

EEN VERHAAL
VAN NET NIET

EEN VERHAAL VAN NET NIET

Een baanbrekende interpretatie
van Tsjaikovski's opera

JEVGENI ONEGIN

Francis Maes

| OWL PRESS |

INHOUD

	EEN WOORD VAN DANK.....	7
I	HET GELUK BINNEN HANDBEREIK? Over opera als kunst van nuance	11
II	<i>ONEGIN</i> EN TSJAIKOVSKI Eerste bedenkingen	35
III	HET UITGANGSPUNT..... Alexander Poesjkins roman in verzen	51
IV	WAAROVER GAAT <i>JEVGENI ONEGIN</i> ? Thema's, vertelwijze en receptie	67
V	WIE IS TATJANA?	83
VI	WAAR STOND TSJAIKOVSKI IN 1877?	99
VII	MET LIEFDE VOOR HET VERHAAL..... Compositie en uitvoering	113
VIII	MET OPRECHTE PASSIE In hoeverre is <i>Onegin</i> autobiografisch?	123
IX	VAN ROMAN IN VERZEN NAAR LIBRETTO	137
X	'IK ZAL ER PETER ILJITSJ IN HOREN EN NIET POESJKIN' Wat voegt muziek toe?	167
XI	<i>ONEGIN</i> EN TSJAIKOVSKI Een beschouwing	205

*Ter herinnering aan
Richard Taruskin*



HET GELUK BINNEN HANDBEREIK?

Over opera als kunst van nuance

Stel je voor: je verlangt heftig naar iets, je waant je ideaal binnen handbereik, maar om een onduidelijke reden glipt je zo verlangde doel je uit handen. Je stond er zo dichtbij. Zo herkenbaar. Een menselijke situatie die ieder van ons – in een of andere vorm, met wisselende intensiteit van het verlangen en de ontgoocheling – meemaakt.

Gefnuikte ambities horen bij het leven. Onvervulde wensen definiëren ons. Wij mensen streven voortdurend. Onze behoeften staan nooit stil. Vaak projecteren we ons geluk in het ideaal van de perfecte relatie. Veel is er niet nodig om die begeerte teniet te doen. De perfecte relatie laat zich niet zomaar opeisen. Het leven hangt af van toevalligheden, waar zelfs de grootste wilskracht wel eens onder bezwijkt.

Een eeuwenoude wijsheid houdt voor dat we zorgvuldig moeten omspringen met onze verlangens. Wie enkel ziet wat ontbreekt en niet wat we hebben, loopt het geluk blijvend achterna. Net daarom hebben mensen altijd verhalen verteld over hun realiseringen of mislukkingen.

VERLANGEN MET
EEN LACH OF EEN TRAAAN

Kunst en literatuur puilen dan ook uit van deze menselijke waarheid. Drama en literatuur ontwikkelden dominante ficties om de variaties aan deze menselijke ervaringen in onder te brengen. Ofwel moet het verlangen allerhande obstakels overwinnen om uiteindelijk vervulling te vinden. Het genre van de komedie vertelt deze fictionele kijk op het leven aan de hand van een plot waarin personages al hun energie aanwenden om het doel te bereiken. De komedie toont mensen in hun actie: ze ondernemen, ze zijn actief om hun doel te bereiken. In de komedie ligt het doel in sociaal aanvaarde verhoudingen. Komедies eindigen in de regel met een huwelijk, het toonbeeld van het maatschappelijke contract en de sociale consensus.

De alternatieve fictie is de tragedie. Een misverstand, een zwakheid, een morele fout kan voldoende zijn om alle ambities te laten stuklopen en uitdoven in het onontkoombare einde. Het zwaartepunt van de tragedie ligt niet in het felbevochten einde, maar in het moment van de erkenning. Het moment van inzicht in de onherstelbaarheid van de tragische vergissing.

Deze twee dominante ficties van komedie en tragedie volstaan echter bijlange na niet om alle mogelijke schakeringen in het verloop van onze verlangens naar hun vervulling of ontgoocheling weer te geven. De literatuur ontwikkelde tussenvormen, zoals het pastorale drama van de renaissance-periode, de tragedie met een positief einde, of het melodrama, waarin de afloop ook gelukkig kan zijn. In hun muzikale vertaling leidden die tussenvormen tot een genre zoals de *opera seria*, het definiërende operagenre van de achttiende eeuw. Deze *opera seria* is een hybride: in de regel eindigt hij met een *happy end*, hoewel al het voorgaande in de tegenovergestelde richting wees. De pure tragische opera kreeg eerherstel in de negentiende eeuw. Intussen had ook de literatuur met de romankunst een genre ontwikkeld dat expliciet de nuances ging opzoeken.

Grote voorbeelden volgen nog het stramien dat komedie en tragedie aanreikten. Jane Austen laat de lezer van bij het begin aanvoelen wat een bevredigend einde moet zijn, om dan via alle mogelijke omwegen van obstakels en bezwaren uit te komen bij het verwachte einde. De grootste energie van de personages gaat naar de realisering van een sociaal aanvaarde uitkomst. Zoals in de komedie eindigen de romans van Jane Austen met een huwelijk – soms zelfs meerdere – dat in de sterren stond geschreven. In *Mansfield Park* ligt het lang uitgestelde huwelijk tussen Fanny Price en Edmund Bertram zodanig voor de hand dat de verteller er nauwelijks woorden aan besteedt. In *Pride and Prejudice* weet de lezer sneller dan Elizabeth Bennet dat zij zich vergist in het ware karakter van Mr. Darcy. Austen maakt er ook geen geheim van dat Anne Elliot in *Persuasion* de fout van haar leven maakt om haar verloving met Captain Wentworth te verbreken. Ze krijgt een hele roman de tijd om die fout recht te zetten.

De fictie van de tragedie zorgt voor een romankunst met een ander verloop. Flauberts *Emma Bovary* en Tolstojs *Anna Karenina* krijgen niet de kans om hun fout te herstellen. Hun lot leidt naar de dood, meer bepaald naar de zelfdoding. De fictie kan ook de vervulling verplaatsen naar een domein buiten het leven, zoals naar een mystieke of bovenwereldlijke vorm van vervulling. Dit gebeurt in romantische muzikale drama's, zoals *Der fliegende Holländer* of *Tannhäuser* van Richard Wagner. In zijn *Tristan und Isolde* mogen we gerust de ultieme uitwerking van deze fictie zien. Maar ook de literatuur kende zijn precedenten, met *Wuthering Heights* van Emily Brontë wellicht als mooiste voorbeeld.

