

AKADEMIE MÚZICKÝCH UMĚNÍ V PRAZE

HUDEBNÍ A TANEČNÍ FAKULTA

HUDEBNÍ UMĚNÍ

ZPĚV

DIPLOMOVÁ PRÁCE

**POZNATKY O PÍSNÍCH A TANCÍCH SMRTI
M. P. MUSORGSKÉHO**

Ing. BcA. Jan Janda, Ph.D.

Vedoucí práce: prof. Magdaléna Hajóssyová

Oponent práce: Pavel Horáček

Datum obhajoby:

Přidělovaný akademický titul: MgA.

Praha, 2021

ACADEMY OF PERFORMING ARTS IN PRAGUE

MUSIC AND DANCE FACULTY

Art of Music

Voice

MASTER 'S THESIS

**KNOWLEDGE OF M. P. MUSSORGSKY'S SONGS AND
DANCES OF DEATH**

Ing. BcA. Jan Janda, Ph.D.

Thesis Supervisor: Prof. Magdaléna Hajóssyová

Thesis Opponent: Pavel Horáček

Date of thesis defense:

Academic title granted: MgA.

Prague, 2021

Prohlášení

Prohlašuji, že jsem **diplomovou** práci na téma

POZNATKY O PÍSNÍCH A TANCÍCH SMRTI M. P. MUSORGSKÉHO

vypracoval samostatně pod odborným vedením vedoucího práce a s použitím uvedené literatury a pramenů.

Praha, dne

.....
podpis diplomanta

Upozornění

Využití a společenské uplatnění výsledků diplomové práce, nebo jakékoliv nakládání s nimi je možné pouze na základě licenční smlouvy tj. souhlasu autora a AMU v Praze.

Evidenční list

Uživatel stvrzuje svým podpisem, že tuto práci použil pouze ke studijním účelům a prohlašuje, že jí vždy řádně uvede mezi použitými prameny.

[illegible]

Abstrakt

Předkládaná diplomová práce se zaměřuje na jedno z děl ruského skladatele Modesta Petroviče Musorgského, písňový cyklus Písně a tance smrti. V první části představí skladatelovu osobnost, život, dílo a vlivy, které formovaly jeho kompoziční styl. Druhá část je věnována středověkému fenoménu Totentanz, jako hlavní skladatelově inspiraci. Následná analýza ukazuje nejzajímavější momenty cyklu v souvislostech podstatných pro hlubší pochopení díla.

Pro názornost je výklad doplněn četnými notovými ukázkami.

Klíčová slova: Modest Petrovič Musorgskij, zpěv, písně, totentanz, Mocná hrstka

Abstract

The submitted thesis is focused on one of the works of the Russian composer Modest Petrovich Mussorgsky, the song cycle Songs and Dances of Death. In the first part introduces the composer's personality, life, work and influences that formed his compositional style. The second part is devoted to the medieval phenomenon Totentanz, as the main inspiration of the composer. Subsequent analysis shows the most interesting moments of the cycle in contexts essential for a deeper understanding of the work.

For better illustration the comment is accompanied by music sheet examples.

Key words: Modest Petrovich Mussorgsky, voice, songs, totenanz, Mighty Handful

Obsah

Abstrakt	5
1 Úvod	10
2 Modest Petrovič Musorgskij	12
2.1 Dětská léta	12
2.2 Rané období	13
2.3 Vrcholné období	17
3 Obraz danse macabre	24
3.1 Středověké danse macabre	24
3.2 Danse macabre v romantismu	26
3.3 Inspirace Musorgského	27
4 Poznatky o jednotlivých písních	30
4.1 Ukolébavka	30
4.2 Serenáda	34
4.3 Trepak	38
4.4 Vojevůdce	43
5 Závěr	49
Bibliografie	50
A Fonetický přepis díla	52
B Překlad díla	61
C Notová příloha	65

Seznam obrázků

2.1	Dřevěný dům ve vsi Karevo v Pskovské gubernii, kde se narodil M. P. Musorgskij.	12
2.2	M.P. Musorgskij v uniformě důstojníka Preobraženského gardového pluku.	15
2.3	Arsenij Arkad'jevič Goleniščev-Kutuzov.	20
2.4	M.P. Musorgskij, předsmrtný portrét I. J. Repina z roku 1881.	22
2.5	Náhrobek Musorgského na hřbitově bývalé Alexandroněvské kaple v Petrohradě.	23
3.1	Téma Dies Irae.	25
3.2	Totentanz – Stará žena	27
4.1	Svíčkový oktatonický motiv a vstup vypravěče	32
4.2	Totentanz – Dítě	33
4.3	Závěrečná variace kolébavého motivu	34
4.4	Introdukce Serenády	36
4.5	Melodické skoky v úvodní části	36
4.6	Část B – eskalace do <i>fis-dur/moll</i>	37
4.7	Totentanz – Starý muž	40
4.8	Úvodní prázdné akordy v kontrapunktu s citací Dies irae v basu	40
4.9	Použití různých částí původního chorálu Dies Irae	41
4.10	Vznik tématu tance Trepak a tématu ptačího zpěvu	41
4.11	Použití neapolského sextakordu	41
4.12	Oblast usnutí stařečka	42
4.13	Závěrečná kadence III–D–T	43
4.14	Polský hymnus „Z dymem pożarów“	44
4.15	Příchod Smrti	45
4.16	Inspirace Vojevůdce	46
4.17	Rytmus Boléra	47
4.18	Závěrečná kadence Vojevůdce	48

Seznam tabulek

4.1	Členění písně Ukolébavka	32
4.2	Citace ve Vojevůdci	47

1 Úvod

Musorgského Písně a tance smrti (Песни и Танцы смерти) představují jedinečný soubor vyobrazení smrti v písňové literatuře. Cyklus je často pokládán za vrchol žánru a měl velmi výrazný vliv na mnoho skladatelů dvacátého století. Písně kladou na interpreta značné požadavky, se kterými se musí vypořádat. V první řadě je to ruský jazyk. Fonetické zákonitosti ruštiny jsou poměrně komplikované a pouhá znalost azbuky rozhodně nestačí k jejich naplnění. Také historický kontext a komplexní psychologické souvislosti Písní a tanců smrti vyžadují od pěvce mnoho studia. Teprve pak interpret začne chápat hloubku a závažnost tohoto cyklu.

Tato práce se snaží shrnout a vysvětlit relevantní informace potřebné k tomu, aby interpret mohl přistoupit k tomuto vrcholnému písňovému cyklu alespoň s minimální dávkou znalostí, i když individuální přístup k interpretaci zůstává samozřejmě v popředí. Poskytuje také alternativní přístup, protože hudební tradici střední a západní Evropy nelze plně aplikovat na Musorgského kompozice. Data uvedená v práci vycházejí z moderního západního kalendáře a čas Musorgského tedy byl o dvanáct dní pozadu.

Vývoj Musorgského stylu písní je jedním z ústředních bodů této studie. Musorgskij složil za svůj život šedesát šest písní včetně tří písňových cyklů. Pohled do jeho písní v různých etapách života nám umožňuje sledovat skladatelovy různé kompoziční styly.

Kruh Mocná hrstka, jako jeden z hlavních proudů ruské národní hudby, naplňoval Musorgského hudební život a podporoval jeho úspěchy. Na druhou stranu podle A. Goleniščev-Kutuzova, který Musorgskému napsal texty cyklů Bez Slunce a Písně a tance smrti, mohla v určitých etapách Mocná hrstka brzdit skladatelovu kreativitu.

Cílem této práce je tedy poskytnout hudební, historická a psychologická zamyšlení nad různými postavami a vtěleními Smrti v cyklu. Dále Musorgského vlastní názory o hudbě a životě. Ty jsou na mnoha místech práce citovány přímo z Musorgského

dopisů. Nechybí ani analýza středověké tradice Tanců smrti a jejího vlivu na básníka a skladatele, stejně jako pohled na psychologický jev personifikace Smrti ve výtvarném umění i hudbě. Četné hudební rozbory ilustrují výše zmíněné prvky.

V závěru je uveden fonetický přepis celého díla slovo od slova do IPA abecedy.

2 Modest Petrovič Musorgskij

2.1 Dětská léta

Historie rodu Musorgských sahá až do 15. století. Někdy v té době si urozený Roman Vasiljevič Monastyrjov dal sám sobě nelichotivou přezdívku Musorga. Přezdívka, která v překladu znamená cosi jako chasník od smetí¹ se ujala a z rodu Monastyrjovů se stali Musorgští. Ti se usídlili v nejmalebnějším zákoutí Pskovské gubernie (obr.2.1) a právě tam se 9. března roku 1839 narodil Petrovi Alexejičovi a Julii Ivanovně Musorgským jejich druhý syn Modest Petrovič. Prvních deset let chlapec prožil



Obrázek 2.1: Dřevěný dům ve vsi Karevo v Pskovské gubernii, kde se narodil M. P. Musorgskij.

na poklidném venkově. Pečovala o něj starostlivá chůva a pohádky, které mu poutavě

¹Václav Kučera. *Musorgskij, hudba života*. H2896. SNKLHU Praha, 1959, str.10.

vyprávěla, v chlapci probouzely nutkání ke klavírní improvizaci. Modestova matka byla velmi vzdělaná a milovala hudbu, zpívala a hrála obstojně na klavír. Chlapec ji vydržel poslouchat celé hodiny a nemohl se byt dočkat, až ho začne hře na klavír vyučovat. Učil se velmi rychle a již v devíti letech vystoupil s Fieldovým klavírním koncertem.

V roce 1849 se Musorgští přestěhovali do Petrohradu a Modest tam nastoupil na tehdy velmi vyhlášenou německou Petropavlovskou školu. Krom lekcí jazyků a literatury dostal také svého prvního skutečného učitele hudby. Nebyl jím nikdo menší než sám slovuťný klavírní pedagog Anton Gerke. Přísný učitel záhy rozpoznal chlapcův talent a nechával ho při každé příležitosti koncertovat. Otec však ze synova talentu tak nadšený nebyl a nepřál si, aby se syn věnoval hudbě plně. Naopak, otec chtěl vzkřísit dávno zašlou vojenskou slávu jejich rodu a zapsal syna do vojenské gardové školy.

Prostředí vojenské školy netřeba popisovat a je zřejmé, jaký vliv na mladého Musorgského, který miloval německou filosofii a umění, muselo mít. Talent však byl silnější, a tak mladý Modest za čtyři roky vojenských studií překvapivě silně umělecky vyrostl. Dál bral hodiny klavíru, chodil do opery a zpíval ve sboru. V roce 1852 napsal svou první skladbu Podpraporčík. Otec dokonce nechal tuto polku na své náklady vydat. Bohužel rok na to Musorgského otec umírá a zanechává rodinu v dluzích. V roce 1856 nastoupil Musorgskij jako vystudovaný praporčík u petrohradského pluku a ve svém volnu se nechával fascinovat díly Rossiniho, Belliniho a Donizettiho. Patrně již od této doby toužil napsat operu.

2.2 Rané období

Zcela zásadní byla pro Modesta Petroviče zima 1856–1857, kdy začal navštěvovat hudební večery v domě A. S. Dargomyžského. Tady se Musorgskij seznámil s Milijem Alexandrovičem Balakirevem a Césarem Antonovičem Kjujem. Jakmile Balkirev navrhl Musorgskému, že ho seznámí se základy hudební skladby, mladý Modest s obrovským nadšením souhlasil. „Protože jsem nebyl teoretik“, vzpomíná Balakirev „nemohl jsem naučit Musorgského harmonii (jako teď například učí Rimskij-Korsakov), což bylo také

jeho neštěstím, a probíral jsem s ním formu skladeb. Přehrávali jsme proto čtyřručně všechny Beethovenovy symfonie a mnoho různých děl Schumanových, Schubertových, Glinkových i jiných; vysvětloval jsem mu technickou stavbu hraných skladeb a ukládal jsem mu rozbor formy.“² 5. července 1858 padlo konečné rozhodnutí. Modest Petrovič definitivně odchází z nenáviděné vojenské služby (obr.2.2), neboť mu, jak sám říká, „nedovoluje pracovat tak, jak bych chtěl“.

Tento krok odstartoval Musorgského tvůrčí práci. Píše již větší klavírní skladby (Scherzo cis moll, Improptu passionné) i skladby orchestrální (Schamilův pochod pro sóla, sbor a orchestr, Scherzo B dur). Začíná se rovněž soustřeďovat na dramatické žánry, především na operu. Nedochovala se například jeho scénická hudba k Sofoklově tragédii Král Oidipus. V listopadu 1861 se rozrostla hudební společnost kolem Balakireva o N. A. Rimského-Korsakova a později o A. P. Borodina. Budoucí mocná hrstka tedy již byla pohromadě.

Její protiváhou byla Ruská hudební společnost, která vznikla z popudu Antona Rubinštejna, a byla značně orientována na evropskou hudbu a tradici západoevropských konzervatoří. A. Rubinštejn napsal v petrohradském časopisu *Náš věk*: „... mohou nám říci, že z konzervatoře jen zřídka vycházejí velcí geniové; s tím souhlasíme, ale kdo by chtěl popřít, že z konzervatoře vycházejí dobří hudebníci, a ty právě v naší obrovské vlasti potřebujeme. Konzervatoř nebude bránit geniovi, aby vyrůstal mimo ni, a přitom nám bude každým rokem dávat ruské učitele hudby, ruské orchestrální hráče, ruské zpěvačky a pěvce, kteří budou pracovat jako lidé, vidící ve svém umění prostředek k uhájení své existence, prostředek k získání společenské vážnosti a slávy ...“³ Musorgskij však dál viděl v činnosti Ruské hudební společnosti a ve zřízení konzervatoře pouze prosazování německého vlivu, a ten považoval za škodlivý pro ruskou hudbu.

²V. V. Stasov. *Vybrané spisy ve třech svazcích (Izbrannyje sočiněnija v trech tomach)*. Moskva, 1952, str.II/167.

³G. Orlov. *Letopis života a díla M. P. Musorgského (Letopis žizni i tvorčestva M. P. M.)* MUZGIZ, 1940, str.30.



Obrázek 2.2: M.P. Musorgskij v uniformě důstojníka Preobraženského gardového pluku, 1856–1857.

Na jaře roku 1865 postihla Musorgského těžká ztráta. Zemřela jeho matka Julie Ivanovna Musorgská. Z této ztráty se u skladatele vyvinula těžká psychická krize. Tehdy napsal několik vřelých skladeb naplněných pokorou (Modlitba na slova Lermontova, ukolébavka Spi, usni, rolnický synu). V tvorbě ani mezi přáteli nenacházel uklidnění a uchýlil se v zoufalství k alkoholu. V pozdních měsících roku 1865 se však ze služební plavby vrátil Rimskij-Korsakov a hudební kroužek Mocná hrstka (*Mogučaja kučka*) vstoupil do svého nejprudšího vývoje.

Je neuvěřitelné, že Stasov i Balakirev neviděli z počátku v Musorgském víc než floutka bez hlubšího talentu. Stasov Balakirevovi doslova píše: „... včera jsem byl s Musorgským v divadle. Ano, mám pocit, že smýšlí stejně jako já, ale neslyšel jsem od něho ani jedinou myšlenku, ani jediné slovo skutečného hlubokého pochopení, z hloubky uchvácené, vzrušené duše. U něho je všechno tak mdlé, tak bezbarvé. Zdá se mi, že je úplný idiot. Snad bych mu včera nasekal. Myslím, že kdybychom ho nechali bez dozoru, kdybychom ho propustili ze sféry, do níž jste ho násilím vtáhl a dali mu volnost, aby se mohl věnovat svým zálibám, brzy by zarostl travou a drnem jako mnozí jiní. Nemá v sobě docela nic.“⁴

Balakirev jako odpověď napsal o jednotlivých členech kroužku toto: „Prosím Vás, pište mi, nemám nikoho kromě Vás. Kjuje nepočítám, má sice talent, ale není člověkem ve společenském smyslu, Musorgskij je takřka idiot. Rimskij-Korsakov je zatím ještě mnohoslibné rozkošné dítě, ale až rozkveté v plné nádheře, budu již stár a nebudu se mu hodit. Kromě Vás nemohu v nikom nalézt to, co tolik potřebuji.“⁵

Balakirev byl očividně Musorgskému rádcem a přítelem jen dokud nad ním cítil převahu. Musorgského talent a schopnosti se však začaly osamostatňovat a ubíraly se odlišným směrem od Balakirevových principů. Došlo k otevřené výměně názorů. Musorgskij si v dopise Balakirevovi stěžuje na jeho nepříznivou kritiku Noci na Lysé hoře. O dva roky později zase Musorgského ranilo Balakirevovo arogantní odsouzení jeho opery Boris Godunov.

