

ORPHEUSZ ÉNEKÉTŐL A HATTYÚDALIG: A HOVANSZKIJ MINT MUSZORGSKIJ „MEGNEVEZÉSI JÁTÉKTERE”

FROM ORPHEUS'S SONG TO THE SWANSONG: KHOVANSZKIJ AS MUSORGSKY'S "PLAYING FIELD OF NAMING"

Mezősi Miklós

PhD, operatörténész, klasszika-filológus,
kutatási területe az irodalom, a zene és a mítosz kapcsolata és ezek határterületei
miklos.mezosi@gmail.com

ÖSSZEFOGLALÁS

Muszorgszkij *Hovanscsina* című operájában kiemelt szerepet kap a *hattyú* metaforája. A tanulmány a Paul Ricoeur által felvetett, a metafora működését biztosító „megnevezési játékra” vonatkozó kérdést vizsgálja a *Hovanscsinában*. A halál pillanatában dalra fakadó hattyú és a halál után tovább éneklő orpheuszi fej mitológémai vezetnek fel a *Hovanscsinát* átható, a dicsőségesség „Fehér hattyútól” a Hovanszkij herceg „hattyúdaláig” ívelő metafora és *megnevezés* tárgyalását. A metaforaképzést szolgáló, az operát át- meg átszövő megnevezések – akár verbális, akár zeneileg értelmezett megnevezésről legyen szó – a színpadi zenei alkotás dramaturgiai szerkezetének organikus alkotóelemei.

ABSTRACT

The metaphor of the swan plays a prominent role in Musorgsky's opera *Khovanshchina*. By examining some of *Khovanshchina*'s naming games, the paper seeks to answer the question raised by Paul Ricoeur as to whether the 'naming game', which is essential to the functioning of the metaphor, should be observed in itself. The main mythologemes of the swan singing at the moment of death and Orpheus continuing to sing after death both serve as an introduction to the discussion of *Khovanshchina*'s most important metaphor and *naming*, which permeates the entire opera, from the glorious 'White Swan' to Prince Khovansky's 'Swansong'. Naming games, ubiquitous in *Khovanshchina*, enable metaphor formation and are an integral part of the dramaturgical structure of the stage music.

Kulcsszavak: metafora, mítosz, hattyúdal, megnevezési játék, Muszorgszkij, Ricoeur, opera

Keywords: metaphor, myth, swansong, naming-game, Musorgsky, Ricoeur, opera

MITOLÓGIA DIÓHÉJBAN: ORPHEUSZ ÉS A HATTYÚ

„Van Orpheus fejről és lantjáról – egy különös történet. A gyilkos nők levágták a fejét, lantjára szögezték, és bedobták a tengerbe...; a fej úszva tovább énekelt, és a lant tovább zengett” (Kerényi, 1977, 369., illetve Tokarev, 1988, I/732–733.). Az *Essays on a Science of Mythology* elején Kerényi Károly ezt írja: „A mitológia, akárcsak Orpheusz levágott feje, még a halálban és a távolból is szüntelenül énekel.” (Jung–Kerényi, 1969 [1991], 5.) A zenéről és a mitológiáról pedig Kerényi ekképp fogalmaz: „A zenével való összehasonlítás [megvilágítja] a mitológia sajátos természetét. [A] mitológia önmagában is [...] éppoly jelentőségteljesnek tekinthető, akár a zene. A mitológia mint művészet és a mitológia mint anyag mintegy két aspektusa ugyanannak a jelenségnek, aminthogy két aspektus egyfelől a zeneszerző művészete, másfelől anyaga, a zengő világ. Az egyik aspektus a művészt mutatja meg mint alakítót, a másik pedig a zengő világot, amint alakot ölt.” (Kerényi, 1984, 356.)

