · Oboes [3. auch Englischhorn · 3rd also Cor Anglais]
4 Klarinetten · Clarinets [3. und 4. Bassklarinete ·
3rd and 4th Bass Clarinet]
3 Fagotte · Bassoons
Kontrafagott · Contra Bassoon
4 Hörner · Horns
4 Trompeten · Trumpets
3 Posaunen · Trombones
2 Tuben · Tubas
Pauken · Timpani
Schlagzeug · Percussion
Klavier · Piano
Celesta
2 Harfen · Harps
Streicher · Strings



Short Ride in a Fast Machine

Angeblich wurde John Adams zur Orchesterfanfare *Short Ride in a Fast Machine* durch eine Spritztour im Lamborghini seines Schwagers inspiriert: »Wissen Sie, wie es ist, wenn Sie zu einer Fahrt in einem fantastischen Sportwagen eingeladen werden, und am Ende wünschen Sie sich, Sie wären nie eingestiegen?« Tatsächlich beschleunigt der Komponist in dem brillant instrumentierten Orchesterstück den musikalischen Puls umgehend von Null auf 100, wobei die unnachgiebigen Schläge der Woodblocks, die Repetitionen von reduzierten rhythmischen und melodischen Kaskaden sowie die bewussten Akzentuierungen im orchestralen Gleichklang typische Momente der amerikanischen Minimal Music aufgreifen. In den Worten Sir Simon Rattles scheint sich diese Musik »im Raum vorwärts zu bewegen«, als flöge man »mit einem schnellen, leichten Flugzeug dicht über dem Erdboden.« Quasi rotierende Variationen bestimmen die Formanlage. Ein feinkörniger, in sich bewegter Gesamtklang, differenzierte Rhythmen sowie weite Bögen von auf- und absteigenden Melodielinien halten den Hörer in Atem. Der Musik gewordene Geschwindigkeitsrausch auf der Überholspur endet schließlich in einer neuen Farbe, da Adams mit glanzvoll aufstrahlenden Trompetensignalen den Big Bands der Swing-Ära sowie dem Tonfall von Aaron Coplands pathetischer *Fanfare for the Common Man* aus dem Jahr 1942 seine Reverenz erweist.

John Adams is said to have been inspired to write his fanfare for orchestra *Short Ride in a Fast Machine* after taking a spin in his brother-in-law's Lamborghini: "You know how it is when someone asks you to ride in a terrific sports car, and then you wish you hadn't?" In fact, the composer quickly accelerates the musical pulse from zero to 100 in this brilliantly orchestrated orchestral piece, with the relentless beating of the woodblocks, the repetitions of reduced rhythmic and melodic cascades plus the deliberate accents in the orchestral consonance taking up the typical elements of American minimalist music. In the words of Sir Simon Rattle, this music seems to "move forward in space," as if "in a light aircraft flying rather fast, close to the ground". The musical plan of the work is determined by an almost rotating series of variations. A fine-grained overall sound with an inner motion, differentiated rhythms and wide arcs of ascending and descending melodic lines keep the listener holding its breath. This musical representation of the thrill of speed in the fast lane finally ends in a new colour, as with splendidly radiant trumpet fanfares Adams pays his respects to the big bands of the swing era as well as the tone of Aaron Copland's dramatic *Fanfare for the Common Man* from 1942.

VOLUME 1

Short Ride in a Fast Machine
Fanfare für großes Orchester
Fanfare for orchestra

Alan Gilbert
Dirigent · Conductor

4 Short Ride in a Fast Machine

Entstehungszeit · Year of composition: 1986
Uraufführung · First performance: 13. Juni 1986 in
Mansfield (Massachusetts), Pittsburg Symphony Orchestra
Dirigent · Conductor: Michael Tilson Thomas
Erste Aufführung der Berliner Philharmoniker · First
performance by the Berliner Philharmoniker:
29. Dezember 2008
Dirigent · Conductor: Sir Simon Rattle
Ort und Datum dieser Aufnahme · Date and location
of this recording: Philharmonie Berlin, 2–4. Dezember 2016

04:12

2 Piccoloflöten · Piccolos
2 Flöten · Flutes
2 Oboen · Oboes
Englischhorn · Cor Anglais
4 Klarinetten · Clarinets
3 Fagotte · Bassoons
Kontrafagott · Contra Bassoon
4 Hörner · Horns
4 Trompeten · Trumpets
3 Posaunen · Trombones
Tuba
Pauke · Timpani
Schlagzeug · Percussion
2 Synthesizer
Streicher · Strings

04:12



City Noir von John Adams ist ein mit anspruchsvollen Soli gespickter Leckerbissen für Orchester, der in seiner düster-sinnlichen Klangsprache dem Film noir seine Reverenz erweist: »Noir«, so der Komponist, »ist ein typisch amerikanischer Affekt. Eine sinnliche und emotionale Richtung, die ein eigenes Genre wurde, im Film, in Romanen, in der Musik, ja sogar im Bekleidungsstil.« Im ersten Satz *The City and its Double* wollte der Komponist erklärtermaßen das Doppelgesichtige der Großstadt in Klang fassen: die alltägliche Aktivität, der das Geheimnisvolle, Sinnliche und Ekstatische gegenüberstehen. Die Musik präsentiert sich anfangs als ein wirbelndes Gedränge von Streicher- und Holzbläserkaskaden, bedrohlichen Blechbläserakkorden und nervösen Jazz-Rhythmen. Dabei tauchen verschiedene Themen ebenso unerklärlich auf wie die rätselhaften Blondinen im Büro von Raymond Chandlers Romanfigur Philip Marlowe. Auch der Mittelsatz *The Song is for You* bietet ein typisches Beispiel der jazz-reflektierten Orchestermusik, wobei hier »aus einem Dunst von leuchtenden Klängen einige bluesartige Melodien entstehen – mit plätschernden Figuren in Harfe, Klavier und Vibrafon –, die an die Oberfläche gelangen, wie Rauchringe in einem dunklen Raum« (Adams). Im dritten Satz *Boulevard Night* trifft ein anfangs in sich gekehrtes Trompetensolo auf die Motorik des übrigen Orchesters, bevor das Stück mit eruptiven Blechbläserakkorden und Salsa-Rhythmen seinem Ende entgegensteuert.

City Noir by John Adams is a treat for orchestras, full of demanding solos, which in its dark sensual tonal language pays homage to film noir: "Noir," says the composer, "is a peculiarly American affect. A sensory and emotional tonality, it has become a genre of its own, in movies, novels, music, and even in clothing styles." In the first movement, *The City and its Double*, the composer's intention is to express the contradictory nature of the city in sound: everyday activity which is juxtaposed with the mysterious, the sensuous and the ecstatic. The music starts off as a dizzying throng of string and woodwind cascades, menacing brass chords and tense jazz rhythms, with various themes appearing just as inexplicably as the enigmatic blondes in the office of Philip Marlowe, the character in the novels of Raymond Chandler. The middle movement, *The Song is for You* also provides a typical example of the jazz-inflected orchestral music in which "long, languid, sometimes bluesy melodies arise out of a haze of luminous sonorities, with rippling figurations in the harps, keyboards, and vibraphone floating to the surface like smoke rings in a dark room" (Adams). In the third movement, *Boulevard Night*, an initially introverted trumpet solo encounters the engine music of the rest of the orchestra, before the piece comes to an end with eruptive chords from the brass and salsa rhythms.

VOLUME 1

City Noir
für Orchester · for orchestra

34:13

Gustavo Dudamel
Dirigent · Conductor

Timothy McAllister
Altsaxofon · Alto Saxophone

- 5 1. The City and its Double –
- 6 2. The Song is for You
- 7 3. Boulevard Night

13:32

08:32

12:07

Entstehungszeit · Year of composition: 2009

Uraufführung · First performance: 8. Oktober 2009 in der Walt Disney
Concert Hall, Los Angeles, Los Angeles Philharmonic

Dirigent · Conductor: Gustavo Dudamel

Erste Aufführung der Berliner Philharmoniker in den hier
aufgezeichneten Konzerten · First performance by the Berliner
Philharmoniker in these recorded concerts:
Philharmonie Berlin, 8–10. Juni 2017

Altsaxofon · Alto Saxophone

Piccoloflöte · Piccolo

3 Flöten · Flutes [3. auch Piccoloflöte · 3rd also Piccolo]

3 Oboen · Oboes

Englischhorn · Cor Anglais

3 Klarinetten · Clarinets [3. auch Bassklarinette ·
3rd also Bass Clarinet]

Bassklarinette · Bass Clarinet

2 Fagotte · Bassoons

Kontrafagott · Contra Bassoon

6 Hörner · Horns

4 Trompeten · Trumpets

3 Posaunen · Trombones

Tuba

Pauken · Timpani

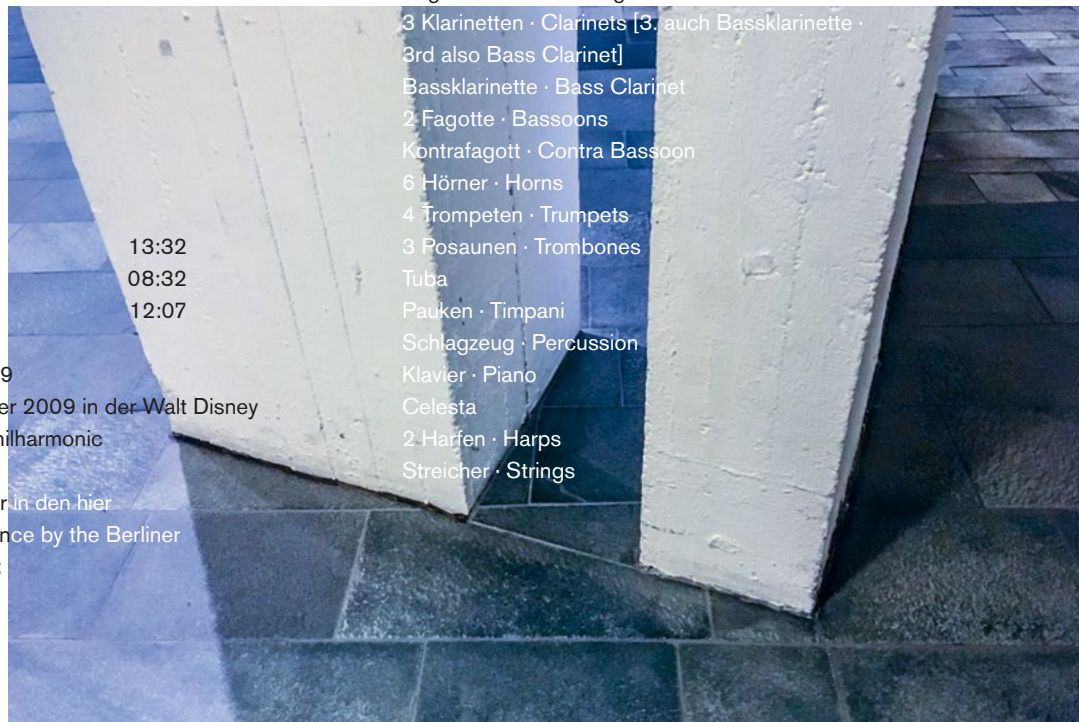
Schlagzeug · Percussion

Klavier · Piano

Celesta

2 Harfen · Harps

Streicher · Strings



Lollapalooza entstand als musikalisches Geschenk zum 40. Geburtstag von Sir Simon Rattle, der das Werk 1995 mit dem City of Birmingham Symphony Orchestra uraufführte. In dem furiosen Orchesterstück tritt aus dem Geflecht sich gegenseitig überlagernder Motive und Rhythmen immer wieder ein fünftöniges Motiv in den Vordergrund, das nach Silbenzahl und Betonung aus dem Titel der Komposition abgeleitet ist. Der Begriff wurde u. a. mit einer gewissen Lulu Hurst in Verbindung gebracht, die als »Wunder von Georgia« mit abendfüllenden Demonstrationen ihrer übernatürlichen Körperkräfte die Sensation der Vaudeville-Theater der 1880er-Jahre war. »Der Begriff ›Lollapalooza‹ hat eine ungewisse Herkunft, und diese Unbestimmtheit macht wohl auch seine Popularität als archetypisches amerikanisches Wort aus. Er bezeichnet etwas Großes, Ausgefallenes, Überdimensioniertes [...]. Ich wurde von seinem inneren Rhythmus angezogen: da-da-da-DAAH-da. Daher wird das Wort in meinem Stück von den Posaunen und der Tuba auch als eine Art *idée fixe* buchstabiert: c-c-c-es-c (mit dem Schwerpunkt auf dem es). Dieses ›Lollapalooza‹-Motiv ist aber nur eines in der Fülle weiterer Motive, die sich alle in einer repetitiven Kette von Ereignissen entwickeln und den tanzenden Koloss bewegen, bis dieser in einem letzten Ruf der Hörner und Posaunen und mit einem mächtigen Schlag von Pauke und großer Trommel endet« (Adams).

Lollapalooza was written as a musical 40th birthday present for Sir Simon Rattle, who premiered the work with the City of Birmingham Symphony Orchestra in 1995. In this exhilarating orchestral piece, a five-tone motif which is derived from the number of syllables and stresses in the title of the composition appears time and again in the foreground from among a network of other, overlapping motifs. The term was associated with, among others, a certain Lulu Hurst who, as the "Georgia Wonder", was the sensation of vaudeville in the 1880s with her full-evening shows demonstrating her super-human strength. "The term lollapalooza has an uncertain etymology, and just that vagueness may account for its popularity as an archetypal American word. It suggests something big, large, oversized, not unduly refined. [...] I was attracted to it because of its internal rhythm: da-da-da-DAAH-da. Hence, in my piece, the word is spelled out in the trombones and tuba, C-C-C-E flat-C (emphasis on the E flat) as a kind of *idée fixe*. The lollapalooza motif is only one in a profusion of other motifs, all appearing and evolving in a repetitive chain of events that moves this dancing behemoth long until it ends in a final shout by the horns and trombones and a terminal thwack on timpani and bass drum" (Adams).

VOLUME 2

[1:13:47]

Lollapalooza

06:36

für Orchester · for orchestra

Alan Gilbert

Dirigent · Conductor

1 Lollapalooza

06:36

Entstehungszeit · Year of composition: 1995

Uraufführung · First performance: 10. November 1995 in

Birmingham, City of Birmingham Symphony Orchestra

Dirigent · Conductor: Sir Simon Rattle

Erste Aufführung der Berliner Philharmoniker in den hier

aufgezeichneten Konzerten · First performance by the

Berliner Philharmoniker in these recorded concerts:

Philharmonie Berlin, 2 – 4. Dezember 2016

Piccoloflöte · Piccolo

2 Flöten · Flutes [2. auch Piccoloflöte · 2nd also Piccolo]

2 Oboen · Oboes

Englischhorn · Cor Anglais

Klarinette in Es · E-flat Clarinet

2 Klarinetten · Clarinets

Bassklarinette · Bass Clarinet

3 Fagotte · Bassoons

Kontrafagott · Contra Bassoon

4 Hörner · Horns

3 Trompeten · Trumpets

3 Posaunen · Trombones

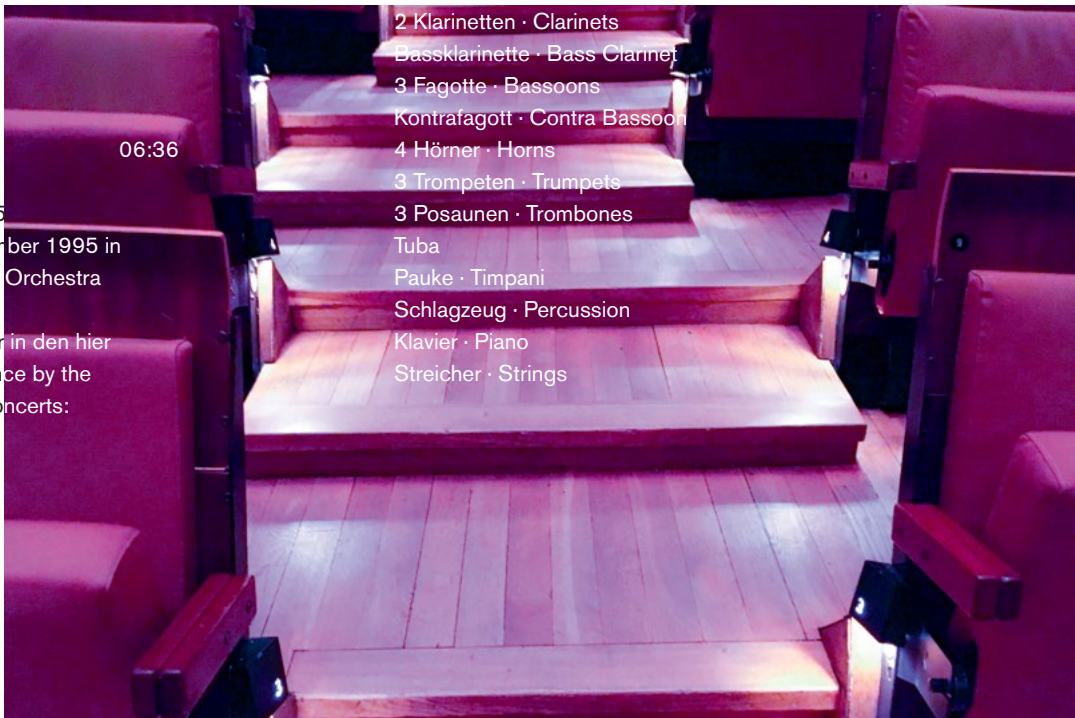
Tuba

Pauke · Timpani

Schlagzeug · Percussion

Klavier · Piano

Streicher · Strings



Im Märchen gelingt es Scheherazade, den Sultan Scheherban von dessen grausamer Rachsucht zu heilen, indem sie ihn in tausendundeiner Nacht mit ihren Geschichten fesselt. »Als ich darüber nachdachte«, so John Adams, »was eine Scheherazade unserer Zeit sein könnte, fielen mir einige berühmte Beispiele von Frauen ein, deren Leben bedroht ist, etwa ›die Frau im blauen BH‹ auf dem Tahrir-Platz – durch die Straßen geschleift, brutal geschlagen, erniedrigt und körperlich zur Schau gestellt von wütenden, gewalttätigen Männern. Oder die junge iranische Studentin, Neda Agha-Soltan, die während einer friedlichen Demonstration in Teheran erschossen wurde.« Diese und andere Bilder der Gewalt regten Adams zu einer »dramatischen Symphonie« an, in der eine Solovioline die Hauptrolle übernehmen sollte. Das Ergebnis war das Violinkonzert Scheherazade.2, das Adams für Leila Josefowicz komponierte – in schöpferischem Dialog mit der Geigerin: »Für mich verkörpert Leila perfekt jene Art durchsetzungsfähiger Kraft und Energie, die eine moderne Scheherazade auszeichnen würde.« Obgleich die Musik keine konkrete Geschichte erzählt, breitet Adams in seiner klingenden Vision »provokierende Bilder« aus, die sich gegen Diktatur und Unterdrückung richten: Szenen, in denen Scheherazade von religiösen Eiferern verfolgt und vor Gericht gestellt wird, bis sie im Finale endlich ihre Freiheit findet.

In the fairy-tale, Scheherazade succeeds in curing the Sultan Shahryar of his cruel thirst for revenge by captivating him with her stories over a thousand and one nights. "Thinking about what a Scheherazade in our own time might be," says John Adams, "brought to mind some famous examples of women under threat for their lives, for example the "woman in the blue bra" in Tahrir Square, dragged through the streets, severely beaten, humiliated, and physically exposed by enraged, violent men. Or the young Iranian student, Neda Agha-Soltan, who was shot to death while attending a peaceful protest in Tehran." These and other images of violence inspired Adams's "dramatic symphony" in which a solo violin was to play a leading role. The result was the violin concerto Scheherazade.2, composed by Adams for Leila Josefowicz – in a creative dialogue with the violinist: "Leila struck me as the perfect embodiment of that kind of empowered strength and energy that a modern Scheherazade would possess." Although the music does not tell a specific story, Adams, in his musical vision, creates "provocative images" directed against dictatorship and oppression: scenes in which Scheherazade is persecuted by religious zealots and brought before the courts until she ultimately finds her freedom in the finale.

VOLUME 2

Scheherazade.2

48:09

Dramatische Symphonie für Violine und Orchester

Dramatic symphony for violin and orchestra

John Adams

Dirigent · Conductor

Leila Josefowicz

Violine · Violin

2 1. Tale of the Wise Young Woman –
Pursuit by the True Believers

15:27

3 2. A Long Desire (Love Scene)

14:22

4 3. Scheherazade and the Men with Beards

10:10

Doctrinal disputes: the men with beards

argue among themselves

The judgement

Scheherazade's appeal

The condemnation

5 4. Escape, Flight, Sanctuary

08:14

Aleksandra Dzenisenia

Cimbalom

Entstehungszeit · Year of composition: 2014/2015

Uraufführung · First performance: 26. März 2015 in der Avery

Fisher Hall, New York, New York Philharmonic Orchestra

Dirigent · Conductor: Alan Gilbert, Violine: Leila Josefowicz

Erste Aufführung der Berliner Philharmoniker in den hier

aufgezeichneten Konzerten · First performance by the

Berliner Philharmoniker in these recorded concerts:

Philharmonie Berlin, 15 – 17. Dezember 2016

Piccoloflöte · Piccolo

2 Flöten · Flutes

2 Oboen · Oboes

Englischhorn · Cor Anglais

2 Klarinetten · Clarinets

Bassklarinette · Bass Clarinet

2 Fagotte · Bassoons

Kontrafagott · Contra Bassoon

4 Hörner · Horns

2 Trompeten · Trumpets

3 Posaunen · Trombones

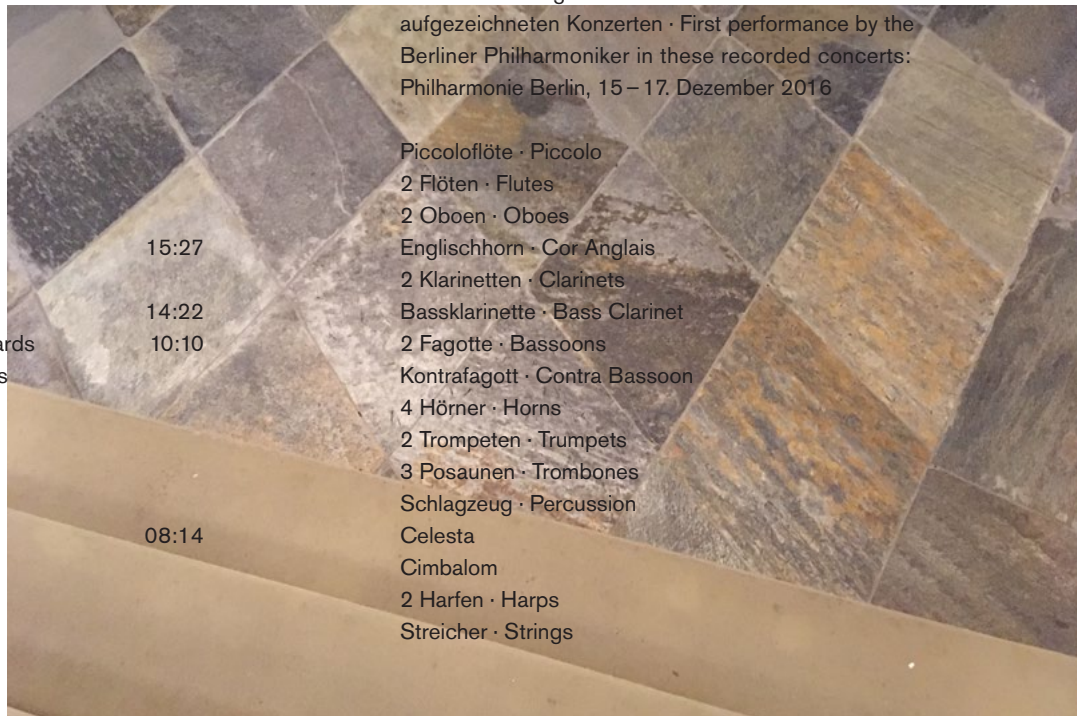
Schlagzeug · Percussion

Celesta

Cimbalom

2 Harfen · Harps

Streicher · Strings



The Wound-Dresser

The Wound-Dresser von John Adams ist ein elegischer, träumerischer Rückblick, basierend auf dem Gedicht *The Dresser* von Walt Whitman. Dieser hatte während des amerikanischen Sezessionskriegs als freiwilliger Sanitätshelfer in den Lazaretten von Washington D.C. die Schrecken der kämpferischen Auseinandersetzungen hautnah erlebt und seine Eindrücke in dem Gedichtband *Drum-Taps* (Trommelschläge) beschrieben: »The Wound-Dresser ist die am innigsten, anschaulichsten und tiefgründigsten anrührende Beschreibung von der Pflege Kranker und Sterbender, die ich kenne«, so Adams. »Der Text ist erstaunlich frei von Hyperbeln oder überbordendem Gefühl, doch die Details der Bildersprache sind von einer Präzision, die nur von jemandem erreicht werden kann, der dort war.« Adams vertonte nicht die vollständigen Verse, sondern widmete sich dem Rückblick auf die Leiden der Menschen. Ungeachtet der Dramatik des Textes, in dem die Schrecken des Kriegs und die aus ihm resultierenden Verletzungen und Verstümmelungen der Verwundeten drastisch beschrieben werden, behält der Komponist in seinem Werk ein ruhiges Grundtempo bei. Die von Streicherklängen dominierte Musik, welche die im Text vorherrschende Spannung zwischen körperlichem Gebrechen und spiritueller Transzendenz vermittelt, nimmt so den Charakter eines in sich gekehrten Gebets an, zu dem die Solotrompete ein fernes Echo vom Schlachtfeld beisteuert.