Na rozpory uvnitř Mocné hrstky vzpomíná i Rimskij-Korsakov ve svém letopisu: „Balakirev a Kjuj se navzájem doplňovali a cítili se, každý svým způsobem, zralí a velcí. Zato Borodin, Musorgskij a já jsme byli nezralí a malí. Je pochopitelné, že i náš poměr k Stasovovi a Kjujovi byl tak trochu podřízený; jejich mínění mělo bezpodmínečnou platnost, nezbývalo, než srazit podpatky a zařídít se podle něho. Naproti tomu Balakirev

⁴kol. *Jubilejní sborník k 50. výročí skladatelova úmrtí*. Moskva, 1932, str.116.

⁵Dopis Stasovovi 3. června 1863

a Kjuj o naše mínění vlastně ani nestáli. Proto vzájemný vztah mezi mnou, Borodinem a Musorgským byl zcela kamarádský, ale k Balakirevovi a Kjujovi byl — žákovský.“⁶

2.3 Vrcholné období

Balakirev postupem času přestával rozumět jednotlivým členům svého kroužku, zejména Musorgskému. Naopak Musorgského přátelství se Stasovem se prohlubovalo až do konce skladatelova života. Stasov si brzy uvědomil ukvapenost svého prvního úsudku a zanedlouho v Musorgském spatřoval nejtalentovanějšího člena hrstky. Později začal Modesta Petroviče až nekriticky obdivovat. Patrně nejupřímnější přátelství se vyvinulo mezi Musorgským a Rimským-Korsakovem. Skladatelé spolu řešili tvůrčí problémy, navzájem si radili a podporovali se. V letech (1871–1872) dokonce žili ve společném bytě. Tam také Musorgskij napsal své vrcholné dílo – Borise Godunova. V tomto období píše také překvapivé množství písní a romancí. Typické také bylo, že si k těmto výrazově silným a hlubokým písním psal slova sám. Jeho satirickou píseň Seminarista, která zesměšňovala tupé prostředí (duchovních) seminářů, v srpnu 1870 carská cenzura zakázala. Pro Musorgského to byl alespoň důkaz, že jeho dílo bere tehdejší společnost vážně. Odtud byl již pouhý krůček ke zhudebnění Gogolovy Ženitby, kterou Musorgský nazval „dramatickou hudební prózou“.

Po Balakirevově návštěvě Prahy se celý kroužek doslova nadchl pro slovanskou tematiku. I Musorgskij se začítal do české historie a chtěl dokonce napsat symfonickou báseň o Jiřím z Poděbrad „Poděbrad český“. K uskutečnění svého záměru se pak ale nedostal. Je možné, že se Musorgij do Poděbrada českého nepustil proto, že nepovažoval svou znalost české intonace za dostatečnou k napsání programní symfonie. Tím se výrazně lišil od Berlioze a Liszta, kteří naopak bez váhání psali programní skladby

⁶Akad. vyd. *Rimskij-Korsakov – Sebraná díla sv.I.(Polnoje sobranije sočiněnij, tom I.)* Moskva, 1955, str.37.

na náměty z libovolných národů. Modest Petrovič o tomto svém pocitu píše v dopise L. I. Karmalinové 20. dubna 1875:

...

Vzdal jsem se myšlenky psát ukrajinskou operu; není možné, aby se Rus vydával za Ukrajince, není možné, aby ovládl ukrajinský recitativ, tj. všechny odstíny a zvláštnosti hudebního obrysu ukrajinské řeči. Raději budu méně lhát a více hovořit pravdu. V opeře ze všedního života se musí dát na recitativ ještě větší pozor než v opeře historické, protože v ní není velká historická událost, která by jako ochranný štít přikryla všelijaké slabiny a různá uklouznutí; proto se skladatelé nedostatečně ovládající recitativ vyhýbají v historických operách scénám ze všedního života. Rusa už trochu znám a není mi cizí jeho ospalá vychytralost, provanutá dobrosrdečností, jako mi není cizí jeho hoře, pronásledující ho na každém kroku.

V těchto dnech pracuji s hrabětem Kutuzovem na **Danse macabre** — dvě části jsou již hotovy, třetí je v práci a čtvrtá nás čeká! Dokončuji první jednání Chovanštiny.

A to je zatím všechno, vážená Ljubo Ivanovno. Čekám od Vás zprávičku

Oddaný Vám Musorgskij

Z tohoto dopisu můžeme také mimo jiné usuzovat, že v době jeho psaní měl již Musorgskij hotovy písně Trepak a Ukolébavka a právě komponoval píseň Serenáda. Tu dokončil 11. 5. 1875. Zároveň již připravoval i závěrečnou píseň Vojevůdce, kterou však dokončil až po dvou letech (5. 6. 1877).

V roce 1867 spolu s Nocí na Lysé hoře pracoval Musorgskij na zhudebnění Gogolovy Ženitby. Ženitbu ale zpočátku považoval spíše za experiment, než za vážnou tvorbu. Úkol, který sám sobě Musorgskij dal zněl jasně – komponovat hudbu přímo na Gogolovu prózu, aniž by se změnilo byť jen jediné slovo. Modest Petrovič se chtěl dopo-

drobna seznámit s intonací živé ruské řeči, s její rytмикou i dynamikou. Musorgskij Ženitbu nedokončil, neboť jako experiment mu bohatě posloužilo již první jednání. Skladatel potřeboval jít dál.

Tím dalším krokem bylo nepochybně rozhodnutí zhudebnit Puškinův námět dramatické básně Boris Godunov. Skladatele zde zaujal především samotný historický příběh o zločinném caru Borisovi, který dal zabít careviče, zmocnil se vlády a svou vinu pak musel vykoupit vlastní smrtí. Hudba Borise Godunova uchvátila všechny členy kroužku kromě Balakireva, ten k ní zůstal chladný. Zde se opět projevila složitost vztahu obou přátel, neboť Musorgskij Balakireva stále obdivoval a velmi mu na jeho mínění záleželo. Po odmítnutí Borise Godunova na scéně imperátorských divadel začal Musorgskij intenzivně pracovat na druhé verzi. K premiéře pak po dalších těžkostech došlo až 27. ledna 1874 na scéně Mariinského divadla. Kritiky však nevyzněly nikterak nadšeně a podivně negativně působila i kritika Musorgského přítele a kolegy „kučkysty“ C. A. Kjuje: „Musorgskij je talent silný a originální, ale Boris Godunov je dílo nezralé, je v něm mnoho nenapodobitelných míst, ale i mnoho slabin. Rozkouskovaný recitativ a nesourodost hudebních myšlenek, což místy dělá z opery potpourri. Tyto nedostatky pramení z toho, že autor není k sobě dosti kritický, že je sám se sebou spokojen a pracuje nesoustavně a spěšně.“⁷ Byla to jen jedna z mnoha příčin postupného vnitřního rozkladu slavné Mocné hrstky. Na druhou stranu tři nejtalentovanější skladatelé kroužku Musorgskij, Rimskij-Korsakov a Borodin napsali svá nejzralejší díla až po rozpadu hrstky.

Modest Petrovič se znovu začal zajímat o ruskou historii a v červnu 1872 se zrodil plán vytvoření monumentálního dramatu — opery Chovanština. Prvním dílem, které opravdu proniklo za hranice, a dokonce upoutalo pozornost Franze Liszta, byl písňový cyklus Dětská světnička. „Ve chvíli, kdy si Liszt zapaloval nový doutník o svíčku, hořící vždy na jeho psacím stole, dostal se mu do ruky jeden ze sborníků, které jste mu věnoval. Byla to dětská světnička p. Musorgského. — Tak tedy, tohle je také skladba

⁷kol. *Jubilejní sborník, věnovaný Musorgskému Borisu Godunovi*. Moskva, 1930, str.154-155.

bez všeobecně známé formy; docela jsem na ni zapomněl, ale divil bych se, kdyby nám nepřinesla nějaké překvapení. . . Zajímavé a jak nové! Jaké nápady! Nikdo jiný by to tak neřekl. – A tisíc podobných projevů údivu a radosti, sdílených s námi všemi, svědčilo o tom, že skladba zapůsobila jako málokteré dílo z těch, jež mu denně přinášejí mnozí důstojní mistři. . . “⁸



Obrázek 2.3: Arsenij Arkad'jevič Goleniščev-Kutuzov.

Okruh Musorgského přátel se na přelomu 60. a 70. let rozrostl o dvě jména. Byl to jednak malíř Ilja Jefimovič Repin, a také architekt Viktor Alexandrovič Gartman. Gartman

⁸M. P. Musorgskij. *Dopisy a dokumenty (Pisma i dokumenty)*. red. A. N. Rimského-Korsakova, Moskva, 1932, str.497-598.

však v létě 1873 náhle zemřel a Stasov o rok později uspořádal výstavu z jeho prací. Pod dojmem této výstavy napsal Musorgskij svou slavnou klavírní suitu Kartinky (Obrazky z výstavy). I zde Musorgskij postupoval proti všem dosud osvědčeným kompozičním postupům. Části prokomponované suity jsou spojeny variacemi promenádních refrénů a celá je napsána na principu ronda.

Dětská světnička byla jediným písňovým cyklem na Musorgského vlastní text. Dva zbývající – Bez slunce a Písně a tance smrti – napsal na text mladého básníka Arsenije Arkad'jeviče Goleniščeva-Kutuzova (obr.2.3). S tímto mladým aristokratem se Musorgský přátelil posledních osm let svého života. V letech 1873–1875 žili ve společném bytě, kde měl každý pronajatý svůj pokoj. Přestože je obsah obou cyklů velmi podobný, je mezi nimi podstatný rozdíl. V šesti písních cyklu Bez slunce dominuje téma stesku, bolesti a beznaděje. Ve čtyřech písních z cyklu Písně a tance smrti se naopak objevuje romantický námět *danse macabre* a cyklus vyznívá mnohem méně pesimisticky než cyklus Bez slunce. V písních se neobjevují patetické nálady stesku a bolesti, ale líčí se v nich spíše vyrovnaný pohled na zákonitosti života. „V tom spočívá jejich otřesná monumentalita.“⁹

V těchto písních dospěl Musorgskij k novému pojetí melodiky, které pak zúročil v opeře Chovanština. Melodie vycházela z intonace lidské řeči, ale oproti raným dílům měla větší plastičnost a kantilénu. Samo komponování Chovanštiny bylo pro Musorgského bojem. „Při práci s lidskou řečí jsem došel k melodii, hovorem vytvářené, došel jsem k vtělení recitativu do melodie. Rád bych to nazval uvědomělou, pravdivou melodií. A ta práce mne opravdu těší: náhle se z čista jasna bude zpívat způsobem zcela odporujícím klasické melodii a bude to každému srozumitelné. Podaří-li se mi to, budu považován za objevitele v umění, a podařit se to musí.“¹⁰. Současně s Chovanštinou pokračovala i práce na komické opeře Soročinský jarmark.

⁹Václav Kučera. *Musorgskij, hudba života*. H2896. SNKLHU Praha, 1959, str.42.

¹⁰Dopis Stasovovi 25. prosince 1876.



Obrázek 2.4: M.P. Musorgskij, předsmrtný portrét I. J. Repina z roku 1881.

V druhé polovině 70. let byl život Musorgského ztížen existenčními problémy způsobenými stále se zvyšujícími výdaji za alkohol. Stasovovi se podařilo pro něj zařídit místo u prozatimní komise státní kontroly. Skladatel si tak mohl dovolit pronajmout místnost v Oficerské ulici. To by bývalo mohlo stačit pro začátek radikální nápravy, kdyby k ní Musorgskij měl odhodlání a dostatek sil. Po krátkém koncertním turné s altistkou Darjou Michajlovnou Leonovovou, pro kterou složil slavnou Mefistofelovu píseň o bleše, byl propuštěn ze státní kontroly. Musorgskij byl opět bez práce a bez peněz. Jeho přátelé ho naštěstí neopustili a Balakirev se Stasovem mu vypláceli 100 rublů jako stipendium na dokončení Chovanštiny. 11. února 1881 však stihl Musorgského při koncertě nečekaný epileptický záchvat a lékař nařídil rychlý převoz do pěchotní nemocnice. Jeho stav byl kritický. V tomto stavu ho zastihl Ilja Jefimovič Repin, když za ním přijel, aby mu namaloval portrét (obr. 2.4). Šedý župan s purpurovým límcem mu daroval Kjuj. Modest Petrovič Musorgskij zemřel ve věku dvaadvaceti let 18. března 1881. Byl po-

hřben na hřbitově Alexandroněvské kaple v Petrohradě, kde mu byl z prostředků přátel postaven pomník s bustou v životní velikosti (obr.2.5).



Obrázek 2.5: Náhrobek Musorgského na hřbitově bývalé Alexandroněvské kaple v Petrohradě.

3 Obraz danse macabre

3.1 Středověké danse macabre

Tanec smrti je středověký alegorický koncept všeuchvacující a vševyrovňující moci smrti, vyjádřený v dramatu, poezii, hudbě a výtvarném umění západní Evropy především v pozdním středověku. Přísně vzato je to literární nebo obrazové znázornění procesí nebo tance živých i mrtvých postav. Živí jsou uspořádáni v pořadí podle jejich hodnosti, od papeže a císaře po dítě, úředníka nebo poustevníka a mrtví je vedou do hrobu. Tanec smrti má své počátky v pramenech z konce 13. a počátku 14. století. Kombinovaly základní představy o nevyhnutelnosti a nestrannosti smrti.¹

Smrt prostupovala Evropou 14. století s nebývalou razancí. Odhaduje se, že v důsledku dýmějového moru zemřela asi čtvrtina evropské populace. Během této doby také můžeme pozorovat rozšíření zádušních mší. Ty měly pomoci upevnit křesťanskou víru v život po smrti. Zatímco mše za zemřelé je celkově zaměřena na věčný život poskytnutý Kristovým sebeobětováním, je téma Dies Irae (obr. 3.1) zaměřené na strašlivý soudný den, den hněvu. Původní melodii zpěvu cituje od středověku nespočet skladatelů a u Musorgského Písní a tanců smrti ji můžeme slyšet ve třetí části—*trepak*². Vždy však zprostředkovává pocit hrozící zkázy.

Psychologové Robert Kastenburger a Ruth Aisenbaumová popisují, že Tanec smrti pochází...

¹Encyclopaedia Britannica, „Dance of Death“

²Trepak byla první část, kterou Musorgskij zkomponoval. Na jeho přání se však umísťuje jako třetí píseň cyklu. Nicméně v edici Rimského-Korsakova ji nalezneme opět na prvním místě.



Obrázek 3.1: Téma Dies Irae.

ze zvyku veřejného tance na vesnici proměněné černou smrtí do příšerného víru, kde se ze samotné smrti stává účastník. Ve skutečnosti nebylo v umělecké produkci nic běžnějšího než zobrazení smrti jako osoby. Tanec smrti byl také přijat jako divadelní kus maskovaný v burlesce, jejíž komičnost spočívala v kombinaci námluv a smrti.³

Takový popis nepochybně odpovídá alespoň dvěma Musorgského písním. Smrt je osobně přítomna jako účastník tance v části *Trepak*, kde tančí s mužem do té doby, než zemře na chlad a vyčerpání. *Serenáda* je právě oním spojením svádění a smrti. Zde se Smrt jako groteskní Don Juan dvoří mladé umírající dívce. Ostatně zobrazení smrti jako člověka je to, co definuje celý cyklus písní.

Ve středověkých pramenech bývá smrt zobrazována jako kostra, která má lidi doprovodit z různých oblastí života do jejich konečného cíle. Smrt navštěvovala všechny – od rolníků po obchodníky, duchovenstvo i krále. Mnohé obrazy, tzv. *Totentanz* cykly, měly připomínat lidem, že smrt si přijde pro každého bez ohledu na jejich společenské postavení.

