

JANÁČKOVA AKADEMIE MÚZICKÝCH UMĚNÍ V BRNĚ

Hudební fakulta

Katedra Zpěvu

Studijní odbor: Zpěv

Postava Lízy v opere Piková dáma P. I. Čajkovského

Diplomová práce

Autor práce: BcA. Lenka Turčanová

Vedoucí práce: prof. PhDr. Jindřiška Bártová

Oponent práce: PhDr. Alena Borková

Brno 2013

Bibliografický záznam

Turčanová, Lenka. Postava Lízy v opere Piková dáma P. I. Čajkovského [The role of Lisa in opera Queen of Spades by P. I. Tchaikovsky]. Brno: Janáčkova akademie múzických umění v Brně, Hudební fakulta, Katedra Zpěvu, 2013. 52 s. Vedoucí diplomové práce: prof. PhDr. Jindřiška Bártová

Anotácia

Diplomová práca „Postava Lízy v opere Piková dáma P. I. Čajkovského“ je bližšie zameraná na postavu Lízy. Obsahuje jej hudobný a charakterový rozbor. Práca ďalej analyzuje charakter hlavných postáv opery, literárnu predlohu A. S. Puškina a jej rozdiely v porovnaní s libretom a zahŕňa taktiež Čajkovského životopis, vznik opery a jej dej.

Annotation

Diploma thesis „The role of Lisa in opera Queen of Spades by P.I.Tchaikovsky“ explores the character of Lisa. It contains the Lisa's character and her musical analysis. This work also presents the character of main roles in this opera, literary master by A. S. Pushkin and its differences with the libretto and contains Tchaikovsky's biography along with the history of opera creation and its plot.

Kľúčové slová

Čakovskij, Piková dáma, Líza, Puškin, opera, Herman

Keywords

Tchaikovsky, The Queen of Spades, Lisa, Pushkin, opera, Herman

Prehlásenie

Prehlasujem, že som túto prácu vypracovala samostatne a použila len uvedené
pramene a literatúru

V Brne 2. mája 2013

Lenka Turčanová

Podakovanie

Touto cestou si dovoľujem poďakovať prof. PhDr. Jindřiške Bártové za cenné rady a pripomienky pri vypracovaní diplomovej práce.

Obsah

Úvod	1
1. Život a dielo Petra Iljiča Čajkovského	2
2. Vznik opery Piková dáma	12
3. Obsah opery Piková dáma	20
4. Alexander Sergejevič Puškin a jeho Piková dáma	23
5. Porovnanie literárnej predlohy s operným spracovaním	27
6. Hlavné postavy opery Piková dáma	31
7. Postava Lízy v opere Piková dáma	35
8. Hudobno-interpretačný pohľad na postavu Lízy	40
Záver	51
Použité informačné zdroje	52

Úvod

V roku 2012 som sa prvý krát zoznámila s áriou Lízy zo šiesteho obrazu opery P. I. Čajkovského Piková dáma, ktorú som sa rozhodla zaradiť aj do programu svojho záverečného magisterského koncertu. Táto ária ma nesmierne zaujala, nielen svojou bohatou harmóniou, dojímavou melódiou, ale aj svojím výrazným psychologickým podtextom. Zatúžila som sa dozvedieť viac o postave Lízy. Tragický príbeh menovanej hrdinky v spojení s krásou Čajkovského hudby ma natoľko zaujal, že som sa rozhodla použiť túto postavu ako námet svojej záverečnej magisterskej práce. Postava Lízy ma oslovila nielen ľudsky, ale aj svojimi interpretačnými nárokmi, vášňou a zároveň svojimi krásnymi nežnými citmi. Príbeh nešťastnej lásky medzi Lízou a Hermanom ma veľmi upútal najmä tým, že ide o stále, i s uvedomením si časového odstupu, stále aktuálny príbeh. I v dnešnej dobe nájdeme veľa ľudí, ktorí sú schopní vymeniť svoju lásku za klamlivý úspech v hazardnej hre, alebo zameniť ju za iné finančné výhody. Veľmi silným momentom je pre mňa vnútorný psychický zlom u Lízy, ktorým sa budem v práci zaoberať podrobnejšie. Okrem psychologického pohľadu na postavu Lízy som sa v práci snažila viac preniknúť do dejovej podstaty príbehu, podrobnejšie analyzovať vznik opery, zamerať sa na hlavné rozdiely medzi operou a literárnou predlohou. Hlbšie však priblížiť postavu Lízy, u ktorej som sa taktiež zamerala na hudobno-interpretačný rozbor jej postavy v opere.

1. Život a dielo Petra Iljiča Čajkovského

Peter Iljič Čajkovskij sa narodil 7. mája 1840 v ruskom meste Votkinsk ako druhé dieťa Ilju Petroviča Čajkovského, bankského inžiniera a Alexandry Andrejevny Čajkovskej, rodenej Assierovej. Bol členom početnej rodiny, z ktorej boli pre neho nesmierne dôležití najmä jeho sestra Alexandra, známa ako Saša, bratia - dvojčatá Anatolij a Modest (1850 - 1916), známy dramatik a spisovateľ.

Pre prvú dekádu jeho života bolo kľúčovým zoznámenie sa s hudbou a poéziou, do jeho života však negatívne zasiahol otras spôsobený nezamestnanosťou jeho otca, ktorá v októbri 1848 priviedla celú rodinu do Moskvy, o mesiac neskôr do Petrohradu a v júni 1849 až do Alapajevska, bankského mesta, ktoré bolo vzdialenejšie než Votkinsk. Malý Peter mal od detstva okrem hudobného cítenia aj veľký cit pre čítanie vo francúzštine a nemčine. Už ako dieťa bol veľmi precitlivený a nervózny aj po dlhých improvizáciách pri hre na klavír. Uvádza sa, že pre hudbu nemohol častokrát spávať. Petrov brat Modest tvrdil, že Petrovo prostredie značne obmedzovalo jeho talent, spochybňoval dokonca aj hudobné vzdelanie rodičov. Petrovi rodičia však mali určité hudobné vzdelanie na to, aby rozpoznali Petrov talent, hoci možno nie až v takej miere, aby správne vycítili, akým veľikánom hudby by mohol ich syn byť. Snažili sa ho však podporiť tým, že mu zaobstarali domáceho učiteľa a orchestrion, mechanický nástroj, ktorý jeho otec zakúpil ako antikvárny kus. Peter bol od raného detstva veľmi spätý s hudbou W. A. Mozarta. Jeho uctievanie pripisoval až takmer „posvätnej“ rozkoši, ktorú pociťoval pri počúvaní úryvkov Dona Giovanniho, ktoré sa šíri z orchestrionu. Peter veľmi citlivo prežíval nielen narodenie nových súrodencov - dvojčiat, ale aj príchod novej guvernanky Anastasie Petrovovej, ktorá ho pripravila do školy, za čo jej Peter venoval v roku 1854 svoj prvý hudobný pokus Waltz Anastasia.

Tri mesiace po pôrode dvojčiat vzala matka Alexandra syna Petra do Petrohradu. Pôvodným zámerom bolo, aby bol umiestnený do Banských zborov. Táto voľba bola však nahradená právnickou fakultou, pre ktorú bol Čajkovskij však príliš mladý. Preto musel prvé dva roky stráviť v prípravke. Podľa Modestovho

rozprávania bolo odlúčenie od matky pre Petra veľmi traumatické. Čajkovskij navštevoval právnickou školou od augusta 1852 do mája 1859.

V roku 1854, keď má Peter štrnásť rokov, stratil matku, ktorá podľahla nákaze cholery. Alexandrina smrť priniesla so sebou do rodiny určité zmeny. Petrov otec umiestnil niektoré zo svojich detí do internátnych škôl a pozval svojho brata do Petrohradu, aby sa tam obe rodiny spojili pod jednou strechou. Rodinu však zakrátko stihne ďalšie nešťastie, otec prichádza o životné úspory a je nútený nájsť si po dvoch rokoch odchodu na penziu opäť novú prácu.

Právnická škola sponzorovala koncerty výborných hudobných umelcov, poskytovala kurzy spevu a taktiež inštrumentálnej hudby. Umožňovala študentom prístup aj do opery a na koncerty v Petrohrade. Čajkovskij tam študoval zborový spev u uznávaného odborníka Gavrijila Lomakina, bol sólistom pri významných bohoslužbách a určitý čas predspieval aj v zbore. Písal už literárne diela, uvažoval nad skomponovaním opery *Hyperbola* (v roku 1854) a v neskorších rokoch štúdia, skomponoval svoje prvé dochované piesne „*Moj genij, moj angel, moj drug*“ („Môj génius, môj anjel, môj priateľ“). V tom čase však ani jeho učiteľ spevu Lomakin, ani klavírny virtuóz Rudolf Kunding, nevideli na Čajkovskom nič zaujímavé a výnimočné.

Čajkovskij absolvoval právnickú školu a o pár dní neskôr bol priradený na ministerstvo spravodlivosti, kde bral svoju funkciu vážne. Z práce však nepociťoval naplnenie. Čajkovského spoločenský a kultúrny život sa po absolvovaní školy zmenil. Rád navštevoval divadlá, koncerty a operné predstavenia. Ako tlmočník jedného z otcových spoločníkov dostal šancu vyraziť na turné po západnej Európe. Táto cesta bola prvou z ôsmich, ktoré podnikol. Po svojom sobášii cestoval často. Tieto výlety okrem iného posilnili jeho putá s európskou kultúrou.

Štúdium hudby 1861 – 1865

Výučba hudby Petra Iljiča Čajkovského sa na profesionálnej úrovni začala hodinami teórie na jeseň roku 1861. Hoci naďalej pracoval ako právnik, jeho túžba študovať hudbu veľmi silnela. Jeho prvým učiteľom bol Nikolaj Zaremba, Poliak s nemeckou pedagogikou a prívrženec neskorého Beethovenova štýlu. Čajkovskij požiadal v lete 1862 o prijatí na novú hudobnú školu pri Ruskej hudobnej spoločnosti. Petrohradské konzervatórium bolo otvorené v období medzi 8. - 20. októbrom 1862 k tisícročnému výročiu Ruska a Čajkovskij ho absolvoval ku koncu roku 1865. Okrem teórie a skladby študoval Čajkovskij i hru na klavír, flautu a organ.

Jeho hlavným učiteľom bol Antonín Rubinštein, ktorého mladý skladateľ ako žiak síce tešil, pedagóg však nevenoval Čajkovského talentu veľkú pozornosť. Čajkovskij pohrdal Rubinšteinom ako skladateľom, uznával však jeho osobnosť a učil sa od neho disciplíne. Čajkovskij počas obdobia na konzervatóriu veľmi rýchlo dozrel a od študentských cvičení rýchlo postúpil až k významným dielam. Jeho absolventské dielo *Charakterné tance*, ktoré sa dodnes bohužiaľ nezachovali, boli uvedené Johannom Straussom II., husľové kvartetové tempo, koncertná predohra a jeho absolventská kantáta na Schillerov text *An die Freude* boli hrané pred publikom.

Z filozofického hľadiska jeho kompozície z obdobia štúdia na konzervatóriu naznačujú, že sa Čajkovskij rozhodol zmieriť s kontroverzným postojom „národný verzus medzinárodný“, ktorý ruskú hudbu v tej dobe oddeľoval. Držal sa pevne svojich princípov a uchovával si úctivý odstup od nacionalistov a skladateľov čisto západného štýlu. Čajkovskij opustil konzervatórium ako plne sformovaný skladateľ, ktorý túžil viac po inšpirácii ako po technike. Predtucha jeho ohromného daru viedla Larocheho k predpovedi: "Si najväčším hudobným talentom súčasného Ruska ... Vidím v tebe najväčšieho, alebo, lepšie povedané, jedinú nádej našej hudobnej budúcnosti. "¹

¹ Давыдова, П. И. Чайковский. Полное собрание сочинений, том V (1959), s 246., prevzaté z www.Tchaikovsky-research.net

Moskovské obdobie 1866 – 1876

V roku 1866 Čajkovskij prijal miesto učiteľa harmónie na Moskovskom konzervatóriu, ktoré mu ponúkol brat Antona Rubinštejna, Nikolaj. Čajkovskij sa odsťahoval do Moskvy v januári 1866 a v septembri toho roku bolo otvorené Moskovské konzervatórium.

V Moskve sa Čajkovskij stretáva s mnohými známymi osobnosťami. Medzi prvých patrili Antonín Rubinštein. Ten bol známy ako neúnavný aktivista, vynikajúci pianista, milovaný obyvateľmi Moskvy, ale bol taktiež povestný ako bezohľadný despota. K Čajkovského spriaznencom patrili aj Piotr Jürgenson, ktorý sa stal jeho hlavným vydavateľom, celoživotným mecenášom a poskytovateľom finančnej podpory, Nikolaj Kaškin, profesor na konzervatóriu, riaditeľ konzervatória Konstantin Karl Albrecht, architekt Ivan Klimentko a Čajkovského bývalí spolužiaci Herman Laroche a Nikolaj Gubert (Hubert), ktorý sa čoskoro pridal k pedagogickému zboru konzervatória.

V Moskve si užíval Čajkovskij spoločenský život, ktorý odpovedal jeho mladým rokom. V Umeleckom krúžku, klube založenom Rubinšteinom, stretával často elitu moskovskej literatúry a divadla.

Avšak Čajkovskij v tej dobe stále trpel svojimi životnými podmienkami a konštatoval, že mu prekážajú v komponovaní. Finančné starosti sa stále opakovali a nútili ho dopĺňať si príjmy prekladmi a inými zdrojmi. V pedagogickej činnosti nevynikal, na jeho adresu padalo mnoho sťažností, medzi ktorými nájdeme svedectvo o jeho extrémnych požiadavkách, podráždenosti, a jeho hrubom zaobchádzaní so študentkami. I napriek tomu však dokázal Čajkovskij svoju pedagogickú činnosť rozšíriť o dve knihy harmónie, z ktorých prvá bola adaptovaná na ruskú duchovnú hudbu a druhá bola prekladom J. C. Lobeho - *Katechismus der Musik*.

Skladateľove úspechy v tomto období života boli ťažkým víťazstvom a neboli až také časté. Drvivá väčšina jeho práce z obdobia mladosti vymizla. Tento priemerný úspech len podporil skladateľovu celoživotnú precitlivosť voči kritike.

Larocheho recenzia na hudobnú báseň *Osud* a operu *Vojvoda* viedli ku krátkemu prerušeniu ich priateľstva, čo bolo spôsobené poznámkou Larocheho, podľa ktorej hudba opery *Vojvoda* niesla známku ženskosti. Notorickým kritikom bol v tej dobe však známy aj Nikolai Rubiňstein, ktorý skladateľa doháňal až k záchvatom zúrivosti. Tieto a Rubiňsteinove názory však boli súkromné a len vo výnimočných prípadoch zabránili uvedeniu predstavenia. Z tvorivého obdobia jeho učňovských rokov sú známe skladby, v ktorých je badateľná snaha o vyčistenie žánru v revízii alebo v opätovnom využití ranej hudby.

Dve ranné koncertné ouvertúry *F dur* a *C mol* poukazujú na fundamentálne napätie v Čajkovského bezprogramových dieloch. Jeho prvá práca uvedená v Moskve, *Ouvertúra F dur*, bola podľa kritikov jednoducho nevkusná. Čajkovskij vraj až príliš zaťažoval hudbu prepracovanosťou.

