

MASTEROPPGAVE

«Hvordan kan bruk av analytiske verktøy fra Stanislavskijs system bidra til en bedre forståelse for og utforming av tittelrollen i Tsjajkovskijs opera Eugen Onegin?»

Erik Maxim Krona

01.06.2021 | *Kunsthøyskolen i Oslo*

Innhold:

1. Innledning	1
2. Hoveddel	2
2.1.1. Gitte omstendigheter	2
2.1.2. Sammendrag av Eugen Onegin.	3
2.1.3. Objektive saksforhold fra Pusjkins Eugen Onegin.....	4
2.1.4. Drøfting av teori og Eugen Onegins objektive saksforhold	6
2.2. Det magiske «Hvis»	8
2.2.1. Drøfting av «Det Magiske Hvis».....	9
2.3.1. Enheter og Mål	10
2.3.2. Analyse av Tsjajkovskijs Scene No. 12. Akt 1.....	11
2.3.2. Drøfting av «Enheter og mål»	14
3. Avslutning	16
Bibliografi	17
Appendiks	18

1. Innledning

Etter tre år på Operahøgskolen har jeg erfart hvor omfattende det er å innstudere en rolle. Gjennom arbeid med regissører, coacher og lærere har jeg fått innblikk i flere teknikker og metoder for å tilnærme meg en rolle. En av tilnærmingene som har gjort spesielt inntrykk på meg, er Konstantin Sergejevitsj Stanislavskijs system for skuespillere.

Stanislavskij, er kjent som realismens far innen teater og jobbet mye med operasangere i Sovjetunionen på tidlig 1900-tallet. Han satte opp flere operaproduksjoner, blant annet min favorittopera *Eugen Onegin*, komponert av Pjotr Iljitsj Tsjajkovskij og basert på Aleksandr Sergejevitsj Pusjkins versroman med samme tittel. Pusjkins *Eugen Onegin* er forøvrig kjent for å være det første realistiske verket i russisk litteraturhistorie. Denne masteroppgaven er en gylden mulighet til å kombinere to av mine interesser: Stanislavskijs tilnærming til teaterkunst og min drømmerolle *Eugen Onegin*. En annen grunn til at jeg har valgt å kombinere Stanislavskij og Tsjajkovskij er det russiske språk som er mitt andre morsmål. Min språklige og kulturelle bakgrunn gir meg gode forutsetninger for å gå i dybden av dette materialet.

Stanislavskijs teatersystem er svært omfattende og innebærer teaterteori, analytiske metoder og sceniske teknikker for skuespillere. Systemet i sin helhet blir for stort til å kunne undersøkes tilstrekkelig innen rammene for denne oppgaven. Derfor har jeg i arbeidet med rollen valgt å fokusere på noen utvalgte begreper fra den analytiske delen av systemet.

Problemstilling:

Hvordan kan bruk av analytiske verktøy fra Stanislavskijs system bidra til en bedre forståelse for og utforming av tittelrollen i Tsjajkovskijs opera *Eugen Onegin*?

Hoveddelen av oppgaven består av tre kapitler hvor jeg undersøker rollen ved bruk av tre sentrale begreper i Stanislavskijs teori: «Gitte Omstendigheter», «Det Magiske Hvis» og «Enheter og mål». Hvert kapittel inneholder en redegjørelse for begrepet og en drøftingsdel hvor jeg diskuterer fordeler og ulemper med tilnærmingen til *Eugen Onegin* gjennom Stanislavskijs teori, samt drøfting av min tolkning av rollen.

I første kapittel tar jeg for meg begrepet «**Gitte Omstendigheter**» som dekker all informasjonen man kan trekke ut fra selve verket og omgivelsene til skuespilleren. Dette danner et grunnlag for tolkning og rolleutførelsen. For å holde meg innenfor rammene av oppgavens omfang, har jeg valgt å ikke ta for meg skuespillerens omgivelser, men informasjon som gjelder selve verket. Det blir versromanens fortelling, faktaene, begivenhetene, epoken, tid og sted for handling, livsforhold, i

tillegg til min egen tolkning. Disse valgte «omstendighetene» kommer jeg til å referere til som Onegin's objektive saksforhold. Jeg kommer til å ta utgangspunkt i Pusjkins versroman på russisk, fordi den har mer konkret informasjon om rollen en Sjilovski's libretto. Det må nevnes at musikken også utgjør en del av de gitte omstendighetene, men i denne oppgaven vil jeg nærme meg rollen fra et skuespillers perspektiv med fokus på teksten som hovedgrunnlag.

I andre kapitlet skal jeg ta for meg begrepet «**Det Magiske Hvis**». Dette begrepet går ut på at skuespilleren bruker setninger basert på følgende struktur: *Hva hadde jeg gjort Hvis jeg hadde vært i de omgivelsene?* Dette er en enkel måte for skuespilleren å stimulere fantasien og sette seg inn i rollen. Målet med dette kapitlet er å bygge videre på informasjonen funnet i de «Gitte omstendighetene» og forme setninger som kan gi meg dypere følelse av å være i karakter.

I det siste kapitlet skal jeg ta for meg begrepet «**Enheter og mål**». Dette går ut på å dele verket i større enheter og mindre biter som kan adskilles som selvstendige handlinger og karakterenes indre motivasjoner. Med dette kan man skape en oversikt over karakterenes interessekonflikter og hva slags strategier de bruker for å oppnå sine mål. Formålet med dette analytiske arbeidet er å dele opp verket slik at det blir lettere å jobbe med og finne verkets eller karakterens kjerne. Med denne teorien kommer jeg til å undersøke en enkelt scene som skal fremføres på masterkonserten. Her tar jeg utgangspunkt i både librettoen og notemateriale fra vedlagt klaverutdrag.

2. Hoveddel

2.1.1. Gitte omstendigheter

Stanislavski's «Gitte Omstendigheter» er et stort begrep som kan forklares som «all informasjonen man kan hente fra verket og skuespillerens fysiske omgivelser i selve produksjonen som er valgt av regissøren og selve mediet (scene, «screen», radio ets) (Merlin, 2007, s. 59). For å utdype dette forklarte Stanislavskij selv at de gitte omstendigheter innebærer «skuespillets fortelling, faktaene, begivenhetene, epoken, tid og sted for handling, livsforhold, skuespillernes og regissørens tolkning, regi, produksjonen, scene settene, kostymene, eiendommer, lys og lyd, - alle omgivelsene en skuespiller må forholde seg til mens han skaper rollen.» (Stanislavski, 2013, s. 44)

