

Bojti János

## A SZENVEDÉS MINT ALAPVETŐ NÉPI ÉLETÉRZÉS MUSZORGSKIJ MŰVÉSZETÉBEN\*

A *Szovremennyik* folyóirat 1865-ös évfolyamának 1. számában jelent meg Alekszandr Osztrovszkij komédiája, *A vajda*, amelynek egy betétdalát a 26 éves Muszorgszkij megzenésítette *Bölcsődal Osztrovszkij „Vajdájából”* címmel, 1865. szeptember 5-i szerzői dátummal. Az ajánlás a zeneszerző fél évvel korábban elhunyt édesanyjának szól. A dalból egy második változat is készült *Aludj, aludj el, paraszfiú* (Спи, усни, крестьянский сын) címen, föltehetőleg a kinyomtatása idején, 1870–71-ben. Ez a bölcsődal a fiatal, egyéni hangjára rátaláló zeneszerző szertelenségektől sem mentes első, korai korszakának egyik legkiegyensúlyozottabb, legérettebb darabja. Muszorgszkij szövegválasztása nem véletlenül esett Osztrovszkij komédiájára, amelyet szerzője az 1861-es oroszországi jobbágyfelszabadítás küszöbén kezdett el írni, és nem sokkal a reformok életbelépése után jelentetett meg. A színmű sok más irodalmi alkotással, publicisztikai írással és esszével együtt az oroszországi jobbágyviszonyok elleni tiltakozás és kritika részeként a demokratikus értelmiség álláspontját tükrözte e kardinális kérdésben. Muszorgszkijt erősen foglalkoztatta a paraszti tömegek sorsának alakulása. Földbirtokos nemesi család gyermekeként, apai ágon jobbágy származású nagyanyával, falusi környezetben nevelkedett 10 éves koráig, s később, az iskolai szünetekben, majd nyári szabadságai idején is sűrűn megfordult vidéken. A jobbágyfelszabadítás után tevékenyen kivette részét a reform gyakorlati megvalósításának teendőiből, szimpátiával figyelte a parasztok szerveződéseit, szembeállítva azokat a vidéki nemesség bornírt sérelmi handabandázásával. Gyermekkora jobbágy környezetben telt, népmesék és népdalok igézetében, s ezért zeneszerző társainál is fogékonyabb volt a paraszti folklorra, bár nem zárkózott el a városi népies románc világa elől sem. Éles szemű megfigyelőként tanulmányozta az embereket, nagy előszeretettel a falusi népesség különböző figuráit. Zeneszerzőként vallotta, hogy a művész nem bújhat el a társadalmi problémák elől, s a célja nem lehet más, mint hogy „elbeszélgessen” az emberekkel az élet nagy kérdéseiről. Osztrovszkij darabjában, de különösen a bölcsődal-

\* A tanulmány a Muszorgszkij *Hovanscsina* című operájáról készülő könyv részlete. Rövidebb formában előadásra került az ELTE Orosz Nyelvi és Irodalmi Tanszékén a Bölcsész Napok keretében szervezett *Orosz irodalom – orosz zene* tudományos programján 2010. április 20-án.

ban ilyen „nagy kérdésre” talált rá, a jobbágyság vagy általában a parasztság mérhetetlen szenvedésére, és arra a népi filozófiára, amely igazolni próbálja a szenvedést, s annak feloldását túlvilági kárpótlásnak, türelemmel kiérdemelt jutalomnak tekinti. Muszorgszkij–Osztrovszkij bölcsődalát egy nagymama éneklő fiú unokájának bölcsőjét ringatva (a dal 2. változata szerint):

Csíja, csicsíja, drága kis unokám!  
Aludj, aludj el, aludj, parasztok fia!  
Csíja, csicsíja!  
Hajdan apáink nem ismerték a bajt,  
jött a baj, és bajt hozott meg  
szerencsétlenséget és pusztulást,  
vesszőzést, örökké csak verést.

*Баю, баю, мил внучёночек!  
Ты спи, усни, усни, крестьянский сын!  
Баю, баю!  
Допреж деды не знавали беды,  
беда пришла, да беду  
привела с напастями, да с пропастями,  
с правежами беда, всё с побоями.*

Csíja, csicsíja, drága kis unokám!  
Aludj, aludj el, aludj, parasztok fia!  
Átvészeld a bajt, mit a munka,  
e gyűlöletes, idegen, fárasztó,  
örökké tartó, kízó, gonosz,  
kízó, gonosz hozott.

