

Richard Taruskin

## A TÖMEG, A CSŐCSELÉK ÉS A NEMZET A BORISZ GODUNOVBAN

*Mit gondolt Muszorgszkij, és számít-e az?*

Az oroszoknak és nekünk, akik tanulmányozzuk őket, nem lehet okunk panaszra. A nemzeti kérdés kegyes volt hozzánk. Ez volt belépőjegyünk a zenetörténetbe. Néha rögeszmékhez és mániákhoz vezetett, amelyeknek hasznát vehettük. Az ember mégis megpróbál ellenállni. A nemzet ünneplése, az önazonosság megerősítése, a szolidaritás megnyilvánulásai a magunk fajtája iránt, „az identitás-kártya kijátékszása” és a hasonló gyakorlatok összességükben több kárt okoztak, mint amennyit használtak, és a zenetudományt gyakran tévútra vezették.<sup>1</sup> Több mint egy tucat évvel ezelőtt szakadt ki belőlem a kiáltás: „ha kritikai kérdésünk az, hogy ’mennyire orosz’, akkor akármi is a válasz a kérdésre, és akárhogyan értékeljük is a választ, gettóba zárjuk az orosz zeneszerzőket.”<sup>2</sup> Oroszországgal kapcsolatban semmi más nem volna érdekes, mint az, hogy mennyire orosz? Van valami más érdekesség is Grieggel kapcsolatban azon túl, hogy mennyire volt norvég? És tiltakozhatom bármilyen hevesen, egy „opera és nemzet” mottóval megrendezett konferencián csak ebben az összefüggésben szólalhatok meg. Ebben a keretben az

1 Az idézőjelben szereplő hivatkozás forrása: Susan McClary: „Playing the Identity Card of Grieg, Indians and Women”, *Nineteenth-Century Music*, XXXI. (2007–08), 217–227. Cikke eredetileg a „Music and Identity” című konferencia nyitóelőadása volt, amelyet a centenáriumi *Grieg 2007!* ünnepségsorozat keretében rendeztek Bergenben, Norvégiában, míg a jelen cikk az „Opera és nemzet” című konferencia bevezető előadása volt; ezt a konferenciát 2010 októberében rendezték Budapesten, Erkel Ferenc születésének 200. évfordulóján és legismertebb művének, a *Bánk Bán*nak a Magyar Állami Operaházban történő új színpadra állítása alkalmából. Míg McClary megerősítette annak az eseménynek a szellemét, amelyre meghívást kapott, én úgy döntöttem, hogy megkérdőjelezem azokat az előfeltevéseket, amelyeknek jegyében a budapesti konferenciát létrehozták. Írásomat részben az inspirálta, hogy választ adjak neki, illetve annak, amit cikkében regresszív romantikának tartok. [A budapesti konferencián Richard Taruskin előadása rövidített változatban hangzott el, jelen fordítás viszont a teljes szöveg alapján készült: „Crowd, Mob, and Nation in ‘Boris Godunov’: What Did Musorgsky Think, and Does It Matter?”, *The Journal of Musicology*, vol. 28, no. 2 (Spring 2011), 143-165. A tanulmány magyar fordítását a University of California Press szíves engedélyével közöljük. A szerk.]

2 Richard Taruskin: *Defining Russia Musically. Historical and Hermeneutical Essays*. Princeton: Princeton University Press, 1997, xvii.

oroszkok és tanulmányozóik mindig gettóban maradunk, bármennyire kevésbé szeretnénk is. Csajkovszkij állítása (aki ezt nem bizonygatta lépten-nyomon), illetve Tanyejevé (aki viszont igen), hogy tudniillik „nem-nacionalisták” is vannak, csak megerősíti azt, hogy a nemzeti jelleg a szabály, amihez mindent mérünk, és hogy Csajkovszkij és Tanyejev a gettóban lakás bűnét azzal súlyosbítja, hogy nem jó gettótaláló. Nincs menekvés senki számára, szegény Szergej Gyagilev számára sem, aki úgy számított, hogy az orosz egzotikumot (azaz a kívülről szemlélt orosz nacionalizmust) meglovagolva meghódíthatja a világot, majd a világháború után lemondott erről, és azáltal haladta meg, hogy rávette Stravinskyt a *Pulcinella* megzenésítésére, vagy Poulencet arra, hogy megírja a *Les biches*-t. Amikor Poulenc egy este Monte Carlóban találkozott Gyagilevvel, közölve vele, hogy éppen a *Petruska* előadására megy, Gyagilev grimaszt vágott és felkiáltott: „*Mais quel ennui!*”<sup>3</sup> A történetben persze az az érdekes, hogy a háború után még mindig műsorán tartotta a *Petruskát* – és a *Tűzmadárt*, a *Seherezádét*, a *Le Festint* és még az újonnan megíratott *Nuit sur la Mont Chauve*-ot is –, és erre szükség is volt ahhoz, hogy talpon maradjon.

Mi tehát az újdonság ehhez képest? Ha a közkedveltségnek örvendő Walter Benjaminsnak igaza van, hogy „nem létezik olyan kulturális dokumentum, amely ne lenne egyszersmind a barbárság dokumentuma”, akkor nem létezik olyan ösztönző körülmény, amely ne jelentene korlátozást is egyben. Vannak azonban megfordítható paradoxonok; így az is igaz, hogy nincs olyan korlátozás, amely ne jelentene ugyanakkor ösztönzést is.

Ily módon, egyszerre ösztönözve és korlátozva, megragadom az alkalmat arra, hogy ne csupán kirohanást intézzek a nemzeti kérdés felvetése ellen, és ne csupán kihasználjam, de még bonyolítsam is. A bonyolítás olyasmi, amit Susan McClary kizárni látszik Griegnek és identitásának egyszerű feldicsérésével, amellyel erőteljesen (és szenvedélyesen) azonosítja magát, olyannyira, hogy szerrinte az egyszerű feldicsérés egyetlen alternatívája „annak finnyás elutasítása, hogy felvessük a Különbség kérdését, ami által elmulasztjuk a fősodorral való szembenézést, hegemoniájának megkérdőjelezését”.<sup>4</sup> Azt hiszem, ennél jobbat is tehetünk. Az a kérdés, amely engem érdekel, nem az, hogy az opera játszik-e szerepet a nemzeti azonosság megteremtésében (válasz: igen), vagy hogy elválasztható-e a nemzeti azonosság megteremtésétől (válasz: nem, hacsak nem lehet máshol, mint a nemzeten belül előadni), hanem az, hogy ezt a szerepet hogyan játssza el az idők folyamán. Az opera – vagy egyes operák – és a nemzet viszonya lehet, hogy szükségszerű, de egyszersmind instabil is, és én szeretném nyomon követni ezt az elkerülhetetlen instabilitást egy olyan opera, Muszorgszkij *Borisz Godunovja* esetében, amelynek nemzeti jelentőségével kapcsolatban a legcsekélyebb kétely sem merült fel soha.

3 „Micsoda unalmas vacak!” Francis Poulenc: *My Friends and Myself*. Transl. by James Harding, London: Dobson, 1978, 127.

4 McClary: *Playing the Identity Card*, 226.

## I.

Olyan operáról van szó, amely úgy viszonyul a nemzethez, hogy még csak nem is utal saját nemzetére. Ahogyan valamikor régen Joseph Kerman írta az *Opera és drámában*, egy olyan könyvben, amelynek szemmel látható célja az volt, hogy a lehető legtöbb híres operát kitagadja a kánonból, a *Borisz jó osztályzatot* érdemel, mivel az említésre sem méltó Puccini „*Turandotjával* ellentétben a *Borisz Godunov* tényleg szól valamiről: a királyságról, az alattvaló és az uralkodó közti viszonyról”.<sup>5</sup> Kissé absztraktabbul fogalmazva: a legitimációról szól, más szóval nem csupán történelmi dráma, hanem olyan dráma, amely, több más korabeli orosz operához hasonlóan, a legsürgetőbb történelmi kérdések valamelyikét vetette fel. Nem mintha ebben bármi meglepő volna: Oroszországban, mint mindennütt másutt Európában, a 19. század a történetírás és egyben a nacionalizmus nagy évszázada volt. E két dolog ugyanazt jelenti, hiszen szimbiózisban éltek egymással. Ami ugyancsak nem meglepő, az az, hogy az orosz operarepertoár meghatározó darabjai (beleértve a komoly történelmi operák nagy részét) II. Sándor, a jobbágyfelszabadító cár uralkodása alatt keletkeztek, vagy legalábbis ekkor kezdtek megírásukhoz. (Muszorgszkij egész pályája az ő uralkodása idején zajlott, miután a komponista a cárral egy évben halt meg, sőt mindössze két héttel őutána.) Ebben a viszonylag liberális korszakban az orosz irodalmi élet soha nem látott virágzásnak indult, különösen a történelmi irányzat, hiszen egy időre még a cenzor is visszahúzódott, és helyt adott egy sereg történelmi iskola versengésének.