Tegen het einde van de negentiende eeuw ontwikkelen schrijvers de romankunst in een nieuwe richting, en willen ze vooral de onbeslistheid van het leven weergeven. Plotlijnen eindigen niet langer in bevestiging of catastrofe, maar in de schemerzone waarin het leven zich doorgaans afspeelt. Op het einde van *The Portrait of a Lady* van Henry James beseft Isabel Archer maar al te goed dat zij is bedrogen. De belofte die haar plotse en onverwachte fortuin haar leek te bieden bleek zich tegen haar te hebben

gekeerd. Vastberaden om niet in de val van een conventioneel huwelijk te trappen en haar vrijheid te bewaren blijkt ze uiteindelijk de speelbal te zijn geweest van wrede berekening. Ze eindigt precies waar ze het niet had verwacht: in een liefdeloos huwelijk waarin het bestaan is ingeperkt tot haar maatschappelijke rol bij het verwerven van fortuin en maatschappelijk aanzien voor haar echtgenoot. Eenmaal tot het inzicht gekomen in deze tragische wending, besluit ze verder te gaan met haar leven. Ze wijst alle ontsnappingswegen af en keert terug naar haar man. De lezer blijft in het ongewisse over de aard van haar verdere bestaan. In een roman zoals *The Portrait of a Lady* ziet ook de auteur af van ingrepen om het verhaal in een fictionele plooi te leggen. Het leven is zoals het is. Mensen moeten verder met de gevolgen van hun verkeerde keuzes of bedrogen ambities. Misschien zijn mensen resistent genoeg om met teleurstellingen om te gaan. Hoe dichter de romankunst bij de huidige tijd komt, hoe meer het open einde veld wint.

EEN KUNSTSTUK IN HET ONGEWISSE

Een van de grootste monumenten opgericht voor het onbevredigde verlangen is *Jevgeni Onegin*, een literair werk van de Russische schrijver Alexander Poesjkin, dat hij schreef van 1824 tot 1833. De auteur noemde het een *roman in verzen*. *Jevgeni Onegin* vermengt de kenmerken van een verhalend gedicht met het toen moderne genre van de roman op een erg persoonlijke en creatieve manier. De plot is precies de weergave van de onbevredigde liefde. Twee jonge mensen houden van elkaar, maar jammer genoeg niet op hetzelfde moment. Poesjkin maakt duidelijk dat hun vereniging niet kan, maar hoe moet het verder? Niemand sterft. Beide minnaars zullen wel een weg vinden om hun leven zonder elkaar op te nemen. Poesjkin zelf zet er echter niet op in. Voor hem is de vertelling voorbij met de definitieve afwijzing van een – op dat moment illegitieme – liaison door de vrouw. Hij laat de man aan

zijn lot over. De figuur van de verteller – die optreedt als stand-in voor de auteur – neemt afscheid van het personage Onegin, van zijn dichtwerk en van zijn lezers.

Je mag mijn vriend of vijand wezen,
Maar, lezer, laten wij elkaar
Dan nu de hand reiken. Bij dezen:
Vaarwel! ...
Ik hoop dat je voor mijmerij,
Vermaak, gevoel, gebakkelei
Iets van je gading hebt gevonden,
Als is het maar een bagatel.
Met deze wens zeg ik vaarwel.¹

We hoeven ons verder niet te bekommeren om een personage dat we enige tijd hebben gevolgd in onze literaire fantasie. Hij was niet meer dan dat: een personage in een fictief verhaal, een poëtische constructie, een hersenschim misschien...

Hoe anders eindigt de opera die Peter Tsjaikovski maakte op hetzelfde onderwerp. *‘Hoe beklagenswaardig is mijn lot?’* Het is een hartenkreet van de man in kwestie. Hij weet niet wat hem overkomt. Hoe moet hij nu verder? Hij rent het huis uit waar de ontmoeting plaatsvond op zware slotakkoorden in het orkest. Het doek valt. Is dit het onontkoombare einde van een tragedie? Misschien. Tsjaikovski legde hem aanvankelijk de woorden in de mond: ‘o dood, ik zoek jou!’ Ook in zijn definitieve vorm klinkt het einde van Tsjaikovski’s opera zwaarwichtiger dan Poesjkins vertelling. Poesjkin-critici hebben er meermaals op gewezen dat zijn einde niet zo definitief is. De verteller wist het verhaal laco-niek uit. Wat verder nog volgt is niet langer zijn noch onze zorg.

Als genre heeft opera het moeilijker om nuances aan te brengen in een dramatische plot. Dat geldt niet alleen voor het einde. We moeten wachten tot het begin van de twintigste eeuw om een opera-einde te vinden dat het midden houdt tussen de aanvaarding van de komedie en de ondergang van de tragedie.

Richard Strauss' *Der Rosenkavalier* is een prachtig voorbeeld. Naar genre is de opera duidelijk een komedie. Hij speelt zelfs met de openlijke reminiscenties naar het meesterwerk bij uitstek van de komedie in opera: Mozarts *Le nozze di Figaro*. Maar de aanvaarding die optreedt op het einde van Strauss' opera is niet die van de bevestiging van de maatschappelijke consensus. De aanvaarding gaat over de filosofische onderwerping aan de realiteit van de vergankelijkheid van het leven. De schemerzone van het bestaan op zichzelf maakt de opera tot een geloofwaardige moderne opvolger van de komedie uit het verleden.

Filosofische aanvaarding van het inzicht in de wetmatigheden van het leven vormt ook het einde van een ander meesterwerk uit de eerste decennia van de twintigste eeuw: *De verhalen van het vosje Bystrouška* van Leoš Janáček. De aanvaarding gaat niet enkel over de vergankelijkheid, maar over de vernieuwing die inherent is aan de bovenpersoonlijke cyclus van het leven. Andere opera's met een einde in de schemerzone of onbeslistheid spelen zich eerder af op een mystiek plan. Debussy's *Pelléas et Mélisande* is het typevoorbeeld, maar ook Dvořák's *Rusalka* en Verdi's *Aida* volgen het mystieke patroon.

Ook in de instrumentale genres is een emotioneel genuanceerde finale geen vanzelfsprekendheid. De symfonische kunst kende in de achttiende eeuw vooral afsluiting met een instrumentaal equivalent van het *lieto fine* uit de muzikale komedie.² Dankzij de invloed van Beethoven komt daar in de negentiende eeuw het transcendente, triomfantelijke einde bij als uitdrukking van de overwinning van het subject op de wisselvalligheden van het leven.³

Een alternatief voor beide opties was de toepassing van de pastorale *topos* als weergave van verzoening met de condities van het leven zoals ze zijn. Beethovens *Pastorale Symfonie* is het standaardvoorbeeld, met navolging onder meer bij Mahler in de symfonieën vier en vijf. Ook het pastorale einde van Beethovens *Missa Solemnis* bij de woorden *dona nobis pacem* – 'geef ons de vrede' – bevestigt dit type.

