



OPERA

MAGYAR ÁLLAMI OPERAHÁZ
HUNGARIAN STATE OPERA

Modeszt Petrovics Muszorgszkij

Borisz
Godunov



Tartalom

Alkotók és szereposztás	4
Cselekmény	7
Papp Márta: <i>Borisz Godunov</i> – Jegyzetek Muszorgszkij operájáról	10
A díszletek mögött	20
Caryl Emerson: Bahtyin és a műfajok közötti váltás: a <i>Borisz Godunov</i> esete	21
Alekszandr Puskin: <i>Borisz Godunov</i>	20
John Cordingly, Claire Seymour: <i>Borisz Godunov</i> – Egy zavart személyiség	26

Contents

<i>Synopsis</i>	32
<i>Márta Papp: Boris Godunov – Notes on Mussorgsky's opera</i>	34
<i>Behind the scenes</i>	44
<i>Caryl Emerson: Bakhtin and Intergeneric Shift: The Case of Boris Godunov</i>	45
<i>Alexander Pushkin: Boris Godunov</i>	48
<i>John Cordingly, Claire Seymour Boris Godunov – The Flawed Personality</i>	52

Modeszt Petrovics Muszorgszkij

Borisz Godunov

Opera négy felvonásban, orosz nyelven, magyar, angol és orosz felirattal
Opera in four acts in Russian, with Hungarian, English, and Russian subtitles

Alekszandr Puskin azonos című drámája nyomán a szövegkönyvet írta
Libretto based on Aleksandr Pushkin's drama of the same title by **MODEST MUSSORGSKY**

Rendező *Director* **ALMÁSI-TÓTH ANDRÁS**
Díszlet- és világítástervező *Set and lighting designer* **SEBASTIAN HANNAK**
Jelmeztervező *Costume designer* **LISZTOPÁD KRISZTINA**
Mozgástervező *Movement director* **LÁZÁR ESZTER**
Videótervező *Video designer* **CZEGLÉDI ZSOMBOR**
Magyar nyelvű feliratok *Hungarian subtitles* **AVAR KATALIN, BENKŐ MINKA**
Angol nyelvű feliratok *English subtitles* **RICHARD NEEL**
Játékmesterek *Artistic assistants* **KOVÁTS ANDREA, LÁZÁR KATALIN**
Zenei asszisztensek *Musical assistants* **DOMAN KATALIN, KATONA ANIKÓ,
ZSÍROS LEVENTE, ZSOLDOS BÁLINT**
Nyelvi coach *Language coach* **ROMANOVSKAJA LJUDMILA**
A Gyermekkar vezetője *Head of the Children's Chorus* **HAJZER NIKOLETT**
Karigazgató *Chorus director* **CSIKI GÁBOR**

Bemutató: 2024. április 27., Operaház
Première: 27 April 2024, Opera House

Borisz Godunov *Boris Godunov* **BRETZ GÁBOR**
Feodor **TOPOLÁNSZKY LAURA**
Kszenyija *Kseniya* **BRASSÓI-JÖRÖS ANDREA**
Kszenyija dajkája *Kseniya's nurse* **WIEDEMANN BERNADETT**
Vaszilij Ivanovics Sujszkij herceg *Prince Vasilij Ivanovich Shuysky*
KOVÁCSHÁZI ISTVÁN
Andrej Scselkalov / Egy bojár *Andrei Shchelkalov / A boyar* **HAJA ZSOLT**
Pimen **PALERDI ANDRÁS**
Grigorij (Bolond) *Grigory (the Fool)* **ÓDOR BOTOND / PÁL BOTOND**
Varlaam **ALEKSEI KULAGIN**
Miszail *Misail* **KISS TIVADAR**
Kocsmárosné *The Innkeeper* **SZÁNTÓ ANDREA**
Poroszló *A police officer* **PATAKI BENCE**
Mityuha *Mityukha* **ZAJKÁS BOLDIZSÁR**

Közreműködik a Magyar Állami Operaház Zenekara, Énekkara és Gyermekkara
Featuring the Hungarian State Opera Orchestra, Chorus, and Children's Chorus

Karmester *Conductor* **ALAN BURIBAYEV**



Cselekmény

1. Borisz Godunovot cárrá koronázzák. A népet betanították, mit kell mondaniuk és hogyan.
2. Hat év telik el, Pimen krónikát ír a kolostorban, az ifjú Grigorijt felcsigázza egy történet a cári trón jogos örököse, a gyermek Dmitrij rejtélyes haláláról, amivel Boriszt vádolják. Örődgi tervet eszel ki.
3. A litván határon, egy romlott csehóban kilépett szerzetesek szórakoznak. Itt van Grigorij is, aki át akar szökni a határon. A rendőrök épp őt keresik, Grigorij megpróbálja elterelni magáról a gyanút, és végül elmenekül.
4. A cári otthon. Borisz leánya, Kszenyija siratja elvesztett vőlegényét és egész életét. Öccse, Feodor uralkodósdit játszik. Megjelenik apjuk, Borisz, súlyos válságban, nem talál boldogságot, és lelkét nyomasztja a gyermekgyilkosság vádjá. A főbojár, Sujszkij manipulálja urát, hírt hoz a trónkövetelőről, aki Borisz megdöntésére tör... Ő Grigorij, a szökött szerzetes, kijutott Litvániába, és szervezkedni kezdett Borisz ellen, magát Dmitrijnek, a meggyilkolt cárevicsnek adva ki. Borisz ezt hallva rosszul lesz, és agyvérzést kap.
5. A székesegyház előtt a tömeg várakozik. Jönnek a hírek a „feltámadt” trónörököséről, Dmitrijről, akit épp kiátkoznak a templomban. Megjelenik a Bolond, és Borisz arcába mondja, hogy ő is gyilkosnak tartja. Elsiratja Oroszországot a cár előtt.
6. A bojárak gyülekeznek, Sujszkij aggasztó híreket hoz a cárról, aki maga is megjelenik, zavart elmével. Érti, hogy itt van a vég. Elbúcsúzik fiától, és elnyeli a sötétség.



Kovácsházi István, Haja Zsolt és az OPERA Énekkara / OPERA Chorus

Papp Márta:

Borisz Godunov – Jegyzetek Muszorgszkij operájáról

„Zavaros idők”

A 16–17. század fordulója, a Rurik-dinasztia uralkodásának vége és a Romanovok hatalomra kerülése közötti időszak „zavaros idők” néven vonult be az orosz történetírásba. Az idők zavarosságának oka az erős cári önkényuralom, a központi irányítás megingása, melynek következménye Oroszországban az állam széthullása. A cári hatalom elveszti Istentől eredtetett hitelét, a nép lázong, minden bajának okát a törvénytelennek hitt hatalomban látja, s kétségbeesetten várja az igazi, a törvényes, a jó cárt. Az ilyen korszak a zavarosban halászó szélhámosoknak kedvez, akik „igazi” cárnak adják ki magukat (tizenkettő is akadt belőlük a „zavaros időkben”, köztük három Ál-Dmitrij!), no meg a külföldi hódítóknak [...]. Rettegett Iván lepusztított, elgyötört birodalmat hagyott fiára, Fjodorra 1584-ben. Fjodor félkegyelműnek született, helyette sógora, egy meglehetősen alacsony származású köznemes, Borisz Godunov irányította az országot. Moszkvától távol, Ugljicsban nevelkedett Rettegett Iván kiskorú fia, Dmitrij, aki 1591-ben – máig tisztázatlan körülmények között – meghalt. Az Ugljicsba küldött vizsgálóbizottság, élén a nagyhatalmú Sujszkij bojárral, mindössze annyit állapított meg, hogy a kilencéves gyermek, aki súlyos epilepsziás volt, valószínűleg halálra sebezte magát játék törével. Rögtön elterjedt a hír, hogy Dmitrijt Borisz ölette meg, a jövődő trón reményében. 1598-ban azután meghalt Fjodor, [...] Borisz az egyház és a moszkvai nép maga mellé állításával cárrá koronáztatta magát, akárhogy is próbálták ezt megakadályozni a nála előkelőbb bojárok. A korabeli krónikák és feljegyzések szerint Borisz rátermett, jó és ambiciózus cárvolt, uralkodói erényei messze meghaladták az őt megelőző „törvényes” cárok képességeit. Ám az idő és a körülmények ellene dolgoztak. Az 1600-as évek elején többéves végzetes szárazság iszonyatos éhínséget idézett elő, Moszkvában tűzvészek pusztítottak, a parasztság és a városi szegény nép lázongott, s a

¹ Bojár: átvitt értelemben a régi időkben földesurat, nemes embert jelentett. A bojárok képezték az uralkodó fejedelmek közvetlen környezetét; ők viselték a főbb polgári és katonai méltóságokat, s a nép előtt oly nagy tekintélynek örvendtek, hogy még IV. (Rettegett) Iván cáris is ily hozzáállással adta ki ukázait: „A cár parancsolja s a bojárok jóváhagyták.” A Pallas nagy lexikona. (<https://www.arcanum.com/hu/online-kiadvanyok/Lexikonok-a-pallas-nagy-lexikona-2/b-26DA/bojar-3E7AI>)

nyugati határon benyomult a lengyel hadsereg, hogy trónra segítsen egy szélhámost, aki Rettegett Iván legkisebb fiának, Dmitrijnek adta ki magát. Ebben a válságos helyzetben, 1605-ben Borisz hirtelen meghalt; felmerült az a gyanú is, hogy megmérgezték. A lengyel hadak, élükön Ál-Dmitrijel, bevonultak Moszkvába, megölték Borisz kamaszkorú fiát, Fjodort, a trón várományosát, és cárrá koronáztatták Ál-Dmitrijt [...].

