

OPERA

MAGYAR ÁLLAMI OPERAHÁZ  
HUNGARIAN STATE OPERA



*Pjotr Iljics Csajkovszkij*

# PIKK DÁMA

*THE QUEEN OF SPADES*





## Tartalom

Alkotók és szereposztás	4
Csajkovszkij, az operaszerző	9
Szerelem, szenvedély, halál	12
A <i>Pikk dáma</i> keletkezéséről és színpadi történetéről	14
Puskin: <i>A pikk dáma</i> – részletek	17

## Contents

<i>Cast and creative</i>	4
<i>Synopsis</i>	26
<i>Tchaikovsky the opera composer</i>	28
<i>Love, passion, and death</i>	31
<i>The conception of The Queen of Spades and its history on stage</i>	35
<i>Pushkin: The Queen of Spades – excerpts</i>	37

*Pjotr Iljics Csajkovszkij*

# PIKK DÁMA

*THE QUEEN OF SPADES*

Opera három felvonásban, orosz nyelven, magyar, angol és orosz felirattal

*Opera in three acts, in Russian, with Hungarian, English, and Russian subtitles*

A szövegkönyvet Puskin azonos című elbeszélése alapján írta

*Libretto after the short story of the same title by Pushkin* **MOGYESZT CSAJKOVSZKIJ**

Rendező *Director* **VAGYIM MILKOV**

Díszlettervező *Set designer* **VIKTOR VOLSZKIJ**

Jelmeztervező *Costume designer* **RAFAEL VOLSZKIJ**

Koreográfus *Choreographer* **SZAKÁLY GYÖRGY**

Magyar nyelvű feliratok *Hungarian subtitles* **ROMHÁNYI ÁGNES**

Angol nyelvű feliratok *English subtitles* **ARTHUR ROGER CRANE**

Karigazgató *Chorus director* **CSIKI GÁBOR**

A Gyermekkar vezetője *Head of the Children's Chorus* **HAJZER NIKOLETT**

Karmester *Conductor* **DOHNÁNYI OLIVÉR**

Bemutató: 2003. május 31., Operaház

*Premiere: 31 May 2003, Opera House*

Hermann **EDUARD MARTYNYUK**

Tomszkij gróf *Count Tomsky* **FOKANOV ANATOLIJ**

Jeleckij herceg *Prince Yeletsky* **HAJA ZSOLT**

Csekalinszkij *Chekalinsky* **SZAPPANOS TIBOR**

Szurin *Sourin* **KOVÁCS ISTVÁN**

Csaplickij *Chaplitsky* **BALCZÓ PÉTER**

Narumov *Narumoff* **GEIGER LAJOS**

Ünnepélyrendező *Master of Ceremonies* **PAPP BALÁZS** e. h. univ. stud.

A grófnő *Countess* **LUKÁCS GYÖNGYI**

Liza *Lisa* **SVETLANA AKSENOVA**

Paulina *Pauline* **MESTER VIKTÓRIA**

Nevelőnő *Governess* **SCHÖCK ÁTALA**

Mása *Masha* **KAPI ZSUZSANNA**

Chloë **MOLNÁR ÁGNES**

Szólótáncos *Solo dances* **TARASZOVA KATERINA, SOLOMON THÉA, KOVTUN**

**MAXIM, MATHOT CHRISTIAN** (Magyar Nemzeti Balett *Hungarian National Ballet*)

Táncosok *Dancers* **DOSIO CECILIA, ELLENRIEDER RUBINA, FÜLÖP ANNA,**

**SZELÉNYI DÓRA** (Magyar Nemzeti Balett *Hungarian National Ballet*),

**CZEITLER DOROTTYA, DEÁK BÁLINT, KARÁDI ZSOLT, KERESZTES PATRIK,**

**LÁMFALUSY SZAFIRA ZOÉ, PECZ-PÉLI LUCA, SIMON GERGŐ, SZABÓ ANDRÁS,**

**UNGI KRISZTIÁN, VERES TAMÁS**

Közreműködik a Magyar Állami Operaház Zenekara, Énekkara és Gyermekkara,  
valamint a Magyar Táncművészeti Egyetem hallgatói

*Featuring the Hungarian State Opera Orchestra, Chorus, and Children's Chorus, and students  
of the Hungarian Dance University*



# Cselekmény

## I. felvonás

### 1. kép

A szentpétervári Nyári kert tavaszi napfényében járókelők sétálgatnak, gyermekek játszanak katonásdit, dajkák, nevelőnők, szolgálok társaságában. Két katonatiszt beszélget az előző esti kártyapartiról és társuk, Hermann furcsa viselkedéséről, aki megszállottan figyeli a játékot, de nem vesz benne részt. Tomszkijnak feltűnik Hermann rajongása egy fiatal szépség iránt, aki nem más, mint Jeleckij herceg menyasszonya, az öreg grófnő féltve őrzött nevelt lánya, Liza. Tomszkij elbeszéli a grófnő történetét: az öregasszonyt azért hívják „pikk dámának”, mert ifjúkorában Párizsban híres szépségként megtudta az ördögi Saint Germain gróftól a kártyák titkát, három kártyalap segítségével óriási összegeket nyert; el is mondta a titkos kártyákat férjének és barátjának, ekkor azonban egy kísértet megfenyegette, hogy a harmadik alkalommal, amikor elárulja a kártya titkát, meghal. Hermann feltűnő izgatottsággal hallgatja a történetet, tudatában a három kártya megfejtésének vágya összekapcsolódik a szeretett leány elnyerésével.

### 2. kép

Liza szobájában barátnői csevegnek, muzsikálnak, zajonganak, Polina románcot énekel, csak Liza szótlan és szomorú. Magára maradva az ismeretlen ifjúról, Hermannról álmodozik, aki hirtelen megjelenik az erkélyajtóban. A lány rémülten próbálja elküldeni a könyörgő fiatalembert. A grófnő már nyugovóra tért, de meghallja a zajt, magához szólítja nevelt lányát, és szigorúan aludni küldi. Liza, a szobájába visszatérve, már nem tud ellenállni Hermann szerelmi ostromának.

## II. felvonás

### 1. kép

Vidám álarcosból egy előkelő szentpétervári szalonban. A katonatisztek, Csekalinszkij és Szurin megint csak Hermann különös állapotáról pletykálnak. Liza feltűnően hideg vőlegényéhez, Jeleckijhez, aki forró szerelmi vallomást tesz a lánynak. A görcsösen izgatott Hermann kéri a gondtalan vendégseregéből; társai a titkos kártyák történetével ugratják. A társaság néhány tagja pásztorjátékkal szórakoztatja a többieket: a szép pásztorlány, Chloë szerelmét a szegény Daphnis (Polina alakítja) nyeri el, míg a gazdag, gőgös Plutus (Tomszkij gróf játssza a szerepet) hoppon marad. Liza titokban odaadja Hermannnak szobája kulcsát és megsúgja, hogy az út a grófnő lakosztályán át vezet. A bál vendégsereg köszönti a megjelenő uralkodót, Nagy Katalint.

## 2. kép

Hermann elrejtőzik a grófnő szobájában, hogy megtudja tőle a titkos kártyákat. A bálról hazakerkező grófnő elküldi szobalányait. Vetkőzés közben elmúlt ifjúságára emlékezik, francia dalocskát dúdol, elszunnyad. A váratlanul előlépő idegentől felriad, s mikor Hermann hasztalan könyörgés után pisztollyal próbálja szóra bírni, meghal a rémülettől. Liza iszonyodva talál rá a kétségbeesett Hermannra és a grófnő holttestére.

## III. felvonás

### 1. kép

Hermann a kaszárnyai szobájában Liza levelét olvassa. A lány véletlen balesetnek akarja hinni a grófnő halálát, ártatlannak hiszi Hermannt, s könyörög neki, hogy utazzanak el együtt. A fiatalember azonban már csak a kártyára tud gondolni. Nagy vihar tör ki, furcsa zajok hallatszanak, megjelenik Hermann szobájában a grófnő szelleme és elárulja a három nyerő kártyát: hármast, hetest, ász.

### 2. kép

A hideg téli éjszakában Liza gyötrődve várja szerelmesét a Néva partján. Megérkezik Hermann, aki egy pillanatig a régi szerelemmel fordul a lány felé, de újra úrrá lesz rajta az őrült kártyaszennvedély és elrohan. A lány kétségbeesésében a rianó, jeges folyóba veti magát.

### 3. kép

Szentpétervár nemesi ifjúsága a kártyateremben játszik. Jeleckij herceg, akivel Liza felbontotta eljegyzését, a játékba fojtja bánatát. Megérkezik Hermann, általános meglepetésre játszani kezd, felteszi a kártyán a hármast és a hetest, és óriási összegeket nyer. Harmadik partira Csekalinszkij már nem akar kiállni, ekkor Jeleckij herceg hívja ki Hermannt. Hermann a várt ász helyett a pikk dámát húzza, s a lapról az öreg grófnő kacsint rá. A fiatalember összeomlik a borzalomtól, és lelövi magát. Őrült tudatát a halál váltja meg, s halálában már csak Lizára gondol.