Az antik hagyomány rendkívüli muzikalitást tulajdonított Orpheusznak, akinek énekére és lantjátékára az állatok, a fák, de még a sziklák is táncra kerekedtek. Orpheuszt a róla szóló mítoszok mindegyike valamelyik Múza fiának mondja. Nem egy mértékadó elbeszélés szerint Orpheusz anyja Kalliópé volt, az epikus költészet Múzsája, aki Hésziodosz szerint „minden Múza közül a legkiválóbb” (Hésziodosz, 1976, 79.). A felsorolásban utolsóként említett Múza a legfontosabbik (West, 1966, 181.). Orpheusz apja és tanítómestere Apollón volt, a Múzsák karának vezetője („Múszagetész”), aki a Hermésztől kapott lanton tanította őt a zenére, s aki ezt a lantot továbbadta neki. Orpheusz így mindkét szülője révén részesült az apollóni természetből.

A tengeren lebegve éneklő fejről szóló mítosz ikerpárja a halálban felhangzó énekszó másik ismert mitológemája, a hattyú és a *hattyúdal*. A hattyú Apollón (Orpheusz apja és tanítómestere) szent madara. A hattyút jelentő *küknosz* név többször megjelenik a görög mitológiában, például Apollón egyik fiának a neve Küknosz.

A görögök úgy tudták, hogy a hattyú élete során egyszer énekel, mégpedig a halála pillanatában. A mítosz szerint ekkor a hattyú szárnyra kel a Nap felé, hogy dalban adja ki a lelkét („hattyúdal”), majd holtan hull alá a vízbe. Az ind mitológiában a hattyú alakja a Naphoz is kapcsolódik: egy risi (bölc) nagy tudásának köszönhetően aranyhattyúvá tudja magát változtatni, felszáll az égbe és egyesül a Nappal. A hattyú a költőnek, dalnoknak, a költészet magasztosságának is a jelképe. Ez azzal a hiedelemmel van összefüggésben, hogy a lélek hattyú alakjában vándorol az égen, és a hattyú az újjászületés, a tisztaság, a bölcsesség, a büszke magány, a célszerűség, a látnoki tulajdonságok, a költészet és férfiasság, a tökéletesség s ugyanakkor a halál szimbóluma is (Tokarev, 1988, I/89.). A német hagyományban Lohengrin hattyúfogata a tisztaság, a szüziesség jele. A görög

mitológiai elbeszélés Lédáról és a hattyúról a hattyú királyi, fejedelmi karakterét húzza alá.

Kerényi így írja le Apollón hattyútermészetét: „A sötét madarak, holló és varjú a farkassal együtt szent állatai, lényegének kifejezői – mint másfelől a hattyú. Apollón személyében egy a germán mitológia halálkeserű Odinja és a halálédesség fehér hattyúlovagja: Lohengrin. [...] Apollón hattyúlényege épp olyan ősi, mint a halálrealitás megnyilatkozása a ráeső sötét árnyékban: a holló és farkas alakjában.” (Kerényi, 1984, 118.) A halál pillanatában énekelni kezdő hattyú identikus Orpheusszal, amit a halála után hattyúvá változott és az égre kerülő Orpheusról, illetve az így keletkező Hattyú csillagképről szóló legenda is megerősít.

HOVANSCSINA: A FEHÉR HATTYÚ ÉS A HATTYÚDAL

Muszorgszkij *Hovanscsina* című operájában vizsgálat alá vesszük a „megnevezési (nyelv)játékokat”, és választ keresünk Paul Ricoeur kérdésére: „Vajon önmagában kell-e megfigyelnünk ezt a megnevezési játékot?” (Ricoeur, 2006, 193.)

Ricoeur a következőképpen ír a jelentésről és a megnevezésről: „A megnevezés egy fontos »nyelvjáték« [amely] jócskán ad lehetőséget arra, hogy a jelentés szó és értelem kölcsönhatása alapján határozzuk meg. [...] elképzelhető, hogy a szó jelentőségének túlbecsülése, vagy másképp, *a babonáig, hódolatig, félelemig fokozott szóvarázslat egy még jelentősebb illúzió része* [...]. Amikor *a szót elszigetelten kezeljük akkor még csak potenciális jelentése van*, amely azon kontextustípusok meghatározta jelentések együtteséből származik, amelyekben e részleges jelentések megjelenhetnek. *Csak egy adott mondatban, azaz [...] egy adott díszkurzív instanciában lesz aktuális jelentésük is*. S ha a használatban megjelenő potenciális jelentés kétséges is, a használatban megjelenő aktuális jelentés nem az.” (Ricoeur, 2006, 192–193.)