Muszorgszkij operája Borisz halálával, illetve a 2. verzió a kromi lázadással fejeződik be, Puskin drámája pedig Borisz fiának megölésével. A „zavaros idők” további éveiben még három cárvonult az orosz trónra, köztük Vaszilij Sujszkij is, aki igen dicstelenül távozott a hatalomból. [...]

Az orosz történetírás atyja, Nyikolaj Karamzin meglehetősen objektívással írta le mindezeket az eseményeket a 19. század elején. Hatalmas, sokkötetes munkája Puskinnak és Muszorgszkijnek is forrásul szolgált. Szerepel Karamzin krónikájában egy olyan mozzanat, amely történetileg nem igazolt, de Puskinnál és főleg Muszorgszkijnél kiemelt jelentőséget kap: az a hipotézis, hogy Borisz ölette meg Ugljicsban a kilencéves Dmitrij cárevicset. A gyermekgyilkos cárvonulójának a legendája válik alapjává Borisz rettenetes lelkifurdalásának.

Puskin drámája

Az 1825-ben íródott [...] dráma rövid, egyszerű, egymástól látszólag független jelenetei során pontos kép rajzolódik ki Borisz Godunov uralkodásának idejéről, s általában a történelem egyik válságos korszakában élő, abban cselekvő vagy azt elszennvedő emberekről – a legszegényebektől a leghatalmasabbakig. A téma nagyon aktuális mind Puskin, mind Muszorgszkij számára, hiszen mindketten olyan korban éltek, amikor a cári hatalom és a tömegek viszonya, a nép helyzete és magatartása iránti érdeklődés a levegőben vibrált. Muszorgszkij nemcsak a témát, hanem a realista szemléletmódot is közvetlenül örökölte Puskintól: a politikai erővonalakat, a hatalomért folytatott harc manővereit, és a néptömeget ugyanolyan hitelesen ábrázolta, mint az emberi lélek mélyén dúló indulatokat. [...]

A zeneszerző műhelyében

Amikor Muszorgszkij rátalált a Borisz Godunov-témára, 29 esztendő volt. Komponált már egy tucat remek dalt, néhány kórust, elkezdett két operát is, melyeket nem fejezett be, tehát túlesett az énekbeszéd, az operai formák, a dramaturgia, a hangszerelés terén végzett gyakorlati tanulmányokon. Zeneszerzői műhelyében 1868-ban minden készen állt arra, hogy létrejöjjön az évszázad orosz zenedrámája.

A két fiatalkori operatűredék más és más szempontból jelentős a *Borisz* felől visszatekintve. A *Salambóból* (1863–66) meglepően sok zene került át a *Borisz Godunovba*. [...] De talán

nem is az „átmenő” zenék a legérdekesebbek a *Salamba* és a *Borisz* összefüggésében. A *Salamb[óban]* Muszorgszkij először próbálkozott azzal, amit majd a *Boriszban* és a *Hovanscsinában* tökélyre vitt: hogy a tömeget ne egysíkián, hanem többretegűen, emberek csoportjaiként ábrázolja az operaszínpadon. [...]

Egészen más tanulságokkal szolgált a *Háztűznéző* (1868). Muszorgszkij Gogol vígjátékának pergő dialógusait közvetlenül ültette át zenébe, kikísérletezte, hogyan formálhat dallamokat a szereplők jellegzetes hanghordozásából, beszédjük intonációjából, s ezt a mesteri énekbeszédtechnikát a *Borisz* sok részletében kamatoztatta. A *Háztűznézőben* használta először a lelki-hangulati rezdülések, sőt, zsigeri-idegi reakciók kifejezésére a visszatérő-emlékeztető hangszeres témákat, egy sajátos vezérmotívum-technikát, amely technika majd a *Borisz Godunovban* a szereplők gondolati és tudattalan belső világának zenei megjelenítésére szolgált.

Bonyodalmas keletkezés és hányatott utóélet

A *Borisz Godunov* első megfogalmazását Muszorgszkij hihetetlenül rövid idő alatt, 1868 szeptembere és 1869 decembere között komponálta meg, társaságtól, barátoktól visszavonult magányban, mindenfajta befolyástól távol, teljes szellemi koncentrációban. Az elkészült opera négy részből (így nevezte a szerző a felvonásokat), hét jelenetből áll. Ezt az első verziót szokták „*Ur-Borisz*”-ként emlegetni [...]. Művét Muszorgszkij benyújtotta a szentpétervári Mariinszkij Színház igazgatóságának; a bírálóbizottság elutasította az operát, főként arra hivatkozva, hogy egyetlen valamirevaló női szerep nincs benne. A barátok átdolgozást, kiegészítést javasoltak, [... ami] 1871 februárja és '72 nyara közt készült el. Muszorgszkij gyökeresen átforgatta és kibővítette a Kreml cári lakosztályában játszódó felvonást, egészében elhagyásra ítélte a Vaszilij Blazsennij-székesegyház előtti jelenetet és több kisebb-nagyobb részletet, hozzáfűzött viszont a műhöz három további képet [...].

Rimszkij-Korszakov 1896-ban átdolgozta és újrhangszerelte a művet, radikálisan lerövidítve. A húzások miatt sokan megrótták, ezért 1906 és 1908 között újabb változatot készített, már a teljes opera (azaz a szerzői 2. verzió) anyagából, sőt, hozzá is toldott [...]. Ezek a bővítések igen jellemzőek Rimszkij-Korszakov *Borisz*-átdolgozására: Muszorgszkij zenedrámáját eltolta a nagy tablókából építkező romantikus történelmi operatípus irányába. És ezt az alapvető változtatást erősíti a színes, fényes hangszerelés, a harmóniai és ritmikai finomítások és egyszerűsítések és a felvonások „jelenet és szám (ária, duett stb.)” tagolása, ami [...] teljesen idegen Muszorgszkij átkomponált felvonásaitól.



Az 1908-as párizsi premieren Fjodor Saljapin világsikerre vitte a *Borisz Godunovot* Rimszkij-Korszakov átdolgozásában. Az operának hosszú évtizedekig ez lett a legnépszerűbb, legtöbbet játszott verziója. Az 1920-as években belefűzték a Korszakov-féle verzióba a Vaszilij Blazsennij előtti játszódó jelenetet, persze nem a szerző [...], hanem Mihail Ippolitov-Ivanov hangszerezésében. 1928-ban azután napvilágot látott az eredeti Muszorgszkij-partitúra is, Leningrádban és Moszkvában be is mutatták, s a harmincas évektől mind többször került a világ operaházaiba színpadára. Időközben újabb hangszerezések is készültek [... köztük Dmitrij Sosztakovicsé 1940-ben]. Ezek lassacskán elfelejtődtek, a mű keletkezése után száz évvel a korszakovi verzió is múzeumi darabbá vált, s maradt Muszorgszkij eredeti partitúrája, illetve a dilemma operai igazgatónak, karmesternek, rendezőnek, lemezproducernek, melyik szerzői verziót válassza. A döntés nem könnyű. Többnyire Muszorgszkij átdolgozott, második verzióját játsszák, kiegészítve az első verzióból a Vaszilij Blazsennij előtti jelenettel. Egyik operaház sem vállalja szívesen, amit Muszorgszkij – könnyű kézzel vagy nehéz szívvel – megtett: hogy elhagyja Borisz cár és a Bolond találkozásának jelenetét, a darab egyik csúcását. [...]