Někde vidíme, že kostry jen něžně doprovázely člověka do hrobu, zatímco jiné scény vykreslují násilné boje mezi oběťmi a jejich kostlivými únosci. Smrt je vnímána nejen jako zlovolné, ale také jako žoviální stvoření, které přichází osvobodit všechny lidi od

³Ruth Aisenberg Kastenbaum Robert. *The Psychology of Death*. New York: Springer Publishing Company, 1976, str.154-155.

jejich utrpení. Některé prameny uvádějí⁴, že termín *Tanec smrti* pochází z tradičního tance cechu hrobařů. Jak se prudce zvyšovala úmrtnost během morových ran, stále více lidí tyto hrobařské rituály dělaly.

3.2 Danse macabre v romantismu

Tanec smrti i Dies irae se znovu objevují až v 19. století v dílech romantiků. Romantismus byl vždy fascinován nadpřirozenými světy a s oblibou zobrazoval všeliké šla-kovitě moci. Připomeňme: Saint-Saëns – *Danse macabre*, Puccini – *Le Villi*, Berlioz – *Symphonie fantastique* a Liszt – *Totentanz*. Přestože Musorgskij pohrdal prací Saint-Saënsa a zemřel před začátkem Pucciniho kariéry, bezpochyby obdivoval Berlioze a byl unešen Lisztovým dílem. V dopise Stasovovi o tom napsal: „Všeruská tvorba je jako polekaný vrabec, který se bojí něco říci; když vyletí vzhůru do oblak, usadí se tam, a když se mu pak zachce dolů, dorazí do hokynářského stánku a tam se rýpe v zajímavostičkách, které nikoho nezajímají; a sama, jak polospící panna, se nemůže zbavit své tradiční zásady: ‚Jak páni poručí‘. Mystický obraz Tance smrti na téma cír-kevního ‚dies irae‘ ve formě variací se mohl zrodit v hlavě smělého Evropana Liszta a tento smělý Evropan dokázal právě v Tanci smrti uměleckou příbuznost klavíru s or-chestrem.“⁵ O Balakirevovi se vědělo, že často tuto skladbu hrál a kritizovali ostatní, kteří v ní neviděli genialitu.

Lisztovo dílo je řada variací tématu, které ilustruje mnohostranný pohled na smrt, od temné předtuchy až po hravost a nevinnost. Hlavním zdrojem Lisztovi inspirace byl „Triumf smrti“, freskový cyklus, který namaloval Buonamico Buffalmacco mezi lety 1336 a 1341 v italské Pise. Zajímavostí je, že Kutuzov dal původně básni Vojevůdce také název Triumf smrti.

⁴Kathi Meyer-Baer. *Music of the Spheres and the Dance of Death: Studies in Musical Iconology*. Prince-
ton: Princeton University Press, 1970, str.312.

⁵Dopis Stasovovi 23. července 1873

3.3 Inspirace Musorgského

Během komponování hovořil Musorgskij o cyklu jako o *danse macabre*. Spolu s Kutuzovem se inspirovali právě u Totentanz středověkých a renesančních umělců. Jedním z nich byl Hans Holbein the Younger (1497–1543), který ve svých dřevorytech (obr.3.2) zobrazuje smrt jako kostru, která si přichází nárokovat své právo. Musorgského písně



Obrázek 3.2: Totentanz – Stará žena.⁶

představují podobné vyobrazení smrti jako Holbeinovy dřevoryty. Každá píseň představuje scénu, ve které si nárokuje zosobněná postava smrti někoho nového a odlišného

⁶Hans Holbein the Younger. *The Dance of Death: A Complete Facsimile of the Original 1538 Edition of Les simulachres et historiees faces de la mort*. New York: Dover Publications, 1970.

od toho minulého. „Byla to smělá myšlenka – přes rozličné typy lidí ztvárnit rozličné typy smrtí. Skladatel měl rád život, ale to mu nebránilo uvažovat o posledních věcech člověka. Jeho mravní devizou bylo říkat pravdu, nic nezakrývat, mluvit i o té nejstrašnější chvíli, ve které člověk zůstává sám, nekonečně sám.“⁷

Původní plán byl velmi ambiciózní. Na rukopise první verze textu písňe Trepak si Goleniščev-Kutuzov poznamenal seznam osob, na kterých se s Musorgským domluvili, že se postupně střetnou se smrtí. Byli to v tomto pořadí:

1. Boháč
2. Chudák
3. Velká dáma
4. Vysoký úředník
5. Car
6. Mladá dívčina
7. Sedlák
8. Jeptiška
9. Dítě
10. Kupec
11. Pop
12. Básník

Stasov navrhoval zobrazit ještě fanatického mnicha a politického vězně. Poslední návrh se Musorgskému líbil. Vězni v Petropavlovské pevnosti zní v uších falešné tóny hymny Bože, cara chraň... ale zůstalo bohužel jen při plánování. Písňe a tance smrti v původně plánovaném rozsahu nedokončil. Bylo to částečně dáno jistým ochladnutím vztahu mezi skladatelem a básníkem, ale především kvůli Musorgského práci na Chovanštině.

⁷Ivan Izakovič. *Geniální diletant*. Slovenský spisovateľ, Bratislava, 1989, str.293.

Musorgskij chtěl první tři části cyklu vydat tiskem pod názvem *Ona*, ale nenašel vydavatele. „Pokud jde o záležitosti vydavatelské, je to v naší mátušce Rusi nějak divné. Pan Jurgenson nejprve projevil uspokojení, když jsem mu navrhl, aby vydal *Macabru*, ale teď zarytě mlčí. Z něčeho však přece můžeme mít radost, příteli: *Lodij* dvakrát zpíval u L. I. Šestakovové Tvého nádherného Vojevůdce. (Považuji za svou povinnost sdělit Vaší Jasnosti, že každý, komu jsem Vojevůdce předčítal, byl přímo rozechvěn nadšením.) Nedovedeš si představit, milý příteli, jaký zdrcující účinek má Tvůj obraz v tenorovém podání!⁸ Slyším v něm jakousi neúprosnou, smrtelnou touhu, přibíjení člověka k zemi! Přesněji by se dalo říci: je to smrt, zamilovaná ledovou vášní do smrti, jejíž rozkoš je opět smrt. Neslýchaná novota dojmu! A s jakým talentem dovedl P. A. *Lodij* vyjádřit Tvůj nádherný obraz!—je to opravdový zpěvák-umělec.“⁹

Trepak věnoval O. A. Petrovovi, Ukolébavku jeho ženě A. J. Vorobiové a Serenádu Ludmile Šestakovové. Jen Vojevůdce věnoval autorovi textu, básníkovi Kutuzovovi. Poprvé byly *Písně a tance smrti* vydány rok po skladatelově smrti u Bessela. Jednotlivé části postupně instrumentovali: Trepak a Ukolébavku Glazunov, Serenádu a Vojevůdce Rimskij-Korsakov. Celý cyklus pak instrumentovali mimo jiné D. Šostakovič a Otakar Jeremiáš.

⁸No, opravdu

⁹Dopis A. A. Goleniščevu-Kutuzovovi 15. srpna 1877

4 Poznatky o jednotlivých písních

4.1 Ukolébavka

První píseň zní jako zlověstná ukolébavka. Matka kolébá děťátko zmítající se v horečkách, Smrt se převléká za chůvu a ukolébá dítě k věčnému spánku: „Já jsem mír a klid. . . “

Scéna popisuje podle slov Stasova toto: „Smrt chytne nemocného dítě z objetí své matky.“ Toto prohlášení vykresluje zlověstný charakter Smrti. Musorgskij však nabízí jinou interpretaci. Po vypravěčově introdukci následuje dramatický dialog mezi Smrtí a matkou. Musorgského hudební zpracování dialogu kontrastuje s emočními stavy postav. Matčiny linie jsou vždy rozrušené, úzkostné, zoufalé a tonálně nejisté. Smrt naopak tomu reaguje na každý emocionální výbuch matky klidně a ladně kolíbabou kantilénou uprostřed harmonického tepla. Je to právě pozitivní energie vycházející z charakteru Smrti, kterou se Musorgskij snaží vyjádřit. Smrt je zde, aby nabídla matce upřímnost, útěchu a zajistila klidný odpočinek dítěte.

Steven Walsh shledal kompozici Ukolébavky podobnou kompozici „balady“ ze západní hudební tradice. Dokonce až tak daleko, že ji srovnává se Schubertovým *Erlkönig*.¹

Píseň je napsána ve složené formě s reprízami. Předznamenání naznačuje, že skladba je napsána v a-moll, ale v tomto tonálním centru se nikdy neusadí. Rozhovor mezi matkou a smrtí prochází přes fis-moll, cis-dur, a-dur a a-moll. Přestože po klasické

¹Stephen Walsh. *Musorgsky and His Circle: A Russian Musical Adventure*. New York: Alfred A. Knopf, 2013, str.333-334.

harmonické tonalitě zde není ani stopa, hudba sama o sobě je tonální. Všechny tonální oblasti (snad s výjimkou cis-dur) sdílejí společný tón *a* – tón smrti.

Píseň začíná čtyřtaktovým klavírním úvodem, který nastíní scénu klikatou chromatickou melodií složenou z oktatonické stupnice.



Exoticky znějící stupnice a mihotavá unisono melodie naznačují pochmurnost, vyčerpání a znepokojivou atmosféru domu matky a dítěte. Zdánlivě bezcílná melodie neustále vzdoruje jakémukoliv rozuzlení, jakémukoliv náznaku vzoru. V této melodii můžeme spatřovat i motiv mihotavého plamenu svíček, který přednastavuje hudební prostředí pro celou píseň.² Posluchač si není jistý kam tato melodie povede, stejně jako si matka není jistá osudem svého horečnatého dítěte. Úvod končí náhle, když se melodie paralelních oktáv rozdělí do velké decimy, jako by polosplácí matkou otrásl sténání jejího dítěte. Vyprávění začíná chladnou harmonickou progresí (zmenšený kvintakord *a*, zvětšený sextakord *a* a kvintakord *cis*) a stejně tak chladným konstatováním, že dítě sténá (Стонет ребёнок)

Klikatá melodie se opakuje. V pravé ruce klavíru se objevují akordy houpající se kolébky. Ve zbytku písně dochází k přesunu hudební energie už jen mezi Smrtí (*a-dur*) a matkou (*fis-moll*) během jejich dialogu. Hudební výrazy pro Smrt jsou nadepsány jako *molto tranquillo*, *lento funesto* a *allargando*, pro matku pak *agitato* a *agitato patetico*. Smrt se snaží mnohými způsoby nabídnout útěchu, zatímco matka vždy projevuje úzkost ve svém *agitátu*.

²Jason Fuh. *Musical Means in Mussorgsky's Songs and Dances of Death: A Singer's Study Guide*. The Ohio State University, 2017, str.44.

HERAUSGEGEBEN VON PAUL LAMM

Lento doloroso.

Stonet re-be-nok.
Krank ist der Kna-be.

Све-ча, на-га-ра-я,
Der Schein einer Ker-ze

Obrázek 4.1: Svíčkový oktatonický motiv a vstup vypravěče

Tabulka 4.1: Členění písně Ukolébavka

Mluvčí	Rozsah taktů
Vypravěč	1-21
Smrt	22-32
Matka	33-36
Smrt	36-37
Matka	38-41
Smrt	41-42
Matka	43-45
Smrt	45-47
Matka	48-51
Smrt	51-54

Tato část písně je rozdělena do devíti menších částí, jak ukazuje tabulka 4.1. Úvodní řeč Smrti je nejdelší projev v celé písni a jako pokaždé definuje tonální centrum v tónu

a. Neustálé lavírování mezi dur a moll v replikách Smrti ukazuje na její dvě tváře. Je utěšitelkou, která zmírňuje utrpení nemocného dítěte a tiší boj ustarané matky, ale také bere matce jedinou radost v podobě jejího syna. Taková ambivalence je typická pro ruskou lidovou hudbu což může naznačovat, že Matka byla spíš z nižších společenských vrstev, než že by byla urozenou šlechticnou. Smrt uklidňuje matku, že si může



Obrázek 4.2: Musorgského inspirace k napsání Ukolébavky.³

bez obav zdřímnout, protože ona (Smrt) se o dítě postará lépe (Слаще тебя а спюю). Zapěje tak vlastně reprízu triolového kolébacího motivu (Баюшки, баю, баю). Toto neustálé opakování kolébavého motivu ve střední až nízké poloze vykresluje Smrt klidnou

³Hans Holbein the Younger. *The Dance of Death: A Complete Facsimile of the Original 1538 Edition of Les simulachres et historiees faces de la mort*. New York: Dover Publications, 1970.

a rozvážnou. Během následujícího rozhovoru se Smrt ještě více uklidní. Každý z jejích následujících vstupů sleduje stejný krátký hudební vzor – variaci motivu ukolébavky. Ve všech, až na závěrečnou iteraci ukolébavky, končí sestupnou sextou na molovou tercii a-moll. Smrt uzavírá píseň ukolébavkovým motivem s definitivním oktavovým sestupem, navíc tentokrát v zatěžkaných velkých triolách.



Obrázek 4.3: Závěrečná variace kolébavého motivu

4.2 Serenáda

Druhá píseň je serenáda, skladba původně příjemného, odlehčeného charakteru. Většinou bývá provozována pod širým nebem, pod oknem milované dámy. Tentokrát však serenádu zanotuje Smrt jako neblahý milenec, který si namlouvá mladou umírající dívku: „Život je kruté vězení, ale se mnou tě čeká vysvobození.“

Serenáda (Серенада) byla dokončena 23. května 1875 a byla věnována Ludmile Ivanovně Glinka-Šestakovové (1816-1906), sestře Michaila Glinky. Byla to oddaná za-

stánkyně Mocné hrstky a pořádala většinu jejích hudebních večerů.⁴ Musorgskij s ní zůstal v úzkém až intimním vztahu a označoval ji jako „moje malá holubice“.⁵ Monolog Smrti je tu zpracován melodicky v lidovém duchu a ve svůdném tanečním rytmu. Smrt, jako rytíř přistupující k nemocné mladé dívce se snaží probudit její lásku serenádou. Vítězství přichází v dramatickém ohlasu na konci: ТЫ, МОЯ (jsi moje)! Stasov měl na tuto scénu jiný pohled: Smrt v podobě rytíře-trubadúra uškrtí během zpěvu milostné písně krásnou mladou dívku.

James Stuart Campbell⁶ a James Walker⁷ shodně poukazují na hudební podobnost Serenády a „Il vecchio castello“ z Obrázků z výstavy. Kromě složeného třídobého taktu je to časté užívání velkých tercií a malých sext v melodii. Ty jsou opět typické pro ruskou lidovou hudbu.

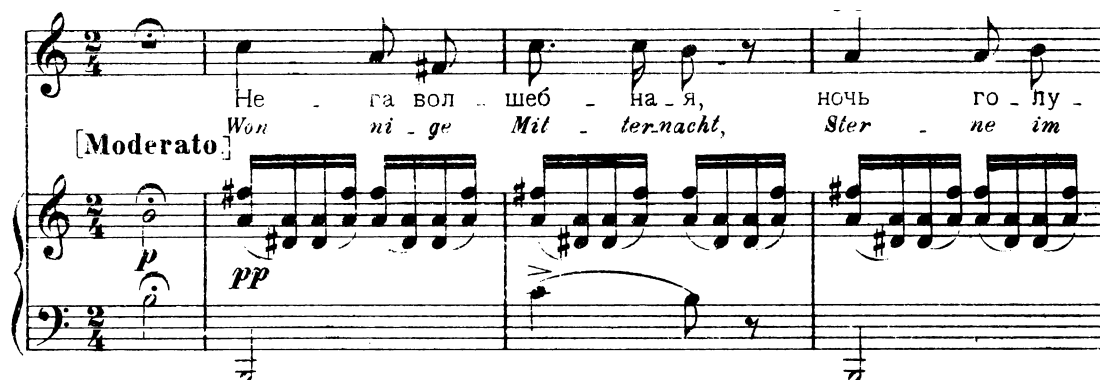
Serenáda je rozdělena na dvě hlavní části: úvodní příběh následovaný sváděním mladé dívky Smrtí. Musorgského dar pro psaní melodie, často chválen Kutuzovem a dalšími vrstevníky, je okamžitě patrný ve svěžích melodických konturách. Musorgskij se obvykle ve svých písních snažil vyvarovat větších skoků v melodii, ale tato píseň je plná nečekaných sext a septim často anticipované nebo následované jiným skokem stejným směrem. Celá první část od začátku po takt 33 je tonálně poměrně nejednoznačná s volným použitím posuvek k navození mlhavé atmosféry. Píseň začíná jedinou půlovou notou *h* v oktávě s fermátou, zatímco vokální linka začíná hned v druhém taktu na *c*. Vypravěč popisuje krásnou tmavě modrou hvězdnou oblohu, chladně pulsující zmenšenými *dis* septakordy s basem krácejícím od spodního *H* vždy k horní malé nóně a zpět k oktávě. Tento basový postup důmyslně podporuje vokální linku (obr. 4.4).