*Баю, баю, мил внучёночек!  
Ты спи, усни, усни, крестьянский сын!  
Изживём мы беду за работушкой,  
за немилой, чужой, непокладною,  
вековечною, злою, страдною,  
злою, страдною.*

Fehér kis tested fekszik a bölcsőben,  
lelkecskéd az égbe száll,  
csöndes álmod maga az Úr őrzi,  
oldalán fényes angyalok állnak,  
angyalok állnak.

*Белым тельцем лежишь в люлечке,  
твой душенька в небесах летит,  
твой тихий сон сам господь хранит,  
по бокам стоят светлы ангелы,  
стоят ангелы.*

Osztrovszkij hat strófáját Muszorgszkij háromba sűríti (az 1. változat négy versszakos), s a szövegből világosan kitűnik a népi szenvedés és a feudális viszonyok közötti szoros összefüggés. A baj a másnak végzett s ezért gyűlöletes és örökké tartó munkából ered, amely magával hozza a személyi kiszolgáltatottságot, a megalázó vesszőzést, a testi fenyítést. A nagymama hangja szomorú és bele nyugvó, a paraszti szenvedést megváltoztathatatlanak tartja, bár valamikor régen másként éltek, hiszen „hajdan apáink nem ismerték a bajt”. A szenvedés csak az álomban, azaz a túlvilágon csillapul, ez az egyetlen vigasz. A bölcsődal itt nem csupán álomba ringató, megnyugtató ének, hanem a paraszti élet tapasztalatainak összefoglalása, a legidősebb generáció kiérlelt bölcsességének átadása a legifjabbnak, amely így már a bölcsőben megismeri a „föld igazságát”.<sup>1</sup>

A dal, a szövegnek megfelelően, dramaturgiaiilag két részre tagolódik. Az első két strófában az énekes a paraszti élet örökké tartó, nem enyhülő gyötrelmeit sorolja. A tonalitás változó, b-mollban kezdődik, majd Desz-dúrba vált, érinti az Esz-dürt is, modális elszíneződésekkel. A második rész, a vigasztalás, amelynek kezdetét kettősvonal jelzi, és mint B-líd maggiore szakasz áll szemben a b-moll (dór) minore elsővel. Az első rész dallamai rövidebb, lefelé hajló vonalú, szünetekkel szét-

<sup>1</sup> A kifejezés Márfa jóslatának szövegében szerepel a *Hovanscsina* 2. felvonásában, ld. a 133–134. oldalon.

szabdalt frázisokból állnak, a vigasztalás melódiája egyetlen nagylélegzetű, magasba törő, majd szelíden megnyugvó, széles dallamív. Itt, a második részben rögzül a tonalitás, amelyet azután a dal végéig tartó, az ütemek súlyos helyeire (az 1. és 3. negyedre) eső *b* basszus (orgonapont) hangok biztosítanak. A zongora balkézszólamát egy fél ütemnyi (4 nyolcad), végig ismétlődő motívum tölti be, amelynek első hangja a már említett különálló *b* hang, s azt követi egy legatíóval átkötött, három emelkedő hangból álló oktávmenet. Ez a motívum alig változik, s csak ott módosul, ahol a dallam követése okán harmóniailag szükséges.

Музыкальный фрагмент, состоящий из трех систем нот. Верхняя система — вокальная линия в G мажоре, 4/4 такт, с русскими текстами. Средняя и нижняя системы — фортепианное сопровождение. Левая рука играет повторяющийся мотив в басовом регистре, а правая рука — аккорды и отдельные ноты. Текст песни: «Бе - лым тель - - - цем ле - жишь в лю - леч - ке, тво - я ду - шень - ка в не - бе - сах ле - тит, твой ти - хий сон сам гос - подь хра - нит».

## 1. kotta

A jobbágyterhekkel sújtott paraszti tömegek iránti rokonszenv és együttérzés, amely Osztrovszkij művéből megcsapta a fiatal zeneszerzőt, nem csupán egyszeri föllángolásként jutott kifejeződésre a *Bölcsődalban*. Leveleiből és a hozzá közelálló emlékezéseiből világosan kirajzolódik az a szociális érzékenység, amely a refor-

mokat megelőzően és azt követően is, a „bűnbánó nemesség” attitűdjén túllépve jellemzi Muszorgszkij személyiségét és művészi hozzáállását. Az egyes emberek jellemében, viselkedésében, gondolkodásmódjában megragadható társadalmi jelenségek megfigyelése, az ebből nyert tapasztalatnak és tudásnak művészi alkotásokban való megjelenítése e jelenségeknek nemcsak a dokumentálását célozza, hanem végső soron a megértésüket és az értelmezésüket is.