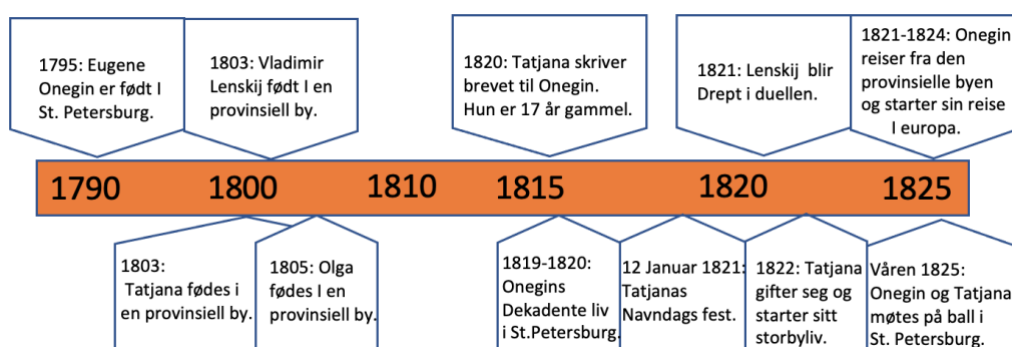
De «gitte omstendighetene» er selve grunnlaget for både tolkning og utførelse av en rolle, som skuespilleren forholder seg til gjennom hele rollens forløp. Det analytiske arbeidet og bevisstheten rundt de fysiske rammene vil hjelpe arbeidsprosessen, tilstedeværelsen i rollen og bruk av de fysiske omstendighetene på en god måte. Det vil også gjøre det lettere med å sette seg inn i en

annerledes tid og forstå hva verket handler om. I arbeidet med å skape eller tolke en rolle blir «De gitte omstendighetene» en slags ressurs man kan videre bruke til utforskning av rollen gjennom improvisasjon. I likhet med å holde en presentasjon hvor man kanskje kun forteller 10 prosent av det man har lest seg opp på, kreves det likevel at man har lest 100 prosent for å kunne formidle fritt. Stanislavskij var veldig opptatt av at en rolle alltid skulle være i utvikling og at man skulle improvisere underbevist på forestillingene. Det blir også viktig å vite hva som skjer med karakteren før og etter fortellingen, noe som sjeldent er tilgjengelig informasjon i verket. Derfor må man fylle det inn med egen fantasi noe jeg kommer til å gå nærmere inn på i neste kapittel «Magisk hvis».

2.1.2. Sammendrag av Eugen Onegin.

En god oversikt over fortellingen er en del av de «Gitte Omstendighetene», og for å hjelpe leseren har jeg tatt med et sammendrag av operaen. Etter dette har jeg lagt ved en tidslinje over handlingens forløp (Lotman, 2021, egen oversettele), som er viktig for skuespilleren å forholde seg til i tolkningen og utførelsen av rollens forløp. Hvis det for eksempel går mange år mellom to akter, vil karakterene naturligvis ha utviklet seg i alder, væremåte og relasjoner.

Eugen Onegin er en ung aristokrat fra St. Petersburg som har levd et dekadent liv. Etter en onkels bortgang arver Onegin en betydelig sum og et gods på landet som han flytter til for å finne gleden ved å starte et nytt liv. Den nye tilværelsen kjeder ham fort, og det eneste vennskapet han former er med naboen Lenskij som er poet. Lenskij introduserer Onegin til Larinov-familien og her møter han døtrene til Larinova, Tatjana og Olga som er Lenskijs kjæreste. Tatjana forelsker seg i Onegin og sender han et kjærlighetsbrev som blir avist. Senere blir det arrangert en navnefest for Tatjana hvor Onegin dukker opp som hedersgjest. Onegin provoserer Lenskij med å flørte med Olga, noe som fører til at Lenskij utfordrer han til duell. Duellen finner sted dagen etter på tross av at ingen av dem egentlig ønsker det, men stoltheten gjør det hele uunngåelig. Onegin vinner duellen og det tragiske utfallet fører til at han forlater Russland. Etter noen år reiser han til St. Petersburg hvor han møter Gremin på et ball og får vite at han har giftet seg med Tatjana. Onegin innser at han elsker Tatjana likevel og oppsøker henne, men opplever den samme kalde avvisningen han selv en gang gav henne.



2.1.3. Objektive saksforhold fra Pusjkins Eugen Onegin

Alle referansene i min videre undersøkelse av Onegins objektive saksforhold er tatt fra Pusjkins originale tekst på russisk, først utgitt i 1832. (Pusjkin, 1986)¹. Her har jeg funnet konkret informasjon om Onegin, også i tidsrommet før vi blir kjent med ham i operaen, noe som kan brukes i videre undersøkelse av rollen.

Hovedpersonen heter Eugen Onegin og ikke noe patronym² er nevnt i romanen. Født i 1795 og oppvokst i et adelshjem i St. Petersburg, datidens hovedstad i Russland (K1V2). Vi kan komme fram til det eksakte årstallet han ble født fordi under duellen nevner han sin alder som er 26 år og versromanen har også andre tidsreferanser fra Pusjkins samtid (K8V12). I Pusjkins versroman får vi vite litt om Onegins barndom. Det står skrevet at i oppveksten ble Onegin tatt vare på og oppdratt av en fransk barnepike som senere ble erstattet av en franskmann, monsieur l'abbé. Onegin var en livlig og elskverdig gutt. For å ikke slite Onegin ut, ble han undervist på en lettvent måte og ikke plaget med streng moral. Han fikk kun litt kjeft for rampestreker, men ikke mye. Med monsieur l'abbé gikk de ofte til Sommerhagen for å leke (K1.V3). Da Onegin kom i den opprørske ungdomsalderen fikk monsieur l'abbé sparken (K1v4).

I 17 års-alderen levde Onegin sine beste dager og var selvutnevnt filosof (K1V23). I teksten står det at han var klippet etter siste mote og kledd som en London-dandy (K1V4). Kabinettet hans bestod av de fineste klær fra London og Paris allerede da han var 18 år. På vinteren gikk han i kåpe med beverkrage (K1V16). Han gikk med Boulevardhatt og hadde en Breguet-klokke med alarmfunksjon (K1V15). «Parfyme med polert krystall som er en glede for bortskjemte følelser». Flere hårkammer og stål neglfiler. Rette sakser, kurvede sakser og 30 forskjellige børster både for negler og tenner (K1V24). «I sine klær var han veldig pedantisk» han brukte 3 timer på å stelle seg foran speilet hver dag. Pusjkin sammenlignet han med kjærlighetsgudinnen «Venus» forkledd som en mann for å gå på maskeradeball (K1V25).

I starten av versromanen er det også skrevet litt om Onegins forførrerske evner og hans tidligere forhold til kvinner. I K1V8 står det at «han var et ekte geni i vitenskapen om elskov.» Han var opptatt av fortryllende skuespillerinner og ballettdanserinner (K1V17). Det må nevnes at ballett på den tiden framsto som noe nokså erotisk, å se kvinners nakne bein ble ansett som erotisk når man ellers i det daglige kunne bare se tuppen av kvinners føtter. I K10V10 blir det beskrevet hvor god han var til å spille følelser. «Noen ganger klarte han å spille frem en gråt for å nå sitt mål» og han

¹ Kapittel 1, vers 1 noterer jeg som K1V1.

² I Russland er det vanlig skikk å bli oppkalt etter fedrenes fornavn. Det nærmeste i Norge vil være «Erikson».

gikk langt for å få et «hemmelig stevnemøte». Onegin berørte damenes hjerter, snakket ned sine konkurrenter og forførte kvinner uten å bli uvenn med deres ektemenn (K10V11).