The Wound-Dresser by John Adams is an elegaic, dreamlike recollection after the poem *The Dresser* by Walt Whitman. During the American Civil War, he experienced the horrors of the battles as a volunteer medical assistant in military hospitals in Washington DC, and described his impressions in his collection of poems *Drum-Taps*: "The Wound-Dresser is the most intimate, most graphic, and most profoundly affecting evocation of the act of nursing the sick and dying that I know of," says Adams. "It is also astonishingly free of any kind of hyperbole or amplified emotion, yet the detail of the imagery is of a precision that could only be attained by one who had been there." Adams does not set all the verses, but focuses on the flashback which tells of the suffering of man. Notwithstanding the drama of the text in which the horrors of the war and the injuries and mutilations of the wounded are graphically described, the composer maintains a calm basic tempo in his work. Dominated by strings, the music, which conveys the tension prevalent in the text between physical affliction and spiritual transcendence, thus assumes the character of an introverted prayer, to which the solo trumpet adds a distant echo from the battlefield.

VOLUME 2

The Wound-Dresser

für Bariton und Orchester

for baritone voice and orchestra

Text aus The Dresser (Nr. 12 der Gedichtsammlung Drum-Taps) ·

Text from The Dresser (No. 12 of the poem collection

Drum-Taps) by Walt Whitman (1865)

Kirill Petrenko

Dirigent · Conductor

Georg Nigl

Bariton · Baritone

18:32

2 Flöten · Flutes [1. auch Piccoloflöte · 1st also Piccolo]

2 Oboen · Oboes

Klarinette · Clarinet

Bassklarinette · Bass Clarinet

2 Fagotte · Bassoons

2 Hörner · Horns

Trumpete · Trumpet [auch Piccolotrumpete ·
also Piccolo trumpet]

Pauken · Timpani

Synthesizer

Streicher · Strings

6 "Bearing the bandages, water and sponge"

18:32

Entstehungszeit · Year of composition: 1988 / 1989

Uraufführung · First performance: 24. Februar 1989 in
Saint Paul (Minnesota), Saint Paul Chamber Orchestra

Dirigent · Conductor: John Adams

Erste Aufführung der Berliner Philharmoniker in den hier

aufgezeichneten Konzerten · First performance by the

Berliner Philharmoniker in these recorded concerts:

Philharmonie Berlin, 22 – 23. März 2017



The Gospel According to the Other Mary

Die biblische Maria Magdalena, ihr Bruder Lazarus und ihre weniger prominente Schwester Martha: Dies sind die drei Protagonisten des Passionsoratoriums *The Gospel According to the Other Mary* von John Adams. Librettist dieser musikalischen Betrachtung der Leiden Christi aus der Perspektive der »anderen« Maria ist Peter Sellars, der mit einer biblischen und einer modernen Ebene arbeitet. Der Regisseur stellte hierfür ein Zitatgerüst aus dem Alten und dem Neuen Testament zusammen, das er mit weiteren Textfragmenten verwob, die er den Arbeiten der afroamerikanischen Schriftstellerin June Jordan, der mexikanischen Dichterin Rosario Castellanos Figueroa, der amerikanischen Schriftstellerin Louise Erdrich, des nicaraguanischen Autors Rubén Darío, der Sozialistin und Frauenrechtlerin Dorothy Day, des italienischen Literaten, Chemikers und Auschwitz-Überlebenden Primo Levi sowie der mittelalterlichen Mystikerin Hildegard von Bingen entnahm. Die Inspirationsquelle für dieses Oratorium bildet eine apokryphe Schrift aus dem zweiten nachchristlichen Jahrhundert, als deren ursprüngliche Verfasserin Maria Magdalena vermutet wird – die von der Theologie kontrovers diskutierte erste Zeugin der Auferstehung Jesu. Dieser ebenso konfessions- wie zeitlosen Annäherung Sellars' an das Passionsgeschehen begegnet Adams mit einer Musik von großer Stilvielfalt, wobei drei Countertenöre die Rolle des Evangelisten übernehmen, wie man sie – einzeln besetzt – aus den Passionen von Johann Sebastian Bach kennt.

The biblical Mary Magdalene, her brother Lazarus and her less well-known sister Martha are the three protagonists of the Passion oratorio *The Gospel According to the Other Mary* by John Adams. The text of this musical treatment of the sufferings of Christ from the perspective of the "other" Mary is by Peter Sellars, who gives the narrative both a biblical and contemporary setting. The director constructed a framework of quotations from the Old and New Testaments which are interwoven with other text fragments: with writings by the Afro-American writer June Jordan, the Mexican poet Rosario Castellanos, the American writer Louise Erdrich, the Nicaraguan author Rubén Darío, the American socialist and feminist Dorothy Day, the Italian writer, chemist and Auschwitz survivor Primo Levi and the medieval mystic Hildegard von Bingen. The source of inspiration for this oratorio is an apocryphal scripture from the second century CE, ostensibly written by Mary Magdalene – although the authenticity of the text is hotly disputed in the world of theology. Adams approaches Sellars's non-denominational and timeless passion of Christ with music of great stylistic diversity, with three countertenors taking on the role of the Evangelist, something we are familiar with – but with only one singer – from the Passions of Johann Sebastian Bach.

VOLUME 3

The Gospel According to the Other Mary

[2:24:00]

Passionsoratorium in zwei Akten für Solisten, Chor und Orchester

A Passion oratorio for orchestra, chorus and soloists

Zusammenstellung des Librettos von Peter Sellars nach Texten der Heiligen Schrift und von Dorothy Day, Louise Erdrich, Primo Levi, Rosario Castellanos, June Jordan, Hildegard von Bingen und Rubén Darío
Libretto by Peter Sellars, based on Old and New Testament sources and with texts by Dorothy Day, Louise Erdrich, Primo Levi, Rosario Castellanos, June Jordan, Hildegard von Bingen and Rubén Darío

Sir Simon Rattle

Dirigent · Conductor

Maria Magdalena · Mary Magdalene

[Mezzosopran · Mezzo-soprano]

Martha, ihre Schwester · her sister [Alt · Contralto]

Lazarus, Bruder der beiden · their brother [Tenor]

Countertenor

Countertenor

Countertenor

Rundfunkchor Berlin

Daniel Reuss

Einstudierung · Chorus master

Luigi Gaggero: Cimbalom

Entstehungszeit · Year of composition: 2011/2012,

im Winter 2012 revidiert, revised in winter 2012

Uraufführung: konzertant am 31. Mai 2012 in der Walt Disney

Concert Hall, Los Angeles, Los Angeles Philharmonic unter

Leitung von Gustavo Dudamel. Am 7. März 2013 erfolgte am

selben Ort die szenische Premiere in der Regie von Peter

Sellars · First concert performance on 31 May 2012 at the Walt

Disney Concert Hall, Los Angeles, Los Angeles Philharmonic

conducted by Gustavo Dudamel. Stage premiere at the same

venue on 7 March 2013 in a production by

Peter Sellars.

Dirigent · Conductor: Gustavo Dudamel

Erste Aufführung der Berliner Philharmoniker in den hier

aufgezeichneten Konzerten · First performance by the

Berliner Philharmoniker in these recorded concerts:

Philharmonie Berlin, 26 – 28. Januar 2017

Piccoloflöte · Piccolo

2 Flöten · Flutes

2 Oboen · Oboes

Englischhorn · Cor Anglais

2 Klarinetten · Clarinets

Bassklarinette · Bass Clarinet

2 Fagotte · Bassoons

Kontrafagott · Contra Bassoon

4 Hörner · Horns

2 Trompeten · Trumpets

2 Posaunen · Trombones

Schlagzeug · Percussion

Kelley O'Connor

Tamara Mumford

Peter Hoare

Daniel Bubeck

Brian Cummings

Nathan Medley

VOLUME 3

The Gospel According to the Other Mary

Act one

1:17:52

Scene 1: Jail / House of Hospitality

- | | | |
|---|--|-------|
| 1 | "The next day in the city jail" [Mary, Chorus] | 04:19 |
| 2 | "Now a certain woman named Martha" [Countertenors, Martha] | 02:54 |

Scene 2: Mary

- | | | |
|---|--|-------|
| 3 | "And she had a sister named Mary" [Countertenors, Martha] | 01:45 |
| 4 | "I am surprised that I am beginning to pray daily" [Mary] | 03:29 |
| 5 | Chorus: "En un día de amor yo bajé hasta la tierra" [Women's Chorus] | 04:44 |

Scene 3: Lazarus

- | | | |
|----|--|-------|
| 6 | "Now a certain man was sick" [Countertenors] | 04:19 |
| 7 | <i>Lazarus dies while the sisters await Jesus</i> | 02:05 |
| 8 | "Why standest thou afar off, O Lord?" [Martha, Countertenors] | 02:36 |
| 9 | "In my own quietly explosive here" [Mary, Martha, Countertenors] | 03:03 |
| 10 | "Don't touch my left arm" [Mary] | 02:24 |
| 11 | "When Mary was come where Jesus was" [Countertenors, Mary] | 03:46 |
| 12 | "Jesus said, Take ye away the stone" [Countertenors, Martha, Chorus] | 02:13 |
| 13 | "And when he thus had spoken" [Countertenors] | 04:43 |
| 14 | Chorus: "Drop down, ye heavens, from above" | 02:54 |

Scene 4: Supper at Bethany

15	"Then Jesus six days before the Passover came to Bethany" [Countertenors]	00:45
16	"For the grave cannot praise thee" [Lazarus]	07:07
17	"Then took Mary a pound of ointment" [Countertenors, Mary, Chorus]	04:48

Scene 5: Passover

18	"And there were some that had indignation within themselves" [Lazarus, Countertenors]	01:53
19	"We know there will be no utopias" [Martha, Countertenors]	06:16
20	"Tell me: how is this night different" [Lazarus]	11:38

Act two 1:06:08

21	Chorus: "Who rips his own flesh down the seams"	04:01
----	---	-------

Scene 1: Police Raid

22	"Martha and Mary, not knowing what was happening" [Countertenors, Chorus, Lazarus, Women's Chorus]	06:00
----	---	-------

Scene 2: Arrest of the Women

23	Introduction	02:21
24	"Up at two a.m., picketed all day" [Martha]	01:58
25	"The said defendants" [Men's Chorus, Martha]	02:54
26	Chorus: "Jesús, incomparable perdonador de injurias" [Women's Chorus]	03:11

Scene 3: Golgotha

27	"And they were come unto a place called Golgotha" [Countertenors, Mary]	06:17
28	"Daughters of Jerusalem, weep not for me" [Women's Chorus]	02:36
29	"Now there stood by the cross of Jesus" [Martha, Countertenors]	01:14
30	"When Jesus saw his mother" [Countertenors]	03:13

Scene 4: Night

31	"When the rain began to fall" [Mary]	04:54
32	"On earth when he heard the first rain" [Mary]	03:35
33	"His son cried out to him" [Lazarus]	01:54

Scene 5: Burial / Spring

34	"Now in the place where he was crucified there was a garden" [Countertenors]	04:30
35	<i>Mary awakens on the third morning</i>	02:23
36	Chorus: "It is spring" [Chorus, Mary]	04:17

Scene 6: Earthquake and Recognition

37	"And, behold, there was a great earthquake" [Soloists, Chorus]	03:08
38	"Why seek ye the living among the dead?" [Women's Chorus, Martha, Countertenors, Mary, Men's Chorus, Lazarus]	07:36



Synopsis

The Gospel According to the Other Mary

Erster Akt

Maria erzählt davon, wie eine Frau in einer Gefängniszelle ihren Drogenentzug durchlebte. Martha freut sich, dass das von ihr und ihrer Schwester Maria betriebene Haus der Gastfreundschaft für arbeitslose Frauen nun voll ausgestattet sei. Allerdings habe man nun kein Geld mehr. Martha ist verärgert, weil Maria die ganze Arbeit ihr allein überlässt. Jesus sagt ihr allerdings, dass Maria einen Weg eingeschlagen habe, von dem man sie nicht mehr abbringen könne.

Lazarus, der jüngere Bruder von Maria und Martha, liegt im Sterben. Die Schwestern lassen Jesus benachrichtigen, damit er komme, um den Bruder zu heilen. Als dieser sich nicht sofort auf den Weg macht, sondern erst nach Tagen eintrifft, klagt Maria ihn an: Warum sei er nicht rechtzeitig gekommen, um Lazarus zu retten? Schließlich erweckt Jesus den schon seit drei Tagen im Grab liegenden Mann wieder zum Leben und bittet die Umherstehenden, ihn aus den Leinenbinden zu befreien, damit er atmen könne.

Zwei Wochen später kehrt Jesus zu Maria, Martha und deren auferstandenen Bruder zurück. Lazarus sitzt wie Maria am Tisch und Martha trägt – wie stets – das Essen auf. Maria salbt Jesus die Füße; ungute Erinnerungen an die Vergangenheit holen sie ein, bevor ein Chor den Raum mit jenem Geist erfüllt, der alle Wunden heilt.

Im Verlauf des vom Evangelisten Markus beschriebenen Passah-Fests, an dem die Juden ihrer Befreiung aus der Sklaverei in Ägypten gedenken, bemerkt Jesus, dass Maria seinen Körper für die bevorstehende Grablegung vorbereitet, während Martha sich ihrer eigenen Unfähigkeit zu lieben schämt. Die Szene endet mit dem letzten Abendmahl.

Zweiter Akt

In einer nächtlichen Vision erlebt Jesus, wie er vom Kreuz herabsteigt. Er macht sich nach Beirut und Damaskus auf, wo sich hungrige Menschenmengen in seinem Namen auf den Straßen versammeln. Bei einer Polizeirazzia liefert sich Jesus selbst aus, obwohl seine Anhänger Widerstand leisten. Auch die Bewohnerinnen des Frauenhauses werden verhaftet.

In der grauen Dämmerung über Golgatha zieht Jesus das Kreuz durch Chaos und Verzweiflung, wobei ihm die Frauen von Jerusalem weinend folgen. Maria, Martha und Lazarus wohnen der Hinrichtung bei. Jesus blickt vom Kreuz hinab zu seiner Mutter und sagt: »Mutter, siehe, dein Sohn.«

Der Himmel verdunkelt sich, Regentropfen mischen sich mit den Tränen, die den zerschmetterten Körper Jesu durchdringen. Er ruft seinem Vater, der ihn verlassen hat, zu: »Asche zu Asche, so sagst du, aber ich weiß es besser. Ich werde nie aufhören zu brennen.«

Der Leichnam Jesu wird vom Kreuz abgenommen und die Frauen bringen ihn in einen nahe gelegenen Garten. Sie salben den toten Körper, binden ihn in Leinen und legen ihn in das Grab, an dem sie drei Tage Wache halten.

Am Morgen der Auferstehung erwacht Maria und hört das Quaken der Frösche. Plötzlich beginnt die Erde zu beben und ein Engel verschiebt den Stein vor der Grabeshöhle. Maria, Martha und Lazarus versammeln sich dort, um Jesus zu suchen, doch an der Stelle, an welche die Frauen den Gekreuzigten gelegt hatten, sitzen zwei Engel in weißen Gewändern. Maria fragt einen Gärtner, ob er wisse, wo der Leichnam sei. Sie erkennt in ihm Jesus, der ihren Namen spricht.

Act one

Mary tells the story of a woman experiencing drug withdrawal in a prison cell. Martha is pleased that the house of hospitality for unemployed women run by her and her sister Mary is now completely furnished. However, now there is no more money. Martha is annoyed because Mary leaves her to do all the work alone, but Jesus tells her that Mary has chosen a path that can no longer be taken away from her.

Lazarus, the younger brother of Mary and Martha, is dying. The sisters let Jesus know so that he can come and heal their brother. When he does not set off immediately and arrives days later, Mary reproaches him: why did he not come in time to save Lazarus? Finally, Jesus re-awakens the man, who had been lying in the grave for three days, and asks those present to free him from the linen bindings so he can breathe.

Two weeks later, Jesus returns to Mary, Martha and their re-surrected brother. Lazarus, like Mary, is sitting at the table and Martha, as always, is serving the food. Mary anoints Jesus' feet; this brings back unpleasant memories of her past, before a choir fills the room with the spirit that heals all wounds.

In the course of the Passover meal as described by the evangelist Mark, when the Jews commemorate their deliverance from slavery in Egypt, Jesus notes that Mary is preparing his body for his imminent burial, while Martha is ashamed of her own inability to love. The scene ends with the last supper.

Act two

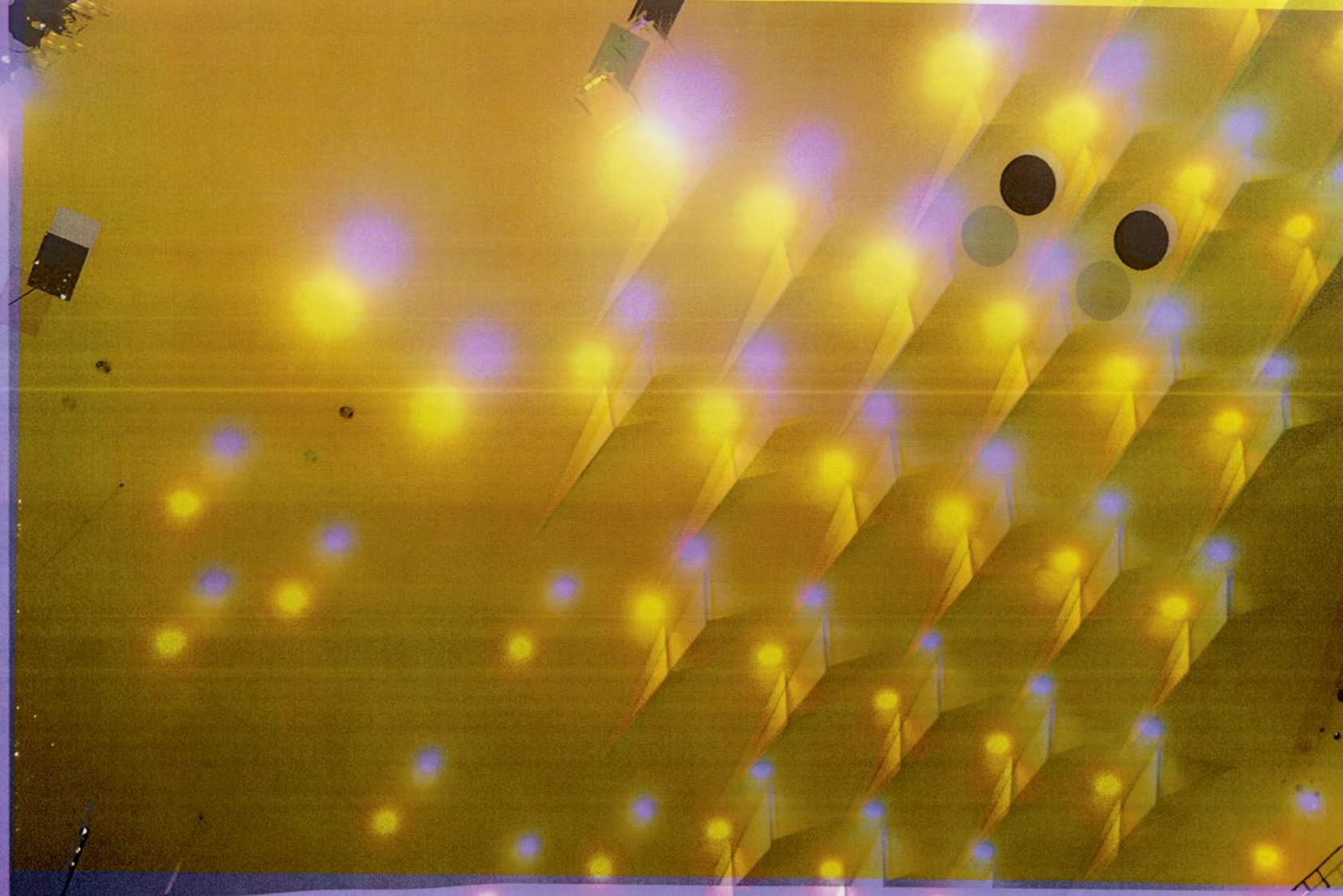
In a nocturnal vision, Jesus sees himself descending from the cross. He makes his way to Beirut and Damascus, where hungry people gather on the streets in his name. In a police raid, Jesus gives himself up while his followers resist. The inhabitants of the home for women are also arrested.

In the grey dawn over Golgotha, Jesus drags the cross through scenes of chaos and despair, with the women of Jerusalem following him crying. Mary, Martha and Lazarus witness the crucifixion. Jesus looks down from the cross to his mother and says, "Mother, behold thy son".

The sky darkens, raindrops mix with the tears that soak the broken body of Jesus. He cries to the Father who abandoned him: "Ash to ash, you say, but I know different. I will not stop burning".

The body of Jesus is removed from the cross and the women take him to a nearby garden. They anoint the dead body, bind it in linen, and place it in a grave, where they keep watch for three days.

On the morning of the resurrection Mary wakes up and hears the croaking of frogs. Suddenly, the earth begins to shake, and an angel moves the stone in front of the tomb. Mary, Martha and Lazarus gather there to look for Jesus, but two angels in white garments are sitting where the women laid the crucified body. Mary asks a gardener if he knows where the body is. She recognises him as Jesus, who speaks her name.



Vielgestaltige Musik
Der Komponist John Adams

Mit 70 Jahren stellt John Adams fest, dass er – für ihn unerwartet – eine Art Nestor geworden ist: ein anerkannter Meister, der sich offenkundig einen Platz in der Musik des späten 20. und beginnenden 21. Jahrhunderts gesichert hat. Unerwartet, weil Adams in der Welt der amerikanischen »Klassik« lange den Part des Oppositionellen übernommen hatte. In seiner Jugend folgte er John Cage und seinem Experimentalismus; später, in seiner frühen Reifezeit, brachte er einen aufmüpfigen romantischen Geist in die noch immer vom institutionalisierten Modernismus beherrschte Neue-Musik-Szene. Darüber hinaus trug ihm sein Hang zu politisch aufgeladenen Themen zeitweilig den Ruf eines in Maßen bedrohlichen Künstlers ein. Noch 2014 rief *The Death of Klinghoffer*, Adams' Oper über die Entführung der Achille Lauro durch Terroristen im Jahre 1985, in der New Yorker Metropolitan Opera Unverständnis und Entrüstung hervor. Trotz seines immensen Erfolgs beim Publikum in aller Welt ist Adams noch immer ein Komponist der verstört und sich der Festlegung auf eine Rolle im musikalischen Leben der heutigen Zeit entzieht. Das erhöht seine Bedeutung.

Autoren, die versuchen, Adams' Musik zu verorten, behelfen sich gern mit Worten und Phrasen wie »Minimalismus«, »Rückkehr zur Tonalität«, »Neoromantik« und »Eklektizismus«. Nichts davon trifft gänzlich zu. Eine Reihe von Werken aus der Zeit zwischen 1978 und 1987 lässt den Einfluss der gleichbleibenden rhythmischen Muster und der sich langsam

bewegenden Harmonik des amerikanischen Minimalismus erkennen: *Shaker Loops*, *Harmonium*, *Grand Pianola Music*, *Harmonielehre*, *Nixon in China*. Danach verschwinden minimalistische Merkmale weitgehend aus Adams' Tonsprache, wenngleich sie in Abständen immer wieder auftauchen. Auch sein Festhalten an eindeutiger Tonalität beschränkt sich meistens auf Werke aus den 1980er-Jahren; danach steigt der Anteil an Dissonanzen wieder an. Was »Neoromantik« und »Eklektizismus« angeht, so haben Wagner, Mahler und Sibelius unüberhörbar und langfristig Spuren in seiner Musik hinterlassen, wie auch eine Fülle weiterer Einflüsse von der Polyphonie der Renaissance bis hin zu Rock und Pop. Allerdings überdeckt die negative Färbung dieser Begriffe mit ihrem Ruch von stilistischem Epigonentum die Komplexität und Originalität von Adams' Arbeiten.