Javiskové práce

Čajkovského operné pokusy boli zo začiatku komplikované. Mal problémy s dramatickou koncepciou viac než s hudobnou plodnosťou a tieto ťažké úlohy boli znepríjemňované praktickými problémami na začiatku jeho kariéry. Uvádzanie týchto diel bolo obmedzené len na štátne divadlá, kde bola ruská opera radená pod talianskou, a dokonca, bola ešte nižšie ako činohra. Čajkovskij, žiaľ, nemal príliš šťastie na dobré libretá i napriek tomu, že spolupracoval s talentovanými ruskými dramatikmi. Žiaľ, ani iné zdroje neprinášali ovocie, vrátane prefabrikovaných a ním skladaných libriet, alebo adaptáciou z literatúry, ktorými poveril aj svojho brata Modesta. Čajkovského najväčším problémom ako operného skladateľa bolo to, že sa neustále zaoberal úvahami, zatiaľ čo jeho práci chýbal dramatický zmysel. V jeho ranom skladateľskom živote boli však aj chvíle, kedy nekomponoval operu alebo o tom neuvažoval, pričom jeho nadšenie takmer vždy prevyšovalo jeho divadelný inštinkt. Dôkazom toho, že si nebol plne vedomý svojho nedostatku, sú neustále sa znova opakujúce cykly vytrvalého nadšenia, po ktorých prichádzalo opäť sebaobviňovanie z hrubých chýb, ktoré si nevšimol pri tvorivom procese.

Čajkovského prvú operu *Vojvoda* (1869, slovo označuje guvernéra provincie) čakala veľká smola. Libreto k opere mal pôvodne pripraviť Ostrovský, k spolupráci ale nakoniec nedošlo. Téma opery bola všeobecne neurčitá, zmietajúca sa zložito medzi romantickou komédiou a vážnou drámou. Opere sa nevelmi darilo aj na javisku, čo čiastočne zavinil opäť sám Čajkovskij. Rubinšteinovu ponuku na dirigovanie odmietol a prácu radšej zveril neskúsenému hudobnému zamestnanci.

Čajkovského nedostatok schopnosti obmedziť pri uvažovaní nad scenárom svoje nadšenie objektívnym zhodnotením jeho javiskových kvalít, bola pre neho stálou príťažou. Neprijímal rady od nikoho a sám sa rozhodol upraviť už dvakrát odložené libreto k de la Motte Fouquéovej *Undine*. Opera sa opäť nedočkala úspechu, ktorý skladateľ očakával.

V ďalšej opere *Opričník* (1870 - 1874) titul odkazuje na osobitnú triedu vybraných nemilosrdných osobných strážcov Ivana Hrozného - využil Čajkovskij adaptáciu libreta hry Ivana Lažečnikova. Základom scenára je osobný konflikt, ktorý by mohol byť motívom úspešnej opery, kde hrdina Andrej zvádza vnútorný boj, obhajuje rodinnú česť a pritom bojuje o záchranu Natálie, pochádzajúcej zo znepriateleného rodu. Táto opera je v určitých bodoch podobná Verdiho *Trovatore*, nemožno ju však porovnávať s Talianmi pri tvorbe emocionálne silných plôch. Tam, kde by Verdi maximálne využíval tajného stretnutia Andreja a Natálie, ako to napísal aj Shakespeare, (ku ktorého Rómeovi je Andrej i prirovnávaný), Čajkovskij necháva svojho hrdinu preniknúť do záhrady Natálie. Namiesto nej stretáva svoju vlastnú matku. Čajkovskému taktiež chýba Verdiho citlivosť rozdielu medzi prejavmi jeho postáv na verejnosti a v súkromí. Othello by pravdepodobne nikdy nespieval svoj milostný duet s Desdemonou pred davom, kým Andrej v podstate nemá jedinú súkromnú chvíľku na stretnutie s Natáliou. Cez negatívnu kritiku Césara Kjuja bol *Opričník* úspešne uvádzaný v štyroch ruských mestách. Čajkovskij však uznal oprávnenosť kritických hlasov a sám zabránil znovuuvedeniu tejto opery, pričom po celý život však uvažoval o jej prepracovaní.

Necelý rok predtým, než sa Opričník dostal na javisko, zvažoval Čajkovskij možnosť napísať ďalšiu operu. *Kováč Vakula* (1873 - 1876) od libretistu Polonského, bol adaptáciou Gogoľa, a taktiež bol súťažnou záležitosťou, ktorá bola sponzorovaná Ruskou hudobnou spoločnosťou. Túto operu zložil Čajkovskij za tri mesiace v lete 1874. Partitúru Súťažnej komisii skladateľ predložil v januári 1875, teda sedem mesiacov pred koncom súťaže. Kvôli vlastnej netrpezlivosti nad uvedením novej opery Čajkovskij loboval za uvedenie opery aj mimo súťaže, dokonca dovolil Nikolajovi Rubinšteinovi dirigovať predohru na verejnom koncerte mesiace predtým, ako mohli porotcovia vysloviť posudok, a vyslúžil si za to kritiku od Rímskeho - Korsakova, ďalšieho oficiálneho porotcu. Cez všetko toto Čajkovskij skutočne vyhral a komisia potvrdila, že jeho kus ako jediný splnil kvalitatívne požiadavky súťaže. Po jedenástich rokoch skladateľ operu jemne upravil a pozmenil, opera dostala názov *Črievičky* a stala sa jednou z najkomickejších opier v ruskej opernej literatúre.

Najprv sa zdalo, že *Vakula* je zlomovým bodom v Čajkovského opernej kariére. Obľúbený príbeh, skladateľova rastúca reputácia, dobré meno súťaže a zdokonalenie v porovnaní s *Opričníkom* vyznačili Čajkovského napredovanie novým smerom.

Ďalšie dve práce pre divadlo završujú Čajkovského prvú dekádu v Moskve. V roku 1873 napísal nepodstatnú hudbu k Ostrovského *Sněgoručke* (*Snehulienka*), variante príbehu o Undine, v ktorej sa dcéra Mrazu a Jara pripája k ľudskej rodine, zamiluje sa a stáva sa tým citlivá voči teplu slnka, v ktorého lúčoch nakoniec umiera. Hra bola uvedená osobitne preto, aby zamestnala dramatické, operné a baletné spoločnosti v Moskve v čase, keď bolo otvorené len divadlo Moskovské - Bolšoj teatr (Veľké divadlo v Moskve). Čajkovského hudba, zložená počas troch týždňov skorej jari, je zaujímavá svojím opakovaním hudby z opery *Undine*, jeho prvým užitím orchestrálneho zvuku k popisu magického aranžmánu dôverne známeho z *Luskáčika*, a jeho spracovanie tuctu ľudových piesní, zrejme v spolupráci s Ostrovským, ktorý bol v tomto smere považovaný za odborníka. Bola to však buď skladateľova unáhlenosť, alebo Ostrovského intervencia, ktoré spôsobili unavený

dojem z celku, a vytvárajú dojem, akoby Čajkovskij potlačil svoju bohatú invenciu z úcty k autorovi divadelnej hry. Titul sa uvádzal šesťkrát.

Ďalším dielom bol známy balet *Labutie jazero* (1875 - 1876). Bol to jeho prvý balet a prvá divadelná práca, ktorá si našla miesto v divadelnom repertoári. Čajkovského partitúra prehodnotila pozíciu hudby v klasickom balette. *Labutie jazero* odhalilo síce jeho neskúsenosť so žánrom v jeho rytmickej zložitosti a v imponantných tutti, ale dojemný príbeh - labutej kráľovnej, ktorá sa vzdáva prosbám princa, ktorý je jej prvou láskou, a sofistikovaná partitúra boli a sú zárukou príjemného zážitku. Je nutné dodať, že Čajkovskij rovnako ako pri naštudovávaní svojich oper, aj v balette úzko spolupracoval s choreografom.

V roku 1877 začal Čajkovskij písať jedno zo svojich nezabudnuteľných diel - operu *Eugen Onegin*. Operu písal pod tlakom neodolateľnej vnútornej potreby na rovnomennú Puškinovu predlohu, a bol presvedčený, že opera úspech nikdy mať nebude, pretože si ju nedokázal predstaviť na veľkom javisku. Prial si však, aby inscenovanie Onegina vyžadovalo maximálnu úprimnosť a jednoduchosť. Aj preto zveril svoje dielo do rúk študentom moskovského konzervatória. Dielo je pozoruhodnou kombináciou komorného, dejovo nekomplikovanej, jednoduchej, skoro až „antiopernej“ témy s veľkým výrazovým aparátom romantickej opery (symfonický zvuk orchestra, zborové scény, tance, árie a ansámby). Okrem toho je aj kritickým nahliadnutím do spoločenských pomerov cárskeho Ruska a stalo sa nadčasovou sondou do ľudskej psychiky, do vnútorných zápasov medzi svedomím a túžbou, povinnosťou a spoločenskou nutnosťou.

Medzi ďalšie javiskové diela Čajkovského je nutné zmieniť aj operu *Panna Oreánska*, ktorá v sebe originálnym spôsobom spája prvky francúzskej a ruskej opery. Postava Jany z Arku fascinovala Čajkovského už od detstva. Hlavná postava je však nesmierne spevácky aj herecky náročná. Možno aj to je príčina, prečo toto dielo patrí k zriedkavejšie uvádzaným Čajkovského operám.

Ďalšou Čajkovského operou sa stala opera *Mazeppa*. Opäť inšpirovaná A. S. Puškinom. Opera však nie je za hranicami Ruska príliš známa.

V roku 1890 Čajkovskij za rekordne krátky čas skomponuje operu *Piková dáma*. Jeho poslednými javiskovými dielami sa v roku 1892 stávajú balet *Luskáčik* a opera *Jolanta*.

Zlomové udalosti

Veľkou zmenou v živote skladateľa bol jeho sobáš. Čajkovskij sa v období medzi 6. - 18. júlom 1877 oženil s Antoninou Ivanovnou Miljukovovou. Po rozhodnutí študovať hudbu to bola najdôležitejšia udalosť v jeho živote. Za dva mesiace sa s Antoninou rozišiel, ale nikdy sa nerozvedli. Manželstvo bolo pre Čajkovského veľkým zdrojom krízy, a hoci svoj najväčšie záchvaty prekonal za rok, malo na neho dlhotrvajúce účinky. Trpel nedostatkom kreativity, objavovaním nových žánrov, a jeho bezcieľna cestovateľská vášeň sa postupne viac a viac prehlbovala. Manželstvo skladateľa bolo veľmi nešťastné. Čajkovskij sa s Antoninou oženil údajne len na základe ultimáta, v ktorom si od neho vynucuje manželstvo, inak sa vraj zasamovraždí. Čajkovskij tak učinil bez toho, aby sa akokoľvek poradil so svojou rodinou či kolegami. Dva týždne po svadbe zo strachu z nepříčetnosti utiekol do usadlosti na Ukrajine pod názvom Sasin. V septembri sa k manželke v Moskve znova pripojil a za desať dní opäť ochorel, utiekol do Petrohradu, kde utrpel nervový záchvat. Čajkovského doktor mu vraj odporúčal, aby žil radšej bez Antónie. Brat Modest uznal, že by nemohol byť nezaujatý k téme Petrovho manželstva. Súčasný výskum však obom odporuje a tvrdí, že manželstvo nebolo nehodou. Skladateľ vydieraný nebol a Antónia nemala súvis s jeho zdravotným stavom. Jeho rozhodnutie oženiť sa totiž vraj pramenilo z obavy, že brat Modest sa príliš zamiloval do svojho študenta. Spolu s hrôzou o neblahých zvestiach o skladateľovej sexualite, ktoré by sa vyniesli na povrch, priviedli tieto obavy Čajkovského k verejnému ucteniu si manželstva ako nápravy prirodzených sklonov jeho i svojho brata, vyjadrených v slávnych listoch z jesene 1876. Petrova sexualita musela posilniť blížiacu sa pohromu, keď zdôrazňoval Antonine, že manželstvo bude platonické.

Čajkovského manželstvo však bolo súhrou viacerých príčin. Jednou z boli peniaze. I keď boli jeho príjmy vysoké, Čajkovskij príliš rozhadzoval, bola to jeho slabosť, ktorá nútila Jürgensona neustále mu posielat ďalšie peniaze. V roku 1877 bola jeho finančná situácia tak naliehavá, že ju spomenul v korešpondencii Antonine, ktorá prišla so svojim dedičstvom. Druhou z príčin bola jeho pedagogická činnosť. Čajkovskij bol priviazaný ku konzervatóriu časom a energiou, ktoré delil medzi vyučovanie a komponovanie.

Tretou príčinou bola inšpirácia. V pamätiach publikovaných šesť mesiacov po jeho smrti Antonina uvádza, že príčinou ich odlúčenia boli zlé jazyky tvrdiace, že ich manželstvo zničí jeho kreativitu. Vzhľadom k tomu, ako bol Čajkovskij voči zlým rečiam neustále citlivý, jej tvrdenie znie pravdivo a bolo potvrdené v jeho hlboko zakotvených úzkostiach počas mesiacov zotavovania. Hoci sexuálna orientácia v jeho kríze určite zohrávala úlohu, Antonina si bola manželovej sexuálnej orientácie vedomá a sama ho neskôr uistila, že sa jej nemusí báť priznať. Určitý čas bolo manželstvo témou rodinných hovorov, Saša vytýkala Petrovi, že sa chová k manželke zle. Ale čoskoro sa jeho súrodenci za neho postavili, vytvorili Čajkovského „image“ pre budúce generácie a dovolili, prostredníctvom mnohých komentárov, aby sa z Antoniny stalo monštrum.

Rozvrat roku 1877 priniesol zásadné zmeny do Čajkovského života. Opustil konzervatórium, hoci odchod nebol ešte ďalší rok oficiálny. Tiež sa stal finančne nezávislým, vďaka štedrej pomoci Nadeždy von Meck, čerstvo ovdovenej bohatej ženy, ktorá si vybudovala excentrický vzťah k jeho hudbe. Nadežda mu začala od jesene posielat pravidelný plat. Korešpondencia medzi nimi, ktorá začala v decembri 1876, rozkvitla v jednu z najväčších korešpondenčných výmen hudobného sveta. Prebiehala plných štrnásť ďalších rokov a pre hudobných historikov je to prameň neskutočnej hodnoty. V listoch Čajkovskij vykresľoval svoj život, zhodnotil svoje skladby a s výnimkou niektorých zakázaných tém písal svojej „najlepšej kamarátke“ skutočný denník.

2. Vznik opery *Piková dáma*

V roku 1834 vydal Alexander Sergejevič Puškin jednu zo svojich vrcholných próz, novelu *Piková dáma*. Toto dielo v sebe príťažlivo spájalo obraz života súčasnej petrohradskej spoločnosti s napätím, a romantickou mystikou. Tragický hrdina novely bol výnimočný. Muž s profilom „Napoleona a dušou Mefista“, ktorý tvrdo sleduje len jeden cieľ - dozvedieť sa od grófkы tajomstvo troch kariet. Až kým sa jeho šťastie v herni obráti proti nemu a on prehráva, zošalie.

Záhadné námety sa v dobe romantizmu tešili všeobecnej obľube u ľudí, preto sa niet nad čím čudovať, keď takmer dva roky po napísaní tejto novely sa *Piková dáma* objavila aj na javisku. Figurovala tam pod názvom „Strasť k d'engam“ (Túžba po peniazoch) a bola zdramatizovaná ruským divadelníkom Alexandrom Šachovským najskôr v Alexandrijskom divadle, neskôr v Petrohrade a v Moskve. V 70-tych a 80-tych rokoch sa na Petrohradskej scéne uvádzala aj iná adaptácia diela, Lobanovova dráma, „Kartjožnik“ (Kartár). Toto dielo bolo určite známe aj Modestovi Čajkovskému, ktorý začal v roku 1886 spracovávať toto dielo na libreto, na podnet riaditeľa cárskych divadiel Ivana Vsevoložského. Vsevoložskij chcel námet spracovať, vďaka niektorým javiskovým situáciám videl pred sebou úplne jasne (herňa, bál u grófkы, grófkы, zjavenie prízraku, kostýmy, prenesenie deja do minulého storočia). Na to, aby sa jeho myšlienky stali skutočnosťou potreboval dobrého libretistu. Jeho voľba padla nakoniec na Modesta Čajkovského, ktorý mal v tej dobe povest' obratného libretistu a dramatika, rozumejúcemu navyše potrebám divadla. *Piková dáma* bola pre Modesta jeho prvým operným textom. Neskôr pre svojho brata napísal ešte *Jolantu*, a k jeho významným libretám patrí aj „*Francesca da Rimini*“ pre Sergeja Rachmaninova, a „*Dubrovskij*“ pre Eduarda Nápravníka.