Allerede i første vers kommer det tydelig frem at Onegin som 26 åring hadde ventet lenge på å arve pengene etter sin onkel, «Sukker og tenker for seg selv når kommer djevelen og tar deg?». Arven førte til en stor endring i hans liv ved at han ble sin egen herre: «Nå er Onegin landsboer og eier av bedrifter, vann, skog og land» (K1V53). Før dette hadde ikke Onegin like mye penger fordi faren hans ikke forstod seg på økonomi og sløste penger på store fester.

Lokalbefolkningen var ikke av interesse for Onegin. På sin Don Hingst hest red han unna så fort noen kom på besøk og de lokale ble fornærmet av den grunn (K2V5). Den eneste personen som han kunne omgå med, var naboen Lenskij som var en bereist og dannet ung poet, som heller ikke var særlig interessert i de lokale festene eller samtalene om hvordan slå høy (K2V11). Både Lenskij og Onegin var begge lærde, men like forskjellige «som bølge og fjell, poesi og prosa, is og flamme» (K2V13). Onegin likte ikke poesi som Homer eller Theokrit, men sakprosa som av den kjente økonomen Adam Smith, og var belest innen økonomi. «Det vil si at han kunne bedømme hvordan et land blir rikere, hvordan det lever og hvorfor den ikke trenger gull når den har et enkelt produkt» «Faren forsto seg ikke på han og pantsatte eiendommer» (K1V7). Adam Smith er kjent for utgivelsen *The Wealth of Nations* i 1776 som er ansett for å være grunnleggende økonomisk teori. Lenskij som hadde studert i Tyskland, leste derimot blant annet Kant. Han reiste rundt i verden med en lyre under himmelen til Schiller og Goethe (V6K2). Lenskij prøvde å bli kjent med Onegin, men begge syntes den andre var kjedelig. Etter hvert fant de likevel tonen og ble uadskillelige (K2V11).

I versromanen er det mye som kan tyde på at Onegin kjedet seg i det nye rolige livet på landet. Han pleide å spille billiard alene med to kuler (K4V45). Han gikk turer i skogen, red på hest, forførte en bondejente fra tid til en annen (K4V38-39), kom hjem og fikk servert spesiallagde middager med Strasbourg pai, roast Beef, gåselever, trøfler, ananas og Champagne av beste årgang (K1V16). På kvelden når Lenskij kom, tok han fram en flaske Madame Clicquot og Moët. De røykte pipe foran peisen (K4V47). På vinteren drev han for det meste med tidsfordriv: han satt hjemme og leste litt Walter Scott, som på den tid var lettere underholdning og hadde noen faste rutiner som morgenbad med isbiter (K4V43-44). Men etterhvert ga selv ikke disse små tingene Onegin glede lenger: «Følelsene i han sloknet tidlig, skjønnhetene forsvant fra hans tanker» «venner og vennskap ble han også lei av» «til og med roast beef og Strassburg-pai var han lei av. Han var lei av skarpe ord og på tross av at han var en hissig fyr, var han også lei av dueller» (K1V37).

Onegin var som tidligere nevnt, opptatt av økonomi. Han ga sine livegne på godset bedre vilkår med mer frihet, noe som var i tråd med Adam Smiths teori om at det førte til økt produktivitet. Før var bøndene tvunget til å jobbe for godseieren, men Onegin byttet det til en lettere form hvor bøndene leiet jorden av ham (K2V4). Den lokale adelen likte ikke det som foregikk på dette godset, og adelen generelt hadde et komplisert forhold til livegne på 1820-tallet. Russland hang etter politisk når det gjaldt føydalsystemet, noe revolusjonen i Frankrike hadde klart å endre der. Senere avskaffet Alexander den første føydalsystemet og førte en mer liberal politikk. På den tiden var Russland et ekspanderende imperium og mye var preget av seieren over Napoleon. Onegin var 18 år da krigen med Napoleon brøt ut, men det står ingenting om at han var med i krigen. Mulig skyldes dette reformen i 1762 hvor adelsmenn ikke trengte å tjenestegjøre i militæret eller i sivilteneste (Marasinova, 2007). Det må også nevnes at russisk politikk på 1820-tallet var i stor grad påvirket av religion, og godseiere måtte gå til kirken hver søndag. På tross av religionens sterke posisjon i Onegins samtid, står det overraskende lite om Onegins forhold til den ortodokse tro. Dette skyldes nok at den russiske adelen hadde svært sterke bånd til Frankrike og derfor var i stor grad påvirket av sekulariseringsprosessen som opplysningstiden medførte.

2.1.4. Drøfting av teori og Eugen Onegins objektive saksforhold

Ved bruk av Stanislavskijs verktøy «Gitte Omstendigheter» får man et stort omfang av informasjon man kan velge å bruke i tolkning og utførelse av en rolle. I mitt fokus på de objektive saksforholdene er det tydelig at jeg i dette tilfellet har funnet detaljer jeg ellers ikke hadde tatt meg tid til å undersøke. Det kan diskuteres hvor vidt all denne informasjonen er viktig for den sceniske utførelsen av rollen. Det som er tydelig med denne prosessen er at den tar mye tid og energi man sjeldent har i forberedelsene til en produksjon. Det kan også tenkes at i denne prosessen kan man bli nesten litt for opphengt i detaljene som kan føre til at man går litt over i regissørens arbeid. Det er nok viktig at disse konkrete detaljene brukes til å skape en tolkning mer enn at det blir en rigid kunnskap som fører til at man ikke kan gå flere veier med rollen. Likevel har jeg aldri opplevd at jeg kan for mye om en rolle for egen tolkning og utførelse. I denne sammenhengen skal jeg delvis legge regi for min masterkesamen og ser for det meste kun fordeler med dette forarbeidet.

Basert på det jeg har funnet i de objektive saksforholdene er det tydelig at Eugen Onegin er en komplisert karakter som kan være vanskelig å definere. Karakterutviklingen fra barndommen til voksenalder er stor. For å starte fra begynnelsen så ble Onegin oppdratt av en fransk barnepike og en franskmann l'abbé som ikke førte noen streng moral. Det er mulig å anta at han ikke hadde nær kontakt med sine foreldre og kanskje kunne dette føre til en slags mangel på familiær kjærighet?

Det kan også tenkes at Onegin fra barndommen av ble mer fransk enn russisk, siden moralen var mer liberal og sekulær i Frankrike med revolusjonstankegang. Dette kommer også tydelig frem i Onegin holdninger til kvinner, noe som kanskje var grunnen til at l'abbé ble erstattet.