Nos, ez azért kicsit túlzás. A fő versengők száma három volt, az alábbiak szerint:

– a dinasztikus történetírók régi iskolája, amelyet Nyikolaj Mihajlovics Karamzin (1766–1826), az I. Sándor által kinevezett „Hivatalos Történész” hozott létre; az ő monumentális műve, *Az orosz állam története* 1818-tól kezdve tizenkét kötetben látott napvilágot (az utolsó kötet a halála után jelent meg), és ezzel lefektette a Hivatalos Nacionalizmus alapjait, amelyet 1835-ben Sándor öccse és utóda, I. Miklós nevében hirdettek meg, s amelynek értelmében a hazafiasság két alapvető oszlopa az ortodox hit (*pravoszlavije*) és az autokrácia (*samogyerzsavije*);<sup>6</sup>

– egy neo-hegeliánus, „államközpontú” iskola; ennek legkiemelkedőbb képviselője Szergej Szolovjov (1820–1879) volt, akinek befejezetlen, 29 kötetes műve, az *Oroszország története a legkorábbi időktől*, az egyetlen szerzőtől származó legátfogóbb, Karamzin felülmúlására törekvő Oroszország-történet 1851-ben kezdett megjelenni, és az 1774-es évig jutott el, amikor szerzőjének halála megakasztotta a publikálást. Szolovjov történelmi szemlélete ugyanúgy fölülről lefelé irányuló volt, mint a dinasztikus történészeké, ugyanakkor szigorúan teleologikus volt, amennyiben az erős és centralizált államot tekintette célnak, amelynek irányába hatott

5 Joseph Kerman: *Opera as Drama*. New York: Vintage Books, 1956, 256.

6 Lásd Nicholas Riasanovsky: *Nicholas I and Official Nationality in Russia, 1825–1855*. Berkeley–Los Angeles: University of California Press, 1959.

minden haladó gondolat vagy cselekedet, s szerinte a „nagy ember [...] mindig és mindenütt kielégíti a nemzet aktuális szükségleteit”;<sup>7</sup>

– egy rövid életű „népi” iskola, amely csak abban a rövid időszakban létezett, amikor II. Sándor lazuló cenzúrája kinyitott egy szűk ablakot; ez a történelem hatóerejéről szóló, „alulról fölfelé” szemléletű elméletet hirdetett, és legfőbb képviselője Nyikolaj Kosztomarov (1817–1885) volt, akit az orosz zene minden tanulmányozója ismer, ugyanis a *Borisz Godunov*ról kijelentette, hogy hamisítatlan „lap a történelemből”.<sup>8</sup>

A történész érdeklődése a korabeli opera iránt jellemző volt a korra – és a nemzetre. A *Borisz Godunov*, amely egy olyan Puskin-drámán alapul, melynek előadása 1870-ig be volt tiltva (noha kiadását engedélyezték), ugyancsak az említett szűk ablak eredménye volt. A zeneszerző lelkesen tanulmányozta a történelmet, s következő (befejezetlen) történeti operájában, a *Hovanscsinában* azt a példátlan megoldást alkalmazta, hogy a librettót közvetlenül az elsődleges forrásdokumentumok felhasználásával alkotta meg, ahelyett hogy valamely létező irodalmi feldolgozásból indult volna ki. Az orosz szellemtörténetnek ebben a pozitívista és optimista pillanatában a színházlátogató közönség és szellemi vezetői az operákat egészen komolyan a nemzeti történetírás részének tekinthették. A *Vesztnyik Jevropi* (Európai Kurír), az egyik legvastagabb, legendás történelmi és liberális véleménynyilvánító „vastag folyóirat” Kosztomarov és a művészeti publicista (és hivatásos könyvtáros) Vlagyimir Sztaszov közötti tudós eszmecsere-t közölt egy operaprodukció történeti hitelességéről. Ebben az esetben Alekszandr Szerovnak a 10. századi Kijevben játszódó *Rognyeda* című operájáról van szó. A folyóirat kiadója, Mihail Sztaszjulevics bevezetőt írt a vitához, amely mottóként állhatna a jelen írás fölött:

Néhány olvasónk meglepődhet azon, hogy „történeti krónikánk”-ban színházról és színpadi produkciókról esik szó, hiszen folyóiratunkat kifejezetten a történettudományak szenteljük. Efféle kételyek nem merülnek fel azonban olyan olvasók esetében, akik a színházra, hozzánk hasonlóan, nem léha szórakozásként gondolnak, hanem nagy jelentőséget tulajdonítanak neki az ember szellemi életének motiválásában és fejlesztésében, ami következésképpen hatással van a társadalmak történetére.<sup>9</sup>

Mindez annyira orosz! És valóban, az 1870-es években mindhárom említett történeti iskola megtestesült valamilyen fontos operában. Bármelyik opera, amely a Karamzint forrásként használó valamelyik író darabján alapult, akarva-nem akarva a dinasztikus felfogás szócsövénévé vált. A klasszikus példa Csajkovszkij korai operája, az *Opricsnyik* (1870–72). Ennek alapja Ivan Lazsecsnyikov (1792–1869) tragédiája egy fiatal nemesről, aki csatlakozik Rettegett Iván *opricsnyina* néven ismert magánhadseregéhez, hogy bosszút álljon anyján, aki ellene fordul, és kitagadja őt

7 Szergej Szolovjov: *Isztorija Rosszii v drevnyejsih vremen*, III. (ez az eredeti 5. és 6. kötetnek felel meg [Moszkva: K. Szoldatyenkov]), Moszkva: Izdatyelsztvo Moszkovszkogo Unyiverszityeta, 1963, 704.

8 Ez a kijelentés kétszer bukkan fel Vlagyimir Sztaszov írásaiban, aki fölтанúja volt (esetleg mástól hallotta): először Muszorgszkijt búcsúztató 1881-es gyászbeszédében (lásd Vlagyimir Vasziljevics Sztaszov: *Izbrannije szocsinyenyija*, Moszkva: Iszussztvo, 1952, II., 199), illetve, kissé eltérő fogalmazásban, a Pamjatyi Muszorgszkogo című, a zeneszerző halálának ötödik évfordulójára írt esszében: Sztaszov: i. m. III., 34.

amiatt, amit fia osztályárulásának tart; később elbocsátását kéri, hogy megházasodjon, s ez anyját, menyasszonyát és őt magát is kiteszi Iván önkényes, vérszomjas kegyetlenségének. A darab s ennek nyomán az opera tükrözi Karamzin kíméletlen ítéletét Ivánról (ami a zsarnokot követő és a Hivatalos Történezt alkalmazó Romanovok dicsőségét van hivatva aláhúzni):

A Sors más keserves megpróbáltatásai közepette, a feudális rendszer szerencsétlenségén túl, a mongol igán is túl, Oroszországnak egy önkényúr-hóhér rémuralmát kellett elviselnie. A nemzet az autokrácia iránti szeretetét megőrizve állt ellent neki, mert hitt abban, hogy Isten egyaránt küld rájuk pestist, földrengést és zsarnokokat; nem törte darabokra Iván vasjogarát, hanem huszonnégy esztendőn át elviselte gyötrelmeinek okozóját, pusztán imával és türelemmel felfegyverezve, hogy azután, jobb időkben, Nagy Péter és II. Katalin következék (a Történelem nem szívesen nevez meg élő személyeket).<sup>10</sup>

Az államközpontú felfogást elsősorban Rimszj-Korszakov operája, *A pszkovi lány* (1873) testesítette meg, amely egy költő, Lev Alekszandrovics Mej (1822–1862) darabján alapult.<sup>11</sup> A darab, a korszak pozitivista szemléletének megfelelően, tulajdonképpen egy történelmi rejtély megfejtésére vállalkozott: mi lehetett az oka, hogy Rettegett Iván, aki Oroszország tűzzel-vassal történő egyesítése során lerombolta a Hansa-szövetséghez tartozó Novgorod köztársasági kikötővárosát, ugyanakkor megkímélte Pszkovot, Novgorod republikánus testvérvárosát. Iván, aki úgy tűnik, olvasta mind Karamzint, mind pedig Szolovjovot, monológok során át mérlegeli saját különféle történelmi portréit. Egyik szövegében így összegezi a jellemével és uralkodásával kapcsolatos karamzini nézeteket: „Vérszomjas gazember, a bojárok és az érte rajongó jobbágyok üldözője, hóhérlegény, gyilkos, szörnyeteg!”<sup>12</sup> Ám egy másik híres helyen, fiához intézett szavaiban (egészen nyilvánvaló itt Puskin darabjából a fiától búcsúzó Borisz Godunov jelenetének hatása), melyeket Rimszj-Korszakov monológként zenésített meg, Mej Ivánja így ad számot indítékairól:

Csak az a királyság erős és nagyszerű,  
Ahol a nép tudja:  
Egyetlen uralkodója van, amint egy nyájnak  
Is egy a pásztora. [...] Engedje meg a pásztor  
A bojtárfiúknak, hogy az ő akaratuk érvényesüljön – s az egész nyáj odavész!  
Farkasokra sincs szükség; ők maguk végzik el a gyilkolást,  
És a kutyákra fogják a dolgot. [...]   
Nem! Én úgy kívánok uralkodni,  
Hogy Ruszt jogok védik, mint a páncél,  
De megadja számomra Isten a bölcsességet és az erőt?

9 *Vesztnyik Jevropi*, I. (1866)/1., 84.

10 Nyikolaj Karamzin: *Isztorija goszudarsztva rosszizszkogo*, Szentpétervár: Izdatyelsztvo Jevgenyija Jevdokimova, 1892, IX., 273–274.

11 Mej összesen három darabot írt: kettőt Rettegett Iván életének epizódjairól – *A cár menyasszonya* (*Carszkaja nyeveszta*, 1849), a *Pszkovi lány* (*Pszkovityanka*, 1859) –, illetve egyet, a *Serviliát* (1853), amely az ókori Rómában játszódik. Rimszj-Korszakov mind a hármat megzenésítette.

12 L. A. Mej: *Pszkovityanka*, V. felvonás, 10. jelenet, in: uő: *Drami*. Moszkva: Szovjetszkij piszatyel, 1961, 194.

„Mennyire nevetséges ez az Ivan Vasziljevics, aki úgy számol be uralkodással kapcsolatos nézeteiről, mint Szolovjov úr, [...] egy csaknem kedves és gyengéd Ivan Vasziljevics ő”, vélekedett Apollon Grigorjev, egy rivális költő és drámaíró.<sup>13</sup> A progresszívek azonban progresszívnek ítélték, hogy Mej beépítette művébe az éppen folyó történeti vitát, s a progresszív zenészek közé tartozott Rimszkij-Korszakov, de az a szobatársa is, akivel megosztotta legénylakását *A pszkovi lány* befejezése idején, olyasvalaki, aki akkoriban a saját történeti – vagy inkább történettudományi – operáján dolgozott.