Kompozíciu *Pikovej dámy* zadal Vsevoložskij Nikolajovi Klenovského, ktorý bol Čajkovského žiakom, a zároveň autorom niekoľkých baletov pre Moskovský „Bolšoj teatr“. Pôvodne mala dokonca aj Puškinova predloha dostať podobu baletu. Mladý skladateľ zo začiatku prisľúbil, že dielo skomponuje, neskôr však od sľubu odstúpil, pretože sa mu téma opery zdala príliš zložitá. Modest preto ponúkol operu

na skomponovanie svojmu bratovi Petrovi, ten ju ale dopisom z Tbilisi 28. 3. 1888 jednoznačne odmietol. Vyjadril v liste len ľútosť na tým, že musel nad libretom brat „Moda“ pre Klenovského stratiť toľko času.

V lete o rok neskôr dokončil Peter Iljič Čajkovskij pre Petrohradský cársky balet svoju Spiacu krásavicu. Pri tejto príležitosti vraj cár Alexander III. so skladateľom vyjadril spokojnosť a vyslovil želanie, ktorým by mala byť nová opera na námet Puškina. Do úvahy v tej dobe prichádzal román Kapitánova dcéra, o ktorom Čajkovskij vážne uvažoval už štyri roky, ale Vsevoložský opäť obrátil jeho pozornosť k Pikovej dáme. Čoskoro nabrali udalosti veľmi rýchly spád. Skladateľ si opäť libreto preštudoval a bol jeho námetom doslova uchvátený. Pravdepodobne až po druhom vzhliadnutí bratovho libreta poznal, aké je veľmi hudobne inšpirujúce a scénicky vďačné, a to i napriek zmenám oproti Puškinovej literárnej predlohe. Čajkovskij s bratom Modestom urobili na librete ešte zopár zmien. Snažili sa najmä o väčšiu dynamickosť a zostručnenie textu. Peter v tej dobe napísal bratovi Modestovi, *„Libreto si napísal veľmi dobre, ale má jednu chybu – urečnenosť. Prosím, ak je to možné, krátko a stručnejšie.“*²

V polovici decembra v roku 1888 bolo všetko dohodnuté. Skladateľ si však zobral na plecia doslova šibeničný záväzok, a to, že dielo bude pripravené už na otvorenie nadchádzajúcej sezóny. Aby sa skladateľ zbytočne nerozptyľoval a mohol sa pre komponovanie naplno sústrediť, rozhodol sa odísť do cudziny. V deň 14. 1. 1890 odchádza z Petrohradu cez Berlín do Florencie. V jeho kufri sa nachádzalo prvé dejstvo s tým, že brat „Moda“ postupne dodá ďalšie texty poštou. Nikým a ničím nerušený skladateľ sa vo Florencii horúčkovo oddáva komponovaniu.

Z troch mesiacov jeho pobytu vo Florencii sa zachovalo množstvo korešpondencie medzi skladateľom a jeho bratom Modestom, ktoré nám podávajú cenné svedectvo o vzniku Pikovej dámy. Môžeme z nich do detailu vyčítať nielen postup kompozície, ale aj skladateľovo duševné rozpoloženie a všestranné tvorivé úsilie. Toto jeho úsilie bolo spojené s mimoriadnou tvorivou pohodou.

² PhDr. Someš. J. Čajkovskij a Piková dáma. Praha: Státní opera Praha, 2004. Str 13

Čajkovskij si bol vedomý toho, že komponuje svoje vrcholné dielo – „*Bud' sa strašne, neodpuštitelne mýlim, alebo bude Piková dáma skutočne môj chef d'oeuvre*“³, píše bratovi Modestovi.

Počas komponovania sa pôvodná Puškinova predloha čoraz viac prepracovávala. „Vždy som sa snažil vybrať také námety“, písal po premiére Pikovej dámy, „ktoré ma môžu zahriať na duši. A zahriať ma môžu len také námety, v ktorých vystupujú skutoční, živí ľudia, ktorí cítia to isté ako ja“. Čajkovskij bol taktiež silno presvedčený, že obaja hrdinovia musia zomrieť, preto prosil doplniť libreto o ďalšiu scénu. Menil teda nielen text, ale aj celú poviedku.

Z pohľadu hudobnej faktúry je Piková dáma naozaj veľkolepé dielo, ktoré v mnohom prevýšilo jeho predošlé opery (vynímajúc Eugena Onegina). Skladateľ sa o tvorbe vyjadril týmito slovami „*operu sa majú komponovať (mimochodom ako všetko ostatné) tak, ako to Boh vloží do duše, vždy som sa snažil vyjadriť hudbou čo najpravdivejšie a najúprimnejšie to, o čom hovoril text. Keď som si vybral námet a začal komponovať operu, nariadil som sa ani tak konceptom Wagnerovým, ani snahou po originalite. Pritom som sa nijak nebránil pôsobeniu súčasnosti. Priznávam, že nebyť Wagnera, písal by som inak. Pripúšťam, že sa na mojich operách prejavil aj vplyv Mocnej hársky, a zrejme aj talianskej hudby, ktorú som nesmierne miloval v detstve, aj Glinkov vplyv, ktorého som zbožňoval v mladosti, nehovoriac už o Mozartovi. Ale nikdy som žiadneho z týchto idolov nevyvolával- dal som im iba možnosť disponovať mojim hudobným vnútrom, ako sa im páčilo...“⁴*

Hlavnou myšlienkou opery je stret človeka s osudom, zápas svetla a tmy, života a smrti. Čajkovskij píše z Florencie svojmu mladému priateľovi, skladateľovi Glazunovi, „*Prežívam nesmierne tajomné obdobie na svojej životnej ceste, ktorá vedie do hrobu. V mojom vnútri sa deje niečo, čo ani sám nedokážem pochopiť, akási unavenosť životom, akési rozčarovanie, čas od času ma prepadá hrozivý smútok, nie taký v ktorého hlbine sa ukrýva príliv chuti a lásky k životu, ale je to niečo tak*

³ PhDr. Someš. J. Čajkovskij a Piková dáma. Praha: Státní opera Praha, 2004. Str 12

⁴ . Berberová, N. Čajkovskij. Praha: Klub přátel ruské písemnosti, 2000, s. 210.

beznádejného, konečného a dokonca, tak ako je to každému koncu vlastné, aj banálneho.“⁵

V celej opere sú zjavné tri hlavné motívy. Osudu, troch kariet a lásky. Prvé dva sa navzájom tak prelínajú, že sa od seba nedajú takmer ani oddeliť. Téma osudu, ktorá je tak citeľne stvárnená u Čajkovského, u Puškina naopak chýba. Hlavné motívy znejú len zriedka izolovane, naopak zlievajú sa, rodia sa jeden z druhého, vytesňujú sa navzájom, až sa nakoniec môže zdať, že láska, tri karty a osud sú vzájomne spojené nielen preto, že to tak chcel sám skladateľ, ale aj v dôsledku akéhosi neznámeho, nezvratného, mystického zákona. Hermanov osud je predurčený už v momente, keď sa objaví na javisku. Motív osudu nesú všetci aktéri tragédie, ktorou je všetko presiahnuté. Tragédia Hermanovho šialenstva v piatej scéne, tragédia predsmrtného Lízinho ariosa „Tak je to pravda“. Tragédia, ktorá prevyšuje tému lásky, ktorá v Čajkovského opere takmer chýba.

V opere *Piková dáma* možno pozorovať znateľný vplyv W. A. Mozarta na Čajkovského. *„Bez ohľadu na to, či hĺbka hudobnej myšlienky podmienila zmeny v námete, alebo či námet inšpiroval skladateľa, v opere je zjavná jemná imitácia Mozarta a hudby 18. storočia“*⁶ (G. Kondratjev, vtedajší riaditeľ Mariinského divadla).

V pastorele „Úprimnosť pastierky“ zaznievajú motívy z klavírneho koncertu W. A. Mozarta a sonáty Bortňanského, V Grófkinej árii môžeme počuť melódiu z opery A. Grétryho, Richard Levie Srdce. Na konci tretieho obrazu v slávnostnej polonéze „Nech zaznie hrom víťazstva“ môžeme naopak počuť dielo hudobníka Kozlovského.

Rukopis *Pikovej dámy* vznikol za neuveriteľných 44 dní v období medzi 19. januárom a 3. marcom. Po dokončení opery píše Čajkovskij svojmu bratovi Modestovi *„Dokončil som operu pred tromi hodinami... Keď som prišiel k Hermanovej samovražde a k záverečnému zboru, prepadol ma zrazu taký súcit s Hermanom, že som začal strašne plakať. To, čo mám na mysli, je veľmi príjemný*

⁵ Aksenova, G. *Piková dáma*. Praha: Opera Národného divadla, 1998, str. 17

⁶ Aksenova, G. *Piková dáma*. Praha: Opera Národného divadla, 1998, str. 16

typ hystérie, bolo také príjemné plakať. Neskôr som prišiel na to, prečo som plakal (nikdy som nad svojimi hrdinami neprelial ani slzu, teraz skúšam určiť presnú príčinu). To znamená, že Herman nebol pre mňa jednoduchý, nie v zmysle písania tejto hudby, ale v tom, že je reálnym človekom, ktorého si možno obľúbiť... Myslím si, že moje city k hrdinovi opery našli pozitívnu odozvu v hudbe opery. Ba čo viac, presvedča ma to, že táto opera je dobrá. Nechajme sa prekvapiť jej osudom!”⁷

Skladateľ za necelé dva týždne urobil klavírny výťah a do 8. júna dokončil aj inštrumentáciu. Partitúru už urobil doma vo Frolovskom, i keď jeho obľúbené miesto tam už stratilo svoje čaro, pretože les okolo neho vyrúbali a zmizli všetky krásne tienisté kúty vhodné na oddych a prechádzky, ktoré mal skladateľ tak rád. Napriek tomu mal však Čajkovskij pozitívnu náladu bez melanchólie. V čase určenom na prácu písal partitúru a v ostatných chvíľach ešte korigoval klavírny výťah pre Jurgensovo vydanie. Keď koncom júna prišli do Frolovského na návštevu Jurgenson, Kaškin a Gubert, hrdo im prehral celú operu. „Musím sa priznať,“ píše bratovi Modestovi, „že aj mne sa opera veľmi páči, najlepšie spomedzi všetkých mojich diel, a veľa miest nemôžem zahrať tak, ako sa patrí, tak som hlboko citovo zaujatý. Vyráža mi dych a chce sa mi plakať! Panebože, nebodaj sa mýlim?“⁸

Premiéra Pikovej dámy sa konala v Marinskom divadle v Petrohrade 19. 12. (podľa starého ruského kalendára 7. 12) 1890. Čajkovskij veľmi starostlivo dohliadal na prípravu celej opery. Na naštudovaní sa zásadnou mierou podieľali aj dvaja českí umelci, Eduard Nápravník a režisér Josef Paleček. Opera mala nesmierny divácky úspech, autor bol mnohokrát vyvolávaný.

Skladateľ mal počas komponovania opery dokonca jasné predstavy o interpretoch, ktorí by mali stvárňovať hlavné postavy. Pre úlohu Hermana bol skladateľom vybraný vtedajší vyhlásený prvý tenorista cárskej opery Nikolaj Figner. Obtiažnosť partu mu bola písaná doslovne na telo, a aj to bolo dôkazom jeho vynikajúcich speváckych schopností. Na jeho pranie dokonca napísal Čajkovskij známe Hermanove posledné arioso. Skladateľ píše, „Zdá sa, že Herman bol pre mňa nielen dôvodom k napísaniu takej, či onakej hudby, ale po celú dobu bol pre mňa

⁷ Pribeginová, G. P. I. Čajkovskij. Bratislava: OPUS, 1990, str. 200

⁸ Pribeginová, G. P. I. Čajkovskij. Bratislava: OPUS, 1990, str. 200

*skutočným, živým človekom, s ktorým som úžasne sympatizoval. Keďže je mi Figner veľmi sympatický, a keďže som si celú dobu predstavoval Hermana v podobe Fignera, je potom samozrejmé, že som sa skutočne podieľala na všetkých rozhodnutiach uskutočnených Hermanom. Teraz si myslím, že môj vrelý a živý vzťah k hrdinovi opery sa bezpochybne veľmi dobre odrazil v celej mojej hudbe“.*⁹

Tenorista Figner bol v tej dobe skutočne preslávený. Súčasníci dokonca uvádzali, že ruská hudba ožila nielen preto, že bola zlikvidovaná talianska opera, ale preto, že bol do Ruska pozvaný Figner. Dramatický talent a neobvyklý vášnivý prejav speváka významne podporili úspech celej opery, a taktiež aj Hermanovho partu, ktorý bol nesmierne náročný. Týmto faktom sa zaoberal aj samotný skladateľ, ktorý 6. 2. 1890 v liste svojmu bratovi píše: „čo môžeme urobiť, aby rola nebola pre úbohého Fignera príliš vyčerpávajúca? Sedem scén a on je v každej z nich! ...a ja sa zmietam v hrôze, keď pomyslím na to, čo už som pre neho napísal, a čo ešte napíšem. Obávam sa, že sily tohto úbohého mužíka budú mnohokrát preskúšané. Ale to nie je len o Fignerovi - ktorýkoľvek umelec spanikári pri myšlienke, že bude stáť na javisku a spievať po celý čas...“¹⁰

Skladateľ sa však obával zbytočne, pretože Fignerov Herman sa stal legendou na dlhé roky. Tenorista sa vraj počas skúšok postaral o nejednu komickú situáciu. Zachovala sa veľmi zábavná historka, ktorá sa odohrala počas generálky Pikovej dámy. V sále bol v ten večer prítomný aj samotný cár Alexander III. a napätie bolo preto priam hmatateľné. Všetci zúčastnení v sále napäto očakávali na začiatok predstavenia, čas však bežal a nič sa nedialo. K cárovi bol predvolaný Vsevoložskij, ktorý na cárovu otázku „prečo sa nezačína“? zničene odpovedal. „Vaše Veličenstvo, Fignerovi praskli spodky“, na čo sa začal cár smiať a celé napätie rázom opadlo. Táto udalosť však nebola jedinou, v kasárňach prevrhol Figner na zem sviečku, od ktorej začala horieť opona. Divadelná povera, ktorá hovorí, že zlá generálka zaručuje dobrý koncert sa však našťastie na premiére vyplnila.

⁹ Aksenova, G. Piková dáma. Praha: Opera Národního divadla, 1998, str. 22

¹⁰ Pribeginová, G. P. I. Čajkovskij. Bratislava: OPUS, 1990, str. 200

Bez ohľadu na to aký úspech však Piková dáma mala, bola po dvanástich úspešných predstaveniach odložená na dobu neurčitú. Fignerova žena Medea, ktorá spievala Lízu bola totiž tehotná. Okrem tejto udalosti Čajkovského veľmi trápili kritici, ktorí ho vo svojich kritikách veľmi nepríjemne plienili. „Škoda, že taká dobrá hudba bola napísaná na takú nezaujímavú tému, ako to, že niekto túži náhle zbohatnúť“ - “Nová Čajkovského opera je jeho najslabším dielom, je to jeho najhoršia vec, akú kedy napísal.“ - “Sotva sa dá predpokladať, že by táto opera mohla mať úspech v budúcnosti..“ – „Otázka kariet, aj keď obohatená o milostný prvok, nemôže ani v partitúre nášho vynikajúceho skladateľa nadchnúť poslucháča.“¹¹ Čajkovského citlivú povahu takéto slová tvrdo ranili a často neskôr podliehal depresiám. Piková dáma si však aj napriek tomu našla svoje miesto v opernom svete.