Det er mye som kan tyde på at Onegin blir besatt av sitt eget selvbilde som 17-åring. Tre timer foran speilet hver dag med 36 forskjellige børster og pedantisk i sin garderobe med alt det nyeste fra Paris og London. Det er mulig at Onegin hadde et umettelig behov for å føle seg bedre enn andre allerede fra denne alderen. Han hadde også et sterkt behov for å forføre kvinner, noe han gjorde nærmest til en kunstform. Det sistnevnte får meg også til å anta at Onegin ikke var en troende og ingen steder nevnes det noe om at han er overtroisk, noe som er en stor del av russisk kultur fremdeles. Tvert imot er det mye som tyder på at Onegin var en kynisk og kalkulert ung man som alltid fikk det han var ute etter gjennom å være en ordsmed.

Som 26-åring kommer også det kalkulerte og rasjonelle tydelig frem i hva han liker å lese, nemlig Adam Smiths økonomiske teori. Med denne teorien ga han livegne på gården mer frihet, men dette liberale grepet skyldes nok snarere ønsket om økt produktivitet enn moralsk overbevisning. Hadde Onegin vært en karakter fra det 21. århundre, er jeg sikker på at han hadde vært et eksempel på stereotypen fra finansmiljøet i Wall Street. Som en kontrast til det rasjonelle ved Onegin blir han kjent med den romantiske poeten Lenskij. På papiret skulle man ikke tro at dette var en perfekt mach, men kanskje det beste landsbygda hadde å by på. Samtidig virker det som at Onegin er i en tilstand hvor ingenting gir ham glede. Så det er ikke utenkelig at Lenskij tilfører et annet perspektiv på livet og motsatt. Det blir skrevet at de ble uadskillelige, så noe gjør at de trenger hverandre; enten så er det deres felles manglende interesse for de ulærde i provinsen, eller at motsetningene deres trekker dem sammen. En annen motpol til Onegin er Tatjana som også kan sies å være et godt eksempel på en russer med overtro, mystikk og gudstro, noe som kommer frem i Tatjanas drøm. Det er mulig de hadde vært en god match dersom omstendighetene hadde vært annerledes, men etter min oppfatning er ikke Onegin på dette tidspunkt i stand til å elske og legge sine interesser til side. Onegin blir et eksempel på den lidende Byroniske helten som vil ha alle muligheter åpne og til slutt innser at de viktigste dørene er lukket. Jeg tror at Onegin innerst inne ønsker kjærlig kontakt, men alle valgene han tar fører til det motsatte og han blir et produkt av sine omgivelser. Onegin reiser mye som kan også være et tegn på at han søker etter, eller flykter fra noe. Det er også i tråd med den romantiske forestillingen om den desillusjonerte melankolske Byron-helten hvor lykke er uopnåelig.

2.2. Det magiske «Hvis»

Etter hvert som man studerer de gitte omstendighetene blir det naturlig å ta Stanislavskijs begrep «Det Magiske Hvis» med i prosessen. Dette begrepet tar utgangspunkt i en enkel formulering: «Hva hadde jeg gjort/følt hvis jeg var i den situasjonen?». Formuleringen kan virke som en selvfølgelighet, men har likevel en ganske stor psykologisk verdi for skuespilleren. I Stanislavskijs bøker og notater blir det lagt vekt på at skuespilleren skal «være» rollen, noe som lett kan trekkes for langt eller kan føles påtatt. Tross alt er teater/opera kun skuespill og ikke den samme virkeligheten som det daglige liv. Å si «jeg er Onegin» kan føre til en kreativ blindvei, dessuten er jeg ikke Onegin, så det kan føles påtatt. Hadde jeg derimot sagt «*Hvis* jeg hadde arvet masse penger fra en rik onkel jeg ikke brydde meg om, hvordan hadde jeg oppført meg ovenfor hans provinsielle naboer?» blir det konkret nok til å se noe for seg. Med dette magiske «hvis» konstaterer jeg ingenting, men stiller et spørsmål som åpner opp for kreative muligheter. Dessuten er det et annet element av denne type formulering som er viktig, nemlig at man tar utgangspunkt i seg selv. «Hva hadde *jeg* gjort hvis...» Da bruker man sin egen forestillingsevne og seg selv i rollen, noe som potensielt kan styrke rollen.

Konseptet med det magiske hvis gjelder også følelser på scenen. Stanislavskij mente at man aldri skulle spille følelser fordi da ble de unaturlige eller overspilte. Man skulle heller la følelsene komme som en sekundær effekt av tankene som fører til dem. I virkeligheten er følelser også kun en sekundær effekt av underbevisste tanker som styres av vår fortolkning av verden. Man har ikke direkte kontroll over det underbevisste, men man kan manipulere det med bevisste tanker som fører til det dramatiske uttrykket man ønsker. Ofte kan man komme i det dilemmaet at en regissør forsøker å presse noe ut av skuespilleren som ikke er til stede, eller noe som oppleves ulogisk, da må man selv gjøre det logisk med egen forestillingsevne hvor denne teknikken blir verdifull.

Visualiseringsprosessen gjennom disse formuleringene er et verktøy skuespilleren konstant kan ta i bruk helt opp mot selve forestillingen. Når man fremfører rollen, skal man være så kjent med rollens verden at man kan spille underbevist på impuls. Teorien forteller oss at «Det magiske hvis» kan hjelpe skuespilleren å skape logikk i det sceniske. Stanislavskij var tydelig på at «en rolle som er basert på noe som er nært og logisk for skuespilleren vil utvikle seg og gro mer interessant, mens en rolle som er basert på umotiverte generelle handlinger, umotiverte følelser og stereotyper vill skrumpe³. I denne psykologisk-realistiske teaterkunsten skal alle bevegelser på scenen være

³ «Aldri spille generelt, for handlingens skyld; men alltid med en grunn» Stanislavskij sa også at «En rolle som er bygd på sannhet vil gro, mens en som er bygd på stereotyper vil skrumpe» (Stanislavski, 2013, s. 25)

motiverte, som i det ekte liv. For at alt i et skuespill skal være logisk kan man bruke «Det Magiske Hvis» som et verktøy til å skape en indre logikk og for eksempel fylle hull i fortellingen, slik at rollen har et liv før, underveis og etter fortellingen. (Stanislavskij C. S. og Rumyantsev. P., 1987, s. 177). Ofte kan tidsperspektivet i en fortelling være spredt ved at handlingen for eksempel hopper et par dager eller år frem i tid. Da må man se for seg hva som har skjedd i mellomtiden basert på de gitte omstendighetene med hjelp av «Magisk Hvis».

Siden dette Stanislavskij-verktøyet er en kontinuerlig visualiseringsprosess, kan noe av arbeidet være utfordrende å dokumentere. Måten jeg går videre på er å gi et utdrag av formuleringer jeg har brukt og opplever som grunnleggende for å gi meg en følelse av å være i karakterens omgivelser. Informasjonen fra de objektive saksforholdene, gjorde det enkelt å sette sammen konkrete formuleringer. Her er utdraget som har vært spesielt viktig for meg i utformingen av denne rollen:

- Hvis jeg hadde blitt oppdratt av en franskmann og ikke hadde fått kjærlighet av mine foreldre, hvordan hadde jeg sett på familielivet?
- Hvis jeg hadde vært rik som 26 åring og var vant med en dekadent livstil, hvordan hadde jeg opplevd et enkelt provinsielt liv?
- Hvis jeg måtte opprettholde min høye status, hvordan hadde jeg forholdt meg til folk av lavere status?
- Hvis jeg var vant til å få ting som jeg ville, hvordan hadde jeg håndtert avisning?
- Hvis jeg hadde vært en erfaren forfører og elsket med uttalelige kvinner, hvordan hadde jeg forholdt meg til Tatjana som er så ung og åpenbart liker meg?»
- Hva hadde jeg følt hvis jeg ikke kunne sette ord på mine følelser?
- Hvis min egen stolthet og provokative humor hadde tatt livet av min eneste gode venn, hva hadde jeg følt?
- Hvilke problemer hadde jeg hatt hvis jeg hadde hatt et rasjonelt og kynisk syn på livet i en urasjonell verden?