⁴David Brown. *Musorgsky: His Life and Works*. New York: Oxford University Press, 2002, str.381.

⁵Sergei Bertensson Jay Leyda. *The Musorgsky Reader: A Life of Modeste Petrovich Musorgsky in Letters and Documents*. New York: W. W. Norton, 1947.

⁶Stuart James Campbell. *Music as Text and Image: Musorgsky's Songs and Dances of Death*. *Musik als Text* 2: 413-17, 1998, str.416.

⁷James Walker. *Images of Death: The Poetry of Songs and Dances of Death.* In *Musorgsky in Memoriam 1881-1981*. Ann Arbor: UMI Research Press, 1982, str.241.



Obrázek 4.4: Introdukce Serenády

Takovýto působivý doprovod prostupuje celou úvodní částí v mnoha akordických proměnách. Vyprávění pokračuje krásným, ale melancholickým popisem boje umírající dívky. Využívá k tomu vzestupné melodické skoky následované sestupnými kroky (obr. 4.5). Scéna je připravena na Serenádu smrti, když vypravěč zazpívá na opakovaném



Obrázek 4.5: Melodické skoky v úvodní části

as – Смерть серенаду поёт. Neklidná kadence postavená na kvartové harmonii se náhle rozvede do čistého es-moll. Serenáda je psána jako *alla breve*, což v dané sazbě znamená, že plyne poměrně rychle. Kombinace basové linky tanečně rytmizované čtvrtovými a osminovými hodnotami, silný akordický *alla breve* rytmus v pravé ruce a lidově znějící melodie dává Serenádě hrdinskou atmosféru téměř jako majestátní průvod. Mohl by to být stejně tak dobře pohřební pochod umírající panny. Sforzata v 9/8 taktech vnáší hrůzné smrtelné ataky do pevného tlukotu srdce v levé ruce.

Ačkoliv *смерть* je v ruské tradici ženského rodu, v Serenádě na sebe bere mužskou podobu a sama sebe nazývá tajemným rytířem (*рыцарь неведомый*) V další části (říkejme jí B, obr. 4.6) od 63 taktu pokračuje bitva dvou hudebních energií. Zatímco v předchozí části to bylo *es-dur* (Panna) a *es-moll* (Smrt), zde je úroveň intenzity zvýšena na *fis-dur* kontra *fis-moll*.⁸ S trochou fantazie můžeme vidět a slyšet, jak se Panna

poco capriccioso 17

При - - стальных глаз го - лу - бо - е - си - я - нье,
Blau - - ist dein Blick, wie die Blu - me - der Saa - ten,

Яр - - - - - че не - бес и - ог - ня; - -
Strahl - - - - - lend, wie Him - mel - im Mai; - -

Obrázek 4.6: Část B – eskalace do *fis-dur/moll*

snáží zůstat vzhůru ve *fis-dur*, načež přichází vokální linka Smrti s *fis-moll*, aby ji ukolébala ke spánku. Tlukot srdce Panny je stále slyšitelnější a stává se basovým ostinátem na tónu *fis*. Pak se tlukot srdce zastaví. Smrt zazpívá svůdnou melodii Ты обольстила меня a vše ztichne. Smrt Panny je nevyhnutelná.

Hrdá a majestátní část A se vrací vítězně a oznamuje, že Час упоенья настал. Následuje závěrečná část vycházející opět z části B, kdy Smrt ohlašuje Panny poslední dech О, задущу я тебя в крепких объятьях. Srdeční úder, nyní na velkém *Es*, postupně slábnou a život odchází v sestupných akordech v pravé ruce. Poté, co smrt

⁸psáno ovšem enharmonicky stále v bémkách

zachroptí Молчи!, vše v dlouhém tichu zamrzne. Píseň končí dramatickým zvoláním Ты моя! ve fortissimu a sforzandu na akordu es-moll. Musorgskij zajistil, aby píseň končila v mollové tónině, byť mohl použít es-dur. Proto je Serenáda spíše lamentem nad dívčí tragickou smrtí než oslavou triumfu Smrti.

4.3 Trepak

Nelítostná Smrt číhá na rolníka v další písni. Opilý stařík zabloudí ve sněhové vichřici a Smrt si s ním zatančí divoký trepak. Jak ho stále více uchvacuje chlad a mráz, rozhostí se v jeho agonické mysli obraz letních polí.

Píseň Trepak (Трепак) byla dokončena 1. března roku 1875 jako vůbec první z celého cyklu. Byla věnována tehdy proslulému basistovi Osipu Afanasievičovi Petrovovi, což byl představitel velkých basových rolí v Glinkových a jiných operách. Ztvárnil také Varlama v Musorgského Borisu Godunovi. Zpěvák byl pro Modesta Petroviče velkou morální oporou⁹ a od skladatele si vysloužil přiléhavou přezdívku „děda Petrov“¹⁰.

Trepak je forma ruského lidového tance s dvojitým akcentem na dobu. Stasov líčil příběh Trepaku svým osobitým způsobem takto: „Během sněhové bouře se smrtka setká se starým, opilým a nešťastným rolníkem v lese a zmrazí ho k smrti.“ Text Kutuzova však zobrazuje Smrt jako postavu plnou hravosti a soucitu. Ve skutečnosti rolník umírá ve sněhové bouři, ale v romantické básni má být sněhová bouře chápána jako slavnostní pozvání Smrti, ve které zve Smrt opilého rolníka k tanci, slibující, že mu ustele načechranou postel a přikrývku pro něj zajistí sněhové vločky. Toto je dokonalý pří-

⁹David Brown. *Musorgsky: His Life and Works*. New York: Oxford University Press, 2002, str.380.

¹⁰Sergei Bertensson Jay Leyda. *The Musorgsky Reader: A Life of Modeste Petrovich Musorgsky in Letters and Documents*. New York: W. W. Norton, 1947, str.432.

klad rozdílu mezi pohledem realismu a pohledem romantismu¹¹. Musorgského hudební zpracování Trepaku sloužilo jako most mezi oběma pohledy.

Zopakujme, že hlavním tématem v diskuzích mezi učenici bývá adaptace gregoriánského *Dies Irae* v Trepaku (obr. 3.1, str. 25). David Brown podrobně demonstroval, jak Musorgskij improvizoval v Trepaku na melodii *Dies Irae*. Píše: „Pokud je tematické přeskupování charakteristickým prvkem v Ukolébavce, pak melodická evoluce je zásadní pro Trepak“.¹² Píseň je komponována ve formě, kde se téma opakovaně vrací buď v hlasové linii nebo v klavíru, ale každý návrat má jinou variantu doprovodu. Může to být Musorgského forma variace, zajisté ovlivněná Lisztovým *Totentanzem*.

Chlad v písni cítíme již od samého začátku. Mrazivě působí doprovod postupem tří otevřených kvintakordů bez tercie (f5, a5, fis5) přerušovaný tématy *Dies Irae* v basu (obr. 4.8). Použití tohoto tématu v celé písni slouží jako stálá připomínka nadcházejícího zániku ubohého stařečka. Téma se znovu objeví hned v zápětí, kdy ve variacích v diminuci podtrhuje slova Вьюга и плачет и стонет. Variace na původní chorální téma se objevují v různých částech skladby a zdůrazňují mnohostrannost postavy Smrti. Z gregoriánského chorálu *Dies Irae* (obr. 4.9) je složeno nejen samotné taneční téma Trepak, ale dokonce i závěrečné agonické téma ptačího zpěvu (obr. 4.10) (když bouře ustane a za ranního slunce a ptačího švitoření upadne muž do věčného spánku).

Z harmonického hlediska stojí za zmínku ukázkové použití neapolského sextakordu v taktech 27 a 28 (obr. 4.11).

¹¹Jason Fuh. *Musical Means in Mussorgsky's Songs and Dances of Death: A Singer's Study Guide*. The Ohio State University, 2017, str.46.

¹²David Brown. *Musorgsky: His Life and Works*. New York: Oxford University Press, 2002, str.292.

¹³Hans Holbein the Younger. *The Dance of Death: A Complete Facsimile of the Original 1538 Edition of Les simulachres et historiees faces de la mort*. New York: Dover Publications, 1970.

¹⁴Michael Graham Anduri. *Musical Portrayals of Death in Mussorgsky's Songs and Dances of Death, Dissertations*, University of Southern Mississippi, 2015, str. 44.



Obrázek 4.7: Totentanz – Starý muž.¹³

*) **Lento assai. Tranquillo.**

Лес, да по - ля - ны, без - лю - дье кру - гом;
 Wald, kei-ne Pfa - de, kein Haus in der Näh.

Lento assai. Tranquillo.

Obrázek 4.8: Úvodní prázdné akordy v kontrapunktu s citací Dies irae v basu



Obrázek 4.9: Použití různých částí původního chorálu Dies Irae



Obrázek 4.10: Vznik tématu tance Trepak a tématu ptačího zpěvu¹⁴



Obrázek 4.11: Použití neapolského sextakordu

Hravý tanec je náhle přerušen frenetickými chromatickými pasážemi v sextolách, septolách a nonolách. Smrt přivolává vichřici. Jak byl náhle tanec přerušen, stejně náhle zas pokračuje jakoby nic. Jen tempo je už o něco pomalejší. Smrt vypráví příběh o nešťastné situaci, do které se muž dostal, a konejší ho. Následují dva takty mezihry jednohlasých klesajících triol v basu, jakoby naklepávání sněhové peřiny. Pár pak po-

kračuje v tanci, dokud není muž úplně vyčerpaný. To nám prozradí zpomalení sólové basové linky a fermáta na taktové čáře (obr. 4.12).



Obrázek 4.12: Oblast usnutí stařečka

V závěrečné části Andante tranquillo je vše již pokojné a klidné. Figurace levé ruky klavíru v šestnáctinových hodnotách naznačuje ukolébavku. Jako by Smrt uspávala opilce k věčnému spánku. Neodbytná melodie v pravé ruce připomíná lidovou píseň. Je to ta píseň, na kterou odkazuje text: Песенка несёця. Každá fráze je uvozena krátkou reminiscencí tance trepak s energickým nástupem. Téma tance však vždy velmi rychle zpomalí a odezní, jako by chtělo ještě ukázat záchvěvy mužička visícího na posledních nitkách života. Po čtyřech pokusech o oživení následuje půl taktu odpočinku, než se konečně pustí. Tu se znovu rozezní úvodní prázdné akordy jako umíráček.

Zde už nejsou žádné hrůzné citace Dies irae, ale naprosto uklidňující kadence (III-D-T) v d-moll (obr. 4.13). Může to být ale také d-dur, protože tercie chybí. Musorgskij tak mohl nechat rozhodnutí na interpretovi. V každém případě tyto tři akordy přivedou scénu zpět na začátek: otevřené pole, kde nikdo není a nic se nestalo. . .



Obrázek 4.13: Závěrečná kadence III–D–T

4.4 Vojevůdce

Ve čtvrté písni je Smrt vykreslena jako vojevůdce velící mrtvým příslušníkům obou armád, které se utkaly v děsivé bitvě. Při bizarní vojenské přehlídce jim všem projevuje pozornost a zájem. Pak „... těžkými kroky zdupe vlhkou zem na vašich hrobech tanec zběsilý, aby se kosti vaše nemohly dostat ven, abyste hroby svoje neopustily.“

Vojevůdce (Полководец) byl dokončen 17. června 1877 a právem byl věnován Musorgského milovanému Goleniščevovi-Kutuzovovi. Kutuzov byl potomkem velkého polního maršála Michaila Illarionovičeva Goleniščev-Kutuzovova (1745–1813). Kutuzov původně nazval báseň „Triumf smrti (Торжество Смерти)“. Je pochopitelné, že Musorgskij název změnil, když se rozhodl pro věnování.

Smrt je v této závěrečné části cyklu vylíčena jako generál, který zahubí obrovský dav uprostřed bouřlivé bitvy. Stasov opět popsal dílo ze svého realistického pohledu: „Je to nádherná píseň, jedno z nejlepších Musorgského děl.“ V Kutuzovově poezii se Smrt

zjeví jako polní maršál, který utěšuje umírající vojáky a po smrti pomůže najít klid jejich duším.

Lze souhlasit se Stasovem, že se jedná o jednu z nejúžasnějších písní, kterou kdy Musorgskij napsal. Byla složena původně pro tenor, zatímco předchozí tři byly napsány pro basy a barytony. Pokud jde o hudební kompozici války, Musorgskij použil mistrně nejen všech možných zvukomalebných efektů, ale také upravil válečný chorál pro monolog Smrti. Použil pro to polský revoluční hymnus „Z dymem pożarów“ (obr. 4.14¹⁵) Autorem byl Józef Nikorowicz (1827–1890) a napsal ho jako modlitební ná-



Obrázek 4.14: Polský hymnus „Z dymem pożarów“

pěv po potlačení Krakovského povstání v roce 1846. V březnu téhož roku Nikorowicz navštívil básníka Kornela Ujejského (1823-97), který na nápěv napsal text. Z dymem pożarów popisuje přesně stejný obraz jako Polní maršál. Na bojišti stoupají k nebi

¹⁵Chorál, A-Pesni.org,[online] [cit. 30. dubna 2021], <http://a-pesni.org/polsk/choral.php>

modlitby a sténání spolu s kouřem a ohněm. Vojáci zranění, umírající a plačící prosí Boha o vykoupení. V Musorgského Polním maršálovi je to Smrt, kdo objeví se a uzavře mír s mrtvými. Kostlivý generál přichází po divoké bitvě naverbovat své nové rekruty. Vítězný pochod, při kterém Smrt zpívá svým novým jednotkám je dravý a bojovný.

Úvodní vyprávění trvá skoro polovinu písně. Efektní doprovodná figura v a-moll¹⁶ nás zavede přímo doprostřed zuřivé bitvy se střelbami z kanónů a potoky krve. Obě armády bojovaly celý den až do soumraku. Jak padá noc, hudba se ztišuje a vypravěč popisuje klid po bitvě. Krajinu zalije měsíční světlo a nasvítí hrůzostrašnou podívanou na generála, který přichází v pomalém, těžkém pochodovém rytmu, který kráčí opakovaně od tóniky k vrchní durové mediantě v g-dur (obr. 4.15). Zjevení Smrti je vyjádřeno náhlou



Obrázek 4.15: Příchod Smrti

modulací do frygické es. Ti, kteří ještě nezemřeli, sténají a modlí se ve svém utrpení až do konce. Vokální linka začíná chorálem, který připomíná ruskou pohřební liturgii. Walker tvrdí¹⁷, že tato část je citací melodie ruského pohřebního chorálu со святыми упокой.

¹⁶Popisována je verze pro nízký hlas. Originální verze pro tenor je o zmenšenou kvintu výš.

¹⁷James Walker. *Images of Death: The Poetry of Songs and Dances of Death.* In *Musorgsky in Memoriam 1881-1981*. Ann Arbor: UMI Research Press, 1982, str.240.

Následuje monolog Smrti v podobě triumfálního pochodu, ve kterém Smrt křičí na svou novou legii, že je jejich novým velitelem, že budou brzy zapomenuti, jejich kosti navždy pohřbeny a už nikdy nevstanou ze svých hrobů. Triumfální pochod v *as-moll* se ještě dvakrát vrátí, pokaždé s větší energií, až vyústí do závěrečné kadence. Ze znalosti inspiračního zdroje Musorgského v polském hymnu plyne děsivá ironie. Smrt nyní sama zpívá lidu hymnus, který kdysi zpíval polský lid Bohu.



Obrázek 4.16: Inspirace Vojevůdce

Musorgskij tuto melodii mírně upravil přidáním vzestupné kvinty na konce prvních frází každé sloky. Tyto vzestupné kvinty s sebou nutně nesou akcenty, které ovšem vyjdou na nepřízvučné doby, a dokonce na nepřízvučné slabiky ruštiny, což je pro Musorgského netypické. Jako by se vzdal moci textu a plně se poddal formě, a to bylo vždy proti skladatelově přesvědčení.