1868–70-ben Muszorgszkij a *Borisz Godunov* munkálatai közepette alámerült a gyermekek világába, s az ott fellelt gyöngyszemeket ciklusba rendezve előállt a *Gyermekszoba* dalaival. A sorrendben negyedik, *A babával* című, az Osztrovszkij-dallal megegyezően ugyancsak bölcsődal, és bár elsősorban a ciklus egységében pozicionálható, nem lehet nem észrevenni e két darab szerves összetartozását, ami nem vonatkozik Muszorgszkij többi bölcsődalára vagy félig-meddig bölcsődalára, mint amilyen a *Kalisztrátuska* (1864) és a *Jerjomuska bölcsődala* (1868). Ez utóbbi kettő Nyekraszov-megzenésítés, és szatirikus jellegű. A *Gyermekszoba* valamennyi dalának szövegét maga a zeneszerző írta, s így szabadon reflektálhatott az Osztrovszkij-dalra.

Тя́па, csí́ja, csicsí́ja,  
Тя́па, aludj, aludj el, nyugodj el!  
Тя́па, aludnod kell,  
Тя́па aludj, aludj el!  
Тя́пáт megeszi a mumus,  
elviszi a szürke farkas,  
a sötét erdőbe viszi!

Тя́па, бай, бай,  
Тя́па, спи, усни, угомон тебя возьми!  
Тя́па, спать надо,  
Тя́па, спи, усни!  
Тя́пу бука съест,  
серый волк возьмёт,  
в тёмный лес снесёт!

Тя́па, aludj, aludj el.  
Amit álmodban látsz,  
majd elmeséled nekem:  
a csodás szigetet,  
ahol nem vetnek, nem aratnak,  
ahol nedvdús körték  
virágoznak és érnek,  
éjjel-nappal énekelnek aranymadarak!

Тя́па, спи, усни.  
Что во сне увидишь,  
мне про то расскажешь:  
про остров чудный,  
где ни жнут, ни сеют,  
где цветут и зреют  
груши наливные,  
день и ночь поют птички золотые!

Csí́ja, csicsí́ja, csí́ja, csicsí́ja,  
Csí́ja, csicsí́ja, Тя́па!

Бай, бай, баю бай,  
бай, бай, Тя́па!

A szövegek összevetéséből is látszik a két dal rokonsága, gondolatmeneteik hasonlósága. A legközvetlenebb reflexió azonban az altatódalban létrejövő tanítási folyamat megfordítása, az átadott információ értelmezésének felmutatása a tanító után a tanítvány oldaláról. A *Gyermekszoba* bölcsődalában a felnőttet játszó kis utánzó azt mondja el, amit az őt álomba ringató nagyszülő, szülő vagy dada énekéből felfogott, amit naiv tudatával megértett, s azt adja tovább a babájának. A felnőttek szenvedéséről még mit sem tudó gyermek a saját félelmeit megszemélyesítő mesefigurákkal helyettesíti azokat, s a vigasztaló álomból is eltűnik a gyermeki ésszel kevésbé felfogható mennyei idill az Úrral és az angyalokkal. Helyettük mesebeli természeti kép tárul fel, egy csodás sziget nedvdús körtékkel, virágokkal,

éneklő aranyadarakkal. A *Gyermekszoba* kis szereplői persze nem parasztgyerekek, hanem leginkább pétervári úri csemeték. Ez nemcsak életrajzi dokumentumok, emlékezések alapján állítható, de a dalok ajánlásai is ezt sugallják, s magukban a dalokban feltáruló miliő, egyáltalán a gyermekszoba mint olyan és a dada jelenléte, mindez együtt pontosan jelzi a ciklus helyszínének és szereplőinek társadalmi pozícióját. Mégis, az úri gyermekszobába is beszűrődik a munkáról, méghozzá a paraszti munkáról kialakított, a felnőttektől származó és a gyermekbe is mélyen bevésődő tudás, hogy a munka nehéz és fárasztó, hogy tehát az elalvás körüli nehézségeken és félelmeken túlesve, a babára váró vigasztaló álombeli szigeten nem vetnek és nem aratnak. Ez a röpké kis utalás, amely talán egy kicsit idegenül hangzik a *Gyermekszoba* környezetében, az Osztrovszkij-bölcsődallal összekötő szilárd gondolati kapocs.