Der Titel des Adams-Klassikers *Harmonielehre* von 1985 verweist auf sein langes Hadern mit dem Idiom des europäischen Modernismus, wie ihn Arnold Schönbergs ebenso betitelter Lehrbuch von 1911 verkörpert. Schönberg schreibt darin über die spätromantische Tonalität, »dass das Ende des Systems mit so unentrinnbarer Grausamkeit durch seine eigenen Funktionen herbeigeführt wird«. Die krachenden e-Moll-Akkorde, mit denen Adams' *Harmonielehre* beginnt, scheinen zu sagen: »Ach, wirklich?« Trotzdem will Adams niemanden zu Rückschrittlichkeit oder Nostalgie bekehren. Wenn er in *Grand Pianola Music* in auffälliger Weise auf Tonika-Dominant-Verbindungen zurückgreift, tut er das mit absichtsvoller Absurdität: Diese Akkorde wirken fast wie Objekte aus einer surrealistischen Collage. In der Arie »I Am the Wife of Mao Tse-tung« aus *Nixon in China* dient ein

stahlblaues B-Dur als eine Art Sinnbild für totalitäre Schreckensherrschaft. Neuere Partituren, etwa *Doctor Atomic* und *The Gospel According to the Other Mary*, beleben ein avantgardistisches Vokabular wieder, das Adams in seiner hoch-minimalistischen Zeit offenkundig vermieden hatte. Er möchte sich die Möglichkeit offenhalten, das gesamte musikalische Spektrum auszunutzen. Die Auseinandersetzung mit Schönberg hat etwas mit der Beschränkung der Möglichkeiten zu tun. Dabei gestand sich der Meister der Atonalität, als er sich in den 1930er-Jahren in Kalifornien niederließ, ähnliche Freiheiten zu. In seiner geistigen Unabhängigkeit ist Adams also ein getreuer Anhänger Schönbergs.

Ringen mit der Tradition

Adams wuchs in New Hampshire auf, einem bergigen Bundesstaat in New England, dessen Einwohnern der Ruf eines gewissen Starrsinns anhaftet: Der Leitspruch des Staats ist »Frei leben oder sterben«. Sein Vater spielte Klarinette, seine Mutter trat als Sängerin in Musicals und mit Big Bands auf. Der Großvater betrieb ein Tanzlokal am Ufer des Lake Winnepesaukee, in dem die Familie im Sommer oft zusammenkam, um Musik zu machen. Duke Ellingtons Band gab dort einige Konzerte, und Adams durfte auf der Bühne neben dem Meister selbst auf der Klavierbank sitzen. In gewissem Maße war Adams ein Wunderkind, er komponierte und spielte Klarinette, und bei verschiedenen Gelegenheiten dirigierte er das örtliche Orchester. 1965 ging er ans Harvard College, wo er unter anderem bei Leon Kirchner studierte, der seinerseits an der University of California in Los Angeles Unterricht bei Schönberg gehabt hatte. In Harvard beschäftigte sich Adams intensiv mit der Zwölftontechnik und den Trends der Nach-

kriegsavantgarde; ein besonders starker Einfluss ging von Pierre Boulez aus, und bekanntlich schrieb der junge Adams einen Brief an Leonard Bernstein, in dem er diesen dafür schalt, dass er nicht Boulez' Beispiel folgte. Zur gleichen Zeit sog Adams die Popkultur der späten 1960er-Jahre in sich auf und nahm an Antikriegsdemonstrationen teil. Er erinnert sich, wie er tagsüber Zwölftonkomposition studierte und nachts die Beatles hörte.

1972, nach weiteren Studien in Harvard, beschloss Adams, dass er von der Musikpolitik an der Ostküste genug hatte. Er verstaute seine Siebensachen in einem VW Käfer und fuhr nach San Francisco, in die Hauptstadt der Gegenkultur. Seitdem lebt er in der San Francisco Bay Area und seit 1984 in Berkeley, einer der bedeutendsten amerikanischen Universitätsstädte, bekannt für ihre besondere politische Liberalität. Neben seiner Unterrichtstätigkeit am San Francisco Conservatory of Music veranstaltete Adams überall in der Stadt Happenings nach Art von John Cage. In einem dieser Stücke, *Lo-Fi*, stellten er und seine Studenten sich an unterschiedlichen Stellen im Arboretum des Golden-Gate-Parks auf und spielten 78er-Schallplatten ab, die er in Wohltätigkeitsläden zusammengesammelt hatte. Letztlich aber erwiesen sich diese Experimente als unbefriedigend; spät nachts hörte er sich Wagner-Opern und Beethoven-Streichquartette an und überlegte, ob er seine Musik nicht nach ähnlichen Prinzipien aufbauen sollte. Zu diesem Zeitpunkt wurde er auf die minimalistischen Kompositionen von Terry Riley, Steve Reich und Philip Glass aufmerksam. Über einem Raster aus repetitiven Abläufen entwarf er üppige Orchesterstrukturen mit erweitert-tonaler Harmonik, die an die nach-wagnerische Zeit denken lassen.

Die e-Moll-Akkorde am Anfang von *Harmonielehre* sind das berühmteste Merkmal dieser mittlerweile zum Kanon gehörenden Partitur: Sie ziehen die Aufmerksamkeit der Zuhörenden ebenso zwingend auf sich wie die Es-Dur-Akkorde am Anfang von Beethovens *Eroica*. Das vielleicht Bemerkenswerteste an *Harmonielehre*, gerade auch im Vergleich zu anderen Werken aus der gleichen Zeit, ist die Weitläufigkeit, die fast brucknersche Langsamkeit, mit der die großangelegten Orchesterstrukturen aufgebaut und in Gang gehalten werden. Die hektische Aktivität in e-Moll und um e-Moll herum erweist sich schließlich als bloß vorübergehend: Ganze sieben Minuten und über 250 Takte braucht es, bis sich Adams zum melodischen Kernmaterial des Satzes vorangearbeitet hat, einer nachdenklichen, sich langsam entwickelnden und aufwärts windenden thematischen Idee, die in den Celli beginnt, dann auch die übrigen Streicher erfasst und nach einem heftigen Höhepunkt auf das Solohorn übergeht. Im selben Abschnitt spielen die Tuben eine Reihe aufsteigender kleiner Septimen. Diese verweisen bereits auf die enormen Sprunghöhen, die gegen Ende des Satzes in den Tuben erklingen und zu einem abschließenden Zitat des e-Moll-Materials überleiten. Es lässt sich ein Vorbild für diesen Monumentalstil finden, aber keines aus dem europäisch-romantischen Repertoire, sondern aus der Frühgeschichte des amerikanischen Modernismus: Carl Ruggles' Meisterwerk *Sun-Treader* von 1931 bedient sich ähnlich gezackter Gesten aus großen Intervallen.

Ein politischer Komponist

Die späten 1980er-Jahre brachten einen bedeutenden Wandel mit sich, der sich in den dunkleren, unruhigen Passagen früherer Werke – etwa im Satz »Anfortas Wound« aus

Harmonielehre und im dritten Akt von *Nixon in China* – bereits unüberhörbar andeutete. In *The Wound-Dresser*, der Vertonung eines Walt-Whitman-Textes für Bariton und Orchester von 1988/1989, gibt Adams das minimalistische Pulsieren zugunsten einer unruhigen, melancholisch-zerrissenen Klangsprache ohne tonales Zentrum auf. Whitmans Bilder von der Pflege verwundeter Bürgerkriegssoldaten waren für Adams von persönlicher Bedeutung, hallten aber auch in den sich verdunkelnden politischen Verhältnissen im Amerika der Reagan-Ära nach: Viele, die das noch neue Werk hörten, dachten an die AIDS-Epidemie – gerade auch angesichts der letzten Zeilen: »Many a soldier's loving arms about this neck have cross'd and rested, / Many a soldier's kiss dwells on these bearded lips.« (Die liebenden Arme so manches Soldaten haben sich um diesen Hals gelegt und geruht, / Der Kuss so manches Soldaten bleibt auf diesen bärtigen Lippen.) In die gleiche Übergangsphase gehört das zweisätzige Orchesterstück *El Dorado* von 1991, dessen chromatisch eingetrübtes Satzgewebe an das Blutvergießen und die Zerstörung in Südamerika denken lässt, die die spanischen Eroberer anrichteten. 1991 fand auch die Uraufführung der Oper *The Death of Klinghoffer* statt, deren schonungslose Darstellung von religiösem Fanatismus unaufmerksame Kritiker dazu veranlasste, den Komponisten und den ihm seit Langem in gemeinsamer Arbeit verbundenen Regisseur Peter Sellars zu bezichtigen, sie würden mit Terroristen sympathisieren. Die vielschichtige Konzeption des Werks stand quer zu dem aufgeheizten amerikanischen Nationalchauvinismus zur Zeit des Ersten Golfkriegs. In den USA wurde *Klinghoffer* zwischen 1992 und 2009 nicht aufgeführt.

Adams kam in den Ruf eines »politischen« Komponisten; das Problem mit *Klinghoffer* allerdings hatte möglicherweise eher etwas mit dem hohen unpolitischen Anteil des Stücks zu tun. Es nimmt eine differenzierte, ambivalente Haltung gegenüber gegenwartsbezogenen Themen ein, zu denen sehr vielen Menschen gar keine zwei Standpunkte einfallen würden. Die Handlung läuft in rätselhaften, kreisenden Monologen ab, vorgetragen von verschiedenen, mit sich selbst beschäftigten Erzählern und immer wieder durchsetzt mit Chören, die Alice Goodmans überbordende, poetisch dichte Sprache vertonen. Die Terroristen dürfen überschwänglich von ihren religiös gefärbten Idealen schwärmen, werden aber am Ende als brutal und gewaltbereit entlarvt. In einem 2005 erschienenen Aufsatz vertritt der Musikwissenschaftler Robert Fink überzeugend die These, die Oper »versucht, der tödlichen Faszination des Terrors die lebensbejahenden Tugenden des Normalen, des anständigen Menschen, der alltäglichen kleinen Dinge entgegenzuhalten«. Diese Werte aber müssen nicht automatisch den Sieg davontragen. Marilyn Klinghoffer stellt am Ende der Oper in größter Verbitterung fest: »Würde man hundert Leute ermorden, und würde ihr Blut wie Öl auf dem Heckwasser dieses Schiffs schwimmen – dann vielleicht würde die Welt eingreifen. Sie hätten mich umbringen sollen. Ich wollte sterben.« Das Verstörendste an *Klinghoffer* ist vielleicht, dass das Stück weder Trost noch das leere Versprechen einer politischen Lösung in Aussicht stellt.

In den 1990er-Jahren verlegte sich Adams mit viel Energie auf das Komponieren in abstrakten Formen und schrieb unter anderem das Violinkonzert, die Chamber Symphony und das großformatige Orchesterstück *Naïve and Sentimental Music*.

Man könnte daraus schließen, der Komponist habe sich nicht solchen Kontroversen, wie *Klinghoffer* und – etwas weniger heftig – auch *Nixon* sie hervorgerufen hatten, aussetzen wollen. 1995 jedoch stürzte er sich mit dem Musiktheaterstück *I Was Looking at the Ceiling and Then I Saw the Sky* wieder ins Getümmel. Das Stück vertont ein Libretto der inzwischen verstorbenen afrikanisch-amerikanischen Dichterin und Aktivistin June Jordan und erzählt von den körperlichen und seelischen Belastungen einiger vom Northridge-Erdbeben 1994 betroffener Einwohner von Los Angeles. Die behandelten Themen – Gewalttätigkeit des Systems gegen Afroamerikaner, das Problem der lateinamerikanischen Einwanderer, der Status von Schwulen und Lesben bei etablierten Organisationen wie der Polizei – sind heute noch immer akut.

Eines von diesen Themen, nämlich die Präsenz der lateinamerikanischen Kultur, bestimmt Adams' Werke der nachfolgenden Jahre in auffallendem Maße, vor allem *El Niño*, ein Oratorium über die Geburt Christi aus dem Jahr 2000. Das Libretto wurde von Adams in Zusammenarbeit mit Sellars eingerichtet und verflicht Ausschnitte aus der King-James-Bibel mit Stellen aus den gnostischen Evangelien, Mysterienspielen und Texten von Martin Luther sowie spanischsprachiger Dichtung zu Christi Geburt. Die erste Produktion von *El Niño* umfasste einen Film von Sellars, der die Geschichte der Geburt Christi im heutigen Los Angeles ansiedelt; Maria ist eine ledige Lateinamerikanerin, die Drei Könige erscheinen als L.-A.-Cops. Als Einwohner Kaliforniens sind sich Sellars und Adams der Tatsache bewusst, dass in ihrem Bundesstaat zu 39 Prozent Menschen mit lateinamerikanischem Hintergrund leben, mehr als solche mit kaukasischen Wurzeln. Während

Adams an *El Niño* arbeitete, lernte er Spanisch, und er vertont seitdem regelmäßig spanische Texte, namentlich in der Märchenoper *A Flowering Tree* von 2006.

Am 11. September 2001 ereigneten sich die terroristischen Anschläge in New York und Washington. In den Monaten darauf entflammte die Kontroverse um *Klinghoffer* erneut. Chorsätze aus der Oper wurden von einem Konzertprogramm des Boston Symphony Orchestra genommen, mit der Begründung, die Musik würde das Publikum zu sehr verstören. Mitten in den Auseinandersetzungen beauftragte das New York Philharmonic Adams mit einem Stück zum Gedenken an die Opfer des 11. September. Es verwundert nicht, dass er unter den gegebenen Umständen kein Werk produzierte, das sich des üblichen Gedenkpathos oder hurra-patriotischer Parolen bedient. In seiner Autobiografie *Hallelujah Junction* beklagt er die von Philip Roth so genannte »Verkitschung des 11. September«, die Instrumentalisierung eines traumatischen Ereignisses für Propagandazwecke. Adams verleiht seiner Empörung mit (wie er es nennt) »einem zynischen Appell an Patriotismus, Fremdenhass und Verfolgungswahn« Ausdruck. Er wollte einen klingenden Raum erschaffen, in dem man auf kontemplative Weise des Lebens der Opfer gedenken kann. Ergebnis ist das chorsymphonische Werk *On the Transmigration of Souls*. Der Text ist teils aus den Vermisstenanzeigen zusammengestellt, die an den Tagen nach dem Anschlag überall in New York angebracht wurden, teils aus in der New York Times und anderen Zeitungen erschienenen Todesanzeigen.

Neue Komplexität

Transmigration steht (nach dem relativ beschwingten *El Niño*) am Anfang einer erneuten Wendung hin zu größerer Komplexität. Die Tendenz des Stücks zu einer oft durch aufeinander-geschichtete Dreiklänge oder beißende Dissonanzen angereicherten Tonalität weist voraus auf die fast neomodernistische Tonsprache einiger Werke von Adams aus dem darauffolgenden Jahrzehnt, etwa *Doctor Atomic* und *The Gospel According to the Other Mary*. Ersteres komponierte Adams, als Pamela Rosenberg, damalige Intendantin der San Francisco Opera, eine Oper über einen amerikanischen Faust – konkret: Robert Oppenheimer, den Kopf des Kriegsprojektes, das schließlich zu den ersten Atombomben führte – vorschlug. Adams sagte sofort zu. Oppenheimer war eine Zeitlang in Berkeley tätig gewesen, und Adams war mit seiner Geschichte bestens vertraut. Er meinte einmal, er habe die Oper unter anderem deswegen *Doctor Atomic* genannt, weil er die Assoziation an Thomas Manns *Doktor Faustus* habe wecken wollen; dort geht der Komponist Adrian Leverkühn zum Schein einen Pakt mit dem Teufel ein, damit dieser ihm im Gegenzug die verborgenen Geheimnisse der Kompositionskunst offenbare. *Doktor Faustus* war Manns Darstellung der unseligen Verbindung von Zivilisation und Barbarei im Deutschland des frühen 20. Jahrhunderts. Analog dazu kann *Doctor Atomic* als Abbild der zwiespaltenen amerikanischen Seele verstanden werden: auf der einen Seite das demokratische Ideal, die Hingabe an »Leben, Freiheit und das Streben nach Glück«, auf der anderen Seite die furchterregendste Kriegsmaschinerie, die die Welt jemals gesehen hat und die wiederholt ihr Unterdrückungs- und Zerstörungspotenzial hat erkennen lassen.

Das Passionsoratorium *The Gospel According to the Other Mary* ist ein weiteres Beispiel für Adams' »neue Komplexität«. Gewiss: Es enthält Stellen, die zum Melodischsten und Üppigsten im Schaffen des Komponisten gehören, etwa »Drop down, ye heavens«, einen archaisch-tänzerischen Chor nach Art des großartigen kalifornischen Außenseiters Lou Harrison, und die Vertonung von Primo Levis *Passover*, die an den kristallinen Lyrismus Stephen Sondheim's denken lässt. Ganz anders hingegen klingen die »Lazarus«-Erzählung, die einige unheimliche Holzbläser-Glissandi und einen stöhnenden, murmelnden und brüllenden Chor umfasst, und der »Golgatha«-Satz, in dem »schreiende, höhnische, beleidigende« Chorstimmen in einem abgrundtiefen, erschauernden Orchesterklang losbrechen. Diese Musik greift den furchterregenden Sakralstil von Schönbergs *Moses und Aron*, Ligetis Requiem und Messiaens *Livre du Saint Sacrement* wieder auf. Beim Hören hat man den Eindruck, Adams habe nicht nur auf seine eigenen langjährigen Stilkonstanten zurückgegriffen, sondern auch auf die wieder erstarkten Modernismen des eben sich entfaltenden Jahrhunderts. Dazu passt, dass die von ihm kuratierten Konzertprogramme für Green Umbrella (die Neue-Musik-Reihe des Los Angeles Philharmonic) Werke von progressiven Komponistinnen und Komponisten wie Georg Friedrich Haas, Chaya Czernowin, Olga Neuwirth und Clara Iannotta enthalten.

Trotzdem entzieht sich Adams' Laufbahn einer teleologischen Einordnung, wie sie etwa der von Adorno so genannten »herkömmlichen Auffassung vom Material der Musik« entspräche. Das Orchester-Triptychon *City Noir*, 2009 für Gustavo Dudamel und das L. A. Philharmonic geschrieben, mag dies

belegen. Hier klingen Orchesterbesetzungen aus Hollywood-Filmmusiken aus der Zeit nach dem Zweiten Weltkrieg an, vor allem aus dem Genre des düsteren Film noir. Völlig anders gibt sich Adams' neuestes großformatiges Orchesterwerk *Scheherazade.2*. Diese »dramatische Symphonie« für Violine und Orchester basiert auf einer feministischen Lesart der Erzählung von Scheherazade; sie vollzieht eine Gratwanderung zwischen Romantik und Modernismus und wirkt bisweilen wie Musik, die die Komponisten der Zweiten Wiener Schule hätten schreiben können, wenn sie sich nicht gänzlich zur Atonalität hingewandt hätten. Ebenso spannend sind die häufigen Beethoven-Zitate in neueren Werken wie *Absolute Jest* für Streichquartett und Orchester oder dem Zweiten Streichquartett. Adams erweist sich als Komponist, der im ständigen Dialog mit der Vergangenheit steht und mit historischen Gestalten kommuniziert; gleichzeitig überführt er die Vergangenheit in die Gegenwart und vermittelt eine Ahnung davon, wie Beethoven oder Sibelius vielleicht auf die chaotische Vielfalt der Welt, in der wir leben, reagiert hätten.

Dieser Abriss von Adams' Laufbahn hat zwangsläufig provisorischen Charakter, denn Adams ist kompositorisch nach wie vor ungeheuer aktiv und reagiert stets auf die Turbulenzen des politischen wie des kulturellen Klimas. 2017 hat er seine nächste Oper fertiggestellt, die *Girls of the Golden West* heißt und vielleicht seine direkteste Auseinandersetzung mit amerikanischen Mythen darstellt. Das Stück spielt während des kalifornischen Goldrauschs Anfang der 1850er-Jahre. Das von Adams und Sellars geschriebene Libretto ist eine Collage von Primärquellen: aus Zeitungsartikeln, Briefen, Tagebüchern, Liedtexten, politischen Reden, Texten von Mark Twain

und Frederick Douglass und Shakespeare-Zitaten. Die aus dem Kino vertraute Ikonografie des »Wilden Westens« wird ständig durch die zerstörerische Energie von Rassismus und Frauenhass unterminiert; auf dem Höhepunkt des Stücks artet eine lärmende Feier des Unabhängigkeitstags in Lynchjustiz aus. Im Epilog wendet sich Dame Shirley (eine Gestalt, die der realen Louise Clappe nachempfunden ist) von der Welle der Gewalt ab und vertieft sich in die Naturschönheiten der umliegenden Gegend: »These majestic, old mountains looking lovelier than ever, while, like an immense concave of pure sapphire, without spot or speck, the wonderful and never-enough-to-be-talked-about sky of California drops down upon the whole its fathomless splendor.« (Die majestätischen, uralten Berge prangen schöner als je zuvor, jetzt, da der herrliche Himmel Kaliforniens, von dem man gar nicht genug schwärmen kann, wie ein riesiges Gewölbe aus Saphir, makellos und rein, seine unermessliche Pracht über allem ausgießt.) Solche amerikanischen Widersprüche sind der Stoff, aus dem sich die vielgestaltige Musik von John Adams herleitet.

Alex Ross

Multifarious Music The Composer John Adams

At the age of 70, John Adams finds himself in the unlikely position of becoming an elder statesman—an established master whose place in the history of late 20th-century and early 21st-century music appears to be secure. Unlikely, because for so long Adams played an oppositional role in the American classical-music sphere. In his youth, he was aligned with the experimentalism of John Cage; then, in his early maturity, he brought a brash young Romantic spirit into a new-music arena still governed by institutionalized modernism. Furthermore, his inclination toward politically charged subject matter made him seem, at times, a mildly dangerous artist. As recently as 2014, *The Death of Klinghoffer*, Adams's opera recounting the Achille Lauro terrorist incident of 1985, occasioned an uncomprehending protest at the Metropolitan Opera in New York. Notwithstanding his enormous success with audiences around the world, Adams remains an unsettling force, resistant to fixed ideas about his role in modern musical life. This quality augments his significance.

When commentators attempt to categorize Adams's music, they often have recourse to such words and phrases as "minimalism," "return to tonality," "neo-Romanticism," and "eclecticism." None of these terms is satisfactory. An engagement with the steady rhythmic patterns and slow harmonic rhythm of American minimalism is evident in a series of works

composed between 1978 and 1987: *Shaker Loops*, *Harmonium*, *Grand Pianola Music*, *Harmonielehre*, *Nixon in China*. After that, minimalist gestures largely recede from Adams's language, although they do resurface at intervals. Likewise, his assertion of unambiguous tonality is mostly limited to pieces from the 1980s; then the level of dissonance rises again. As for "neo-Romanticism" and "eclecticism," Wagner, Mahler, and Sibelius have undoubtedly been abiding presences in his music, alongside a welter of other influences, from Renaissance polyphony to rock and pop. Yet the pejorative ring of those words, suggestive of stylistic epigonism, misrepresents the complexity and individuality of Adams's achievement.

The title of Adams's classic 1985 piece *Harmonielehre* signals his long-standing quarrel with the rhetoric of European modernism, as embodied in Arnold Schoenberg's 1911 textbook of the same title. Schoenberg wrote of late-Romantic tonality: "The end of the system is brought about with such inescapable cruelty by its own functions." The crashing E minor chords that open Adams's *Harmonielehre* seem to say: "Think again." Nevertheless, Adams is in no way a merchant of restoration or nostalgia. When, in *Grand Pianola Music*, he stages a return to tonic-dominant progressions, he does so with an air of self-conscious absurdity: those chords are almost like objects in a surrealist collage. In the aria "I Am the Wife of Mao Tse-Tung," from *Nixon in China*, steel-blue B flat major becomes an emblem of totalitarian terror. Latter-day scores such as *Doctor Atomic* and *The Gospel According to the Other Mary* revive an avant-garde vocabulary that Adams had apparently set aside in his high-minimalist phase. What this composer wishes to preserve for himself is the freedom to traverse the

entire musical spectrum: the argument with Schoenberg is about the foreclosure of possibility. And it might be observed that when the atonal master took up residence in California, in the 1930s, he allowed himself a similar freedom. Adams is faithfully Schoenbergian in his independence of mind.

Wrestling with tradition

Adams grew up in New Hampshire, a mountainous New England state with a reputation for obduracy of spirit: the state motto is “Live Free or Die.” His father played the clarinet, and his mother sang in musicals and with big bands. His grandfather ran a dance hall on the shores of Lake Winnepesaukee, and the family would go there to play music during the summer. Duke Ellington’s band passed through a couple of times, and Adams was allowed to go up on stage and sit on the piano bench next to the master. Something of a child prodigy, he composed, played the clarinet, and on occasion conducted the local orchestra. In 1965, he went to Harvard College, where he studied with, among others, Leon Kirchner, who had been a pupil of Schoenberg at the University of California, Los Angeles. At Harvard, Adams immersed himself in the twelve-tone method and in the avant-garde trends of the postwar era; Pierre Boulez was a particularly potent influence, and the young Adams famously wrote a letter to Leonard Bernstein, berating him for failing to follow Boulez’s example. At the same time, Adams soaked up the popular culture of the late 60s, and participated in anti-war protests. He recalled studying twelve-tone composition by day and listening to Beatles songs by night.