Nicméně formální struktura písně zůstává značně flexibilní. David Brown poznamenává: „Murorgskij obměňuje melodii. . . zkracuje ji. . . a nakonec ji rozebere, aby se vymanil ze symetrie. Tímto rozšířením mohl zapracovat tři, místo posledních dvou z posledních čtyř Kutuzovových veršů.“¹⁸ Označme písmenem **A** první řádek ukázky z obr. 4.14 a písmenem **B** řádek třetí. Tabulka 4.2 shrnuje všech šest Musorgského citací polského hymnu.

Tabulka 4.2: Citace ve Vojevůdci

Pořadí	Takt	Výskyt v hlase	Téma
1	42	pravá ruka – vrchní hlas	A
2	50	pravá ruka – vrchní hlas	A (první fráze)
3	61	zpěv	AB
4	69	zpěv	AB'
5	77	pravá ruka – vrchní hlas	A
6	81	zpěv	AB''

Pohřební pochod začíná akordickým postupem v klavíru, který se postupně vyvíjí v rytmus bojového bubnování. Ačkoli se strašidelná melodie opakuje znovu a znovu, piano odráží v každé sloce jiný rytmus. V taktech 73–74 se dá dokonce vycítit rytmus Boléra (obr.4.17).



Obrázek 4.17: Rytmus Boléra

¹⁸David Brown. *Musorgsky: His Life and Works*. New York: Oxford University Press, 2002, str.294-295.

Poslední věta: Чтоб никогда вам не встать из земли! je náhle doprovazena jen homofonním sledem akordů. Tento neobvyklý sled v as-moll (tónika – mollový kvintakord VII. stupně – neapolský kvintakord – sextakord šestého stupně – durová dominant – zvětšený sextakord III. stupně – tónika) je funkčně tonální. V předposledním akordu zůstává zachována dominantní funkce z předchozí skutečné dominanty a je rozveden do tóniky. Samozřejmě ho lze enharmonicky chápat jako zvětšenou dominantu (obr.4.18).

ff allargando

So that you nev - er can rise — from the dead! —
 Чтоб ни - ког - да вам не встать — из зем - ли! —

allargando

ff *cresc.* *sf*

T VII- N VI6 V III+6 T

1021

Obrázek 4.18: Závěrečná kadence Vojevůdce

Полководец je možná jediná píseň cyklu, kde je Smrt zobrazena jako temná a hrozivá. V této písni neslibuje lepší budoucnost. Prostě přijde, vyžádá si svá vojska s prostým konstatováním, že jejich existence nebude nic jiného než kosti v zemi a jakákoli vzpomínka na jejich životy bude ztracena v historii. Sjednocení dříve protichůdných sil skrze Smrt podle konceptu Totentanz dává konečné a velmi konkrétní vyobrazení Smrti.

5 Závěr

Je mnoho faktorů, které musí pěvec vzít v úvahu při přípravě na tento cyklus. Syntéza příslušných informací o Musorgského životě, jeho hudebním stylu a uměleckých cílech, sociální a umělecké atmosféře ve které žil, kulturních vlivů, jako je Totentanz, stejně jako následný psychologický pohled na smrt, poskytují umělci soubor nástrojů pomocí kterých může analyzovat a interpretovat hudbu skladatele mnohem lépe, než by bylo možné jen z pouhého přečtení notového zápisu.

Je pak zodpovědností pěvce najít efektivní způsoby, jak zprostředkovat složité emocionální a dramatické scény, které se v písních objevují. Pokud jsou provedeny dobře, mohou Písně a tance smrti poskytnout hluboce osvětlující pohled na lidské postoje ke smrti a na vztah smrti s lidstvem.

* * *

Veškeré pěvcovo snažení by však bylo marné bez perfektního ovládnutí ruské fonetiky. V příloze je proto uveden kompletní fonetický přepis cyklu. Je převzatý z [Fuh17] a [Eme84] a odpovídá mezinárodní IPA abecedě. Horní index ^j označuje palatalizaci a tučně jsou vyznačeny ruské akcenty. Pro zajímavost je text, který podle Kutuzova upravil sám Musorgskij, vysázen červeně. V další příloze je uveden překlad Vlasty Rittnerové [Sla16].

Bibliografie

- [And15] Michael Graham Anduri. *Musical Portrayals of Death in Mussorgsky's Songs and Dances of Death, Dissertations*, University of Southern Mississippi, 2015.
- [Bro02] David Brown. *Musorgsky: His Life and Works*. New York: Oxford University Press, 2002.
- [Cam98] Stuart James Campbell. *Music as Text and Image: Musorgsky's Songs and Dances of Death*. *Musik als Text* 2: 413-17, 1998.
- [Eme84] Caryl Emerson. *Real Endings and Russian Death: Mussorgskij's Pesni i Pljaski Smerti*. In *Russian Language Journal* 38, 1984.
- [Fuh17] Jason Fuh. *Musical Means in Mussorgsky's Songs and Dances of Death: A Singer's Study Guide*. The Ohio State University, 2017.
- [Iza89] Ivan Izakovič. *Geniálny diletant*. Slovenský spisovateľ', Bratislava, 1989.
- [Jay47] Sergei Bertensson Jay Leyda. *The Musorgsky Reader: A Life of Modeste Petrovich Musorgsky in Letters and Documents*. New York: W. W. Norton, 1947.
- [Kas76] Ruth Aisenberg Kastenbaum Robert. *The Psychology of Death*. New York: Springer Publishing Company, 1976.
- [kol30] kol. *Jubilejní sborník, věnovaný Musorgskému Borisu Godunovi*. Moskva, 1930.
- [kol32] kol. *Jubilejní sborník k 50. výročí skladatelova úmrtí*. Moskva, 1932.
- [Kuč59] Václav Kučera. *Musorgskij, hudba života*. H2896. SNKLHU Praha, 1959.
- [Mey70] Kathi Meyer-Baer. *Music of the Spheres and the Dance of Death: Studies in Musical Iconology*. Princeton: Princeton University Press, 1970.

- [Mus32] M. P. Musorgskij. *Dopisy a dokumenty (Pisma i dokumenty)*. red. A. N. Rimského-Korsakova, Moskva, 1932.
- [Orl40] G. Orlov. *Letopis života a díla M. P. Musorgského (Letopis žizni i tvorčestva M. P. M.)* MUZGIZ, 1940.
- [Sla16] Jitka Slavíková. *Písňový večer sólistů opery Národního divadla (program)*. Národní divadlo, 2016.
- [Sta52] V. V. Stasov. *Vybrané spisy ve třech svazcích (Izbrannyje sočiněnija v trech tomach)*. Moskva, 1952.
- [vyd55] Akad. vyd. *Rimskij-Korsakov – Sebraná díla sv.I.(Polnoje sobranije sočiněnij, tom I.)* Moskva, 1955.
- [Wal82] James Walker. *Images of Death: The Poetry of Songs and Dances of Death.” In Musorgsky in Memoriam 1881-1981*. Ann Arbor: UMI Research Press, 1982.
- [Wal13] Stephen Walsh. *Musorgsky and His Circle: A Russian Musical Adventure*. New York: Alfred A. Knopf, 2013.
- [You70] Hans Holbein the Younger. *The Dance of Death: A Complete Facsimile of the Original 1538 Edition of Les simulachres et historiees faces de la mort*. New York: Dover Publications, 1970.

A Fonetický přepis díla

Колыб е льная [kaLibi 'elʲnaja]

С т о н е т р е б ё н о к ,

[st'onʲet rʲebʲ'onak]

С в е ч а , н а г о р а я ,

[sʲvʲetʃ 'a nagaɾ'aja]

Т у с к л о м е р ц а е т к р у г о м .

[t'uskLa mʲerts'ajet krug'om]

Ц е л у ю н о ч ь к о л ы б е л ь к у к а ч а я ,

[ts'ɛLuju n'otʃ kaLibʲ 'elʲku katʃ 'aja]

М а т ь н е з а б ы л а с я с н о м .

[m'atʲ nʲɛ zab'ʲɪLasa sn'om]

Р а н и м - р а н ё х о н ь к о в д в е р ь о с т о р о ж н о ,

[r'anʲim ranʲ 'oxanʲka vʲi_dʲvʲ 'erʲ astar'oʒna]

С м е р т ь с е р д о б о л ь н а я с т у к !

[sʲmʲ 'ertʲ sʲɛrdab'olʲnaja st'uk]

В з д р о г н у л а м а т ь , о г л я н у л а с ь т р е в о ж н о ...

[vzdr'ognuLa m'atʲ aglʲan'uLasʲ tʲrʲɛv'oʒna]

«П о л н о п у г а т ь с я , м о й д р у г !

[p'oLna pug'atsa m'oj dr'uk]

Б л е д н о е у т | р о у ж с м о т р и т в о к о ш к о .

[bʲɪʲ 'ɛdnajɛ 'utra uʃ_sm'otʲrʲit v_ak'oʃ ka]

П л а ч а , т о с к у я , л ю б я ,

[pL'atʃa task'uja lʲubʲ 'a]

Т ы у т о м и л а с ь .

[tʲi utamʲ 'iLasʲ]

В з д р е м н и - к а н е м н о ж к о ,

[vʲiz'dʲrʲemʲnʲi 'ika nʲɛmn'oʃ_ka]

Я п о с и ж у з а т е б я .

[ja pasʲiʒ'u za tʲibʲ 'a]

У г о м о н и т ь т ы д и т я н е с у м е л а ;

[ugamanʲ 'itʲ tʲi dʲitʲ 'a nʲɛ sumʲ 'ɛLa]

С л а щ е т е б я я с п о ю .»

[sL'ɑʃ ʲ:ɛ_tʲibʲ 'a ja spa'ju]

«Т^ише! Р^е б^ёнок мой м^еч^ет^ся, б^ьё^тс^я, д^уш^у
т^ер^за^ет^ь м^ою!»

[tʲi 'iʃɛ rebɪ 'onak moj mʲi 'etʃɛtsa bʲi 'jotsa d'uʃu tʲɛrz'ajɛt ma'ju]

«Н^у, да с^ом^но^ю он с^ко^ро у^йм^ёт^ся.

[nu da sa mn'oju on sk'ora ujmi 'otsa]

Б^аюш^ки, б^аю, б^аю.»

[b'ajuʃki b'aju ba'ju]

«Щ^ёчки бл^ед^не^ют, сл^аб^ее^т д^ых^ан^ье...

[ʃ'i:'otʃki biʲɛdʲni 'ejut sLabʲi 'ejɛd_dix'anʲɛ]

Д^а з^ам^ол^чи-ж^е, м^ол^ю!»

[da zamaLʃ'i zɛ malʲi 'u]

«Д^обр^ое з^на^ме^нь^е: с^ти^хн^ет с^тр^ад^ан^ье,

[d'obraje znamʲenʲɛ s'tʲixnʲɛt stradanʲɛ]

Б^аюш^ки, б^аю, б^аю.»

[b'ajuʃki b'aju ba'ju]

«П^ро^чь т^ы, п^ро^кл^ят^ая!

[pr'otʃ tʲi prakʲiʲi 'ataja]

Л^аск^ой с^вое^ю с^гу^би^шь т^ы р^ад^ост^ь м^ою.»

[L'askəj sva'jeju z_g'ubʲiʲ tʲi r'adasʲiʲi ma'ju]

«Н^ет, м^ир^ный с^он^я м^лад^ен^цу н^ав^ею;

[nʲɛt mʲi 'ir nij son ja mLadʲi 'ɛntsu navʲi 'eju]

Б^аюш^ки, б^аю, б^аю.»

[b'ajuʃki b'aju ba'ju]

«С^жаль^ся, п^ожд^и д^оп^ев^ат^ь х^от^ь м^гн^ов^ен^ье,

[z:'alʲsa pazdʲi 'i dapʲɛv'atʲi xotʲi mgnavʲi 'enʲɛ]

С^тр^аш^ную п^ес^ню т^во^ю!»

[str 'aʃnuju pʲi 'esʲnʲu tva'ju]

«В^иди^шь, У^сн^ул он п^од т^их^ое п^ен^ье.

[vi 'idiʲiʲi usn'uL on pat_tʲi 'ixaje_pʲi 'enʲɛ]

Б^аюш^ки, б^аю, б^аю.»

[b'ajuʃki b'aju ba'ju]

Серенада [sʲerʲen'ada] / *Serenade*

Нега волшебная, ночь голубая,

[nʲɪ 'ɛga vaLʲɪ 'ɛbnaja nodʒ_gaLub'aja]

Трепетный сумрак весны...

[tʲrʲɪ 'ɛpʲɛtnɪj s'umrak vʲɛsn'ɪ]

Внемлет, поникнув головкой, больная,

[vʲnʲɪ 'ɛmʲɪlʲɛt panʲɪ 'ɪknuv_gaL'of_kəj bal'n'aja]

Шёпот nocturnal тишины.

[ʃ 'opat natʃn'oj tʲɪʃ ɪn'ɪ]

Сон не смыкает блестящие очи,

[son nʲɛ smʲɪk'ajɛd_bʲɪlʲɛsʲtʲɪ 'aʃ ɪ:jɛ 'otʃ ɪ]

Жизнь наслажденью зовёт;

[ʒ'ɪzʲnʲɪ k nasLaʒdʲɪ 'ɛnʲju zavʲɪ 'ot]

А под окошком в молчании полночи,

[a pat ak'of kəm v_malʲɪtʃ 'anʲii paLn'otʃ ɪ]

Смерть серенаду поёт:

[sʲmʲɪ 'ɛrtʲɪ sʲerʲɛn'adu pa'jot]

«В мраке неволи, суровой и тесной,

[v_mr'akʲɛ_nʲɛv'olʲɪ sur'ovɛj ɪ tʲɪ 'ɛsnəj]

Молодость вянет твоя;

[m'oladasʲtʲɪ vʲɪ 'anʲɛt_tva'ja]

Рыцарь неведомый, силой чудесной освобожу
тебя.

[rʲɪ'tsarʲɪ nʲɛvʲɪ 'ɛdamʲɪj sʲɪ 'ɪLəj tʃudʲɪ 'ɛsnəj asvabaz'u ja tɪbʲɪ 'a]

Встань, посмотри на себя: красотой лик твой
прозрачный блестит,

[f_stanʲ pasmatʲrʲɪ 'ɪ na sʲɪbʲɪ 'a krasat'uju lʲɪk tvoʲɪ prazr'atʃnʲɪj bʲɪlʲɪ 'ɛsʲtʲɪt]

Щёки румяны, волнистой косой стань
твоей как тучей обвит.

[ʃ ɪ:'okʲɪ rumʲɪ 'anʲɪ vaLnʲɪ 'ɪstəj kas'uju stan tvoʲɪ kak t'utʃɛj abʲvʲɪ 'ɪt]

Пристальных глаз голубое сиянье,

[pʲrʲɪ 'ɪstalʲnɪx_gLaz_galub'oje_sʲɪ'janʲɛ]

Ярче небес и огня;

[ɪ'jartʃɛ_nʲɛbʲɪ 'ɛs_ɪ agnʲɪ 'a]

З н о е м п о л у д е н н ы м в е е т д ы х а н ь е …

[zn'oʃem paL'udʲennɨm vʲi 'eʲed_dix'anʲjɛ]

Т ы о б о л ь с т и л а м е н я .

[tʲi abaʲʲsʲtʲi 'iLa minʲi 'a]

С л у х т в о й п л е н и л с я м о е й с е р е н а д о й ,

[sL'ux tvoʲ pʲʲʲenʲi 'iLsa ma'ʲej sʲerʲʲen'adəʲ]

Р ы ц а р я ш ё п о т т в о й з в а л ,

[r'ʲtsarʲa ʃ 'opat tvoʲ zvaL]

Р ы ц а р ь п р и ш ё л з а п о с л е д н е й н а г р а д о й :

[r'ʲtsarʲ pʲʲʲʲʲʲʲ 'oL za pasʲʲʲi 'edʲʲnʲej nagr'adəʲ]

Ч а с у п о е н ь я н а с т а л .

[tʃas upa'ʲenʲja nast'aL]

Н е ж е н т в о й с т а н , у п о и т е л е н т р е п е т .