Kamermuziek of pianosonates werken doorgaans met meer mogelijkheden en nuances dan de symfonische muziek. In de symfonie bleef een genuanceerd einde eerder de uitzondering. Het ging al te zeer in tegen de verwachting van een transcendente ontknoping. Dimitri Sjostakovitsj werd zelfs ter verantwoording geroepen voor het onbestemde einde van zijn *Achtste Symfonie*. Toegegeven, het was oorlogstijd (1943) en autoriteiten en publiek verlangden naar optimisme. Een criticus trachtte de meubelen te redden door de finale van de *Achtste Symfonie* in verband te brengen met het zachtzinnige, tedere en mystieke einde van het toneelstuk *Oom Vanja* van Anton Tsjechov:⁴

Wat doe je eraan, we moeten leven! We zullen leven, oom Vanja. We zullen een lange, lange reeks van dagen en van lange avonden door moeten; we zullen geduldig de beproevingen die het lot ons oplegt verdragen; we zullen werken voor anderen, nu en als we oud zijn, zonder rust te kennen, en als onze tijd komt zullen we deemoedig sterven, en daar, aan gene zijde van het graf zullen we zeggen dat we geleden hebben... we zullen blij zijn en op het ongelukkige bestaan van nu terugkijken met vertedering, met een glimlach – dan zullen we rust vinden. Dat geloof ik, oom, dat geloof ik vurig, hartstochtelijk... We zullen rust vinden!⁵

In Tsjaikovski's opera op de thematiek van *Jevgeni Onegin* lijkt alles heftiger, zwaarder op de hand, definitiever dan in Poesjkins genuanceerde vertelling. Dit is een van de redenen waarom de opera in zwaar weer kwam bij literaire commentatoren. De ergste onder hen was Vladimir Nabokov, de geëmigreerde Russische auteur van de beroemde roman *Lolita*, maar ook de auteur van een vertaling met ambitieuze, encyclopedische commentaren van *Jevgeni Onegin*. Hij beschouwt de opera als niets minder dan een misdaad tegen Poesjkin. Nabokov scheert de opera daarbij over dezelfde kam als het schilderij dat Ilja Repin, de excellente meester van het Russische realisme, heeft gewijd aan de duelscène uit *Jevgeni Onegin*. Muziek liefhebbers zijn dan ook eeuwige dank

verschuldigd aan Hans Boland, de eminente vertaler van Poesjkin in het Nederlands. Hij durft de zaken met naam benoemen en herleidt Nabokovs kritiek tot zijn ware gedaante:

Nabokov laat in zijn commentaar bij deze strofe zien dat hij net zo weinig kaas heeft gegeten van poëzie als van schilderkunst en muziek: vanaf zijn criticasterstroon kijkt hij diep neer op Repin, die twee prachtige historiestukken van Poesjkin schilderde... en in één moeite door verguist hij Tsjaikovski, wiens operabewerking van *Jevgeni Onegin*, een van de allermooiste muziekstukken van Russische bodem, door de 'great writer' wordt weggezet als vullis.⁶

Tsjaikovski's *Jevgeni Onegin* heeft het niet alleen zwaar te verduren gekregen van puristische literaire critici. Ook muziekcritici waren niet altijd in staat om de opera op zijn eigen merites te beschouwen. Paul Henry Lang, eminent muziekhistoricus en operarecensent voor de *New York Herald Tribune*, sprak voor velen en formuleerde die wijdverspreide kritiek als volgt:

Jevgeni Onegin is geen goede opera – hij is te mooi om goed te zijn. Er zijn melodieën te over en enkele echt goede, maar de ijverige sprankeling van Tsjaikovski's muziek, en het eclectische en onevenwichtige optimisme van zijn operaproductie storen elke luisteraar die open staat voor de meer gewichtige en strenge elementen van muziekdrama. Omdat een sterke greep op theatrale realiteiten ontbreekt, mist *Jevgeni Onegin* – ondanks al zijn zin voor schoonheid – een welgemeend doel.⁷

Het overweldigende, tragisch aandoende einde van *Jevgeni Onegin* is niet de enige reden waarom de opera de nuance van Poesjkin lijkt te ontberen. Opera heeft nu eenmaal de reputatie een kunstvorm te zijn van de grove borstel. Muziek liefhebbers – zelfs ervaren operakenners – horen de muziek in opera vooral in haar directe emotionele impact. Operaliefhebbers nemen het grote gebaar en de exuberante emoties als uitgangspunt voor hun beleving van het genre. Tegenstanders van opera zien hierin juist het

probleem. Opera vergroot emoties uit. De kunstvorm maakt elk onderwerp groter dan het leven is. Voor heroïsche onderwerpen is opera misschien geschikt, maar niet voor de portrettering van de nuances van het leven.

EEN KUNST VAN CODES

De beide vormen van receptie van opera – de verheerlijking van het grote gebaar tegenover de afwijzing van zijn leugenachtigheid – gaan voorbij aan de manier waarop muziek en opera wel degelijk in staat zijn om met nuance over werkelijkheden te spreken. Opera is bij uitstek een kunstvorm waarin de verhouding tussen de uiterlijke indruk en de inhoudelijke diepgang zich niet prijsgeeft bij een spontane beluistering. Opera is schatplichtig aan de eisen van de omgeving waarin hij wordt gemaakt. Het grootse theater, de noodzakelijke grote stemmen, de ruimte die een orkest inneemt, de precieze coördinatie van verschillende artistieke onderdelen, de hele institutionele inbedding die een complexe kunstvorm zoals opera vraagt: dit alles werkt mee aan de indruk van grootschaligheid en monumentaliteit.

Binnen die contouren weten grote beoefenaars van het genre echter ruimte te scheppen voor nuance. Opera heeft veel te vertellen aan de spontane luisteraar. Hij heeft nog meer te vertellen aan de geïnformeerde toehoorder, die zich bewust is van de codes waarmee het genre opereert.

Als muzikale taal ontwikkelde opera een vocabularium aan codes – in het moderne jargon spreken we meestal van *topoi*, naar het Griekse woord *topos* voor plaats of ‘gemeenplaats’ – die een ervaren en geïnspireerde componist met zin voor nuance kan inzetten om zich verstaanbaar te maken.

De klassieke studie die het functioneren van dit systeem voor het eerst blootlegde is de publicatie van Wye J. Allanbrook over Mozarts grootste klassiekers: *Le nozze di Figaro* en *Don Giovanni*.⁸ Allanbrook noemt het een studie naar het ritmische gebaar

‘geheimen’ waar die niet echt bestonden. Als gevolg daarvan – ook al zijn dergelijke verhalen herhaaldelijk door specialisten ontkracht – blijven we horen dat Salieri Mozart uit jaloezie heeft vergiftigd of dat Nikolaj Gogol levend is begraven. Dit dilemma is het duidelijkst bij werkelijk complexe personen, zij die duidelijk psychologische dimensies bezaten die geenszins voor de hand liggend zijn, en tot die categorie behoort Peter Tsjaikovski.⁴⁰

Tsjaikovski’s muziek weerstaat aan alle grote theorieën. De musicologie is bij uitstek een discipline die peilt naar de verborgen dimensie onder het oppervlak van de muziek die we horen. Onderliggende structuren, sturende principes, geheime symbolische codes: een analyse die zich beperkt tot wat je hoort, krijgt het nodige wantrouwen over zich. Bij Tsjaikovski hebben pogingen om onder de oppervlakte te graven weinig uitgehaald. Misschien ligt zijn homoseksuele geheim ergens verborgen onder de tonen? Bij zijn laatste grote werk, de *Zesde Symfonie*, bijgenaamd ‘Pathétique’, gaf hij zelf aan dat we naar hartenlust mochten raden naar zijn diepere betekenis. Met als gevolg dat we dat graag doen voor zijn hele oeuvre.