A kurzív kiemelésekkel a *Hovanscsina*-beli megnevezések jelentőségére, szemantikai potenciáljára kívánom felhívni a figyelmet. Ricoeur itt Ludwig Wittgenstein „nyelvjátékára” (language game) utal („... a nyelvet és azokat a tevékenységeket, amelyekkel a nyelv összefonódik, »nyelvjáték«-nak fogom nevezni”, illetve „És egy név *jelentését* olykor úgy magyarázzuk meg, hogy rámutatunk a *hordozójára*”). (Wittgenstein, 1998, 21., illetve 42. Kurzív kiemelés az eredeti szövegben.)

Első lépésben áttekintjük a *hattyúra* épülő, az opera egészén átívelő megnevezési játékot. A *Hovanscsinában* három, a címszereplőt *Fehér hattyúként* aposztrofáló kórossal találkozunk: 1. az első felvonásban, amikor a herceg bevonul, 2. amikor elvonul, majd végül, 3. a negyedik felvonás első képének végén, amikor *kivonul*. Hovanszkij bevonulásának külsődleges jegyei, a dicsőítő kórust is ideértve, Sarastro bevonulására is emlékeztethetnek *A varázsfuvola* című Mozart-opera

első felvonásának zárójelenetéből (Mezősi, 2006, 189–190.; Bojti, 2019, 172–185.). *A varázsfuvola* Sarastrója, a papok királya oroszlánok vontatta kocsin érkezik be a színre, de Lohengrin hattyúfogata is az eszünkbe juthat Wagner operájából. Hovanszkij az első felvonásban az életet, a jót, az erőt megjelenítő fehér hattyúként jelenik meg. Ha összehasonlítjuk Hovanszkij bevonulását a Sarastróéval, azt látjuk, hogy mindkét fejedelmet egy feltétel nélkül dicsérő kórus köszönti, és mindkét fejedelem bevonulása valaminek az előkészítése, valamely kivitelezésre váró „projekt” felvezető eleme.

Hovanszkij bevonulása (I. felvonás):

„Éljen a fehér hattyú, éljen! Éljen, éljen Apánk, éljen!
A Nagy Úr jó! [...] Éljen a hattyú! Éljen Apánk! A Nagy Úr jó!
(*Bejön Ivan Hovanszkij herceg: a járása ünnepélyes, a tartása dölyfös...*)”¹

Hovanszkij elvonulása (I. felvonás):

„Dicsőség neki, a fehér hattyúnak, éljen a legnagyobb, a legdicsőbb bojárunk.
Sima utat a hattyúnak, adjon az úr néki egészséget s győzelmet!” (Bojti, 2019, 306–307. URL1: 35:32 – 37:02)²

Hovanszkij *kivonulása*: a herceg „hattyúdala” (IV. felvonás):

„Már úszik, úszik a hattyúlány, ladu, ladu,
a hattyúlegénnyel szembe, ladu, ladu.

S elérte a szép hattyúlányt, ladu, ladu,
elérte a fehér hattyú, ladu, ladu. (*meghajolnak Hovanszkij felé*)

Eljegyezte a kedvesét, ladu, ladu. (*kézen fogva vezetik Hovanszkijt*)
És dicsérjük a fehér hattyút, ladu, ladu,
és dicsérjük a fehér hattyút, ladu, la... (*Ivan Hovanszkij herceget a kapuban ledöfik; szörnyű kiáltással holtan esik össze.*)”
(Bojti, 2019, 342., Bojti János fordítását kiigazítottam: „помолвился” = „eljegyezte”.)³

A negyedik felvonásban a Hovanszkijt Fehér hattyúként magasztaló karének a „halálos dal” mitológemájába fordul át: a *hattyúdalba*... A váltás hirtelenül,

¹ A jelenet a Wiener Staatsoper 2017. szeptember 11-i *Hovanscsina*-előadásáról készült felvételen 30:23 és 31:55 között látható (URL1).