[Az első] szerzői verzió Borisz cárja

Puskin és Muszorgszkij Borisz cárijának alapvető tragédiája, hogy eredménytelennek bizonyul harca a legitím hatalomért. Borisz jó szándékú, tehetséges, uralkodásra termett ember, ám nem törvényes úton, sőt, egy gyermekgyilkosság árán jutott a trónhoz, s fokozatosan testileg-lelkileg beleroppan a körülötte lévő ellenségeskedésbe, bizalmatlanságba és gyűlöletbe, mely a bojárak (Sujszkij) részéről ugyanúgy megnyilvánul, mint a nép részéről. Az opera első verziója, az „ős-Borisz”, szinte egészében Borisz cár alakja köré rendeződik. Puskinnak a trónra törő Borisz Godunovot jellemző, Sujszkij szájába adott kulcsmondata: „Ő mer, ez az egész” nem szerepel ugyan a zenedrámában, de tökéletesen kifejeződik Borisz trónra jutásának fokozataiban: a nép korbáccsal kikényszerített könyörgésétől Scselkalov bojár valóban megindító „kortesbeszédén” és a vak zarándokok lenyűgöző kórusán át a koronázás hideg pompájáig. A koronázás zenei centrumában megjelenik maga a cár; még nem tudni, hogy töprengő, csaknem gyötrődő habitusa a nyilvánosságnak szánt színjáték-e, a trónt nehezen elfogadó ember prezentálása, vagy valamilyen rejtett szenvedés megmutatkozása. A koronázás fénye után – a drámai időt tekintve öt évvel később – egy sötét cella mélyén élő öreg krónikairó szerzetes ad további, már közvetlen információkat Borisz trónra kerülésének előzményeiről. Feltárul a gyermekgyilkosság bűne, elhangzik a krónikairónak, a nép írástudó képviselőjének ítélete a jogtalanul trónra jutott gyermekgyil-

kos cárról, és Pimen ifjú tanítványa szenvedélyes bosszút esküszik Borisz ellen. Vakmerő szándékára csak a következő jelenetben, a kocsmában derül fény: itt ténylegesen útjára indul az az erő, amely majd közvetve Borisz vesztét okozza. Borisz csak a III. részben, a cári lakosztályban játszódó jelenetben, az ún. Szobajelenetben mutatkozik meg emberi közelségben, s itt erőteljesen motiválódik a róla eddig kialakult kép. Gyermekreit mélységesen szerető apaként viselkedik családi környezetében, s a monológban feltárulnak legbelső gondolatai. Hat év uralkodás, jó szándékú törekvések után szembe kell néznie a kudarcokkal, a nép gyűlöletével; a hatalom gyakorlójának népszerűtlenségét hatványozottan éli át, a „törvénytelen uralkodás” tudatával tetézte, s nyomja lelkét a cári trónért fizetett súlyos ár, a gyermekgyilkosság bűne. Ez utóbbi motívum még csak villanásszerűen, az ellene felhozott rágalmak végiggondolásakor merül fel az első monológban, bár a zenében a Dmitrij-téma megszólalása jelzi, hogy itt nem pusztán rágalomról van szó. Sujszkij közlése a Lengyelországban felbukkant, Dmitrij nevét bitoló trónkövetelőről Borisz számára óriási csapás: a rég eltemetett bűn napvilágra kerülését, hatalmának aláadását jelenti.

Borisz az 1. verzió Cárilakosztály-jelenetében még uralkodói tartású ember – a Bojártanácsjelenetben már szánalmas emberi roncs. A fordulat a Vaszilij Blazsennij-székesegyház előtti jelenetben következik be, amely az opera 1. verziójának drámai csúcspontja, ugyanúgy, ahogy Puskin drámájának is csúcspontja ez a jelenet. A cár és a nép közvetlen találkozása zajlik le itt, s elhangzik a szörnyű vád Borisz ellen – most már nem a sötét cella mélyén, nem is a Kreml cári lakosztályának zárt falai között, hanem a legnagyobb nyilvánosság előtt – a nép képviselőjének, a Bolondnak a szájából. Borisz reakciója a Bolond „elszólására” a beismeréssel egyenértékű. Uralkodói tartása oda, a következő, a bojártanács termében játszódó jelenetben a lelkifurdalástól megbomló agyú, megtört ember. Cárként magának már semmit nem remél; magánemberként a remény egyetlen szálába kapaszkodik, amelyet ki is mond vizionálásának egy pillanatában: „Ki mondja, hogy gyilkos vagyok? Nem vagyok az! Él a gyermek!” Pimen elbeszélése a meghalt cárevics csodatételéről ezt az utolsó reménysugarat semmisíti meg, és bekövetkezik a vég. A *Borisz Godunov* 1. szerzői verziójában az utolsó, a bojártanácskozásra játszódó jelenet az egyetlen, amelyben Muszorgszkij a főhős ábrázolása terén koncepcionálisan eltér Puskin drámájától. A drámában elképzelhetetlen, feltehetően igen melodramatikus hatású lenne a bojártanács nyilvánossága előtt vizionálva-hallucinálva megjelenő cár – az operában az egyik legmegrendítőbb részlet ez. Úgy tűnik, Muszorgszkij ebben az utolsó jelenetben talált rá egy sajátos zenedrámái szemlélet- és ábrázolásmódra, amely főhősét direkt módon, a lélek felől közelíti és jeleníti meg. [...]



A szent félkegyelmű

Nemcsak Muszorgszkij *Borisz Godunov*jából ismerjük a Bolond figuráját; visszaköszön orosz regényből, versből, festményről, filmből, sőt, történetírásból, szociográfiából is. A néphagyomány szerint rongyokat, láncokat és bádogsipkát viselő, nyár- és télidőben az utcán, utakon bolyongó szerencsétlen eszelős, akit az emberek megszánnak, és megkönyörülnek rajta néhány kopejkával, de tréfálkoznak is rajta. Lehet, persze jó családból való, hercegi származású is, mint Dosztojevszkij *A félkegyelműje*. De akár herceg, akár nyomorult páría, lényegi vonásai ugyanazok: szíve tiszta, lelke gyermekien együgyű, közelebb áll Istenhez bárki másnál, s ösztönösen tisztán és élesen látja a világot, az embereket. Muszorgszkij Bolondja, akár a Vaszilij Blazsennij előtt, akár a kromi erdőben, nagyobb joggal siratja el szegény Oroszországot az opera bármelyik más szereplőjénél. A Bolond figurája Puskintól jött Muszorgszkij operájába, de van egy többletvonása, melyet csak a zene adhat. A nép és a Bolond viszonyára gondolok: a félkegyelmű végül is a nép fia, belőle jött; csevegésben, mulatozásban, zendülésben, forradalomban nem vesz részt, rajtuk kívül, magányosan áll, a mérhetetlen szenvedésben azonban egy a szegény néppel. Muszorgszkij Vaszilij Blazsennij előtti jelenetében a Bolond siránkozásából bontakozik ki az ehhez tömeg megrendítő panaszdala, és közvetlenül abba árad vissza.

Még egyszer a zeneszerző műhelyében

Muszorgszkij megvetette a zenei konzervativizmust, és elvetette az operai konvenciókat; zenéje viszont mélyen eresztette gyökereit az ősi orosz népzenebe és egyházzenebe. Az operát indító fagottdallam pontosan olyan, mint az orosz népdal egyik jellegzetes típusa, a „protyazsnaja”. [...] A dallam egyébként nem népdal, Muszorgszkij szerzeménye. Természetesen felhasznált néhány eredeti népdalt is Muszorgszkij a *Borisz Godunov*ban, nem is akármilyeneket, [...] így a] Kromi-jelenetben, a koronázás kórustémájában. [...]

A pravoszláv egyházzene jellegzetes modális harmóniai a Csudov kolostor cellájába és Borisz halálakor a Kreml tanácstermébe szűrődnek be. A vak zarándokok kórusa a Prológban sajátos módon egyesíti magában az orosz népi többszólamúság és az ortodox templomi éneklés stílusát; Muszorgszkij, ha egyházi jellegű zenét komponál is, alapvető forrása az orosz parasztzene.²

² Operaélet, 1999. május-június.



A díszletek mögött

A rendező gondolatai

A *Borisz Godunov* ósváltozata zabolátlan, egyenetlen, szabálytalan – zenedramaturgiailag és drámai értelemben egyaránt. Ezt a minden szabályt félretevő tiszteletlen és formabontó művet csak úgy lehet színpadra vinni, ha nem kerekítjük le, nem szabványosítjuk.