V premiérových týždňoch sa opera hrala v Kyjeve, a čoskoro aj v Moskve - 1891, Odesse – 1892, a v tom istom roku aj Saratove. Prvé uvedenie Pikovej dámy mimo Rusko sa konalo v Pražskom Národnom divadle, kde bolo premiérované 11. 10. 1892. Opera sa hrala v českom preklade, Václava J. Novotného. Nasledovali inscenácie v Zagrebe (1898) v chorvátskom preklade F. Millera, v Rige (1899) v ruštine, neskôr túto operu naštudovali aj v nemčine (1901) a v litovštine (1915), v Darmstadte bola opera uvedená (1900) taktiež v nemeckom preklade A. Bernharda, a vo Varšave (1900) sa hralo v poľštine.

Významné uvedenie Pikovej dámy sa uskutočnilo v roku 1902 vo viedenskej Dvornej opere pod taktovkou jej šéfdirigenta a umeleckého riaditeľa Gustava Mahlera. Mahler neskôr naštudoval a uviedol túto operu v newyorskej Metropolitnej opere v roku 1910, kde do titulných rolí obsadil hviezdy ako Lea Slezáka a Emmu Destinovú ako párik osudových milencov. Operu spievali v nemčine. Gustav Mahler bol vo svojej dobe ako operný dirigent renomovanou svetovou autoritou. Jeho dramaturgia vo Viedni aj v New Yorku otvárala cestu aj slovanskému (najmä však českému a ruskému) repertoáru. Uvedenie Pikovej dámy taktiež patrí k tomuto trendu.

¹¹ Aksenova,G. Piková dáma. Praha: Opera Národního divadla, 1998, str. 25

V Milánskej La Scale bola opera uvedená až v roku 1906 v talianskom preklade, v Paríži (1911), v Londýne (1915), v Barcelone (1922) a v Buenos Aires (1924) uviedli toto dielo v ruštine.

Aj napriek nepriaznivým nestálym a neobjektívnym kritikám na adresu opery sa Piková dáma dostala do celého sveta. Koniec koncov Čajkovského nestála povaha, zriedkakedy spokojná so svojimi kompozíciami, predsa len neskôr hodnotila Pikovú dámu veľmi vysoko, tak vysoko, že ju umiestňoval na samý vrchol svojich operných kompozícií. Musíme uznať, že právom.

3. Obsah opery Piková dáma

I. dejstvo

1. obraz

Petrohrad. Dôstojník Surin rozpráva Čekalinskému, ako pri včerajšej hre v kartách prehral značnú sumu peňazí. Aj Herman je v herni každodenným hosťom, nikdy však nehrá. Tomskij vyzvedá od priateľa Hermana, prečo je v poslednej dobe taký zamĺknutý a Herman sa mu zverí so svojimi citmi k neznámemu dievčaťu. Do herne prichádza v tom čase aj knieža Jeleckij. Tomskij, Surin a Čekalinskij mu blahoželajú k zasnúbeniu. Jeleckij predstavuje svoju snúbenicu Lízu, ktorá doprevádza svoju babičku, starú grófku. Herman v tej chvíli zisťuje, že Jeleckého snúbenica je to isté dievča, ku ktorému už dlhší čas prechováva nežné city. Lízu stretnutie s Hermanom veľmi rozruší a uvedomuje si, že Herman, ktorého si všimla už dávnejšie, na ňu pôsobí zvláštnym, zlovestným kúzlom. Grófka sa na Hermana díva taktiež s podozrením určitého nešťastia. Tomskij v herni začne rozprávať príbeh Grófky: v mladosti bola veľká krásavica a vášnivá hráčka kariet, prezývali ju Piková dáma. Raz dávno však vo Versailles všetko prehrala a gróf Saint - Germain jej za odmenu za milostné stretnutie prezradil tajomstvo troch kariet. Grófka neskôr skutočne všetko vyhrala naspäť a ešte niečo navyše. Toto svoje tajomstvo prezradila grófka len dvakrát, svojmu mužovi a svojmu milencovi. Neskôr sa jej zjavil prízrak, ktorý jej pohrozil smrťou v prípade, že toto tajomstvo ešte niekomu prezradí. Hermana posadne myšlienka na získanie grófkinho tajomstva. V mysli už vidí možnosť ako zbohatnúť a dostať sa na úroveň bohatej Lízy.

2. obraz

Dej sa odohráva v Lízinej izbe. Je večer. Pavlína na želanie dievčat spieva baladu a neskôr ostatné dievčatá tancujú. Líza je však veľmi zamyslená, do zábavy sa nezapája, pretože ju v mysli prenasledujú myšlienky na Hermana. Pavlína si to všimne a snaží sa ju rozveseliť. Neskôr, keď Líza ostatne sama, uvažuje neustále nad tým, aká je po stretnutí s uhrančivým mužom Hermanom nešťastná zo svojich zasnub. Vtom sa však objaví nečakane samotný Herman, búrlivo jej vyznáva svoju lásku a vyhráža sa jej samovraždou, ak ho Líza nevypočuje. Grófka počuje

z miestnosti hluk, vchádza, Herman sa narýchlo ukryje a Líza sľubuje, že už pôjde spať. Pohľad na starú grófkú Hermanovi pripomenie starý príbeh o troch kartách. Po odchodu Grófkou Herman nakoniec vymámi od Lízy vyznanie lásky.

2. dejstvo

3. obraz

Na maškarnom plese sa dôstojníci medzi sebou rozprávajú o Hermanovej posadnutosti získať tajomstvo troch kariet. Jeleckij prichádza s Lízou, uvedomuje si jej chlad a znovu ju uisťuje o svojej láske k nej. Surin a Čekalinskij v tom čase práve šepkajú Hermanovi, že práve on bude určite tým tretím človekom, ktorý sa dozvie grófkino tajomstvo. Líza dáva Hermanovi kľúč od tajných dverí v sade, odkiaľ sa Herman dostane cez grófkinu spálňu do Lízinej izby.

4. obraz

Herman sa schováva v grófkinej spálni. Fascinovaný jej portrétom na stene verí, že sa ich osudy určite ešte skrižia, jeden z nich však musí zomrieť. Prichádza Grófkou, ktorá sa sťažuje na zlé spôsoby a správanie súčasnej mládeže a spomína na dávne časy svojej mladosti. Pomaly zaspáva. Po chvíli sa budí so zdesením, pred sebou zbadá siluetu muža, ktorý ju pred časom vystrašil už v parku. Herman od grófkou žiada vyzradenie tajomstva troch kariet. Grófkou však neustále mlčí a Herman sa začne vyhrážať, vytiahne pištoľ a zdesená grófkou z údesu zomiera. Pribehne Líza. Uvedomuje si, že Hermanovi nešlo o ňu samotnú, ale iba o peniaze. Obviňuje ho z vraždy a odháňa ho od seba.

3. dejstvo

5. obraz

Herman číta v kasárňach dopis, v ktorom ho Líza opätovne presvedčená o jeho nevine, prosí o stretnutie. Schôdzka sa má konať o polnoci na nábreží rieky Neva. Herman však už myslí iba na starú grófkou, zdá sa mu, že počuje spev na jej pohrebe. Vidí príznak, ktorý mu prezrádza ono veľké tajomstvo troch kariet. Trojka, sedma a eso.

6. obraz

Na brehu rieky Niva stojí Líza, ktorá vnútorne rozorvaná, očakáva s napätím príchod Hermana. Líza je úplne vyčerpaná od žiaľu, no i napriek tomu dúfa, že Herman vyvráti jej strašné podozrenie. Herman nakoniec prichádza. Hovorí však neustále o tom, aby s ním zašla Líza do herne. Rozpráva jej o návšteve starej grófký a Líza vtom pochopí, že Herman skutočne zavinil smrť jej babičky. Líza zomiera.

7. obraz

Herňa žije v noci nespútaným životom, tečie prúdom alkohol a vo vzduchu lietajú stávky. K hráčom pri stole sa po prvý krát pripája Jeleckij a hľadá tam pôvodcu svojho nešťastia Hermana, ktorý ho pripravil o jeho milovanú Lízu. Vyzýva ho na súboj. Hermana v tej chvíli však zaujímajú len karty. Vsádza všetky svoje peniaze na trojku a vyhrá, stávku zdvojnásobí na sedmičku a vyhráva opäť. Medzi prítomnými prehlási svoji krédo – „...šťastie dáva len zlato.“ Herman absolútne presvedčený o svojom úspechu posledný krát vsádza na eso, všetko však prehrá. Namiesto esa má pred sebou pikovú dámu. Zdesený vidí príznak starej grófký a zabije sa. Zomierajúc prosí Jeleckého a Lízu o odpustenie.

4. Alexander Sergejevič Puškin a jeho Piková dáma

Alexander Sergejevič Puškin (6. 6. 1799 Moskva – 10. 2. 1837 Petrohrad) bol jedným z najväčších ruských romantických básnikov a prozaikov. Puškin žil a tvoril v dobe romantizmu, ktorý zasiahol ruskú literatúru v dobe vzostupu revolučného hnutia v Európe a zbúr proti cárovi v Rusku. V dielach takmer všetkých ruských spisovateľov sa tieto revolučné roky pochopiteľne odrazili v ich tvorbe a výnimkou nebol ani A. S. Puškin, ktorý svoje diela tvoril v dusivej atmosfére cárskeho útlatku, a aj preto majú charakter nenávisti voči súčasnej dobe. Puškin sa literárnej tvorbe venoval takmer dve desaťročia, sotva je však možné nájsť podobného spisovateľa, ktorý by svojimi rozsiahlymi prácami, tvorenými v tak ťažkej dobe dokázal vyriešiť množstvo ťažkých a dôležitých historicko-kultúrnych úloh. Ruská literatúra mu môže ďakovať nielen za veľmi originálnu národnú svojráznosť, ale aj za to, že ju pozdvihol na vysokú úroveň najpokrokovejších svetových literatúr. Puškina je preto možné považovať za zakladateľa celej ruskej literatúry. A. S. Puškin je autorom mnohých vynikajúcich diel, z ktorých nemožno nespomenúť poémy ako „Ruslan a Ľudmila“, „Kaukazský väzeň“, „Bachčisarajská fontána“, „Medený jazdec“, „Kapitánova dcéra“ či jeho veľkú drámu „Boris Godunov“, ktorá znamenala prevrat v oblasti dramatického umenia. Veršovaný román „Eugen Onegin“ je vrcholom celej umeleckej Puškinovej tvorby. V tomto románe Puškin po prvý krát vykreslil realisticky v širšom zámere historickú epochu a súčasnosť. V tridsiatych rokoch Puškin napísal ešte mnoho prozaických diel, ktoré sa vyznačovali už spomínanými vlastnosťami. Týmito prácami autor pripravil ruskej próze cestu k realizmu.

A. S. Puškin sa stal neoceniteľným nielen pre literárny, ale aj pre ruský hudobný svet. Jeho prínos spočíval v zhudobnení mnohých jeho známych diel. Jeho verše k zhudobneniu skutočne priam zvädzali. Vynikali ľahkosťou, zvučnosťou, boli rytmicky čisté a pritom metricky rôznorodé. Sám básnik svoju tvorbu občas nazýval spevom. Nie je teda zvláštne, že by sme ťažko hľadali v ruskej literatúre niekoho, koho by neinšpiroval. Generačná skupina skladateľov Mocná hŕstka, ktorá bola združená pri hudobnom teoretikovi a kritikovi Vladimírovi Stasovi, si vzala za cieľ nielen rozkvet ruskej hudby, ale aj posilnenie národnej kultúry. A preto rozhodne nemohli vo svojich dielach Puškina opomenúť. Puškinova tvorba bola zhudobnená

takými skladateľmi ako N. R. Korsakov, A. C. Kjuj, M.P. Musorgský, a samozrejme P. I. Čajkovskij. Jedným z majstrovských diel P. I. Puškina, ktoré si veľmi cenil aj L. N. Tolstoj, bola psychologická novela Piková dáma.

Život je niekedy celkom zaujímavý a vychutnáva si náhody. V Petrohrade neďaleko domu, kde zomrel Peter Iljič Čajkovskij, stál vraj starý palác, opradený veľkým tajomstvom. V prvých desaťročiach, 19. storočia tu vraj dožívala legendárna starena, grófka Natália Petrovna Golycinová, rodená Černyševová. Pochádzala zo vznešeného rodu. Jej otec bol diplomatom v službách cárovny Kataríny III, a jej syn sa stal moskovským gubernátorom. Natália bola ako mladá vychýrená krásavica. Niekoľko rokov prežila s otcom vo Francúzsku, kde svojimi pôvabmi okúzila celý Paríž. Hovorievali jej vraj „la Vénus moscovite“, moskovská venuša. S povestným grófom Saint Germain, ktorý bol vraj milovníkom mágie a starého tajného učenia, sa tam pravdepodobne asi nestretla, ale mohla ho poznať už počas jeho pobytu v Rusku. Za čias Puškina mala už viac ako deväťdesiat rokov. V petrohradských palácoch pôsobila ako príznak dávno zabudnutých dôb, ale i napriek tomu sa bez jej prítomnosti nezaobišla jediná významná udalosť, jediný veľký ples. Jej vnuk Puškinovi rozprával, ako raz všetko prehral v kartách a bol nútený požiadať babičku o pôžičku. Stará žena mu však žiadne peniaze nedala, prezradila mu ale tajomstvo troch kariet, na ktoré musí vsadiť, aby bola výhra istá. Mládenec vsadil a vyhral. Tajomný typ na karty mala vraj od samého tajomného Saint Germaina.

Nie je podstatné, nakoľko Puškin tejto historke veril. Možno si povedal (tak ako Čekalinskij v Čajkovského opere) „Si non é vero é ben trovato“ – Ak to nie je pravda, je to pekné rozprávanie“. Isté je, že sa touto historkou inšpiroval k napísaniu jednej zo svojich vrcholných próz, novely Piková dáma. Je zaujímavé, že novela, patrí do obdobia ruského romantizmu, ten sa však v diele nijako zvlášť neobjavuje, možno snáď len u postavy hlavného hrdinu Hermana, ktorý je samotár, a namiesto za vysnenou láskou prahne po vidine zisku, avšak jeho koniec nie je taktiež príliš so súladom zo znakmi romantizmu, pretože Herman síce končí tragicky, avšak nie samovraždou, ale končí ako blázon, zošalie a utráca peniaze. Tento postreh poukazuje na to, ako Puškin nezostáva v novele len pri jednom literárnom štýle, ale brilantne kombinuje prvky romantické, ale aj realistické.

Na strane romantickej - Puškin vytvára epištolárny, teda „listový“ vzťah medzi Hermanom a Lízou. V diele je možné vidieť Hermanovu veľkú túžbu po úspechu a je cítiť vzrušujúce vyhlídky k ovládnutiu tajomstva troch kariet, ktoré sú príslubom lepšej budúcnosti. Jedným z takých znakov je aj Hermanovo stretnutie s duchom grófky v alkoholovom opojení. Podľa vzoru klasických romantických poviedok môžeme už vopred predpokladať, ako by sa taký príbeh asi mal skončiť. Herman sa dozvie tajomstvo troch kariet, vyhrá mnoho peňazí a šťastne sa ožení s Lízou. Avšak i napriek tomu, že príbeh obsahuje tieto romantické elementy, zrazu sa náhle a prekvapivo otočí a pokračuje v odlišnom tóne. Konanie a myslenie Hermana nadobúda iný, strohý odtieň, tak odlišný romantickým vidinám. Jeho vzťah k Líze, jednoduchému vidieckemu dievčaťu, ktoré je u grófky ako chovanica, vôbec nie je ideálny a už vôbec nie šťastný. Líza v diele pôsobí skôr ako obeť Hermanových sebeckých túžob po peniazoch, a nie ako vysnená žena jeho života. V novele môžeme vidieť aj jednu zaujímavú Puškinovu zvláštnosť, a to že mená určitých osôb autor píše len na začiatku knihy, ale neskôr sú nahradené len opisom, ako napríklad „stará grófka“, alebo „grófka *****“.