1871 őszén Muszorgszkij a *Borisz Godunov* különböző verziói között volt. Az operát úgy, ahogy 1869–70-ben megírta, benyújtotta a Cári Színház igazgatóságának, amelynek operai bizottsága, mint közismert, 1871-ben azzal utasította vissza, hogy nincs benne primadonnaszerep. Az opera átírása során azonban a változtatások olyannyira túlmentek a bizottság által kívántakon, hogy kénytelenek vagyunk arra gondolni: az opera újragondolásának fő okai máshol rejtettek.<sup>14</sup> Az egyik legnagyobb olyan változtatás, amelynek semmi köze sem volt a Cári Színház kívánságaihoz, a koronázási jelenet felcserélése volt egy másikkal. Ez a változtatás sokkal többet jelent zenei vagy dramaturgiai revíziónál. 180°-os irányváltoztatást jelent Karamzin „földről lefelé” történeti koncepciójától Kosztomarov legújabbban képviselt „alulról fölfelé” elképzeléseiig. A *Borisz* két verziója voltaképpen a történettudomány területén akkoriban kibontakozó vitáknak megfelelően közvetlen vitában áll egymással – tanúságot téve az orosz szellemtörténet adott pillanatának egyedülálló jellegéről.

Karamzin nézetei Muszorgszkijhoz Puskin közvetítésével jutottak el. Az opera eredeti változata egy olyan időszakban keletkezett, amikor a komponista az opera és a prózai színház viszonyáról szigorú „realista” nézeteket vallott. Mégpedig Alekszandr Dargomizsszkijnak – „a zenei igazság nagy tanárának”, ahogyan Muszorgszkij két ízben is nevezte őt – híres kísérlete nyomán, ő ugyanis Puskin *Kővendégét* (az 1830-as négy „kis tragédia” egyikét) szó szerint, külön erre a célra készített librettó mellőzésével zenésítette meg. Muszorgszkij egy még radikálisabban realiztikus operát írt Gogol *Házasság (Zsenyitva)* című komédiája első felvonásának egyes jelenetei alapján, „kísérletet prózában komponált zenedrámára”, a prózai dráma követelményeinek semmiféle engedményt nem téve.

A *Borisz Godunov* eredeti librettója ilyesfajta non-librettó volt. Lényegében minden egyes szava Puskin drámájából származott – jöllehet miután a *Borisz Godunov* a *Kővendégtől* eltérően egész estét betöltő darab volt, a megzenésítés céljára rövidíteni kellett rajta, hiszen a zenei tempók rendszeren lényegesen lassabbak a pró-

13 Szocsinyenyija Ap. Grigorjeva, I., Szentpétervár, 1876, 515.

14 Az átírás átfogó értékelésére irányuló kísérlet: Richard Taruskin: „Musorgsky versus Musorgsky. The versions of Boris Godunov”. *Nineteenth-Century Music*, VIII. (1984–85), 91–118. és 245–272., újrakiadása: in: uő: *Musorgsky. Eight Essays and an Epilogue*, Princeton: Princeton University Press, 1993, 201–299.; az orosz történetírás és az orosz történeti opera viszonyának még átfogóbb áttekintése: uő: „The Present in the Past. Russian Opera and Russian Historiography, circa 1870”, in: Malcolm H. Brown (ed.): *Russian and Soviet Music. Essays for Boris Schwarz*. Ann Arbor: UMI Research Press, 1984, 77–146.; újrakiadása: uő: *Musorgsky. Eight Essays and an Epilogue*, 123–200.

zaiaknál. Muszorgszkij eljárása, amelynek során feltételezte, hogy a közönség jól ismeri a történeti cselekményt, a szemezgetés volt. Az első felvonást alkotó két jelenetet – a kolostorban játszódó „cellajelenetet”, amely elindítja az Ál-Dmitrij pályáját, és a „litván határon” játszódó jelenetet, amely e pálya alakulását mutatja be – nyilvánvalóan azért szemelte ki, mert erőteljes shakespeare-i kontrasztot alkotnak, s ez ideális megnyilvánulási lehetőséggel szolgált Muszorgszkij radikális módszerei számára. A cellajelenet magasztos idealizmusáról és szépséges ötös jambusairól volt nevezetes, míg a határon játszódó jelenet komikus prózai jelenet volt. Az egyiket *A kövendég*, a másikat a *Házasság* mintájára lehet megzenésíteni. Ami a többi részt illeti, a nyitójelenettől eltekintve, amelyben a tömeget a megválasztott cár iránti hódolatra kényszerítik, s amelynek a szövege Puskin első felvonásának második és harmadik színéből van összeollózva, Muszorgszkij egyszerűen kidobta mindazokat a jeleneteket, amelyekben a címszereplő nincs a színpadon, az eredeti huszonnégyből csupán hatot használva fel szövegkönyvéhez – egy olyan szövegkönyvhöz, amelyben Borisz Godunov jóval kiemelkedőbb szerepet játszik, mint Puskinnál, aki elsősorban a Trónkövetelő útját követi (és ily módon az irodalomtörténetből ismert „Demetrius-játék” típusába tartozik, amely a 17. század elejének spanyol és angol színházából ered<sup>15</sup>).

Egy (és csakis egy) jelenetben konfrontálódik Borisz a tömeggel. Puskin 19. jelenete („Tér a moszkvai székesegyház előtt”) az opera 1869-es verziójában a hatodik (utolsó előtti) jelenetnek felel meg: „Tér a Vaszilij Blazsennij székesegyház előtt Moszkvában”, vagyis a Vörös térről van szó. Puskin ezt Karamzin egy passzusára alapozta, amely nem az Ál-Dmitrij felemelkedésével, hanem Borisz elsőszülött fiának 1588-ban, Borisz cárrá koronázása előtt tíz évvel bekövetkezett halálával foglalkozott.

Godunov, [...] akinek abban az időben csak egy kiskorú gyermeke volt, meggondolatlanul magával vitte a fiút, jóllehet beteg volt, a Vaszilij Blazsennij templomba, nem hallgatva az orvosokra. A gyermek meghalt. Volt akkoriban Moszkvában egy istenes megszállott [*jurogyivij*], akit valódi vagy képzelt szentként tiszteltek. Anyaszült meztelenül járkált az utcákon a metsző hidegben ápolatlan, hosszú hajával, és a viszontagságokat megjósolva, ünnepélyesen megvádolta Boriszt. Borisz azonban békén hagyta és semmit sem ártott neki, akár azért, mert tartott a néptől, akár azért, mert elhitte, hogy szentről van szó. Ilyen *jurogyivijek*, szent együgyűek gyakran jelentek meg a fővárosban, vezeklőövet, *verigit* viselve. Joguk volt arra, hogy bárkit megfeddjének, akármilyen fontos személy volt, a szemükbe mondhatták, ha helytelenül cselekedtek. És a boltokból bármit elvihettek fizetés nélkül. A kereskedők ezt úgy köszönték meg nekik, mintha különös kegyben részesültek volna.<sup>16</sup>

15 Ennek példái között megtaláljuk Lope de Vega *El Gran Duque de Moscovia y Emperador Perseguido*, illetve John Fletcher *The Loyal Subject* című darabját. Lásd Erwin C. Brody: *The Demetrius Legend and Its Literary Treatment in the Age of the Baroque*. Rutherford, NJ: Fairleigh Dickinson University Press, 1972. Egy későbbi, Puskinnal egykorú, de általa nem ismert példa Schiller befejezetlenül maradt *Demetriusa*.

16 Nyikolaj Karamzin: *Isztorija goszudarsztva rosszizskogo*, X., 169.

Puskin adaptációjában Borisz azért rendeztet egyházi szertartást, hogy kiátkozhassa a Trónkövetelőt. Mikor elhagyja a templomot, megszólítja a *jurogvivij*, és elpanaszolja Borisznak, hogy valamilyen sihederek elloptak tőle egy kopejkát, és a cárnak ugyanúgy meg kellene ölnie őket, ahogy a jog szerinti cárevicsset megölette. Borisz kéri a szent embert, hogy imádkozzon érte, de az visszautasítja. A jelenet a tömeg morgolódásával kezdődik, ami tudatlannak és apatikusnak mutatja a népet:

EGYIK EMBER: Kijön-e a cár hamarosan a templomból?

MÁSIK: A mise véget ért, most van a könyörgés.

ELSŐ: Mi? Őt már kiátkozták?

MÁSIK: Ott álltam a templomtornácon, s hallottam, amint a diakonus elüvöltötte:

Griska Otrepjev – anatóma!

ELSŐ: Csak átkozgassák! A cárevicsnek semmi köze ahhoz az Otrepjevhez.

MÁSIK: A cárevicsnek most éneklük a „Nyugodjék békével”-t.

ELSŐ: Nyugodjék békével – élőnek? Majd megkapják a magukét az istentelenek.

HARMADIK: Ha, micsoda zaj! Nem a cár az?

NEGYEDIK: Nem – az eszelős.<sup>17</sup>

Muszorgszkij ezeket a sorokat apróbb változtatásokkal, „realisztikus” kórusrecitativóként zenésítette meg. Ezt követi az *jurogvivij* és a gyerektolvajok epizódja, ami után a tömeg felkiált: „A Cár! Jó a Cár!” És Borisz a kíséretével kivonul a templomból, a sokaság pedig egy Muszorgszkij által összeütött szöveget énekelve kíséri a menetet:

A Krisztusra kérünk,  
Ne hagyd árva néped!  
Áraszd jószágod ránk,  
Mert meghalunk éhen!  
Adj nekünk kenyeret,  
Adj nekünk ételt!  
Ó, hallgass meg!

Ó, halljad!  
Halljad! Cárunk!  
Éhen pusztulunk!  
Kenyeret nekünk!  
Ételt! Ételt!  
Kenyeret nekünk!  
Krisztus nevében kérünk!