# Csajkovszkij, az operaszerző

Minden idők legnépszerűbb orosz komponistája látszólag könnyű kézzel ontotta magából a műveket, valójában azonban nehezen, szorongva, gyakran görcsös erőfeszítéssel komponált. Akkor lendült csak bele, ha szívéhez igazán közelálló műfajban, stílusban és témában alkotott: ha balettenét írt, ha a gáláns rokokó aranykorba képzelte magát, ha zenéje érzékeny lelkű, szenvedő hősök belső konfliktusairól szólt. Az opera nem volt kedvenc műfaja, többre értékelte a szimfónia- és kamarazene-komponálást. *„Valahogy gátlásos leszek, nem érzem magam szabadnak, ha operát írok. Azt hiszem, több operába bele se kezdek ...”* A levél 1879-ben, öt opera, köztük az *Anyegin* megalkotása után íródott.

Természetesen a gátlások ellenére sem hagyott fel a műfajjal, haláláig további öt opera készült el műhelyében, hiszen – egy másik leveléből idézve – *„az operának megvan az az óriási előnye, hogy benne a zenével tömegekhez lehet szólni”*. Csajkovszkij alkotói egyéniségének tudathasadásáról árulkodik ez utóbbi megnyilatkozás. A zeneszerző tömegekhez akart szólni, miközben élete jórészt menekült az emberek elől. Tömegekhez akart szólni, miközben alkata és egyéni hajlama szerint kifinomult izlésű keveseknek tudott volna egyenletesen magas művészi színvonalon alkotni, míg a „tömegek” kedvéért nem egyszer folyamodott banális megoldásokhoz.

Csajkovszkij tisztában volt operáinak egyenlenségeivel. Első két operáját, a *Vajdát* (1867) és az *Undinét* (1869) a bemutató után elégedetlenségében megpróbálta megsemmisíteni. A harmadik, az *Opricsnyik* (1870–71) esetében is felmerült benne a visszavonás vágya, de a művet már eladta a Besszel kiadónak. A negyediket, a Gogol elbeszélésre készült *Vakula, a kovácsot* (1875), amely gyönyörű zenéket tartalmaz és részleteiben sajátosan orosz karakterű, keletkezése után kilenc évvel gyökeresen átdolgozta, címét *A cárnő cipellőjére* változtatta.

1876-ban óriási hatást tett rá Párizsban Bizet operája, a *Carmen*; lelkesedésében ő is azonnal hasonló operát akart komponálni, Francesca da Rimini történetére. Ebből a témából végül zenekari darab lett, elkészült viszont az „anti-Carmen”, az *Anyegin* (1877–78).

Azt hihetnénk, Puskin verses regényében Csajkovszkij végre megtalálta a „lírai jelenetek” kifejezeten neki való témáját és műfaját, s a továbbiakban is ilyen jellegű operatémát keres. Választása azonban Schiller tragédiájára, *Az orléans-i szűzre* esett, melyben a maga írta szöveggönyvhöz felhasználta Jules Barbier *Jeanne d'Arc* című drámáját és Auguste

Mermet librettóját is, s a francia nagyopera mintájára létrehozott egy olyan darabot (1878-79), amelyben épp a nagyszabású tömegjelenetek nem bizonyulnak eléggé hatásosaknak. A következő opera, a *Mazeppa* (1881-82) megint orosz téma, irodalmi forrása Puskin különös pszeudo-historikus elbeszélése; a darab nagy része Csajkovszkij operatermésének legjavába tartozik. Hullámhegy után hullámvölgy: A *varázslónő* (1886-87) témájában, úgy tűnik, Csajkovszkij érdeklődését leginkább a Tatjánához hasonló Nasztaszja figurája keltette fel. Talán nem véletlen, hogy A *varázslónő* megbukott, bár maga a zeneszerző legjobb operájának nevezte. A kilencedik opera (1890) alapja ismét Puskin-novella: a *Pikk dáma*. Ebben sikerült Csajkovszkijnak szerencsés egyensúlyt kialakítania a hagyományos drámai helyzetek és a számára oly fontos szubjektív líra között. S az operai oeuvre befejező darabja, a *Jolanta* (1892), bár nem orosz téma, leplezetlenül vállalja a csajkovszkiji belső világot, mely érzékenységéből, elzárkózásból, szenvedésből, szépség és szeretet utáni vágyból áll, és bízik a megváltásban, a szerelem hozta boldogságban.

Hatalmas a különbség Csajkovszkij operai termése és a kortárs „Ötök” színházi művei között, bár mindannyiuknak Glinka volt példaképük. Muszorgszkij, Borogyin, Rimszkij-Korszakov operáiban az orosz történelem és társadalom alapvető kérdései állnak a középpontban, akár aprólékosan realista, akár idealizált az ábrázolásmód. Az ő operáikban többoldalú a nézőpont: Borisz cárnak a maga szempontjából ugyanúgy igaza van, mint a népnek (Muszorgszkij: *Barisz Godunov*), Koncsak ugyanolyan hiteles hős, mint Igor (Borogyin: *Igor herceg*), az áruló Griska Kutyermában is érzi és szánja a néző-hallgató az emberi nyomorúságot (Rimszkij-Korszakov: *Rege a láthatatlan Kityezs városáról*).

Csajkovszkij ezzel szemben egyoldalú és szubjektív, többnyire egyetlen hősének, illetve inkább hősnőjének érzésvilágán keresztül szemléli és látatja az eseményeket. Amiben ő nagy az operaszínpadon, az az érzésvilág viharainak, a szerelem és szenvedés lelki konfliktusainak a zenébe öntése, a csendes tragédiák ábrázolása és beágyazása az orosz mindennapok környezetébe. Nála a kórus, a nép nem is lehetne főszereplő, mint Muszorgszkijnál vagy Borogyinnál, mindössze zenei-színházi háttér vagy dekoratív társasági környezet. Csajkovszkijt történelmi operáiban sem foglalkoztatja hatalom és nép konfliktusa; az ő igazi területe az emberi lélek lírája.



Lukács Gyöngyi, Svetlana Aksenova

# Szerelem, szenvedély, halál

A *Pikk dáma* a harmadik Csajkovszkij-mű, amit Puskin ihletett, és itt távolodott el leginkább a zeneszerző az irodalmi forrástól. Puskin novellája ironikus-csúfondáros társadalomrajz a szerény származású becsvágyó fiatalemberről, aki minden eszközt megragad a gyors és biztos meggazdagodás, a nagy kártyanyereség érdekében, gátlástalanul kihasználja a grófnő szegény nevelt lányának szerelmét, s végül az örültek házában köt ki, míg Liza férjhez megy egy másik ifjúhoz.

Mogyeszt Csajkovszkij, a zeneszerző öccse és állandó munkatársa 1888-ban librettót készített az elbeszélésből, romantikus melodramát formálva Puskin ironikus karcolatából. Hermann a librettóban alapjában véve nemes lelkű, jobb sorsra érdemes ifjút, akit Liza iránti, társadalmilag reménytelen szerelme hajt, s a kártyaszendvély csak fokozatosan lesz úrrá rajta. A dráma végső koncepcióját maga a zeneszerző alakította ki, s Hermann mellett Liza figuráját is átformálta. Liza az ideális orosz nő megtestesítőjévé vált, aki az igazi szerelemért életét áldozza. Mogyeszt librettója nyitva hagyta a lány sorsát, a grófnő halála után Liza nem is jelent volna meg többet; nagyjelenete és öngyilkossága a téli éjszakában a zeneszerző leleménye (a szöveget is maga írta), melynek megvalósításához öccse akarata ellenére ragaszkodott. Számára a *Pikk dáma* két ember, Hermann és Liza tragédiája volt. Az operában tehát forró és szenvedélyes történeté alakult Puskin távolságtartó elbeszélése; ugyanakkor Csajkovszkij e művéből a társadalomrajz, sőt társadalomkritika sem hiányzik.