A két bölcsődal zenei formája, melodikájának jellege különböző, az Osztrovszkij-dal rezignált, fájdalmas, felnőtt hangvételével szemben a baba bölcsődala egyszerűbb, gyermeki, de mindkettőben érvényesül a szenvedés, a félelmek és szorongások, valamint a vigasztalás és megnyugvás kettőssége. A *babával* című dalban a két rész dallamilag nem különül el, a vigasztalás rész oldottságát a zongora basszusának ismétlődő tizenhatod-szextolái adják. Mint az Osztrovszkij-dalban, itt is stabilizálódik a tonalitás, s a vigasztaló dallam az énekessel párhuzamosan a zongorakíséret felső szólamaiban hangzik fel.

2. kotta

Muszorgszkij abban a tudatban, hogy megértette az orosz parasztság nehéz, áldozatos és kilátástalan munkából fakadó, megadó türelemmel viselt szenvedésének misztériumát, ezt a népi szenvedést alkotói munkásságának egyik alaptémájává tette. Úgy vélte, ez az életérzés olyan világnézet, amely mélyen benne gyökerezik a nép tudatában, és generációról generációra hagyományozódik. E két bölcsődalban azonban nemcsak feldolgozta e népi életérzést, hanem jól felismerhető formai sémába is rögzítette. E séma jegyei: a szenvedés részletezése szabad formálásban s az erre következő vigasztalás, az utóbbin belül az előző szakasz melódiáinál szélesebb, megnyugtató dallammal, a hangnem kimerevítése ugyanazon basszushangok következetes ismételtetésével (orgonapont) s egy ostinatoszerű basszus figurációval. A séma nemcsak felismerhetővé teszi a tematikát, de a generációkon átívelő terjedésének metodikáját is megvilágítja. A gyermek ugyan-

is a sémát, a gondolkodási folyamat struktúráját fogja fel és sajátítja el a legkönyebben, hogy később kitöltse azt a saját tapasztalataival.

Muszorgszkij 1875 februárjában újból a népi szenvedés témájában komponál dalt költő barátja, Golenyiscsev-Kutuzov versére *Trepak* címmel, amelyből azután *A halál dalai és táncai* sorozat harmadik darabja lesz. A *Trepak* nem bölcsődal, kilép e szűk műfaji körből, bár zárványként magába foglal egy altatódal jellegű szakaszt, hiszen a megszemélyesített Halál megtáncoltatja és elaltatja a részeg parasztockát. A dal balladai hangvételi, s a Halál monológját egy elbeszélő narrációja egészíti ki.

Erdő és tisztások, sehol egy lélek.

*Лес да поляны, безлюдье кругом.*

Hóvihar zokog és nyög;  
úgy tűnik, mintha az éji homályban  
a gonosz lélek temetne valakit.  
Nézd, és valóban!

*Вьюга и плачет и стонет,  
чувствуется, будто во мраке ночном  
злая кого то хоронит.  
Глядь, так и есть!*

A sötétben a halál  
egy muzsikot ölelget, becézget;  
trepakot táncol a berúgott emberrel,  
fülébe nótát dúdol:

*В темноте мужика  
смерть обнимает, ласкает;  
с пьяненьким пляшет вдвоём трепака,  
на ухо песнь напевает:*

„Ó, te öreg, nyomorult parasztocka,  
túl sokat ittál, utat tévesztettél;  
a hóvihar-boszorka meg feltámadt,  
rázendített,  
a mezőről a sötét erdőbe kergetett.

*„Ох, мужичок, старичок убогой,  
пьян напился, поплелся дорогой;  
а мятель то, ведьма, поднялась,  
взыграла,  
с поля в лес дремучий невначай загнала.*

Gyötör a bánat, a keserűség, a nélkülözés,  
feküdj le, aludj el, kedvesem!  
Én téged, galambocskám, hóval melengetlek,  
körötted nagy vígságot csapok.