2.2.1. Drøfting av «Det Magiske Hvis»

Stanislavskijs teori om «Det Magiske Hvis» lover mye og det er tydelig for meg at det blir en personlig preferanse for hvordan man ønsker å tilnærme seg teater, i likhet med all Stanislavskijs teori. I min erfaring med bruken av dette verktøyet har jeg opplevd et bedre scenisk fokus ved å være mindre selvbevisst og mer fleksibel i utførelsen av rollen. I situasjoner hvor jeg har vært frustrert over å ikke være i rollen, eller om en motspiller i et ensemble gjør noe uforutsett, har jeg

fått et middel til å løse utfordringene gjennom kreative tanker. Det er noe litt barnslig og lekent med hele ideen om å akseptere omgivelsene som en egen liten virkelighet og det gjør det magisk.

I det analytiske arbeidet med rollen kan det virke som at denne teknikken kan føre til både godt og vondt. Det kan tenkes at teknikken har også sine begrensninger. Det er selvfølgelig viktig å kunne forsvare et scenisk valg eller tolkning med at det føles logisk, men det betyr ikke nødvendigvis at det er et godt valg. Et ukritisk bruk av teknikken kan nok føre til at man bygger en karakter som ikke har så mye med det originale verket å gjøre. Hvis teknikken ikke resonerer med utøveren, vil det naturligvis også bli en påtvunget tanke om at alt er mulig. Det kan også tenkes at det ikke er mulig å ha overskudd til å bruke teknikken aktivt på scenen i selve fremførelsen når man har en dirigent man skal følge. Derfor tror jeg at teknikken egner seg best i en forberedelsesperiode.

I mitt arbeid med Onegin har jeg fylt inn det jeg selv føler vil passe rollen, og det er uklart for meg hva som når ut eller ikke. Men det må sies at min personlige tilknytning til rollen har blitt sterkere. Det er alltid noe man kan relatere seg til i roller, og å tolke omstendighetene gjennom seg selv gjør det lettere å skape en personlig utførelse av rollen. De valgte «Magiske hvis»-setningene har umiddelbart gitt meg en slags empati og personlig forståelse av hvorfor Onegin tar de valgene han gjør, noe som fører til at jeg går inn i operaens drama med hans perspektiv. Det blir også på en måte vanskeligere å se og forstå de andre karakterene fordi jeg sympatiserer med Onegin gjennom meg selv. Onegin er en ikke helt god person, men det er ikke sikkert han forstår omfanget av det selv. I likhet med de andre rollene som har sine mangler og derav skapes det interessante konflikter. Et annet problem jeg har med denne teknikken, er at jeg sympatiserer så mye med Onegin at jeg kanskje mister noe av hans usympatiske sider og ikke spiller dem tydelig nok. Det kan tenkes at hvis jeg ikke går nok aktivt inn for å være slem i enkelte scener, vil kanskje dramaet miste noe viktig. Som utøver har denne teknikken vært givende. Men det kreves et samarbeid med en regissør for å avklare hvor stor betydning dette har for publikums opplevelse av rollen.

2.3.1. Enheter og Mål

Det siste jeg skal undersøke i *Eugen Onegin* er «Enheter og Mål». I et skuespill er en enhet noe som blir sagt eller gjort og som kan adskilles som en selvstendig handling. Enheten kan igjen deles opp i mindre biter og konkret hvor skillet går er litt opp til hver enkelt. Et mål kan enkelt forklares som underteksten til hva en karakter sier/gjør og deles på samme måte som en enhet. Når man deler et stykke inn større og mindre enheter gir man dem et navn som gir skuespilleren en klar tanke om enhetens essens; dette navnet kan være et substantiv eller en kort setning som forklarer situasjonen

som for eksempel «Møte i hagen». Et «mål» definerer man med et aktivt verb som tydelig forklarer hva karakteren ønsker å oppnå. For å gjøre verbet mer effektivt legger man til «Jeg» før verb som «ønsker» eller «vil». På denne måten kan man lage en setning som «Jeg ønsker å reise vekk herifra uten å bli sett». Det som skaper dramaet er når de forskjellige karakterenes mål kommer i konflikt med hverandre eller med de gitte omstendighetene og da har karakteren fått et hinder for sitt mål. Et klassisk eksempel er i et ekteskap hvor den ene ønsker kontroll og den andre ønsker frihet. Når man vet hva karakterene faktisk ønsker, blir det lettere å fysisk improvisere for å prøve å oppnå karakterens mål.

Helhetlig kan man si at Stanislavskijs begrep «Enheter og Mål» er en måte for skuespilleren å dele opp et stykke slik at det blir lettere å arbeide med materialet og finne verkets kjerne. I startfasen av arbeidet med en rolle er det ikke uvanlig at mye ikke fungerer, og problemet skyldes ofte at de fysiske handlingene ikke er logisk forbundet med underteksten (Stanislavski, 2013, s. 102). I slike tilfeller kan man gå tilbake til enheten hvor utfordringen ligger, rette den opp for å så sy det sammen igjen.

2.3.2. Analyse av Tsajkovskijs Scene No. 12. Akt 1.

I denne delen av oppgaven kommer jeg til å ta et utdrag fra et større helhetlig arbeid jeg har gjort med rollen. Jeg har valgt å analysere scene nr.12 som ender med Onegins arie. I denne scenen er vi i slutten av første akt og det hele starter med at Tatjana venter Onegin dagen etter hun har sent han kjærlighetsbrevet sitt. Det er sommer og de møtes i hagen. Onegin avviser Tatjanas følelser og gir henne en lang begrunnelse, i tillegg til at han gir henne en liten bebreidelse til slutt.

I min undersøkelse av «Enheter og Mål» i Tsajkovskijs opera *Eugen Onegin* har jeg funnet ut at musikken skaper klare skiller for hvor det er logisk å dele opp stykket inn i enheter. I opera er det mye informasjon som er tilgjengelig i form av tempo, rytme og harmoni, noe som fra et dramaturgisk ståsted er til god hjelp for å finne karakterens mål eller undertekst. Men etter min oppfatning er musikk generelt ganske subjektivt og kan oppleves på forskjellige måter. Derfor hjelper det å koble den opp mot den konkrete informasjonen fra Onegins objektive saksforhold. Scene 12 har jeg valgt å dele inn i fire enheter med fire mål, i tillegg til at jeg delte en av enhetene i mindre biter for å vise noen mer nyanserte skiller. Jeg kommer til å referere til vedlagt notemateriale med markerte oppdelinger. Alle sitatene videre i dette kapitlet er selvoversatt fra librettoen: (Tchaikovskij, Pusjkin, & Sjilovskij, 1970 (1877)).