² A *Hovanscsina*-idézeteket itt és a továbbiakban Bojti János fordításában közlöm. A dölt betűs szöveg Muszorgszkij eredeti színi utasításait jelöli.

³ A Wiener Staatsoper 2017. szept. 11-i előadásán: 2:36:48–2:38:30 (URL1).

különös élességgel megy végbe. A dicsőítő ének utolsó két sorában fokozódik a feszültség. A herceg dicsőítése a dicsőített halálába fül, a dicsőítő ének „hattyúdallá” transzformálódik. A változás azon a ponton következik be, amikor a dalbeli elbeszélő a szerelmes hattyúpár találkozásának elbeszélése után áttér a fehér hattyú kifejezett dicséretére (az eredeti szövegeknyvben „dicsérték”, *пели славы* áll, azaz a hattyúpár dicsérte a Fehér Hattyút). A zenei feszültség fokozása ezzel az áttéréssel veszi kezdetét, és a második dicsérő sor végén éri a Fehér hattyút a halál. A hattyúra épülő megnevezési játék itt a visszájára fordul: a Hovanszkijt törbe csaló Saklovitij bumerángxént dobja vissza a hercegnek a dicsőítést: „Dicsőség a fehér hattyúnak, ladu, ladu (*nevet*)”. Hovanszkij szenior, aki az első felvonásban dicsősége teljében, „fehér hattyúként” mutatkozott meg, a IV. felvonás első képében *a róla szóló hattyúdallal mitológiai értelemben vett hőse lesz* (szűkeklőbb megfogalmazásban: a palotája küszöbén leszúrják).

MEGNEVEZÉS ÉS METAFORA

A *Hovanscsina* első felvonása Shakespeare *III. Richárdj*ának bérgyilkosait megidéző jelenettel indul. A cselekmény a 17. század végi Moszkva rendfenntartó erőt alkotó sztrelecek beszámolójával kezdődik az előző nap elvégzett „munkáról”. A sztrelecek naturalista előadásmódban tálalják, hogy előző nap hogyan végeztek ki két embert brutális kegyetlenséggel („felhasítottuk a... mellét egy éles kódarabbal”; „...darabokra téptük”) (Bojti, 2019, 295–296.). A két sztrelec ezután a bódéjával érkező írnotok gúnyolja, akit a harmadik sztrelec halálosan megfenyegget („majd rákerülsz e listára te is”) (Bojti, 2019, 297.).⁴

Az írnotok ért fenyegetés az eddigiek után aligha vehető ártatlan tréfának. A *lista* mibenlétére, amelyre az eddigiek alapján bárki könnyen felkerülhet, az ezután következő, a hirdetmény felolvasását tartalmazó „oszlopjelenet”-ben derül fény (Mezősi, 2006, 151–156.; Bojti, 2019, 260–265., illetve 266–269., 69–70.).

A felületes szemlélő számára az eddig talán esetlegesnek, „véletlenszerűen” egymásra következőnek tűnő jeleneteket követően az opera fő cselekményszálát beindító, az addig történeteket *magyarázó, összegző* jelenet következik. A magát „az ördög közbenjárójának” nevező titokzatos idegen (Saklovitij bojár) feljelentést diktál az írnotoknak a cári trón megszerzésére törő Hovanszkijok (és sztrelecek) ellen. A titokzatos idegen feljelentése egyértelművé teszi: a „hovanscsina” elnevezésnek a Hovanszkijokhoz van köze. A „miről (kiről) kapta a nevet” kérdésnél azonban, amelyre a választ a feljelentés-jelenet megadta, jóval érdekesebb egy másik kérdés: *hogyan kapta (kapja) az opera a „Hovanscsina” nevet?*

⁴ A jelenet a bécsi előadás felvételén 08:44 és 11:32 között látható (URL1).