Politikai pszichothriller, szellemjárással, horrorelemekkel, egy pszichopata elszabadulásával, varázsgombát áruoló kétszínű Kocsmárosnéval, egy karrierista politikus manipulációival, teába tett méreggel, nem kívánt terhességgel, egy alkalmatlan örökössel, aki patkányokkal játsza el az egész birodalmat a szobájában: borzalmas világ, melynek a borzalmát csak egyetlen ember érzi, a címszereplő, magára vállalva egy olyan bűnt is, amit talán el sem követett – persze a bűntudathoz nem kell valós indok.

Közben látványos kulisszák között zajlik a történelem, amit egy szerzetes papírra is vet, mintha valóság volna.

Muszorgszkij a díszletek mögötti világot tárja fel.

A trónkövetelő pedig, lehet, hogy azonos a szent Bolonddal...

Almási-Tóth András

Caryl Emerson: Bahtyin és a műfajok közötti váltás: a *Borisz Godunov* esete³

Részletek

Bahtyin két átalakítási folyamatot ír le, amelybe bármilyen nyelvi produktum beletartozik: kanonizálás és újraértelmezés. Előbbivel kapcsolatban arra figyelmeztet, hogy az bemerevíti az irodalmi alkotásokat az adott kontextusba, és elvágja a szabad fejlődés lehetőségét. Utóbbit viszont üdvözi: az újraértelmezés fellazítja az irodalmi alkotásokat, és új kontextusba helyezve garantálja azok időtlenségét.

[...]

Egy téma feldolgozása talán a leghatásosabb és legönállóbb módja annak, hogy valaki más műalkotását értelmezzük. Ez az „átültetés” egyetlen formája, ahol a társszerzőt nem elrejtjük, hanem kifejezetten hangsúlyozzuk. Az új mű függetlenségét az új médium garantálja, így a befogadónak nemcsak az új tálalással kell szembenéznie; maga az új „köntös”, a műfajt alakító erő szükségszerűen a figyelem középpontjába kerül. A „hűség” nem annyira fontos, amikor átlépjük a műfaji határokat. A más műfajba oltott művekkel kapcsolatban ahelyett, hogy egyféle kifejezőmódot keresnénk, sokkal pontosabb azokra hibridként tekinteni. A határ mindkét oldalát folyamatosan szem előtt kell tartanunk: két nyelv, két médium, két műfaj, két kifejezőmód.

Jelen esszé témája a talán leghíresebb újraértelmezett téma az orosz kultúrtörténetben: a *Borisz Godunov*. A mű prototípusként szolgál arra nézve, hogy az újraértelmezés mennyiféle kérdést vethet fel, és miként érdemes ezeket megközelíteni. Ami Muszorgszkij értelmezését illeti, megoszlanak a vélemények, és felmerült az igény egy általános modell felállítására. Muszorgszkij gondosan, szinte mániákus figyelmet szentelve dolgozott a *Borisz* librettóján azzal

³ Emerson, Caryl (1984) „Bakhtin and Intergeneric Shift: The Case of Boris Godunov,” *Studies in 20th Century Literature*: Vol. 9: Iss. 1, Article 11. <http://dx.doi.org/10.4148/2334-4415.1157>





a céllal, hogy annyira különbözzön az olasz operai előképektől, amennyire Puskin különbözött a francia drámaíróktól. Puskin merész lépésként az alexandrinusokat blank verse-szel helyettesítette, Muszorgszkij pedig Puskin verselését prózával. Ez mindenképpen forradalmi újításnak számított a 19. századi operában. Muszorgszkij alapvető elemként tekintett erre zenei kifejezőmódjában, aminek alapja mindig a kimondott szó. Librettója, amit a saját korában többen a Puskin-féle verselés gúnyolásának fogtak fel, valójában finom és precíz hozzáigazítása a beszélt orosz nyelvhez, amit a deklamáció felerősít. A beszélt nyelv átültetése énekre pedig néhány fontos, új esztétikai változást eredményez, mindezek ellenére Muszorgszkij ügyesen kombinálja az elődeitől merített elemeket. [...]

A *Borisz Godunov*ban maga a cár a címszerep, és az, hogy énekel, heroizálja is azt. Annak érdekében, hogy a Puskin által megírt izoláció és a hősi magabiztosság minimalizálása érvényre jusson, Muszorgszkij egy másfajta színházi módszerrel, a kórus népszerű eszközeivel él. [...] Muszorgszkij operájában a kórusok [a hagyománnyal ellentétben] parodisztikusan kétértelműek. Veszekednek, könyörögnek, kínoznak, és folyton (bár közömbösen) az erőszakról énekelnek: nem megerősítik a hősokeket, hanem torzítják, fenyegetik és nevetségessé teszik a főszereplőket. Az opera első megszólalója egy tiszt, aki bottal fenyegeti a tömeget. A dicsőítő kórusok – Dicsőség Borisznak! – mind fenyegetés alatt születnek. Karamzin⁴ szerint a csőcselék lehet komor, veszélyes és szeszélyes, de akkor is nagyságra hivatott; Puskinnál a nép ellenállása és cinizmusa leginkább komikus elemként szolgál. Muszorgszkij viszont arra használja a tömeget, hogy aláássa a nagyságot, így amennyire komikus, annyira szörnyű is. [...] Muszorgszkij operája további izgalmas gócpontokat mutat Puskin és Karamzin nyomán. A művet mint egészet szinte elárasztják a merész zenei és színházi fogások: harangok, részeg szerzetesek, rongyos csőcselék, élő ló, gyerekötömeg és egy szent bolond is megjelenik a színpadon. Mindezek közepette Borisz játssza a hőst, aki csak saját magával és belső vívódásaival foglalkozik. Nagy formátumú és megbénult jelenléte dominálja a művet. Áriái valamiféle romantikus klisé idéznek, amit Puskin kevésbé hangsúlyozott: a gyilkost hangosan üldözi az áldozat bosszúálló kísértete. Muszorgszkij *Borisz Godunov*ja kiváló színházi mű, mert Karamzin Borisz-ábrázolását idézi, új pszichológiai értelmezést adva figurának, akinek a bűnei és indulatai elképesztő méreteket öltenek. [...]

⁴ Nyikolaj Karamzin *Az orosz állam története* (1816–29) című munkája a Zavaros időkkel ér véget, Borisz Godunov-ábrázolása pedig az efféle „romantikus-nacionalista” típusú történetírásban az életrajzírás etalonjává vált. Alekszandr Puskin 1825-ben Karamzin nyomán írta meg a *Borisz Godunov* című „romantikus tragédiát” azzal a szándékkal, hogy kifejezetten nemzeti, orosz választ adjon a drámaírásban használatos, külföldről átvett normákra. Modeszt Muszorgszkij mind Puskin, mind Karamzin szövegét felhasználta legjelentősebb operája, a *Borisz Godunov* (1869–74) librettójában [...]

Alekszandr Puskin: Borisz Godunov

Részlet

BORISZ

Enyém a legfőbb hatalom;
Hatodik éve kormányzok nyugodtan,
De lelkem békét nem talál. Nem így
Vagyunk-e szerelmünkkel is? nem éppígy
Hajszoljuk-e az élvezeteket? S ha
Éhségünk kielégül, nem marad
Csak unalom és dögletes csömör...
Hiába ígéretet seregnyi jósom
Jó napokat és felhőtlen hatalmat –
Nem szerez örömet királyi élet;
Előre látom, nagy baj lesz, vihar lesz.
A balszerencse üldöz. Azt akartam,
Hogy népem jólétében megnyugodjon,
S a gazdag adomány lecsillapítsa –
Hiába a hiú gondoskodás:
Az élő királyt rühelli a csürhe,
Mert csak halottat tud szívből szeretni –
Ha tömeg tapsa, jajveszékélése
Izgatja szívünk, bolondok vagyunk!
Hazánkra éhezést küldött az Isten,
Kínok közt fetregett, szűkölt a nép;
A magtárakat nyomban megnyitottam,
Munkát szereztem, szórtam aranyam –
Cserébe vadul szórták rám az átkot!
Tűzvészben porrá égett régi házuk:
Szép, új szállást építtettem nekik!
S a tűzvészért is engem szídnak! Így
Ítélt a csürhe: keresd csak a kedvét!