Enhet 1: Tatjana venter Onegin. Scene 12 innledes med et «moderato mosso» forspill på 8 takter som allerede forteller oss om Tatjanas indre urolighet og som deretter leder til at hun bryter ut med «Her er han. Her er Onegin. O gud, o gud! Hva har han tenkt! Hva kommer han til å si?». I takt 11 fra adagio-delen endrer musikkens karakter seg til noe mer selvmedlidende hvor hun sier:

Å! Hvorfor stønte min syke skjel, klarte ikke å styre seg selv, jeg skrev ham brevet! Ja! hjertet mitt har nå fortalt meg at den ler av meg, min skjebnesvangre forfører». Å kjære gud! Hvor jeg er ulykkelig, hvor jeg er patetisk! Lyden av fotspor... De kommer nærmere... ja, det er han, det er han!

Her har jeg jeg valgt et forholdsvis innlysende mål for Tatjana: «**Jeg ønsker at Onegin har følelser for meg**». Alt det selvdestruktive hun forteller seg selv er tegn på hennes usikkerhet rundt det dristige valget hun tok med å fortelle hva hun følte i brevet. På mange måter har brevet blitt et hinder for å oppnå hennes mål, fordi det virker som at hun i etterkant forstår at det ikke var en sikker fremgangsmåte.

Enhet 2: Onegins tilsåelse. Som en stor kontrast til Tatjanas bekymring fra takt 35 kommer Onegins forspill glidende og bekymringsløst inn. I notene til Onegins åpningsfrase står skrevet (Verdig, fredelig og litt kjølig). Onegin sier «De har skrevet til meg, ikke benekt det.» Etterfulgt av tre «mf» akkorder som slag i brystet på Tatjana.

Jeg leste Deres sjels ærlige tilståelse, kjærlighets utgytelse, for meg er Deres åpenhet kjær! Den beveget og bragte lenge siden nedtrykte følelser. Men skryt ønsker jeg ikke å gi Dem. Jeg skal betale for dem med tilståelse uten kunst. Ta imot min tilståelse, det blir opp til Dem å dømme.» Tatjana svarer med: «Å gud! Hvor sårende og så vondt!»

I denne enheten mener jeg at det er mulig å gå flere veier, men den mest logiske for min del er i tråd med hvordan Stanislavskij selv regisserte dette, nemlig at Onegin nærmer seg Tatjana på en varsom måte (Stanislavskij C. S. og Rummyantsev. P., 1987, s. 117). De harde akkordene i takt 39-40 ser jeg på som Tatjanas opplevelse av det som blir sagt. Selv om Onegins frase ligger litt høyt i registeret, ser jeg ingen grunn i at det skal synges sterkt. Her ville jeg ha lagt vekt på «fredelig».

Ut ifra de gitte omstendighetene at Onegin både er kultivert samtidig som at han er en mester i å få kvinner til å elske han, tenker jeg at han nesten ser på Tatjana som et naivt barn og er mer opptatt av å være nobel ved å gjøre det han mener er det «rette». Jeg tenker et passende mål for Onegin kan være «**Jeg ønsker å være ærlig og fortelle henne sannheten slik som den er**». Tatjana er en oppegående ung dame som fort skjønner at dette ikke går slik som hun hadde sett for seg og naturligvis blir utrolig skuffet. Gitt at Tatjana ikke har noe overtak i situasjonen grunnet sin alder og kanskje status, tror jeg at hun ville ha tenkt noe i disse baner «**Jeg ønsker å komme meg vekk**

herfra uten at Onegin ser hvordan jeg har det». En annen grunn til at jeg mener denne setningen passer er at Tatjana ikke agerer verbalt tilbake i denne scenen, noe som gir tegn på at hun undertrykker følelsene sine.

Enhet 3: Onegins begrunnelse til avvisning. I denne enheten hvor Onegin synger sin arie, får vi se hvilken ordsmed han virkelig er. Tekstlig og musikalsk har jeg delt arien i 3 mindre deler. Den første delen kan være et oppblåst uttrykk for at «det er ikke deg, det er meg» ved at han tar offerrollen. I stedet for å ta inn Tatjanas følelser handler alt om han selv. Onegin sier:

Hadde livet mitt vært i et hushold, hadde det begrenset meg, hadde jeg vært en far, en ektemann, hadde det vært et behagelig lodd å trekke i livet, i så fall uten tvil hadde jeg ikke lett etter noen andre enn Dem. Men jeg er ikke skapt for lykksalighet, det er fjernt for min sjel, forgjeves er Deres ferdigheter, jeg fortjener aldeles ikke dem, tro meg, ta min samvittighet som bevis, ekteskap for oss er tortur. Uansett hvor mye jeg hadde elsket deg, hadde jeg blitt vandt og mistet mine følelser med en gang. Døm selv hvilke roser kjærlighetsgudinnene forbereder oss, det er snakk om mange dager (sammen).

Teksten taler mye for seg selv og musikken er ganske repetitiv og strofisk. Det kan oppleves nesten som en endeløs leksjon ovenfor Tatjana. Det er tydelig at disse tankene ikke kommer fra noe impulsivt ståsted og at det er slik han har besejlet sin skjebne. På mange måter kan man også si at det kanskje er typiske tanker for en ung mann at ekteskap og familieliv ikke gjør enn lykkelig. Jeg synes det er interessant hvordan han forteller at det hadde vært et behagelig lodd å trekke fordi det viser at han spiller offeret. Det samme gjelder det at han sier at han ikke fortjener henne. Derfor synes jeg Onegins mål i denne delen kan være «**Jeg vil at hun skal forstå at det er jeg som egentlig lider, som ikke være i stand til å elske!**» noe som også er inspirert av hvordan Stanislavskij selv regisserte dette på 1920 tallet. (Stanislavskij C. S. og Rummyantsev. P., 1987, s. 120) Tatjana får ikke sagt noe som helst og må høre på denne «leksjonen», det kan tenkes at hennes indre mål kan være «**Jeg skulle ønske Onegin hadde selv forstått hvordan jeg lider nå**». Men ut ifra omstendighetene har ikke Tatjana mange muligheter til å oppnå målet sitt. I del 2 kommer vi til et slags dramatisk høydepunkt hvor Onegin sier:

Drømmer og år får man ikke tilbake, å, ikke tilbake, jeg kan ikke fornye sjelen min!
Jeg elsker Dem med kjærligheten til en bror, kjærligheten til en bror, og kanskje enda sterkere! Eller, kanskje, eller kanskje enda mer følsomt!