Muszorgszkij ezeket az egyszerű sorokat gyönyörűen zenésítette meg, inkább népies stílusban, mint recitativószerűen, s ilyen módon azt hangsúlyozta, hogy mennyire Karamzin tömegét jeleníti meg: egy alázatos, passzív, tehetetlen sokaságot, amely kizárólag testi szükségleteinek tudatában, és bizakodva tekint Cárjára, az ég küldöttjére, megváltást remélve. A tömeg úgy jelenik meg, mint aki balsorsát, ahogyan Karamzin mondaná, a zsarnokság iránt érzett szeretettel viseli. A tömeg nem vesz részt a *jurogvivij*jal zajló heves konfliktusban; ellenkezőleg, amikor a szent őrült gyilkossággal vádolja a „Cár-Heródest” – Muszorgszkij, nem pedig Puskin színpadi utasítása szerint –, rémülten szétozlik.



## II

Petrográdból való elutazása előtt meglátogattam, és valami különöset tapasztaltam. Ez a valami mérföldkövet jelent Korszinka tehetségében. Megértette a zenedráma drámai lényegét. Ő, tehát Korszinka, kigondolt valami nagyszerű történetet a *vecse* kórusaival – éppen, amire szükség volt: én meg felkacagtam gyönyörűségemben.<sup>18</sup>

Korszinka Rimszkij-Korszakov neve volt, a *vecse* pedig *A pszkovi lánynak* az a jelenete, amely felidéri a pszkovi köztársaság tanácsának pánikhangulatban tartott ülését, amelyen megpróbáltak szembenézni Rettegett Iván várható támadásának perspektívájával. A jelenet belső szakadással végződik, és lázadók egy csoportjának a kiválásával, akik (az alkalmazkodni kész kormányzókkel ellentétben) erőszakos végzetnek néznek elébe. A belső ellentétek, illetve zenei ábrázolásuk Rimszkij-Korszakov által megtalált módja ragadta meg Muszorgszkij képzeletét. A jelenet végén a lázadók egy valóságos (lejegyzett) népdalt énekelve masíroznak el; a kormányzók szenvedélyes recitativóban könyörögnek nekik, hogy gondolják meg magukat, a város vészharangja riadóra szólít, és a rémületes cár vezérmotívuma mindent elborít. Ez a kontrapunktikus mutatvány, amely három „természetes” vagy életből ellesett műalkotást – egy gyakorlatilag érintetlen népdalt, az élő beszédet imitáló recitativót és mimetikus zenekari effektusokat – illeszt egymásba, úgy összegezve a realiztikus ideálokat, ahogyan akkoriban az Új Orosz Iskola (nálunk elterjedt nevén: az Ötök) reformszellemű zeneszerzői felfogták őket; Cezar Kjuj pedig, a csoportnak az a tagja, akinek a zenéje visszavonhatatlanul feledésbe merült, noha a maga korában ő volt a leghíresebb tag, ugyanis nemcsak zeneszerző volt, hanem nagy és szigorú kritikus is, így üdvözölte a teljesítményt, saját mérceje szerint dicséretözönnel:

Az ember elfelejti, hogy színpadot lát, amelyen kórustagok jelenítenek meg egy több-kevesebb ügyességgel kialakított tömegjelenetet. A valóságot látjuk magunk előtt, az eleven népet, s mindezt páratlan, tartalmas zene kíséri elejétől végig. Ehhez hasonló tömegjelenetet nem találunk a meglévő operákban. Ha minden egyéb teljesen értéktelen volna is *A pszkovi lányban*, ez a *vecse*-jelenet önmagában is elég volna ahhoz, hogy jelentőséggel ruházza fel az operát a művészet történetében, előkelő helyet biztosítson számára a legjelentősebb operák sorában, szerzőjének pedig a legjobb operaszerzők között.<sup>19</sup>

Muszorgszkij valószínűleg viszketést érzett arra, hogy megpróbálja fölülmúlni ezt a jelenetet, és valószínűleg örült neki, hogy a Borisz Godunov első változatának visszautasítása ürügyet szolgáltatott neki ahhoz, hogy ezt megtegye. A Vaszili-jelenettel kapcsolatban egy különösen szédítő élményben volt része 1870 júliusában, egy hónappal azután, hogy lelkesedésének adott hangot Rimszkij *vecse*jével kapcsolatban. Egy Sztaszov Szentpétervár melletti dácsájában tartott összezejövetelen Muszorgszkij eljátszotta az opera első változatát, akkor még a befejezés és az

18 Muszorgszkij Nagyvezsda és Alekszandra Purgoldnak, 1870. június 18-án, in: *Muszorgszkij: Lityeratur-noje naszlegijje. I, red. Alekszandra Orlova i Mihail Pekelisz*, Moszkva: Muzika, 1971, 110.

19 Cezar Antonovics Kjuj: *Izbrannije sztatyi*, Leningrád: Muzgiz, 1952, 221.

elvetés között őrlődve, és megdöbbenette, hogy még egy ilyen rokonszenvező, válogatott hallgatóság is félreértheti az opera műfaját és hangvételét, következőképpen jelentését. „Ami a *Borisz*-beli parasztokat illeti – írta Rimszkijnek –, egyesek komikusoknak (!) találták őket, míg mások tragédiát láttak bennük.”<sup>20</sup> Megértve, hogy hallgatóságának szemében – illetve fülében – kórusjeleneteinek prózarecitatívója menthetetlenül felidézte hagyományos kontextusát, és „komikusan” hatott, Muszorgszkijnak szembe kellett néznie a realista művészet egy addig fel nem ismert problémájával. Lehet, hogy már ebben a pillanatban, és nem a későbbi elutasítás következtében kapta az első lökést operája átdolgozásához. A szükséges revízióknak azáltal kellett tisztázni az opera műfaját, hogy elhatározó erővel állítja szembe a komikus és nem komikus karaktert, és a tragédiának megfelelő szintre emeli operájának hangvételét.

A realista, Puskinból eredő prózát a Vaszilij-jelenetben olyan saját szöveggel helyettesítette, amely tartalmazta Rimszkij *vecséjének* valamennyi elemét: a naturalisztikus recitativót (beleértve a kórusrecitativót); emellett pedig magával ragadó zenekari kíséretet, amely részben a színpadi mozgást jeleníti meg, valamint a kórus által megszólaltatott, különböző típusokhoz tartozó népdalt, a lakodalmas énekektől az epikus elbeszélő énekekig, vagyis bilinákig. Muszorgszkij továbbá egy „forradalmi” kórushoz (*Razguljalasz udal mologyeckaja*, „Mozdul már a nép”) is írt szöveget, amely egy terjedelmesebb és fejlettebb összefüggő szám létrejöttét teszi lehetővé, mint bármi, ami Rimszkijnél található. Mindez a Trónkövetelő színrelépésével végződik, akit a tömeg lelkesen üdvözöl, és a győzelemhez vezető útján kikísér a színpadról, magára hagyva a kopeklopási epizóddal a templomból kimentett *jurogyivijt*, hogy a Zűrzavarok Időszaka fölött siránkozzon.

A problémát az jelentette, hogy Puskin, akinek a koncepciójában nem szerepelt effajta szerepet játszó nép, nem szolgáltatott anyagot egy ilyen jelenethez. Mejj nyugtalan tömeget ábrázoló, Rimszkij által felhasznált jelenetét Puskin utolsó előtti jelenete közelíti meg leginkább, ahol a tömeg, miután a költő névrokonának, Puskin bojárnak a tirádája lázadásra készíti, az éppen *Borisz* tehetetlen fia által elfoglalt palota felé özönlik, azt kiabálva, hogy „Kötözd meg, fojtsd meg! Éljen Dmitrij! Taposd el Godunov fajtáját!”. Ez az epizód közvetlenül Karamzinra támaszkodik, és Muszorgszkij változtatás nélkül átvehette volna. Az ezt megelőző jelenetben Puskinnál ugyancsak megbújhat egy aprócska célzás a tömeg posztkaramzini viselkedésére, itt ugyanis Puskin bojár Baszmanov bojárral (a Trónkövetelő ügyének egy másik támogatójával) egyetértésben, bizakodva jósolja meg a győzelmet:

[...] erősek,

Tudod, miben vagyunk mi, Baszmanov?

Nem a sereg, nem a lengyel segítség,

A vélemény az, a nép véleménye!

Eszedben van Dmitrij diadala

És békés hódításai, midőn

Lövést se adva le, a városok

Mindenfelé meghódoltak neki,

S makacs vajdákat megkötött a nép.<sup>21</sup>

20 *Muszorgszkij: Lityeraturnoje naszlegyjije, I., 117.*

21 Áprily Lajos fordítása

Ez azonban minden, ami Puskinnál megtalálható – épp csak valami utalás, nem pedig szöveg, amelyre librettót lehet alapozni. A zárójelenet tulajdonképpeni első szikráját, azét, amelyet Muszorgszkij a Vaszilij-jelenet helyettesítésére írt, a Trónkövetelő útjának néhány sora csíholhatta ki belőle – e sorokat Muszorgszkij bele is foglalta éppen ebbe a jelenetbe: „Halljuk már, – Hogy Kromi felé tart... – Nagy haddal Moszkva ellen kél! – És tönkreverte már a büszke cári had!” Ám ez is messze van még a végső „kromi jelenettől” (*szcena nad Kromami*) vagy a „forradalmi jelenettől”, amelyet Muszorgszkij 1871 novemberében fejezett be, amikor közös lakást bérelt Rimszkij-Korszakovval (aki ugyanakkor a *vecset* hangszerelte, fordulatai tehát bizonyára mindennap megszólaltak a közös zongorán). A szövegbe foglalt sorok a Karamzin által részletesen leírt 1605-ös ostromra és elkeseredett harcokra utalnak, amelyek során az Ál-Dmitrij lengyel csapataihoz több száz doni kozák csatlakozott. Ők voltak azok, akik összekötötték és foglyul ejtették Hruscsov bojár (akinek nevét 1956 és 1964 között mind a színdarab, mind pedig az opera programfüzeteiből kihagyták, miután névrokona a Szovjetunió vezetője volt), akit Borisz azért küldött hozzájuk, hogy vezetőjük legyen a Trónkövetelő elleni harcban. Hruscsovot hadizsákmányként adták át Dmitrijnek Kromiban, ebben az Orjol közelében fekvő városban, Moszkvától mintegy 350 km-re dél-délnyugatra. Karamzin szerint ez volt a Trónkövetelő hadjáratának fordulópontja.