Autor v novele taktiež zbytočne nezmäkčuje charakter postáv, aby ich urobil prijateľnejšími. Počas celého príbehu jeho opisný jazyk nemá tzv. kvetinový nádych, ale namiesto toho sa jasne zameriava na to, aby veci podal čisto a jasne. Spôsob, akým autor popisuje charakter postáv sa taktiež veľmi odlišuje. Puškin zvýrazňuje mužom a ženám v Pikovej dáme, nezvyčajnú hĺbku charakteru. Vidíme pohľadom Lízy celý Hermanov vývoj počas odvíjajúceho sa príbehu, ktorý vťahuje do deja širokou škálou emócií. Stará grófka je v novele veľmi tvrdá a studená, čo je taktiež protiklad vtedajšiemu tradičnému opisu starých žien v romantickom dobovom ponímaní. Puškin sa teda nebojí ukázať pravú stranu charakterov svojich postáv a čitateľovi tak šokujúco odhaľuje tvár „skutočného človeka“.

Puškinova schopnosť skĺbiť prvky romantizmu a realizmu sa najsilnejšie ukazuje práve v závere celého príbehu. Herman, tak blízko „finálnemu gólu“, svojmu vysnenému šťastiu, je zrazu prudko zrazený na zem starou grófkou a uvrhnutý v priepasť šialenstva. Zrazený, nepredstaviteľnou silou osudu, je konfrontovaný veľmi reálne s vlastným zlyhaním. Jeho náhla smrť nás prekvapuje

a vystríha nás pred nedostatkami a charakterom podobných ľudí, taktiež nás varuje, aby sme sa aj my sami nestali podobnými.

Nemyslím si, či je možné charakterizovať toto dielo ako čisto romantický alebo realistický počín. Obecne vzaté, realizmus bol myšlienkovým hnutím, ktoré sa snažilo vyjadrovať problémy vecne a zaoberalo sa problémami, s ktorými sa človek vo svojom živote stretáva každý deň. Na rozdiel od tohto príbehu, ktorý sa zameriava na magické motívy šialenstva, chamtivosti, lásky, a teda svojím zámerom mierne odporuje realistickému stvárňovaniu, pretože mu chýba kus objektivity. Pravdou však zostáva, že toto dielo je skutočným skvostom ruskej literatúry, ktoré svojou hĺbkou podčiarkuje genialitu svojho autora.

„Chod' kam chceš, Puškin je ten most, po ktorom musí prejsť každý.“

(Jevgenij Vinokurov)

5. Porovnanie literárnej predlohy s operným spracovaním

Čajkovského opera *Piková dáma* je jedným z najnáročnejších operných diel svojej doby. Aby však bola opera divácky prijateľnejšia, musela novela A. S. Puškina prejsť určitými korektúrami. Dejová línia Puškinovho príbehu ostala zachovaná, v librete sa však vyskytuje viacero odlišností, a to sa týka nielen zmeny deja, textových úprav, ale aj odlišného vyjadrenia drobných odtienkov charakteru hlavných postáv.

Libreto Modesta Čajkovského sa od pôvodnej predlohy odlišuje vo viacerých smeroch. Jedným zo základných rozdielov medzi libretom a Puškinovou poviedkou je obohatenie deja o motívy milostných citov. Rozdiely sú evidentné na prvý pohľad. V Puškinovej poviedke je Herman opísaný ako tragický, nesympatický, vnútorný rozorvanec, egoista, ktorý je priam až patologicky postihnutý túžbou po peniazoch. Jeho konanie je vedené len čistou hrabivosťou a Lízu len zneužíva na prístup ku Grófke a jej tajomstvu troch kariet, aby si tak poistil úspech pri hracom stole. Z Hermanovej strany tu nie je znateľný takmer žiaden lúboštný záujem o Lízu. Puškinova Líza Ivanovna je chudobnou chovanicou starej grófky, ktorá sa veľmi kruto mylí tým, že k nej Herman prechováva nežné city. Je pre neho len cestou, ako získať grófkino tajomstvo. Keď pochopí svoj omyl, sklamanie prežije a vydá sa za syna grófkinho správcu.

Modest Čajkovskij však v librete veľmi zásadne zmenil pomer síl medzi rozumom a citom. Herman tu vstupuje na scénu v stave „šialenej zamilovanosti“, celého ho ovláda túžba po Líze. Tá tu však nefiguruje ako chudobná spoločníčka starej grófky, v librete sa Líza objavuje ako grófkina vnučka. Táto skutočnosť nepriamo vyzdvihuje akúsi sociálnu nerovnosť medzi Hermanom a Lízou, ktorá medzi nimi vytvára ešte väčšiu priepasť, keďže v opere Herman vystupuje ako chudobný husársky dôstojník bez postavenia a majetku. Líza je tu dokonca zasnúbená s kniežaťom Jeleckým (táto postava u Puškina vôbec nefiguruje). Hoci Jeleckij predstavuje v deji postavu soka, nie je líčený negatívne, ale skôr naopak, ako ušľachtilý a hrdý človek.

Čajkovského Herman v opere skutočne vystupuje ako postava, ktorá nie je tak ovplyvnená patologickou túžbou po majetku, ale peniaze pre neho predstavujú skôr prostriedok ako sa dostať k svojej milovanej. Vo vtedajšej dobe bolo taktiež všeobecne známe, že človek, ktorý slúži v regimente a chce sa dostať do vyššej spoločnosti, môže na povýšenie ašpirovať len vtedy, ak má k dispozícii adekvátne finančné zázemie. Toto je taktiež nový fakt, ktorý vrhá na danú skutočnosť iné svetlo, teda mení aj motív túžby poznať grófkino tajomstvo. Bohatstvo pre neho nie je cieľom, ale prostriedkom. Až neskôr sa jeho postoj mení a je nutné dodať, že je len v skutočne malé množstvo operných diel 19. storočia, ktoré by vykresľovali psychologické zvraty s takou presvedčivosťou a logikou. Herman tým do záhuby strhne nielen starú Grófkú ale aj Lízu.

Taktiež postava Lízy je svojím charakterom v opere veľmi vzdialená od Puškinovej Lizavety Ivanovny, tu je vykreslená ako silná a vášnivo milujúca žena. Zradená svojou láskou radšej volí smrť. Celú túto scénu si vraj Čajkovskij od svojho brata Modestova doslova „vynútil“. Skladateľ vraj nemal príliš rád myšlienku čisto mužského finále. Zdalo sa mu to príliš nudné. Tak bola teda do deja vložená dramatická scéna Lízy a Hermana, ktorá sa odohráva pri zimnom kanále na brehu rieky Neva. V závere opery však zomiera aj samotný Herman. Zomiera vlastnou rukou, avšak očistený a vo chvíli smrti v ňom opäť víťazí milostný cit k Líze. Skladateľ tu svojho hrdinu vykresľuje s veľkým pochopením a láskou, neubrániac sa slzám.

Druhým, závažným rozdielom opery od jej literárnej predlohy, je posunutie doby, v ktorej sa Piková dáma odohráva. U A. S. Puškina je to príbeh zo súčasnosti. Už Modest Čajkovskij dokonca navrhoval posunutie deja o dobrých desať rokov naspäť, nakoniec však zvíťazila predstava Vsevoložského, vtedajšieho riaditeľa divadla, a to, situovať dielo do čias vlády Kataríny II. Niekedy sa môžeme v odbornej literatúre stretnúť s aj s názorom, že zámerom tejto dejovej transpozície bolo zbaviť dielo aktuálnosti, a že skladateľovi bol tento posun nanútený. S týmto názorom sa dá súhlasiť však len veľmi ťažko. Na jednej strane aj v Puškinovej dobe boli opery dejovo posunuté o 50. rokov, teda už dávno neboli aktuálne, no na druhej strane sa v tej dobe Čajkovskij veľmi dobre dokázal ubrániť čomukoľvek, čo odporovalo jeho umeleckému presvedčeniu. V jeho korešpondencii je možné nájsť

o tom mnoho dôkazov. V listoch svojmu bratovi Modestovi, ktoré podávajú cenné svedectvo o vzniku Pikovej dámy, je možné sledovať skutočnosť, že sám skladateľ s bratom vyslovene okresáva libreto podľa svojich predstáv. Snaží sa tu najmä o väčšiu dynamickosť deja. Nedočkavo sa dožaduje nových textov a ak sa mu ich nedostáva, píše si ich sám. Toto je jeden z ďalších faktov, ktoré hovoria aj o výraznej textovej premene opery, ktorá sa vďaka týmto zmenám líši od svojej literárnej predlohy.

Okrem celého množstva zásahov v rozsahu niekoľkých veršov tu patrí k Čajkovského vlastnému literárnemu prínosu napríklad „pljaska“ dievčat v 2. obraze (Nu-ka, svietik Mašeňka), celý text árie Jeleckého v 3. obraze („Ja vas ljublju“), a aj známa ária Lízy v 6. obraze („Ach, istamilas, ustala ja“). Ďalej tu patria aj citácie z Grétryho opery Levie srdce v monológú Grófký („Je crains de lui parler la nuit“). Práve tieto textové výpožičky sú veľmi významnou časťou opery a prispievajú veľkou mierou k jej nálado tvornosti. Nie je až tak dôležité, že zďaleka nie všetky zapadajú do doby, v ktorej sa dej Čajkovského opery odohráva. Veď už ani Grétryho dielo nemôže byť spomienkou z grófkinej mladosti, pretože malo premiéru len v roku 1784. Taktiež obe dievčenské romancy z 2. obrazu boli napísané na slova básnikov až puškinovského obdobia, a to duet „Už večer“ na verše Vasillija Žukovského a Pavlínina pieseň „Podrugi milyje“ na text Konstantina Baťjuškova. Celé to pripomína však len štýlový, časovo zastaralý prežitok, pretože celý výjav okolo spinetu pripomína skôr obraz hudobného salónku zo začiatku 19. storočia, než dievčenský budoár v dobe rokoka.

Naopak, do Katarínského obdobia tu patria slová Tomského piesne z posledného obrazu („Jestli by milyje dievicy“), ktoré majú zmyselný podtext a ich autorom je Gavrila Děržavin, považovaný za zakladateľa ruskej lyriky. Zbor hráčov, ktorý nasleduje po piesni, je napísaný priamo na Puškinov epigraf k 1. kapitole jeho Pikovej dámy. V opere máme taktiež veľkú plesovú scénu v 3. obraze, ktorá je akoby ukázkou spoločenského života petrohradskej aristokracie 18. storočia. Kvôli nej Čajkovskij, ktorý si veľmi ctí W. A. Mozarta, určite s chuťou pristúpil na časový posun Pikovej dámy, a plno si atmosféru rokoka vychutnával. Na plese sa tancujú

rôzne tance, spievajú sa oslavné zbory, a to všetko vytvára v opere dobrú pôdu pre rozvinutie dejovej zápletky vzťahov medzi Lízou, Hermanom a Jeleckým.

Jedným z ďalších rozdielov, ktoré môžeme vidieť, je aj vloženie celého domáceho predstavenia, pastorály „Úprimná pastierka“. Jej text vybral Modest Čajkovskij z Karabanových veršov a Peter Iljič vložil do tejto pôvabnej hudby svoj hold „božskému Amadeovi“ – pre ústrednú melódiu vybral tému z Mozartovho klavírneho koncertu č.25 C dur. V tomto minidivadielku mytologického charakteru mala podľa pôvodného Modestovho plánu predstaviť postavu pastierky Chloé Líza. Čajkovskij to však zamietol, pretože mal názor, že Lízina účasť by tam neodpovedala ani jej charakteru, ani situácii, v ktorej sa nachádza. Idylickosť, akú má malé domáce predstavenie je účinným kontrastom k prudkému nárastu dejového napätia.

P. I Čajkovskij so svojimi zmenami v opere významne vyhrotil psychologický podtext novely a základný dramatický konflikt, a to najmä tým, že v opere ešte viac zdôraznil myšlienku sociálnej nerovnosti, z ktorej sa konflikt zrodil. Skladateľ si bol určite vedomý faktu, že komponuje svoje vrcholné dielo a trúfam si dodať, že jednou z najsilnejších motivácií pri tvorbe tohto diela bola aj úcta k Puškinovej originalite, ktorou sa nechal inšpirovať aj pri svojich predošlých dielach ako Mazepe alebo nezabudnuteľnom Eugenovi Oneginovi.

6. Hlavné postavy opery Piková dáma

V opere Piková dáma vystupuje niekoľko hlavných postáv. Tieto postavy Čajkovskij charakterizuje veľmi podrobne a výstižne. Charakter postáv nevyplýva len z ich konania, veľkú úlohu pri vykreslení postáv zohráva najmä hudba.

Herman

Hlavnou postavou opery Piková dáma je Herman. Jeho postava patrí k vôbec najťažším vokálnym partom, pretože spieva v každom obraze a jeho úloha v opere je kľúčová. Hermanove árie sú technicky veľmi náročné, dlhé a emocionálne plné zlomov a detailov, ktoré je potrebné zvládnuť. Tesitúra Hermana je veľmi vysoká, vyžaduje veľa speváckych, hereckých, ale taktiež ľudských skúseností. Postava Hermana je však vypracovaná nielen hudobne, ale taktiež veľmi podrobne aj psychologicky. Nemec, v cudzej ruskej zemi v dôstojníckej uniforme, ktorého hráčska vášeň doženie až k rozpoltenému vedomiu. Herman je postavou, ktorá sama seba cíti v akomsi vnútornom väzení. Jeho samotárstvo je nedobrovoľným vylúčením z tohto života, po ktorom tak túži. Cíti sa vnútorne rozpoltený medzi nenaplnenou túžbou po živote a láske, a stupňujúcou sa nenávisťou k svojmu postaveniu v spoločnosti. Svoju životnú situáciu však nie je schopný zmeniť. Je očividné, že Hermanova zjavná chudoba, z ktorej vyvstáva veľký pocit osamelosti, ho odsudzuje k absolútne pasívnemu znášaniu svojho osudu. V jeho duchovnej temnote sa mu ako jediné svetielko nádeje javí hra s neomylnými troma kartami, ktoré sľubujú vytúžený, lepší život, a jeho vidina, zvodný sľub, ho núti postaviť sa svojmu osudu aktívne na odpor. A keďže je Herman finančne bez prostriedkov, existuje tu pre neho len jedna možnosť ako riešiť situáciu. Hra osudu. Všetko, alebo nič! Herman vsádza sám seba, hrá o svoj život alebo o svoju smrť. Tým sa stáva prototypom všetkých ľudí, ktorí hrajú s osudom o život alebo o smrť a nakoniec aj tak vždy prehrajú. Postava Hermana vyvoláva v divákovi často nejasný pocit. Zaslúži si súcit, pretože je odsúdený od samého začiatku, jeho cieľ nie je reálny.

Čajkovskij vykresľuje s veľkým umením jemu vlastným v troch dejstvách a siedmich obrazoch nezadržateľný zostup do hráčskeho pekla, popisuje tu strach, ktorý nad všetkým tiesnivo spočíva a balans života nad otvorenou priepasťou.