Her kommer det ytterligere frem at Onegin lider, ved at ikke kan fornye sjelen sin. Det at han elsker henne som en bror er vel noe av det verste man kan si i en slik situasjon, men det ender med at Onegin retter seg selv med å si «kanskje enda mer følsomt». I takt 96 virker det nesten som at han forsnakker seg selv og røper at han har litt følelser for Tatjana, og musikken endrer raskt tempo til

del 3 i slutten av arien hvor han ender med å si «Hør på meg uten raseri. En ung jente kan endre sine drømmer, lette ønsker.» Jeg tolker det som at Onegins drømmer og sjel ikke kan fornyes, men at Tatjanas lette ungdomsdrømmer kan det. Det hele ender veldig fredfullt og nesten litt for vakkert.

Enhet 4: Onegins bebreidelse. I den siste enheten av denne scenen virker det for meg som at Onegin må utligne den sentimentale slutten på arien hvor han gir Tatjana noe som kan oppleves som kjeft. Han sier «Lær deg å kontrollere deg selv, ikke alle kommer til å forstå deg som jeg gjør. Uerfarenhet fører til trøbbel». Dette fremstår ganske belærende, samtidig synger kvinnekoret lystig i bakgrunnen, noe som skaper en tydelig kontrast til situasjonen. Jeg får nesten følelsen av at det er friminutt og Tatjana blir sendt ut til å være med de andre kvinnene. Onegins mål kan være «**Jeg ønsker å få Tatjana til å forstå at jeg faktisk gjør henne en tjeneste ved sette henne på plass**». Dette er åpenbart en utrolig usympatisk ting å si, men fra et russisk kulturelt ståsted opplever jeg det nesten som noe litt typisk. I Russland kan kjeft være en slags måte å vise kjærlighet på, for eksempel kjefter alltid mor og far på barna før man skal ta eksamen fordi det bringer lykke. I Russland har man også en helt annen respekt for alder og Onegin inntar virkelig en rolle som storebror eller lærer. Dette gjør det bare enda mer sårende for Tatjana som er en intelligent og oppegående ung kvinne. Tatjanas indre uoppnåelige mål kan være «**Jeg skulle ha ønsket at han forsto at jeg ikke er en dum liten jente**». I partituret står det at de går sammen videre, så det kan tenkes at det ikke er slutten på hva som blir sagt utover dette og slik ender 1 akt.

2.3.2. Drøfting av «Enheter og mål»

I min undersøkelse av hvordan dette verktøyet kan gi meg en bedre forståelse for og utforming av rollen Eugen Onegin har jeg funnet ut at dette Stanislavskij-verktøyet er den mest analytiske og tidskrevende av de tre utvalgte. Det er også grunn til å anta at dette verktøyet er av størst betydning for operaskuespilleren fordi den i stor grad direkte berører musikken og teksten. Mye kan tyde på at man får en god helhetlig oversikt over verket gjennom dette arbeidet, og at man samtidig oppnår en grundig forståelse av hva man til enhver tid sier og hvorfor man sier det. I mine tidligere rolleinntuderinger har jeg oversatt teksten og lært meg musikken, men selve underteksten har ofte vært litt tilfeldig valgt. Med de «Gitte Omstendigheter» gjennom «Det Magiske Hvis» er det grunn til å anta at man finner karakterens kjerne i «Enheter og Mål». Jeg sitter igjen med en dypere forståelse av at alle handlinger i scenisk kunst må være gjennomtenkt og begrunnet. Dette kan også bidra til å hjelpe med utformingen og utførelsen av rollen gjennom et fokus på karakterens mål fremfor en overdreven selvbevissthet om hva man gjør fysisk. Samtidig kan det også tenkes at teknikken kan ha en motsatt effekt ved at man overanalyserer noe som allerede er til stede og

dermed mister essensen av både musikken og teksten. Dette vil nok være individuelt med tanke på hvor stor tilknytning man har til verket fra før av, og om man er en analytisk person eller ikke. En annen utfordring jeg ser for meg, er om to utøvere velger mål som ikke skaper nok friksjon og dermed blir låst i sin egen analyse. Derfor kan jeg se for meg at dette arbeidet er noe som egner seg best sammen med de andre utøverne og en regissør som har et overordnet blikk. Med flere involverte blir denne prosessen ytterligere tidskrevende og er kanskje teknikkens største ulempe.

Gjennom analysen i scene 12 er det interessant å se hvor mye kompleks psykologi man kan trekke ut av en enkelt scene. Enhetsinndelingen har gjort det lettere for meg å skape klare musikalske skiller når målene endrer seg. De vedlagte notene i appendikset har også vært til hjelp i arbeidet med arien sammen med coacher og hvis noe ikke fungerte uttrykksmessig var det lett å finne ut i hvilken del problemet lå. Gjennom min egen analyse av Tatjana i scene 12 har jeg også formet en ide om hva som kan være er hennes mål og utfordringer. Det kan virke som at dette har potensiale til å skape en god friksjon i dramaet.

I arbeidet med å finne gode motivasjoner for Onegin innså jeg at det var mange måter å uttrykke musikken og teksten på. Selv en kort frase kan være utslagsgivende for hvordan karakteren blir tolket. Et av disse viktige valgene var hvordan Onegin skulle tilnærme seg Tatjana i resitativet før arien. For meg så var det logisk å gå for en nokså varsom tilnærming isteden for en usympatisk, lik det som kommer senere i arien. Det kan tenkes at dette ikke tydeliggjør nok hvor sårende situasjonen er for Tatjana, men det er mulig at det skaper en god kontrast til arien hvor Onegin inntar offerrollen og får det til å handle om seg selv, ved at det er han som egentlig lider. Hvis man tar utgangspunkt i at Onegin er såpas mye eldre enn Tatjana, er det ikke utenkelig at Onegin inntar en slags belærende rolle hvor Tatjana må sitte stumt og høre etter. Den siste delen av Onegins arie valgte jeg å kalle for en bebreidelse hvor han gir Tatjana kjeft for å ha handlet så dumt. Men denne delen kan ha flere sider ved seg: Det er mulig at det er en måte Onegin bruker til å heve seg ytterligere over Tatjana, eller fra et kulturelt ståsted kan det være en måte å vise omsorg på. Det kan også tenkes at det er en tredje variant hvor Onegin blir frustrert eller skremt over at Tatjana ønsker for mye for fort, og at det dermed ikke blir rom for å åpne seg eller kjenne på hva han egentlig føler for henne.

3. Avslutning

Ved bruk av Stanislavskijs analytiske verktøy til forståelse for og utforming av tittelrollen i Tsjajkovskijs opera *Eugen Onegin* har jeg fått et overskudd av rolleinformasjon og nye måter å anvende denne informasjonen på. Undersøkelsen av Onegins «Gitte omstendigheter» har gitt meg et bredt grunnlag for tolkning. «Det Magiske hvis» har ført til at jeg lettere kan anvende informasjonen fra de «gitte omstendighetene» og spille rollen gjennom meg selv. Mens i «Enheter og mål» har jeg på grunnlag av de tidligere delene i oppgaven forsøkt å finne karakterenes indre mål og hindringer. Dette har vært en krevende og spennende prosess som har gjort meg i stand til å tolke rollen på en logisk måte, noe som har potensiale til å utvikles videre. Stanislavskijs teaterteori passer godt til min egen teaterforståelse og det eneste som har vært utfordrende i forbindelse med denne rollen, er at arbeidet har vært nokså tidskrevende. På tross av at det har vært mye informasjon tilgjengelig fra verket, er det mulig at i en hektisk prøvesammenheng kan det bli liten tid til slikt teoretisk arbeid. I min fremtidige utforskning av teori for rolletilnærming kunne det ha vært spennende å sammenligne Stanislavskijs teori med en motpol som Brechts teaterteori. Det hadde vært interessant å skaffe seg enda flere perspektiver på Eugen Onegin ved å tilnærme seg stoffet på en såpass annerledes måte.