[nʲi 'ɛʒʲen tvoʲ stan upa'itʲʲelʲʲen tʲʲʲi 'epʲʲɛt]

О , з а д у ш у я т е б я в к р е п к и х о б ъ я т ь я х ;

[o zaduʃ 'u ja tʲʲʲʲʲʲʲ 'a f_krʲi 'epʲʲkʲix ab'ʲatʲjax]

Л ю б о в н ы й м о й л е п е т с л у ш а й … м о л ч и …

[ʲʲub'ovnʲij moj ʲʲi 'epʲʲɛt sL'ufəʲj maLtʃ 'i]

Т ы м о я !»

[tʲi ma'ʲja]

Трепак [tʲrʲɛp'ak]

Лес, да поляны, безлюдье кругом;

[lʲɛs da palʲi 'anʲ bʲɛzʲlʲj 'udʲjɛ krug'om]

Вьюга и плачет и стонет,

[vʲj 'juga i pL'atʃɛtʲ st'onʲɛt]

Чуется, будто во мраке ночном, злая, кого-то
хоронит.

[tʃ 'ujɛtsa butʲta va mr'akʲɛ natʃn'om zL'aja kav'ota xar'onʲit]

Глядь, так и есть!

[glʲatʲ takʲ jɛsʲtʲ]

В темноте мужика смерть обнимает, ласкает;

[fʲtʲɛmnatʲ 'ɛ muzʲɪk'a sʲimʲi 'ɛrtʲ abʲnʲim'ajɛt Lask'ajɛt]

С пьяненьким пляшет вдвоём трепака, на уху
песнь напевает:

[sʲpʲi 'janʲɛnʲkʲim pʲijʲi 'ajɛt vdva'jom tʲrʲɛpak'a n'a uxa pʲɛsʲnʲi napʲɛv'ajɛt]

«Ох, мужичок, старичок убогой,

[ox muzʲɪtʃ 'ok stapʲitʃ 'ok ub'ogəj]

Пьян напился, поплёлся дорогой;

[pʲjan napʲiLs'a papʲijʲi 'osa dar'ogəj]

А метель-то ведьма поднялась взыграла,

[a mʲɛtʲi 'ɛlʲta vʲi 'ɛdʲma padʲnʲaL'azʲ vzigr'aLa]

С поля в лес дремучий невзначай загнала.

[sʲp'olʲa vʲj lʲɛz_dʲrʲɛm'utʃij nʲɛvznatʃ'aj zagn'aLa]

Горем, тоской, да нуждой томимый,

[g'orʲɛm task'oj da nuzd'oj tamʲi 'imʲij]

Ляг, прикорни, да усни, родимый!

[lʲak pʲrʲɪkarnʲi 'i da usʲnʲi 'i radʲi 'imʲij]

Я тебя, голубчик мой, снежком согрею,

[ja tʲibʲi 'a gal'up_tʃik moj sʲnʲɛʃ_k'om sagrʲi 'ɛju]

Вкруг тебя великую игру затею.

[f_kruk tʲibʲi 'a vʲɛlʲi 'ikuju igr'u zatʲi 'ɛju]

Взбей-ка постель, ты метель, лебёдка!

[vʲzʲibʲi 'ɛjka pasʲtʲi 'ɛlʲ ti mʲɛtʲi 'ɛlʲ lʲɛbʲi 'ot_ka]

Гей, начинай, запевай, погодка!

[gʲej natʃin'aj zapʲɛv'aj pag'ot_ka]

Ска^зку, да та^ку^ю, что^б вс^ю но^{чь} тя^ну^лась,

[sk'as_ku da tak'uju ʃtop_fi_sʲu notʃ tʲan'uLasʲ]

Что^б п^янч^юг^е к^реп^ко по^д н^её за^сну^лось.

[ʃtop_pʲanʲtʃ 'ugʲɛ kri 'ɛpka pad_nʲe'jo zasn'uLasʲ]

Ой, вы ле^са, не бе^са, да т^учи,

[oj vi lʲɛs'a nʲebʲɛs'a da t'ytʃi]

Те^мь, ве^тер^ок, да сне^жо^к ле^ту^чий,

[tʲemʲ vʲetʲɛr'og_da sʲnʲɛʒ'ok lʲet'utʃij]

С^вей те^сь пе^лено^ю, сне^жно^й, пу^хо^во^ю,

[sʲ_vʲ 'ejtʲɛsʲ plʲelʲɛn'oju sʲnʲ 'ɛʒnəʲ puxav'oju]

Е^ю, ка^к мла^ден^ца, ста^рич^ка при^кро^ю.

[ʲjeju kak mLadʲ 'entsa starʲitʃk'a pʲrʲikr'oju]

Спи, мо^й дру^жо^к, му^жич^ок с^ча^ст^лив^ый,

[sʲpʲi moj druž'ok mužitʃ 'ok ʃʲ:asʲlʲi 'ivʲij]

Ле^то при^шло, ра^сцв^ело!

[lʲi 'ɛta pʲrʲijʲ L'o rastsvʲɛL'o]

На^д н^иво^й со^лны^шко сме^ёт^ся, да се^рпы гу^ляют

[nad_nʲi 'ivəʲj s'oLnʲɪʃka sʲmʲe'jotsa da sʲɛrpʲi gulʲi 'ajut]

Пе^сен^ка не^сё^тся, го^лу^бки ле^та^ют...»

[pʲi 'esʲɛnka nʲesʲi 'otsa gaLupʲ_kʲi 'i lʲet'ajut]

Полков о дец [paLkav'odʲets]

Г р о х о ч е т б и т в а , б л е щ у т б р о н и ,

[grax'otʃed_bʲi 'itva bʲiʲ 'eʃʲ:ud_br'onʲi]

О р у д ь я м е д н ы е р е в у т ,

[ar'udʲja mʲi 'ednʲje_rʲev'ut]

Б е г у т п о л к и , н е с у т с я к о н и

[bʲeg'ut paLkʲi 'i nʲes'utsa k'onʲi]

И р е к и к р а с н ы е т е к у т .

[i rʲi 'ekʲi kr'asnʲje_tʲek'ut]

П ы л а е т п о л д е н ь , л ю д и б ь ю т с я ;

[pʲiL'aʲet p'oLdʲenʲi ʲi 'udʲi bʲi 'jutsa]

С к л о н и л о с ь с о л н ц е , б о й с и л ь н е й !

[skLanʲi 'iLasʲ s'ontsɐ boj sʲilʲnʲi 'ej]

З а к а т б л е д н е е т , н о д е р у т с я в р а г и в с ь я р о с т н е й
и з л е й !

[zak'ad_bʲiʲʲedʲnʲi 'ejɐt no dʲɛr'utsa vragʲi 'i fʲi_sʲjo 'jarasʲnʲej i zʲiʲi 'ej]

И п а л а н о ч ь н а п о л е б р а н и .

[i p'aLa notʃ na p'olʲɐ br'anʲi]

Д р у ж и н ы в м р а к е р а з о ш л и с ь ...

[druzʲi'nʲi v mr'akʲɐ razaf ʲi 'isʲ]

В с ь с т и х л о , и в н о ч н о м т у м а н е

[fʲi_sʲjo stʲi 'ixLa i v_natʃn'om tum'anʲɐ]

С т е н а н ь я к н е б у п о д н я л и с ь .

[stʲʲen'anʲja k nʲi 'ɛbu padʲnʲjalʲi 'isʲ]

Т о г д а , о з а р е н а л у н о ю , н а б о е в о м с в о ё м к о н е ,
к о с т е й с в е р к а я б е л и з н о ю ,

[tagd'a azarʲɛn'a Lun'oju na bajev'om sva'jom kanʲi 'ɛ kasʲtʲi 'ej sʲivʲerk'aja
bʲelʲizn'oju]

Я в и л а с ь с м е р т ь !

[javʲi 'iLasʲ sʲimʲertʲi]

И в т и ш и н е ,

[i fʲi_tʲijʲnʲi 'ɛ]

В н и м а я в о п л и и м о л и т в ы ,

[vʲnʲim'aja v'oplʲi i malʲi 'itvi]

Довольства гордого полна,

[dav'ol'istva g'ordava paLn'a]

Как полководец место битвы кругом объехала
она.

[kak paLkav'od'ets m'j 'esta b'j 'itv' krug'om ab'jexaLa an'a]

На холм поднявшись, оглян^лась,
остановилась, улыбн^улась...

[na xoLm pad'jn' 'af_ʃ is' agl'an'uLas' astanav' 'iLas' uL'bn'uLas']

И над равниной боевой пронёсся голос роковой:

[i nat ravn'j 'inəj bajev'oj pran' 'os:sa g'oLas rakav'oj]

«Кончена битва! Я всех победила!

[k'ontʃena b'j 'itva ja f'j_s'j 'ex pab'ed'j 'iLa]

Все предомной вы смирились, бойцы!

[f'j_s'je_p'j'r'j 'ɛda mn'oj v'j s'm'j'r'j 'il'is'j bajts'ɨ]

Жизнь вас поссорила, я помирила!

[ʒiz'n'j vas pas:'or'jLa ja pam'j'r'j 'iLa]

Дружно вставайте на смотр, мертвецы!

[dr'uzna f_stav'ajt'ɛ na sm'otr m'jert'v'j'ets'ɨ]

Маршем торжественным мимо пройдите,

[m'arʃem tarʒ'es't'iv'jɛn:ɨm m'j 'ima prajd'j 'it'ɛ]

Войско моё я хочу сосчитать.

[v'ojska ma'jo ja xatʃ 'u saf 'j:t'at'j]

В землю потом свои кости сложите,

[v'j_z'j 'em'j'ju pat'om sva'i k'os't'j sLaʒ't'j'ɛ]

Сладко от жизни в земле отдыхать!

[sL'at_ka ad_ʒ'iz'n'j v'j_z'jem'j'j 'ɛ ad_dix'at'j]

Годы незримо пройдут годами,

[g'od'ɨ n'ez'j'r'j 'ima prajd'ut za gad'am'j'i]

В людях исчезнет и память о вас.

[v'j_j'j 'ud'jax iʃ 'j:ez'n'j'et_ɨ p'am'jat'j a vas]

Я не забуду! И громко над вами

[ja n'ɛ zab'udu i gr'omka nat v'am'j'i]

Пир буду править в полночный час!

[p'j'r b'udu pr'av'j'it'j f_paL'unatʃn'j tʃas]

Пл^яск^{ой}, т^яж^ёл^{ой} з^ем^лю с^ыр^ую я п^ри т^оп^чу,

[pʲiʲ 'askəj tʲaz'oLaju zʲ 'emʲiʲu sʲiʲ'uju ja pʲiʲ 'itaptʲu]

Чт^об^ы с^ен^ь гр^об^ов^ую к^ост^и по к^ин^уть в^ов^ек не
м^ог^ли,

[ʃt'obʲ sʲenʲ grabav'uju k'osʲtʲi pakʲ 'inutʲ vavʲ 'ɛk nʲɛ magʲ 'i]

Чт^об^ь н^ик^ог^да в^ам не в^ст^ать из з^ем^ли!»

[ʃtop nʲikagd'a vam nʲɛ f_st'atʲ izʲ_zʲ 'emʲiʲi]

B Překlad díla

КОЛЫБЕЛЬНАЯ

Плакал ребёнок. Свеча, нагорая.
Тусклым мерцала огнём;
Целую ночь, колыбель охраняя,
Мать не забылася сном.

Рано-ранехонько в дверь осторожно
Смерть сердобольная – стук!
Вздрыгнула мать, оглянулася
тревожно.
„Полно пугаться, мой друг!

Бледное утро уж смотрит в окошко.
Плача, тоскуя, любя,
Ты утомилась. Вздремни-ка
немножко,
Я посижу за тебя.

Утомонить ты дитя не сумела,
Слаще тебя я спою."
Тише! Ребёнок мой мечется, плачет!
Грудь истомит он свою!

„Ну, да со мною он скоро уймется.
Баюшки-баю-баю.“
Щёки бледнеют, слабеет дыханье.
Да замолчи же, молю!

„Доброе знаменье, стихнет
страданье.
Баюшки-баю-баю.“
Прочь ты, проклятая! Лаской
своею
Стубишь ты радость мою!

„Нет, мирный сон я младенцу
навею.
Баюшки-баю-баю.“
Сжался! Пожди допевать хоть
мгновенье
Страшную песню твою!

„Видишь – уснул он под
тихое пенье,
Баюшки-баю-баю.“

UKOLÉBAVKA

Děťátko sténá. A svíčka hoří,
plamenem smutně zaplála.
Celou noc matka strnulá v hoři,
celou noc matka nespala.

Po ránu potichu, nesměle,
smrt zaklepala u dveří.
Matka se strachem
zachvěje.
„Jen neboj se a otevři.

V okno už hledí ráno bledé,
jsi uplakaná, neseš kříž.
Znavilo tě to. Jdu místo
tebe,
hleď jen, ať taky trochu spíš.

Nemohlas děcko utiшит,
já sladší pro ně píseň mám.“
Mlč, děťátko ztrácí zase klid,
já si ho sama ohlídám!

„Jen chvílku pochovat ho nech,
bajušky, baju,“ tak mluví na dítě.
Tvářičky blednou, ztrácí se dech.
Mlč přece, snažně prosím tě!

„Tak to má být v mém
zpívání,
bajušky, baju, houpy hou.“
Ty proklatá, tvé
laskání
chce navždy s sebou vzít mi ho.

„Neboj se, já jsem mír
a klid,
bajušky, však už mi ho dej.“
Jen ještě chvílku chej
ho mít,
do konce píseň nezpívej!

„Můj zpěv přinesl
klidný sen,
bajušky, baju, spinkej jen.“

СЕРЕНАДА

Нега волшебная, ночь голубая,
Трепетный сумрак весны.
Внемлет, поникнув головкой,
больная
Шёпот ночной тишины.

Сон не смыкает блестящие очи,
Жизнь к наслаждению зовёт,
А в полумраке медлительной ночи
Смерть серенаду поёт:

„В мраке неволи, суровой и тесной
Молодость вянет твоя.
Рыцарь неведомый, силой чудесной
Освобожу я тебя.

Встань, посмотри на себя: красотой
Лик твой прозрачный блестит,
Щеки румяны, волнистой косою
Стан твой, как тучей, обвит.

Пристальных глаз голубое сиянье
Ярче небес и огня,
Зноем полуденным веет дыханье,
Ты обольстила меня!

В вешнюю ночь за тюремной
оградой,
Рыцаря голос твой звал.
Рыцарь пришёл за бесценной
наградой;
Час упоенья настал!

Нежен твой стан, упоителен трепет,
О, задушу я тебя
В крепких объятьях: любовный мой
лепет.
Слушай! ... молчи! ... Ты моя!"

ТРЕПАК

Лес да поляны. Безлюдье кругом.
Вьюга и плачет, и стонет,
Чудится, будто во мраке ночном
Злая кого-то хоронит.

Глядь, так и есть! В темноте
мужика
Смерть обнимает, ласкает,
С пьяненьким пляшет вдвоём
трепака,
На ухо песнь напевает:

SERENÁDA

Čarovná něha, noc modravá,
jarním příšeřím dýchá.
Plava jí klesla
a naslouchá
šepotu nočního ticha.

V horečce brání se nemoci,
vždyť chce být ještě živa;
pod oknem v tichu půlnoci
smrt serenádu zpívá.

„Život je kruté, temné vězení,
v něm mládí tvoje jenom hyne,
se mnou tě čeká vysvobození,
jsem rytíř a dám ti dary jiné.

Jen vstaň a pojď, nemusíš se mě bát,
krásněji září už teď tvoje tvář.
Rumělec vrátil se ti a z vlasů šat
zahalí tělo jako svatozář.

Tvůj pohled modravý a pronikavý
jasnější nebe, a je v něm ohně žár
a dech tvůj tolik, tolik žhavý;
čarovat umíš, kdo by odolal.

Mé serenádě sluch
se neubrání,
svým šepotem jsi mě sem volala.
A rytíř přispěchal si
pro uznání,
hodina extáze už ti nastala!

Křehké máš tělo, omamné jeho chvění,
sevřu tě pevně ve svém náručí,
šeptám ti slůvka plná
opojení.
Slyš je ... jsi má ... tvé žaly umlčím.“

TREPAK

Jen lesy pusté, prázdné mýtiny,
sněhová bouře kvílí zblízka, zdáli,
jakoby v tyto temné hodiny,
kohosi právě tajně pohřbívali.

A vskutku, hled! Tam
v příšeří
mužika smrtka se pevně chopila,
s opilcem lehkým jako
pápěří
za zpěvu písně trepak tančila:

„Ох, мужичок, старичок убогой,
Пьян напился, поплёлся дорогой,
А метель-то, ведьма, поднялась
выиграла!
А с поля – в лес дремучий
невзначай загнала!