*Горем, тоской да нуждой томимый,  
ляг, прикорни да усни, родимый!  
Я тебя, голубчик мой, снежком согрею,  
вкруг тебя великую игру затею.*

Rajta, hattyú-vihar, készíts ágyat!  
Hej, zendíts nótára, zord időcske!  
Oly mesét mondj, hogy kitaratson  
egész éjjel,  
hogy a mi részegünk azon jól  
elaludjon.

*Взбей ко постель, ты метель лебёдка!  
Гей, начинай, запевай, погодка!  
Сказку да такую, чтоб всю ночь  
тянулась,  
чтоб пьянчуге крепко под неё  
заснулось.*

Ej ti, erdők, égbolt s felhők,  
sötétség, szél, szállongó havacska,  
lepjétek be puha hóval,  
s mint gyermeket, betakarom véle az öreget.

*Ой вы, леса, небеса да тучи,  
тьма, ветерок да снежок летучий,  
свейтесь пеленою, снежной пуховою,  
ею, как младенца, старичка прикрою.*

Aludj, barátocskám, boldog parasztockám  
Eljött a nyár, kivirágzott!  
Az égboltról a napocska nevet le rád,  
surrognak a sarlók;  
dal hallatszik, galambok röpködnek...”

*Спи, мой дружок, мужичок счастливый,  
Лето пришло, расцвело!  
Над нивой солнышко смеётся  
да серпы гуляют;  
песенка несётся, голубки летают...”*

A *Trepak* összetett és bonyolult zenei formájú ballada, amely alapvetően variációs felépítésű. Tartalmát tekintve háromszereplős drámai jelenet egy elbeszélővel, a ciklus főszereplőjével, a nőnemű Halállal és a néma, de a cselekményben aktívan részt vevő parasztocksával. A jelenet táj- és helyzetleírással kezdődik, majd a Halál veszi át a szót a narrátortól. A részeg, öreg muzsik összes nyomorúságát a mindentudó Halál sorolja, s ez kiegészül a természet csapásaival, a hideggel, hóviharral, jeges széllel. A Halál úgy „menti ki” a muzsikot ebből a pokoli helyzetből, hogy előbb megtáncoltatja, majd megnyugtatja és elaltatja. Bármilyen bonyolult a dal formája, a két bölcsődalban kialakult és megszilárdult séma itt is világosan felismerhető, leginkább a vigasztalásrész, amely a már korábban kimutatott ismertetőjegyekkel rendelkezik. A dal alapvetően d-moll tonalitású, a vigasztalásnak ezért nem kell hangnemileg stabilizálnia, de azért állandóan szól a *d* hang (orgonapont), a basszusban itt is megvan az alig változó figuráció, s a vigasztallam a zongora felső szolamában szól, *A babával* című dalhoz nagyon hasonlóan.

Над ни - вой сол - ныш - ко сме - ёт - ся

да сер - пы гу - ля - ют;

пе - сен - ка не - сёт - ся, го - луб - ки ле - та - ют...

A részeg muzsik haláltáncáról akaratlanul is eszünkbe jut a *Hovanscsina* komponálása közben írott egyik Muszorgszkij-levél sokat idézett részlete: „Amíg a nép nem ellenőrizheti a *saját szemével*, hogy mit tesznek vele, amíg *maga* nem akarja, hogy ez vagy az *megtörténjen* vele – addig *ugyanott vagyunk!* Mindenféle jóttevő kész a megdicsőülésre, s nem rest ezt dokumentumokkal alá is támasztani, a nép meg csak nyög, és hogy ne nyögjön, leissza magát a sárga földre, és még jobban nyög: *ugyanott vagyunk!*”<sup>2</sup> Nyikolaj Bergyajev írta egy, az 1930-as években publikált könyvében a népről kialakított 19. századi oroszországi nézetekről: „A művelt osztályok és az értelmiség számára a nép nem volt egyéb, mint megfejtendő titok: úgy hitték, hogy a még hallgató és szótlan nép valami nagy-nagy igazságot tud az életről, de eljön a nap, amikor megszólal, s kimondja, amit gondol. A hetvenes évek narodnyik írói a 'föld hatalmának' nevezik majd ezt a tellurikus misztikát, amely oly nagy vonzerőt jelentett a néptől elszakítottan élő értelmiség számára”.<sup>3</sup> Az iróniától eltekintve Bergyajev megjegyzése találó, és illik Muszorgszkijra is, de meg kell jegyezni, hogy a *Hovanscsina* szerzőjének „földben turkáló” s ezt az őstajlt feltárni, felfedezni akaró zenei munkássága sokkal mélyebbre hatolt, mint bármelyik muzsikus társáé.