Ook hier blijkt dat je veel mist als je te dwingend op zoek gaat naar het verborgene. Bij Tsjaikovski ligt de betekenis elders: wat je hoort is wat je krijgt. Aandachtig luisteren betekent voor zijn muziek precies dat: onderscheidingen opmerken en hen horen in relatie tot andere momenten. Eens die luisterhouding aangenomen, hoor je meer. Zoals bij Mozart kun je Tsjaikovski’s muziek niet artificieel indelen in hoofdgedachten en details. Elke toon is belangrijk, elke klankkleur zegt iets. Het muzikale verhaal is de som van al die bijzondere momenten.

HET UITGANGSPUNT

Alexander Poesjkins roman in verzen

Opera's zijn doorgaans gebaseerd op een literair precedent. Dit kan een bestaand toneelstuk of een verhaal of roman zijn. Een samenbundeling van meerdere bronnen is ook mogelijk. Opera's die teruggaan op een beroemde literaire brontekst, realiseren zelden het volle potentieel van het origineel. Grote literaire werken, zoals *Faust* van Goethe, *Gerusalemme liberata* van Torquato Tasso of *Orlando furioso* van Ariosto zijn te rijk aan inhoud om in een enkele opera te vatten. Zelfs onbetwiste meesterwerken zoals *Otello* van Verdi of *Boris Godoenov* van Moesorgski verwerken niet de volledige inhoud van de oorspronkelijke tekst.

Voor *Jevgeni Onegin* stelt zich het bijkomende probleem dat de inhoud van Poesjkins gelijknamige dichtwerk zozeer een eenheid vormt met de bijzondere vormgeving, dat de tekst niet verplaatsbaar is naar een ander medium zonder wezenlijk verlies. Poesjkin vertelt niet enkel een verhaal. Hij vertelt het op een bijzondere manier. Bij de lectuur vallen plot en de daad van het vertellen op zich niet zomaar van elkaar te scheiden.

Wie *Jevgeni Onegin* leert kennen vanuit de opera van Tsjajkovski blijft wellicht enigszins op zijn honger. Het verhaal loopt niet helemaal zoals je zou verwachten. Er zijn twee jonge mensen die overduidelijk tot elkaar zijn aangetrokken. Die indruk weerklinkt in elke noot van de muziek. En toch komen ze niet bij elkaar. Als operaplot tart dit alle conventies. Wie hetzelfde verhaal leert kennen vanuit Poesjkins origineel zal minder moeite hebben met de ontknoping. Poesjkins vertelling maakt die aannemelijk door een complex samenspel van narratieve technieken, het gebruik van distantie en ironie, en vooral door de poëtische structuur van het hele dichtwerk.

Jevgeni Onegin is opgebouwd vanuit het principe van de poëtische symmetrie. Een fase in de intrige krijgt een symmetrische omkering. Losgeweekt uit zijn literaire context blijft er slechts een anekdote over, die een componist of theatermaker zin moet geven met de middelen die eigen zijn aan het nieuwe medium.

Om Tsjaikovski's creatieve inbreng naar waarde te kunnen schatten is een kennismaking met het origineel een noodzakelijke eerste stap.

Alexander Poesjkin schreef *Jevgeni Onegin* van 1823 tot 1833. De tekst is een lang gedicht, onderverdeeld in acht hoofdstukken of canto's. Poesjkin publiceerde de hoofdstukken gaandeweg afzonderlijk. In 1833 bracht hij de tekst uit in zijn geheel.

De hybride genre aanduiding 'roman in verzen' slaat de nagel op de kop. De tekst is bijzonder om zijn creatieve vermenging van de intrige van een roman met de vormgeving van een lang episch gedicht. Nochtans is dit lange gedicht geen epos over helden of mythische figuren. *Jevgeni Onegin* vertelt een verhaal van gewone, herkenbare mensen. Hun lotgevallen hebben geen wereldschokkend gewicht.

Geen griezelige exercities
 Vol raadselen, maar heel gewoon
 Wat elke vader elke zoon
 In Rusland doorgeeft aan tradities,
 Het genre dat de oudheid eert
 En waar de liefde in regeert.⁴¹

Of in de vertaling van W. Jonker:

'k Maak een roman naar oude trant,
 dus geen dieptreurig of navrant
 verhaal van misdaad, angst en beven,
 neen, heel eenvoudig iets waarin
 'k vertel van een gewoon gezin
 in Rusland: de legenden, 't leven

hoe men beminde, droomde, leed
en hoe men vroeger alles deed.⁴²

De vertelling gebeurt wel in een strenge poëtische vorm. Poesjkin tekende de lotgevallen van de salonheld Jevgeni en het provinciale adolescente meisje Tatjana op in strenge strofen met een vaste structuur. Het resultaat is zo bijzonder dat Charles Timmer de lectuur aanduidt als een ‘betoverde wereld’:

Onder ‘betoverde’ wereld versta ik dan niet die van *De schone slaapster*, zeker ook niet die van de *gothic novel* met hol klinkende kreten in gewelven van oude kastelen, evenmin de wereld van de gebroken harten en snikkende ridders in romantische liefdesgeschiedenissen. In de kwalificatie van Poesjkins werk als een ‘betoverde wereld’ wil ik het fenomeen samenvatten van een door de dichter gecreëerde wereld die met twee maten gemeten kan en moet worden: conform de wetten van het verhalend proza in de geijkte romantraditie en naar de maatstaven die voor de beoordeling van poëzie gelden.⁴³

Het aspect roman is aanwezig in de lotgevallen van mensen die niet bepaald gewichtige situaties meemaken. Dat een personage sterft in een zinloos duel is uiteraard onthutsend. Toch is dat voorval niet uitzonderlijk in de sociale omgeving die de roman beschrijft.