De vajon Karamzin beszámolója volt-e Muszorgszkij forrása? Sztaszov nekrológja szerint igen, sőt ketten együtt tervezték el ezt a színt. Valóban, Muszorgszkij kromi jelenetének legkorábbi nyomtatott librettójában lábjegyzetben utalások találhatók a Hivatalos Történetíróra. Alekszandra Orlova és Marija Snyeerszon azonban, akik vissza akarták keresni az idézeteket, arra jutottak, hogy a hivatkozások fiktívek, és a cenzor félrevezetését szolgálták, és ahhoz hasonló következtetést vontak le, mint jómagam Karamzin alapos átolvasása után: hogy „történeti munkájában lázadásról egyáltalán nem esik szó” – amint ez nem is lett volna várható.<sup>22</sup> Az a pont, ahol Karamzin a legközelebb jut annak elismeréséhez, hogy „a nép” (*narod*) valamiféle aktív szerepet játszott Godunov bukásában, egyetlen epés megjegyzés:

A városokban, a falvakban és a főútvonalak mentén terjesztették Dmitrijnek az Oroszország lakosságához intézett kiáltványait, amelyek azt tudatták, hogy életben van, és hamarosan velük lesz. Az emberek csodálkoztak, nem tudták, hogy elhihetik-e mindezt. De a csavargók, a semmirekellők, az északi vidékeket régóta benépesítő útonállók ujjongtak: elérkezett az ő idejük. Némelyek közülük a Trónkövetelőhöz siettek Galíciába; mások Kijevbe igyekeztek, ahol [...] zászló hirdette, hogy hol lehet csatlakozni a népfölkeléshez.<sup>23</sup>

Muszorgszkij biztosan olvasta ezt a részletet, és hatással volt rá, mert levelezésében folyton úgy hivatkozott a kromi jelenetre, mint „a csavargókra” (*brogyagi*). Karamzin azonban nem tett mást, mint hogy megnevezte őket; az ő csavargói

22 Alekszandra Orlova–Marija Snyeerszon: „After Pushkin and Karamzin”, in: *Muszorgsky. In Memoriam 1881–1981*. Ed. by Malcolm H. Brown, Ann Arbor: UMI Research Press, 1982, 253.

23 Nyikolaj Karamzin: *Isztorija goszudarsztva rosszizszkogo*, XI., 85.

anarchista elemek, akiket keményen bírálni kell, és kifejezetten meg kell különböztetni őket „a néptől”:

„Akik összefogtak Borisz ellen, azok nem a tömegek voltak, hanem a söpredék. A [lengyel] nemesség egy teljesen elhanyagolható része, királyuk védelmében [...] vagy a száműzött, Szamborban és Lvovban felbukkanó cáreviccsel kapcsolatos virtuskodás gondolatával hízelegve maguknak. Oda is csődült mindenféle éhes, félmeztelen csavargó, és fegyvereket követelt magának, nem a dicsőséges csata, hanem a fosztogatás és az előjogok kedvéért; ezeket Mniszek [a trónkövetelő támogatója és apósa] a jövő felé kacsintva nagylelkűen biztosította számukra.”<sup>24</sup>

Muszorgszkij nem nyerhette inspirációját a Karamzin által leírt csőcseléktől. Habár maga is szigorúan ítélte meg a lázadó csőcseléket (amely hiszékenysége révén az átdolgozott opera tragikus hőségévé vált), szüksége volt egy olyan történészre, aki felvázolja azt az egyértelmű kapcsolatot, amelyet Karamzin nem volt hajlandó megteremteni az orosz vidék éhség generálta jognélkülisége és az Ál-Dmitrij sikeressége között. Annak érdekében, hogy megbízható történelmi megerősítést találjon egy, a Rimszkij *vecsjével* vetekedő kórusjelenethez, Muszorgszkijnek olyan történészre volt szüksége, aki a népet az események autentikus résztvevőjének tekintette a Zűrzavarok Időszakában, két orosz dinasztia között, nem pedig pusztán elszenvedőjének, mint a Karamzinhoz hasonló arisztokrata történészek vagy az olyan „államközpontúak” tették, mint Szolovjov.

Röviden szólva Kosztomarovra volt szüksége, és végül rá is talált az emberére. Kosztomarovnak a parasztságot idealizáló szemlélete szükségszerűen vezetett oda, hogy az író a népfelkelések specialistájává váljon. Első nagy sikere, a *Sztyenka Razin lázadása* (*Bunt Sztyenyki Razina*, 1859), a cenzúra II. Sándor korabeli liberalizálásának egyik legelső gyümölcse. A mű népszerűsége rendkívüli volt, és szerzőjét hőssé avatta. A hatvanas évek elején előadásai olyan nagy hatással voltak a szentpétervári egyetem hallgatóira, hogy az előadótermet zsúfolásig megtöltő hallgatók Kosztomarovot nem is egyszer a vállukon vitték ki a teremből.<sup>25</sup>

Kosztomarov magnum opusa *A Zűrzavarok Időszaka a moszkvai államban a 17. század elején* (*Szmutnoje vremja moszkovszkogo goszudarsztva v nacsale XVII-ogo sztoletyija*) című munkája volt, amely először 1866-ban folytatásokban jelent meg az *Európai Kurírban*. Ez volt a legutolsó irányadó vélemény a témában a Borisz átdolgozásának idején. Narratívája 1604-ben kezdődik, abban az évben, amikor az Ál-Dmitrij győzelmet aratott Borisz Godunov erői felett. A történelmi színt felvázoló bevezetőjében, amely a tulajdonképpeni beszámolót megelőzi, Kosztomarov terjedelmes bekezdést írt, amelyben közvetlen összefüggésbe hozza az éhséglázadást a

<sup>24</sup> Uott, 84.

<sup>25</sup> Kosztomarov fogadtatásáról áttételesen tanúskodik Sztaszovnak 1863. május 17-én Balakirevhez intézett hisztérikus levele legelkeseredettebb ellenségének, Szerovnak *Judit* című operájáról: „Szerov egy csapásra, az első hangtól kezdődően Szentpétervár bálványa lett, éppen olyan bálvány, amilyen Kosztomarov volt az utóbbi időben.” Lásd M. A. Balakirev–V. V. Sztaszov: *Prepizska*, I, red. Anasztaziya Szergejevna Ljapunova, Moszkva: Muzika, 1970, 199.

Trónkövetelő sikereivel, ily módon megteremtve Muszorgszkij kromi jelenetének konceptuális magját:

Ha a régiek nem emlékeztek hasonló rettenetes éhínségre Oroszországban, nem emlékeztek olyan csavargó- és koldusseregre (*brogyazsnyicsesztvo*) sem, amilyen akkoriban megszokott volt. Az urak kipenderítették szolgálkait, amikor az élelmezésük túlságosan megdrágult, és később, amikor a kenyér ára csökkent, vissza akarták szerezni őket. De korábbi jobbágyaik, ha sikerült túlélniük az éhínséget, már más gazdát találtak, vagy ráéreztek a vándorlás ízére – és nem akartak megint szolgálák lenni. A perek és bűnvádi eljárások sokasága folyt. Az üldözött szőkevények bandákba verődtek. Ezekhez a csavargókhoz jobbágyok serege csatlakozott, akik időközben tönkrement bojárrokhoz tartoztak. Borisz megtiltotta, hogy jobbágyoknak tekintsék őket, és ez ugyanolyan csapás volt számukra, mint a költözés tilalma a parasztok számára. Ha egyszer egy földesúr befogadta, ritka volt az olyan jobbágy, aki el akarta volna hagyni a jobbágy státust; gyakorlatilag mindannyian felszedték a sátorfájukat, hogy új helyet találjanak maguknak. Ezek a „bukott” jobbágyok időnként ezrével gyülekeztek. Miután megfosztották őket attól a jogtól, hogy birtokról birtokra vándoroljanak, rablóbandákhoz csatlakoztak, amelyek változó számban ütötték fel fejüket mindenütt. A legtöbb jobbágynek nem volt más lehetősége, hogy fenntartsa magát. Az egyetlen kivételt azok képezték, akik konyítottak valamit a kereskedéshez. Rengeteg menekült jött a nemesi udvarokból, kolostorokból, félreeső településekről. Ezek szerteszéjjel kóboroltak az éhínség idején, később pedig, amikor korábbi gazdáik kerestették őket, nem voltak képesek kivásárolni magukat, különösen, miután az éhínségnek annyi halálos áldozata volt. A túlélőkre hatalmas adót vetettek ki, mielőtt még meg tudták volna váltani kötelezettségeiket. Így próbáltak menekülni, átkozva kiszípolozóikat, a végrehajtók és feljebbvalók igazságtalanságait, hóhéraik erőszakos tetteit. Volt, aki Szibériába menekült, mások a Donhoz, ismét mások a Dnyeperhez. Sokan telepedtek le az ukrán síkságon, így szabadulva meg az állam által rájuk rótt kötelezettségektől. Az a tény, hogy Ukrajna északi része szerencsésen megmenekült a legszörnyűbb éhínségtől, az embereknek a térségben való rendkívüli koncentrációjához vezetett. A kormány intézkedéseket foganatosított a menekültek visszatelepítésére, ők pedig a maguk részéről készen álltak az ellenállásra. Természetesen az egész menekültnépesség elégedetlen volt a moszkvai hatóságokkal. Örömmel adták volna oda magukat bárkinek, aki Borisz ellen vezette volna őket, aki valamilyen előnyt biztosított volna a számukra. Ez nem azt jelenti, hogy ilyen vagy olyan politikai vagy társadalmi rend hívei lettek volna; a szenvedők hatalmas serege bármilyen új arc mellett szívesen elkötelezte magát abban a reményben, hogy az új rezsimben jobban mennek majd a dolgok, mint a régiben.<sup>26</sup>

Tehát nem söpredék, hanem megsértett és megnyomorított emberek tömege, amellyel (a történésszel együtt) rokonszenvezni lehet. Hogy a nép cselekvő erővé válhat, amely, ha felkel, a cárokat is fenyegetheti, arra vonatkozóan fontoljuk meg Kosztomarov leírását Hlopka Koszopolij bandájáról (és cseréljük fel Baszmanov nevét a Hruscsovéval):

Hlopka nem szorítkozott országúti útonállásra; hatalmas bandájával egyenesen Moszkvába vonult, fenyegetőzve, hogy megsemmisíti a trónt, a bojárakat és mindazt, ami Oroszországban a hatalom által szentesített, hatalommal bíró, gazdag és zsarnoki volt.