Cez Hermanove vnímanie sa v opere mieša a rozplýva zjavenie nedosiahnuteľnej Lízy so strašidelným výstupom grófkky, ktorá pozná tajomstvo troch kariet. A nielen to! Svet myšlienok a citov vnútorne rozorvaného človeka je identitou dvoch utkvelých myšlienok úplne zničený. V opere sa cez postavu Hermana objavujú šialené predstavy, v ktorých akýsi človek nenávratne stratí svoje „ja“ kvôli fantómovému preludu s dvoma tvármi, Lízinou a Grófkinou. Tieto predstavy poskytli základnú štruktúru hudbe. Čajkovskij dokázal prepojiť dva svety. Oproti lyrickej melódii lásky sa ako druhá náprotivná tvár ukazuje agresívna, rytmicky výrazná plocha s motívom troch kariet. Hlavné motívy neznejú izolovane, ale sú bravúrne prepojené, zlievajú sa do seba, a navzájom sa taktiež aj vytesňujú. Takže sa nám zdá, že tri karty, láska a osud sú spojené navzájom v dôsledku akéhosi neznámeho, nezvratného mystického zákona.

Hermanov osud je predurčený už na začiatku, pri prvom vstupe na scénu. Motív osudu tu nesú taktiež všetci aktéri tragédie. Veľký zlom v psychike Hermana nastáva práve v treťom obraze, kde je u neho viditeľný duševný zlom a myšlienka troch kariet sa mení na posadnutosť. Prostriedok sa mení na cieľ. Zlomovým momentom je záver tretieho obrazu, kde sa situácia definitívne vyvíja smerom ku katastrofe a nasleduje pád do tmy, ktorý je zobrazený v nasledujúcich troch obrazoch. V scéne, kde sa Herman ocitne v Grófkinej spálni je už z hudby aj zo slov cítiť smrť, ktorú je ale ešte možno odvrátiť. Tento moment je z hudobného hľadiska veľmi zaujímavým, pretože téma lásky a troch kariet je veľmi silná. Téma lásky, je však už deformovaná Hermanovým šialenstvom a utrpením. Mohutným, najviditeľnejším momentom je piaty obraz, v ktorom sa osud odráža v hudobnom spracovaní Hermanovho šialenstva a cítime ho aj vo vojenských signáloch, ktorými Čajkovskij tak metaforicky stvárnil osudovosť. Dramatickou bodkou za hrôzostrašným priebehom celej opery je siedmy - finálny obraz, kde sa dovŕši Hermanov osud. Herman, otrasený grófkinou pomstou, nevie spracovať silný otras a prebodne sa. Smrť zvíťazila. V posledných sekundách jeho života sa mu vráti vedomie a volá na Lízu. Veľmi žalosťne tak zaznieva na záver téma lásky, ktorá uzatvára operu.

Grófka

Z ostatných postáv je nesmierne zaujímavá postava starej Grófky. Kľúčom k jej postave je minulosť, v ktorej žila. Život medzi francúzskou aristokraciou plný zábav, plesov, radovánok, no napriek tomu, život taký prázdny vo svojej podstate. Devízou Grófky v minulosti bola len jej vonkajšia krása a šarm. V čase deja opery, žije stará Grófka už len spomienkami na minulosť, mladosť, krásu a bohatstvo. Je skutočnou interpretačnou lahôdkou, že takmer celý part Grófky je písaný v dynamike pp. Celú jej postavu prestupuje zmierenie sa s osudom. Aj preto je tento part obsadzovaný staršími speváčkami, ktoré viac dokážu precítiť a pochopiť hĺbku no na druhej strane taktiež plytkosť tejto postavy. Najsilnejším momentom celej postavy je scéna s Hermanom, v ktorej od nej žiada vyzradenie tajomstva troch kariet. Tejto scéne predchádza pieseň, kde sa postava oddáva spomienkam na mladosť. Táto pieseň je jednoznačne koncertným číslom a je skomponovaná na melódiu z Grétryho opery, Richard Levie Srdce. K tejto hudbe sa udáva forma menuetu, v orchestri zaznieva výrazný motív klarinetu. Tento motív so svojou pokojnou ľahostajnosťou vykresľuje zvláštnu odpútanosť od okolia. Je v ňom akási mŕtvolnosť. Ku koncu piesne Grófka zaspáva, je však prebudená prichádzajúcim Hermanom, zmeravie od hrôzy, ktorej sa až do konca nezbaví. V orchestri Čajkovskij melodicky stvárnil starenin smrteľný strach a taktiež leitmotív osudu. Na ešte väčšie zdôraznenie strachu Grófky skladateľ využil dva motívy, ktoré sa stretajú len v tejto scéne. Prvý z nich je výrazný svojím viacnásobne sa opakujúcim súzvukom s prírazom. Voľnou rytmikou akoby napodobňoval tlkot srdca. Je zaujímavosťou, že na tomto mieste nie je ani jedna jediná ústna replika grófky. Je to zmena oproti Puškinovmu námetu, kde Grófka hovorí len jednu vetu, ako odpoveď na Hermanovo naliehanie: „Bol to len žart.“ Čajkovskému sa v tejto pasáži podarilo významovými prostriedkami hudby vyjadriť celý zmysel mimiky starej ženy. Môžeme tu cítiť celú škálu elementárnych pocitov strachu a smrteľného rozochvetia. Vidíme postavu, ktorá reaguje iba v snahe zachrániť si život. Moment smrti Grófky Čajkovskij stvárnil akordmi trombónov v pp. Len dva krátke vzdychy po toľkom zmätku. Posledný záchvev vyhasnutia jej života je stvárněný flautami, ktoré známy motív opakujú v dynamike ff, ktorá postupne utícha.

Smrť je vyjadrená s dokonalou umeleckou pravdivosťou. Postava Grófky sa na scéne objaví ešte v piatom obraze, tentokrát však už len ako duch, ktorý prezrádza Hermanovi tajomstvo troch kariet. V tejto scéne vidíme ako ďaleko sa dostal Čajkovskij v skúmaní ľudskej duše. Hermanovu neschopnosť prijať realitu, ktorou bola smrť Grófky jeho zavinením, skladateľ doviedol až do schizoidného stavu. Fyzicky sa ďalej už postava Grófky na scéne neobjavuje, v závere opery cítiť už len jej pomstu, keď sa Hermanovi namiesto poslednej, tretej karty esa objavuje Piková dáma.

Ostatné postavy

Ostatné postavy v opere Piková dáma sú už menej závažného charakteru. Sú skôr drobné a dekoračné. Zmienim sa ešte o **Poline**, Lízinej kamarátke, ktorej duet s Lízou je veľmi známy. Počas scény Lízy s Polinou sa na scéne vyskytne aj postava guvernanky s veľmi krátkym ariosom.

Jednou z menších, ale dejovo dôležitých postáv je gróf **Jeleckij**, ktorý je snúbenec Lízy. Táto postava sa v literárnej predlohe nevyskytuje, libretista ju vytvoril ako miernu dejovú obmenu Puškinovho príbehu.

Ďalšou postavou je gróf **Tomskij**, ktorý má v opere už vážnejšiu úlohu, pretože cez neho Herman komunikuje s okolitým, svetom. Tomskij je svedkom momentu, kedy sa Herman dozvedá historku o troch kartách, a je taktiež aj svedkom Hermanovej smrti. Do deja však už inak nezasahuje. S určitým nadsadením môžeme dodať, že Tomskij a taktiež celá partia hráčov (**Surin a Čekalinskij**), v istých momentoch mierne pripomínajú Pinga, Ponga a Panga z Pucciniho opery Turandot, pretože svojou bezstarostnosťou, niekedy priam až komickosťou vytvárajú kontrastné pozadie pre drámu hlavných hrdinov.

7. Postava Lízy v opere Piková dáma

Postava Lízy je pre mňa jednou z najsmutnejších, najpôsobivejších a najdojemnejších postáv v opere Piková dáma. Nemožno poprieť, že hlavnou postavou v opere je Herman, ktorého dojem je rovnako silno pôsobivý a psychologické nuansy s akými Čajkovskij vyprofiloval jeho postavu sú obdivuhodné, avšak postava Lízy je v opere určite najlyrickejšia a vytvára protipól vnútorne vášnivej, jemnej ženy voči extrovertnému a exaltovanému Hermanovi. Postava Lízy sa po prvý krát vo svetovej literatúre objavuje v Puškinovej novele Piková dáma. Avšak Líza, ako trpiaca, osudom zlomená mladá žena je pre mňa v opere omnoho viac efektívnejšou postavou tým, že libretista nielenže vykreslil postavu Lízy omnoho precíznejšie a zameral sa viac na jej vnútorný svet a citové prežívanie okolností, ale precíznejšie spracoval a dotvoril postavu Lízy v závere opery. Osobnosť Lízy je výborne vypracovaná aj po stránke hudobnej, pretože jej Čajkovskij svojou hudbou vdýchol nové, charakteristické črty.

Postava Lízy je nesmierne zaujímavá, pretože takisto ako hlavná postava Herman, aj ona prechádza rôznymi vnútornými zmenami, ktoré sa v priebehu deja stávajú čoraz zaujímavejšími. Môžeme povedať, že Líza zosobňuje typickú tragickú hrdinku svojej doby, ktoré môžeme vidieť v mnohých lyricko-dramatických operách. Postava Lízy však v sebe skrýva omnoho hlbšie psychologicky vykreslené zákutia, než aké môžeme vidieť v iných operách.

Na začiatku opery autor predstavuje Lízu ako nevinnú, poslušnú a slušne vychovanú aristokratickú mladú ženu, ktorá vie, čo sa od nej očakáva a s primeraným vychovaním aristokratických mladých slečien pokorne prijíma svoj osud, ktorý je viac - menej nadiktovaný jej babičkou, starou Grófkou. Môžeme povedať, že je to klasická ukážka aristokratického života v Rusku, kde sa od mladých žien očakávala bezhraničná poslušnosť voči svojej spoločenskej vrstve. Najmä však manželovi, ktorý im bol už vopred vybratý a odsúhlasený rodinnými príslušníkmi. City v tej dobe mali len veľmi malú cenu. Láska bola len daň, ktorú museli obetovať, aby mohli žiť pohodlný a zabezpečený život.

Toto sa odohráva aj v prípade Lízy, ktorá žije so svojou babičkou, ktorá je vyslovene „postrachom“ vysokej aristokratickej spoločnosti. Je to persóna, ktorej sa nikto neodvážil postaviť na odpor. Podľa určitých pravidiel bol Líze vybratý budúci ženich, gróf Jeleckij, ktorý spĺňal všetky kritériá na to, aby sa mohol stať manželom Grófkinej vnučky. A Líza poslušne prijíma toto rozhodnutie. Jeleckij sa jej javí ako sympatický mladý muž. Tieto priateľské sympatie sú však asi všetko čo k nemu Líza cíti. Môžeme teda konštatovať, že Líza vlastne silu lásky nikdy nepoznala, nikdy nebola naozaj zamilovaná. Preto je samozrejmé, že dostane veľký šok, keď po prvý krát v parku stretne Hermana. Prebúdzajú sa v nej túžba po neznámom a city, o ktorých nemala doposiaľ ani tušenia. Z tohto stretnutia je však veľmi zmätená, má z neznámeho muža trochu strach, no na druhej strane ju zvláštne, magicky priťahuje. Toto stretnutie jej z mysle neschádza ani v kruhu svojich priateľiek, jej hlava je plná mučivých ťaživých myšlienok. A tu prichádza prvý veľký vnútorný zlom u Lízy, ktorá si uvedomuje, že je zamilovaná. Čajkovskij tento zlom výborne vystihol v ariose „Otkuda ety sľozy“, v ktorom vidíme zložitú vnútornú premenu Líziných citov. Lízu veľmi trápia vlastný nepokoj a smútok, ktorý sama ešte dobre nechápe. V tom momente sa ešte snaží sama seba presvedčiť o kráse a kvalitách jej nastávajúceho manžela. Jej logické odôvodňovanie však premôže srdce, v ktorom sa prebúdzajú nový cit.

A práve tu sa objavuje jedna z prekvapivých a nových čŕt tejto postavy, ktorou je práve odvaha. A najmä práve vďaka tejto odvahe Líza dramaticky zmení priebeh nasledujúcich udalostí, a tým aj celý svoj život. Z dnešného pohľadu sa nám nemusí rozhodnutie opustiť snúbenca, kvôli novému mužovi zdať také šokujúce, avšak v aristokratických kruhoch ruskej spoločnosti v dobe, v ktorej Líza žila takáto udalosť znamenala obrovský spoločenský škandál. Ostatne, veľmi dobre vieme ako dopadla hrdinky ako Anna Karenina, alebo i nemenej známa Káťa Kabanová. Ich „poklesok“ bol síce trochu odlišný, pretože ony už boli v manželskom zväzku v momente, keď prejavili lásku k inému mužovi, podstata tohto prirovnania je však rovnaká. U Lízy slovo odvaha naberá na väčšom význame najmä tým, že si musíme uvedomiť, na akej spoločenskej úrovni sa Herman nachádzal. Spojenie chudobného vojenského dôstojníka a bohatej aristokratky bolo v tej dobe vylúčené, ak nie vôbec

nemožné. V opere teda poukázal Čajkovskij na veľkú sociálnu nerovnosť medzi Lízou a Hermanom.

Ďalšia črta, ktorá Lízu charakterizuje, aj určitá impulzivnosť a vytrvalosť. Aristokratka ktorá odmieta lásku bohatého snúbenca. A prečo? Najmä preto, lebo chce ostať verná svojim ideálom. Spočiatku tento prelom charakterizujú obavy, Líza sa pred svojim snúbencom hanbí. Sama už vie, že ho nemiluje. A je zrejmé, že si svoje postavenie neváži, musí však ešte dodržiavať spoločenské konvencie. Nedokáže byť voči Jeleckému čestná, hanbí sa pred ním a vyhýba sa priamemu kontaktu. Nový cit a vášeň, ktorú hrdinka pociťuje, však predznamenáva dejovú líniu novým smerom. Pre Lízu bola novoobjavená láska takmer ako životné poslanie, ktoré utvrdila rozhodnutím chrániť svoje city za každú cenu. V tomto bode existuje určitá paralela medzi Lízou a ďalšou Čajkovského hrdinkou, Tatianou, ktorá bola takisto rozhodnutá pevne obhajovať svoje city, čo ju taktiež priviedlo aj k myšlienke napísať ľúbostný list Oneginovi. Avšak na rozdiel od Tatiany, ktorá sa po zistení, že jej láska k Oneginovi je márna, sťahuje do úzadia a krotko prijíma svoj ďalší osud, Líza porušuje spoločenské konvencie a vytrvalo a neústupne ide za svojím srdcom. Táto jej vytrvalosť sa prejavuje aj v momentoch, kedy jej vnútorný inštinkt našepkáva, že sa blíži nešťastie. Líza nepoľavuje, a i napriek možnosti obrovského škandálu, ktorý sa môže prevaliť, je jej rozhodnutie pevné. Teda vidíme veľký psychologický prechod od poslušnej ženy k žene – bojovníci, odhodlanej viesť svoj vlastný boj za svoje presvedčenie a vlastný hlboký citový prerod.

Ďalší rovnako prekvapujúci zlom jej doterajšieho správania môžeme vidieť v rozhodnutí pozvať v noci Hermana, ktorého vlastne pozná len veľmi krátku dobu a nič o ňom nevie, do svojej izby. Povaha tohto stretnutia nemá nič spoločné s telesným naplnením ich vzťahu, Líze ide o to, aby si s Hermanom konečne stanovili určité pravidlá a jasne charakterizovali ich vzťah a jeho fungovanie v budúcnosti. Toto rozhodnutie je veľmi prekvapivé nielen preto, že v tej dobe by si žiadna mladá slušná žena, a toľko aristokratka, nepozvala v noci do svojej spálne muža, akokoľvek by bola zaľúbená, ale najmä pre skutočnosť, že Lízina izba sa nachádzala hneď vedľa budoáru starej Grófky. Teda, aby Herman prišiel k Líze, musel prejsť v noci cez spálňu starej Grófky.