De kracht van de poëzie schuilt in de eerste plaats in de precieze en strenge poëtische vormgeving. Het werk bestaat uit 370 strofen. Elke strofe bestaat uit 118 lettergrepen. De strofe hanteert het schema van wat de Onegin-strofe is gaan heten: een veertienregelige jambische tetrameter, met een strak rijmschema dat mannelijke en vrouwelijke rijmen in strikte patronen afwisselt:

abab-ccdd-effe-gg

regels 1-4: afwisselend vrouwelijk en mannelijk rijm

regels 5-8: vrouwelijk/vrouwelijk-mannelijk/mannelijk

regels 9-12: vrouwelijk/mannelijk-mannelijk/vrouwelijk

regels 13-14: mannelijk/mannelijk

een jong en onervaren meisje. Tsjaikovski deed later het verhaal aan zijn Moskovische collega Nikolaj Kasjkin. Opgeslorpt in het verhaal van Onegin kon hij zijn ruwe afwijzing van een verliefd meisje toch niet herhalen. Hij stemde in om haar te ontmoeten. Hij vroeg haar zelfs ten huwelijk. Zij heette Antonina Miljoekova.

Antonina Miljoekova was een studente aan het conservatorium van Moskou. Zij onderhield jarenlang een geheime, adolescente adoratie voor Tsjaikovski. Op 26 maart 1877 nam ze initiatief. Per brief verklaarde zij hem haar liefde. Tsjaikovski's eventuele antwoord is niet bewaard. Iets later ging hij wel op haar liefdesverklaringen in. Had zijn werk aan *Jevgeni Onegin* iets te maken met zijn plotse beslissing om haar ten huwelijk te vragen? Zo wilde Antonina het althans zelf geloven. Over de zomer van 1877 schreef zij in haar herinneringen van 1893, gepubliceerd in *Peterboergskaja gazeta* in april 1894:

Een week later vroeg hij mijn toestemming om naar het landgoed van zijn vriend nabij Moskou te gaan om sneller de opera te schrijven die zich reeds in zijn hoofd aan het vormen was. Die opera was *Jevgeni Onegin*, de beste van al zijn opera's. Hij is goed omdat hij onder de invloed van liefde is geschreven. Hij gaat direct over ons. Hijzelf is Onegin en ik ben Tatjana. Zijn opera's voordien en achteraf geschreven zijn niet verwarmd met liefde; ze zijn koud en gefragmenteerd. Er is geen volheid in hen. Deze is de enige die goed is van het begin tot het einde.⁹⁷

Antonina Miljoekova was afkomstig uit een adellijke familie uit Klin bij Moskou. In 1851 scheidden haar ouders. Ze kreeg haar opvoeding eerst in een private kostschool in Moskou, nadien bij haar vader in Klin. Ze was muzikaal getalenteerd. Haar vader beschikte zelfs over een orkest van lijfeigenen. In 1873-74 studeerde Antonina piano aan het conservatorium van Moskou bij Eduard Langer en Karl Albrecht.

Op het conservatorium leerde ze ook Tsjajkovski kennen en was meteen ingenomen met zijn charme en zijn persoon. In 1876 kreeg ze een erfenis uit de verdeling van het landgoed van haar ouders. Ze had nu een bruidsschat in handen. Waarschijnlijk gaf de nieuwe situatie haar de moed om te handelen en contact te zoeken met de componist.

Ze schreef haar eerste liefdesverklaring in een brief van 26 maart 1877. Een uitvoerigere brief volgde op 4 mei. Op 6 mei drukte ze haar passie nog duidelijker uit, met een heuse dreiging met zelfmoord mocht hij haar gevoelens niet beantwoorden.

Tsjajkovski zocht haar op 8 mei op, om haar mee te delen dat hij enkel sympathie en dankbaarheid om haar liefde voelde.

Op 13 mei volgde de suggestie van Elizaveta Lavrovskaja voor een opera op *Jevgeni Onegin*. Op dit moment raken de twee plots – de creatieve en de persoonlijke – elkaar. Wat moeten we denken over dit toeval? De standaard biografische lezing was lange tijd beïnvloed door de memoires van Nikolaj Kasjkin. Hij schreef zijn relaas echter pas in 1918 en het moet daarom met de nodige voorzichtigheid worden gelezen. Kasjkin refereert aan gesprekken met de componist in Klin in de zomer van 1890. Zijn herinnering heeft de voorstelling in het leven geroepen dat Tsjajkovski toestemde met een ontmoeting met Antonina vanuit zijn lectuur van *Jevgeni Onegin*.

In april of begin mei 1877 kreeg ik een vrij lange brief met een liefdesverklaring voor mij. Die brief was gesigneerd door Antonina Miljoekova, die zei dat haar liefde enige jaren vroeger was ontstaan, toen ze studente was aan het Conservatorium. Alhoewel ik bijna alle studenten daar kende, omdat ik bijna elke dag op het Conservatorium kwam, had ik geen enkele herinnering aan juffrouw Miljoekova...

Op dat moment was ik helemaal in de ban van de gedachte aan Jevgeni Onegin, en vooral aan Tatjana, van wie de brief me eerst had overgehaald tot die compositie. Voordat ik een libretto had of zelfs een algemeen plan voor de opera, begon

ik muziek te schrijven voor die brief, als antwoord op een onweersstaanbare emotionele nood om dit project op te zetten, waarvan de gloed zodanig was dat ik niet alleen juffrouw Miljoekova vergat, maar zelfs haar brief verloor of zo goed verborg dat ik hem niet weer kon vinden en ik hem enkel herinnerde nadat ik iets later een tweede brief ontving.

Opgeslorpt door de compositie begon ik in die mate sympathie te krijgen voor het personage van Tatjana dat ze me helemaal levend leek te worden, met alles rondom haar. Ik hield van Tatjana en was vreselijk verontwaardigd over Onegin, die me een koude en harteloze snob leek. Toen ik een tweede brief kreeg van juffrouw Miljoekova, was ik beschaamd en zelfs boos op mezelf voor mijn houding tegenover haar. In haar tweede brief klaagde ze er bitter over dat ze geen antwoord had gekregen en voegde eraan toe dat, mocht deze tweede brief hetzelfde overkomen als de eerste, er niets anders voor haar overbleef dan zichzelf om te brengen.

In mijn geest versmolt dit alles met de idee van Tatjana, terwijl ikzelf, leek het me, onmetelijk slechter had gehandeld dan Onegin, en ik was echt boos op mezelf om mijn harteloze behandeling van een meisje dat verliefd op me was. Omdat het adres van juffrouw Miljoekova in de tweede brief stond, ging ik er onmiddellijk heen, en zo begon onze kennismaking.⁹⁸

Zoals Tsjaikovski het hier vertelt, maakt hij geen gewag van de brief van 26 maart en het feit dat zijn kennismaking met Antonina dateerde van voor zijn plan om *Onegin* te componeren. Zoals hier verteld, lijkt het alsof de opera hem tot het huwelijk had aangezet. Wellicht was dit *wishful thinking* achteraf, zoals Poznansky argumenteert:

Dus, in plaats van blindelings de traditionele overtuiging te volgen dat Tsjaikovski's werk aan *Onegin* gedeeltelijk verantwoordelijk was voor zijn beslissing om te trouwen, zou het redelijk kunnen zijn om te suggereren dat het proces eigenlijk het tegenovergestelde was en dat zijn liefde voor het verhaal van Poesjkin, mogelijk gedeeltelijk een van de effecten was van zijn groeiende omgang met Antonina Miljoekova. Het lijkt dus aannemelijk dat Tsjaikovski, al dan niet bewust, later

de gang van zaken tot op zekere hoogte heeft vervalst om ze in een poesjkinaans literair kader in te passen. De inherente romantiek van zijn geest verradend, vervormde deze gewenste omkering de gebeurtenissen om ze vollediger in overeenstemming te brengen met artistieke ideeën van toeval en lotsbestemming. Het Noodlot, niet zijn eigen dwaasheid, werd voor hem het instrument van zijn ondergang.⁹⁹

Op 20 mei zocht Tsjaikovski Antonina op. Een dag later zond ze hem een nieuwe brief. Tsjaikovski zag haar op 23 mei opnieuw. Nu gaf hij haar de boodschap dat hij haar een aanzoek zou doen als zij tevreden kon zijn met een rustige, kalme liefde, eerder de liefde van een broer voor een zus. Tsjaikovski's formulering resoneert, gewild of ongewild, met de woorden die Onegin gebruikt om Tatjana voor een saai huwelijk te behoeden. Antonina ging akkoord met Tsjaikovski's voorwaarde, waarschijnlijk niet beseffende wat de precieze reden was achter zijn condities.

De componist schreef dezelfde dag aan zijn broer Modest, maar repte met geen woord over zijn aanzoek. Wel meldde hij zijn gevoel dat de Voorzienigheid zich om hem bekommerde:

Soms lijkt het me dat de Voorzienigheid, zo blind en zo onrechtvaardig in de keuze van zijn beschermelingen, zich verwaardigt om voor mij te zorgen. Echt, soms begin ik sommige toevalligheden te zien als niet zomaar toevalligheden... Wie weet is dit het begin van een religiositeit die, mocht ze me eenmaal pakken, het zo volledig zou doen... Ik zend een foto van mezelf samen met Kotek. Hij was genomen op het hoogtepunt van onze recente passie.¹⁰⁰

Tsjaikovski vermeldt zijn liefde voor Iosif Kotek, een jonge violist en student aan het conservatorium. Tsjaikovski werd verliefd op hem in 1876, maar een jaar later was zijn passie bekoeld. Kotek bleek niet tot een trouwe relatie in staat. Rond die tijd kreeg hij ook bericht van Vladimir Sjilovski, de broer van zijn goede vriend Konstantin, over zijn nakend huwelijk. Vladimir was net als Tsjaikovski homo-seksueel. Het is wellicht zijn voorbeeld geweest dat Tsjaikovski deed

Poesjkin: Jevgeni Onegin	Tsjaikovski: Jevgeni Onegin
/	<i>Je hoort de lijfeigene meisjes opnieuw bessen plukken en zingen.</i>
Tekening van Onegin's leven op zijn landgoed. Hij heeft Lenski 's avonds te gast. Lenski nodigt hem uit op het feest voor de naamdag van Tatjana. Onegin heeft geen zin, maar stemt toe.	/
HOOFDSTUK 5	TWEEDE BEDRIJF
/	<u>EERSTE TAFEREEL</u> <i>de balzaal van de familie Larin bij de gelegenheid van de naamdag van Tatjana</i>
Het feest van de naamdag breekt aan.	/
De verteller weidt uit over Tatjana's liefde voor de Russische winter en haar interesse in het Russische bijgeloof. Met de hulp van de voedster wekt ze een profetische droom op.	/
Tatjana droomt dat ze stuit op een beer, die haar naar de overkant van een kolkende rivier voert. De beer draagt haar naar een hutje. Daar in vindt ze een bont gezelschap van monsterlijke figuren, met Onegin in het midden. Ze willen zich op Tatjana storten, maar Onegin wil haar voor zichzelf. Olga en Lenski komen binnen. Onegin steekt Lenski neer. Tatjana zoekt naar de betekenis van de droom in een boek met droomverklaringen van Martin Zadeck.	/
<i>Het feest bij de familie Larin is in volle gang.</i>	<u>13. Entr'acte en wals met scena en koor</u> <i>Het feest bij de familie Larin is in volle gang.</i> De gasten dansen een wals.
<i>Monsieur Triquet zingt een Frans lied voor Tatjana, haar aanmanend om werk te maken van de liefde.</i>	/
<i>De gasten prijzen de commandant, die regimentsmuziek voorzag.</i>	<i>De gasten prijzen de commandant, die regimentsmuziek voorzag.</i> Ze roddelen over Onegin en Tatjana. Onegin hoort het aan en wil het Lenski betaald zetten dat hij hem hierheen bracht.
/	<u>14. Scena en lied van Triquet</u> <i>Monsieur Triquet zingt een Frans loflied op Tatjana.</i>

VAN ROMAN IN VERZEN NAAR LIBRETTO

Poesjkin: Jevgeni Onegin	Tsjajkovski: Jevgeni Onegin
Onegin zit tegenover Tatjana aan tafel. Zij beheerst zich.	/
<i>Jevgeni wil Lenski mores leren voor zijn leugen over het intieme gezelschap. Hij begint te flirten en te dansen met Olga.</i>	15. Mazurka en scena <i>Jevgeni wil Lenski mores leren voor zijn leugen over het intieme gezelschap. Hij begint te flirten en te dansen met Olga.</i>
<i>Lenski is verontwaardigd over Onegin's gedrag en verlaat het feest.</i>	16. Finale <i>Lenski is verontwaardigd over Onegin's gedrag en daagt ter plekke Onegin uit. Consternatie volgt onder de gasten.</i>
HOOFDSTUK 6	TWEEDE TAFEREEL het veld van het duel, nabij een rustieke molen bij een rivier
Onegin is naar huis. Tatjana staart gekweld naar het vaag verlichte veld.	/
Zaretski brengt Onegin <i>Lenski's uitdaging tot een duel.</i>	/
<i>Lenski laat een gedicht na als afscheid aan het leven.</i>	18. Introductie, scena en <u>Lenski's aria</u> Lenski en Zaretski wachten op de afgesproken plek. <i>Lenski zingt zijn gedicht als afscheid aan het leven.</i>
<i>Onegin komt te laat op de plek van het duel. Zijn secondant, de lijfknecht Guillot, is te min voor Zaretski.</i>	18. Duelscène <i>Onegin komt te laat op de plek van het duel. Zijn secondant, de lijfknecht Guillot, is te min voor Zaretski.</i>
<i>Het duel vindt plaats. De verteller mijmert over twee vrienden die zich plots naar het leven staan. Onegin doodt Lenski.</i>	<i>Het duel vindt plaats. Lenski en Onegin denken na over hun vriendschap en hoe ze elkaar plots naar het leven staan. Onegin doodt Lenski.</i>
Lenski wordt begraven tussen twee dennenbomen.	/
HOOFDSTUK 7	/
De lente keert weer. Lenski's grafsteen is spoedig vergeten. Olga huwt een officier.	/
Tatjana is verdrietig over het vertrek van haar zus. Ze dwaalt rond en bezoekt het huis van Onegin.	/

KINESE EN STASIS IN *JEVGENI ONEGIN*,
HET LIBRETTO

PRELUDE: de functie van de orkestrale inleiding – sfeerschepping, een specifiek dramatisch moment, een samenvatting van de thema's van de opera? – is in het libretto nog niet gespecificeerd.