Reméltem, vigaszt lelek a családban;
Ünnepnapunk legyen: férjhez akartam
Adni a lányom – s vőlegénye meghalt...
A piszkos pletyka rögtön lábra kap,
S engem tesz meg az özvegység okának –
Engem, engem, boldogtalan apát!...
Ki meghal, titkos gyilkosa vagyok:
Én siettettem Fjodor cár halálát,
Mégmérgeztem nővéremet, a cárnőt,
A főnökasszonyt... És mindezt csak én!
Jól gondolom, hogy minket semmi nem tud
A földi gondból kigyógyítani?
Semmi... tán csak a lelkiismeret.
Ha makulátlan még, birokra kelhet
Gonosz, sötét képű rágalmazókkal;
De hogyha rajta folt egyetlenegy van,
Egyetlenegy véletlen rátapad:
Elég baj az! Akár gennyes fekélytől,
Elrothad, méreggel telik a szív;
A vád füledben pörölyként dörömböl;
Hányingered van; szédül a fejed;
Szemed előtt kisfiúk vérbe fagyva...
Őrülsz, ha futhatsz, s nincs hová... Pokolba!
Szánalmas, aki büntudattal ébred.

Radnai Annamária és Térey János fordítása

John Cordingly, Claire Seymour:

Borisz Godunov – Egy zavart személyiség

Részletek

Muszorgszkij Borisz Godunovja egyike a 19. század nagy tragikus alakjainak. Az opera kezdetekor Borisz épp elérte hatalma csúcspontját: Oroszország cárijává koronázzák. Megjelenése a színen Otellóhoz hasonlatos. A darab során tanúi lehetünk bukásának a kétségbeeséstől az örület határáig és végül a haláláig. Azonban van különbség a két figura között: Borisznak az a tragédiája, hogy a hatalomvágy menthetetlenül megrontotta. A különbséget a két zeneszerző hangfajválasztása is igencsak kifejezi. [Verdi] Otellója drámai tenor, ahogyan az egy hóshöz és szerelmeshez illik; [Muszorgszkij] Borisza basszus, ami a királyok, apák és gonosztevők hangfaja. Borisz sötét és súlyosan parancsoló hangjába viszont büntudat és melankólia vegyül, amit csak a gyermekei iránt érzett szeretet old fel. Borisz ábrázolása összhangban van a személyiségzavarok B csoportjának jellemzőivel: borderline (határeseti) / érzelmileg instabil típus. Borisznak szinte semmi önkontrollja nincs, dühkitörései az erőszakkal határosak, nárcisztikus hajlama többek között saját fontosságának felértékelését, arroganciát és mások kihasználását eredményezi. Az, hogy viselkedése antiszociális/disszociális (pszichopata) jegyeket hordoz-e, vitatható. A trón biztosításának érdekében állítólag felelősség terhelte a fiatal Dmitrij meggyilkolásával kapcsolatban, majd már cárként elfogatja és kivégezti a szerzetes Grigorijt, aki szintén Dmitrijnek, a trónkövetelőnek nevezi magát. Az opera tehát Boriszt érzéketlennek és kegyetlennek ábrázolja hatalom megszerzése és megtartása érdekében véghez vitt tetteiben. Azonban a történelmi kontextus mindenképpen lényeges. Az egész környezete alattomos, és cselekedetei nem sokban különböznek az őt körülvevő személyekétől. A tény, hogy büntudata van Dmitrij meggyilkolása miatt, ellentmondani látszik annak a diagnózisnak, hogy pszichopata vagy antiszociális/disszociális személyiség lenne, hiszen ezekre rendszerint a megbánás hiánya jellemző. Mindezek ellenére a kérdés, hogy vajon Boriszban kimutatható-e a „hübriszszindróma”, továbbra is fennáll. Fontos emlékeznünk arra, hogy ennek a szindrómának a tünetei között a

megtalálható a túlzott gőg, a lehenyerlő magabiztosság és a mások iránt érzett megvetés. A hübrisz magas rangú tisztség betöltése esetén fokozatosan alakul ki, és még gyakoribb az abszolút hatalmat élvezők körében, akiket semmi sem korlátoz viselkedésükben. Így van ez Borisz esetében is, aki már hat éve ül a cári trónon, mikor a második felvonáshoz érünk. Tettei mostanra egyre zavarosabbak, mindenkinek úgy tűnik „megőrült”. [...] egy pszichiáter különbséget tesz a mentális betegség („örület”) és a mentális zavar („személyiségzavar”) között. Anthony Arblaster is hasonlóképpen tesz, amikor ekképp fogalmaz: „Habár Borisz bűnösségét az operában tényként fogadjuk el, hiba lenne őt pszichopata, vérengző szörnyetegnek beállítani. Nemcsak a bűne kísérti őt, nemcsak személyisége széthullásának megindító ábrázolását látjuk, hanem kifejezetten aggódik az általa uralt országot sújtó csapások miatt, s mindezt nem könnyíti meg azok rosszindulata és bizalmatlansága, mint például a visszataszító Sujszkij, akik fölött uralkodnia kell. A leginkább megható motívum azonban Borisz két gyermeke iránt érzett szeretete... Ez is része az opera összetettségnek, ami a gyilkos zsarnokot őszinte emberi kapcsolatokra is képes embernek tudja ábrázolni.”⁵

Borisz így lesz zavart hős, akit végül belülről emészt fel egyfajta kór. Noha bűnrészes Dmitrij meggyilkolásában, a folyamatos intrika és árulás politikai szövetében a viselkedése semmiel sem abnormalisabb, mint a körülötte állóké. Az opera vajmi kevés bizonyítékkal szolgál pszichopata voltára. Ellenkezőleg: elpusztítja a büntudat, amely olyan élénk hallucinációkban csúcsosodik ki, hogy végül a stressz által előidézett szívrohamra emlékeztető módon omlik össze. (Tudvalevő, hogy a stressz növeli a szívbetegségben szenvedők szívrohamra való hajlámát, akár szimptomatikus, akár nem.) A haragszó a lélekharang hangja: kegyelemért könyörög, de a kórus, a nép hangja az ártatlan gyermek halálára emlékezteti és arra, hogy Borisz számára nincs megváltás. Úgy hal meg, hogy megbocsátásért és a halál utáni megnyugvásért esedezik. A szörnyű tetteket elkövető pszichopátákat általában nem győtri büntudat. Az opera végén úgy tűnik, Borisz az elmebaj határára jutott. Vagyis egy irreális, pszichotikus állapotba került. Azt képzelem, hogy a meggyilkolt Dmitrij kísérti és üldözi őt. Egy ilyen pszichotikus eseményt előidézhet félelem, büntudat vagy komoly stressz? Természetesen előfordulhat olyasvalakinél, akiben valamilyen skizofrén tünet lappang, de nincs rá bizonyítékunk, hogy Borisz szenvedett-e ilyesmiben. Ellenben egy pszichotikus epizód nem szokatlan extrém körülmények között. Jóllehet Borisz megőrül, ez nem igazi mentális betegség. Az, hogy képtelen megbirkózni az elhatalmasodó büntudattal arra enged következtetni, hogy átmeneti, stressz által kiváltott paranoid képzelgésről van szó, ez pedig valóban a borderline / instabil személyiségzavar egyik jele. Muszorgszkij egy érzelmileg törekeny embert ábrázol, aki egyszerre esik áldozatul saját büntudatának és környezete ármánykodásának.



Synopsis

1) Boris is crowned tsar. The people have been trained how to say the correct things.

2) Six years have passed, Pimen is writing a chronicle at the monastery. The young Grigory's curiosity is piqued by the story of the mysterious death of the child Dmitry, the lawful heir to the throne. Boris is rumoured to have had a hand in it. Grigory concocts a wicked plan.

3) At the Lithuanian border, renounced monks are having a blast themselves in a run-down inn. Grigory is also among them who wants to flee across the border. It is him that some officers are after, but Grigory tries to divert suspicion away from himself, then flees.

4) The tsar's home. Kseniya, Boris's daughter mourns the loss of her fiancé and her whole life. Feodor, his brother plays sovereign. Boris, their father appears in turmoil, he cannot find happiness, the accusation of the child's murder is eating him alive. Shuysky, the leader of the boyars manipulates his lord: he comes with news of the pretender aiming to overthrow Boris... It is Grigory, the runaway monk, who managed to flee to Lithuania and started to plot against Boris by pretending to be Dmitry, the murdered tsarevich. On hearing this, Boris feels poorly and has a seizure.

5) The crowd is in front of the cathedral, waiting. There is news of the heir Dmitry who has "arisen", at the same time Grigory is being excommunicated in the church. The Fool appears and also accuses Boris of the murder. He mourns for Russia before the tsar.

6) The boyar' council hears Shuysky bringing grave news of the tsar. Boris himself appears with a confused mind. He feels the end is nigh. He says farewell to his son and is swallowed by darkness.