A népi szenvedésnek szentelt művek sora nem ért véget a *Trepak* című dallal, az eszme beépült a *Hovanscsinába*, s újabb jelentésekkel gazdagodva zenekari-kórusos számmá alakult. A 4. felvonás 2. képének nyitójelenete, a „Golicin száműzetési menete” mindazonáltal igen furcsa kórusjelenet: az 50 ütemből mindössze 9-ben énekel kórus, és ez a 9 is két részletben (2+7 ütem) hangzik el. A szám zömében tehát zenekari kompozíció, amelyben a kórus csupán vokális kíséretnek tűnik, és ezzel a szokatlan szerepcserével is felhívja magára a figyelmet. A forma azonban ismerős, a szám jól érzékelhetően két részre oszlik. Az elsőben Márfa jóslatának (2. felvonás) dallama idéződik fel más jellegű kísérettel és más hangnemben (asz-moll/esz-moll) (4. *kotta*), a második részben pedig világosan kivehető a korábban tárgyalt dalokból azonosítható vigasztalászene (5. *kotta*). Az első rész dallama gyakorlatilag ugyanaz, mint a jóslásmelódia, s a két rész hangneme is megegyezik, azaz a megszorítással, hogy az első rész orgonapontja a domináns *b* hang, míg a vigasztalás tonikai (*esz*) orgonaponton nyugszik. Az első részben az orgonaponttal együtt már az állandó tizenhatodokból álló basszus figuráció is megjelenik, ami a második részben fokozatosan kisimul. A vigasztalásdallam új, itt először és utoljára felhangzó melódia.

Az ismert séma feltűnése világosan apperceptálható; a kérdés mármost az, hogy a sémához tartozó eszme hogyan illeszkedik az opera 4. felvonásának ehhez a színpadi helyzetéhez, azaz milyen jelentést hordoz ez a szokatlan zenekari kóruszám. A jóslatdallam zenekari feltűnésének elsődleges indoka az, hogy a Goli-

2 A (régii orosz naptár szerint) 1872. június 16–22-én Vlagyimir Sztaszovnak írt levél. Magyarul lásd *Modeszt Muszorgszkij. Levelek, dokumentumok, visszaemlékezések*. Összeállította és ford. Bojti János és Papp Márta. Budapest: Kávé Kiadó, 1997, 242.

3 Nyikolaj Bergyajev: *Az orosz kommunizmus értelme és eredete*. Ford. Kiss Ilona. Budapest: Századvég Kiadó, 1989, 19.



## 4. kotta

## 5. kotta

cinnak ígért végzet beteljesedett. A zenekari dallam felidézése egyben azt a szöveget is előhívja, amelyet Márfa mondott erre a melódiára: „Herceg! Téged kegyvesztettség és száműzetés vár távoli vidékre; örökre elveszíted hatalmad, gazdagságod és hírneved. Nem ment meg semmi sem téged, sem hajdani dicsőség, sem merészség, sem tudás: így döntött a sors! A bánat és nélkülözés mérhetetlen szenvedése

vár rád, hercegem; ama szenvedésben, forró könnyekben a föld minden igazságát megismered...”. A zenekari jóslásdallam itt szöveg nélkül is a Golicinra váró szenvedést jeleníti meg. A bukott herceg azonban még a tanulási folyamat kezdeténél tart, még csak elindult az úton, akárcsak a bölcsődalok ringatott gyermekei, a mindent elvesztő arisztokrata szenvedése most még nem a „föld igazságának”, a nép szenvedésének ismerete. Akkor hát miért kerül ide a népi szenvedés sémája, és honnan jön a vigasztalás zenéje? A jelenet kéziratának scenikai utasításai, vagyis Muszorgszkij színpadi elképzelése vihet közelebb a kérdés megválaszolásához. Muszorgszkijnak nagyon pontos képe volt erről a jelenetről, amit részletes és folyamatos utasítások formájában beleírt a kéziratába, azzal sem törődve, hogy ezek az utasítások megvalósíthatók-e vagy nem. A szín a moszkvai Vaszilij Blazsennij székesegyház előtti tér. Itt gyülekezik a falusiak csoportja,<sup>4</sup> és senki más, csak ők. Az emberek a templom szemlélésével vannak elfoglalva. A jóslatdallam első elhangzása utáni, egy koronás ütemnyi szünetben bevonulnak karddal és kopjákkal a cári sereg zsoldosai (рейтары). A zsoldosok sorfalat állnak, háttal a templomnak, a falusiak sietve átcsoportosulnak az ellenkező oldalra. Lovas zsoldosok tűnnek fel, mögöttük a Golicint szállító kolimága (rabszállító batár), amelyet további lovasok kísérnek. A kocsi elvonulását követően a sorfalat álló zsoldosok a batár után indulnak. A vigasztalászene alatt a falusiak fedetlen fővel lassan követik a szomorú menetet. A jelenet utolsó, záró ütemében lép a kiüresedett színpadra Doszifej. A színen tehát csak a falusiak nézik végig Golicin utolsó moszkvai útját, a katonák pedig némán teszik a dolgukat. A jóslásdallamon és az azt alátámasztó harmóniákon kívül nem szól más a zenekarban, csak a batár durva kerekei dübörögnek a basszus szólamokban. A falusiak megdöbbenéssel fogadják Golicin menetét, a jós-