Naplójának és leveleinek tanúsága szerint Csajkovszkij mély átéléssel merült el komponálás közben a *Pikk dáma* szenvedélyeinek világában. Könnyezett Liza III. felvonásbeli ariósójának papírra vetésekor, és sirt Hermann búcsúáriájának megkomponálásánál is. „*Mogya, lehet, hogy nagyot tévedek, de azt hiszem, a Pique dame egy remekmű*” – írta 1890 márciusában fivérének. Más érzést váltott ki belőle a grófnő hálósobájában játszódó rész (II. felvonás 2. kép): „*Néhány helynél – ilyen a negyedik jelenet, amit ma hangszereltem – olyan rettenetes félelem fog el, olyan rémület és olyan vad ijedtség, hogy biztos vagyok benne, a közönség is hasonlóképpen fog érezni...*”

Ez a kép valóban félelmetes hatású: olyan, mint egy jó horrorfilm, hosszú, feszült állóképekkel és hirtelen vágásokkal – mindez zenében megjelenítve, részben naturalisztikus, részben elvont, nagyon is artisztikus eszközökkel. A Grófnő haláljelenetének szerves zenei előzményei vannak az operában: Tomszkij 1. képbeli balladája eleve démonikus aurát von az öregasszony figurája köré, és ez az elbeszélés az eredője Hermann különös megszállott-

ságának, amely egyre félelmetesebbé teszi az amúgy szánalomra méltó ifjú alakját. Már az I. felvonás végi nagy szerelmi kettősben, melynek izzó szenvedélye Puccini nagy szerelmi duettjeit juttatja a hallgató eszébe; van valami riasztó és beteges Hermann kitöréseiben. Liza ezt akkor még a szerelem szenvedélyének tulajdonítja, a néző tudatába azonban már beivódott a titkos kártyáknak az az ördögi motívuma, amely pókként hálózza be fokozatosan Hermann egész lényét. A Glinkától – és nem Wagnertől – tanult vezérmotívum-rendszer Csajkovszkij mesterien szövi be az opera szimfonikus folyamatába, és mesterien használja hősei pszichikai ábrázolására. Amikor a III. felvonás 1. képében, a grófnő szellemének megjelenésekor Hermann egyszerre hallucinál és vizionál, a hatás ereje hasonló a *Borisz Godunov* óra-jelenetéhez. Megdöbbentő hatása az is, ahogyan Liza ráébred arra, hogy szerelmén örült mánia lett úrrá.

Csajkovszkij joggal komponálta bele a műbe a lány öngyilkosságát; az emberi sorsok kiúttalansága e kettős halál után érthető meg és élhető át a maga mélységében – még a közönség azon tagjai is át kell, hogy érezzék a tragédiát, akikhez Puskin novellájának távolságtartó ironiája közelebb áll, mint Csajkovszkij operájának közvetlen szenvedélye. Úgy tűnik, férfi és nő kapcsolatának ilyen reménytelensége nagyon hálás témának bizonyult Csajkovszkij számára. Bizonyos tekintetben hálásabbnak, mint az *Anyegin*, ami nem azt jelenti, hogy a *Pikk dáma* jobb mű volna, mint az *Anyegin*, de mindenesetre operaszerűbb. Csajkovszkij itt még azt is természetesnek tartotta, hogy a maguk helyén hatásosan alkalmazza az operai konvenciókat: Mozartból és az olasz-francia hagyományból ugyanolyan ügyesen merített, mint Bizet-ből. A *Pikk dáma* mindegyik jelenetében kiemelkedő mozzanat a környezet megteremtése: a néző-hallgató ott érzi magát a szentpétervári kert járókelői közt (I. felvonás 1. kép), a nemesi szalonban, ahol a mindennapi zongorás-énekes házimuzsikálás folyik (I. felvonás 2. kép), az előkelő maszkabál forgatagában, ahol a vendégeket választékos

rokokó zenével szórakoztatják (II. felvonás 1. kép), a hideg, komor téli éjszaka magányában (III. felvonás 2. kép), a felfokozott hangulatú játékkaszinóban (III. felvonás 3. kép).

A két főhős tragédiája az orosz fővárosi élet nemesi világának mindennapos eseményeiben szövődik lappangva, fel-feltör, s végül beteljesedik. Csajkovszkij azt írta öccsének, Mogyesztnek az opera befejezése után: „*Vagy borzasztóan és megbocsáthatatlanul tévedek, vagy a Pikk dáma valóban életem fő műve...*” Ha az utókor mégis a különlegesebb és bizonyos szempontból finomabb *Anyegint* tartja Csajkovszkij legmegragadóbb operájának, ez a vélemény mit sem von le a *Pikk dáma* hatásából.



Az OPERA Énekkara, Gyermekkara és a Magyar Nemzeti Balettintézet növendékei /  
OPERA Chorus and Children's Chorus, students of the Hungarian National Ballet Institute



## A *Pikk dáma* keletkezéséről és színpadi történetéről

Csajkovszkij firenzei alkotói emigrációban komponálta a teljes operát 1890. január 31. és április 8. között, mindössze kilenc hét alatt, megfeszített munkában. Mint naplójából megtudjuk, délelőtt és délután is dolgozott, ebéd után egy rövid sétát engedélyezett magának Firenze főutcáján, este, kikapcsolódásként és talán tapasztalatok szerzése céljából, kaszinóba járt vagy ritkábban színházba, ahol „*unalmas Bellini-operákat játszottak*”. Csak a *Pikk dáma* befejezése után jutott rá ideje, hogy ellátogasson az Uffizi és Pitti képtárakba.

A Cári Színházak igazgatója, Iván Vszevolozsszkij, akitől a *Pikk dáma* megzenésítésének ötlete származott, javasolta Csajkovszkijnak, hogy a történetet a puszkini 1820-as évekből helyezze a 18. század végére, Nagy Katalin cárnő külsőségeiben csillogó Szentpétervárra, melyet a színpadi bemutatón gazdagon lehet illusztrálni. A zeneszerző annál is inkább szívesen fogadta a javaslatot, mert a klasszika és rokokó korszaka, ez a zenei aranykor mindig is ábrándjainak netovábbja volt, s e stílusban komponált művei – a *Rokokó variációk*, a *Mozartiana szvit* és egyebek – a felhőtlen szépség és harmónia jegyében fogantak. Külön kihívás lehetett számára az, hogy a romantika végletes szenvedélyeinek zenéjét elegyítse a klasszika kiegyensúlyozottságával. A stílusjáték, melyet nevezhetünk sajátos montázs-technikának is, oly nagyszerűen sikerült, hogy egyik stílus sem homályosítja el a másikat, sőt: a báli jelenet klasszicizáló kórusa és pástorjátéka, vagy a haláljelenet előtt az öreg grófnő által dúdolt francia dal, mely közvetlen idézet Grétry *Oroszlánszívű Richárd* című operájából, erős kontraszthatással éppen hogy kiemeli az előtte, utána vagy közben zajló tragédiát. Úgy tűnik, Csajkovszkij ugyanúgy otthon érezte magát a kedvenc zeneszerzője, Mozart korabeli stílusjátékban, mint az érzelmek és lelkiállapotok zenei kifejezésében. A báli jelenet pástorjátékát és ballet-divertissementjét komponálva a következőt jegyezte fel naplójában: „*Úgy éreztem magam, mintha a 18. században élnék, és mintha Mozart után nem lenne senki és semmi.*”

Az új Csajkovszkij-opera próbáit novemberben kezdték meg a szentpétervári Mariinszkij Színházban, a szerző jelenlétében, a cseh Eduard Nápravník irányításával, aki sok híres 19. századi orosz opera, többek közt a *Borisz Godunov* ősbemutatójának dirigense is volt. A *Pikk dáma* két nagy szerepét Csajkovszkij a szeretett és nagyrabecsült neves énekes házaspárnak, Nyikolaj és Medea Fignernek szánta, ők énekeltek a premieren. A főpróba de-



cember 18-án zajlott le az uralkodó és szentpétervári előkelőségek jelenlétében. A bemutató másnap, 1890. december 19-én nagy sikert hozott, bár a kritika fanyalgott, főképpen a librettóról írtak elítélően, és Csajkovszkij zenéjét sem dicsérték túlságosan.

Az opera első külföldi előadására 1900-ban Darmstadtban került sor, 1902-ben Gustav Mahler Bécsben vezényelte a darabot. 1906-ban Milánóban, 1907-ben Berlinben, 1909-ben Stockholmban, 1910-ben New Yorkban, 1911-ben Párizsban mutatták be Csajkovszkij operáját. A mű magyarországi bemutatója sokáig, egészen 1945-ig váratott magára. Noha az Operaház épületét nem érte jelentősebb kár Budapest ostromakor, társulata is bővelkedett a friss erőkből, a színház alig tudott új bemutatókat tartani. Nyilvánvalóan nem lehet véletlen, hogy Komáromi Pál igazgató az első jelentős újdonságként Csajkovszkij korábban Magyarországon sohasem játszott operáját, a *Pikk dámat* tűzte műsorra. A darabválasztással és a jelképesnek is tekinthető november 10-i premierrel nyilvánvalóan a megszálló szovjet erőknek tett gesztust. A fényes kiállítású premier (rendező-díszlettervező: Oláh Gusztáv), amely az 1700-as évek végének pompázatos cári Oroszországába röpitette a fázós közönséget, talán megpróbálta feledtetni, hogy Hermann és katonatársai ugyanaból az országból jöttek, mint a Budapest utcáin masírozó szovjet seregek. Két évtizeddel később, 1971 szeptemberében a moszkvai Nagyszínház rendszeres vendégjátékai egyikén hozta el Budapestre Csajkovszkij remekét. Nem kizárt, hogy ez az előadás keltette fel Békés András figyelmét, aki 1977 márciusában az Erkel Színházban állította színpadra a *Pikk dámat* két ifjú karmester, Medveczky Ádám és Kovács János segítségével. A napjainkban repertoáron lévő produkció 2003-ban mutatkozott be az Operaház színpadán.