Eerste bedrijf

EERSTE TAFEREEL
EEN TUIN OP HET LANDGOED
VAN DE FAMILIE LARIN

Het eerste tafereel begint met twee muzikale tableaux. Hun functie is op het eerste gezicht sfeerscheppend. Toch hebben ze ook een dramatische functie. Ze brengen noodzakelijke details aan in de tekening van de personages en de indicatie van het specifieke sociale milieu waarin de opera zich afspeelt.

De voorstelling van de familie Larin vormt de eerste situatieschets. Het libretto brengt twee elementen bij elkaar: de culturele achtergrond en de details van hun levenssituatie. De culturele achtergrond komt tot uiting in het lied dat Tatjana en Olga zingen. Tsjaikovski dacht er zoals gezegd eerst aan om een gedicht te gebruiken van Vasili Zjoekovski – de dichter van *Svetlana* en in die zin een indicatie voor de identificatie van Tatjana met het personage van Zjoekovski – maar koos uiteindelijk voor *Pevets (De zanger)* van Poesjkin, een vroeg gedicht uit 1816. De keuze is inhoudelijk passend omdat het gedicht gaat over romantische gevoelens die Tatjana koestert. Het is meteen ook een indicatie dat Poesjkin centraal staat in de opera die volgt:

Heb je de stem van de nachtelijke zanger voorbij het
woud gehoord,
die zingt van liefde en van zijn verdriet?
Wanneer in het uur van de ochtend de velden er
stil bijlagen,
het geluid van de fluit, zacht en eenvoudig:
heb je het gehoord?

De situatieschets over de verhoudingen in de familie Larin werkt Tsjaikovski uit als realistische dialoog tussen Mevrouw Larina en de voedster. De dialoog bevat de noodzakelijke informatie om de situatie ten huize van mevrouw Larina – haar voorgeschiedenis, haar huidige leven en haar relatie tot de jeugdige emoties en verlangens van haar dochters – te begrijpen. De dialoog gaat over in een duet over de vreugde van de huiselijke routine.

De tweede situatieschets is degene die Tsjaikovski aan de plot van Poesjkins dichtwerk toevoegde: de boeren presenteren de opbrengst van de oogst. Ze voeren een dans uit ter ere van hun meesteres, als viering van de oogst. Poesjkin verwijst geregeld naar de aanwezigheid van lijfeigenen op het landgoed, maar meestal terzijde in korte opmerkingen. Een volledig tafereel dat aan hen is gewijd komt niet voor. De toevoeging van Tsjaikovski heeft het karakter van een *divertissement*, een muzikaal tafereel dat vooral decoratief wil zijn.

Een goed *divertissement* staat nochtans niet los van de plot. Ook dit tafereel met de boeren heeft zijn plaats in de schildering van het milieu. Het maakt duidelijk in welke maatschappelijke orde de plot zich afspeelt. Koor en danslied maken de relatie duidelijk die bestaat tussen meesters en lijfeigenen. De plot zal zich verder concentreren op het wedervaren van de klasse van meesters, maar het *divertissement* verduidelijkt wel het grotere maatschappelijke verband.

Naast de tekening van het sociale milieu heeft de toevoeging ook zijn waarde in functie van de karakterschets van Tatjana en Olga. We komen meer te weten over hun psychische kenmerken uit hun tegengestelde reacties op de cultuur van de boeren.

Bij het begin van de opera bleven Tatjana en Olga onzichtbaar. Tijdens de dans van de boeren komen ze op het balkon. Hun personages waren eerst geïntroduceerd door muziek en stem. Nu tonen ze zich in hun actie. Tatjana heeft een boek in de hand. Dit wijst erop dat ze verzonken was in haar lectuur. De boeren krijgen een ontvangst in een bijgebouw van het huis.

Tatjana zet zich neer en leest. De reacties van haar moeder en voedster wijzen erop in welke mate Tatjana zich emotioneel identificeert met haar lectuur. Ze merken op dat ze bleek ziet en dat ze wel ziek lijkt.

Tweede bedrijf

EERSTE TAFEREEL

13. Entr'acte en wals met scena en koor

Hoe verwerkt Tatjana de afwijzing van Onegin? Poesjkin suggereert haar verwerkingsproces met zijn befaamde droomscène. In Tsjaikovski's scenario springt het drama meteen naar het feest voor Tatjana's naamdag. Hij gebruikt wel de instrumentale entr'acte aan het begin van het tweede bedrijf om de luisteraar een idee te geven van Tatjana's innerlijke staat. De instrumentale muziek zegt ons dat de herinnering aan haar afwijzing nog altijd levendig is. Dit blijkt uit de hereneming van het thema van het ideaalbeeld uit de briefscène. De herinnering aan haar schrijfproces is springlevend en maakt haar nog steeds nerveus en beschaamd.

Het doek gaat open op het feest in volle gang. Tsjaikovski vat de scène muzikaal samen in een grootse wals. De dansmuziek beheerst een aanzienlijk deel van de balscène. Muzikaal vervult deze wals twee functies: ze heeft een theatrale taak als de muziek waarop de koppels dansen; daarnaast vormt ze ook een muzikale achtergrond waarop Tsjaikovski allerlei conversaties kan laten plaatsvinden.

De wals is van een eenvoudige, zelfs rudimentaire soort. In het oeuvre van Tsjaikovski komen walsen voor in allerlei gedaanten: van functionele dansmuziek tot de meest poëtische fantasieën op het ritme van de wals. In *Jevgeni Onegin* krijgen we een voorbeeld van functionele dansmuziek. De karakterisering blijft bij de *basics*: het pure ritme in drie tijden met een eenvoudige melodie. Let op de stevige dreun op de eerste tijd van de maat van drie. Dit is geen verfijnde muziek. Zoals we weten uit Poesjkin – en zoals Tsjaikovski later in de conversatie van de gasten zal herhalen – speelt hier de muziekkapel van een militair garnizoen. Tsjaikovski neemt Poesjkins indicatie niet letterlijk, maar suggereert haar wel in de rudimentaire stijl van de wals. Dit is een wals voor een provinciaal milieu.

Tsjaikovski's wals toont het feest in volle gang. Het diner dat aan het bal voorafgaat is al achter de rug. Wat ook voorbij

is, is de zenuwachtige ontmoeting van Tatjana met Onegin. In Tsjaikovski's opera zien we hen meteen met elkaar dansen.