In 1972, after further study at Harvard, Adams decided that he had had his fill of East Coast musical politics. He packed his belongings into a Volkswagen beetle and drove to San Francisco, the capital of the counterculture. He has remained a resident of the San Francisco Bay Area ever since; since 1984, he has lived in Berkeley, one of America’s great university towns, and also one of its most politically liberal cities. While teaching at the San Francisco Conservatory of Music, Adams staged Cagean happenings around the city. In one piece, *Lo-Fi*, he and his students assumed various positions around the Arboretum in Golden Gate Park and played 78-rpm records that he had found in thrift stores. In the end, these experiments proved dissatisfying; late at night, he would listen to Wagner operas and Beethoven string quartets and wonder whether he take hold of similar architectures in his music. At that point, the minimalist compositions of Terry Riley, Steve Reich, and Philip Glass seized his attention. Onto the grid of repetitive processes he plotted opulent orchestral textures and enriched tonal harmonies redolent of the post-Wagnerian period.

The E minor chords at the beginning of *Harmonielehre* are the most famous feature of that now canonical score: they seize the listener’s attention as imperiously as do the E flat major chords at the beginning of Beethoven’s *Eroica*. Perhaps the most remarkable thing about *Harmonielehre*, particularly in comparison with other works of its period, is its sense of breadth – the almost Brucknerian patience with which it builds and sustains large-scale symphonic structures. All that teeming activity in and around E minor turns out to be merely preliminary: only after approximately seven minutes, and more than 250 bars, does Adams arrive at the principal melodic material of the move-

ment – a ruminative, slowly unspooling, upward-spiraling thematic idea that begins in the cellos, spreads to the remainder of the strings, and, after a tense climax, moves on to solo horn. In the same stretch of music, the tubas can be heard playing a series of rising minor sevenths. These look ahead to colossal leaping figures that appear in the tubas toward the end of the movement, leading to the final statement of the E minor material. A model for this monumental style can be found not in the repertory of European Romanticism but in the early history of American modernism: Carl Ruggles's 1931 master-piece *Sun-Treader* employs similarly craggy, wide-interval gestures.

A political composer

In the late 80s came a significant change, one that the darker, more restless passages of preceding works – the “Anfortas Wound” movement of *Harmonielehre*, the third act of *Nixon in China* – unmistakably anticipated. In *The Wound-Dresser*, a 1988 setting of a Walt Whitman text for baritone and orchestra, Adams abandons minimalist pulsation in favor of a restless, tonally decentered language, pierced by melancholy. Whitman's images of caring for wounded Civil War soldiers had personal significance for Adams, yet they also resonated with the darkening political realities of Reagan's America: many early listeners thought of the plague of AIDS – especially in light of the last lines, “Many a soldier's loving arms about this neck have cross'd and rested, / Many a soldier's kiss dwells on these bearded lips.” To this same transitional phase belongs the two-movement orchestral piece *El Dorado*, from 1991, whose roiling chromatic textures conjure the slaughter and destruction wrought by Spanish conquistadors in South America. The

year 1991 also saw the premiere of *The Death of Klinghoffer*, whose unflinching depiction of religious fanaticism caused unobservant critics to accuse the composer and Peter Sellars, his longtime collaborator, of harboring terrorist sympathies. The multi-voiced conception of the work went against the grain of strident American chauvinism at the time of the First Gulf War. *Klinghoffer* went unperformed in the U.S. between 1992 and 2009.

Adams developed a reputation for being a “political” composer; yet the difficulty with *Klinghoffer* may be the degree to which it is *not* political. It takes a reflective, ambivalent attitude toward present-day issues about which a great many people feel no ambivalence whatsoever. It unfolds its story in oblique, circuitous monologues, delivered by a variety of self-involved narrators, with interpolated choruses in Alice Goodman's rich, dense poetic language. The terrorists are allowed to wax rhapsodic over their religiously inflected ideals, although in the end they are exposed as brutal purveyors of violence. The scholar Robert Fink, in a 2005 essay, convincingly argued that the opera “attempts to counterpoise to terror's deadly glamour the life-affirming virtues of the ordinary, of the decent man, of small things.” But those values are not granted a victory. Marilyn Klinghoffer ends the opera with words of utmost bitterness: “If a hundred people were murdered and their blood flowed in the wake of this ship like oil, only then would the world intervene. They should have killed me. I wanted to die.” The most troubling thing about *Klinghoffer* may be that it offers no consolation, no empty political promise of resolution.

In the 1990s, Adams concentrated much of his energy on writing in more abstract forms, producing, among other pieces, the Violin Concerto, the Chamber Symphony, and the large-scale orchestral work *Naïve and Sentimental Music*. One might guess that the composer wished to step away from the sort of controversy that *Klinghoffer* and, to a lesser extent, *Nixon* had generated. But in 1995 he returned to the fray in the music-theatre piece *I Was Looking at the Ceiling and Then I Saw the Sky*. Setting a libretto by the late African-American poet and activist June Jordan, it shows the physical and psychological disruption created among an array of troubled Los Angeles residents by the Northridge earthquake of 1994. The issues at stake – systemic violence against African-Americans, the Hispanic immigrant experience, the status of gay and lesbian people within traditional organizations such as the police – remain pressing today.

Of these themes, it is the awareness of Latino culture that would figure most strongly in Adams's works of following years, notably in *El Niño*, the Nativity oratorio of 2000. The libretto, prepared by Adams in conjunction with Sellars, interweaves passages of the King James Bible, extracts from the Gnostic Gospels, mystery plays and Martin Luther texts, and Spanish-language poetry on Nativity themes. The original production of *El Niño* included a film, by Sellars, retelling the Nativity story in a modern Los Angeles setting, with Mary as an unwed young Hispanic woman and the Three Kings as L.A. cops. As California residents, Sellars and Adams are both mindful of the fact that people of Hispanic background comprise 39 percent of the state's population, outnumbering those of Caucasian origin. Adams learned Spanish while he was composing

on *El Niño*, and since then he has regularly set Spanish texts, notably in the 2006 fairy-tale opera *A Flowering Tree*.

In 2001 came the September 11th terrorist attacks in New York and Washington. In the months that followed, the controversy over *Klinghoffer* flared up again. Choruses from the opera were removed from a Boston Symphony programme, on the grounds that the music was too disturbing for audiences. Amid that furor, Adams was asked by the New York Philharmonic to compose a piece to commemorate the victims of 9/11. Under these circumstances, it is not surprising that he failed to produce a work that trafficked in standard memorial gestures or jingoistic rhetoric. In his memoir, *Hallelujah Junction*, he laments what Philip Roth called the “kitschification of 9/11,” the appropriation of a traumatic event for propaganda ends. Adams voices his disgust with what he calls “cynical appeals to patriotism, xenophobia, and paranoia.” He instead wished to create a sonic space in which the lives of the lost could be remembered in contemplative fashion. The result is the choral-orchestral piece *On the Transmigration of Souls*. The text is assembled from the missing-persons signs that appeared all over New York in the days after the attacks and from obituaries in the New York Times and elsewhere.

New complexities

With *Transmigration* began another turn toward complexity, after the relative buoyancy of *El Niño*. Its tendency toward a kind of saturated tonality, often made up of triads layered on top of one another or pierced by dissonant tones, points ahead to the almost neo-modernist language of certain Adams scores of the following decade – notably, *Doctor Atomic* and *The Gospel*

According to the Other Mary. The first came about when Pamela Rosenberg, then the general manager the San Francisco Opera, proposed an opera about an American Faust—in particular, Robert Oppenheimer, the leader of the wartime project that led to the first atomic bombs. Adams at once agreed. Oppenheimer had been a Berkeley figure, and Adams was well acquainted with his story. Adams has mentioned that he called the opera *Doctor Atomic* partly in order to create a resonance with Thomas Mann's *Doctor Faustus*, in which the composer Adrian Leverkühn makes an apparent pact with the devil in exchange for esoteric mastery of his art. *Doctor Faustus* was Mann's portrait of the unholy conjoining of civilization and barbarism in the Germany of the early 20th century. *Doctor Atomic*, likewise, can be seen as a picture of the divided American soul: on the one hand, the democratic utopia, devoted to "life, liberty, and the pursuit of happiness"; and, on the other, the seat of the most fearsome war machine the world has ever seen, one that has repeatedly exercised its capacity for domination and destruction.

The Passion oratorio *The Gospel According to the Other Mary* is another instance of Adamsian "new complexity." To be sure, it contains passages as melodious and sumptuous as any in the composer's output: "Drop down, ye heavens," an austere dancing chorus in the vein of the great Californian outsider Lou Harrison; or the setting of Primo Levi's *Passover*, suggestive of the crystalline lyricism of Stephen Sondheim. In a very different vein, though, are the "Lazarus" narrative, which features eerie woodwind glissandos and a moaning, muttering, and shouting chorus; and the "Golgotha" movement, in which "yelling, mocking, abusive" choral voices erupt within

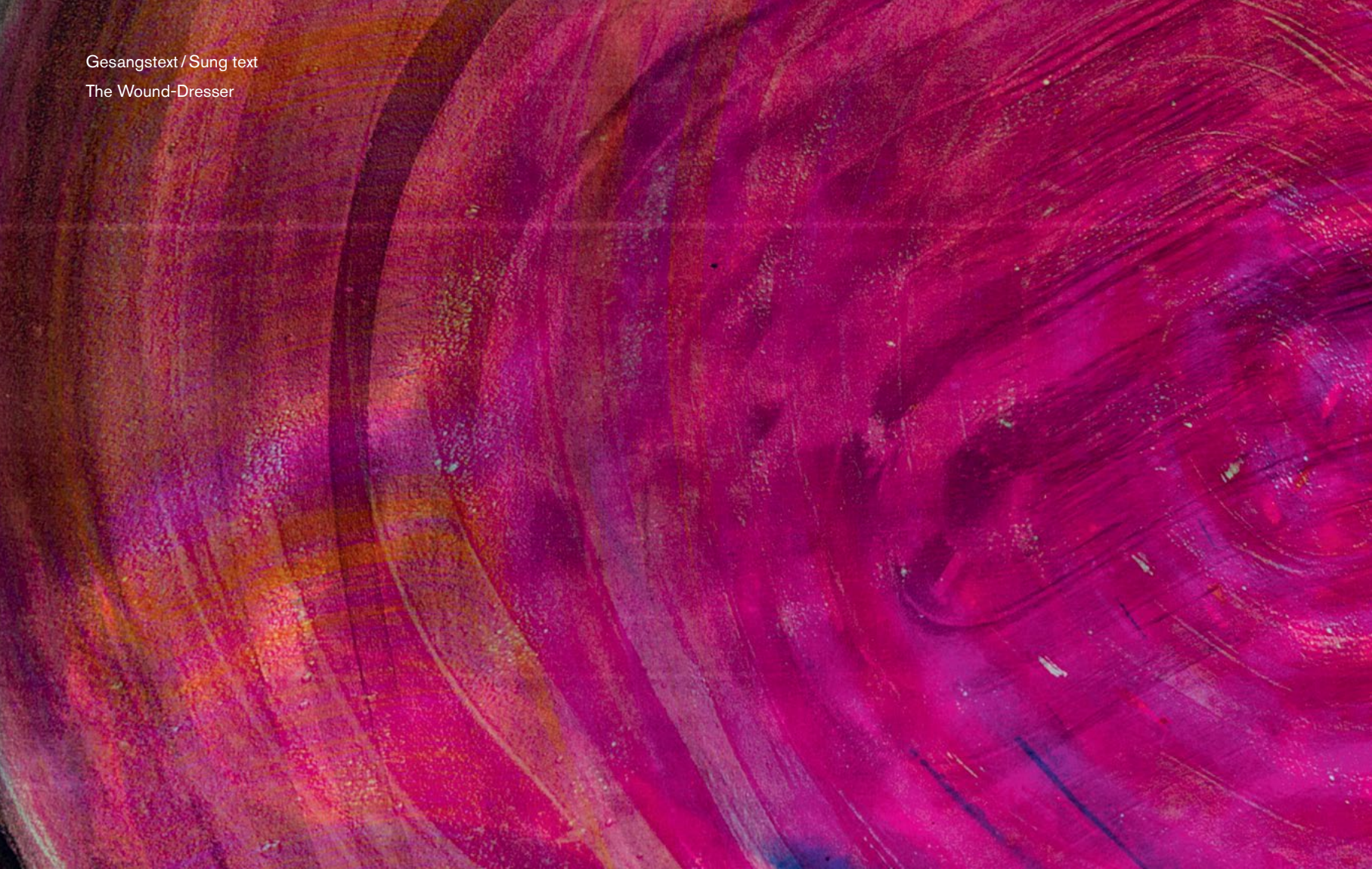
a cavernous, shuddering orchestral space. This is music in the terrifying sacred mode of Schoenberg's *Moses und Aron*, Ligeti's *Requiem*, and Messiaen's *Livre du Saint Sacrement*. Listening, one has the sense that Adams has been paying heed not only to his longtime stylistic reference points but also to the reinvigorated modernisms of the century now unfolding. Indeed, the programs that he has curated for Green Umbrella, the Los Angeles Philharmonic's new-music series, contain such progressive figures as Georg Friedrich Haas, Chaya Czernowin, Olga Neuwirth, and Clara Iannotta.

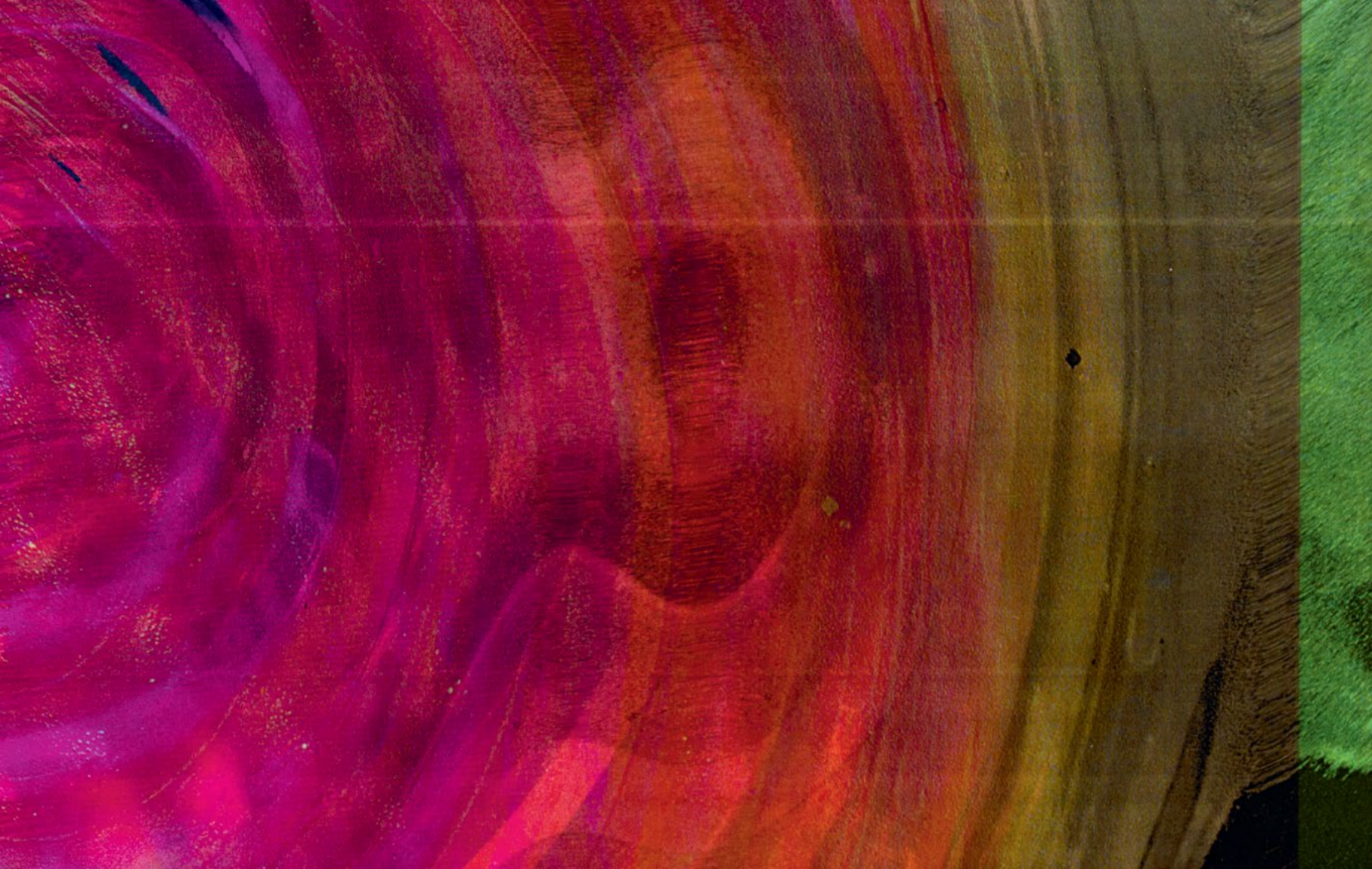
Even so, Adams's career resists a teleological reading, one that sees him obeying what Adorno termed the "historical tendency of the musical material." The 2009 orchestral triptych *City Noir*, written for Gustavo Dudamel and the L. A. Philharmonic, is a case in point: it echoes Hollywood scoring of the post-World War II, particularly in the shadowy genre known as *film noir*. Quite different is *Scheherazade*.² Adams's latest large-scale orchestral piece. This "dramatic symphony" for violin and orchestra, based on a feminist reading of the Scheherazade legend, hovers on the border between Romanticism and modernism, resembling at times the music that members of the Second Viennese School might have written if they had not completed the turn toward atonality. No less intriguing are the frequent citations of Beethoven in such recent scores as *Absolute Jest*, for string quartet and orchestra, and the Second String Quartet. This is a composer in constant conversation with the past, communing with its personalities; at the same time, he pulls the past into the present, giving us a sense of how Beethoven or Sibelius might have reacted to the chaotically diverse world in which we live.

This overview of Adams's career is provisional, since he remains furiously active as a composer, reacting to a turbulent political and cultural climate. As of this writing, he is finishing his next opera, to be called *Girls of the Golden West*, which may turn out to be his most direct confrontation with American mythologies. The setting is the California Gold Rush of the early 1850s. The libretto, created by Adams and Sellars, consists of a collage of primary sources: newspaper articles, letters, journals, song lyrics, political speeches, texts by Mark Twain and Frederick Douglass, recitations of Shakespeare. Throughout, the cinematic iconography of the "Wild West" is undermined by destructive energies of racism and misogyny: at the climax, a rowdy Independence Day celebration degenerates into a lynching. In the epilogue, Dame Shirley, based on the real-life Louise Clappe, steps back from the welter of violence and takes in the natural beauty that surrounds it: "these majestic, old mountains looking lovelier than ever, while, like an immense concave of pure sapphire, without spot or speck, the wonderful and never-enough-to-be-talked-about sky of California drops down upon the whole its fathomless splendor." On such American contradictions is the multifarious music of John Adams made.

Alex Ross

Gesangstext / Sung text
The Wound-Dresser





The Wound-Dresser

Bearing the bandages, water and sponge,
Straight and swift to my wounded I go,
Where they lie on the ground after the battle brought in,
Where their priceless blood reddens the grass the ground,
Or to the rows of the hospital tent,
or under the roof'd hospital,
To the long rows of cots up and down,
each side I return,
To each and all one after another I draw near,
not one do I miss,
An attendant follows holding a tray, he carries a refuse pail,
Soon to be fill'd with clotted rags and blood,
emptied, and fill'd again.

I onward go, I stop,
With hinged knees and steady hand to dress wounds,
I am firm with each, the pangs are sharp yet unavoidable,
One turns to me his appealing eyes –
poor boy! I never knew you,
Yet I think I could not refuse this moment to die for you,
if that would save you.

Bandagen, Wasser und Schwamm tragend,
gehe ich geradewegs und geschwind zu meinen Verwundeten,
wo diese, nach der Schlacht hereingetragen, am Boden liegen,
wo ihr kostbares Blut das Gras und den Boden rot färbt,
oder zu den Reihen der Feldlazarette
oder unter das überdachte Krankenhaus.
An den langen Reihen von Feldbetten gehe ich immer wieder
jede Seite auf und ab,
zu jedem einzelnen, auf einen nach dem anderen gehe ich zu
und lasse nicht einen aus.
Ein Gehilfe folgt mir und hält ein Tablett, er trägt einen Eimer,
der bald wieder und wieder voll von verklebten Lumpen
und Blut sein wird.

Ich gehe weiter, ich halte an,
um mit gebeugten Knien und sicherer Hand
Wunden zu verbinden.
Ich bin mit jedem streng, die Schmerzen sind stechend,
doch unvermeidlich.
Einer wirft mir flehende Blicke zu –
armer Junge! Ich kannte dich nicht,
dennoch glaube ich, in diesem Augenblick
könnte ich mich nicht weigern,
statt deiner zu sterben, wenn dich das retten würde.

On, on I go, (open doors of time!
open hospital doors!)
The crush'd head I dress,
(poor crazed hand tear not the bandage away,)
The neck of the cavalry-man
with the bullet through and through examine,
Hard the breathing rattles, quite glazed already the eye,
yet life struggles hard,
(Come sweet death! be persuaded, O beautiful death!
In mercy come quickly.)

From the stump of the arm, the amputated hand,
I undo the clotted lint, remove the slough,
wash off the matter and blood,
Back on his pillow the soldier bends,
with curv'd neck and side falling head,
His eyes are closed, his face is pale,
he dares not look on the bloody stump,
And has not yet look'd on it.

I dress a wound in the side, deep, deep,
But a day or two more, for see
the frame all wasted and sinking,
And the yellow-blue countenance see.
I dress the perforated shoulder,
the foot with the bullet-wound,
Cleanse the one with a gnawing and putrid gangrene,
so sickening, so offensive,
While the attendant stands behind aside me,
holding the tray and pail.

Ich gehe immer weiter (öffnet euch, Türen der Zeit!
öffnet euch, Türen des Krankenhauses!),
den zermalmten Kopf verbinde ich,
(arme wahnsinnige Hand, reiß den Verband nicht weg),
den Hals des Kavalleristen,
von der Kugel durchschossen, untersuche ich,
hart rasselt der Atem, ganz glasig die Augen schon,
dennoch ringt das Leben zäh,
(komm süßer Tod! Lass dich überreden, oh schöner Tod!
Sei gnädig und komm schnell).

Vom Stumpf des Arms, der amputierten Hand,
nehme ich blutverklebten Mull ab, entferne den Morast,
wasche Eiter und Blut ab,
wieder auf seinem Kissen, krümmt sich der Soldat
mit verbogenem Hals und zur Seite fallendem Kopf,
seine Augen sind zu, sein Gesicht ist fahl,
er wagt es nicht, den blutigen Stumpf anzusehen,
und hat es bis jetzt nicht getan.

Ich verbinde eine Wunde in der Seite, tief, tief,
aber noch ein, zwei Tage länger, denn sieh,
die Gestalt ausgezehrt und eingesunken.
Und sieh das gelb-blaue Antlitz.
Ich verbinde die durchlöchernte Schulter,
den Fuß mit der Schusswunde,
reinige den einen mit nagendem und faulendem Wundbrand,
so Übelkeit erregend, so ekelig,
während der Gehilfe hinter mir zur Seite steht
und das Tablett und den Eimer hält.

I am faithful, I do not give out,
The fractur'd thigh, the knee, the wound in the abdomen,
These and more I dress with impassive hand,
(yet deep in my breast a fire, a burning flame.)

Thus in silence in dreams' projections,
Returning, resuming,
I thread my way through the hospitals,
The hurt and wounded I pacify with soothing hand,
I sit by the restless all the dark night,
some are so young,
Some suffer so much,
I recall the experience sweet and sad,
(Many a soldier's loving arms
about this neck have cross'd and rested,
Many a soldier's kiss dwells on these bearded lips.)

Walt Whitman (1819 – 1892):
The Dresser, from: *Drum-Taps* (1865).