Горем, тоской, да нуждой томимый,
Ляг, отдохни да усни, родимый!
Я тебя, голубчик мой,
снежком согрею;
Вкруг тебя великую игру затею.

Взбей-ка постель, ты, метель,
лебеда!
Ну, начинай, запевай,
погодка,
Сказку – да такую, чтоб всю ночь
тянулась,
Чтоб пьянчуге крепко под неё
уснулось!

Ой вы леса, небеса, да тучи!
Темь, ветерок да снежок летучий!
Станем-ка в кружки, да удалой
толпою
В пляску развесёлую дружной за
мною!

Spi, moj družok, mužičok
счастливый!
Лето пришло, расцвело!
Над нивой
Солнышко смеётся, да жнецы
гуляют,
Песенка несётся, голубки
летают ...“

ПОЛКОВОДЕЦ

Грохочет битва, блещут брони,
Орудья жадные ревут,
Бегут полки, несутся кони,
И реки красные текут.

Пылает полдень, люди бьются!
Склонилось солнце, бой сильней!
Закат бледнее, но дерутся
Враги всё яростней и злей.

И пала ночь на поле брани.
Дружины в мраке разошлись.
Всё стихло - и в ночном тумане
Стенанья к небу поднялись.

„Ach, chuděro, ty ubožáku malý,
nejspíš jsi dneska trochu příliš pil,
kam jen tě bouře čáry z cesty
hnaly,
že v hlubokém jsi lese
zabloudil?

Jsi unavený starostmi a nouzí,
ulehni přece, spinkej, bratříčku!
Sněhem tě přikryju,
proč jen se vzpouzíš,
velkou hru začnu, jen ještě chvíličku.

Připravíme mu lůžko z labutího
peří!
Ulehne do něj měkce,
když tak hustě sněží.
Tak, zaduj, větře, pohádka
začíná,
jen ať se pijákovi dobře
usíná.

Sněhové mraky se už shromáždily,
noci a větře, připojte se k nim,
pomozte utkat hustý
závoj bílý,
stařečka do něj něžně
zahalím.

Člověče šťastný, ty si klidně
spíš,
léto je tady, a srpy
neslyšíš?
Směje se slunce a letí hejna
ptačí,
zpívají všichni, co jim hrdlo
stačí ...“

VOJEVŮDCE

Bitva zuří, zbroj se blyští,
hrozivý je zbraní hněv,
pluky se ženou a koně sviští,
v potocích teče lidská krev.

Poledne žhne a bijí se muži!
Slunce se sklání, lýtý je boj!
Už stmívá se a bitva stále zuří,
nastoupil další nepřátelů voj!

A noc se snesla na pole bitevní.
Tma zbylé bojovnický rozhání.
Je тихо, jen noční mlhou zní
raněných zoufalé sténání.

Тогда, озарена луною,
На боевом своём коне,
Костей сверкая белизною,
Явилась смерть! И в тишине,

Внимая вопли и молитвы,
Довольства гордого полна,
Как полководец, место битвы
Кругом объехала она;

На холм поднявшись, оглянулась,
Остановилась ... улынулась.
И над равниной боевой
Пронёсся голос роковой:

„Кончена битва –
я всех победила!
Все предо мной вы склонились,
бойцы.
Жизнь вас поссорила –
я помирила.
Дружно вставайте на смотр,
мертвецы!

Маршем торжественным мимо
пройдите.
Войско своё я хочу сосчитать.
В землю потом свои кости сложите,
Сладко от жизни в земле отдыхать.

Годы незримо пройдут за годами,
В людях исчезнет и память о вас.
Я не забуду, и вечно над вами
Пир буду править
в полуночный час!

Пляской тяжёлою землю сырую
Я притопчу, чтобы сень гробовую
Кости покинуть вовек не могли,
Чтоб никогда вам не встать из
земли".

A pak, ve svitu měsíce
se tu na oři ohnivém
postava objeví kostlivce.
To přišla smrt. A v tichu tíživém

↳ poslouchá nářek, žalování.
Jak vojevůdce hrdě zraky stáčí,
je spokojena, jak skončilo to klání,
bitevním polem volným krokem kráčí.

Na vršku kopce se ještě pozastaví,
prázdnými důlky hledí, jen se usmívá.
A nad rovinou, kde zahynuly davy,
velebný se hlas smrti nyní ozývá:

„Bitva je u konce!
Všechny jsem porazila!
Všichni jste podlehli tu mojí
přesile!
Život vás rozdělil, a já vás
usmířila!
Svorně teď předved'te mi vzorné
defilé!

Slavnostním pochodem projděte
kolem mě.
Chci svoje vojska pěkně spočítat!
Své kosti pak uložíte do země,
už navždy budete v ní tiše spočívat!

Roky a léta potom uplynou,
vzpomínka vymizí. Já nezapomenu.
A každým rokem nad vámi halasnou
si půlnoční uspořádám
hostinu!

Těžkými kroky zdupe vlhkou zem
na vašich hrobech tanec zběsilý,
aby se kosti vaše nemohly dostat ven,
abyste hroby svoje
neopustili.“

Český překlad: Vlasta Reittererová

Колыбельная

Wiegenlied

„Песни и Пляски смерти“ № 1]

[„Lieder und Tänze des Todes“ № 1]

Deutsch von D. Ussow.

Арс. Арк. Голенищев - Кутузов.
Text von A. A. Golenischtschew - Kutusow.

М. МУССОРГСКИЙ.
M. MUSSORGSKY.
Редакция П. ЛАММ
Herausgegeben von Paul LAMM.

Lento doloroso.

The piano introduction is in 4/4 time, marked 'Lento doloroso'. It features a somber melody in the right hand and a more active, descending line in the left hand. The key signature has two sharps (F# and C#). Dynamics include 'pp' (pianissimo) and 'sf' (sforzando).

The first vocal entry is in 4/4 time. The melody is simple and plaintive. The piano accompaniment continues the somber mood. The key signature remains two sharps. Dynamics include 'p' (piano) and 'pp'.

Сто - нет ре - бе - нок.
Krank ist der Kna - be.

Све - ча, на - га - ра - я,
Der Schein einer Ker - ze

The second vocal entry continues the melody. The piano accompaniment features a 'poco dim.' (poco diminuendo) section. The key signature changes to one sharp (F#) for the final section. Dynamics include 'p'.

Тус - кло мер - ца - ет кру - гом. —
Flak - kert im Dun - kel der Nacht. —

Це - лу - ю ночь, ко - лы -
Wie - gend den Klei - nen, mit

poco ritard.

белы - ку ка - ча - я, Мать - не за - бы - ла - ся сном.
blu - tendem Her - zen, Lang - hat die Mut - ter ge - wacht.

poco ritard.

dim.

Moderato tranquillo.*a mezza voce*

Ра - ным ра - не - хонько в дверь, о - сто - ро - ж - но, Смерть сер - до - боль - на - я
Früh in der Däm - merung leis an die Tü - re Tod, der Barmher - zi - ge,

Moderato tranquillo.

pp

*agitato**dim.*

стук! Вздог - ну - ла мать, зг - ля - ну - лась тре - вож - но...
pocht. „Kommst du nach ihm?“ es er - zit - tert die Mut - ter...

agitato

sf

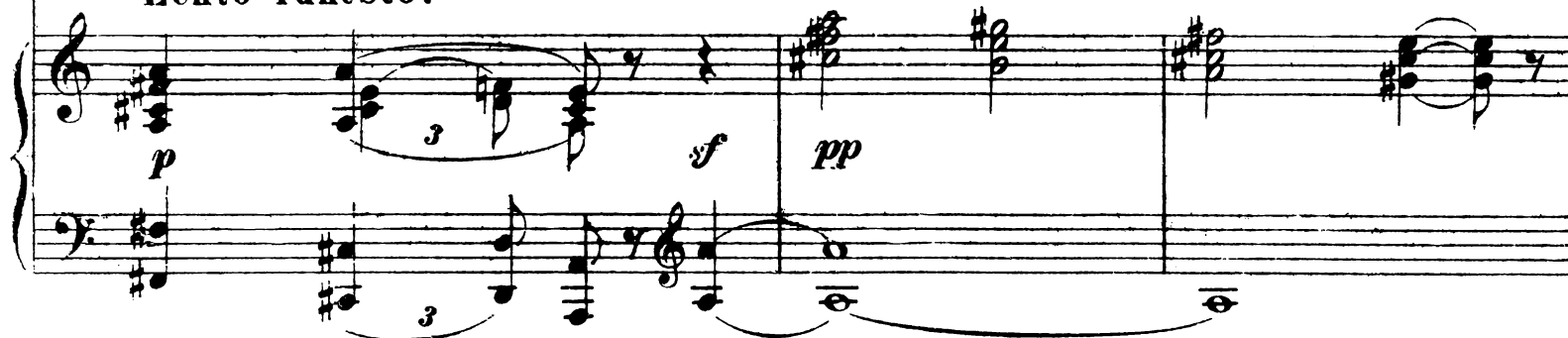
cresc.

poco dim.

Lento funesto.

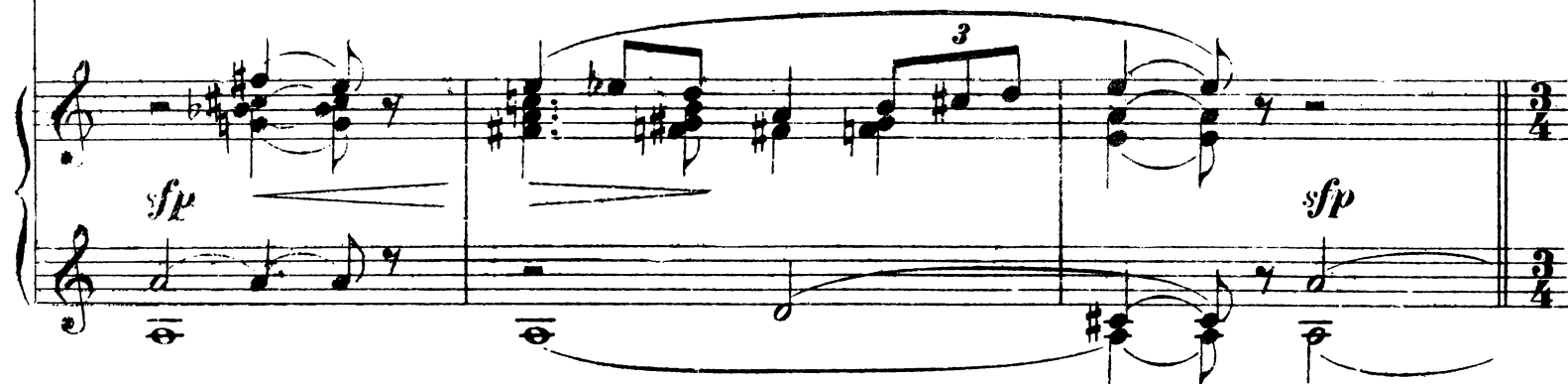
„Полно пугать-ся, мой друг!
 „Ruh-ig, erschrick nicht, mein Freund!

Блед-ное ут-ро уж смотрит в о-кош-ко.
 Trü-be erwacht schon der herbst-li-che Mor-gen.

Lento funesto.

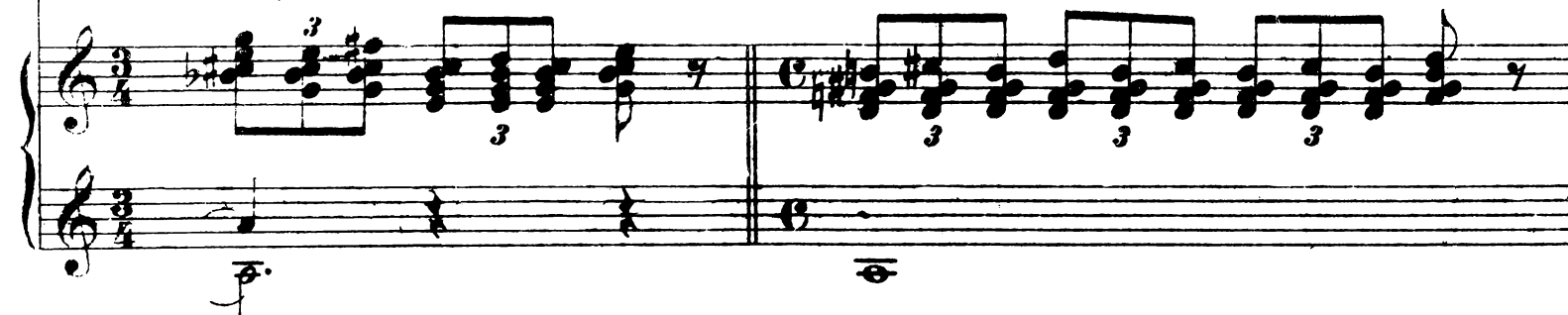
Пла-ча; тос-ку-я, лю-бя Ты у-то-ми-лась.
 Mü-de von Trü-nen und Pein, Musst du nun ruh-en.

Вздрем-
 Ver-



-ни-ко нем-нож-ко,
 -giss' dei-ne Sor-gen,

Я по-си-жу за те-бя.
 Lass mich hier wa-chen al-lein.

accentuato

rallent. e dim. cantabile

У - го - мо - нить ты ди - тя не су - ме - ла; Сла - ще те - бя я спо - ю.
 Du kannst nicht lin - dern die Lei - den des Kin - des; Süs - ser, als du, sing ich ein."

Agitato pathetico.

pp

Ти - ше! Ре - бе - нок мой ме - чет - ся, бьет - ся, Ду - шу тер - за - ет мо -
 Stil - le! Mein Kna - be, er win - det sich, quält sich, Las - se mich wie - gen al -

Agitato pathetico.

Lento funesto.

allargando

-ю! „Ну, да со мно - ю он ско - ро уй - мет - ся. Ба - юш - ки, ба - ю, ба - ю.“
 -lein! Nun denn, bei mir wird er ruh - i - ger lie - gen, Schla - fe, mein Kna - be, schlaf ein."

Lento funesto.

allargando

p

Agitato.

Ще - ки блед - не - ют, сла - бе - ет ды - ха - нье...
 Wan - gen er blas - sen, Der A - tem wird schwä - cher...

Да за - мол - чи же, мо -
 Er - hör' mein Fleh - en, halt

Agitato.*pp**tranquillo**allargando*

-лю! „Доб - ро - е зна - ме - нье: стихнет стра - да - нье. Ба - юш - ки, ба - ю, ба - ю!“
 ein! „Gün - st - jes Zei - chen: es en - det sein Lei - den. Schla - fe, mein Kna - be, schlafe ein.“

*tranquillo**allargando**p***Agitato.***con dolore**dim.***Tranquillo.**

Прочь ты, прокля - та - я! Лас - кой сво - е - ю сгу - бишь ты ра - дость мою. „Нет,
 Fort, du Ver - fluch - test - er! Las - se ihn le - ben! O, die - se schreck - li - che Pein! „Nein,

Agitato.**Tranquillo.***sf**pp*

allargando

мир-ный сон я мла-ден-цу на - ве - ю; Ба-юш-ки, ба-ю, ба-ю."
 lich-te Träume um-weh-en den Klei-nen; Schla-fe, mein Kna-be, schlaf ein."

allargando

p

Agitato. con dolore

Сжал-ся, пожди до-пе-вать, хо-ть — мгнове-нье, Страшную пес-ню тво-
 War-te, er-bar-medich doch, lass — dein Sin-gen, schau-er-voll klün-get dein

Agitato.

cresc.

dim.

Lento. tranquillo

ю! „Ви-дишь, Ус-нул он под ти-хо-е пе-нье. Ба-юш-ки, ба-ю, ба-ю."
 Lied! „Sichst du, schon schlummerter siehst in der Wie-ge. Schla-fe, mein Kna-be, schlaf ein."

Lento. tranquillo

rallentando

p

pp

ppp

Серенада.

Serenade.

[„Песни и Пляски смерти“ №2]

[„Lieder und Tänze des Todes“ №2]

Deutsch von D. Ussow.

Арт. Арк. Голенищев-Кутузов.

Text von A. A. Golenischtschew - Kutusow.

М. МУССОРГСКИЙ.

M. MUSSORGSKY.

Редакция П. ЛАММ.

Herausgegeben von Paul LAMM.