## Puskin: A pikk dáma

### Részletek

Egy alkalommal Narumov lovas testőr kapitánynál kártyáztunk. A hosszú téli éjszaka észrevétlenül múlt el; hajnalban ötkor villásreggelihez ültünk. Akik nyertek, úgy ettek, mint a farkasok; a többiek szórakozottan üldögéltek üres tányérjuk mellett. De aztán hozták a pezsgőt, a társalgás fölélénkült, és valamennyien részt vettünk benne.

– Hogy végeztél, Szurin? – kérdezte a házigazda.

– Ahogyan szoktam. Vesztettem. Be kell ismernem, hogy nincs szerencsém. Óvatosan játszom, soha nem vesztettem el a fejemet, nem zavar meg semmi, és mégis egyre csak veszték!

– S te még sohasem estél kísértésbe? Sohasem ütötte a bankot? ... Nagyon csodálom állhatatosságodat.

– Hanem itt van Hermann! – szolt az egyik vendég, rámutatva egy fiatal mérnökkari tisztre. – Még soha életében nem volt kártya a kezében, soha életében nem tett egyetlen lapra sem, s mégis reggel öt óráig itt üldögél velünk, és nézi a játékunkat!

– A játék rendkívül érdekel! – mondta Hermann. – De nem vagyok abban a helyzetben, hogy kockáztassam a nélkülözhetlent abban a reményben, hogy fölősligre tehetek szert. – Hermann német: számító... ez mindent megmagyaráz – jegyezte meg Tomszkij. – De ha valaki igazán érthetetlen előttem, az a nagyanyám, Anna Fedotovna grófnő. [...] Először is tudni kell, hogy nagyanyám hatvan évvel ezelőtt Párizsban járt, ahol nagyon ünnepelték. A nép futott utána, hogy láthassa la Vénus moscovitel-ot. Richelieu is rajongott érte, és nagyanyám azt állítja, hogy majdnem agyonlőtte magát az ő hajthatatlansága miatt.

A hölgyek az idő tájt fáraót játszottak. Egy alkalommal nagyanyám az udvarban az orléans-i herceggel hozomra játszott, és valami igen nagy összeget vesztett. Hazatérve leáztatta arcáról a szépségflastromot, és kibontakozva harangszoknyájából, elmondta nagyatyámnak, mennyit vesztett, és ráparancsolt, hogy fizessen.

Boldogult nagyatyám, amennyire én emlékszem, meglehetősen pipogya ember volt. Úgy félt nagyanyámtól, mint a tűztől, mégis, amikor ezt a rettenetes nagy veszteséget meghallotta, kikelt magából, elővette a számológépet, és bebizonyította, hogy egy fél esztendő alatt egy félmilliót pocsékoltak el, Párizs pedig nem Moszkva, ahol eladhatnák valamelyik közeli falujukát, minélfogva a legkerekebben megtagadta a fizetést. Nagyanyám pofon vágta, és hogy éreztesse vele kegyvesztettségét, egyedül feküdt el aludni.

<sup>1</sup> „a moszkvai Vénusz”



Másnap maga elé idézte urát, hogy a házfenyíték jó hatással volt-e rá, de férje hajthatatlan maradt. Most történt először, hogy nagyanyám magyarázatokba és felvilágosításokba bocsátkozott élettársával; azt hitte, meggyőzi, ha kegyesen fölvilágosítja arról, hogy többféle adósság van, és hogy különbség van herceg és kocsis között. De hiába! Nagyatyám föllázadt. Nem, nem és nem! Nagyanyám nem tudta, mitévő legyen. Közeli ismeretségben állott egy nagyon híres, nevezetes emberrel. Hallották hírét Saint-Germain grófjának, akiről oly sok csodálatos dolgot beszélnek. [...] Nagyanyám még ma is határtalanul szereti, és nagyon haragszik, ha tiszteletlenül beszélnek róla. Ő tudta, hogy Saint-Germainnek nagy összegek állnak rendelkezésére. Elhatározta hát, hogy hozzá folyamodik segítségért, s írt neki, kérve, hogy haladéktalanul látogassa meg. A vén garabonciás hamarosan megjelent, és nagyanyámat iszonyú elkeseredésben találta. Nagyanyám a legfeketébb színekkel festette le férje barbár viselkedését, és végül kijelentette, hogy minden reményességét az ő barátságába és szeretetébe helyezi. Saint-Germain gondolkodni kezdett.

– Elvégre szolgálhatok a szükséges összeggel – mondta rövid gondolkodás után –, de tudom, hogy míg vissza nem fizeti, nem lesz egy percnyi nyugta sem, én pedig nem akarom újabb kellemetlenségekbe sodorni. Van más lehetőség is: visszanyerheti veszteségeit.

– De kedves gróf – felelte nagyanyám –, hiszen éppen azt beszélem, hogy egyáltalán nincs pénzünk.

– Pénz nem kell hozzá – válaszolta Saint-Germain. – Méltóztassék engem meghallgatni.

– És ekkor közölte vele azt a titkot, amelyért bármelyikünk sokat adna...

A fiatal játékosok feszült figyelemmel hallgatták. Tomszkij meggyújtotta pipáját, és pőfékelve folytatta:

– Nagyanyám még aznap este megjelent Versailles-ban, *au jeu de la reine*<sup>2</sup>. Az orléans-i herceg adta a bankot; nagyanyám könnyedén kimentette magát, amiért nem hozta el az adósságát, még egy mesét is kitalált igazolására, és poentírozni kezdett. Kiválasztott három kártyát, egymás után megtette, és egy csapásra mindenét visszanyerte.

– Puszta véletlen! – mondta az egyik vendég.

– Mese! – jegyezte meg Hermann.

– Az is lehet, hogy megjelölt kártyák voltak! – mondta a harmadik.

– Nem hinném – felelte komolyan Tomszkij.

– Hogyan – szólt Narumov –, a nagyanyád tud három egymás után nyerő kártyát, és te még nem vetted ki belőle a kabaláját?

– Á, az ördögbe is! – felelte Tomszkij. – Négy fia volt, köztük apám; valamennyi elkeseredett kártyás, és egynek sem árulta el titkát, noha nem lett volna éppen kellemetlen nekik,

<sup>2</sup> a királyné játéksztalánál

sőt nekem sem. De halljátok csak, mit beszélt el nekem a nagybátyám, Ivan Iljics gróf, és becsületszavát adta rá, hogy így történt. Néhai Csaplackij, ugyanaz, aki koldussorban halt meg, milliókat tékozolt el, és egy alkalommal, fiatal korában... [...] háromszázezer rubelt veszített. Kétségbe volt esve. Nagyanyám, aki mindig nagyon szigorú volt a fiatalok meggondolatlan-ságaival szemben, valahogy megsajnálta Csaplickijt. Elárulta neki a három kártyát, azzal az utasítással, hogy egymás után tegye meg mind a hármát, és egyúttal előre becsületszavát vette, hogy többé aztán nem vesz kártyát a kezébe. Csaplickij elment ahhoz a kártyapartne-réhez, aki elnyerte a pénzét; leültek játszani. Csaplickij az első kártyára ötvenezer rubelt tett, és nyert; duplázott és még egyszer duplázott – visszanyert mindent, sőt nyeresége is volt... [...]

A hálószobába befutott három öreg szobalány, azután belépett a grófnő félholtan, és leült karosszékébe. Hermann egy hasadékon át leste; Lizaveta Ivanovna elhaladt mellette. Aztán hallotta, amint a lépcsőn szaporán elkopogott. Szívében megszólalt valami, hasonló a lelki ismeret mardosásához, de hamar elhallgatott. Szíve megkeményedett.

[...]

Mint a legtöbb öreg ember, a grófnő is álmatlanságban szenvedett. Amint levetkőzött, leült az ablaknál álló karosszékebe, és elküldte a szobalányokat. Kivitték a gyertyákat. A szobá-ban újra csak egy lámpa világított. A grófnő jobbra-balra ingva, halottsápadtan üld a széken, lefityvedt ajka mozgott. Zavart szemében a gondolatok teljes hiánya látszott; azt hitette volna az ember, hogy e borzalmas öreg nő imbolygása nem saját akaratóból, hanem valami rejtett galvanizmus hatására történik. Ez a halotti arc egyszerre hihetetlenül megváltozott. Ajka abbahagyta a motyogást, szeme kigyulladt: egy ismeretlen férfi állt előtte.

– Ne ijedjen meg, kérem, ne ijedjen meg! – mondta hallható, de csöndes hangon. – Nem akarom bántani; azért jöttem, hogy egy nagy kegyért könyörögjek.