Márta Papp:

Boris Godunov – Notes on Mussorgsky's opera

“Troubled times”

The turn of the 16th and 17th centuries, the interval between the end of the Rurik dynasty and the Romanovs coming into power, is commemorated as “troubled times” in Russian history. The reason for this period being troubled is the wavering of tsars' powerful autocracy and the centralised governance, which resulted in the disintegration of the Russian state. The tsar's power is no longer considered to be given by God, the people are in upheaval and regard the origin of all their problem in the power thought to be illegal while hoping for the coming of a true, lawful, good tsar. An era like this is fruitful for those erring on both sides claiming to be the “real” tsar (no fewer than twelve of them presented themselves in these “trouble times”, three of them even claiming to be Dmitry himself), as well as for foreign conquerors [...].

Ivan the Terrible handed down an exploited and broken empire to his son Feodor in 1584. Feodor was born a half-wit, and it was his brother-in-law Boris Godunov, a lowborn gentry who ruled over the land. Dmitry, the underage son of Ivan the Terrible was being brought up far from Moscow, in the town of Uglich, but he died in 1591 under circumstances unexplained to this very day. The committee delegated to Uglich led by the powerful boyar¹ Shuysky was only able to establish that the nine-year-old boy, who suffered from a serious form of epilepsy, had most probably wounded himself fatally with a toy dagger. The rumour of Boris having had Dmitry killed in order to seize the throne started to spread immediately. Then, in 1598, Feodor also died, [...] Boris having gained the support of the church and the people of Moscow crowned himself tsar in the face of the high-born boyars who tried to hinder it in vain. Period chronicles and records show Boris as a capable, good and ambitious tsar, his qualities as a ruler surpassed those of the preceding “lawful” tsars.

¹ A boyar was a member of the highest rank of the feudal nobility. They made up the immediate circle of the sovereign, they held the most important civil offices and military ranks. They enjoyed such respect among the people that even Ivan IV (Ivan the Terrible) issued his orders referring to the approval of the boyars.

Nevertheless, time and circumstances were against him. The fatal drought of the early 1600s resulted in disastrous famine, Moscow was devastated by firestorms, the peasants and the poorer classes in cities revolted, and the Polish army invaded across the northern border to install a rouse pretending to be Dmitry, Ivan the Terrible's youngest son. It was amidst these crises that Boris suddenly passed away in 1605; it was also rumoured he had been poisoned. The Polish army led by the fake Dmitry entered Moscow, murdered Feodor, Boris's teenaged son and heir to the throne, and crowned the fake Dmitry tsar [...].

Mussorgsky's opera ends with the death of Boris, the second version with the revolt in Kromi, whereas Pushkin's drama ends with the murder of Boris's son. In the following years of these “troubled times” three further tsars were crowned including Vasily Shuysky who was removed from power in a very undignified manner. [...]

Nikolai Karamzin, the father of Russian historiography, recorded these events with fair objectivity at the beginning of the 19th century. His enormous work comprising several volumes served as a source to both Pushkin and Mussorgsky. Karamzin's chronicles include an episode that is not proven historically but gains importance with Pushkin and with Mussorgsky even more: the hypothesis that it was Boris who had the nine-year-old Dmitry killed in Uglich. The legend of the child murdering tsar becomes the source of the terrible guilt felt by Boris.

Pushkin's play

The play written in 1825 draws a clear picture of the reign of Boris Godunov, and the people – from the poorest to the mightiest – living, acting, or suffering in a critical time in history through a sequence of short, simple, and seemingly independent scenes. The subject-matter is very relevant to both Pushkin and Mussorgsky as they both lived in an age when the relationship between the tsar's power and the masses, the state and behaviour of the people came into view again. Mussorgsky had not only inherited the subject from Pushkin but his realistic view as well: he depicted the political machinations, the manoeuvres of the fight for power, and the masses as authentically as the passions in turmoil within the soul of man. [...]

In the composer's workshop

Mussorgsky was 29 when he discovered the subject-matter of *Boris Godunov*. He had already composed a dozen excellent songs, a couple of choruses, and he even started working on two operas he never finished. Therefore, he had made practical studies of declamation, operatic forms, dramaturgy, and orchestration. In 1868, everything was set to have the greatest Russian music drama of the century come into being.

The two opera fragments he composed in his youth are both significant regarded from the point of view of *Boris*. A surprising amount of music from *Salambo* (1863-66) was used in *Boris Godunov*. [...] However, it is not the "borrowed" music that is the most exciting in the connection between *Salambo* and *Boris*. It was in *Salambo* that Mussorgsky attempted something for the first time he later perfected in *Boris* and *Khovanshchina*: the chorus is not a one-dimensional mass but a multi-layered crowd of people on the opera stage. [...] *Zhenitba*² (1868) served as a model from an entirely different point of view. Mussorgsky set the dialogues from the fast-paced comedy by Gogol to music and he experimented with creating melodies from the characteristic intonations. This masterful technique of declamation was improved in different parts of *Boris*. In *Zhenitba*, for the first time, he used recurring-reminiscent instrumental themes to express spiritual and mood changes and even visceral-nervous reactions, a specific leitmotif technique that was later used in *Boris Godunov* to represent the characters' inner world of thought and unconsciousness musically.

A complicated genesis and turbulent afterlife

The first version of *Boris Godunov* was accomplished by Mussorgsky in an incredibly short period, between September 1868 and December 1869. He composed it in a retreat from society, friends, and all possible external influences, in absolute mental concentration. The completed opera consisted of four parts (as the composer named the acts), seven scenes. This first version is the so-called "*Original Boris*" [...] Mussorgsky submitted his work to the management of the Mariinsky Theatre, but the committee rejected the opera claiming it lacked any notable female roles. His friends suggested that he should revise and expand it, which was carried out between February 1871 and summer 1872. Mussorgsky made considerable changes and expansions to the act taking place at the tsar's suite at the Kremlin, he omitted the entire scene taking place in front of St Basil's Cathedral as well as a couple of smaller parts, and he composed three more scenes to the opera [...]. Rimsky-Korsakov revised, reorchestrated, and shortened the work radically in 1896. He was severely criticized for the abridgement, which resulted in a further version of the entire

² *Marriage*



opera (the second version by the composer) made between 1906 and 1908. He even added elements to it. [...] These expansions of *Boris* are quite characteristic of the arrangement by Rimsky-Korsakov: there is a shift from Mussorgsky's music drama towards a certain type of romantic and historical opera built on grand tableaux. This essential change is also strengthened by the lavish, brilliant orchestration, the refining and simplifying of harmonies and rhythms as well as the "scene and aria / duet" structure, which are all entirely alien to the scenes composed by Mussorgsky.

The 1908 Paris premiere featuring Feodor Chaliapin made the Rimsky-Korsakov arrangement of *Boris Godunov* internationally successful. It became the most popular, most performed version of the opera for decades. In 1920s, the St Basil scene was reintroduced to this version, although not in the composer's but Mikhail Ippolitov-Ivanov's arrangement. In 1928, the original score by Mussorgsky was published, and it was also performed more recently at opera houses all over the world from the 1930. In the meantime, further arrangements were made [... including one by Dmitri Shostakovich in 1940]. These were forgotten in time, and a century after the birth of the original work, Korsakov's version became obsolete as well, and what remained was Mussorgsky's original score, and a dilemma for opera managers, conductors, directors, and record producers which version to use. It is not an easy decision. In most cases, Mussorgsky's revised, second version is used complemented by the St Basil scene. Not many opera houses want to do what Mussorgsky did, namely, to omit the meeting of Tsar Boris and the Fool as one of the highlights of the opera.

[...]

Tsar Boris of the [first] version of the composer

The fundamental tragedy of Tsar Boris as depicted by Pushkin and Mussorgsky is that his fight for lawful power is to no avail. He is a well-meaning, talented person born to rule, but he seized the throne unlawfully, namely, the murder of a child. He gradually breaks down physically and mentally from all the animosity, mistrust, and hate that are directed at him both by the boyars and the people.