Táto dejová skutočnosť príde divákovi priam až neskutočná. Riziko odhalenia je obrovské. Líza síce so strachom, ale predsa ochotne, podstupuje aj toto riziko, v ktorom vidíme aj veľkú nerozumnosť. Týmto svojím rozhodnutím však nechtiac prispela k celej dráme tým, že vpustila do domu neznámeho muža, ktorý bol v momente príchodu posadnutý už len myšlienkou troch kariet. Líza sa tak určitou mierou nevedomky sama podieľala na smrti starej Grófký.

Najväčší a najtragickejší psychický prelom u mladej hrdinky vidíme v momente, keď Líza odhaľuje pravý charakter Hermanových citov. Tomuto zisteniu predchádzajú veľké obavy. Líza čaká v noci na nábreží na svojho milého, no i napriek krajnému zúfalstvu, ktoré pociťuje, stále nie je schopná uveriť možnosti, že by mohol spáchať taký strašný čin a naivne sa presvedčuje, že jej láska ho dokáže zmeniť. Vidíme teda, že postavu charakterizuje aj veľká bojovnosť, a to najmä odhodlanie i za nepriaznivých životných okolností brániť svoju lásku a bojovať o ňu. Psychologický podtext je tu veľmi silný, Líza chce verne stáť pri Hermanovi i napriek nepriazni osudu. Jej vernosť ostáva pevná i napriek veľkej búrke citov odohrávajúcich sa v jej srdci, ktoré jej našepkávajú, že Herman je predsa len zlodej, s ktorým ona sama dobrovoľne zviazala svoj osud. Líza sa Hermana konečne dočká a počas vzájomného dialógu konečne prezrie a pochopí, že jej milý konal všetko v pomätení zmyslov, že ju ani zďaleka tak nemiluje tak ako ona miluje jeho.

V tejto chvíli sa naplno prejavuje celá dramatickosť tejto postavy, ktorá je umocnená jej tragickým koncom. V momente odhalenia pravej povahy Hermana vidíme u Lízy najväčší vnútorný zlom. Jej myslenie a konanie je charakterizované veľkou beznádejou. Libretista opery tu ešte ponúkol skladateľovi možnosť takého záveru, kde sa Líza zmieri so svojim snúbencom, Čajkovskij však túto možnosť rezolútne zavrhol, pretože podľa neho existovalo pre túto postavu len jediné možné východisko z tragickej lásky, a tým bola smrť. Lízu premáha táraha vlastného osudu a i napriek možnosti vrátiť sa k bývalému životu sa cíti byť osudovo zviazaná s Hermanom. Strašné odhalenie ju ochromuje a paralyzuje natoľko, že si nedokáže poradiť s rozbúreným tokom vlastných myšlienok, ktoré jej v prvom bolestnom návale našepkávajú len jedinou možnosť. Ničotu.

Bez Hermanovej lásky sa Líza cíti vnútorne mŕtva a cesta späť už nie je možná. Jej vášnivost' a impulzívnosť nedovoľujú logicky rozmýšľať a bolesť v srdci je taká nesmierna, že jediná možnosť ako ju konečne utíšiť je ukončiť svoj život. Vykúpením z tejto bolesti sa stáva smrť.

8. Hudobno-interpretačný pohľad na postavu Lízy.

Líza je najlyrickejšou, a taktiež najsmutnejšou z hlavných postáv opery Piková dáma. Postava Lízy má v opere dve náročné árie a dva náročné duety, ktoré sú charakterovo odlišné, dramatickejšieho charakteru a kladú na interpretku postavy Lízy veľké nároky. Okrem spomínaných árií a duetov má postava Lízy v opere ešte kvintet v prvom obraze, duet v druhom obraze, a niekoľko krátkych pasáží v priebehu opery.

Postava Lízy sa v opere objavuje už v prvom obraze. Tento obraz navodzuje atmosféru bezstarostnosti a pokoja. Za krásneho jarného počasia sa v parku stretávajú prechádzajúce dvojice, skupinky ľudí sedia na lavičkách, vychutnávajú si prvé jarné slnečné lúče. V tomto obraze vystupujú všetky hlavné postavy zúčastnenej zápletky, ktorá sa vyvíja pred očami publika. Práve v priebehu tohto obrazu sa Herman dozvedá o zasnúbení Lízy s Jeleckým a upevňuje svoje odhodlanie, vybojovať si jej srdce.

Ústredným číslom celého prvého expozičného obrazu je krátky kvintet, ktorý netrvá dlhšie než jednu minútu. Počas tohto kvintetu sa zjavuje prvá predzvesť blížiacej sa tragédie. Pri príchode Lízy s Grófkou do parku v melódii po prvýkrát zaznie motív osudu. Lízu a všetkých ľudí na scéne premkne hrozivá, nevysvetliteľná predtucha blížiaceho sa nešťastia „Chvejem sa“. Toto sú začiatkové slová všetkých postáv temného a zmäteného zoskupenia ľudí, ktorým vrcholí celá scéna. Z hudobného hľadiska je to veľmi zaujímavý moment, pretože tu hudba už nie je ani len trošku popisná, ale zobrazuje duševný stav každej z postáv. Všetkých päť postáv naraz spieva v tú chvíľu tie isté slová, v ktorých však cítiť charakterové odlišnosti, každý z nich si v ten moment spieva sám pre seba.

Slová Lízy a ostatných aktérov tragédie plynú na pozadí temného bodkovaného rytmu. Tento osudový sprievod je známy už z predohry a tu vystupuje ako akási zámerna témy osudu. Hudba vyjadruje konfliktnosť situácie. V tomto obraze Líza po prvýkrát stretáva Hermana, ktorý v nej vyvoláva rozporuplné pocity.

Na jednej strane ju k nemu priťahuje akési imaginárne puto, prebúdz sa v nej obdiv a vzrušenie, a na druhej strane ju toto stretnutie premkne nevysvetliteľným strachom. Líza hľadá v hĺbke duše vysvetlenie záhadného pocitu.

Čajkovskij Lízine pocity vo vokálnom parte zdôraznil nepokojným rytmom krátkych nôt, prevažne osminových a šestnástinových. Melodická linka Lízinho partu sa pohybuje prevažne v strednej polohe a dynamike, nie je preto až taká náročná po speváckej stránke, interpretka postavy Lízy tu však musí po výrazovej stránke správne vystihnúť pocity blížiaceho sa nešťastia. V slovách „Mne strašno“, ktoré Líza často opakuje, musí byť tento psychologický moment adekvátne vystihnutý.

Ukážka č.1 kvintet prvého obrazu „Mne strašno“ (Chvejem sa)

The musical score is for a quintet in 3/4 time, marked 'Adagio' (♩ = 60). It features five vocal parts: Líza (Soprano), Графиня (Alto), Герман (Tenor), Томский (Bass), and Князь (Bass). The lyrics are in Russian. The piano accompaniment is marked 'pp'.

Lyrics (Russian):

Лíза: Мне страшно! Он о-пять пе-ре-до мной,
Графиня: Мне страшно! Он о-пять пе-ре-до мной,
Герман: Мне страшно! Здесь о-пять пе-ре-до мной, как
Томский: я! Вот, о ком он го-во-
Князь: Мне страшно! Бо-же мой, как сму-ще-на

Postava Lízy sa naďalej objavuje v druhom obraze, ktorý sa odohráva v jej izbe. Podľa pravidiel drámy je tento obraz už menej kontrastný. V obraze sú dve taktové čísla. Prvé sa začína nevinným elegickým duetom „Už je večer“, ktorý spieva Líza so svojou priateľkou Polinou, podľa starej ruskej tradície domáceho muzicírovania. Vokálny part je sprevádzaný len zvukom klavichordu, na ktorý hrá samotná Líza.

Spoločný duet nepripomína klasickú áriu, jeho melódia skôr evokuje motív starej ruskej romancy. Skladateľ tento dojem docielil najmä prostredníctvom melodickéj linky Polininho hlasu, ktorá je paralelne vedená s Lízinou vokálnou linkou, avšak o sextu nižšie. Lyrická melodika v dynamike *piano* na začiatku duetu je podporená trojštvrtovým metrom. Celý duet má veľmi ukludňujúci charakter, toto je docielené vhodným zvolením G-durovej tóniny. Na konci romancy sa ku zvukom klavichordu pripája aj orchester. Ďalším hudobným číslom je Polininova romanca „Podrugij milyje“ (Milé priateľky), ktorú spieva na prosbu kamarátok. V tejto jednoduchej piesni cítime určitý znepokojivý element, ktorý akoby predznamenal Lízine duševné muky, ktoré ju ešte len čakajú. Hudobne je táto Polininova pieseň ostrým kontrastom k predchádzajúcej romanci. Z tóniny G-dur v trojštvrtovom metre Čajkovskij prechádza cez tóninu e-mol až k tónine Es-mol v štvorštvrtovom metre, ktoré predošlú ilúziu absolútne zničí. Na záver tejto romancy dokonca sám Čajkovskij píše poznámku: „Citlivý dirigent v tomto mieste vždy zotrúva v pauze a dáva aj divákovi možnosť – dojať sa a vzrušiť spoločne s Lízou“. Veď Polina predpovedala jej osud vo svojom koncertnom čísle: „Aj ja ako vy som žila šťastne v Arkádii, ale čo mi teraz zostalo? Hrob!“ V tomto momente by azda bolo pre skladateľa veľmi jednoduché skomponovať ešte jednu „čistú“ pieseň ako duet s Lízou, pre neho však bolo dôležitým poukázať na Lízino duševné rozpoloženie v deň zasnúbenia a v deň stretnutia s Hermanom v Letnom sade. Tento pocit zdieľajú aj jej priateľky, a v tom tkvie celý psychologický moment tejto piesne. Nasleduje temperamentný tanec „Nu kasvetik Mašeňka“. Líza sa však k zábave priateľiek nepridáva. Zábavu preruší až príchod guvernanky, ktorá svojím chovaním symbolizuje zastaralé spoločenské mravy.

Záverečná scéna je logickým završením obrazu. Nasleduje tu Lízin monológ, v ktorom odhaľuje svoje duševné rozpoloženie. Z Lízy opadlo napätie a únava celého dňa, kedy musela predstierať falošnú radosť zo zasnub. Opadol taktiež strach zo stretnutia s Hermanom. Líza sa v monológu vyznáva zo svojich pocitov. Neľúbi Jeleckého, ale neznámeho muža, ktorého stretla v parku a s napätím očakáva jeho príchod. Líza, vnútorne nesmierne zmätená, bojuje so svojimi pocitmi. Ária Lízy „Začem že ety slózy“ (Prečo tie slzy) sa skladá z dvoch dielov.

Prednes týchto dielov je veľmi patetický Prvý diel, ktorý prináša hlavný motív sa začína ostinátnymi šestnástinovými notami. Formu árie upevňuje striedanie pomalého a rýchleho tempa, zatiaľ čo pomalé tempo (Tempo primo) prináša hlavnú tému árie, naopak živšie tempá (Poco piu animato, L'istesso tempo) prinášajú epizódny materiál. V závere dielu prvého pochybuje Líza o svojej láske k Jeleckému, vo svojich myšlienkach je neustále s oným neznámym mužom, a so svojim tajomstvom sa môže zveriť len temnej noci. Človeka tu až bolí srdce z toľkého množstva sekundových intonácií, spomalení a pohybu melódie po tónoch zmenšeného septakordu. Druhý diel árie sa začína zmenou tóniny. Tónina c-mol je tu vystriedaná rovnomennou tóninou C-dur. Tento tóninový kontrast symbolizuje blížiacu sa zmenu. Líza pociťuje márnosť nad zapieraním vlastných pocitov („prečo by som mala klamať samu seba...“) Inštrumentáciu tohto dielu Čajkovskij zvýraznil maximálnym využitím sláčikov, ku ktorým sa pridáva nežný zvuk harfy. Krátke melodické úseky v dychovej sekcii korešpondujú veľmi úzko s Líziným vnútorným stavom. Hnacím prvkom v hudbe je tu ostinátna figúra v sláčikoch. V závere árie, kde sa Líza naplno vyznáva zo svojho citu, („...„ó počúvaj noc, len tebe jedinej môžem prezradiť tajomstvá svojej duše““) je melodická linka sprevádzaná postupným crescendovaním orchestra. Expresívny hudobný výraz je tu melodicky a dynamicky vystupňovaný až k nádhernému záveru. Interpretačne je to veľmi náročné, vypäté miesto. Notový zápis obsahuje množstvo vysokých držaných legátových tónov, ktoré vyžadujú od interpretky tejto postavy výbornú technickú zdatnosť. Vrucnosť Lízinho spevu zanecháva v poslucháčovi hlboký dojem. Po dvoch mohutných akordoch v fff nastáva veľký zlom. Monológ Lízy je prerušený. Vo dverách balkóna sa naraz zjavuje Herman. Sila jeho osobnosti je tak veľká, že jeho príchod nevyvolá u Lízy žiaden krik. Herman prichádza, aby Líze vyznal lásku. Medzi Lízou a Hermanom sa rozprúdi dialóg, ktorý je vystavaný z krátkych dvojtaktí, ktorých rýchle pulzovanie zvyšuje celkový dojem. Nasleduje téma lásky, ktorej náznaky nám autor vyjaval už v introdukcii.

Ukážka č. 2 hlavný motív árie Lízy „Otkuda ety s'lozy“

Líza, váha, prosí Hermana, aby odišiel. Jej prosba znie smutne, hudba neskôr dokonca prechádza až do patetickosti. Na vrchole preruší Lízu hudba, v ktorej znie jasný motív troch kariet, nečakane sa ozve klopanie na dvere. V orchestri počuť variovaný motív osudu. Prichádza Grófká, ktorá bola vyrušená nečakaným hlukom, Líza ju upokojuje a vracia sa späť. Po odchode starej Grófký v orchestri stále doznieva motív troch kariet. Celej scéne dodáva pochmúrny charakter temný zvuk tympánu. Po návrate Lízy Herman opäť vyznáva svoju lásku. Cítíme, že ona sama už nie je schopná ďalej Hermanovi klásť odpor. Od moderata asai nastupuje finálna časť druhého obrazu. Dominujúcim prvkom, ktorý predznamenáva celý dialóg, je leitmotív lásky. Vášnivost Hermanových slov je priam bezhraničná. Hudobný moment neustále graduje až do náročného technicko-interpretáčného vrcholu v E-dur záverečným držaným tónom na h2 v dynamike fff pri slovách Lízy „Som tvoja!“. Orchestrálné zakončenie scény znie ako hymnická oslava lásky.

Tretí obraz Pikovej dámy sa odohráva na maškarnom plese, kde sa opäť objavujú všetci aktéri blížiacej sa pohromy. Je koncipovaný snád' najzvláštnejšie zo všetkých obrazov, pretože ho tvorí séria uzavretých čísel, ktoré stoja po výrazovej stránke akoby mimo dramatickej udalosti. Herman je v tomto momente absolútne posadnutý myšlienkou troch kariet.

Tento obraz je veľmi dôležitý, pretože je v ňom viditeľný presný psychologický zlom u Hermana, ktorého ovláda už len túžba po bohatstve, a týmto zlomom udalosti dostávajú rýchlejší spád. Je zrejmé, že sa blíži tragédia a nič nebude také, ako predtým. Na plese sa objavuje Líza, ktorá sa snaží odolať nátlaku svojho snúbenca Jeleckého, ktorý vycítil zmenu jej správania. Líza sa však voči nemu správa veľmi rezervovane, a následne vyhľadá v dave Hermana, ktorému dáva kľúč od grófkinej spálne, aby tak mohol vniknúť do jej izby, ktorá je hneď vedľa izby starej dámy. Herman však netrpezlivo nalieha, aby stretnutie prebehlo ešte v tú noc a Líza nakoniec súhlasí. Je rozhodnuté! V orchestri graduje téma troch kariet a osud hlavných postáv je spečatený.