26 Kosztomarov: *Szocsinyenyija N. I. Kosztomarova*, III. Szentpétervár: Tipografija M. M. Sztaszjulevicsa, 1903, 42–43.

1603 októberében Borisz csapatokat küldött ki a banda szétzúzására Ivan Fjodorovics Baszmanov *okolnyicsij* vezetésével. Még nem jártak messze Moszkvától, amikor Baszmanovra váratlanul „tolvajok” rontottak. A cár csapatait a bozótton át vezető ösvényről támadták meg. Baszmanov elesett.<sup>27</sup>

Ami magát Hruscsovot illeti, a doni kozákok általi elfogásának és az Ál-Dmitrij mellé szegődésének történetét (az utóbbi Muszorgszkij kromi jelenetében a cselekmény része) Kosztomarov minden korábbi történésznél jóval részletesebben ismerteti:

Ide [a Dnyeper bal partjára, Kijev közelébe] jöttek el ismét Dmitrijhez a doni kozákok küldöttei, hogy biztosítsák őt szándékukról: a Don-medence egész független lakossága kész a csodálatosképpen megmenekült cárevicset szolgálni. Hűségük biztosítékaként lába elé helyezték Pjotr Hruscsov nemest, akit Borisz azzal küldött hozzájuk, hogy Dmitrij ellen hangolja őket. A fogoly, akit megbilincselve hoztak elő, csak akkor ismerte fel a Trónkövetelőt, amikor lábai elé lökték, s ekkor így szólt: „Most már látom, hogy te vagy a született, igazi cárevics. Arcvonásaid emlékeztetnek atyádéira, a nagy uralkodó, [Rettegett] Ivan Vasziljevics cár vonásaira. Bocsáss meg nekünk, Uram, és kegyelmezz nekünk. Tudatlanságunkban Boriszt szolgáltuk, de amikor látni fognak téged, mindannyian fel fognak ismerni.”<sup>28</sup>

Kosztomarov végezetül elbeszél néhány olyan epizódot, amelyeket Muszorgszkij felhasznált a kromi jelenet gúnyolódó kórusának koncipiálásához. Ezek voltaképpen a Borisz halálát közvetlenül követő időszakkal kapcsolatosak, amikor fiát családjával együtt kitesékelték a palotából. Íme, két ilyen történet:

Időközben a folyó túlsó partján még ott voltak azok, akik hűséget esküdtek Borisz özvegyének és fiának, ragaszkodni akartak esküjükhöz, és másokat is rávettek arra, hogy az egyház és az engedelmesség nevében ne váljanak árulóvá. Dmitrijt gyalázták és így kiáltottak: „Éljenek Borisz Fjodorovics gyermekei!” Azután Korela ezt kiabálta: „Üssétek őket, üssétek őket, de ne karddal, ne bottal, hanem rudakkal; üssétek őket, és mondjátok ezt: 'Nesze neked! Nesze neked! Eszedbe ne jusson velünk ujjat húzni!'” Ez tetszett az összesereglett fegyvereseknek, különösen a rjazanyiaknak. A Godunov-pártiakat szétkergették, s a Dmitrij-pártiak nevetve vadásztak rájuk, és ütötték őket, egyesek korbáccsal, mások botokkal vagy pusztá ökölrel.<sup>29</sup>

[Borisz támogatóit] könyörtelenül kirabolták és kifosztották, a nép gyűlöletének tárgyait még ruháiktól is megfosztották, és azon a napon sokakat láttak – a szemtanúk szerint – úgy, hogy szemérmüket, Ádám módjára, levelekkel fedték el. A csőcselék, amely hoszszan és sokat szenvedett, amelyet oly sokáig megaláztak, ujjongott ezen a napon, a nemesség és a gazdagok rovására élcelődtek, megfizettek nekik a korábbi megaláztatásokért. Még azok is, akik nem álltak a Godunovok mellé, sokat szenvedtek azon a napon; elég volt, ha valaki gazdag volt. Az általános fosztogatás és ivászat napnyugtáig tartott, azután mindenki aludt, mint akit agyonütöttek.<sup>30</sup>

27 Uott, 43.

28 Uott, 83.

29 Uott, 117.

30 Uott, 127–128.

Amikor tehát Kosztomarov azt mondta Muszorgszkij *Borisz*áról, hogy az „egy lap a történelemből”, világos, hogy mire gondolt – egy lapra az ő történelméből. Hogy a kromi jelenetre gondolt, amely a revideált változat zárójelenete volt az eredeti előadásban, azt mondanunk sem kell. A különbség Kromi és az opera többi része között pontosan ugyanaz, mint a Karamzin és Kosztomarov közötti különbség.

De mond-e valamit ez a különbség Muszorgszkij politikai nézeteiről? Egyik bizalmasa, Alekszandra Molasz (sz. Purgold), Rimszkij-Korszakov sógornője, egy énekesnő, akinek Muszorgszkij a 60-as években több dalt dedikált, jóval később elmondta a fiatal Borisz Aszafjevnek, hogy „a kromi erdőben játszódó jelenet lehetése azzal függ össze, hogy Muszorgszkij a korszak uralkodó népies [*narogyicsesztvennij*] tendenciáival összhangban megváltoztatta a tragédia végkifejletét”.<sup>31</sup> Ez megfelel a valóságnak, ám Aszafjev, aki akkorra a szovjet zenetudományi establishment hivatalos szócsöve lett, tendenciózusan hozzátette, hogy „Muszorgszkij itt pontosan azt tette meg, amit I. Miklós rendszere Puskinnek nem engedélyezett”.<sup>32</sup> Muszorgszkij jelenete egy olyan történelmi vonalat követett, amely Puskin idejében még egyáltalán nem létezett, egészen a 60-as évekig. Az események Kosztomarov-féle interpretációja ugyanúgy vonta kétségbe Szolovjov „államközpontúságát”, ahogyan Szolovjov Karamzin abszolutizmusát, ami Puskin Zűrzavarok Időszakára vonatkozó nézeteinek forrása volt, sőt eredetileg Muszorgszkij nézetei is.

Mindazonáltal túlságosan egyszerű volna az állítani, hogy a kromi jelenet Muszorgszkij saját megváltozott ideológiai elköteleződésének közvetlen kifejezése, sőt bizonyítéka, bármennyire vonzó volna is ez a liberális közvélemény számára (nem is beszélve a szovjet közvéleményről, amely ezt dogmaként hangoztatta).<sup>33</sup> Amikor az ősbemutató karmestere, Eduard Nápravník a próbán úgy meghúzta a jelenetet, hogy csak foszlányok maradtak belőle, Muszorgszkij beleegyezett ebbe, sőt meg is köszönte neki. (Leányának írott levelében Sztaszov kirohanást intézett ellene, értetlenségének adva hangot a zeneszerző „gyávasága, sekélyessége és kisorsúsága” fölött.)<sup>34</sup> Két és fél évvel később, 1876 októberében a Marinszkij Színház teljesen kihagyta ezt a jelenetet az operából (mondani sem kell: anélkül, hogy előzményéhez visszatértek volna, amit sohasem próbáltak és sohasem adtak elő). Sztaszov tiltakozásképpen azt süvöltözte, hogy „kasztrálták” az operát, és tanulmányértékű nekrológiájában azt állította, hogy a kromi jelenet elhagyása halálra sértette a zeneszerzőt, sőt a halálát is siettetette.<sup>35</sup> A zeneszerző egy másik közeli barátja, Arszenyij Golenyiscsev-Kutuzov gróf, éppen ellenkezőleg, a következőkről

31 Borisz Aszafjev: „'Borisz Godunov' Muszorgszkogo, kak muzikalnij szpektakl iz Puskina”; *Izbrannije Trudi*, III. Moskva: Akagyemija nauk SZSZSZR, 1954, 132.

32 Uott, 137.

33 Jurij Nyikolajevics Tyulin–Alekszej Ivanovics Kangyinszkij, é. m.: „K izucsenyiju naszlegija M. P. Muszorgszkogo: szcena 'pod Kromami' v dramaturgii 'Borisza Godunova'”, *Szovetszkaja Muzika*, 1971/3., 90–114.

34 1874. február 2-án kelt levél, in: Sztaszov: *Pizma k rodnim*, I. k., 2. rész, Moskva: Muzgiz, 1953, 209.