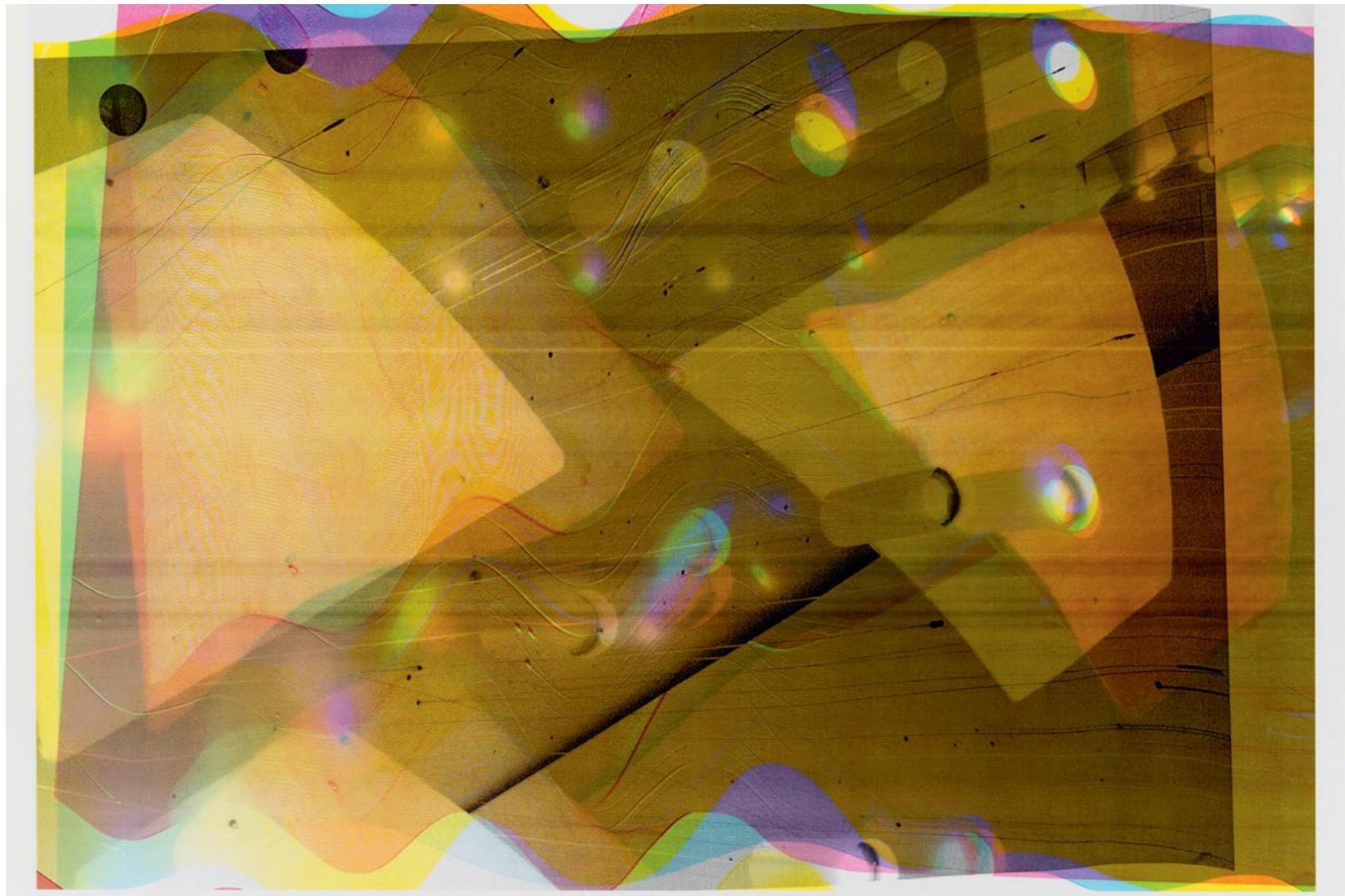
*The first three sections were not set by
John Adams and are therefore not reproduced.*

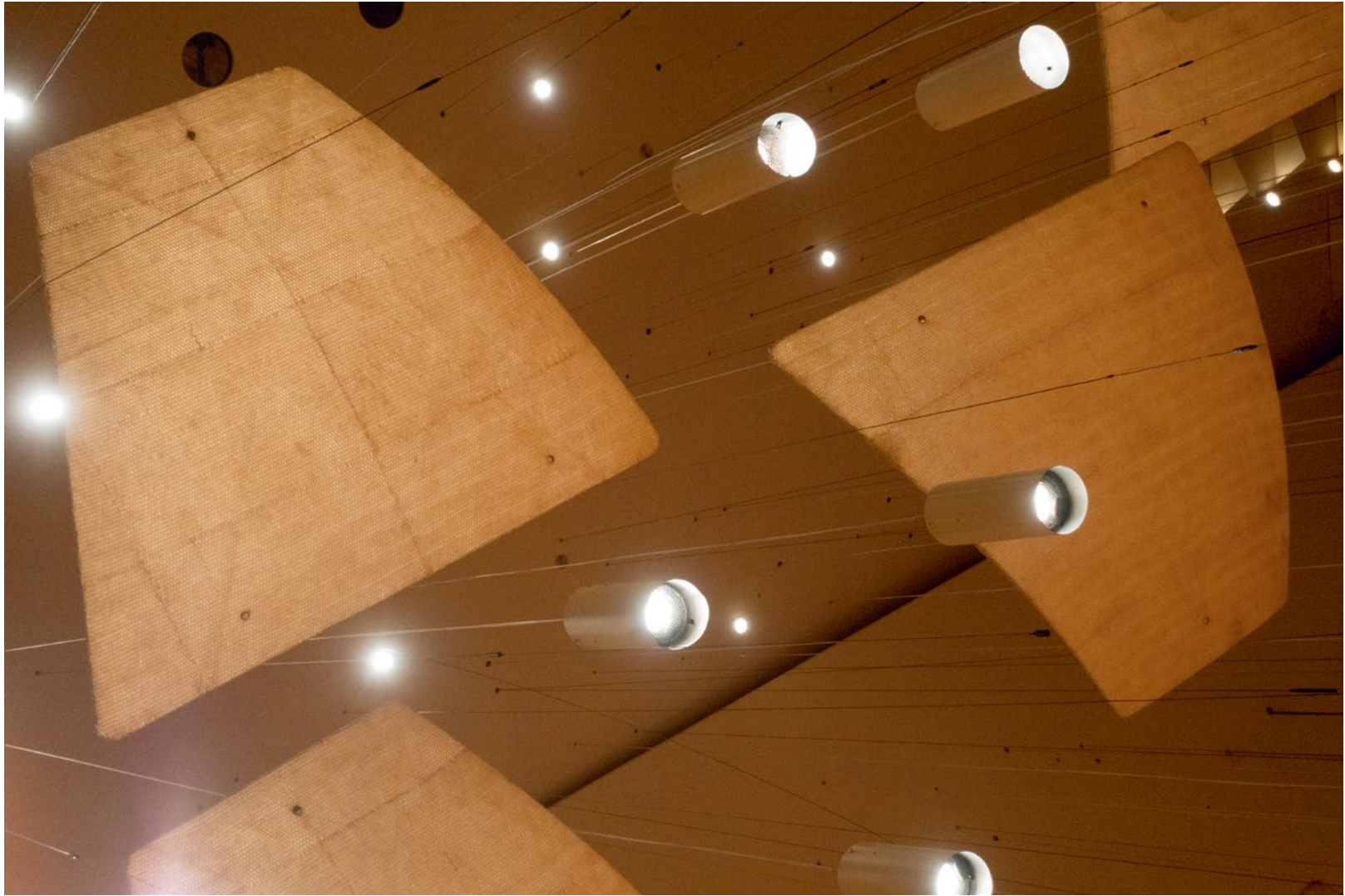
Ich bin treu, ich falle nicht aus,
den gebrochenen Schenkel, das Knie, die Wunde im Bauch,
diese und mehr verbinde ich mit ungerührter Hand,
(dennoch tief in meiner Brust ein Feuer,
eine brennende Flamme).

Und so in Stille, in Projektionen von Träumen,
zurückkehrend, weitermachend,
winde ich meinen Weg durch die Krankenhäuser,
die Verletzten und Verwundeten tröste
ich mit beruhigender Hand,
ich sitze bei den Unruhigen die ganze dunkle Nacht,
einige sind so jung,
manche leiden so viel,
ich erinnere mich an schöne und traurige Erlebnisse,
(die liebenden Arme so manches Soldaten
haben sich um diesen Hals gelegt und geruht,
der Kuss so manches Soldaten bleibt
auf diesen bärtigen Lippen).

Walt Whitman (1819 – 1892):
The Dresser, aus: *Drum-Taps* (1865).

*Die ersten drei Abschnitte des Gedichts wurden von
John Adams nicht vertont und sind daher hier nicht abgedruckt.*

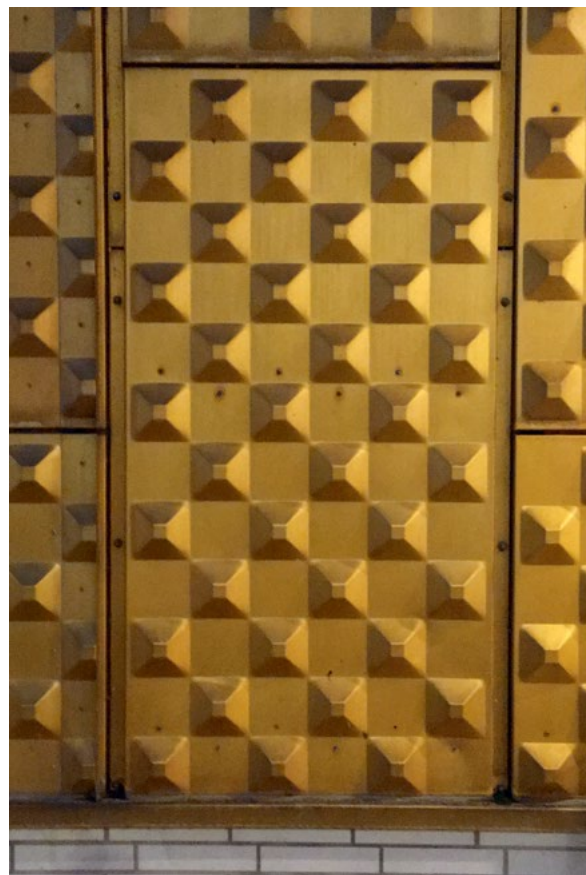


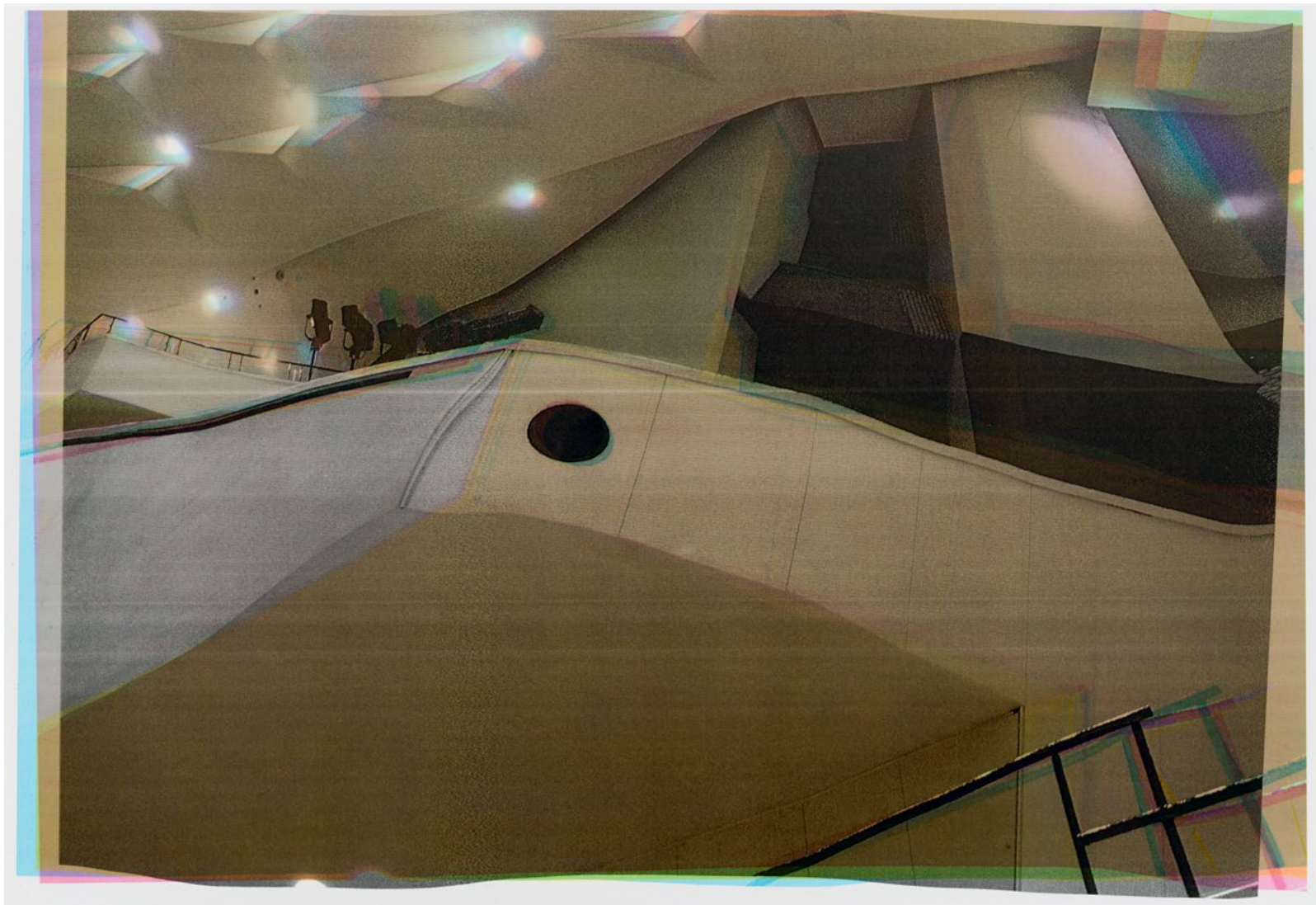


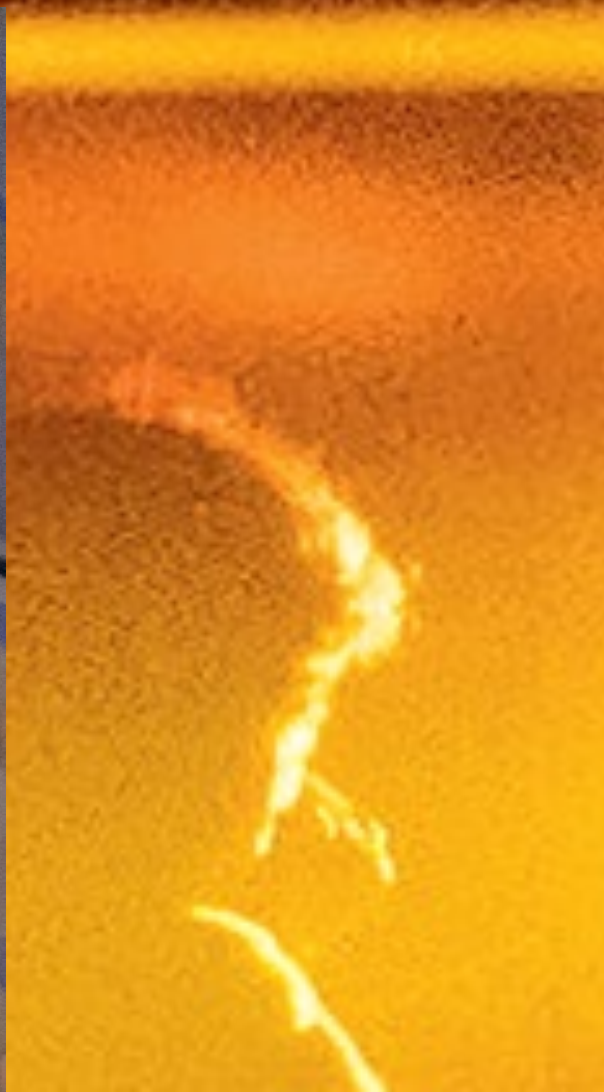


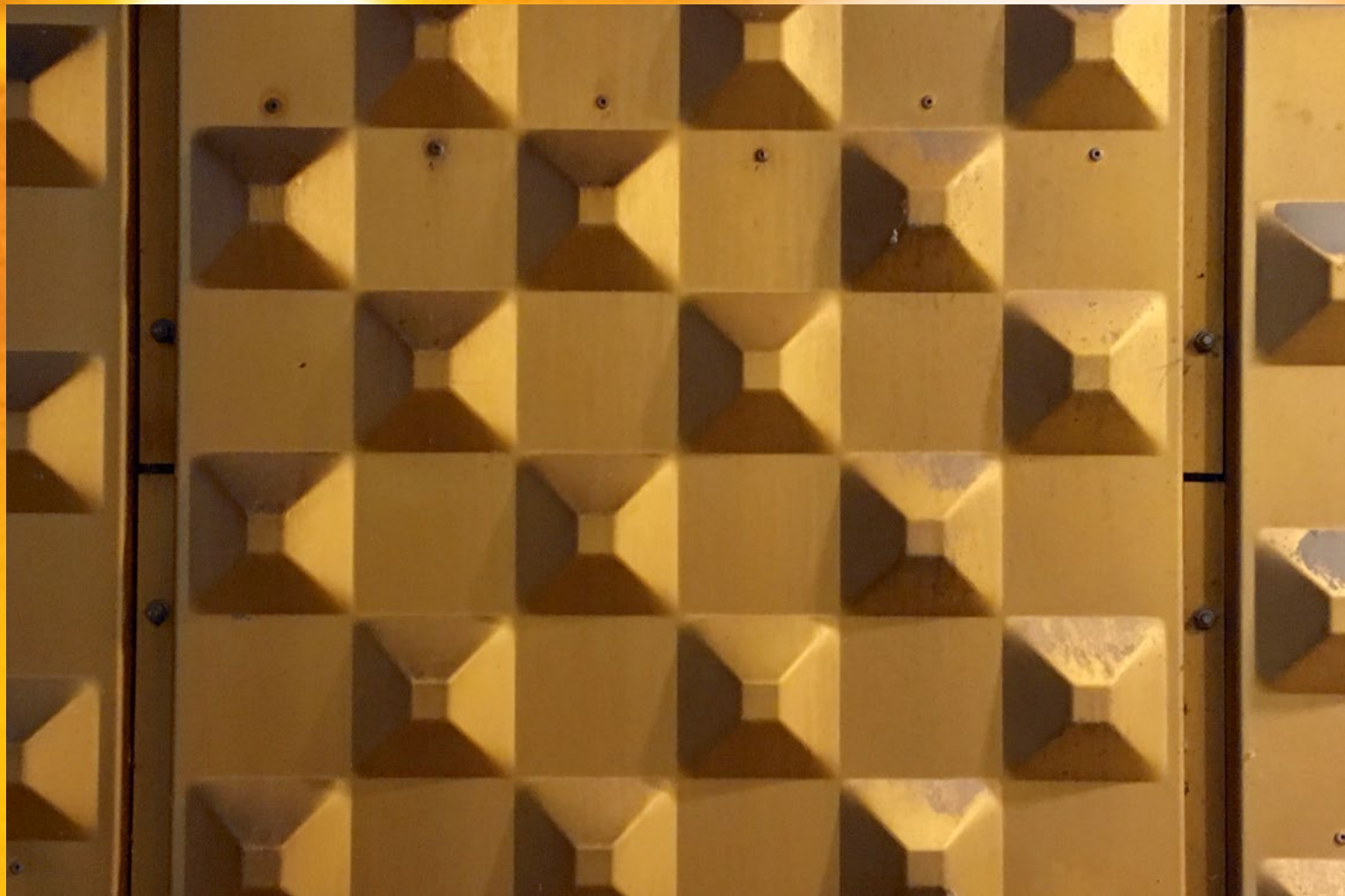


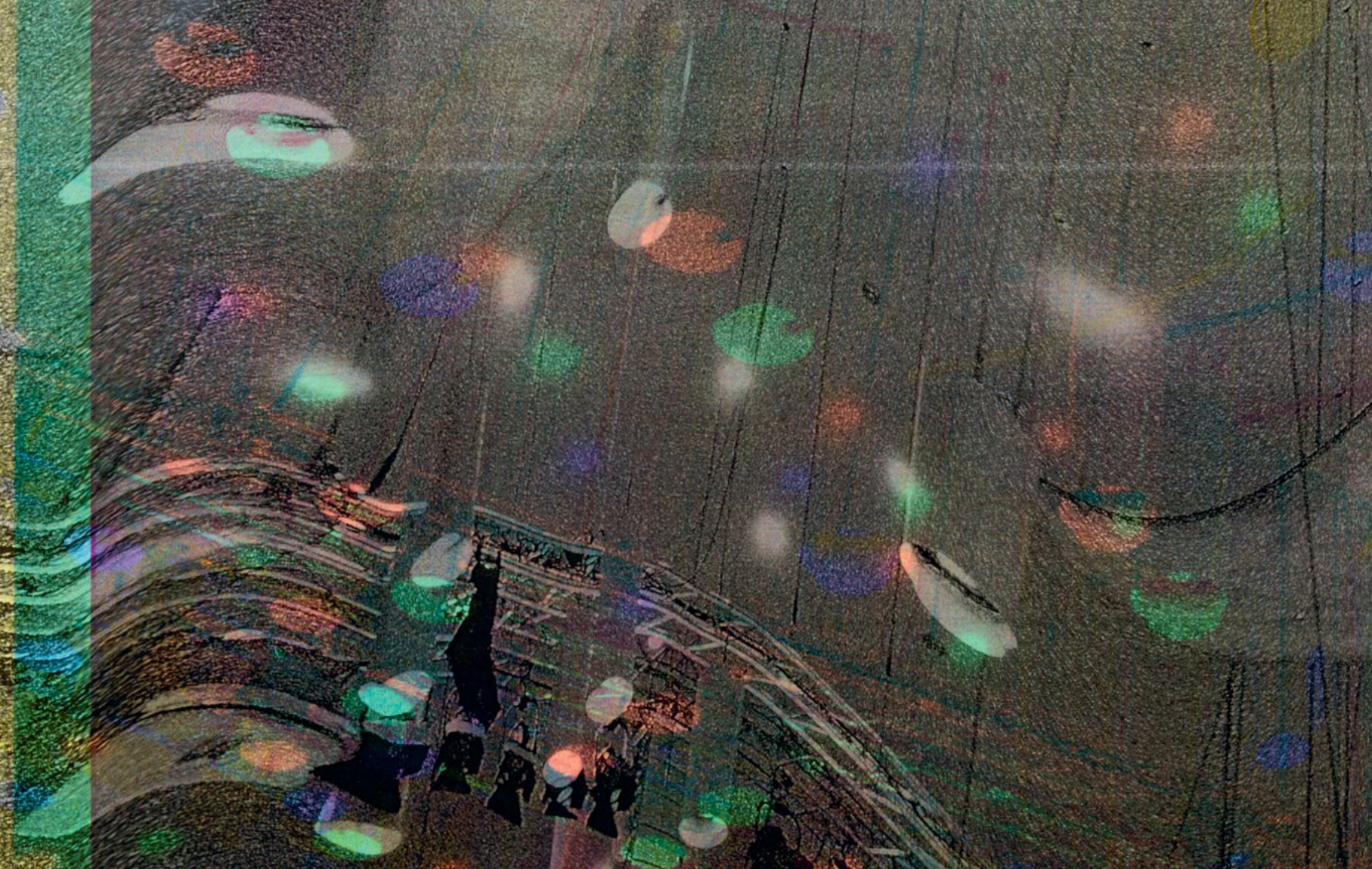


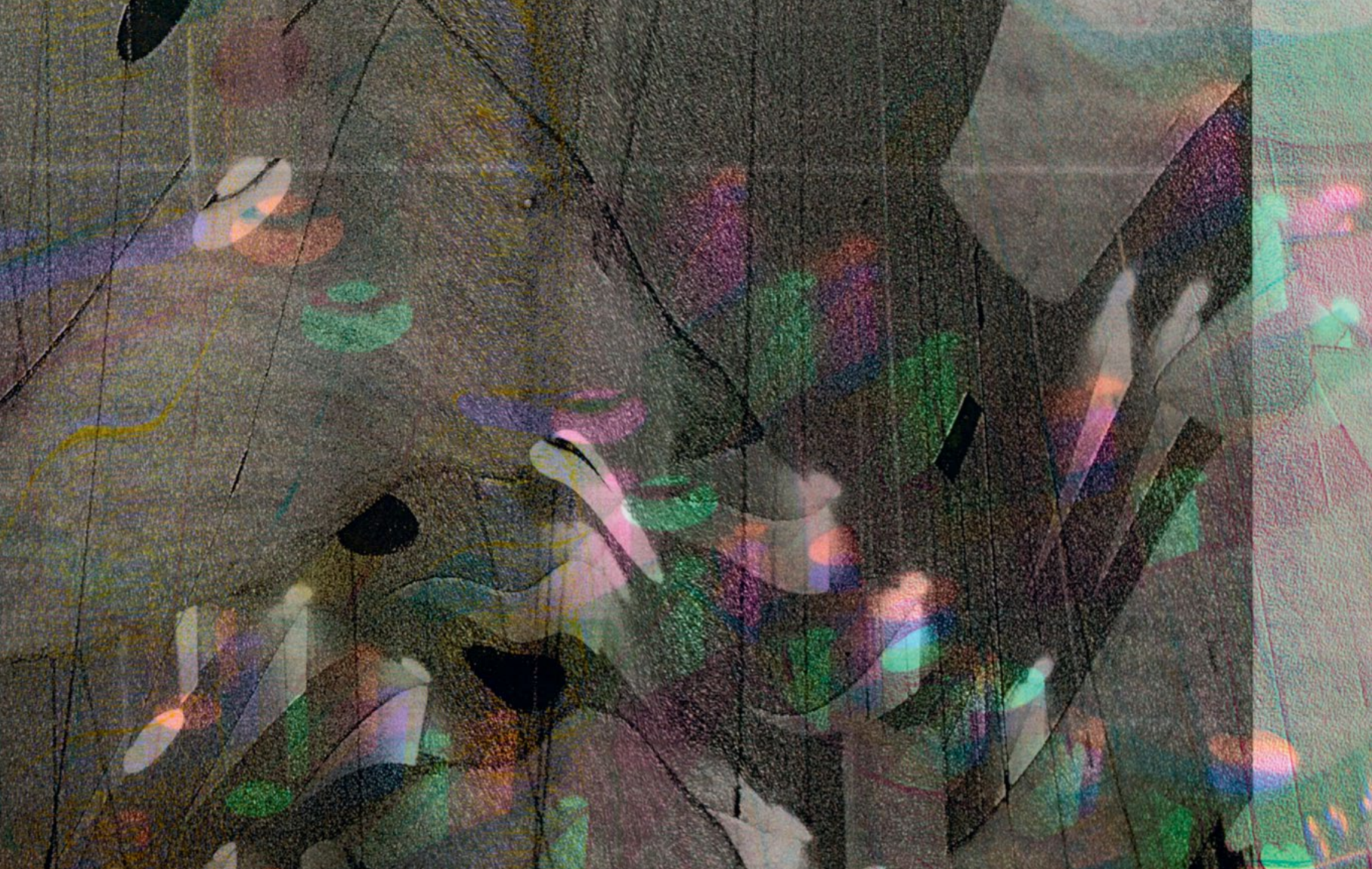












Libretto

The Gospel According to the Other Mary





The Gospel According to the Other Mary · Act one / Erster Akt

Scene 1: Jail / House of Hospitality

MARY

- [1] The next day in the city jail
we were searched for drugs.
We were stripped naked.
We were given prison clothes
and put in cells.