A vénasszony némán bámult rá, és úgy látszott, nem hallja, mit beszélnek hozzá. Hermann arra gondolt, hogy süket, és közvetlenül a füléhez hajolva még egyszer elmondta ugyanezt. A vénasszony megint csak hallgatott.

– Ön – folytatta Hermann – boldoggá tehet egész életemre, és önnek ez semmibe sem kerül; tudom, hogy előre meg tud jósolni három nyerő kártyát... Hermann elhallgatott. Úgy látszott, mintha a grófnő megértette volna, mit kívánnak tőle, és szavakat keres feleletéhez.

– Az csak tréfa volt – mondta végre a grófnő –, esküszöm, hogy csak tréfa volt.

– Ezt nem lehet tréfának nevezni – felelte haragosan Hermann. – Gondoljon csak Csaplickijra, akit hozzásegített elvesztett pénze visszaszerzéséhez.

A grófnő láthatólag meghökkent. Arcvonásai erős lelki felindulást fejeztek ki; de csakhamar visszaesett előbbi érzéketlenségébe.



– Meg tudja-e mondani – folytatta Hermann – azt a három biztosan nyerő kártyát?

A grófnő hallgatott. Hermann folytatta:

– Ki számára tartogatja még titkát? Az unokáinak? Ők anélkül is gazdagok, és nem ismerik a pénz értékét. Az ön három kártyája a tékozlón úgysem segít. Aki nem tudja megtartani apai örökségét, az így is, úgy is koldussorban hal meg, hiába minden démoni erő. Én nem vagyok tékozló; ismerem a pénzt értékét. Három kártyája nem vész kárba nálam. Nos? ...

Megállt, és reszketve várta a választ. A grófnő hallgatott; Hermann térdre rogyott.

– Ha szíve ismerte valamikor a szerelem érzését – mondta könnyörgő hangon –, ha vizsgálod gondol lelkesült pillantásaira; ha legalább egyszer elmosolyodott újszülött fia sívalkodására, ha lelkében valamikor megdobbant valami emberi érzés, a hitvestárs, a szerető, az anya érzelmeire, mindarra, ami szent az életben, könnyörgők, ne utasítsa vissza kérésemet, árulja el titkát, hiszen önnek már úgy sincs szüksége rá... talán szörnyű bűnnel van egybekötve, az örök üdvösség elvesztésével, a ördöggel cimborálással... Gondolja meg: ön öreg, már úgysem élet sokáig, magamra vállalom a bűnét. Csak bizza rám titkát. Gondolja meg, hogy egy ember boldogsága van a kezében, hogy nemcsak én, hanem gyermekem, unokáim és dédunokáim is áldják majd emlékét, és mint szentet fogják tisztelni.

A vénasszony egy szót sem szólt.

Hermann felkelt.

– Vén boszorkány! – kiáltotta fogait csikorgatva. – Akkor kényszerítlek, hogy felelj!

Azzal előrántotta pisztolyát.

A fegyver láttára a grófnőn másodszor is erős felindulás mutatkozott. Ide-oda kapkodta fejét, felemelte kezét, mintha védekezni akarna a lövés ellen... Aztán hátrabukott, és nem mozdult többet.

– Ne gyerekeskedjék – szólt Hermann, megragadva a kezét –, utoljára kérdem: elárulja-e a három kártyát? Igen? Vagy nem?

A grófnő nem válaszolt. Hermann észrevette, hogy meghalt.

[...]

A végzetes éjszaka után három nappal, reggel kilenc órakor Hermann elment a \*\*\* monostorba, ahol a megboldogult grófnő temetési szertartását tartották. Megbánást nem érzett, de mégsem tudta teljesen elnémitani lelkiismerete szavát, mely egyre ezt ismételte: te gyilkoltad meg az öregasszonyt!

[...]

Hermann egész nap rendkívül nyomott hangulatban volt. Egy kiskocsmában ebédelt, s szokása ellenére nagyon sokat ivott, hogy izgatottságát csillapítsa. De a bor még jobban

felizgatta képzeletét. Hazatérve ruhástul végighevert az ágyon, és mélyen elaludt. Amikor felébredt, már késő éjszaka volt: a hold besütött a szobájába. Megnézte óráját: háromnegyed három volt. Az álom kiment a szeméből. Leült az ágya szélére, és az öreg grófnő temetésére gondolt.

Ekkor valaki benézett hozzá az ablakon, és tüstént továbbment. Hermann rá se hederített. Egy perc múlva arra lett figyelmes, hogy az előszoba ajtaját nyikorgatják. Azt hitte, hogy tisztiszolgája jött haza éjszakai kirándulásáról, rendes szokása szerint részegen. De a léptek nem voltak ismerősek: valaki papucsban csoszogva közeledett. Az ajtó kinyílt: egy fehér ruhás hölgy lépett be rajta. Hermann először öreg dajkának nézte, és csodálkozott, hogy mi szél hozta ide ilyen szokatlan időben. De a fehér ruhás nő hirtelen előtte termett – és Hermann az öreg grófnőt látta maga előtt!

– Akaratom ellenére jöttem el hozzád – mondta kemény hangon –, de megparancsolták, hogy teljesítem kívánságodat. A hármas, a hetes és az ász egymás után nyereséget jelentenek, de csak abban az esetben, ha huszonnégy óra alatt egy kártyánál többet nem teszel meg, és ha aztán soha többé, egész életedben nem veszel kártyát a kezedbe. És ha nevelt leányomat, Lizaveta Ivanovná-t feleségül veszed, halálomért is megbocsátok...

*Trócsányi Zoltán fordítása*

*(In: Puskin – Regények, elbeszélések. Európa Könyvkiadó. Budapest. 1977)*



Molnár Ágnes, Mester Viktória, Haja Zsolt, Lukács Gyöngyi az OPERA Énekkara, a Magyar Nemzeti Balett táncművészei és a Magyar Nemzeti Balettintézet növendékei / OPERA Chorus, Hungarian National Ballet, students of the Hungarian National Ballet Institute

# Synopsis

## Act I

### Scene 1

As promenaders stroll through the spring sunshine of the Summer Garden in St. Petersburg, children accompanied by nurses, governesses and servants play at being soldiers. Two military officers, Chekalinsky and Sourin, are chatting about the previous night's card party and the odd behaviour of their fellow officer Hermann, who watches the playing obsessively but never joins in. Tomsky enters the scene in the company of Hermann himself. Tomsky has noticed Hermann's infatuation for a young beauty, who is none other than Liza the fiancée of Prince Yeletsky and the jealously guarded foster daughter of an old countess. Tomsky relates the story of the countess: the old lady is known as the "Queen of Spades", because in her youth she was a famous beauty in Paris who learned the secret of cards from the diabolical Comte de Saint Germain, and won vast sums using three cards; she disclosed which three cards they were to her husband and her lover, but then an apparition warned her that if she revealed the secret of the cards a third time, she would die. Hermann listens to the story with conspicuous excitement as he realises that his yearning to identify the three cards is related to winning the girl he loves.

### Scene 2

In Liza's room, her girlfriends are busy chatting, playing music and acting boisterous. One of them, Pauline, sings a romance. Only Liza is silent and gloomy. Left to herself, she daydreams about the unknown young man, Hermann, who then suddenly appears at her balcony door. The terrified girl tries to send the imploring young man away. The countess, who has already retired to bed, hears the din and summons her foster daughter to sternly order to go to sleep. Returning to her room, Liza is no longer able to resist Hermann's amorous advance.

## Act II

### Scene 1

A festive masquerade in a prominent Saint Petersburg salon. The officers Chekalinsky and Sourin are again gossiping about Hermann's strange condition. Liza acts markedly coldly toward her fiancé, Yeletsky, who makes a passionate profession of love to the girl. In desperate excitement, Hermann stares out from the throng of carefree guests; his companions tease him about the story of the mysterious cards. A few members of the company entertain

the others with a pastoral play, in which the poor Daphnis (portrayed by Pauline) wins the love of the lovely shepherdess Chloë, while the rich and arrogant Plutus (played by Tomsky) loses out. Liza secretly gives Hermann the key to her room and whispers the way to the countess's suite. The horde of guests greet their arriving monarch, Catherine the Great.

### Scene 2

Hermann hides in the countess's room in order to learn the secret of the cards from her. Arriving back from the ball, the countess dismisses her chambermaid. As she undresses, she reminisces about her lost youth, hums a French tune and dozes off. The sudden emergence of a stranger awakens her: after Hermann's pleading proves useless, he draws a pistol to try to get her to talk, but she dies from terror. The horrified Liza enters to find the despairing Hermann and the countess's dead body.

## Act III

### Scene 1

In his barracks room, Hermann is reading a letter from Liza. The girl wants to believe that the countess's death was an unintentional accident and that Hermann is innocent, and begs for him to journey away with her. The young man, however, can think of nothing but the cards. A great storm erupts, and strange sounds are heard. The countess's ghost appears in Hermann's room and reveals the three cards: three, seven, ace.