V ten večer Líza očakáva Hermana vo svojej izbe. Netuší však, aká tragédia sa práve odohráva vo vedľajšej miestnosti. Herman snažiac sa vymámiť zo starej grófkyni jej tajomstvo, vydesí starú ženu k smrti. Líza počuje hluk, ktorý vychádza odvedľa a vbehnú do miestnosti. V tom momente sa mení celá hudobná faktúra. Tempo a hudobný proces má nepokojný výraz. Krátke repliky Lízy a Hermana sú spojené s citátom motívu lásky, ktorý dostáva postupne širší a širší priestor. Tento duet je vo svojom koncentrovanom žiali a svojím smútočným charakterom hlboko ľudský. Líza počas dialógu s Hermanom začína tušiť, ako na tom vlastne Herman je a dostáva veľký strach („tak preto si tu! Nie kvôli mne. Ty si chcel zistiť tri karty! ...som stratená kvôli nemu!“). Vyvrcholením celého záveru je opäť hudobný motív troch kariet, ktorý zaznie v plechových nástrojoch sprevádzaný secco akordmi drieb a sláčikov. Vo vlastnom hudobnom vzťahu predstavuje tento, v poradí už štvrtý obraz v opere, veľkú jednotu, ktorá sa prejavuje nielen vo vzťahu tonálneho plánu a spracovania tých istých tém, ale prejavuje sa aj podľa rozloženia určitých kontrastných prvkov.

Jedným z najemotívnejších a najtragickejších momentov v celej opere je výstup Lízy v šiestom obraze. Túto scénu zaradil skladateľ do opery, aby tak pridal dejovému základu väčšiu spojitosť a odôvodnenie. Tento obraz sa delí na dve časti. Prvou časťou je ária Lízy („Už polnoc blíži sa a Hermana stále niet!“). Táto ária nepochybne patrí k najkrajším a najobtiažnejším áriám v sopránovom repertoári.

Svojím vnútorným nábojom, strhujúcou melodicko-harmonickou linkou, dynamickými rozlíšeniami a silným sugestívnym výrazom uchvacuje poslucháčov po celom svete s rovnakou intenzitou po celé roky. Jej melancholický nápev je po stránke hudobného jazyka blízky niekoľkým Čajkovského romanciam, ktoré vychádzajú z národných piesní. Pred nami je zrazu akoby ruská deva, obyčajné dievča z vidieka a nie vnučka bohatej Grófký. V začiatku obrazu prevládajú osudové motívy so žalostným nábojom. V prvej časti árie v slovách „Ach istamilas ja gorem“ (Smútok ma trápi a sužuje) vystupuje do popredia predovšetkým Lízin smútok a utrpenie. Je to azda najsmutnejšia hudba z celej opery. Líza čaká na nábreží rieky na Hermana a hoci na ňu dolieha ťarcha akejsi nevysvetliteľnej tragédie, stále neverí, že by bol Herman schopný spáchať taký zločin cíti, že ho stále miluje a preto sa s ním chce ešte raz stretnúť. Začiatok árie znie ako osud sám. Znie ako tep hrobu, ako silné dunenie valiacej sa smrti. Mohutný zvuk orchestra Čajkovskij zvýraznil ešte zvukom flaut, hoboja a klarinetov. Navzdory silne tragickému náboju na začiatku árie sa tu mnoho interpretok postavy Lízy dopúšťa zásadnej chyby. Tou je najmä problém prednesu árie. Často sa nechávajú strhnúť krásnou, priam až patetickou hudbou a rovnako pateticky potom interpretujú aj samotnú áriu. Lenže Líza nie je žiadna Aida, ktorá čaká v hrobke na svojho Radamesa. Nie je to ani žiadna romantická hrdinka. Pred nami stojí obyčajná, jednoduchá, mierumilovná ruská deva, ktorá je odsúdená na život v utrpení a smrti. Osud, ktorý je rovnaký ako osud mnohých obyčajných ruských žien, ktorý je ospevovaný v stovkách piesní a romancí. V tejto árii prevláda nový motív, o ktorom môžeme povedať, že je jedným z tých „osudových“. Sústavné striedanie toho istého tónu s krátkym odklonením do hornej malej tercie vytvára veľmi smutný kolorit. V časti „Smútok ma trápi“, melódia pripomína svojím motívom uspávanku, tempo je mierne, Líza sa tu trochu upokojí. Avšak aj stredná poloha tejto časti je po interpretačnej stránke zradná, pretože, mnoho speváčok, ktoré interpretujú postavu Lízy prirodzene disponuje ťažším, mladodramatickým, až dramatickým hlasom, tmavšieho tónu, ktorý sa práve v úvode „Ach istamilas..“ nedokáže patrične vyľahčiť. Interpretky zväčša ťažko zvládajú prechod od dramatického „Už polnoc blíži sa“ ...k melodicky zvolnenejšiemu „Ach istamilas“ a na prechodných tónoch pri slovách „dumaj sebja isterzala ja, kdeže ty radosť byvala ja...“, bývajú intonačne pod tónom. Je dôležité túto časť

predniesť v predpísanej dynamike p až mf a celú plochu podporiť takmer dokonalým legátom. Inak táto časť stratí celú svoju krásu.

Ukážka č.3 Hlavná téma ariosa Lízy v 6. Obraze „Ach istamilas..“

Andante molto cantabile (♩ = 66)

Ах, не то . ми . лась я го . рем...

Но . чью ли . дям, толь . ко о нём ду . мой со . би не . тер - за - ла я...

Где же ты, ра . дость бы . ва . ла . я? Ах, не то . ми . лась, у . ста . ла

Po tejto mäkkej lyrickej časti pri neustálom opakovaní tých istých slov, prichádza dramatický vzostup, ktorý je zosobnením Lízinho odporu a žiaľu voči svojmu osudu a hnevu na Hermana. Technicky je to nesmierne náročné miesto, melodický motív árie sekvencovito stúpa po prechodných tónoch od f2 cez g2 až k záverečnému vygradovaniu na dlhé držané tóny a2, ktoré sú vystriedané sekundou na tón h2 v dynamike ff a nasleduje veľmi dramatická časť v poco stringendo, kde melódia opakuje jeden melodický motív, ktorý sa opakuje v postupnom klesaní vždy o terciu nižšie, a tým celú túto časť napokon upokojí. Záverečná časť árie sa napokon vráti do Tempo primo, kde opäť prevládne melanchólia Lízy, a jej žalostný plač. Áriu Líza zakončuje slovami „taska grizot miňa valnujet“ v ktorých cítime jej duševné vyčerpanie a odovzdanie sa žalostnému osudu.

Ukážka č 4. Dramatická časť ariosa Lízy v 6. Obraze

The image shows a musical score for a dramatic part of an aria. It consists of a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line is in G major and 2/4 time, with lyrics in Russian: "Но чью ли, двум толь ко о вѣм, ах,". The piano accompaniment includes dynamic markings like "pp cre" and "mf dim." and articulation like "scen do".

Tento motív osudu je najcitelnejší pred údermi hodín, ktoré sú vyjadrené zvukom trombónu a trúbky. V scéne nastáva veľké napätie, dynamika *pp*, dlhé akordy a bitie vežových hodín nás uvedú do napätia. Líza stále čaká na Hermana a dúfa v jeho príchod. Na začiatku tohto obrazu prevládajú osudové motívy so žalostným naliehaním. V prvej časti až po slová „Smútok ma trápi a sužuje“, tu vystupuje do popredia predovšetkým utrpenie mladého dievčaťa. Prudký duševný zlom Lízy naznačujú slová, ktoré zrazu vykrikuje „Tak je to pravda. So zlodejom som zviazala svoj osud!“. Hudba zvýrazňuje situáciu. Prudká orchestrálna pasáž tohto momentu je zdôraznená najmä v sláčikoch a je zakončená secco akordom. Tvorí akýsi predel medzi prvou a druhou časťou obrazu. V slovách „Tak je to pravda“ sa hudobná výpoveď Lízy prudko zmení. Zaznieva vášnivá melódia vo vysokej polohe so sprievodnými figúrami klarinetu, ktorá vyjadruje krajný stupeň Lízinho vzrušenia. Melodický vstup tohto úseku je charakteristický variantom motívu troch kariet. Líza je plná zúfalstva a vášne a osvojuje si čierny vnútorný svet Hermana. Väšnivý spád tejto časti je opäť nesmierne interpretačne náročný, sopranistky, nesmú po prvej árii ochabnúť, poľaviť z napätia, je tu potrebné zmobilizovať všetky sily, pretože sa celá táto časť je dramatická a pohybuje sa opäť vo vyššej polohe, najnáročnejšie miesto je pri slovách „moja láska pošliapaná“, kde môžeme vidieť chromatický postup melodickéj linky od tónov f2 až po b2, samozrejme stále v dynamike *ff*. Lízin spev v tejto časti je akýmsi hudobnou štylizáciou náreku.

Ukážka č. 5 scéna Lízy pred duetom v 6. obraze „Tak eto pravda“

Лиза

Allegro giusto ♩ = 120

Так э - то прав - да! Со зло -

де - ем сво - ю судь - бу сви - за - ла

ли! У - бий - це, на - вер - гу на -

V druhej časti tohto obrazu sa Líza konečne Hermana dočká. Nasleduje vzájomný duet. Táto časť obsahuje množstvo prechodov protikladných duševných stavov. Krajné zúfalstvo Lízy sa mení na plnosť šťastia a zlieva sa do citlivej melódie dueta. Zo začiatku Herman len pasívne opakuje slová Lízy. V druhej slohe začína prvý každú vetu, až kým sa ich hlasy nezlejú do spoločného spevu. Duet „O da, minovali stradanija“ (Trápenie už pominulo) znie radostne. Je to však len akési ticho pred búrkou a Lízino šťastie trvá len okamih. Ešte ani nestihol doznieť duet, nestihla sa ešte upevniť ilúzia „lúbiaceho“ Hermana, keď sa Líza utvrdzuje v tom, že Herman naozaj prepadol hráčskej vášni. Slová *Hermana* „...do herne! Tam ležia hrudy zlata, ktoré budú patriť iba mne..“, sú sprevádzané motívom troch kariet, ktorý vzniká rôznymi variáciami v basovom klarinete. Tieto slová definitívne zlomia Lízinu ilúziu a vieru v Hermanovu lásku. Nasleduje patetický dialóg Lízy a Hermana.

Nástupy Lízy začínajú intervalom stúpajúcej kvinty, ktorá pôsobí ako výkričník. Prvok leitmotívu v závere variovaný v kontrabasoch, basovom trombone a violončelách, uzatvára jeden celok. Keď sa Líza dozvie, že Herman bol hlavným vinníkom Grófkinej smrti, opäť ho preklína. Hudobný motív je zhodný s epizódou „Tak je to pravda“, len s tým rozdielom, že Herman súčasne s Lízou spieva recitatív, ktorý je zvláštny svojou melodikou a pochmúrne harmonizuje s nepríčetným spevom Lízy.

Ukážka č. 7 Dramatická časť duetu Lízy a Hermana v 6. obraze

The musical score is presented in two systems. Each system includes a vocal line for Lily (Л.) and Herman (Г.), and a piano accompaniment (piano). The key signature is G major (one sharp) and the time signature is 4/4. The lyrics are in Russian. The piano accompaniment features a consistent rhythmic pattern of eighth notes, often beamed together. Dynamic markings such as 'scel' and 'do' are present in the piano part.

Vo vrcholnom mieste dueta Herman so smiechom odstrkuje Lízu, viac ju už nepozná. Líze sa zjavuje celá tragédia vo svojej podstate, zisťuje, že Herman je šialenec. Všetko sa zrazu spojilo. Tajomstvo, láska aj smrť. Smrť sa však ukázala byť najsilnejšia. Keď Líza pochopí túto presilu, už nemôže a ani nechce žiť. So slovami „Pagyb on pagyb a v mieste s nim i ja!“ (Je stratený a spolu s ním aj ja!) uteká Líza k nábrežiu a končí svoj život vo vodách rieky.

Záver

Opera Piková dáma sa zaoberá veľmi subjektívnou tematikou. Postavy, ktoré sa v príbehu nachádzajú, sú zachytené v stave psychickej dilemy. U niektorých postáv je toto rozpoloženie prechodným, no u iných môže byť zas javom, ktorý ich poznačí na dlhú dobu. P. I. Čajkovskij vo svojej nezabudnuteľnej psychologickej hudobnej dráme vychádzal z jednotlivých charakterov hlavných postáv. Odkrýva pred nami nielen ich myšlienky a úmysly, ale aj zdroj týchto myšlienok - dušu. Vnútorň svet postavy Lízy, na ktorú som sa v tejto práci snažila zamerať, sa odráža najmä v jej konaní. Skladateľ nezobrazuje jej city, ako nejaké uzavreté, izolované kusy, práve naopak, vnútorň svet postavy Lízy mu poskytuje bohatý materiál, ktorým tak vykresľuje širší psychologický kontext. Čajkovského koncepcia je hlboko dialektická. Jej základ spočíva v cieľavedomom snažení skladateľa pravdivo vykresliť obraz svojej doby. Opera Piková dáma je skutočnou ukážkou vtedajšej ruskej prítomnosti, objektívnym výrazom vzťahov, myšlienok, vzťahov a mravov v ich zovšeobecnenej forme. Opera je obsahovo bohato členená od subjektívneho lyrického plánu, až po reálne obrazy sociálneho života, ktoré výstižne poukazujú na veľký páľčivý problém vtedajšej aristokracie a celej ruskej spoločnosti - zhubnú hráčsku vášeň. Čajkovského hudba komponovaná so skutočnou živosťou ešte viac umocňuje vyznenie hlavnej myšlienky. Jeho veľký prínos spočíva najmä v spôsobe, akým dokázal neuveriteľne hudobne aj divadelne vystavať nádhernú hudbu do jedného celku s morálnou a ľudskou drámou. Neha prvých pocitov, strach, bolesť, utrpenie, zosmiešňovanie, vášeň, neúnavný pohyb osudovej sily, osvietenie a katarzia vo finále - to všetko môžeme v Pikovej dáme vnímavo ucítiť.

Opera Piková dáma od Petra Iljiča Čajkovského nikdy nezostarne. Aj v dnešnej dobe nesie svoj hlboký odkaz a v obraze minulosti v nej môže aj súčasný človek nájsť žriedlo poznania, skúseností a ponaučenia.

Zoznam použitej literatúry

Brigitte, Regler-Bellinger; Schenck, Wolfgang; Winking, Hans. *Opera - veľká encyklopedie*. Praha: Mladá fronta, 1996. 632 s. ISBN 80-204-0541-0.

Hostomská, Anna. *Průvodce operní tvorbou*. Praha: Nakladatelství Svoboda-Libertas, 1993. 682 s. ISBN 80-205-0344-7.

Someš, Jaroslav. *Čajkovskij a Piková dáma*. In Peter Iljič Čajkovskij. *Pikovaya dama*. Praha: Státní Opera Praha, 2004 [str. 10 - 23].

Warrack, John-West, Evan. *Oxfordský slovník opery*. Praha, 1998. ISBN 80-85893-14-2.

Puškin, Alexander Sergejevič. *Piková dáma*. Praha: Nakladatelství Svoboda, 1949.

Berberová, Nina. *Čajkovskij*. Praha - Topičova edice. 1937. 261 s.

Pribeginová, Galina Alexejevna. *P. I. Čajkovskij*. Bratislava: Opus, 1990. 237 s. ISBN 80-7093-036-5.

Čajkovskij, Petr Iljič. *Piková dáma, klavírný výťah*. B.V. Asafjev: Moskva, 1950.

Ivanková, Anna. *Prezencia hudobného obrazu - vášne v Čajkovského opere Piková dáma*. [rukopis] diplomová práca: Bratislava, HF VŠMU 1978. 45 s.

Čajkovskij, Modest. *Life and letters of Peter Ilich Tchaikovsky*. University press of Pacific, 2004.

Davydova, Kseniia Iur'evna. *П. И. Чайковский. Полное собрание сочинений, том V*, Moskva 1959