In the cell next to mine,
there was a drug addict
who beat her head against the wall
or against the metal bars of her cell
and howled like a wild animal.
I had never heard such anguish,
such unspeakable suffering.
No woman in childbirth, no cancer patient,
no one in the long year I spent in King's County Hospital
no one had revealed suffering like this.
I pressed my hands to my ears,
I covered my head with a pillow
to try to muffle the sounds.
It was most harrowing to think that this pain,
this torture was in a way self-inflicted.
The madness, the perverseness,
of this seeking for pleasure
was hard to understand.

*(Dorothy Day, The Long Loneliness:
The Autobiography of Dorothy Day)*

1. Szene: Gefängnis / Haus der Gastfreundschaft

MARIA

Am nächsten Tag im städtischen Gefängnis
wurden wir nach Drogen durchsucht.
Wir mussten uns nackt ausziehen.
Wir mussten Gefängniskleidung anziehen
und wurden in Zellen gesteckt.

In der Zelle neben meiner
saß eine Drogensüchtige.
Sie hämmerte ihren Kopf gegen die Wand
oder gegen die Gitterstäbe ihrer Zelle
und schrie dabei wie ein wildes Tier.
Ich habe niemals wieder eine solche Qual gehört,
so viel unaussprechliches Leid.
Keine Frau bei der Geburt, kein Krebspatient,
niemand in meinem ganzen Jahr im King's County Hospital
hatte je solche Qualen gelitten.
Ich presste meine Hände auf die Ohren,
ich steckte meinen Kopf unter ein Kissen,
um die Geräusche zu dämpfen.
Es war ein entsetzlicher Gedanke, dass sie diese Qual,
diese Folter in gewisser Weise selbst über sich gebracht hatte.
Der Wahnsinn, die Perversität
dieser Sehnsucht nach Vergnügen
war schwer zu begreifen.

*(Dorothy Day, Die lange Einsamkeit.
Die Autobiographie von Dorothy Day)*

CHORUS

Howl ye;
for the day of the Lord is at hand;
and it shall come as a destruction
from the Almighty.
And shall all hands be faint,
and every man's heart shall melt
and they shall be afraid of the Almighty:
pangs and sorrows shall take hold of them;
they shall be in pain
as a woman that travaileth:
they shall be amazed one at another ...

(Isaiah 13:6–8)

COUNTERTENORS

² Now a certain woman named Martha
welcomed him into her house.

(Luke 10:38)

MARTHA

Our House of Hospitality
for unemployed women
is furnished now,
and the surplus that comes in
we will give to unemployed people
in the neighborhood.

During this last cold snap,
one of the girls from the apartment
came in to tell us that they could use four more blankets,
and that very afternoon a car drove up to the office

CHOR

Schreit auf,
denn der Tag des Herrn ist nahe;
er kommt wie eine zerstörende Macht
vom Allmächtigen.
Da sinken alle Hände herab,
und das Herz aller Menschen verzagt
in Ehrfurcht vor dem Herrn.
Sie leiden Krämpfe und Wehen,
wie eine Gebärende winden sie sich.
Einer starrt auf den andern ...

(Jesaja 13,6–8)

COUNTERTENÖRE

Eine Frau namens Martha
nahm ihn freundlich auf.

(Lukas 10,38)

MARTHA

Unser Haus der Gastfreundschaft
für arbeitslose Frauen
ist nun ausgestattet,
und die überzähligen Spenden
geben wir weiter an Arbeitslose
in der Nachbarschaft.

Während der letzten Kälteperiode
kam eine der Frauen aus der Wohnung zu uns
und sagte, sie könnten noch vier Decken gebrauchen,
und am selben Nachmittag hielt ein Auto vor dem Büro,

and four blankets – beautiful heavy ones –
were brought in by a chauffeur.

And so it goes.

Books, food

(two bottles of wine and a box of cigars!

And who sent them? we wonder),
clothes and bedding.

But now our cashbox is empty.

(Dorothy Day, The Long Loneliness)

Scene 2: Mary

COUNTERTENORS

- 3 And she had a sister named Mary,
who also sat at Jesus' feet
and heard his word.

But Martha was distracted with much serving,
and she approached him and said,

MARTHA

Lord do you not care
that my sister has left me to serve alone?
Therefore tell her to help me.

und der Chauffeur trug vier Decken herein,
vier schöne schwere Decken.

Und so geht es immer weiter.

Bücher, Essen

(zwei Flaschen Wein und eine Kiste Zigarren!

Wir fragen uns, wer sie geschickt hat),
Kleidung und Bettwäsche.

Aber jetzt ist unsere Kasse leer.

(Dorothy Day, Die lange Einsamkeit)

2. Szene: Maria

COUNTERTENÖRE

Sie hatte eine Schwester, die Maria hieß.
Diese setzte sich dem Herrn zu Füßen
und hörte seinen Worten zu.

Martha aber war ganz davon in Anspruch
genommen, für ihn zu sorgen.
Sie kam zu ihm und sagte:

MARTHA

Herr, kümmert es dich nicht,
dass meine Schwester die ganze Arbeit mir allein überlässt?
Sag ihr doch, sie soll mir helfen!

COUNTERTENORS

And Jesus answered her and said unto her,
Martha, Martha you are worried and troubled
about many things.

But one thing is needed,
and Mary has chosen that good part,
which will not be taken away from her.

(Luke 10:39–42)

MARY

⁴ I am surprised that I am beginning to pray daily.
I began because I had to.
I just found myself praying.
I can't get down on my knees,
but I can pray while I'm walking.
If I get down on my knees I think,
Do I really believe? Whom am I praying to?
And a terrible doubt comes over me,
and a sense of shame,
and I wonder if I'm praying because I'm lonely,
or because I am unhappy.

And encouraged that I am praying
because I want to thank Him,
I go on praying.

(Dorothy Day, The Long Loneliness)

COUNTERTENÖRE

Jesus antwortete und sprach zu ihr:
Martha, Martha, du machst dir viele
Sorgen und Mühen.

Aber nur eines ist notwendig.
Maria hat das Bessere gewählt,
das soll ihr nicht genommen werden.

(Lukas 10,39–42)

MARIA

Zu meiner eigenen Überraschung habe ich
angefangen, jeden Tag zu beten.
Ich habe damit angefangen, weil ich es tun musste.
Ich fand mich betend wieder.
Ich kann mich nicht hinknien,
aber ich kann im Gehen beten.
Wenn ich mich hinknie, denke ich:
Glaube ich wirklich? Zu wem bete ich eigentlich?
Und ein furchtbarer Zweifel überkommt mich
und ein Gefühl der Scham,
und ich frage mich, ob ich bete, weil ich einsam bin
oder weil ich unglücklich bin.

Und ermutigt, da ich bete,
um Ihm zu danken, bete ich weiter.

(Dorothy Day, Die lange Einsamkeit)

WOMEN'S CHORUS *

- 5 En un día de amor yo bajé hasta la tierra:
vibraba como un pájaro crucificado en vuelo
y olía a hierba húmeda, a cabellera suelta,
a cuerpo traspasado de sol al mediodía.
Era como un durazno o como una mejilla
y encerraba la dicha
como los labios encierran un beso.

Ese día de amor yo fui como la tierra:
sus jugos me sitiaban tumultuosos y dulces
y la raíz bebía con mis poros el aire
y un rumor galopaba desde siempre
para encontrar los cauces de mi oreja.
Al través de mi piel corrían las edades:
se hacía la luz, se desgarraba el cielo
y se extasiaba – eterno – frente al mar.
El mundo era la forma perpetua de asombro
renovada en el ir y venir de la ola,
consustancial al giro de la espuma
y el silencio, una simple condición de las cosas ...

(Rosario Castellanos:

Apuntes para una declaración de fe)

FRAUENCHOR

An jenem Tag der Liebe stieg ich hinab auf die Erde:
Sie bewegte sich wie ein Vogel, den
man im Flug gekreuzigt hatte,
und sie duftete nach feuchtem Gras, offenem Haar,
nach einem Körper, der in der Mittagssonne schwelgt.
Sie war wie ein Pfirsich oder wie eine Wange,
und sie umschloss die Freude,
wie Lippen einen Kuss umschließen.

An jenem Tag der Liebe war ich wie die Erde:
Ihre süßen und wilden Säfte stürmten auf mich ein,
und die Wurzeln sogen Luft durch meine Poren,
und ein Raunen flog aus der Ewigkeit zu mir
und fand die tiefsten Tiefen meines Ohres.
Über meine Haut rannen die Zeitalter:
Es wurde Licht, der Himmel riss auf,
und es ward Freude ohne Ende am Ufer des Meeres.
Die Welt nahm die ewige Gestalt der Ehrfurcht an,
die sich im Kommen und Gehen der Wellen stets erneuert,
sie wurde eins mit dem Wirbeln der Schaumkronen
und der Stille, der einfachen Voraussetzung aller Dinge ...

(Rosario Castellanos,

Notizen für ein Glaubensbekenntnis)

Scene 3: Lazarus

COUNTERTENORS

[6] Now a certain man was sick,
named Lazarus, of Bethany,
the town of Mary and her sister Martha.

Now Jesus loved Martha,
and her sister, and Lazarus.
Therefore his sisters sent unto him, saying,
Lord, behold, he whom thou lovest is sick.
When Jesus heard that, he said,
This sickness is not unto death,
but for the glory of God.

When he had heard therefore that Lazarus was sick,
he abode two days still in the same place where he was.
(John 11:1, 3–6)

[7] *Lazarus dies while the sisters await Jesus.*

MARTHA

[8] Why standest thou afar off, O Lord?
Why hidest thou thyself in times of trouble?

(Psalm 10:1)

They wait like darkness not becoming stars
long and early in a wrong one room
he moves no more

3. Szene: Lazarus

COUNTERTENÖRE

Ein Mann war krank,
Lazarus aus Bethanien,
dem Dorf, in dem Maria und ihre Schwester Martha wohnten.

Jesus liebte Martha,
ihre Schwester und Lazarus.
Daher sandten die Schwestern Jesus die Nachricht:
Herr, dein Freund ist krank.
Als Jesus das hörte, sagte er:
Diese Krankheit führt nicht zum Tod,
sondern dient der Verherrlichung Gottes.

Als er hörte, dass Lazarus krank war,
blieb er noch zwei Tage an dem Ort, wo er sich aufhielt.
(Johannes 11,1 und 3–6)

Lazarus stirbt, während die Schwestern auf Jesus warten.

MARTHA

Herr, warum bleibst du so fern,
warum verbirgst du dich in Zeiten der Not?

(Psalm 10,1)

Sie warten wie die Dunkelheit in der kein Stern aufgeht
lange und früh in einem falschen Zimmer
bewegt er sich nicht mehr

Weeping thins the mouth a poor escape from fire
lights to claim to torch the body
burial by war

She and her knees lock slowly closed ...
he moves no more

*(June Jordan, The New Pietà:
For the Mothers and Children of Detroit)*

COUNTERTENORS

Then when Jesus came,
he found that Lazarus had lain
in the grave four days already.

Then Martha,
as soon as she heard that Jesus was coming,
went and met him:
but Mary sat still in the house.

(John 11:17, 20)

*Mary stays alone in the house, refusing
to come out to meet Jesus.*

MARY

- 9 In my own quietly explosive here
all silence isolates
to kill the artificial suffocates
a hunger

Lippen schmal vom Weinen ein knappes
Entkommen aus dem Feuer
Lichter um den Körper zu holen zu versengen
Begräbnis durch Krieg

Sie und ihre Knie fallen langsam zusammen ...
er bewegt sich nicht mehr.

*(June Jordan, Die neue Pietà. Für die
Mütter und Kinder von Detroit)*

COUNTERTENÖRE

Als Jesus ankam,
fand er Lazarus schon
vier Tage im Grab liegen.

Als Martha hörte,
dass Jesus komme,
ging sie ihm entgegen,
Maria aber blieb im Haus.

(Johannes 11,17 und 20)

*Maria bleibt allein im Haus zurück; sie will nicht
herauskommen, um Jesus zu begrüßen.*

MARIA

Ganz für mich hier leise explosiv
alles Schweigen trennt
Das Künstliche zu töten erstickt
ein Verlangen

Likely dying underground
in circles hold together
wings
develop still regardless
(June Jordan, In My Own Quietly Explosive Here)

Martha reproaches Jesus.

MARTHA
(speaking to Jesus)
Lord, if thou hadst been here,
my brother had not died.

But whatsoever thou wilt ask of God,
God will give it thee.

Martha goes into the house to get Mary.

COUNTERTENORS
Martha went her way,
and called Mary her sister
secretly, saying,
The Master is come,
and calleth for thee.

(John 11:21–22, 28)

MARY
¹⁰ Don't touch my left arm. It hurts
from all the scars.
They say it was a suicide attempt
but all I wanted was to sleep
long and deep the way

Wahrscheinlich sterbend unter der Erde
in Kreisen zusammenhalten
Flügel
entwickeln sich trotz allem
(June Jordan, Ganz für mich hier leise explosiv)

Martha macht Jesus Vorwürfe.

MARTHA
(zu Jesus)
Herr, wärest du hier gewesen,
dann wäre mein Bruder nicht gestorben.

Aber alles,
worum du Gott bittest, wird Gott dir geben.

Martha geht ins Haus, um Maria zu holen.

COUNTERTENÖRE
Nach diesen Worten ging Martha weg,
rief heimlich ihre Schwester Maria
und sagte zu ihr:
Der Meister ist da
und lässt dich rufen.

(Johannes 11,21–22 und 28)

MARIA
Fast meinen linken Arm nicht an. Er schmerzt
von all den Narben.
Sie sagen, es war ein Selbstmordversuch,
aber ich wollte nur schlafen,
lang und tief,

a happy woman sleeps.

(Rosario Castellanos, Warning to Whomever Comes)

Mary comes out to meet Jesus.

COUNTERTENORS

- [11] When Mary was come where Jesus was,
and saw him,
she fell down at his feet,
saying to him,
Lord, if thou hadst been here,
my brother had not died.
When Jesus therefore saw her weeping,
he groaned in the spirit, and was troubled,
And he said,
Where have ye laid him?
They said unto him,
Lord, come and see.
Jesus wept.

(John 11: 32–35)

MARY

I love You to my farthest limits:
to the trembling tips of my fingers,
the vibrating ends of my hair.
I believe in You with my eyelids closed.
I believe in Your flame eternally renewed.

My heart expands to hold Your realm.

(Rosario Castellanos, Wailing Wall)

wie eine glückliche Frau schläft.

(Rosario Castellanos: Warnung an jeden, der sich nähert)

Maria kommt heraus zu Jesus.

COUNTERTENÖRE

Als Maria dorthin kam, wo Jesus war,
und ihn sah,
fiel sie ihm zu Füßen
und sagte zu ihm:
Herr, wärest du hier gewesen,
dann wäre mein Bruder nicht gestorben.
Als Jesus sah, wie sie weinte,
war er im Innersten erregt und erschüttert.
Und er sagte:
Wo habt ihr ihn bestattet?
Sie antworteten ihm:
Herr, komm und sieh!
Da weinte Jesus.

(Johannes 11,32–35)

MARIA

Die Liebe zu dir erfüllt mich bis in alle Enden:
bis in meine bebenden Fingerkuppen hinein,
bis in die zitternden Spitzen meiner Haare.
Ich glaube an Dich mit geschlossenen Augen.
Ich glaube daran, dass sich Dein Feuer stets erneuert.

Mein Herz wird groß, um Dein Reich in sich aufzunehmen.

(Rosario Castellanos, Klagemauer)

Jesus walks to the grave with Mary and Martha.

COUNTERTENORS

Jesus therefore again groaning in himself
cometh to the grave.

It was a cave, and a stone lay upon it.

¹² Jesus said, Take ye away the stone.
Martha, the sister of him that was dead,
saith unto him,

MARTHA

Lord, by this time he stinketh:
for he hath been dead four days.

COUNTERTENORS

Then they took away the stone
from the place where the dead was laid.
And Jesus lifted up his eyes, and said,

CHORUS

Father, I thank thee that thou hast heard me.
And I know that thou hearest me always:
but because of the people which stand by I said it,
that they may believe that thou hast sent me.
(John 11:38–39, 41–42)

Jesus geht mit Maria und Martha zum Grab.

COUNTERTENÖRE

Da wurde Jesus wiederum innerlich erregt,
und er ging zum Grab.

Es war eine Höhle, die mit einem Stein verschlossen war.

Jesus sagte: Nehmt den Stein weg!
Martha, die Schwester des Verstorbenen,
entgegnete ihm:

MARTHA

Herr, er riecht aber schon,
denn es ist bereits der vierte Tag.

COUNTERTENÖRE

Da nahmen sie den Stein weg,
von der Stelle, wo der Tote lag.
Jesus aber erhob seine Augen und sprach:

CHOR

Vater, ich danke dir, dass du mich erhört hast.
Ich weiß, dass du mich immer erhörst;
aber wegen der Menge, die um mich herum
steht, habe ich es gesagt;
denn sie sollen glauben, dass Du mich gesandt hast.
(Johannes 11,38–39 und 41–42)

COUNTERTENORS

- [13] And when he thus had spoken,
Jesus cried with a loud voice,
Lazarus, come forth.

(John 11:43)

The Resurrection of Lazarus.

COUNTERTENORS

And he that was dead came forth,
bound hand and foot with graveclothes:
and his face was bound about with a napkin.
Jesus saith unto them,
loose him, and let him go.

(John 11:44)

CHORUS

- [14] Drop down, ye heavens, from above,
and let the skies pour down righteousness:
I the Lord created it.

For as the earth bringeth forth her bud,
and as the garden causeth the things
that are sown in it to spring forth;
so the Lord God will cause
righteousness and praise
to spring forth.

(Isaiah 45:8, 61:11)

COUNTERTENÖRE

Nachdem er dies gesagt hatte,
rief er mit lauter Stimme:
Lazarus, komm heraus!

(Johannes 11,43)

Die Auferstehung des Lazarus.

COUNTERTENÖRE

Da kam der Verstorbene heraus;
seine Füße und Hände waren mit Binden umwickelt,
und sein Gesicht war mit einem Schweiß Tuch verhüllt.
Jesus sagte zu ihnen:
Löst ihm die Binden und lasst ihn weggehen!

(Johannes 11,44)

CHOR

Taut, ihr Himmel, von oben,
ihr Wolken, lasst Gerechtigkeit regnen!
Ich, der Herr, will es vollbringen.

Denn wie die Erde
die Saat wachsen lässt
und der Garten die Pflanzen hervorbringt,
so bringt Gott, der Herr,
Gerechtigkeit hervor
und Ruhm vor allen Völkern.

(Jesaja 45,8 und 61, 11)

Scene 4: Supper at Bethany

*Lazarus at home at supper with
Jesus and Mary two weeks later.
Martha is serving.*

COUNTERTENORS

[15] Then Jesus six days before the Passover
came to Bethany,
where Lazarus was
whom he raised from the dead.

There they made him a supper;
and Martha served:
but Lazarus was one of them
that sat at the table with him.
And Lazarus rose from the table
and said unto them:

(John 12:1,2)

LAZARUS

[16] For the grave cannot praise thee,
death can not celebrate thee:
they that go down into the pit
cannot hope for thy truth.
The living, the living, he shall praise thee.

The Lord was ready to save me:
the father to the children
shall make known thy truth.
Therefore we will sing my songs

4. Szene: Abendmahl in Bethanien

*Lazarus zwei Wochen später zu
Hause beim Essen mit Jesus und Maria.
Martha trägt auf.*

COUNTERTENÖRE

Sechs Tage vor dem Passahfest
kam Jesus nach Bethanien,
wo Lazarus war,
den er von den Toten auferweckt hatte.

Dort bereiteten sie ihm ein Mahl;
Martha bediente,
und Lazarus war unter denen,
die mit Jesus bei Tisch waren.
Und Lazarus erhob sich vom Tisch
und sprach zu ihnen:

(Johannes 12,1–2)

LAZARUS

Ja, in der Unterwelt dankt man Dir nicht,
die Toten loben Dich nicht;
wer ins Grab gesunken ist,
kann nichts mehr von Deiner Güte erhoffen.
Nur die Lebenden danken Dir.

Der Herr war bereit, mir zu helfen.
Der Vater erzählt den Kindern
von Deiner Treue.
Darum wollen wir singen

to the stringed instruments
all the days of our life
in the house of the Lord.

(Isaiah 39:18–20)

*Mary leaves the table, kneels and begins to wash Jesus'
feet with her hair and to perfume them with ointment.*

COUNTERTENORS

- [17] Then took Mary a pound of ointment of spikenard,
very costly, and anointed the feet of Jesus,
and wiped his feet with her hair:
and the house was filled with the odor of the ointment.

(John 12:3)

MARY

I wash your ankles
with my tears. Unhem
my sweep of hair
and burnish the arch of your foot.
Still your voice cracks
above me.

I cut off my hair and toss it across your pillow.
A dark towel
like the one after sex.
I'm walking out,
my face a dustpan,
my body stiff as a new broom.

wir wollen singen und Saiteninstrumente erklingen lassen
solange wir leben
im Haus des Herrn.

(Jesaja 38,18–20)

*Maria steht vom Tisch auf, kniet nieder und beginnt, mit
ihrem Haar Jesu Füße zu waschen und sie mit Duftöl zu salben.*

COUNTERTENÖRE

Da nahm Maria ein Pfund echtes, kostbares Nardenöl,
salbte Jesus die Füße
und trocknete sie mit ihrem Haar.
Das Haus wurde vom Duft des Öls erfüllt.

(Johannes 12,3)

MARIA

Ich wasche deine Fesseln
mit meinen Tränen. Ich löse
mein langes Haar
und trockne den Spann deines Fußes.
Dabei höre ich deine spröde Stimme
über mir.

Ich schneide mein Haar ab und breite es auf deinem Kissen aus.
Ein dunkles Tuch,
wie nach dem Sex.
Ich gehe hinaus,
mein Gesicht aschfahl,
mein Körper steif wie ein neuer Besen.

I will drive boys
to smash empty bottles on their brows.
I will pull them right out of their skins.
It is the old way that girls
get even with their fathers –
by wrecking their bodies on other men.

(Louise Erdrich, Mary Magdalene)

CHORUS (interpolated) **

Spiritus sanctus vivificans vita,
movens omnia,
et radix est in omni creatura,
ac omnia de inmunditia abluit,
tergens crimina,
ac ungit vulnera,
et sic est fulgens ac laudabilis vita,
suscitans et resuscitans
omnia.