Op de opeenvolgende secties van de wals projecteert Tsjaikovski de conversatie tussen de gasten. In de eerste uiten ze hun appreciatie voor de militaire kapel die hen zo onverwacht vermaakt. Zo'n vertier is zeldzaam op het platteland, waar alles doorgaans rond de jacht draait. In een tweede sectie brengen de oudere heren daar tegenin dat ze de jacht toch plezieriger vinden. De oudere vrouwen denken er het hunne van. De meisjes bedanken de garnizoenscommandant voor het ter beschikking stellen van de militaire band. De commandant is graag bereid hen dat plezier te doen.

De reprise van de wals in het strijkorkest brengt Onegin en Tatjana op de voorgrond. Op de tonen van de wals roddelen de oudere vrouwen over Onegin. Zijn reputatie is bedenkelijk. Tatjana zou in haar ongeluk lopen mocht ze met hem trouwen.

In een nieuwe sectie hoort Onegin de roddels. Hij betreurt dat hij zich heeft laten overhalen om naar het feest te komen. Hij wil het Vladimir betaald zetten. Hij besluit om van partner te wisselen met Olga. Het gebeurt allemaal zo snel, dat Lenski niet weet wat hem overkomt. Voordat hij goed en wel kan reageren zet het orkest de reprise van de wals in.

14. Scena en coupletten van Triquet

Vladimir, Olga en Onegin confronteren elkaar in een uitgebreide dialoog. We leren uit de conversatie dat de flirt van Onegin omvangrijker is dan de voorgaande scène tijdens de wals doet vermoeden. Onegin danste niet eenmaal, maar méérdere keren met Olga. Dit betekent dat de muzikale en dramatische tijd niet met elkaar overeenkomen. Het walsnummer vat een langer tijdsverloop samen dan het letterlijk toont.

Vladimir voelt zich beledigd en uitgesloten, temeer omdat Olga blijkbaar ook de afsluitende *cotillon* aan Onegin heeft beloofd.

De instrumentale begeleiding toont aan dat de conversatie eerst neutraal begint, maar dat Vladimir geleidelijk emotioneler wordt. Onegin's tussenkomst over Olga's belofte voor de *cotillon* maakt een hevige reactie los bij Vladimir. De groeiende opwindning wordt ontmijnd door de aankondiging

van Monsieur Triquet, een Fransman die bij de Charlikovs, een naburige familie, woont als huisleraar.

Het portret van Triquet is karikaturaal. Hij is geen gerespecteerde geleerde, maar een pedant. Hij zingt zijn hulde aan Tatjana in slecht Frans – hij legt de accentuering van haar naam verkeerd. Tsjajkovski onderlijnt de pedanterie door hem te laten zingen op een melodie van een bestaand Frans lied, *Le repos* van Amédée de Beauplan. Poesjkin had zelf een andere melodie gesuggereerd. Het gedicht *Réveillez-vous, belle endormie*, waarop Poesjkins Triquet zich baseert, heeft een melodie. Zoals verwacht was Nabokov erg boos om Tsjajkovski's zoveelste daad van ontrouw aan Poesjkins origineel: 'het is typisch voor Tsjajkovski's lukraak geschreven opera dat zijn Triquet een volledig andere melodie zingt.'¹⁴

Het lied met zijn simpele begeleiding tekent het portret van een pedant. Als dit het niveau is van de Franse huisleraars bij de Charlikovs komt Tatjana er goed van af met haar excellente kennis van de Franse taal en literatuur. Triquets lied wordt eerst gespeeld door fluiten en klarinetten. We kunnen ons voorstellen dat de blazers van de militaire band hem begeleiden.

15. Mazurka en scena

Met een paukenroffel kondigt het orkest een mazurka aan. De garnizoenscommandant vraagt het gezelschap om de koppels te vormen voor de afsluitende *cotillon*. Hij zet zelf de dans in met Tatjana. Onegin danst met Olga.

De dans volgt een standaard ABA-structuur. Voor de scène die erop volgt bewaart Tsjajkovski enkel de contouren van het mazurkaritme. Op de achtergrond van een nieuwe melodie speelt de dialoog tussen Onegin en Lenski af. Onegin blijft Vladimir tergen. Die verwijt Onegin op zijn beurt zijn verraad aan hun vriendschap.

De dansende gasten merken geleidelijk dat er iets mis is tussen de twee heren. Ze stoppen met dansen en vragen zich af wat er speelt. Op dat moment verklaart Lenski aan Onegin dat hij niet langer zijn vriend is. Het dansritme verdwijnt helemaal. De spanning lost niet op, maar evolueert verder tot een hoogtepunt: het moment waarop Lenski genoegdoening eist.

Hij herhaalt zijn uitdaging aan Onegin voor het hele gezelschap. De spanning bouwt op, tot mevrouw Larina uitroept dat zoiets niet kan in haar huis.

16. Finale

De finale is een groots opgezet ensemble waarin de personages hun persoonlijke reacties op de gebeurtenis uitzingen. Lenski denkt terug aan zijn idyllische kindertijd en de liefde die hij leerde kennen in Larina's huis. Nu heeft hij echter de waarheid achter de façade doorzien. Hij komt tot het inzicht dat eer en vriendschap niet bestaan en dat de liefde van een jong meisje onbetrouwbaar is. Onegin heeft spijt van zijn gedrag, geeft toe dat hij van Lenski houdt en dat hij te ver ging.

Tatjana begrijpt Onegin niet langer. Zij voelt plots jaloezie nu hij zijn affectie voor Olga heeft getoond. Ze ziet in dat Onegin haar niet gelukkig kan maken, maar zelfs ondanks zijn destructieve invloed op haar, blijft hij haar dierbaar.

Larina en Olga voelen aan dat er een duel van zal komen. Wat valt eraan te doen? Jongemannen handelen nu eenmaal impulsief. Olga ziet geen fout bij zichzelf. Lenski geeft haar gelijk en legt alle schuld bij Onegin. Hij zal zijn straf moeten ondergaan.

Muzikaal is het Lenski die het thema van de finale inzet. De melodie in de maat van 12/8 heeft connotaties met het idioom van de pastorale idylle. Ze ondersteunt Lenski's ophalen van nostalgische herinneringen die hij in het huis van Larina mocht beleven. De harmonie is minder stabiel dan je van een idylle zou verwachten. Een reprise leidt naar een nieuwe sectie in een sneller tempo. Naar structuur kan het afsluitende gedeelte worden gehoord als een equivalent van wat in de Italiaanse opera een *stretta* heet: een snelle, opgewonden afsluiting van een ensemble.

Het ensemble wordt kort afgebroken voor de ultieme dialoog. Onegin aanvaardt Lenski's uitdaging. Vladimir noemt hem nogmaals een harteloze verleider. Onegin wil hem meteen te lijf gaan. Het koor zet de reprise in. In een tweede korte onderbreking probeert Olga Vladimir te bedaren. Hij neemt afscheid, 'voor altijd.'