### Scene 2

On a cold winter night, an anguished Liza is waiting for her beloved on the bank of the Neva. Hermann arrives, and for a fleeting moment displays his old love for the girl, but then is again overcome by his crazed fixation with cards and rushes off. In her despair, the girl casts herself into the cracking ice of the river.

### Scene 3

Young Saint Petersburg aristocrats are gambling in a card parlour. Prince Yeletsky, with whom Liza had broken off their engagement, is drowning his sorrows in the game. Hermann arrives and surprises everyone by starting to play: he bets on the three and then on the seven, winning huge sums. On the third round, Chekalinsky isn't willing to continue, so Prince Yeletsky challenges Hermann. Instead of the expected ace, Hermann draws the queen of spades, and the old countess winks at him from the card. The young man breaks down in horror and shoots himself. Death restores his crazed mind, and he dies thinking only of Liza.

# Tchaikovsky the opera composer

Although it may seem that the most popular Russian composer of all time poured out his works effortlessly, the truth is that they came to him only with difficulty, stress, and often with convulsive efforts. He got into the swing of things only when he was working with a genre, style and subject that were truly close to his heart: that is, when he was composing ballet music, when he could imagine himself to be in the golden age of the gallant age of the rococo, and when his music could express the internal conflicts of heroes suffering from the sensitivity of their souls. Opera was not his favourite art form; he esteemed the composition of symphonies and chamber music much more highly: *"Somehow I feel inhibited and constrained when composing opera. I don't think I will ever begin another one..."* he wrote in a letter in 1879, after having already composed five works of musical drama, including Eugene Onegin.

In spite of his inhibitions, however, he obviously did not give up working in this genre, and would return to his labours to compose another five of them before his death, because – as he wrote in another letter – *"the opera has the huge advantage of being able to reach the masses with music"*. The latter statement reveals the schizophrenic nature of Tchaikovsky's personality as a creator: the composer wished to address the multitudes even as he spent most of his life escaping from people. He wanted to speak to the general public despite the fact that his stature and personal disposition would have allowed him to create at a consistently high artistic level for a smaller audience with sophisticated tastes, and in order to cater to the "masses" he often employed banal techniques.

He was so dissatisfied with his first two operas, *The Voyevoda* (1867) and *Undina* (1869), that he wanted to destroy the scores right after their premieres. He also felt the urge to withdraw the third, *The Oprichnik* (1870–71), but he had already sold it to the Bessel publishing house. Nine years after the composition of his fourth opera, *Vakula the Smith* (1875), which contains beautiful music and has a uniquely Russian character in its details, he revised it completely and changed the title to *Cherevichki*. Visiting Paris in 1876, he was greatly impressed by Bizet's *Carmen*; in his enthusiasm, he attempted to compose a similar opera based on the same story by Francesca da Rimini. Eventually, this piece would become an orchestral one, but around the same time he also composed what could be termed the "anti-Carmen": *Eugene Onegin* (1877–78).



Lukács Gyöngyi, Eduard Martynyuk



We might conclude that by setting Pushkin's novel in verse to music, Tchaikovsky had finally found the theme and genre of "lyrical scenes" that suited him perfectly, and that he would continue to seek similar subjects for his future operas. His next choice, however, fell upon Schiller's tragedy *Die Jungfrau von Orleans* (*The Maid of Orleans*), and while he also used Jules Barbier's play *Jeanne d'Arc* and the libretto by Auguste Memet for his own text, he ended up composing a work (1878–79) based on French grand opera in which it was the large-scale crowd scenes that did not prove to be effective enough. His next opera, *Mazepa* (1881–82), again dealt with a Russian subject: its literary basis was Pushkin's strange pseudo-historical short story; large parts of this opera belong to the best of Tchaikovsky's operatic oeuvre. Ups are followed by downs: in the story of *The Enchantress* (1886–87) Tchaikovsky's

interest seemed to be drawn to the figure of Nastasya, who is similar to Tatyana. Perhaps it was not a coincidence that *The Enchantress* was a fiasco despite the fact that the composer claimed it was his best opera. His ninth opera was based on another Pushkin short story: *The Queen of Spades* (1890). Here, Tchaikovsky managed to find a happy balance between traditional dramatic situations and the subjective lyricism that was so important to him. And the last piece of his operatic oeuvre was *Iolanta* (1892), which although not based on a Russian theme, still nakedly reveals Tchaikovsky's internal world, made up as it is of sensitivity, seclusion, suffering, a longing for beauty and love and faith in salvation and the happiness that love brings.

There were huge differences between Tchaikovsky's operas and those of his contemporaries

who made up "the Five", although Glinka served as a model for all of them. The operas of Mussorgsky, Borodin and Rimsky-Korsakov focused on the fundamental questions of Russian history and society, and presented them either in a meticulously realistic or an idealised way. In their operas, the viewpoints are diverse: from his own perspective, Tsar Boris is just as correct as the people are from theirs (in Mussorgsky's *Boris Godunov*), Konchak is just as authentic a hero as Igor is (in Borodin's *Prince Igor*), and the listener/viewer can feel and understand human misery in the traitor Grishka Kuterma (in Rimsky-Korsakov's *The Legend of the Invisible City of Kitezh*).

In contrast to these composers, Tchaikovsky is one-sided and subjective, and he sees and depicts the events mostly through the emotions of his single hero, or rather his heroine, as was usually the case. What he was great at on the operatic stage was setting the storms of emotions and the spiritual conflicts of love and suffering into music, depicting silent tragedies and embedding them into the milieu of everyday Russian life. Neither the chorus

nor the people can serve as a protagonist in his works as they do in Mussorgsky's and Borodin's: instead they act simply as a musical-theatrical backdrop or as a decorative social environment.

Even in his historical operas, Tchaikovsky does not concern himself with conflicts of power and the people; his true area of specialisation is the poetry of the human soul.

## Love, passion, and death

*The Queen of Spades* was Tchaikovsky's third work to be inspired by Pushkin, and it was the piece in which the composer diverged the most from the literary source material. Pushkin's short story is an ironic and mocking depiction of an ambitious young man of humble origin who uses every opportunity to quickly and unerringly grow rich through large winnings from the card table, unscrupulously exploits the love of the countess' poor stepdaughter and eventually ends up in a lunatic asylum, while Liza marries another young man. The composer's younger brother and regular collaborator, Modest Tchaikovsky, wrote a libretto based on the story in 1888, changing Pushkin's ironic sketch into a romantic melodrama. In the libretto, Hermann is basically a young man with a noble soul who deserves a better fate; he is driven by his love for Lisa, which is hopeless because of their different social status, and he is only gradually overcome by his passion for gambling. The final concept of the drama was created by the composer himself, who changed the character of Lisa in addition to that of Hermann. Lisa, who sacrifices her life for true love, became the embodiment of the ideal Russian woman. Modest's libretto left the girl's fate open, and after the death of the countess, Lisa was not even supposed to appear again; her grand scene and suicide in the winter night was the composer's idea (he wrote the text himself), and he insisted

on it in spite of his brother's wishes. To him, *The Queen of Spades* was the tragedy of two persons: Hermann and Lisa. Pushkin's detached novella was transformed into a hot and passionate story in the opera; however, this opera of Tchaikovsky's does not lack either sociography or even social criticism.

Tchaikovsky's journal and letters reveal that the composer was deeply immersed in the world of the passions of *The Queen of Spades* while he was composing the opera. He shed tears while writing Liza's arioso in Act Three and wept while composing Hermann's farewell aria. "Modi, either I am greatly mistaken or *Pique Dame* is a masterpiece," he wrote to his brother in March 1890. The scene in the countess' bedroom (Act Two, Scene 2) evoked



different feelings in him: "At one place in the fourth scene, which I was arranging to-day, I felt such horror, such gruesome thrills, that surely the listeners cannot escape the same impressions..."

This scene indeed does have a frightening effect: it is like a good horror film with lengthy, tension-filled still images followed by sudden cuts – all presented in music with devices that are partly naturalistic and partly symbolic, but always highly artistic. There are integral musical antecedents to the Countess' death scene in the opera: Early on, Tomsky's ballad in Scene 1 draws a demonic aura around the character of the old woman, and this story results in Hermann's strange obsession, which makes the character of the already pitiable young man more and more frightening. As early as the grand love duet at the end of Act One, whose burning passion reminds the listener of the grand love duets of Puccini, there is something scary and sick in Hermann's outbursts. At the time, Lisa still attributes these to the passion

of love, but the viewers' consciousness, however, has already infused with the diabolic motif of the secret cards, which gradually enmesh Hermann's entire personality like a spider. Tchaikovsky masterfully weaves the leitmotif method, which he learnt from Glinka, and not from Wagner, into the symphonic flow of the opera and makes excellent use of it to depict his heroes' psyche. When the appearance of the countess's ghost in Act Three Scene 1 causes Hermann to hallucinate, the power of the effect is similar to that of the Clock Scene in *Boris Godunov*. Another shocking moment is when Lisa realises that her beloved has been driven to madness.