---

4 A *Hovanscsinában* három jelentékeny népi csoport, közösség szerepel, mely egyben három szociálisan is különböző társulást jelenít meg. A társadalmi hierarchia legalján az örökösen másnak végzett munkával megterhelt és a földek tulajdonosainak minden tekintetben alávetett, de egymással egyenlőségben, szilárd tradicionális közösségben élő falusiak állnak (Muszorgszkij „moszkvai jövevény emberek”-nek nevezi őket). Náluk kedvezőbb helyzetben vannak a katonai szolgálatból és egyéb kiegészítő tevékenységekből élő, telepeken családjaikkal együttlakó, ideiglenes kiváltságokat élvező sztrelecek, akiknek egzisztenciája nagymértékben függ a politikai helyzettől, illetve vezetőik és a hatalom viszonyától. Az ő katonai erejük a falusiak hatalmas tömegeinek földindulást is kiváltani képes szunnyadó energiáival szemben jelentős hatalmi tényező. Kettőjük között vagy inkább mellett helyezkedik el a raszkolnyikok szektává zsugorodott puritán vallási közössége, amely a földi élettől való elzárkózás útját követi. Az ő erejük, mely a sztrelecekénél nem kevésbé veszélyezteti az újjászerveződő államot, a fanatikus hit, s a külső autoritást el nem ismerő, s ezért az államnak nem alávethető „szent közösségiség” (szobornoszty).

A falusiak kívül esnek a politikai, hatalmi küzdelmeken, s ezért független megfigyelőkként szemlélhetik az eseményeket. A sztrelec népesség viszont az események centrumában áll, katonai életmódjuk és családi viszonyaik összeütközésbe kerülnek, közösségi létük problematikusává válik. A szakadárok a társadalomból kiválva, mindenféle változással élesen szembehelyezkedve őrzik vallási közösségük egységét.

Ez a három népcsoport nemcsak szociálisan differenciált, de a zenedrámában betöltött funkcióiban is. A falusiak az antik tragédiák kórusának reflektív szerepét töltik be, míg a szakadárok egy valamely vezető mögé felsorakozó, azzal teljes egységet alkotó s egy preferált eszmét képviselő romantikus operai kórusfelfogást reprezentálnak. A sztrelecekkel egy teljesen új kórusfunkció tárul fel: a hősökkel egyenrangú, cselekvő kollektív szereplőé.