The first version of the opera, the "*Original Boris*" is organised entirely around the figure of the tsar. Even though the key sentence "He has dared, / That's all" uttered by Shuysky in Pushkin's play is not included in the music drama, it is expressed perfectly in the stages of Boris taking the throne: from the plea of the people forced by flogging and the touching campaign speech of boyar Shchelkalov to the brilliant chorus of the blind pilgrims and the cold pomp of the crowning. The tsar appears in the musical centre of the crowning ceremony; it is unknown at this stage whether the pensive, almost tormented behaviour

is just pretend, a presentation to the people of a person taking the throne with a heavy heart, or a manifestation of some hidden pain. After the pomp of the ceremony, five years later in the drama, an old historiographer monk living in the depth of a dark cell regales further details about the circumstances of Boris becoming tsar. The sinful murder of the child is revealed, the judgement of this historiographer is heard about the child-murdering tsar who seized the throne unlawfully, and a young apprentice of Pimen vows vengeance passionately against Boris. His daring intentions become clear in the following scene, at the inn: it is here that some force takes shape that will eventually be the demise of the tsar. Boris himself is only seen first from up close in the third part taking place at the state rooms, which changes his image that was formed earlier. He is in the circle of his family, a father loving his children deeply, and he reveals his innermost thoughts in his monologue. After a rule of six years and well-meaning efforts he must face the failures and the hatred of the people; his feeling of being an unpopular ruler in power is multiplied combined with a sense of "unlawful rule", and his guilt is fuelled by the immense price he had to pay for the throne: the crime of the murder of a child. The latter motif is first revealed briefly pondering the accusations brought up against him in his first monologue. However, the sound of the Dmitry motif indicates that is more than mere slander. Shuysky's announcement regarding the pretender bearing Dmitry's name in Poland is a huge blow for Boris: it foretells the discovery of a long-forgotten crime, the decline of his power.

In the state room scene of the first version, Boris is a poised ruler, whereas he becomes a human wreck by the scene of the boyars' council. The turning point is the scene taking place in front of St Basil's Cathedral, the dramatic climax of the first version of the opera, as it is in Pushkin's play. It is the scene of the direct meeting between the tsar and his people, and it is here the terrible accusations are heard – they are no longer told in a dark cell or behind closed doors at the Kremlin but in public, uttered by the Fool, the representative of the people. Boris's reaction to the Fool's "slip of the tongue" is basically a confession. His poise is lost, the next scene at the boyars' council chamber shows a broken man losing his mind from guilt. He has no hopes for himself as a tsar, but as a private individual, he clutches at straws, which he voices among his visions: "There was no murderer! The child lives!" Pimen's tale of the wonders of the dead tsarevich destroys this last ray of hope, and it means the end for him. In the composer's first version of *Boris Godunov*, the scene of the boyars' council is the only one where Mussorgsky's depiction of Boris is conceptually different from that of Pushkin's. In the play, it would be unimaginable, possibly too melodramatic to feature the tsar in front of the boyars as a fey and hallucinating person, whereas it is the most touching part of the opera. It would



Kovácsházi István, Pál Botond és az OPERA Énekkara és Gyermekkara / OPERA Chorus and Children's Chorus

seem that in this final scene Mussorgsky had found a special approach in a music drama, a special way of depicting a character, one that approaches its protagonist directly, from the point of view of his soul. [...]

The holy half-wit

The figure of the fool is not only familiar from Mussorgsky's *Boris Godunov* but Russian novels, poems, paintings, films as well as histories and sociographies. According to the folk tradition, the unfortunate half-wit wearing rags, chains, and a tin hat, wandering in the streets and roads in summer and in winter are pitied by the people who throw him a couple of kopecks, but they also mock him. The fool might be of noble birth such as the one in *The Idiot* by Dostoyevsky. However, no matter if he is a prince or a miserable outcast, his characteristics are similar: he is of pure heart, his childlike soul is simple, he is closer to God than anyone else, and he sees the world and the people instinctively clearly. Whether in front of St Basil's Cathedral or the forests of Kromĭ, Mussorgsky's Fool has more rights to mourn poor Russia than any other character in the opera. The Fool was borrowed from Pushkin by Mussorgsky into his opera, but in the latter, he has an added feature that can only be expressed with the help of music. It is the relationship between the people and the Fool: the half-wit is the son of the people ultimately, but he does not take part in the gossip, drinking, uprising or revolution; he lives as an outcast, he is forever alone although he is one with the poor in suffering. In the cathedral scene by Mussorgsky, the lament of the hungry people unfolds from the complaints of the Fool and it flows back into it again.

One more time in the composer's workshop

Mussorgsky despised musical conservatism and abandoned operatic conventions. However, his music was deeply rooted in ancient Russian folk music and church music. The melody beginning the opera played on the bassoon is exactly like a protazhnaya, a certain type of folk song. [...] Still, the melody is not from a folk song, it is Mussorgsky's composition. Naturally, he used a couple of original folk songs in *Boris Godunov* in the Kromĭ scene and the choral in the coronation scene, for instance. [...] The characteristic modal harmonies of Russian Orthodox church music can be heard in the cell of the Chudov Monastery as well as the council chamber of the Kremlin during Boris's death. The chorus of the blind pilgrims in the Prologue is a curious fusion of the polyphony of Russian folk music and the singing style of the Orthodox church; even when Mussorgsky composed music reminiscent of church music, he drew inspiration from Russian peasant music.³

³ In: *Operaélet*, May-June 1999.



Ódor Botond és az OPERA Énekkara és Gyermekkara /
OPERA Chorus and Children's Chorus

Behind the scenes

The director's thoughts

The original version of *Boris Godunov* is untamed, uneven, and irregular – from the points of view of both musical dramaturgy and in dramatic sense. This innovative work that disregards every rule can only be staged by not rounding it off, not normalising it.

It is a political psychological thriller including haunting, horrifying elements, a psychopath getting out of control, a two-faced innkeeper selling magic mushrooms, the manipulations of a careerist politician, poisoned tea, an unwanted pregnancy and an unsuitable heir acting out the entire empire in his room with rats: a terrifying world, whose terrors are sensed by only one person, the titular Boris, who also takes a crime upon himself he might not have even committed – but guilt does not need a valid reason, of course.

In the meantime, history unfolds among spectacular scenery recorded by a monk as if it were reality.

Mussorgsky presents a world behind the scenes.

And the pretender might as well be the holy Fool.

András Almási-Tóth

Caryl Emerson:

Bakhtin and Intergeneric Shift: The Case of *Boris Godunov*⁴

Excerpts

Bakhtin is discussing two transformational processes to which all products of language are subject: canonization and re-accentuation. The first, he warns, we should be wary of, for canonization hardens literary images in place and prevents free growth. The second, however, we should welcome; re-accentuation loosens up literary images and guarantees them a long life by embedding them in new contexts.

[...]

Transposing a theme might in fact be the most vigorous and autonomous commentary possible on another's work of art. It is the one category of "translation" which does not hide co-authorship, but rather emphasizes it. The independence of the new work is guaranteed by its new medium, and thus the perceiver must come to grips with more than the old theme in new dress; the dress itself, the shaping force of a genre, is inevitably central to appreciation. "Fidelity" is not the major issue when generic boundaries are crossed. More important than that single-voiced category is the status of the transposed work as a hybrid. Both sides of the boundary must be kept simultaneously in view: two languages, two media, two genres and two voices.

This essay is devoted to one famous transposed theme in Russian cultural history, that of *Boris Godunov*. It is a prototype of the sorts of issues transpositions raise, and how they might be profitably approached. [... As for] Mussorgsky's version of the theme, here too there is a polemic, and the desire to create a new generic model. Mussorgsky lavished a careful, even obsessive attention on the Boris libretto, intending it to be as different from Italian operatic prototypes as Pushkin's text had been different from French prototypes in tragedy. Pushkin, in a bold gesture, had replaced the Alexandrine line with blank verse;

⁴ Emerson, Caryl (1984) „Bakhtin and Intergeneric Shift: The Case of Boris Godunov,” *Studies in 20th Century Literature*: Vol. 9: Iss. 1, Article 11. <http://dx.doi.org/10.4148/2334-4415.1157>



Mussorgsky replaced Pushkin's blank verse with prose. For nineteenth-century opera this was a revolutionary innovation. For Mussorgsky it was an integral part of his musical aesthetic, which had always begun with the spoken word. His libretto, perceived by many at the time as a mockery of Pushkin's verse, is in fact a subtle and precise adjustment to the intonation patterns of colloquial Russian speech, amplified into declamation. The transposition from spoken to sung text does introduce some important new aesthetic variables, however, and here Mussorgsky skilfully combines elements of both his predecessors. [...]

In *Boris*, the tsar is the title role. Moreover, the very fact of singing tends to heroicize that role. To achieve Pushkin's effect of isolating and minimalizing heroic self-confidence, Mussorgsky works with another stage convention, the popular chorus. [...] The choruses in Mussorgsky's *Boris* are [as opposed to the tradition] parodically double-voiced. They quarrel, beg, torture, and sing constantly (and indifferently) of violence; they do not reinforce the heroes but rather distort, threaten and ridicule the leading roles. The first word of the opera is spoken by a police officer who threatens the crowd with a club. All those slava-choruses – Glory to Boris! – are extracted under the whip. In Karamzin's⁵ [*History of the Russian State*], the mob might be sullen, dangerous and fickle, but it is destined ultimately for greatness; in Pushkin, the reluctance and cynicism of the people serve largely as comic relief. Mussorgsky uses the people to undo greatness, and they are as terrible as they are farcical. [...]