[Moderato]

He - га вол - шеб - на - я, НОЧЬ го - лу -
 Won - ni - ge Mit - ternacht, Ster - ne im

- ба я, Тре - петный сум - рак вес - ны...
 Blau - en, Nor - tischer Früh - ling im Land...

Внем - лет, по - ник - нув го - лов - кой, боль -
 Still wacht die Kran - ke, ein se - li - ger

dim.

на - я Шо - пот - ной ти - ши -
Schau - er Hält sie am Fen - ster ge -

dim.

cresc.

ны. Сон не смы - ка - ет бле - стя - щи - е
-bannt. Schlaf - los ihr Au - ge in fieb - ri - gem

cresc.

dim.

о - чи "Жизнь к нас - лаж - де -
Schim - mer... 0, wie das Her -

dim.

dim. *p* *cresc.* *dim. e r il.*

Всё при - та - и - лось кру - гою; В стра - ном мол - ча нии ве - сел мед - вен - ным, Все на - ду - чат под ок - ном.
Wie sind die Stun - den so lang! Ein - tes so Fenster er - öf - fnet die Stim - me, schmelzender Lie - bes ge - sang!

- НЬЮ 30 ВЕТ; А ПОД О -
 - ze er glüht! Un ten am

p

ppp

- КОШ - КОМ, Ё МОЛ - ЧА НЬИ ПОЛ - НО - ЧИ,
 Fen ster tönt ei ne Stim me:

cresc. *dim. e rallentando*
 Смерть се - ре - на - ду по - ет: _____
 Tod singt zur Lau - te sein Lied: _____

dim. e rallentando

sf p

L'istesso tempo (alla breve)

„Впра - ке не - во - ли, су - ро - вой и тес - ной,
 „Trüb, wie im Klo - ster, ver - schlos - sen, ver - git - tert

L'istesso tempo (alla breve)

Мо - ло - дость вь - нет тво - я;
 Welkt dei - ne Ju - gend da - hin;

Ры - царь не ве - до - мой, си - лой чу - дес - ной ос - во - бо -
 Dir — war ich un - be - kannt, ich bin dein Rät - ter Und dich zu be -

- жу я те - бя.
 - frei strebt mein Sinn.

p *cresc.*

Встань, — по-смо-три на се-бя: кра-со-то-ю ликтвой про-зрач-ный бле-
Schau — *in dem Spiegel dein Bild: wie die Wan-gen rot und das Ant-litz wie.*

p *sf* *sf*

dim. *cresc.*

-стит, Ще-кы ру-мя-ны, вол-нис-той ко-со-ю
bleich, Lip-pen so lok-kend, so voll von Ver-lan-gen,

p

стан — твой как ту-чей об-вит;
Haar - re so dun-kelel und reich;

sfp *dim.*

poco capriccioso

При - - стальных глаз го - лу - бо - е - си - я - нье,
Blau — — — — — *ist dein Blick, wie die Blu - me - der Saa - ten,*

pp *cresc.*

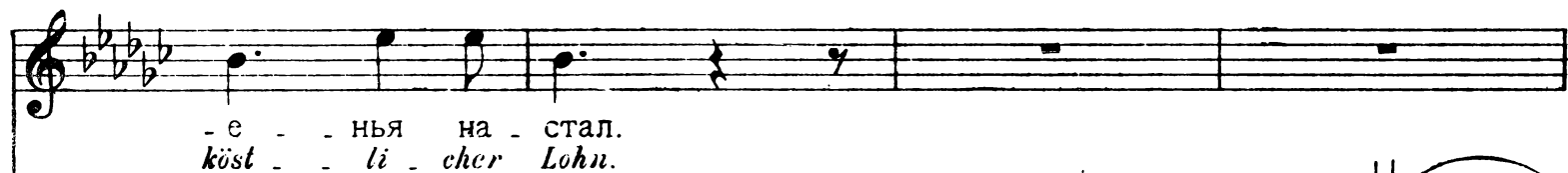
Яр - - - - - че не - бес и - ог - ня; — —
Strah - - - - — — — — — *lend, wie Him - mel — im Mai; —*

[p]
 Зно - ем — по - лу - ден - ным
Heiss, wie — des Sü - dens Wind,

mf sf pp

poco rallentando
 ве - ет ды - ха - нье... Ты о - боль - сти - ла — ме - ня.
weh - el dein A - tem... O, du be - zau berst mich, Maid.

poco rallentando
ppp sfp

a tempo tranquillo*a tempo, tranquillo*

pp

He - жен твой стан, — у - по - и - телен трепет. О, за - ду -
Schlank — ist dein Leib, — Mich berauscht deine Näh.e... O, wie be -

cresc.

pp

- шу я те - бя в крепких об' я - тьях; любов - ный мой ле - пет слу - шай...
- geh - re ich dein! Hol - de Um - ar - mung... Ich will dir ge - steh - en, hö - re...

dim. pp

ppp parlando

МОЛ - чи... Ты мо - я! "
sei still... Du bist mein! "

ppp ff sf

Петроград 11 мая 1875 года М. Мусоргский.
Petrograd den 11. Mai 1875. M. Mussorgsky.

Трепак.

Tanzlied.

[„Песни и Пляски смерти“ № 3]

[„Lieder und Tänze des Todes“ № 3]

Deutsch von D. Ussow.

Арс. Арк. Голенищев-Кутузов.
Text von A. A. Golenischtschew-Kutusow.

М. МУССОРГСКИЙ.
M. MUSSORGSKY.
Редакция П. ЛАММ.
Herausgegeben von Paul LAMM.

Lento assai. Tranquillo.

Лес, да по - ля - ны, без - лю - дье кру - гом;
Wald, kei-ne Pfa-de, kein Haus in der Näh.

Lento assai. Tranquillo.

Вью - га и пла - чет и сто - нет; Чу - ет - ся, буд - то
Wü - ten - des Stur - mes - ge - tö - se; War es nicht... Schluch - zen...

во мра - ке ноч - ном, — — — — — зла - я ко -
im wir - beln - den Schnee? — — — — — Licht er und

cresc. p
sf dim.

*) Знаки в ключах представлены редактором.
Die Schlüsselzeichen stammen vom Herausgeber.

poco a poco più mosso.

- го то хо-ро-нит:
wei-nei, der Bö-se?

Глядь,
Da,

так и ест!
schau nur hin!

poco a poco più mosso.

pp *p* *[pp]*

В тем - ко - те — му - жи - ка —
Fasst der Tod ei-nen Mann,

смерть об-ни-ма-ет, лас-ка-ет;
Streckt nach ihm ko-send die Ar-me;

с пья - нень-ким пля - шет дво - ем тре - па - ка,
Tanzt mñ: dem Trun - ke - nen, was er nun kann,

pp

poco rallent.

на у - хо песнь на - пе - ва - ет:
Singt auch ein Lied - chen dem Ar - - - - - men:

poco rallent.

Allegretto moderato e pesante.

Ох, мужи-чок, ста-ри-чок у - бо-гой, Пьян напился, поплел-ся до-ро-гой;
Seht mal den Säu-fer, den al - ten Sün-ner! Hat ei-nen Rausch, kann den Weg nicht fin-den!

Allegretto moderato e pesante.

p

А мя-тель то, ведь-ма, под-нялась, взы-гра-ла, Спо-ля в лес дре-му-чий
Und das bö- se Wet-ter lag schon auf der Lau-er, Trieb vom off- nen Fel- de

mf *mf* *cresc.*

*poco meno mosso.**mf*

не_зна_чай за_гна_ла.
in den Wald den Bau-er.

Го - рем, тос - кой, да нуждой то - ми - мый,
All' dei - ne Pla - ge ist bald vo - rü - ber,

*poco meno mosso.**p*

Ляг, при - кор - ни, да ус - ни, ро - ди - мый!
Las - se dich nie - der und ruh, mein Lie - ber!

Я те - бя, го -
Sieh, da naht die

*p**pp*

- луб - чик мой, снеж - ком со - гре - ю, Вкруг те - бя ве - ли - ку - ю иг - ру за - те - ю.
Win - des - braut im weis - sen Schleier, Dir zu Eh - ren hält sie heu - te gros - se Fei - er.

Ancora più sostenuto.

Взбей *Leg.* ко по - стель, ты мя -
ihn zur Ruh - - e, du

Ancora più sostenuto.

- тель *Schnee,* ле - бед - ка!
ins Bet - - te!

Гей, *Hei!* на - чи - най, за - пе -
Fan - ge an mit dem

- вай, *Lied,* по - год - ка!
du Wet - - ter!

Meno allargando; mosso.

mf

Сказ - ку, — да та — ку — ю,
Dich — *te* — *ihm* *ein* — *Mär* — *chen*,

Meno allargando; mosso.

p

чтоб всю ночь — тя — ну — лась,
ei — *ne* *lan* — *ge* *Sa* — *ge*,

Чтоб пьян — чу — ге — креп — ко
Dasz *er* — *fes* — *ter* *schla* — *fe*

под не — е — за — сну — лось.
bis *zum* *jüng* — *sten* *Ta* — *ge*.

poco a poco a tempo.

poco a poco a tempo.

f *3* *3* *3* *3* *dim.*

a tempo *[p]*

Ой, вы ле - са, не бе - са, да ту - чи,
 Hei - a, ihr Wälder, du Wolken himmel!

a tempo *pp*

Темь, ве - те - рок, да сне - жок ле - ту - чий,
 Fin - ste - re Näch - te und Schnee - ge - wim - mel!

Свей - тесь пе - ле - но - ю, Снеж - ной пу - хо - во - ю
 Krei - set um den Al - ten, win - ter - li - che Win - de,

Е - ю, как мла - ден - ца, Ста - рич - ка при - кро - ю.
 Webt ihm ei - ne Dek - ke, Weich wie ei - nem Kin - de.

riten. **Andante tranquillo.**
 Спи, мой дру -
 Schlaf, nun, du

riten. **Andante tranquillo.**
pp

più mosso **rallent.**
 жок, му - жи - чок счаст - ли - вый,
 Al - ter, die Wo - chen geh - en,

più mosso **rallent.**
mf sf

a tempo. *Più mosso.* *rallent.*

Ле - то пришло, раз - цве - ло! _____
Längst kam der Som - mer ins Land! _____

a tempo. *Più mosso.* *rallent.*

pp *mf sf*

a tempo.

Над ни - вой сол - ныш - ко сме - ет - ся,
Es geh - en ern - te - rei - fe Aeh - ren,

a tempo.

pp

да сер - пы гу - ля - ют;
Lies - peln tönt im Lau - be;

poco a poco rallent. e dim.

Пе - сен - ка не - сет - ся, го - лубки ле - та - ют...
Lie - der hört man sin - gen und es gurr't die Tau - be...

poco a poco rallent. e dim.

più mosso *rallent.* *a tempo.*

mf *p* *pp*

più mosso *rallent.* *a tempo*

p *p* *pp*

М. Мусоргский [17 февраля 1875 г.]
 M. Mussorgsky [den 17. Februar 1875]

Dedicated to Arsenyi Arkadyevich Golenishtchev-Kutusov

4. COMMANDER-IN-CHIEF (ПОЛКОВОДЕЦ)



(Composed June 5, 1877)

Vivo, alla guerra *f*

Voice

The bat - tle
Гро - хо - чет

PIANO *ff*

thun - ders, flash - ing,
бит - ва, бле - щит

mf sf sf sf

sear - ing, The greed - y can - non roar and
бро - ни, О ру - дья мед - ны е ре -

sf sf sf

glow, Bat - tal - ions turn, their hors - es
- вут, Бе - гут пол - ки, не - сят - ся

sf mf sf sf

rear - ing And red with blood the ri - vers
ко - ни И ре - ки крас - ны - е те -

sf sf sf

flow! The day is
- кут. Пы - ла - ет

sf mf cresc.

burn - ing, men are
пол - день, лю - ди

dim. sf

strain - ing, De - struc - tive fur - u
бьют - ся, Скло - ни - лось солн - це,

mf *cresc.* *dim.*

sets the pace, — The com - bat
бой сильней! — За - кат блед -

f *f* *p*

rag - es, light is wan - ing And still they fight —
- не - ет, - но де - рут - ся вра - ги все я —

cresc. *f* *ff* *cresc.*

and grant no grace.
ро - ст - ней и злей!

rallentando
pesante e dim.

Moderato assai

risoluto

As dark-ness falls, the field is lone-ly;
И па-ла ночь на по-ле бра-ни.

The troops, with
Дру-жи-ны

p *pp*

draw-ing, cease to fight, All's qui-et, moans of wound-ed
вмра-ке ра-зо-шлись... Все стихло, и в ночном ту.

pp *pp*

on-ly, Disturb the si-lence and the night. Be-
ма-не Стена-нья к не-бу под-ня-лись. Тор.

mf *poco cresc.* *dim.*

grave, marziale

-neath the moon's un-earth-ly light, His mighty bat-tle horse astride, His
-да, о-за-ре-на лу-но-ю, на бо-е-вом сво-ем ко-не, ко.

p

f

bones all shinin smooth and white, - Ap - pears grim Death!
 стей свер-ка-я бе-лиз-но-ю. Я - ви-лась смерть.-

f sf sf p

p Andantino alla Marcia

There, close be - side, The dy - ing groan and join in
 И вти - ши - не, Вни - ма - я воп - ли и мо -

pp

prayer. — He lis - tens, proud and sat - is - fied. —
 - лит - вы, До-воль-ства гор-до-го пол-на, —

risoluto

Not - ing the car - nage, all ap - prais - ing, Now he circles his do -
 Как пол-ко-во - дец, ме - сто бит - вы кру - гом об'е - ха - ла о -

poco cresc. pp

main, A hill as-cend-ing, downward gaz-ing,
 на. — На холм поднявшись, о-гля-ну-лась,

sfp

8-----1

a mezza voce *dolce* *mf*
 Hesmilesand,pausing, smiles a-gain.— And like a
 о-ста-но-ви-лась, у-лы-бну-лась... И над рав.

p *pp* *poco cresc.*

fateful bugle call His voice is heard to sum-mon all...
 на-ной бо-е-вой пронес-ся го-лос ро-ковой:

Tempo di Marcia, grave, pomposo

f
 "Strife is here end-ed, for I am triumphant now! Vic-tor and vanquished a
 „Кон-че-на бит-ва! Я всех по-бе-ди-ла! Все предомной вы сми.

f

dolce

like, I subdue. Life made you en-emies, Death has united you,
 -ри-лись, бойцы! Жизнь вас пос-со-ри-ла, я по-мири-ла!

p

*cresc.**f**ff*

Rise up togeth-er and pass in review. March at a sol-ern pace,
 Друж-но вставай-те на смотр, мертвецы! Мар-шем торжест-вен-ным

*poco cresc.**mf**sf**ff*

halt and surren-der, -All of my troops I re-cord as they pass,-
 ми-мо пройди-те, Вой-ско мо-е я хо-чу со-счи-тать.

*dim.**sf**poco a poco cresc.**mf*

Then your bones to the earth you will ten-der,-
 Взем-лю, по-том, сво-и ко-сти сло-жи-те;

*p**cresc.*

mf

Slum - ber is sweet un - der soft growing grass. —
 Слад - ко от жиз - ни взем - ле от - ды - хать! —

*p**dim.***Poco meno mosso**

Year af - ter year af - ter year will pass by,
 Го - ды не - зри - мо прой - дут за го - да - ми,

pp

Men will forget, none will know where you lie.
 Влю - дяч ис - чез - нет и па - мять о вас.

***ff* a Tempo, Pomposo**

But I will not forget! I the un - dy - ing, Feasting at mid - night will
 Я не за - бу - ду! И гром - ко над ва - ми Пир бу - ду пра - вить в по -

f

mf **Meno mosso**

vis - it your bed. — You will stay, sleeping there, where you are ly - ing.
 лу - ночный час! — Пляской, тя - же - ло - ю, зем - лю сы - ру - ю

*p marcato**cresc.**mf poco a poco rallentando*

Thus I command it, — all — de - fy - ing.
 я при - топ - чу, что - бы сень гро - бо - ву - ю

*poco a poco rallentando**pp marcato*

Danc - ing, I'll tread down the earth o - ver head,
 Ко - сти по - ки - нуть во век не мог - ли,

ff allargando

So that you nev - er can rise — from the dead."
 Чтоб ни - ког - да вам не встать — из зем - ли!"

*allargando**cresc.*