Muszorgszkij az első felvonásban jelenetről jelenetre haladva vezeti be szereplőit a darabba. Az írnök, a sztrelecek, a „fehér hattyút” dicsőítő női és férfikórus, a Hovanszkijok (Ivan és fia, Andrej), Márfa, Doszifej, az óhitűek feje, végezetül az óhitűek – ez teszi ki az I. felvonást, az opera exozicóját. A Hovanszkijok és a sztrelecek súlyozottan vannak jelen a seregszemleként funkcionáló első felvonásban, aminek köszönhetően a néző számára exponálódik az egyelőre ismeretlen jelentésű kifejezés, a „hovanscsina” és a Hovanszkijok között kiépülő „beazonosító szinapszis”: születőben van az azonosságon alapuló szemantika. (A *Hovanscsina* zenei formaképzéséről lásd Bojti, 2019, 242–252.)

A II. felvonás, jóllehet más karakterű, ugyancsak egy seregszemle, amennyiben felvonultatja a négy herceget. A felvonást Golicin herceg indítja, akinek a házában zajlik a „Hercegek vitája” jelenet a házigazda, Hovanszkij, a sztrelecvezér és Doszifej, az óhitűek fejének részvételével. A vita csúcspontján hirtelen ismét megjelenik Márfa, aki elmondja, hogy Golicin pribékjétől a Péter-gárdisták („petrovci”) mentették meg. De hogyan kerülnek a Péter-gárdisták Moszkvába, a Hovanszkij-klán „felségterületére”? Váratlanul betoppan Saklovitij, a feljelentés értelmi szerzője, hogy megossza értesüléseit: „Izmajlovo faluba egy írás jött: a Hovanszkijok a trónra fenekednek.” (Bojti, 2019, 327.) Doszifej kérdésére – „És mit szolt ehhez Péter cár?” – Saklovitij ezt válaszolja: „Úgy mondta: ’hovanscsina’, s a parancs – tárják fel.” (Bojti, 2019, 327.) A Márfa által elmondottak alapján Péter katonáit („petrovci”) a hercegek vitája már javában Moszkvában érte...⁵

Péter cár a „hovanscsina” – hovanszkijizmus, a Hovanszkijok üzelmei – *nevet adta a Saklovitij-féle feljelentés tárgyának* („Azt beszélnek a moszkvai sztrelec népek a Hovanszkijokról, bojár Ivan hercegről és az ő fiáról, Andrejről, hogy ők az országunkra törnek” – Saklovitij feljelentésének első mondata) (Bojti, 2019, 298.). A kör ezzel bezárult: a feljelentést diktáló Saklovitij az uralkodó által végrehajtott névadói aktusról tudósító beszámolójával pontot tesz a *Hovanscsina* eddig zajló megnevezési játékaire. Ezzel az opera nézője egy „hovanscsinában” találja magát, és föl van adva neki a lecke: *mit jelent pontosan az opera címe, mit nevez meg vele a szerző?*

A következőkben az *egymásból kifejlő* jelenetek láncolatából a *megnevezési játék* szempontjából néhány kulcsfontosságú láncszemet emelek ki. Ezek az egymásba fonódó láncszemek alakítják ki, fejlesztik föl a *Hovanscsina* drámai építményét. A dantei *Commedia* verssorainak egymásból való *kifejléséről* író Oszip Mandelstam szerint Dante a tercínák, illetőleg a tercínákat alkotó verssorok egymásutánjából „*sajtolja ki*” a *Commedia* egészét. Érdemes Mandelstam *Dantéjából* hosszabban idézni:

⁵ A II. felvonás zárójelenete Márfa másodszeri, majd Saklovitij – szintén másodszeri – megjelenésétől: 1:32:10–1:34:58 (URL1).