(Hildegard von Bingen, Antiphon for the Holy Spirit)

Scene 5: Passover

LAZARUS, COUNTERTENORS

¹⁸ And there were some that had
indignation within themselves, and they said,
Why was this waste of the ointment made?
For it might have been sold
for more than three hundred pence,

Junge Männer werden sich meiner wegen
mit leeren Flaschen die Köpfe einschlagen.
Ich werde sie aus ihrer Haut fahren lassen.
So gelingt es Mädchen seit jeher,
es ihren Vätern heimzuzahlen:
Indem sie ihren Körper mit anderen Männern ruinieren.

*(Louise Erdrich, »Maria Magdalena«
aus: Sehnsuchtstaube, Gedichte)*

CHOR (eingefügt)

Der Heilige Geist ist lebensspendendes Leben,
Beweger von allem
und Wurzel allen geschaffenen Seins.
Er reinigt alles von Unlauterkeit,
tilgt die Schuld
und salbt die Wunden.
So ist er strahlendes, lobwürdiges Leben,
da er alles aufweckt
und wiedererweckt.

(Hildegard von Bingen, Antiphon für den Heiligen Geist)

5. Szene: Passahfest

LAZARUS, COUNTERTENÖRE

Einige aber wurden unwillig
und sagten zueinander:
Wozu diese Verschwendung?
Man hätte das Öl um mehr
als dreihundert Denare verkaufen

and have been given to the poor.
And they murmured against her.
And Jesus said,
Let her alone; why trouble ye her?
She hath wrought a good work on me.
For ye have the poor with you always,
and whensoever ye will ye may do them good:
but me ye have not always.
She hath done what she could:
she is come aforehand
to anoint my body for the burying.

(Mark 14:4–8)

MARTHA

¹⁹ We know there will be no utopias,
that we will always have the poor.
But let those who talk of softness,
of sentimentality,
come to live with us in cold,
unheated houses in the slums.
Let them come to live with the criminal,
the unbalanced, the drunken,
the degraded, the perverted.
(It is not the decent poor, it is not the decent sinner
who was the recipient of Christ's love.)
Let them live with rats, with vermin,
with bedbugs, with roaches, with lice
(I could describe the several kinds of body lice).

und das Geld den Armen geben können.
Und sie machten der Frau heftige Vorwürfe.
Jesus aber sagte:
Hört auf! Warum lasst ihr sie nicht in Ruhe?
Sie hat ein gutes Werk an mir getan.
Denn die Armen habt ihr immer bei euch
und ihr könnt ihnen Gutes tun, so oft ihr wollt;
mich aber habt ihr nicht immer.
Sie hat getan, was sie konnte.
Sie hat im Voraus
meinen Leib für das Begräbnis gesalbt.

(Markus 14,4–8)

MARTHA

Wir wissen, dass es kein Utopia geben wird,
dass wir die Armen immer bei uns haben werden.
Aber all jene, die von Weichherzigkeit,
von Sentimentalität reden,
sollen kommen, um mit uns in den kalten,
ungeheizten Häusern in den Slums zu leben.
Sie sollen kommen, um mit den Kriminellen zu leben,
den Gestörten, den Trunksüchtigen,
den Abgestürzten, den Perversen.
(Es war nicht der anständige Arme, der anständige Sünder,
dem Christi Liebe zuteil wurde.)
Sie sollen mit Ratten leben, mit Ungeziefer,
mit Wanzen, Kakerlaken und Läusen
(ich könnte alle möglichen Arten von Läusen beschreiben).

Let their flesh be mortified by cold,
by dirt, by vermin;
let their eyes be mortified
by the sight of bodily excretions,
diseased limbs, eyes, noses, the mouths.

Let their noses be mortified
by the smells of sewage,
decay, and rotten flesh.
Yes, and the smell
of the blood, sweat, and tears
spoken of so blithely by Mr. Churchill.

Let their ears be mortified
by harsh and screaming voices,
by the constant coming and going
of people herded together with no privacy.

Let their taste be mortified
by the constant eating
of insufficient food
cooked in huge quantities
for hundreds of people,
the coarser foods,
and the smell of such cooking is often foul.
(It is a deep hurt and suffering
that this is often all we have to give.)

*(Dorothy Day, from selected writings,
including On Pilgrimage)*

Ihr Fleisch soll verätzt werden durch die Kälte,
den Dreck, das Ungeziefer;
ihre Augen sollen verätzt werden
durch den Anblick von Exkrementen,
kranken Gliedern, Augen, Nasen, Mündern.

Ihre Nasen sollen verätzt werden
durch den Gestank von Kloaken,
von Fäulnis und verwesendem Fleisch.
Ja, und durch den Gestank
von Schweiß, Blut und Tränen,
von denen Mr. Churchill so unbekümmert redet.

Ihre Ohren sollen verätzt werden
durch die rauen Stimmen und Schreie,
durch das ständige Kommen und Gehen
von Menschen, die ohne Privatsphäre zusammengepfercht sind.

Ihr Geschmackssinn soll verätzt werden
durch den ständigen Verzehr
unbekömmlicher Speisen,
die in großen Mengen
für Hunderte von Menschen gekocht werden,
derbe Speisen, zubereitet in Massen,
wobei oftmals eklige Gerüche entstehen.
(Es ist ein großer und bitterer Kummer,
dass dies oft das Einzige ist, was wir geben können.)

*(Dorothy Day, aus ausgewählten Schriften,
darunter Über Pilgerschaft)*

The Last Supper

COUNTERTENORS

Now before the feast of the Passover,
when Jesus knew that his hour was come
that he should depart out of this world unto the Father,
and having loved his own which were in the world,
he loved them unto the end.

(John 13:1)

LAZARUS

²⁰ Tell me: how is this night
different from all other nights?
Tell me, how is this Passover
different from other Passovers?
Light the light, unbar the door
so that the traveler may enter,
be he Gentile or Jew:
Perhaps the prophet is hidden under his rags.
Enter and sit with us,
listen, drink, and sing and celebrate Passover.
Eat the bread of affliction,
lamb, sweet mortar, and bitter herbs.
This is the night of differences,
the night we eat the bread of affliction.
This is the night when we put our elbows on the table,
because the forbidden is prescribed
So that evil may turn into good.
We'll spend the evening telling tales
of age-old wonderful events,
and because of all the wine

Das letzte Abendmahl

COUNTERTENÖRE

Es war vor dem Passahfest.
Jesus wusste, dass seine Stunde gekommen war,
um aus dieser Welt zum Vater hinüberzugehen.
Da er die Seinen, die in der Welt waren, liebte,
erwies er ihnen seine Liebe bis zur Vollendung.

(Johannes 13,1)

LAZARUS

Sagt mir: Wodurch unterscheidet sich
dieser Abend von allen anderen?
Sagt mir: Wodurch unterscheidet sich
dieses Passahfest von allen anderen?
Entzünde das Licht, öffne die Türen,
damit der Pilger eintreten kann,
sei er nun Jude oder nicht:
Unter den Lumpen verbirgt sich vielleicht der Prophet.
Er soll eintreten und sich zu uns setzen,
zuhören, trinken, singen und das Passahfest feiern.
Er soll das Brot des Kummers essen,
Lammfleisch, süße Speise und bittere Kräuter.
Dies ist der Abend, an dem alles anders ist,
Der Abend, an dem wir das Brot des Kummers essen,
Dies ist der Abend, an dem man den
Ellenbogen auf den Tisch stützt,
denn das Verbotene wird zur Vorschrift,
damit sich das Böse in Gutes verkehrt.
Wir werden uns Geschichten erzählen
von vergangenen, wunderbaren Ereignissen,

the hills will prance like rams.
Tonight the wise, the heathen, the fool, and the child
ask each other questions,
and time changes direction,
today flows back into yesterday,
like a river silted at its mouth.
Each of us has been a slave in Egypt,
has soaked straw with clay and sweat
and crossed the sea with dry feet:
You, too, stranger.
This year in fear and shame,
next year in strength and justice.

(Primo Levi, Passover)

und wegen des vielen Weins
werden die Hügel springen wie Ziegenböcke.
Der Weise, der Ungläubige, der Arglose und das Kind,
werden einander heute Abend Fragen stellen
und die Zeit wird ihren Lauf umkehren,
das Heute fließt zurück ins Gestern
wie ein Fluss, der an seiner Mündung versandet.
Jeder von uns war ein Sklave in Ägypten,
hat Stroh und Lehm mit seinem Schweiß getränkt
und hat trockenen Fußes das Meer überquert:
Auch du, Fremder.
Dieses Jahr in Angst und Scham,
das nächste Jahr in Tugend und Gerechtigkeit.

(Primo Levi, Passah)

[The Gospel According to the Other Mary] · Act two / Zweiter Akt

CHORUS

²¹ Who rips his own flesh down the seams and steps
forth flourishing the axe,
who chops down his own cross,
who straddles it,
who stares like a cat,
whose cheeks are the gouged blue of science,
whose torso springs out of wrung cloth
blazing ochre, blazing rust, whose blood
cools to black marble in his fist,
who makes his father kneel,
who makes his father say,
"You want her? Take her."

CHOR

Der die Nähte seines Fleisches zerreißt, heraustritt
und dabei eine Axt schwingt,
der sein eigenes Kreuz fällt,
der sich rittlings darauf setzt,
der wie eine Katze starrt,
auf dessen Wangen das hohle Blau der Wissenschaft leuchtet,
dessen Körper aufspringt aus dem ausgewrungenen Tuch,
grelles Ocker, grelles Rostrot, dessen Blut
in seiner Faust zu schwarzem Marmor erstarrt,
der seinen Vater knien lässt,
der seinen Vater sagen lässt:
»Du willst sie? Nimm sie.«

Who rolls the stone from the entrance over his mother,
who pulls her veil out from under it,
who ties the stained cloth around his hips
and starts out,
walking toward Damascus, toward Beirut,
where they are gathering in his name.

(Louise Erdrich, Orozco's Christ)

Der den Stein wegrollt vor dem Grab seiner Mutter,
der ihren Schleier daraus hervorholt,
der sich das schmutzige Tuch um die Hüften bindet
und sich auf den Weg macht,
zu Fuß, nach Damaskus, nach Beirut,
wo man sich in seinem Namen versammelt.

(Louise Erdrich, Der Christus von Orozco)

Scene 1: Police Raid

COUNTERTENORS

²² Martha and Mary,
not knowing what was happening,
were awakened by a pounding on the door,
and the voice of the police.

Jesus, therefore, knowing all things
that should come upon him,
went forth, and said unto them,
Whom seek ye?
They answered him,

CHORUS

Jesus of Nazareth.

COUNTERTENORS

Jesus saith unto them, I am he.
If therefore ye seek me,
let these go their way:

(John 18:4–5, 8)

1. Szene: Polizeirazzia

COUNTERTENÖRE

Martha und Maria
wussten nicht, wie ihnen geschah,
als sie von einem Klopfen an der Tür und
den Stimmen von Polizisten erwachten.

Jesus, der alles wusste,
was mit ihm geschehen sollte,
ging hinaus und fragte sie:
Wen sucht ihr?
Sie antworteten ihm:

CHORUS

Jesus von Nazareth.

COUNTERTENÖRE

Jesus sagte zu ihnen: Ich bin es.
Wenn ihr mich sucht,
dann lasst diese gehen!

(Johannes 18,4–5 und 8)

LAZARUS

Then came they,
and laid hands on Jesus,
and took him.
And, behold,
one of them which were with Jesus
[stretched out his hand,]
drew out his sword,
and struck a servant of the high priest,
and smote off his ear.

COUNTERTENORS

Then said Jesus unto him,
Put up again thy sword into his right place:
for all they that take the sword
shall perish with the sword.

Thinkest thou that I cannot
pray to my Father,
and he shall presently
give me more than twelve legions of angels?

(Matthew 26:50–53)

WOMEN'S CHORUS, COUNTERTENORS

They shall not hurt nor destroy
in all my holy mountain:

COUNTERTENORS

for the earth shall be full
of the knowledge of the Lord,
as the waters cover the sea.

LAZARUS

Da gingen sie auf Jesus zu,
ergriffen ihn
und nahmen ihn fest.
Doch einer
von den Begleitern Jesu
[streckte die Hand aus,]
zog sein Schwert,
schlug auf den Diener des Hohenpriesters ein
und hieb ihm ein Ohr ab.

COUNTERTENÖRE

Da sagte Jesus zu ihm:
Steck dein Schwert in die Scheide;
denn alle, die zum Schwert greifen,
werden durch das Schwert umkommen.

Oder glaubst du nicht,
mein Vater würde mir sogleich
mehr als zwölf Legionen Engel schicken,
wenn ich ihn darum bitte?

(Matthäus 26,50–53)

FRAUENCHOR, COUNTERTENÖRE

Man tut nichts Böses mehr und begeht kein Verbrechen
auf meinem ganzen heiligen Berg;

COUNTERTENÖRE

denn das Land ist erfüllt
von der Erkenntnis des Herrn,
wie das Meer mit Wasser gefüllt ist.

In returning and rest shall ye be saved;
in quietness and in confidence
shall be your strength.

(Isaiah 11:9, 30:15)

And Jesus answered and said,
Suffer ye thus far.
And he touched his ear, and healed him.

(Luke 22:51)

Nur in Umkehr und Ruhe liegt eure Rettung,
nur Stille und Vertrauen
verleihen euch Kraft.

(Jesaja 11,9 und 30,15)

Jesus aber sagte:
Hört auf damit!
Und er berührte das Ohr und heilte den Mann.

(Lukas 22,51)

Scene 2: Arrest of the Women

23 [Introduction]

MARTHA

- 24 Up at two a.m., picketed all day,
covering many vineyards.
Impressive lines of police,
all armed – clubs and guns.
We talked to them,
pleaded with them,
to lay down their weapons.
At four a.m. at the park before dawn,
César came and talked to us
about the injunction and arrests.
(Wonder when he sleeps?)
And we set out in cars to picket the area
where big and small growers had united
to get the injunction.

2. Szene: Festnahme der Frauen

[Vorspiel]

MARTHA

Seit zwei Uhr morgens auf den Beinen, den ganzen
Tag Streikposten gestanden
in etlichen Weinbergen.
Ein beeindruckendes Aufgebot an Polizisten,
alle bewaffnet mit Knüppeln und Schusswaffen.
Wir redeten mit ihnen,
wir flehten sie an,
ihre Waffen niederzulegen.
Um vier Uhr, noch vor Tagesanbruch,
kam César zu uns in den Park und berichtete uns
von dem Gerichtsbeschluss und von den Festnahmen.
(Man fragt sich, wann er wohl schläft.)
Und wir fuhren los, um überall dort Streikposten aufzustellen,
wo sich Weinbauern versammelt hatten,
um den Gerichtsbeschluss entgegenzunehmen.

I must copy down the charges made against me.
(We were listed in groups of ten.)

MEN'S CHORUS

²⁵ The said defendants on or about August second
were persons remaining present
at the place of a riot, and unlawful assembly,
who did willfully and unlawfully fail, refuse, and neglect
after the same had been lawfully warned to disperse.

MARTHA

Some of the other women listed in the criminal
complaint in my group of ten were Demetria Landavazo
de León, María de Jesús Ochoán, Efigenia García
de Rojas, Esperanza Alanis de Perales.

How I wish I could list them all.
During crucial meetings between César
Chávez and the Teamsters
the Sisters all signed up for a night of prayer ...
Taking two-hour shifts all through the night
the Mexican women all knelt along the tables in the center,
and prayed the rosary together.
Barracks A, B, and D were alive with prayer.

*(Dorothy Day, Little by Little:
Selected Writings of Dorothy Day)*

Ich muss die Vergehen aufschreiben, derer man mich anklagt.
(Wir wurden in Zehnergruppen zusammengefasst.)

MÄNNERCHOR

Die genannten Beklagten hielten sich
am oder um den 2. August
an einem Ort auf, an dem es zu Aufruhr und
unrechtmäßigen Versammlungen gekommen war,
und sie widersetzten sich bewusst und
unrechtmäßig allen Anordnungen,
als man sie von Rechts wegen aufforderte,
ihre Versammlung aufzulösen.

MARTHA

Einige der anderen Frauen, die in der Klageschrift
gegen meine Gruppe genannt wurden, waren Demetria
Landavazo de León, María de Jesús Ochoán, Efigenia
García de Rojas, Esperanza Alanis de Perales.

Ich wünschte, ich könnte sie alle hier auflisten.
Während der entscheidenden Treffen zwischen
César Chávez und den Gewerkschaftern
erklärten sich die Schwestern bereit, eine
Nacht im Gebet zu verbringen ...
Die ganze Nacht lang, in Schichten von zwei Stunden,
knieten die mexikanischen Frauen an den Tischen im Zentrum
und beteten gemeinsam den Rosenkranz.
In den Baracken A, B und D hörte man überall Gebete.
*(Dorothy Day, Stück für Stück. Ausgewählte
Schriften von Dorothy Day)*

WOMEN'S CHORUS***

[26] Jesús, incomparable perdonador de injurias,
óyeme; Sembrador de trigo, dame el tierno
Pan de tus hostias; dame, contra el sañudo infierno,
una gracia lustral de iras y lujurias.

Dime que este espantoso horror de la agonía
que me obsede, es no más de mi culpa nefanda,
que al morir hallaré la luz de un Nuevo día
y que entonces oiré mi "Levántate y anda!"

(Rubén Darío, Spes)

Scene 3: Golgotha

COUNTERTENORS

[27] And they were come
unto a place called Golgotha,
that is to say, a place of the skull,

(Matthew 27:33)

And there were also two other,
malefactors,
led with him to be put to death.

(Luke 23:32)

FRAUENCHOR

Jesus, dir kommt keiner gleich im Vergeben von Schuld,
hör mich an! Du sähst den Weizen: Schenk mir das zarte
Brot deiner Hostien; schenk mir, im Angesicht
des Tobens der Hölle,
deine Gnade, die mich von Wut und Lüsterheit reinigt.

Sag mir, dass das schreckliche, furchtbare Leiden,
das mich quält, nur meine eigene abscheuliche Schuld ist,
dass ich im Sterben das Licht eines neuen Tages
erblicken werde
und dass ich dann mein eigenes
»Stehauf und wandle!« hören werde.

(Rubén Darío, Hoffnung)

3. Szene: Golgatha

COUNTERTENÖRE

So kamen sie an den Ort,
der Golgatha genannt wird,
das heißt Schädelhöhe

(Matthäus 27,33)

Zusammen mit Jesus wurden auch zwei
Verbrecher
zur Hinrichtung geführt.

(Lukas 23,32)

And there followed him
a great company of people,
and women,
which also bewailed and lamented him.

MARY

They bewailed him and lamented him.
But Jesus turning unto them, said
Daughters of Jerusalem, weep not for me,
but weep for yourselves, and weep for your children.
For, behold, the day is coming,
in which they shall say,
Blessed are the barren,
and the wombs that never bare.

WOMEN'S CHORUS

²⁸ Daughters of Jerusalem, weep not for me,
but weep for your children, yourselves.

(Luke 23:27–29)

MARTHA, COUNTERTENORS

²⁹ Now there stood by the cross of Jesus
his mother, and his mother's sister,
Mary the wife of Cleophas,
and Mary Magdalene.

COUNTERTENORS

³⁰ When Jesus saw his mother,
he saith,
Mother, behold thy son!

(John 19:25, 26)

Es folgte
eine große Menschenmenge,
darunter auch Frauen,
die um ihn klagten und weinten.

MARIA

Sie klagten und weinten um ihn.
Jesus aber wandte sich zu ihnen um und sagte:
Ihr Frauen von Jerusalem, weint nicht über mich;
weint über euch und eure Kinder!
Denn es kommen Tage,
da wird man sagen:
Wohl den Frauen, die unfruchtbar sind,
die nicht geboren und nicht gestillt haben.

FRAUENCHOR

Ihr Frauen von Jerusalem, weint nicht über mich;
weint über euch und eure Kinder!

(Lukas 23,27–29)

MARTHA, COUNTERTENÖRE

Bei dem Kreuz Jesu
standen seine Mutter und die Schwester seiner Mutter,
Maria, die Frau des Klopas,
und Maria von Magdala.

COUNTERTENÖRE

Als Jesus seine Mutter sah
sagte er:
Frau, siehe, dein Sohn!

(Johannes 19,25–26)

Scene 4: Night

MARY

- [31] When the rain began to fall, he rolled back
into the clouds and slept again.
Still it persisted, beating at every surface,
until it entered his body
as the sound of prolonged
human weeping.

So he was broken.

His first tears dissolved
the mask of white stone.

As they traveled through the bones of his arms,
his strength became a mortal strength,
subject to love.

- [32] On earth, when he heard the first rain
tap through the olive leaves,
he opened his eyes and stared at his mother.
As his father, who had made the sacrifice,
stood motionless in heaven,

LAZARUS

- [33] his son cried out to him:

I want no shelter, I deny
the whole configuration.

4. Szene: Nacht

MARIA

Als der Regen einsetzte, verbarg er sich wieder
in den Wolken und schlief weiter.
Doch der Regen ließ nicht nach und prasselte auf alles nieder,
bis er in seinen Körper eindrang
wie der Klagelaut eines Menschen,
der nicht aufhören kann zu weinen.

So wurde er gebrochen.

Mit seinen ersten Tränen zerbrach
die Maske aus weißem Stein.

Als sie durch die Knochen seiner Arme wanderten,
wurde seine Kraft zur Kraft eines Sterblichen,
die der Liebe unterworfen ist.

Auf der Erde, als er die ersten Tropfen
durch die Olivenzweige fallen hörte,
öffnete er die Augen und starrte seine Mutter an.
Und sein Vater, der dieses Opfer gebracht hatte,
verharrte regungslos im Himmel,

LAZARUS

als sein Sohn laut nach ihm schrie:

Ich will keine Zuflucht, ich verleugne
die Ordnung der Dinge.

I hate the weight of earth,
the sound of water.
Ash to ash, you say, but I know different.
I will not stop burning.

(Louise Erdrich, The Savior)

Ich hasse das Gewicht von Erde,
den Klang von Wasser.
Asche zu Asche, so sagst du, aber ich weiß es besser.
Ich werde nie aufhören zu brennen.

(Louise Erdrich, Der Heiland)

Scene 5: Burial / Spring

*Jesus' body lowered from the cross
and prepared for burial.*

COUNTERTENORS

³⁴ Now in the place where he was crucified
there was a garden;
and in the garden a new sepulchre,
wherein was never man yet laid.

(John 19:41)

And the women also,
which came with him from Galilee,
they followed after, and beheld the sepulchre,
and how his body was laid.
And they returned,
and prepared spices and ointments.

(Luke 23:55, 56)

Then took they the body of Jesus,
and wound it in linen clothes with the spices.

(John 19:40)

5. Szene: Begräbnis / Frühling

*Jesu Leichnam wird vom Kreuz abgenommen
und für das Begräbnis vorbereitet.*

COUNTERTENÖRE

An dem Ort, wo man ihn gekreuzigt hatte,
war ein Garten,
und in dem Garten war ein neues Grab,
in dem noch niemand bestattet worden war.

(Johannes 19,41)

Die Frauen,
die mit Jesus aus Galiläa gekommen waren,
gaben ihm das Geleit und sahen zu,
wie der Leichnam in das Grab gelegt wurde.
Dann kehrten sie heim
und bereiteten wohlriechende Öle und Salben zu.

(Lukas 23,55–56)

Dann nahmen sie den Leichnam Jesu
und umwickelten ihn mit Leinenbinden
mit den wohlriechenden Salben.

(Johannes 19,40)

Three days in the tomb.

[35] *Mary awakens on the third morning.*

CHORUS

[36] It is spring. The tiny frogs pull
their strange new bodies out
of the suckholes, the sediment of rust,
and float upward, each in a silver bubble
that breaks on the water's surface,
to one clear unceasing note of need.

Sometimes, when I hear them,
I leave our bed and stumble
among the white shafts of weeds
to the edge of the pond.
I sink to the throat.

MARY

Sometimes, when I hear them,
I leave our bed and stumble
among the white shafts of weeds
to the edge of the pond.
I sink to the throat,
and witness the ravenous trill
of the body transformed at last and then consumed
in a rush of music.

(Louise Erdrich, The Sacraments)

Drei Tage im Grab.

Maria erwacht am dritten Morgen.

CHOR

Es ist Frühling. Die Fröschelein
entreißen ihre seltsamen neuen Körper
den Wasserstrudeln; am Boden bleibt etwas wie Rost zurück.
Sie schwimmen nach oben, jeder in einer silbrigen Blase,
und sie durchbrechen die Oberfläche des Wassers
mit einem klaren, ewigen Laut der Bedürftigkeit.

Manchmal, wenn ich sie höre,
stehe ich von unserem Bett auf und stolpere
durch die weißen Stängel der Pflanzen
zum Ufer des Teichs.
Ich versinke bis an die Kehle.