Tchaikovsky had good reason to include the girl's suicide in the opera: the inescapability of human fate can be understood and related to in its own full profundity after these dual deaths – even those members of the audience who are more attracted to the detached irony of Pushkin's novella than to the immediate passion of Tchaikovsky's opera are compelled to empathise with the tragedy. The hopelessness of male-female relationships proved to be a fruitful theme for Tchaikovsky. In a way even more fruitful than *Onegin*, which is not to say that *The Queen of Spades* is better than *Onegin*, but it is certainly more operatic. Here Tchaikovsky considered it a matter of course to use the conventions of opera effectively and in their places: he drew on Mozart and the Italian-French tradition as well as from Bizet. In each scene of *The Queen of Spades*, the moment when the environment is established is an outstanding one: the viewer/listener feels himself to be among the promenaders in the St Petersburg garden (Act One, Scene 1), in the noble family's salon, where the everyday pastime of making music at home with a piano and singing is underway (Act One, Scene 2), and the whirl of the aristocratic masked ball, where the guests are

being entertained with ornate rococo music (Act Two, Scene 1), in the loneliness of the cold and bleak winter night (Act Three, Scene 2), and in the gambling hall with its exalted atmosphere (Act Three, Scene 3).

The tragedy of the two protagonists is interwoven into the everyday routine of the world of the nobility in the life of the Russian capital, first latently, and then breaking out repeatedly until finally reaching its climax. On finishing the opera, Tchaikovsky wrote to his brother Modest as follows: "I am either terribly and inexcusably mistaken, or *The Queen of Spades* is truly the *chef d'oeuvre* of my life..." Even if posterity considers the more remarkable and, in certain respects, more refined *Onegin* to be Tchaikovsky's most fascinating opera, this opinion does not diminish the importance of *The Queen of Spades*.

## The conception of *The Queen of Spades* and its history on stage

Tchaikovsky composed the entire opera between 31 January and 8 April 1890, a strenuously laborious period of only nine weeks that fell during the creative period of his residence in Florence. As his journal shows, he worked both in the morning and in the afternoon, allowing himself a short walk along the main street of Florence after lunch, and visited casinos or, more rarely, went to the theatre, where "they played boring Bellini operas", in order to unwind or perhaps for the purpose of gaining first-hand experiences. He had time to visit the Uffizi and the Pitti Galleries only after completing *The Queen of Spades*.

It was Ivan Vsevolozhsky, the director of the Imperial Theatres, whose idea it was to set *The Queen of Spades* to music and who also suggested that Tchaikovsky move the story from Pushkin's 1820s to the late 18th century, to the outwardly glittering St. Petersburg of Catherine the Great, which could be sumptuously illustrated on stage. The composer happily accepted this idea, more so because it was the period of Neoclassicism and Rococo, a golden age of music that had always been the quintessence of his dreams, and his works composed in this style – *Variations on a Rococo Theme* and *Mozartiana Suite* – were conceived in the spirit of

carefree beauty and harmony. It was probably a special challenge for him to merge the exaggerated passions of Romantic music with the balance of Neoclassicism. This playing with styles, which could be called a special montage technique, proved to be so successful that not only does neither style overshadow the other one, the Neoclassical chorus and pastorale in the ball scene and the French song sung by the old countess before the death scene, which is a direct allusion to Grétry's opera *Richard Coeur-de-lion*, even actually highlight the tragedy taking place at the same time or afterwards with the powerful effect of contrast. Tchaikovsky seems to have felt just as comfortable with playing around with styles from the era of his favourite composer, Mozart, as he did with expressing emotions and states of mind in music.

When composing the pastorale and the ballet-divertissement of the ball scene, he wrote the following in his journal: "At times it seemed as though I was living in the 18th century, and that there was nothing else beyond Mozart."

The rehearsals of the new Tchaikovsky opera began at the Mariinsky Theatre in Saint Petersburg in November in the presence of the composer and under the baton of the Czech Eduard Nápravník, who also conducted the premieres of many famous 19th century Russian operas, including *Boris Godunov*. Tchaikovsky had intended the two principal roles in *The Queen of Spades* for Nikolay and Medea Figner, two beloved and celebrated singers who were also a married couple, and they were the ones who sang at the premiere. The dress rehearsal was held on 19 December in the presence of the monarch and various Saint Petersburg dignitaries. The premiere on the following day, 18 December 1890, was a great success, although the critics sniffed, panning mainly the libretto, and not praising Tchaikovsky's music excessively, either.

The first premiere of the opera outside of Russia took place in Darmstadt in 1900, and Gustav Mahler conducted it in Vienna in 1902. It was premiered in Milan in 1906, in Berlin in 1907, in Stockholm in 1909, in New York in 1910 and in Paris in 1911.

It was only in 1945 that the Hungarian premiere took place. Although the Opera House was not damaged heavily in the siege of Budapest, and its company was brimming with fresh talent, the theatre was hardly able to stage any new premieres. Obviously, it could not have been a coincidence that General Director Pál Komáromi chose Tchaikovsky's *The Queen of Spades*, which had never been performed in Hungary before, as the first important novelty. The choice of the work and the symbolic date of the premiere (10 November) were clearly gestures toward the occupying Soviet forces. The spectacular premiere (director and set designer: Gusztáv Oláh), which took the shivering audience to the dazzling world of Tsarist Russia in the late 1700s, might have been attempting to make the viewers forget that



Hermann and his comrades came from the same country as the Soviet troops who were marching in the streets of Budapest. Two decades later, in September of 1971, the Moscow Bolshoi Theatre brought Tchaikovsky's masterpiece to Budapest as one of its regular guest performances. It is quite likely that this event attracted the attention of András Békés, who staged *The Queen of Spades* at the Erkel Theatre in March of 1977 under the baton of two young conductors: Ádám Medveczky and János Kovács. The current production of *The Queen of Spades* has been on the repertoire since 2003.

## Pushkin: *The Queen of Spades*

### Excerpts

There was a card party at the rooms of Narumov of the Horse Guards. The long winter night passed away imperceptibly, and it was five o'clock in the morning before the company sat down to supper. Those who had won, ate with a good appetite; the others sat staring absently at their empty plates. When the champagne appeared, however, the conversation became more animated, and all took a part in it.

"And how did you fare, Surin?" asked the host.

"Oh, I lost, as usual. I must confess that I am unlucky: I play mirandole, I always keep cool, I never allow anything to put me out, and yet I always lose!"

"And you did not once allow yourself to be tempted to back the red?... Your firmness astonishes me."

"But what do you think of Hermann?" said one of the guests, pointing to a young Engineer: "he has never had a card in his hand in his life, he has never in, his life laid a wager, and yet he sits here till five o'clock in the morning watching our play."

"Play interests me very much," said Hermann: "but I am not in the position to sacrifice the necessary in the hope of winning the superfluous."

"Hermann is a German: he is economical—that is all!" observed Tomsy. "But if there is one person that I cannot understand, it is my grandmother, the Countess Anna Fedotovna. [...] About sixty years ago, my grandmother went to Paris, where she created quite a sensation.

People used to run after her to catch a glimpse of the 'Muscovite Venus.' Richelieu made love to her, and my grandmother maintains that he almost blew out his brains in consequence of her cruelty. At that time la dies used to play at faro. On one occasion at the Court, she lost a very considerable sum to the Duke of Orleans. On returning home, my grandmother removed

the patches from her face, took off her hoops, informed my grandfather of her loss at the gaming-table, and ordered him to pay the money. My deceased grandfather, as far as I remember, was a sort of house-steward to my grandmother. He dreaded her like fire; but, on hearing of such a heavy loss, he almost went out of his mind; he calculated the various sums she had lost, and pointed out to her that in six months she had spent half a million francs, that neither their Moscow nor Saratov estates were in Paris, and finally refused point blank to pay the debt. My grandmother gave him a box on the ear and slept by herself as a sign of her displeasure. The next day she sent for her husband, hoping that this domestic punishment had

produced an effect upon him, but she found him inflexible. For the first time in her life, she entered into reasonings and explanations with him, thinking to be able to convince him by pointing out to him that there are debts and debts, and that there is a great difference between a Prince and a coachmaker. But it was all in vain, my grandfather still remained obdurate. But the matter did not rest there. My grandmother did not know what to do. She had shortly before become acquainted with a very remarkable man. You have heard of Count St. Germain,

about whom so many marvellous stories are told. [...] Even to this day my grandmother retains an affectionate recollection of him, and becomes quite angry if anyone speaks disrespectfully of him. My grandmother knew that St. Germain had large sums of money at his disposal. She resolved to have recourse to him, and she wrote a letter to him asking him to come to her without delay. The queer old man immediately waited upon her and found her overwhelmed with grief. She described to him in the blackest colours the barbarity of her husband, and ended by declaring that her whole hope depended upon his friendship and amiability.