„Danténál nem egy, hanem rengeteg forma van. Ezek egymásból préselődnek ki [...]. Ő maga mondja: »Kisajtolnám a levét az elképzelésemből, a koncepciómból...« (Pok. XXXII, 4.) – vagyis az ő számára a forma – törköly, nem pedig burok. Így hát, bármilyen furcsa is, a forma kisajtolódik a koncepcióból, a tartalomból, amely mintegy körülburkolja. [...] A költemény formaképzése felülmúlja a szerzői munkáról és a szerkesztésről alkotott fogalmainkat. [...] A rendelkezésre álló, hozzávetőleges meghatározások a legkevésbé sem veszik figyelembe a *metaforikus rögtönzést*. [...] Csakis a *metafora segítségével* fedezhetjük fel annak a formaképző ösztönnek kézzelfogható helyét, amellyel Dante összegyűjtögette és formába öntötte terzináit.” (Mandelstam, 1992, 94–95.)⁶

Miért fontosak, miképpen szólhatnak hozzá a *Hovanscsina* értelmezéséhez Mandelstam megfigyelései Dante formaképzéséről az *Isteni színjátékban*? A „megnevezési játék” – mint azt a Fehér hattyú~Hovanszkij identifikáció is példázza – a zeneszerző kezében a metaforaképzés eszköze. A Mandelstam-idézet utolsó mondata pedig a metaforának a formaképzésben játszott meghatározó szerepére világít rá.

Mielőtt továbblépnénk, egy irodalmi példán szeretném illusztrálni azt a poétikai potenciált, amely a *Hovanscsinában* kulcsszerephez jutó sajátos orosz névadási eljárásban rejlik. Az orosz nyelv *-scsina* végződésű, valamely ismert személynévre visszamenő elvont főnevei, mint például a *sztalinscsina*, *oblomovscsina*, többnyire pejoratív töltéssel rendelkező kifejezések. Az „oblomovscsina” szó keletkezéstörténete egy töröl metszett megnevezési játék. Ivan Goncsarov regényében, az *Oblomovban* a főhős egy már-már paradicsomi életformát vázol fel, amelyre az „örökösen mozgásban lévő” Stolz keresetlenül odavágja: „Ez nem élet! [...] Ez... (Stolz *elgondolkozott, keresgélt, hogy nevezze* az ilyen életet.) Ez valami... oblomovizmus [обломовщина] – mondta végre.”⁷ (Goncsarov, 1960, 191.)

A *Hovanscsina* második felvonása egy a fentivel identikus jelenettel zárul, amely az addig tartó megnevezési játékot summázza, lekerekíti. (Közbevetőleg említek itt egy példát egy hasonlóan működő megnevezési játéokra egy egészen más stílusú, más korban keletkezett operából, Mozart *Così fan tutte*jából, ahol maga a zene, jelesül a zenekari nyitány „mondja ki” az opera címét: „così fan tutte”.)

Vajon „pontot tesz-e” a cár lakonikus, az összeesküvésnek nevet adó (és a *névadással* az összeesküvők sorsát megpecsételő) megjegyzését elismétlő–közvetítő Saklovitij a *Hovanscsina* megnevezési játékára a II. felvonásban? Abban az értelemben igen, ahogy egy mondat végére kerülő pont lezárja az adott mondatot.

⁶ A Dante-idézet Makai Imre fordítása. Kurzív kiemelés tőlem.

⁷ Kurzív kiemelés tőlem.

A II. felvonás végén a „hovanscsina” név megjelenésével egy új „mondat”, új fejezet nyílik meg. A *Hovanscsinában* folyó megnevezési játékok sorában egy kiemelt jelentőségű elemről kell még szólni, Golicin herceg száműzetésbe vonulásáról a IV. felvonás második képében: „Nézd a! Itt jön, itt hozzák, tényleg.” (Bojti, 2019, 343.) A falusiaktól felvezetett jelenet, amelyben a Golicin név nem hangzik el (a következő jelenetben halljuk csak, Hovanszkij nevével együtt), a *jelentésnek rámutatás általi megmagyarázásával* nevezi meg a száműzetésbe hurcolt herceget. A II. felvonásból ismert jóslás-dallam a IV. felvonás zenekari bevezetőjeként tűnik fel ismét, jelezve, hogy a színpadon Golicint viszik a száműzetésbe.⁸

A Márfától kapott jóslat tehát beteljesedett. A megnevezési játékot, amelyet a falusi nép is megerősít („itt jön, itt hozzák”), ezúttal a zenekari bevezetés prezentálja. A IV. felvonásban a színen áthaladó kegyvesztett száműzött és a II. felvonás nagy hatalmú európeér államférfiúja között a beazonosító (felismerési) szinapszist a zenei téma ismétlődése teremti meg. Ez a fajta tiszta zenei (zenekari) megoldás ugyancsak a *Così fan tutte* nyitányában alkalmazott megnevezési játéokra emlékeztet.