Mussorgsky's opera contains other ingenious splicings of Pushkin and Karamzin. The work as a whole overflows with musical and theatrical daring: bells, drunken monks, ragged masses, a live horse, crowds of children and a holy fool on stage. Amid all this, Boris plays the part of the hero who sees only himself and his own internal torment. His huge and immobilized presence dominates the work. His arias are straight out of the romantic cliché which Pushkin had so downplayed: the murderer pursued noisily by the ghost of his avenging victim. Mussorgsky's *Boris* is good theater precisely because this is Karamzin's Boris back again, re-psychologized, with crimes and passions larger than life. [...]

⁵ Nikolai Karamzin's *History of the Russian State* (1816-29) ended with the Time of Troubles, and Karamzin's treatment of Boris Godunov became a model for biography in this new "romanticnational" type of history. Out of Karamzin's portrait Alexander Pushkin created his "romantic tragedy" *Boris Godunov* (1825), intended as a specifically national, Russian response to imported neoclassical norms in drama. Modest Mussorgsky adapted both Pushkin's and Karamzin's texts for the libretto to his greatest opera *Boris Godunov* (1869-74) [...]

Alexander Pushkin: Boris Godunov

Excerpt

BORIS

I have attained the highest power. Six years
Already have I reigned in peace; but joy
Dwells not within my soul. Even so in youth
We greedily desire the joys of love,
But only quell the hunger of the heart
With momentary possession. We grow cold,
Grow weary and oppressed! In vain the wizards
Promise me length of days, days of dominion
Immune from treachery—not power, not life
Gladden me; I forebode the wrath of Heaven
And woe. For me no happiness. I thought
To satisfy my people in contentment,
In glory, gain their love by generous gifts,
But I have put away that empty hope;
The power that lives is hateful to the mob,—
Only the dead they love. We are but fools
When our heart vibrates to the people's groans
And passionate wailing. Lately on our land
God sent a famine; perishing in torments
The people uttered moan. The granaries
I made them free of, scattered gold among them,
Found labour for them; furious for my pains
They cursed me! Next, a fire consumed their homes;
I built for them new dwellings; then forsooth
They blamed me for the fire! Such is the mob,

Such is its judgment! Seek its love, indeed!
I thought within my family to find
Solace; I thought to make my daughter happy
By wedlock. Like a tempest Death took off
Her bridegroom—and at once a stealthy rumour
Pronounced me guilty of my daughter's grief—
Me, me, the hapless father! Whoso dies,
I am the secret murderer of all;
I hastened Feodor's end, 'twas I that poisoned
My sister-queen, the lowly nun—all !
Ah! Now I feel it; naught can give us peace
Mid worldly cares, nothing save only conscience!
Healthy she triumphs over wickedness,
Over dark slander; but if in her be found
A single casual stain, then misery.
With what a deadly sore my soul doth smart;
My heart, with venom filled, doth like a hammer
Beat in mine ears reproach; all things revolt me,
And my head whirls, and in my eyes are children
Dripping with blood; and gladly would I flee,
But nowhere can find refuge—horrible!
Pitiful he whose conscience is unclean!

Rendered into English verse by Alfred Hayes



John Cordingly, Claire Seymour: Boris Godunov – The Flawed Personality

Excerpts

Mussorgsky's Boris Godunov is another great nineteenth-century tragic hero. At the beginning of the opera we see Boris at the height of his powers as he is crowned Tsar of all Russia. His entry is comparable to that of Otello. Through the course of the work we witness his decline into despair, near-madness and death. But now there is a difference: the tragedy of Boris is that his lust for power has corrupted him beyond hope of salvation. The difference is starkly underlined by the two composers' choice of voice-type. [Verdi's] Otello is a dramatic tenor, as befits a hero and a lover; [Mussorgsky's] Boris is a bass, as befits a king, father and villain. Indeed, Boris's dark and heavy authoritative voice becomes overwhelmed with guilt and melancholy, redeemed only by love for his children.

The portrayal of Boris is again consistent with Cluster B personality disorder: the borderline/emotionally unstable type. Boris has poor self-control and an anger that verges on violence; his narcissism includes an exaggerated sense of his own importance, arrogance and exploitation of others. Whether his behaviour is consistent with antisocial/dissocial (psychopathic) disorder is debatable. To secure the throne, he has allegedly been responsible for the murder of the young Dmitri; and then as Tsar he orders the capture and execution of the monk Grigory, who also calls himself Dmitri, the pretender to the throne. Boris is shown to be callous and ruthless in his pursuit and retention of power. The historical context, though, is important. His whole world is treacherous, and his actions are not so different to those of all around him. And the fact that he is wracked with guilt about Dmitri's murder would seem to militate against a diagnosis of psychopathic or antisocial/dissocial disorder, since this is generally characterised by a lack of remorse.

However, the question as to whether Boris has 'Hubris Syndrome' certainly is relevant. The features of the syndrome, it will be remembered, are exaggerated pride, overwhelming self-confidence and contempt for others. Hubris is acquired over a period of time in high office, and is more common in absolute rulers where there are no constraints on behaviour. This is

the case with Boris, who has been Tsar for six years when we meet him in Act Two. By now his conduct has become increasingly disordered; it appears to everyone that 'he's lost it'. [...]

[...] In saying 'madman' or 'madness', Barry uses lay terms, whereas a psychiatrist needs to distinguish between mental illness ('mad') and mental disorder ('personality disorder'). Anthony Arblaster does just this when he writes:

"Although in the opera Boris's guilt is taken for granted, it is wrong for him to be portrayed as a psychopathic, blood-stained monster. Not only is he haunted by his crime, not only is his personal disintegration movingly portrayed, but he is manifestly distressed by the misfortunes of the country he rules over, a task made no easier by the malevolence and untrustworthiness of those through whom he must govern, as represented by the repulsive Shuisky. But most moving of all is Boris's love for his two children... It is part of the opera's complexity that the murderer-tyrant should also be the focus of the only sincere human relationships in the work."⁶

Boris is thus a flawed hero who is finally destroyed by a canker within. He was at least complicit in the murder of Dmitri; but, in the political context of ubiquitous intrigue and treachery, his behaviour is no more abnormal than those around him. There is little evidence in the opera to support a view that he is a psychopath. On the contrary, he is wracked by guilt, experiences vivid hallucinations and finally collapses in what would appear to be a heart attack induced by stress. (Stress is known to increase the risk of heart attacks in a person with a heart disease, whether it is symptomatic or not.) The bell sounds the death knell: he seeks mercy, but the choir, the voice of the people, recalls the death of the innocent child and tells Boris that there is no salvation. He dies appealing for forgiveness and wanting peace in death. Psychopaths who commit terrible crimes are not usually wracked with guilt.

At the end of the opera Boris seems on the verge of insanity. He has tipped over into an unreal, psychotic state. He believes he is being haunted and chased by the murdered Dmitri. Can a psychotic episode be brought on by fear, guilt and severe stress? Certainly, it may happen to a person with an underlying schizophrenic illness, but there is no evidence that Boris suffers from schizophrenia. A psychotic episode, though, is not unusual under extreme circumstances. Boris may be driven mad, but his is not a true mental illness. His inability to cope with overwhelming guilt points to 'transient stress-related paranoid ideation'; and this is one of the features of borderline/unstable personality disorder. Mussorgsky has portrayed an emotionally vulnerable man who is the victim of both his own guilt and the treachery that surrounds him.⁷

⁶ Anthony Arblaster: *Viva la Libertà: Politics in Opera*. Verso, London, New York 1992, p. 203

⁷ John Cordingly, Claire Seymour, *Disordered Heroes in Opera: A Psychiatric Report (Defining Opera)*. Plumbago Books, 20 October, 2015.



Felelős kiadó *Responsible publisher:* **Dr. Ókovács Szilveszter,**
a Magyar Állami Operaház főigazgatója *General Director of the Hungarian State Opera*
A műsorfüzetet szerkesztette *The programme was edited by* **Mátrai Diána Eszter**
Fordítás *Translated by* **Jávorszky György**
Fotók *Photos:* **Berecz Valter**
Képszerkesztő *Photo editor:* **Iványi Jozefa**
Megjelent 2024-ben *Published in 2024*



STRATÉGIAI PARTNEREK
STRATEGIC PARTNERS



ARANY FOKOZATÚ TÁMOGATÓK
GOLD LEVEL SPONSORS