35 Sztaszov: „Urezki v 'Borisze Godunove' Muszorgszkogo (Pizmo v redakciju)”, *Novoje vremja*, 239. (1876. október 27.); újrak. in: Sztaszov: *Izbrannije szocsinenyija*, I., 278–279.; II., 199.

számol be emlékirataiban: „Muszorgszkij nem csupán hozzájárult a húzáshoz, hanem kifejezetten meg is volt elégedve vele.” Ezen megütközve Golenyiscsev-Kutuzov a jelenet mellett érvelt; mire Muszorgszkij „szenvedélyesen kijelentette, hogy a teljes elhagyást nem csupán a színpad követelményei tették szükségessé, hanem szerzői lelkiismerete is”. „Ebben a felvonásban – folytatta –, életemben egyetlen egyszer, hazudtam az orosz néppel kapcsolatban. A bojár [Hruscsov] kigúnyolása – ez hamisítás, oroszokhoz méltatlan tulajdonság. A feldühödött nép lehet, hogy gyilkosságokra, kivégzésekre vetemedik, de nem gúnyolja ki áldozatát.”<sup>36</sup>

Mi volt tehát a helyzet? Kosztomarovval vagy Karamzinnal értett-e egyet Muszorgszkij? Hogyan látta ő maga a Zűrzavarok Időszakát vagy Borisz legitimitásának kérdését? A rendelkezésre álló adatok, nagyrészt egymással vetélkedő memoárszerzők állításai, nem tesznek lehetővé határozott választ. Az opera keletkezéstörténete, mint már utaltam rá, az átdolgozásnak inkább a dramaturgiai, semmint a politikai ösztönzőire világít rá. A Vaszilij-jelenet felcserélése a kromi színnel kevésbé volt kapcsolatos a népiesség melletti valamiféle elköteleződéssel (ami végül is nem várható egy olyan köznemesi család tagjától, amely II. Sándor jobbagyfelszabadítása következtében vesztette el a vagyonát), mint inkább azzal a szándékkal, hogy egyértelművé tegye az opera tragikus karakterét, illetve azzal a csodálattal, amelyet Rimszkij-Korszakov alapvetően „államközpontú” operájának, *A pszkovi lány*nak kórusdramaturgiája iránt érzett. Az államközpontúság elveivel összhangban Mej (és Rimszkij) zendülőinek rossz véget kellett érniük. A csöcselék akciója (implicit módon) a *Borisz Godunov*ban is rosszul végződik. Miután Kosztomarov hajlíthatatlan zendülőcsoportja kikíséri a Trónkövetelőt és lengyel kíséretét a színpadról, Puskin *jurogyivije*, aki az elvetett Vaszilij-jelenetből átkerült a kromiba, egyedül marad a színpadon, hogy elzümögje hibbant próféciaját Oroszország lehanyaglásáról: „Gore, gore, Ruszi, / placs, placs, russzkij ljud, / golodnij ljud!...” (Jaj neked, jaj neked, Oroszhon, / zokogj, zokogj, orosz nép, / éhes nép!...)

### III.

Azzal, hogy Muszorgszkij a *jurogyivij* szerepét a Vaszilij-székesegyházból Kromiba helyezte át, gondoskodott arról, hogy a két jelenetet ne lehessen eljátszani ugyanabban az előadásban. Az egyiknek kifejezetten ki kell váltania a másikat. (Tulajdonképpen az volt a szándéka, hogy mindkettő ugyanazt a helyet – az utolsó előtti, Borisz halála előtt – foglalja el a jelenetek sorában, egészen addig, amíg Muszorgszkij – illetve inkább történész barátja, Vlagyimir Nyikolszkij – arra az ihletett gondolatra nem jutott, hogy az operát Krominak és a *jurogyivij* szívszorító jóslatának kell lezárnia.) Bármi lett légyen is azonban Muszorgszkij politikai és történettudományi meggyőződése, az nem kerülhette el a figyelmét, hogy a két jelenet ideológiailag épp olyan összeegyeztethetetlen, mint amennyire redundáns szövegében és zeneileg.

36 M. V. Ivanov-Boreckij (red.): Muzikalnoje naszledstvo: Szbornyik matyerialov po isztorii muzikalnoj kulturi v Rosszii, Moszkva: Ogiz és Muzgiz, 1935, 20.



Hosszú időn keresztül senki sem érezte szükségesnek, hogy szembeállítsa őket egymással, abból az egyszerű okból kifolyólag, hogy a Vaszilij-jelenet kiadatlanul és elfeledve lapult a szentpétervári Muszorgszkij-archívumban, a Cári (később Állami) Közkönyvtárban. Ha nem számítjuk a Nyikolaj Rimszkij-Korszakov első ízben szerzője halála után, 1909-ben kiadott emlékirataiban<sup>37</sup> található pontatlan és kétértelmű futó utalást, akkor a jelenetre a közvélemény figyelmét első ízben Andrej Nyikolajevics Rimszkij-Korszakov, a zeneszerző zenetörténész fia, Sztaszov utódként a Könyvtár kéziratgyűjteményének vezetője hívta fel 1917-ben (az orosz zenetudományak nem a legsikeresebb évében) egy kis példányszámú tudományos folyóiratban, amelyet akkoriban szerkesztett.<sup>38</sup> Kilenc évvel később Oskar von Riesemann, egy Észtországban született és Németországban élő zenetörténész végre publikálta a Vaszilij-jelenetet saját, hibáktól hemzseggő közreadásában, Muszorgszkij-életrajzának függelékében. Két évvel ezután az opera teljes első verziója megjelent Pavel Lamm kiadásában, Pétervárott be is mutatták, és az orosz operáinyencek körében híveinek egész tábora alakult ki.

A Vaszilij-jelenet első nyilvános előadására valamivel korábban, 1927. január 18-án került sor, amikor a moszkvai Nagy Színház, Arij Mojszejevics Pazovszkij (1887–1935) karmester ösztönzésére felújította a *Borisz*t, mégpedig az opera Rimszkij-Korszakov-féle változatát kiegészítve az újonnan felfedezett színnel, olyan hamis hivatkozással, hogy azt korábban „a cenzor parancsára hagyták ki”. A jelenet Rimszkij-Korszakov briliáns stílusában történő meghangszerelésével Mihail Mihajlovics Ippolitov-Ivanovot (1859–1935), Rimszkij-Korszakov egykori tanítványát bízták meg, aki abban az időben vezényelt a színházban, miután Alekszandr Glazunov (Rimszkij-Korszakov legjelesebb egykori tanítványa, aki akkor még Oroszországban élt) nem vállalta a feladatot.<sup>39</sup> Hogy ez az előadás Kromit is tartalmazta-e a Vaszilij-szín mellett, az nem világos. A következő évben, mint Robert W. Oldani beszámol róla, „a Sztanyiszlavszkij-opera a jelek szerint mind a kromi, mind a Vaszilij-szín próbálta ugyanahhoz a produkcióhoz, bár úgynevezett ’technikai megfontolások’ végül Kromi kihagyását tették szükségessé, mert egy hosszabb szünet a mű befejezése előtt túlságosan elnyújtotta volna az előadást”.<sup>40</sup>

A jól ismert, mindkét jelenetet tartalmazó, Borisz halálát zárójelbe tevő változat (a Vaszilij-szín Ippolitov-Ivanov verziójában) 1939-től vált kánonná a Szovjetunióban, amikor a szerző születésének centenáriumán a Bolsoj ünnepi produkcióban mutatta be a *Borisz Godunov*ot. A két jelenet elhelyezése az opera eredeti zárójelene előtt és után valamelyest enyhített a redundanciájukon – de csak valamelyest. Minden okunk megvan annak feltételezésére, hogy a döntés mögött az a sztálini szemlélet állt, hogy opera a cári uralom illegitimitásának politikai illusztrációja, és a

37 Lásd Nikolai Rimsky-Korsakov: *My Musical Life*. Transl. by Judah A. Joffe, London: Eulenburg Books, 1974, 110.

38 Lásd Andrej Nyikolajevics Rimszkij-Korszakov: 'Borisz Godunov' M. P. Muszorgszkogo", *Muzikalnij szovremennyik*, 5–6. (1917. január–február), 108–167.

39 Lásd M. M. Ippolitov-Ivanov: 50 let russzkij muziki v mojih vozspominanyijah. Moskva: Muzgiz, 1934, 146.

40 Prof. Oldani szíves szóbeli közlése.

propagandisztikus feladathoz minden egyes jelenetnek megvan a saját hozzátennivalója. Az elegyítés, amelyet Muszorgszkij sohasem tervezett, sőt – ő legalábbis így gondolta – lehetetlenné tett, logikailag teljesen indokolhatatlan volt.

Ugyanakkor mindkét jelenet izzóan hatásos zenei és drámai teljesítmény. Mindkettő könnyeket csal a hallgatóság szemébe, és a *jurogyivij* lamentációjának visszatérése (ami csak akkor visszatérés, ha mindkét színt játsszák) talán éppen a legzseniálisabb zenedrámái ötlet. Nem csoda, hogy az opera Moszkvában valószínűleg politikai célból kiagyalt verziója, amely a Szovjetunióban meghatározóvá vált, külföldön is népszerű lett a lemezeknek és egy sok helyen játszott filmnek köszönhetően (amelyben a *jurogyivij* szerepét mindkét jelenetben felejthetetlenül énekelte Ivan Kozlovskij), és életképes maradt nem csupán a posztsovjet Oroszországban, hanem Európában és Amerikában is. Az általam látott produkciók közül a Metropolitan Opera 1973-as előadása, amely David Lloyd-Jonesnak az Oxford University Pressnél megjelent kiadása alapján helyreállította Muszorgszkij saját hangszerelését, és ennek okán magát minden addiginál autentikusabbnak hirdette, illetve az 1992-es San Franciscó-i előadás egyaránt megtartotta mind a Vaszilij-, mind a Kromi-jelenetet, és ezáltal a Bolsoj által mindmáig alkalmazott megoldással zárójelbe tette Borisz halálának jelenetét. Egy 2010-es produkcióban Andrej Koncsalovszkij, a híres filmrendező a torinói Teatro Regióban mindkét jelenetet megtartotta, ugyanakkor (a jelenlegi, agresszív módon beavatkozó rendezői gyakorlattal összhangban) helyenként még szélsőségebb módon eltért a kanonizált „forgatókönyvtől”. Továbbá, ahogyan a *New York Times*-ban (2010. október 13-án) beszámoltam róla, a Metropolitan Opera új produkciója ugyancsak zárójelbe tette a haláljelenetet a két tömegjelenet segítségével. A közönség (és a rendezők) hozzászórtak ahhoz, hogy mindkettőt előadják, és tökéletesen lehetségesnek tartják, hogy eltekintsünk a redundanciáktól és ellentmondásoktól.