A *Hovanscsina* megnevezési játékát tehát „nem önmagában kell megfigyelnünk”. A megnevezési játék minden esetben a jelentéshez elvezető metaforaképzés szolgálatában áll. A hatyúra alapozott, továbbá a Péter cár szóalkotásából („hovanscsina”) tovagyűrűző megnevezési játékok (ideértve a Golicint rámutatással megnevező zenekari bevezetőt is) farvizén úszva születnek meg azok az aktuális jelentéssel felruházható zenei–dramaturgiai „*mondatok*”, amelyek összessége – értelemszerűen nemcsak *nyelv-*, de *zenei játék* révén is – alkotja a *Hovanscsinát*.

IRODALOM

- Bojti János (2019): *Muszorgszkij Hovanscsinája*. Budapest: Rózsavölgyi és Társa
- Goncsarov, Ivan Alekszandrovics (1960): *Oblomov*. (ford. Németh László) Budapest: Európa Könyvkiadó
- Hésziodosz (1976): *Istenek születése. Munkák és napok* (ford. Trencsényi-Waldapfel Imre). Budapest: Magyar Helikon. <https://mek.oszk.hu/06200/06221/06221.pdf>
- Jung, Carl Gustav – Kerényi Károly (1969 [1991]): *Essays on a Science of Mythology. The Myth of the Divine Child and the Mysteries of Eleusis*. (trans. Richard Francis Carrington Hull) Princeton: Princeton University Press; az eredeti 1949-es kiadás: <https://archive.org/details/in.ernet.dli.2015.73717/page/n9/mode/2up>
- Kerényi Károly (1977): *Görög mitológia*. (ford. Kerényi Grácia) Budapest: Gondolat Kiadó
- Kerényi Károly (1984): *Mi a mitológia? Halhatatlanság és Apollón-vallás*. In: Kerényi Károly: *Halhatatlanság és Apollón-vallás. (Ókortudományi tanulmányok 1918–1943)*. (vál., szerk.

⁸ A Wiener Staatsoper felvételén: 2:44:17–2:47:50 (URL1).

- Komoróczy Géza, Szilágyi János György, ford. Kövendi Dénes, Szerb Antal, Tatár György) Budapest: Magvető Könyvkiadó, 352–369.
- Mandelstam, Oszip Emiljevics (1992): Beszélgetés Dantéről. In: Mandelstam, Oszip Emiljevics: *Árnyak tánca*. (ford. Makai Imre) Budapest: Széphalom Könyvműhely, 82–131.
- Mezősi Miklós (2006): *Zene, szó, dráma. Színjátékok és szín(e)változások*. Budapest: Kijárat Kiadó. DOI: 10.17613/ka8h-mh07, <https://real.mtak.hu/116280/1/zene-szo-drama-2006.pdf.pdf>
- Ricoeur, Paul (2006): *Az élő metafora*. (ford. Földes Györgyi) Budapest: Osiris Kiadó
- Tokarev, Szergej Alexandrovics (1988) (főszerk.): *Mitológiai enciklopédia I–II*. (A magyar kiadást szerk. Hoppál Mihály, ford. Bárány György et al.) Budapest: Gondolat Kiadó
- West, Martin Litchfield (1966): *Hesiod. Theogony*. Oxford: Clarendon Press
- Wittgenstein, Ludwig (1998): *Filozófiai vizsgálódások*. (ford. Neumer Katalin) Budapest: Atlantisz Könyvkiadó

URL1: A Wiener Staatsoper 2017. 09. 11-i *Hovanscsina*-előadásának felvétele:
<https://www.operaonvideo.com/khovanshchina-vienna-2017-guttler-furlanetto-anger-ventris/#information>