latdallam első teljes elhangzása után mindössze kétütemnyi mondandójuk van: „Nézd csak, hozzák, hozzák valóban!”. A találkozás lehet véletlen, de a meglepetést az a nem gyakori élmény is kiválthatta, hogy a vak végzet a nagy embert ugyanúgy utoléri, mint más közönséges halandót. A falusiak a reagálásukkal nemcsak meglepetésüknek, de a jelenlétüknek is hangot adnak, nem úgy, mint a feladatukat ellátó katonák, akik a részletes színpadi utasítások ellenére zeneileg észrevétlenek maradnak. A falusiak két üteme után újból a hangszerek veszik át a szót, a jóslásdallam most a teljes zenekaron *ff* szól, amire azonban csupán a kézirat zongorafaktúrájából<sup>5</sup> lehet következtetni, mert sajnálatos módon Muszorgszkij csak tempójelzést (Adagio) tüntetett fel az autográfon, dinamikai utasítást nem közölt. A zene lassan hömpölygő, tragikus, ám méltósággal teli áradásában a bukott politikus személyes drámáját hordozó dallam a népi szenvedés himnuszává emelkedik, és ezt éppen a falusiak, a „moszkvai jövevény emberek” jelenléte és együttérzése váltja ki. Ők azok, akik a szenvedésre ítélt herceget a maguk megélt tudásával befogadják a népi szenvedés, a „föld igazsága” ismerőinek vagy majdani megismerőinek népes közösségébe. A zenekari dallam e megismételt himnikus változatába szól bele ismét a falusiak kórusa: „Bocsásson meg néked az Úr, segítsen meg téged rabságodban!”. A dallam változatlanul a zenekarban szól, a falusiak szólamai szinte ráfonódnak a melódiára, valóban a kíséretévé válnak. A kórus utolsó két negyedhangja magára marad, a zenekar itt félütemes szünetet tart, hogy azután fölhangozzon a zenekari vigasztalás fájdalmasan szomorú zenéje.

A társadalmi szolidaritás itt, egyedül ezen a helyen nyilvánul meg az egész operában, és ekkor is legalulról, a népi szintről irányul spontán módon a bukott herceg felé. A befogadásnak ez a katartikus megnyilvánulása még jelentőségtelesebb lesz, ha összevetjük Andrej Hovanszkij befogadásával a raszkolnyikok közösségébe. Ott is bukott arisztokratáról van szó, akit egy vallási közösség vesz pártfogásába, de abban nincsen semmi spontaneitás, hiszen a befogadást a közösség nem kezdeményezi, csak tudomásul veszi. A falusiak viszonya a társadalmilag magasan felettük álló herceghez a befogadás aktusával intimmé, hangsúlyozottan személyessé válik, a szakadároknál viszont a befogadásnak egyáltalán nincsen személyes vonatkozása, hisz a közösségi mártíromság lényege a beolvadás, az egyes emberek kollektív testvériesülése (szobornoszty).

A népi szenvedéssel együtt a *Hovanscsina* az emberi szenvedés szinte valamennyi válfajának valóságos gyűjtőhelye. Hangot kaptak benne a szerelmi, a hazafias, a vallási, a személyiséggé válás kínjaiból fakadó, a megalázottság kiváltotta és még további más eredetű szenvedések is, amelyek azonban nem alkotnak értékhierarchiát, mert egyformán elviselhetetlenek és felháborítóak. Mégis, Muszorgszkij a népi szenvedésnek formát adott, és ezáltal kiemelte a többi közül, talán azért, mert ezt tartotta a legáltalánosabbnak, a legigazságtalanabbnak és a leginkább tűrhetetlennek.

---

5 Mint a *Hovanscsina* legtöbb része, ez is ének-zongorakivonat formában maradt ránk.

## ABSTRACT

---

JÁNOS BOJTI

### SUFFERING AS BASIC TO FOLK EMOTIONAL LIFE IN THE MUSIC OF MUSSORGSKY

---

Why does one of the young heroes in Mussorgsky's song cycle *The Nursery* tell the story of an imaginary island where „there's no sowing and no harvesting”? What does the hard work of the peasants, their suffering, their sorrows and consolation, have to do with a child's dream? This study, which forms part of a book on *Khovanshchina*, points to a so far unrevealed connection between three songs – *Cradle Song* (1865) composed to words by Ostrovsky, the fourth song of *The Nursery* (1870) and *Trepak* from the cycle *Songs and Dances of Death* (1875) – and the opening of act 4 scene 2 (1879?) of *Khovanshchina* in which the peasants near Moscow watch with sorrow and sympathy the departure of Prince Golitsin as he is led into exile. The duality of suffering and consolation appear in all three songs using the same dramaturgy and musical techniques, and these, enriched with new significance, are built into *Khovanshchina*, transformed into music for chorus and orchestra.

---

**János Bojti** (b.1943) obtained a cello teacher's diploma in 1966 at the Béla Bartók Music School and a choral conductor's diploma in 1971 at the Liszt Academy. In 1972 he worked as a musical assistant at Hungarian Radio, from 1973–1993 at Hungaroton records, and until his retirement in 2013, in the record library of the Liszt Academy. He is the musical producer on many recordings. He has published a book and many articles on Russian music, and has completed an orchestration of *Khovanshchina* together with a reconstruction of the missing parts of the score.