És igazuk van! Bár a szerző nem így képzelte el, és látszólag nem hagyta jóvá (annak ellenére, hogy mindkét jelenet csak általa komponált anyagot tartalmaz), a darab így nagyszerűbb alkotás mindkét szerzői verziónál. Ha ez muzikológiai eretnenség, hozzuk ki belőle a lehető legtöbbet.<sup>41</sup>

És mégis: ha azt állítom, hogy a Borisz „túltelített” változata nagyszerűbb, mint a két szerzői verzió, elkerülhetetlenül felmerül a kérdés: milyen alapon nagyszerűbb? Ha a nagyságot modernista vagy akadémikus módon mérjük, a bel-

41 Van, aki már megtette. Válaszképpen a torinói programfüzetben megjelent esszémre, amelyből a jelen előadás központi gondolatát merítettem, egy felháborodott olasz blogger, akinek a felhasználói neve, Proslambanomenos, arra utal, hogy jól vagy egyenesen professzionális módon informált zenedudományi kérdésekben, a következő bejegyzést tette:

„Van legalábbis egy pont, amelyhez szilárdan ragaszkodnunk kell, nevezetesen Vaszilij és Kromi összeférhetlenségéhez. Az a technikai eljárás, amelyet Muszorgszkij a második változat megalkotásakor alkalmazott: nemcsak elhagyta a Vaszilij, hanem megmentette belőle mindazt, ami hasznosnak tetszett (a Bolond epizódját) a Kromi megalkotása során. Ez pozitív bizonyítéka annak, hogy lehetetlen mindkét jelenetet megtartani. A dologban az a gyönyörű, hogy ezt a tényt – elméletben – elismerik olyan kiváló tudósok, mint Prof. Richard Taruskin, akinek a cikkével a Sala Regio programfüzete kezdődik. Kár, hogy a mi emberünk, mihelyt elismeri ennek a logikának az érvényességét, nem vesztegeti az időt, és kijelenti, hogy híve a két jelenet koegzisztenciájának. És miért? Mert a közönség így

ső egység vagy a forma eleganciája szemszögéből, akkor ez a verzió travesztia.<sup>42</sup> Ha a nagyságot úgy mérjük, ahogy a közönség méri, nevezetesen azzal, hogy milyen hatást tesz ránk, akkor mestermű. A modernistáktól (és az akadémikus kritikusoktól, akik nagyjában-egészében helyből modernista elveket követnek), akik számára a művészet első számú alapelve az, hogy „a vevőnek soha sincs igaza”, nem várhatjuk el, hogy elfogadják a nagyság ilyesfajta definícióját, és pontosan ez az, amiben különbözöm tőlük (bár annak eldöntését, hogy ezt a különbséget premodernnek vagy posztmodernnek kell-e tekintenünk, szívesen hagyom másokra). Rokonszenvem, a közönség egyik tagjaként, a magamfajta felé irányul. Megakadályozza-e egy gonosz üzenet (mondjuk a sztálinizmus, amire már felhívtam a figyelmet, vagy Bach *János-passiójának* antiszemitizmusa, vagy Wagner német sovénizmusa) azt, hogy egy alkotás kivívja magának a remekmű státusát? Csak abban az esetben, ha létezne egy mindenkire nézve kötelező kritikai rendelet, amely kimondja, hogy a gonosz remekmű *contradictio in adjecto*, csak akkor kellene ezt az ellentmondást oly módon feloldani, hogy a művekről vagy bizonyítjuk, hogy nem gonoszak, vagy bizonyítjuk, hogy nem remekművek.

De ha preferenciám ellentmondani látszik is a zeneszerzőének, egy más értelemben szolidáris vagyok vele. Muszorgszkijnak a *Borisz Godunov* újrafogalmazása során bekövetkező látszólagos ideológiai és történeti színváltozása, mint kifejtetem, nem az operában ábrázolt események történeti analízisére, hanem esztétikai és stilisztikai válságra vezethető vissza. Bármiféle politikai vagy ideológiai üzenet, amelyet Muszorgszkij kontrasztáló verziói alátámasztani látszanak, ily módon mellékterméke, nem pedig előfeltétele művészi teljesítményének. Számára a kromi csőcselék nem annyira a történelem szereplője volt, mint inkább zenedrámai eszköz (*prijem*, ahogy az orosz formalisták mondanák). Alkalmazásával nem a

---

szereti! Ennek a kijelentésnek a bizarrsága vetekszik a grandiozitásával. Mert ha ezt a logikát követjük, akkor, ha a közönségnek tetszik, a Beethoven-szimfóniák végtelen számú különféle verzióját adhatnánk elő, amelyeket a bonni zseni által hátrahagyott vázlatok, jegyzetek és elképzelések hegyéből állíthatunk össze. Micsoda hülyeség, az embernek tanszéke kell hogy legyen Berkeleyben ahhoz, hogy ilyesmikkel állhasson elő...” („Invece ci sarebbe un punto (almeno uno) da tenere ben fermo, poiché di una chiarezza incontestabile: l’incompatibilità fra SanBasilio e Kromy. Certificata proprio dal procedimento tecnico che Musorgski impiegò per costruire la sua seconda versione: eliminare SanBasilio e recuperare da esso ciò che gli tornava utile (la scenetta dell’Idiota) nella costruzione di Kromy. Ciò è la più chiara e convincente dimostrazione dell’impossibilità di coesistenza dei due quadri. E il bello è che – in teoria – ciò viene riconosciuto anche da eminenti studiosi. Come il prof. Richard Taruskin, un cui scritto apre il volumetto del programma di sala del Regio. Peccato che, subito dopo aver riconosciuto la validità dell’assunto logico, il nostro si affretta a dichiararsi entusiasta della convivenza fra i due quadri. E in base a quale ragionamento? Che la cosa piace al pubblico! Grandiosa davvero, questa affermazione, pari alla sua bizzarra. Chè allora, visto che sicuramente al pubblico piacerebbero, si potrebbero presentare infinite versioni delle sinfonie di Beethoven, costruite recuperando la montagna di schizzi, appunti e idee che il genio di Bonn ci ha lasciato in eredità. Rob de matt, bisogna avere una cattedra a Berkeley per sfornare simili idee...”)  
(<http://proslambanomenos.blogspot.com/2010/10/lurca-boris-torino.html>).

42 Így érveltem magam is, teljesen puritán módon, egy negyedszázaddal ezelőtt (*Muszorgsky versus Muszorgsky*, ld. a 14. lábjegyzetet), mielőtt meglett volna a bátorságom (és a biztonságos állásom) ahhoz, hogy a saját meggyőződésemet hangoztassam.

történelmi események valósághű ábrázolása volt a célja, hanem az, hogy „megvalósítsa a zenedráma drámai esszenciáját”, illetve hogy „nagyszerű történetet találjon ki”, ahogyan Rimszkij-Korszakov tette *A pszkovi lányban*. A cél az ábrázolás (vagy, Muszorgszkij szóhasználatával, a kitalálás) volt. A tömegek, a csőcselék, a nemzeti történészek pedig – eszközök.

*Malina János fordítása*

## ABSTRACT

---

RICHARD TARUSKIN

### CROWD, MOB, AND NATION IN BORIS GODUNOV

---

*What Did Musorgsky Think, and Does It Matter?*

When Musorgsky revised his opera *Boris Godunov* in 1871-72 as a condition for its eventual performance in 1874, he made many changes that went far beyond what the Imperial Theaters demanded of him. Among these changes was the composition of a crowd scene outside Moscow, in which the rebellious populace hails the Pretender, to replace a crowd scene at Red Square in which a submissive, hungry crowd beg Boris for bread. The original scene came, like the rest of the libretto, directly from Pushkin's eponymous play. The new scene reflected a new view of the historical events, and Musorgsky wrote his own text for it. The two scenes are ideologically at odds, particularly as regards their view of the Russian nation in relation to the Russian people. Moreover, the two scenes share the episode of the Holy Fool and the thieving boys, which Musorgsky transferred from the one score to the other. Obviously, Musorgsky regarded them as incompatible within a single production and thought he had made conflating them impossible. And yet, at the Bolshoy Theater in 1939, the two scenes were indeed played that way, inconsistencies and redundancies be damned. The Bolshoy production (which became widely known through recordings and film) might be written off, the way we tend to write off the art of the Stalinist era, as a politically motivated anomaly. But other productions, including one in San Francisco in 1992, and one that was mounted in 2010 at the Teatro Regio in Torino, have included both scenes without any such evident motivation, possibly because the Bolshoy production is now regarded by some as canonical. Is the historiographical contradiction involving our theme of Opera and Nation to be regarded as a blemish? If not, what considerations can be seen to outweigh it? Can Musorgsky's political ideas be deduced from the work in which we assume they are embodied? And if they can be, should they be regarded as an aspect of the work that performers need respect?

---

Richard Taruskin is Class of 1955 Professor of Music at the University of California at Berkeley, and the author of the *Oxford History of Western Music*. His publications on Russian music include monographs on Musorgsky and Stravinsky, and two collections of essays, *Defining Russia Musically* (1997) and *On Russian Music* (2009).