MARIA

Manchmal, wenn ich sie höre,
stehe ich von unserem Bett auf und stolpere
durch die weißen Stängel der Pflanzen
zum Ufer des Teichs.
Ich versinke bis an die Kehle
und erlebe das ausgehungerte Grollen
eines Körpers, der endlich verwandelt ist und sich
in einem Wirbel der Musik verzehrt.

(Louise Erdrich, Die Sakramente)

Scene 6: Earthquake and Recognition

Resurrection Morning. Mary and Martha visit the tomb.

SOLOISTS AND CHORUS

[37] And, behold, there was a great earthquake:
for the angel of the Lord
descended from heaven,
and came and rolled back the stone from the door,
and sat upon it.
His countenance was like lightning,
and his raiment white as snow:
And for fear of him the keepers did shake,
and became as dead men.

(Matthew 28:2–4)

WOMEN'S CHORUS

[38] Why seek ye the living among the dead?
He is not here: for he is risen,

(Luke 24:5, 6)

MARTHA

But Mary stood without at the sepulchre weeping:
and as she wept, she stooped down,
and looked into the sepulchre,
and seeth two angels in white sitting,
the one at the head,
the other at the feet,
where the body of Jesus had lain.

6. Szene: Erdbeben und Erkennen

Am Morgen der Auferstehung. Maria und Martha am Grab.

SOLISTEN UND CHOR

Plötzlich entstand ein gewaltiges Erdbeben;
denn ein Engel des Herrn
kam vom Himmel herab,
trat an das Grab, wälzte den Stein weg
und setzte sich darauf.
Seine Gestalt leuchtete wie ein Blitz
und sein Gewand war weiß wie Schnee.
Die Wächter begannen vor Angst zu zittern
und fielen wie tot zu Boden.

(Matthäus 28,2–4)

FRAUENCHOR

Was sucht ihr den Lebenden bei den Toten?
Er ist nicht hier, sondern er ist auferstanden.

(Lukas 24,5–6)

MARTHA

Maria aber stand draußen vor dem Grab und weinte.
Während sie weinte, beugte sie sich
in die Grabkammer hinein.
Da sah sie zwei Engel in weißen Gewändern sitzen,
den einen zum Haupte,
den anderen zu Füßen,
wo sie den Leichnam Jesu hingelegt hatten.

COUNTERTENORS

And they say unto her,
Woman, why weepest thou?
She saith unto them,

MARY

Because they have taken away my Lord,
and I know not where they have laid him.

MEN'S CHORUS AND COUNTERTENORS

She turned herself back,
and saw Jesus standing,
and knew not it was Jesus.

Jesus saith unto her,
Woman, why weepest thou?
whom seekest thou?

LAZARUS

She, supposing him to be the gardener,
saith unto him,

MARY

Sir, if thou have borne him hence,
tell me where thou hast laid him,
and I will take him away.

COUNTERTENORS

Jesus saith unto her,
Mary.

(John 20:11–16)

COUNTERTENÖRE

Die Engel sagten zu ihr:
Frau, warum weinst du?
Sie antwortete ihnen:

MARIA

Man hat meinen Herrn weggenommen,
und ich weiß nicht, wohin man ihn gelegt hat.

MÄNNERCHOR UND COUNTERTENÖRE

Sie wandte sich um
und sah Jesus dastehen,
wusste aber nicht, dass es Jesus war.

Jesus sagte zu ihr:
Frau, warum weinst du?
Wen suchst du?

LAZARUS

Sie meinte, es sei der Gärtner,
und sagte zu ihm:

MARIA

Herr, wenn du ihn weggebracht hast,
sag mir, wohin du ihn gelegt hast.
Dann will ich ihn holen.

COUNTERTENÖRE

Jesus sagte zu ihr:
Maria.

(Johannes 20,11–16)

ENGLISH TRANSLATIONS OF SPANISH AND LATIN PASSAGES

* [page 70]

WOMEN'S CHORUS

On that day of love I descended to the earth:
It moved like a bird crucified in flight
and smelled of damp herbs, of loosened hair,
of a body transfixed by the noonday sun.
It was like a peach or like a cheek
and it encircled joy
as lips encircle a kiss.

That day of love I was like the earth:
Its sweet, tumultuous juices besieged me
And the root drank in the air through my pores
And a murmur raced from forever
To seek the deepest recesses of my ear.
Through my skin the ages ran:
light was made, the sky was rent
and found eternal ecstasy near the sea.
The world was the perpetual shape of awe
renewed in the ebb and flow of the waves,
at one with the whirling of the foam
and silence, a simple condition of all things.

(Rosario Castellanos, Notes for a Declaration of Faith)

* * [page 79]

CHORUS (interpolated)

The Holy spirit is life-giving life,
The Holy Spirit is moving all things,
and a root in every creature,
it cleanses all things from impurity,
scrubbing out guilt,
and anoints wounds,
and is therefore a gleaming and praiseworthy life,
arousing and resurrecting all.

(Hildegard von Bingen, Antiphon for the Holy Spirit)

* * * [page 88]

WOMEN'S CHORUS

Jesus, incomparable forgiver of trespasses,
hear me; sower of wheat, give me the tender
bread of your hosts; give me, in the face of furious hell,
a lustral grace from rages and lusts.

Tell me this appalling horror of agony
obsessing me, comes only from my heinous guilt,
that upon dying I will find the light of a new day
and that then I will hear my "Rise up and walk!"

(Rubén Darío, Spes)









John Adams Biografie

John Adams, 1947 in Worcester (Massachusetts) geboren, erlernte von seinem Vater das Klarinettenspiel, begann als 10-Jähriger mit dem Komponieren und erlebte erste Aufführungen seiner Orchesterstücke noch als Teenager. Nach seinem Studium an der Harvard University, an welcher der angehende Komponist unter anderem von dem Schönberg-Schüler Leon Kirchner unterrichtet worden war, zog der vielseitige Musiker und kreative Denker 1971 nach Nordkalifornien, wo er seitdem in der San Francisco Bay Area lebt. Adams unterrichtete zehn Jahre lang am San Francisco Conservatory of Music, bevor er 1982 seine Residency beim San Francisco Symphony Orchestra antrat und dort die erfolgreiche Serie »New and Unusual Music« aus der Taufe hob. Verschiedene bedeutende Orchesterwerke entstanden für die San Francisco Symphony, u. a. *Harmonium* (1980 – 1981), *Grand Pianola Music* (1982), *Harmonielehre* (1984 – 1985), *My Father Knew Charles Ives* (2003) und *Absolute Jest* (2011). Heute ist Adams einer der bedeutendsten Vertreter der amerikanischen Musikszene und viele seiner Kompositionen wie *Harmonielehre*, *Shaker Loops*, *Chamber Symphony*, *Doctor Atomic Symphony* und *Short Ride in a Fast Machine* gehören zu den meistaufgeführten zeitgenössischen Orchesterwerken überhaupt.

1985 begann Adams eine Zusammenarbeit mit Peter Sellars, die mittlerweile mehr als drei Jahrzehnte umfasst. Aus ihr gingen einige der meistdiskutierten Bühnenwerke unserer Zeit

hervor: *Nixon in China* (1987) und *The Death of Klinghoffer* (1991), beide nach einem Libretto von Alice Goodman; *I Was Looking At The Ceiling and Then I Saw the Sky* (1995) nach einem Libretto von June Jordan; das Oratorium *El Niño* (2000) nach der Weihnachtsgeschichte, *Doctor Atomic* (2005) über das Leben Robert Oppenheims und die Entwicklung der ersten Atombombe; das von Mozarts *Zauberflöte* inspirierte *A Flowering Tree* (2006); das Passionsoratorium *The Gospel According to the Other Mary* (2012); sowie *Girls of the Golden West*, eine Oper über den Goldrausch in Kalifornien nach einem von Peter Sellars zusammengestellten Libretto, der zudem bei der Uraufführung in San Francisco Regie führte.

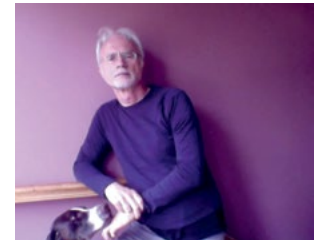
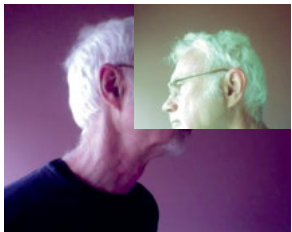
Als Dirigent arbeitet John Adams, der gegenwärtig die Position des Creative Chair beim Los Angeles Philharmonic inne hat, mit renommierten Orchestern wie dem New York Philharmonic Orchestra, dem San Francisco Symphony Orchestra, dem London Symphony Orchestra, dem Royal Concertgebouw Orchestra Amsterdam und dem BBC Symphony Orchestra zusammen.

Zu den vielfältigen Auszeichnungen John Adams' zählen die Ehrendoktorwürden mehrerer amerikanischer Universitäten (Juilliard, Yale, Harvard, Northwestern) sowie der Cambridge University in England. Vom kalifornischen Gouverneur Arnold Schwarzenegger wurde ihm ein Preis für die herausragende künstlerische Arbeit in seiner Wahlheimat verliehen. Adams ist Mitglied der American Academy of Arts and Letters, Träger der NEA Opera Honors und des Nemmers Prize für Komposition; mehrmals gewann er einen Grammy. In Frankreich wurde er zum »Chevalier de l'Ordre des Arts et des Lettres« ernannt.



Sein großformatiges Chorwerk *On the Transmigration of Souls*, eine Auftragskomposition des New York Philharmonic Orchestra anlässlich des ersten Jahrestags der Terroranschläge vom 11. September 2001, erhielt 2003 den Pulitzer Preis für Musik. Adams' Violinkonzert wurde 1993 mit dem Grawemeyer Award ausgezeichnet.

Zu den jüngeren Werken des Komponisten zählen *Absolute Jest* für Streichquartett und Orchester, das auf Fragmenten von Beethovens späten Quartetten basiert und von der San Francisco Symphony zur Feier ihres 100-jährigen Bestehens in Auftrag gegeben wurde, sein Saxofonkonzert für den international renommierten Saxofonisten Timothy McAllister und *Scheherazade.2*, seine Dramatische Symphonie für Violine und Orchester, komponiert für Leila Josefowicz. In der Spielzeit 2016 / 2017 war John Adams den Berliner Philharmonikern als Composer in Residence verbunden.



John Adams Biography

John Adams, born in Worcester (Massachusetts) in 1947, learned to play the clarinet from his father. He started composing at the age of 10, and saw first performances of his orchestral pieces while still a teenager. After studying at Harvard University, where the composer was taught by Leon Kirchner, a student of Schoenberg, the versatile musician and creative thinker moved to Northern California in 1971, where he has lived in the San Francisco Bay Area ever since. Adams taught for ten years at the San Francisco Conservatory of Music before taking up his residency with the San Francisco Symphony Orchestra in 1982, where he initiated his successful New and Unusual Music series. Various major orchestral works were created for the San Francisco Symphony, including *Harmonium* (1980 – 1981), *Grand Pianola Music* (1982), *Harmonielehre* (1984 – 1985), *My Father Knew Charles Ives* (2003) and *Absolute Jest* (2011). Today he is one of the major representatives of the American music scene; many of his compositions such as *Harmonielehre*, *Shaker Loops*, *Chamber Symphony*, *Doctor Atomic Symphony* and *Short Ride in a Fast Machine* are among the most frequently performed contemporary orchestral works.

In 1985 Adams began a collaboration with director Peter Sellars that has continued for over three decades and resulted in some of the most controversial stage works of our time: *Nixon in China* (1987) and *The Death of Klinghoffer* (1991),

both with libretti by Alice Goodman; *I was Looking at the Ceiling and then I Saw the Sky* (1995) with a libretto by June Jordan; the Nativity oratorio *El Niño* (2000); *Doctor Atomic* (2005), about Robert Oppenheimer and the creation of the atomic bomb; *A Flowering Tree* (2006), inspired by Mozart's *Magic Flute*; the Passion oratorio *The Gospel According to the Other Mary* (2012); and *Girls of the Golden West* (2017), an opera about the California Gold Rush, for which Peter Sellars compiled a libretto from original Gold Rush texts and directed the San Francisco premiere.

As a conductor, John Adams, who presently holds the position of Creative Chair with the Los Angeles Philharmonic, works with renowned orchestras such as the New York Philharmonic, San Francisco Symphony, the London Symphony Orchestra, the Royal Concertgebouw Amsterdam and the BBC Symphony Orchestra.

John Adams's many awards include honorary doctorates from several American universities (Juilliard, Yale, Harvard, Northwestern) and Cambridge University in England. He was awarded a prize by the Governor of California, Arnold Schwarzenegger, for his outstanding artistic work in his adopted home. Adams is a member of the American Academy of Arts and Letters, has been awarded the NEA Opera Honors and the Nemmer Prize for Composition; he has also won several Grammys. In France he was appointed "Chevalier de l'Ordre des Arts et des Lettres". His large-scale choral work *On the Transmigration of Souls*, a work commissioned by the New York Philharmonic Orchestra to commemorate the first anniversary of the terrorist attacks of 11 September 2001, received the 2003 Pulitzer Prize for Music.

Adams's Violin Concerto was awarded the Grawemeyer Award in 1993.

The composer's more recent works include *Absolute Jest* for string quartet and orchestra based on fragments from Beethoven's late quartets, commissioned by the San Francisco Symphony to celebrate their centenary, and his saxophone concerto for the internationally renowned saxophonist Timothy McAllister plus *Scheherazade.2*, his dramatic symphony for violin and orchestra, composed for Leila Josefowicz. In the 2016 / 2017 season, John Adams was the Berliner Philharmoniker's composer in residence.



BERLINER
PHILHARMONIKER
SIR SIMON RATTLE
Künstlerischer Leiter /
Chief Conductor

ERSTE VIOLINEN
FIRST VIOLINS
Noah Bendix-Balgley
1. Konzertmeister
Daishin Kashimoto
1. Konzertmeister
Daniel Stabrawa
1. Konzertmeister
Andreas Buschatz
Konzertmeister
Zoltán Almási
Maja Avramović
Helena Madoka Berg
Simon Bernardini
Peter Brem
Alessandro Cappone
Madeleine Carruzzo
Aline Champion-Hennecka
Felicitas Clamor-Hofmeister
Luiz Felipe Coelho
Laurentius Dinca
Luis Esnaola López
Sebastian Heesch
Aleksandar Ivić
Rüdiger Liebermann

Kotowa Machida
Álvaro Parra
Krzysztof Polonek
Bastian Schäfer
Dorian Xhoxhi

ZWEITE VIOLINEN
SECOND VIOLINS
Christian Stadelmann
1. Stimmführer
Thomas Timm
1. Stimmführer
Christophe Horak
Stimmführer
Holm Birkholz
Philipp Bohnen
Stanley Dodds
Cornelia Gartemann
Amadeus Heutling
Marlene Ito
Anna Mehlín
Christoph von der Nahmer
Raimar Orlovsky
Simon Roturier
Bettina Sartorius
Rachel Schmidt
Armin Schubert
Stephan Schulze
Christoph Streuli
Eva-Maria Tomasi
Romano Tommasini

BRATSCHEN
VIOLAS
Amihai Grosz
1. Solo-Bratscher
Máté Szűcs
1. Solo-Bratscher
Naoko Shimizu
Solo-Bratscherin
Micha Afkham
Julia Gartemann
Matthew Hunter
Ulrich Knörzer
Sebastian Kunnies
Walter Küssner
Ignacy Miecznikowski
Martin von der Nahmer
Allan Nilles
Neithard Resa
Joaquín Riquelme García
Martin Stegner
Wolfgang Talirz

VIOLONCELLI
CELLOS
Bruno Delepelaire
1. Solo-Cellist
Ludwig Quandt
1. Solo-Cellist
Martin Löhr
Solo-Cellist

Olaf Maninger
Solo-Cellist
Richard Duven
Rachel Helleur
Christoph Igelbrink
Solène Kermarrec
Stephan Koncz
Martin Menking
David Riniker
Nikolaus Römisch
Dietmar Schwalbe
Knut Weber

KONTRABÄSSE
DOUBLE BASSES
Matthew McDonald
1. Solo-Bassist
Janne Saksala
1. Solo-Bassist
Esko Laine
Solo-Bassist
Martin Heinze
Michael Karg
Stanisław Pająk
Peter Riegelbauer
Edicson Ruiz
Gunars Upatnieks
Janusz Widzyk
Ulrich Wolff

FLÖTEN**FLUTES**

Mathieu Dufour

Solo

Emmanuel Pahud

Solo

Prof. Michael Hasel

Jelka Weber

Egor Egorkin

Piccolo

OBOEN**OBOES**

Jonathan Kelly

Solo

Albrecht Mayer

Solo

Christoph Hartmann

Andreas Wittmann

Dominik Wollenweber

Englischhorn / Cor anglais

KLARINETTEN**CLARINETS**

Wenzel Fuchs

Solo

Andreas Ottensamer

Solo

Alexander Bader

Walter Seyfarth

Manfred Preis

Bassklarinette / Bass Clarinet

FAGOTTE**BASSOONS**

Daniele Damiano

Solo

Stefan Schweigert

Solo

Mor Biron

Markus Weidmann

Václav Vondrášek

Kontrafagott / Contra Bassoon

HÖRNER**HORNS**

Stefan Dohr

Solo

David Cooper

Solo

Stefan de Leval Jezierski

Fergus McWilliam

Paolo Mendes

Georg Schreckenberger

Sarah Willis

Andrej Žust

TROMPETEN**TRUMPETS**

Gábor Tarkövi

Solo

Tamás Velenczei

Solo

Guillaume Jehl

Martin Kretzer

Andre Schoch

POSAUNEN**TROMBONES**

Prof. Christhard Gössling

Solo

Olaf Ott

Solo

Jesper Busk Sørensen

Thomas Leyendecker

Prof. Stefan Schulz

Bassposaune / Bass Trombone

TUBA

Alexander von Puttkamer

PAUKEN**TIMPANI**

Rainer Seegers

Wieland Welzel

SCHLAGZEUG**PERCUSSION**

Raphael Haeger

Simon Rössler

Franz Schindlbeck

Jan Schlichte

HARFE**HARP**

Marie-Pierre Langlamet



Wolfgang Tillmans' immerwährendes Interesse an der Welt manifestiert sich seit Beginn seiner künstlerischen Tätigkeit in einem breit aufgestellten Werk, das weit über das Medium der Fotografie hinausgeht. Vor allem seine Leidenschaft für Musik findet in verschiedensten Formen immer wieder Eingang in seine künstlerische Produktion. Seine heute ikonischen Porträts einer zu Techno tanzenden Jugend aus den frühen 1990ern vermittelten ein freiheitliches Lebensgefühl, das für Tillmans von großer politischer Relevanz war. Im Laufe der Jahre hat er zudem zahlreiche Musiker und Sänger, die für ihn wichtig waren, porträtiert, Videos gedreht, selber Musik produziert und mit dem »Playback Room« einen Raum zum Hören von Musik in Studioqualität im Kunstkontext etabliert. Tillmans' Ansatz, die Welt mit offenem Auge und Ohr wahrzunehmen, zu erkunden und dabei das Spielerische ernst zu nehmen resultiert hier in einer orchestrierten Collage aus spontan entstandenen Fotografien, die er nach einer Ruhepause auf dem Dach seines Berliner Studios und nach einem Konzertbesuch in der Berliner Philharmonie aufgenommen hat: »zwischen Schlaf und Wachsein auf dem Dachgarten, so wie im Saal in der Musik versunken zu sein und daraus erwacht das Gebäude neu sehen. Das subjektiv Gesehene, von der Linse direkt Abgebildete, dann gefiltert, beziehungsweise in Bewegung versetzt. Und das Überraschende, Spielerische in John Adams' Musik ist so vielleicht auf eine Art repräsentiert, ohne dass es die Absicht gab, bewusst seine Musik zu visualisieren.«

Since the beginning of his artistic work, Wolfgang Tillmans's ever-present interest in the world has manifested itself in a broad oeuvre that transcends far beyond the medium of photography. His passion for music in particular always finds its way into his artistic output in a variety of forms. His now iconic portraits of a youth dancing to techno in the early 1990s conveyed a free-spirited lifestyle that, for Tillmans, was of great political relevance. Over the years, he has also produced portraits of numerous musicians and singers who were important to him, he has made videos, produced music himself and, in an art context, established the "Playback Room", a space for listening to music in studio quality. The result here of Tillmans's approach, of exploring the world with an open eye and ear while taking playfulness seriously, is an orchestrated collage of spontaneous photographs which he took after relaxing on the roof of his studio in Berlin alongside a set of pictures taken following a concert in the Berlin Philharmonie: "To be half asleep, half awake in the roof garden, as well as being lost in the music in the concert hall, then to awaken to see the building in a new way. What is viewed subjectively, caught directly by the lens, is then filtered or set in motion. And the surprising, playful element in John Adams's music is perhaps then represented in a sense, without the intention of consciously visualising his music."

AUDIO PRODUCTION

Recording producer: Christoph Franke

Sound engineer: René Möller

Recording location: Philharmonie Berlin

Recorded in 24-bit / 192 kHz

Publisher: Hendon Music, Inc., New York, except

“Harmonielehre” (Associated Music Publishers, New York)

The libretto of “The Gospel According to the Other Mary” is reproduced courtesy of Boosey & Hawkes Bote & Bock GmbH, Berlin

CONCERT VIDEO PRODUCTION

Video director: Michael Beyer, Robert Gummlich, Andreas Morell

Assistant video director: Hannah Dorn

Director of photography: Martin Baer, Thomas Kutschker, Volker Striemer

Camera: Michael Boomers, Boris Fromageot, Winfried Hermann, Fabian Meyer, Annett Zimmermann

Score: Martin Feil, Jan Stoll, Thomas Vogel

Postproduction: Alexander Feucht, Caroline Siegers, Sibylle Strobel

Video supervisor: Andreas Ulrich, George Nducha

Production supervisor: Magdalena Zięba-Schwind

DOCUMENTARY “Short Rides with John Adams”

Director: Magdalena Zięba-Schwind, Daniel Finkernagel

Editing: Uli Peschke

Camera: Boris Fromageot, Michael Boomers,

Thomas Kutschker, Christopher Rowe

© 2017 Berlin Phil Media GmbH

BPHR 17014

© & © 2017 Berlin Phil Media GmbH · All rights reserved

Videos produced for the Berliner Philharmoniker's Digital Concert Hall

www.digital-concert-hall.com

www.berliner-philharmoniker.de · www.berliner-philharmoniker-recordings.com

PHOTOGRAPHY AND DESIGN

Wolfgang Tillmans

Executive producer: Olaf Maninger, Robert Zimmermann

Project manager: Felix Feustel

Layout: Studio Marek Polewski

Introductions on pages 14–33 and Biography John Adams: Harald Hodeige

Translations: Stefan Lerche (A. Ross, S. Rattle), Innes Wilson (H. Hodeige),

texthouse (Libretto “The Gospel According to the Other Mary”),

Robert Gisshammer (“The Wound-Dresser”)

Editorial: Gerhard Forck, Richard Evidon, Hendrikje Scholl, Markus Zint

Assistant project manager: Sarah Kopitzki, Charlotte Sinn

Printed and manufactured by Eberl Print

Print production consulting: Holger Schmirgalski

Premastering Blu-ray disc: Stefan Bock, msm Studios

Subtitles: texthouse, using the following translations: German: Geertje Lenkeit,

Eva Reisinger; except “The Wound-Dresser” (Robert Gisshammer)

Spanish: Luis Gago · Japanese: Taka Kidokoro · English: Matthew Harris

Special thanks to Galerie Buchholz, Stephan Jansen,

Hannah Dorn, Tobias Möller, Shirley Apthorp

John Adams would like to give special thanks to Stanley Dodds, Christoph Franke,

Magda Zięba-Schwind, Simon Rattle and the members of the Berliner Philharmoniker.

Wolfgang Tillmans thanks: Armin Lorenz Gerold, Paul Hutchinson, Sarah Bohn

John Adams and Leila Josefowicz appear courtesy of Nonesuch Records

Wolfgang Tillmans is represented by Galerie Buchholz Berlin / Cologne,

Maureen Paley, London, David Zwirner, New York



BERLINER PHILHARMONIKER
JOHN ADAMS

GUSTAVO DUDAMEL
ALAN GILBERT
KIRILL PETRENKO
SIR SIMON RATTLE



VOLUME 1

- 1-3 Harmonielehre
- 4 Short Ride in a Fast Machine
- 5-7 City Noir

VOLUME 2

- 1 Lollapalooza
- 2-5 Scheherazade 2
- 6 The Wound-Dresser

VOLUME 3-4

The Gospel According to the Other Mary

CONCERT VIDEO BLU-RAY DISC 1-2

All concerts in High Definition Video

BONUS

Interviews and documentary "Short Rides with John Adams"