"St. Germain reflected.

"I could advance you the sum you want,' said he; 'but I know that you would not rest easy until you had paid me back, and I should not like to bring fresh troubles upon you. But there is another way of getting out of your difficulty: you can win back your money.'

"But, my dear Count,' replied my grandmother, 'I tell you that I haven't any money left.'

"Money is not necessary,' replied St. Germain: 'be pleased to listen to me.'

"Then he revealed to her a secret, for which each of us would give a good deal..."

The young officers listened with increased attention. Tomsky lit his pipe, puffed away for a moment and then continued:

"That same evening my grandmother went to Versailles to the jeu de la reine. The Duke of Orleans kept the bank; my grandmother excused herself in an off-hand manner for not having yet paid her debt, by inventing some little story, and then began to play against him. She chose three cards and played them one after the other: all three won sonika, [Said of a card when it wins or loses in the quickest possible time.] and my grandmother recovered every farthing that she had lost."

"Mere chance!" said one of the guests.

"A tale!" observed Hermann.

"Perhaps they were marked cards!" said a third.

"I do not think so," replied Tomsky gravely.

"What!" said Narumov, "you have a grandmother who knows how to hit upon three lucky cards in succession, and you have never yet succeeded in getting the secret of it out of her?"

"That's the deuce of it!" replied Tomsky: "she had four sons, one of whom was my father; all four were determined gamblers, and yet not to one of them did she ever reveal her secret, although it would not have been a bad thing either for them or for me. But this is what I heard from my uncle, Count Ivan Ilyich, and he assured me, on his honour, that it was true. The late Chaplitzky - the same who died in poverty after having squandered millions - once lost, in his youth, about three hundred thousand roubles - to Zorich, if I remember rightly. He was in despair. My grandmother, who was always very severe upon the extravagance of young men, took pity, however, upon Chaplitzky. She gave him three cards, telling him to play them one after the other, at the same time exacting from him a solemn promise that he would never play at cards again as long as he lived. Chaplitzky then went to his victorious opponent, and they began a fresh game. On the first card he staked fifty thousand rubles and won sonika; he doubled the stake and won again, till at last, by pursuing the same tactics, he won back more than he had lost ...

[...]

Three antiquated chamber-maids entered the bedroom, and they were shortly afterwards followed by the Countess who, more dead than alive, sank into a Voltaire armchair. Hermann peeped through a chink. Lizaveta Ivanovna passed close by him, and he heard her hurried steps as she hastened up the little spiral staircase. For a moment his heart was assailed by something like a pricking of conscience, but the emotion was only transitory, and his heart became petrified as before. [...]

Like all old people in general, the Countess suffered from sleeplessness. Having undressed, she seated herself at the window in a Voltaire armchair and dismissed her maids. The candles were taken away, and once more the room was left with only one lamp burning in it. The Countess sat there looking quite yellow, mumbling with her flaccid lips and swaying to and fro. Her dull eyes expressed complete vacancy of mind, and, looking at her, one would have thought that the rocking of her body was not a voluntary action of her own, but was produced by the action of some concealed galvanic mechanism. Suddenly the death-like face assumed an inexplicable expression. The lips ceased to tremble, the eyes became animated: before the Countess stood an unknown man.

"Do not be alarmed, for Heaven's sake, do not be alarmed!" said he in a low but distinct voice. "I have no intention of doing you any harm, I have only come to ask a favour of you." The old woman looked at him in silence, as if she had not heard what he had said. Hermann thought that she was deaf, and bending down towards her ear, he repeated what he had said. The aged Countess remained silent as before.

"You can insure the happiness of my life," continued Hermann, "and it will cost you nothing. I know that you can name three cards in order—"

Hermann stopped. The Countess appeared now to understand what he wanted; she seemed as if seeking for words to reply.

"It was a joke," she replied at last: "I assure you it was only a joke."

"There is no joking about the matter," replied Hermann angrily.

"Remember Chaplitzky, whom you helped to win."

The Countess became visibly uneasy. Her features expressed strong emotion, but they quickly resumed their former immobility.

"Can you not name me these three winning cards?" continued Hermann. The Countess remained silent; Hermann continued:

"For whom are you preserving your secret? For your grandsons? They are rich enough without it; they do not know the worth of money. Your cards would be of no use to a spendthrift. He who cannot preserve his paternal inheritance, will die in want, even though he had a demon at his service. I am not a man of that sort; I know the value of money. Your three cards will not be thrown away upon me. Come!..."

He paused and tremblingly awaited her reply. The Countess remained silent; Hermann fell upon his knees.

"If your heart has ever known the feeling of love," said he, "if you remember its rapture, if you have ever smiled at the cry of your new-born child, if any human feeling has ever entered into your breast, I entreat you by the feelings of a wife, a lover, a mother, by all that



is most sacred in life, not to reject my prayer. Reveal to me your secret. Of what use is it to you?... May be it is connected with some terrible sin with the loss of eternal salvation, with some bargain with the devil... Reflect,— you are old; you have not long to live—I am ready to take your sins upon my soul. Only reveal to me your secret. Remember that the happiness of a man is in your hands, that not only I, but my children, and grandchildren will bless your memory and reverence you as a saint...”

The old Countess answered not a word. Hermann rose to his feet.

“You old hag!” he exclaimed, grinding his teeth, “then I will make you answer!”

With these words he drew a pistol from his pocket. At the sight of the pistol, the Countess for the second time exhibited strong emotion. She shook her head and raised her hands as if to protect herself from the shot... then she fell backwards and remained motionless.

“Come, an end to this childish nonsense!” said Hermann, taking hold of her hand. “I ask you for the last time: will you tell me the names of your three cards, or will you not?”

The Countess made no reply. Hermann perceived that she was dead!

[...]

Three days after the fatal night, at nine o'clock in the morning, Hermann repaired to the Convent of —, where the last honours were to be paid to the mortal remains of the old Countess. Although feeling no remorse, he could not altogether stifle the voice of conscience, which said to him: “You are the murderer of the old woman!”

[...]

During the whole of that day, Hermann was strangely excited. Repairing to an out-of-the-way restaurant to dine, he drank a great deal of wine, contrary to his usual custom, in the hope of deadening his inward agitation. But the wine only served to excite his imagination still more. On returning home, he threw himself upon his bed without undressing, and fell into a deep sleep.

When he woke up it was already night, and the moon was shining into the room. He looked at his watch: it was a quarter to three. Sleep had left him; he sat down upon his bed and thought of the funeral of the old Countess.

At that moment somebody in the street looked in at his window, and immediately passed on again. Hermann paid no attention to this incident. A few moments afterwards he heard the door of his ante-room open. Hermann thought that it was his orderly, drunk as usual, returning from some nocturnal expedition, but presently he heard footsteps that were unknown to him: somebody was walking softly over the floor in slippers. The door opened, and a woman dressed in white, entered the room. Hermann mistook her for his old nurse, and wondered what could bring her there at that hour of the night. But the white woman glided rapidly

across the room and stood before him—and Hermann recognised the Countess!

“I have come to you against my wish,” she said in a firm voice: “but I have been ordered to grant your request. Three, seven, ace, will win for you if played in succession, but only on these conditions: that you do not play more than one card in twenty-four hours, and that you never play again during the rest of your life. I forgive you my death, on condition that you marry my companion, Lizaveta Ivanovna.”

With these words she turned round very quietly, walked with a shuffling gait towards the door and disappeared...

*Translated by H. Twitchell*

**Felelős kiadó** *Responsible publisher:* Ókovács Szilveszter DLA,  
**a Magyar Állami Operaház főigazgatója** *General Director of the Hungarian State Opera*  
**A műsorfüzetet Papp Márta, Kenesey Judit és Karczag Márton írásainak  
felhasználásával szerkesztette** *Booklet edited using the writings of Márta Papp,  
Judit Kenesey, and Márton Karczag by Jávorszky György*  
**Angol fordítás** *English translation:* Hegedűs Gyula, Arthur Roger Crane  
**Fotók** *Photos:* Berez Valter  
**Képszerkesztő** *Photo editor:* Iványi Jozefa  
**Grafikai terv** *Layout:* Mátai és Végh Kreatív Műhely, Plette Bulcsú  
**Szerkesztést követő megjelenés: 2024** *Post-editing publication: 2024*



Kovács István, Geiger Lajos, Fokanov Anatolij, Eduard Martynyuk, Haja Zsolt, Balczó Péter, Szappanos Tibor  
és az OPERA Énekkara / OPERA Chorus



---

STRATÉGIAI PARTNEREK  
*STRATEGIC PARTNERS*



---

ARANY FOKOZATÚ TÁMOGATÓK  
*GOLD LEVEL SPONSORS*