Bibliografi

- Merlin, B. (2007). *The Complete Stanislavsky Toolkit* (Vol. 2014). London, Great Britain: Nick Hern Books Limited.
- Stanislavski, C. S. (2013). *An actor prepares*. (E. R. Hapgood, Trans.) London: Bloomsbury Academic.
- Pusjkin, A. S. (1986). *Jevgenij Onegin* (Først utgitt i 1832, Russiske Emperiet ed.). Moskva, U.S.S.R: Khudozje-literatura.
- Lotman, Y. M. (2021, Mars 13). *Collections*. (P. A. писателя, 1.-1. Статьи и заметки, 1. С.-7. “Евгений Онегин”: Комментарий. - СПб.: Искусство-СПб, Producers, & East Carolina University) Retrieved from ECU: http://collections.ecu.edu/exhibits/show/word-as-image-in-1820-imperial/eugeneonegin_textualtimeline
- Stanislavskij C. S. og Rumyantsev. P. (1987). *Stanislavski on opera* (Først utgitt 1975 ed.). (E. R. Hapgood, Ed., & E. R. Hapgood, Trans.) New York: Routledge.
- Tchaikovskij, P. I., Pusjkin, A. S., & Sjlilovskij, K. (1970 (1877)). *Eugene Onegin* (Vols. Works, Soviet edition based on the 1946 critical edition from vol. 36 of the Complete Collected). Moskva: Muzgiz eller Gosudarstvennoye Muzykal'noye Izdatelstvo.
- Marasinova, E. H. (2007). *Presidential Library*. Retrieved Mai 2021, from The manifesto on freedoms of the nobility by Peter III: <https://www.prlib.ru/en/history/619065>

№ 12. СЦЕНА И АРИЯ ОНЕГИНА

Enhet 1

(Татьяна быстро вбегает и в изнеможении падает на скамью.)

Moderato mosso (♩ = 104)

mf *cresc.*

ff

Татьяна

Здесь он... здесь Ев - ге - ний!.. О бо - же, о

10 *Meno mosso*
ad libitum

T. бо-же! что по-ду-мал он! Что ска-жет он?..

mf colla parte *mf* *mf* **molto riten.**

Adagio (♩ = 54)

T. Ах! Для че-го, сте-

p

Cor. *p*

T. на-нью вняв ду-ши боль-ной, не со-вла-дав са-ма с со-бой,

[espress.] *[p]*

Più mosso (♩ = 66)

T. е-му пись-мо я на-пи-са-ла! Да! Серд-це мне те-перь ска-

mf *p* *p*

20

T. - за - ло, что на - сме - ет - ся на до мной мой со - блаз - ни - тель ро - ко - вой!

p cresc. *mf* *f* *mf*

riten. a tempo

T. о бо - же мой! Как я не - счаст - на,

p

Moderato (♩ = 100) 30

T. как я жал - ка! Ша - ги... всё бли - же...

p *[sf]* *f* *[sf]*

T. да, э - то он, э - то он!

[sf] *f*

Enhet 2

(Входит Онегин, Тania вскакивает, Онегин подходит к ней. Она опускает голову на грудь.)

W Andante non tanto (♩ = 80)

Онегин (с достоинством, покойно и несколько холодно)

40

Вы мне пи - са - ли, не от - пи - рай - тесь. Я про -

- чел ду - ши до - вер - чи - вой при - зна - нья, люб - ви не -

0. *вин-ной из-ли-я-нья,-* *мне ва-ша и-скрен-ность ми-ла! О-на в вол-*

0. *-не-нье при-ве-ла дав-но у-молк-нув-ши-е чув-ства. Но васхва-*

50

0. *-лить я не хо-чу, я за не-е вам от-пла-чу при-зна-нием*

0. *так-же без ис-кус-ства. При-ми-те ж ис-поведь мо-ю, се-бя на*

Татьяна

О бо - же! Как о - бид - но и как

суд вам от - да - ю!

(опускается на скамью)

60

Т. больно!

riten.

mf [*mf*] *p*

Enhet 3

Del 1 Andante non troppo (♩ = 80)*)

Онегин

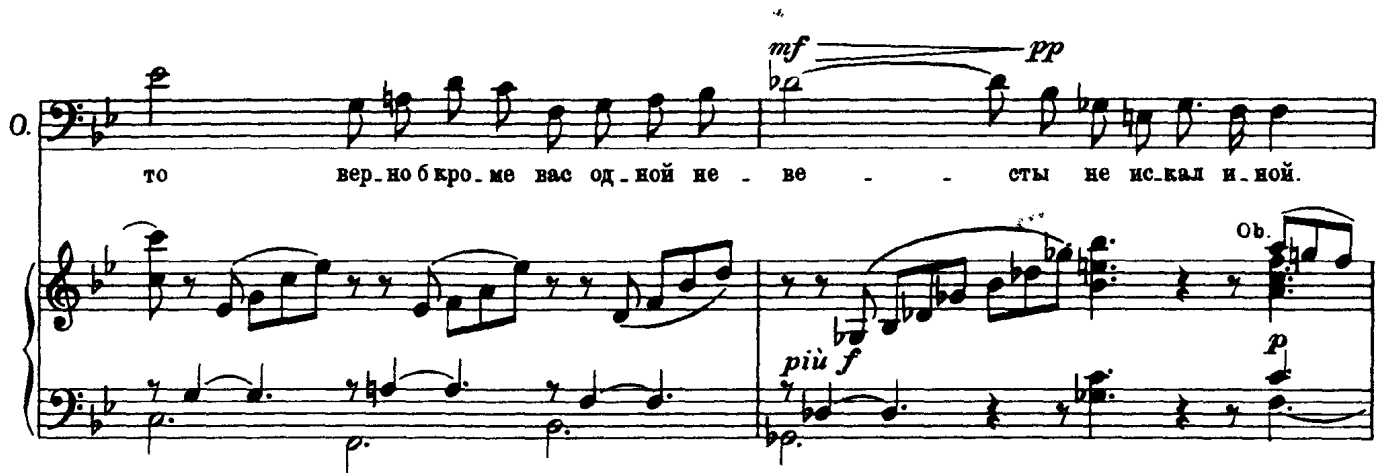
Ког - да бы жизнь до маш - ним кру - гом я о - гра - ничить за - хо - тел,

p

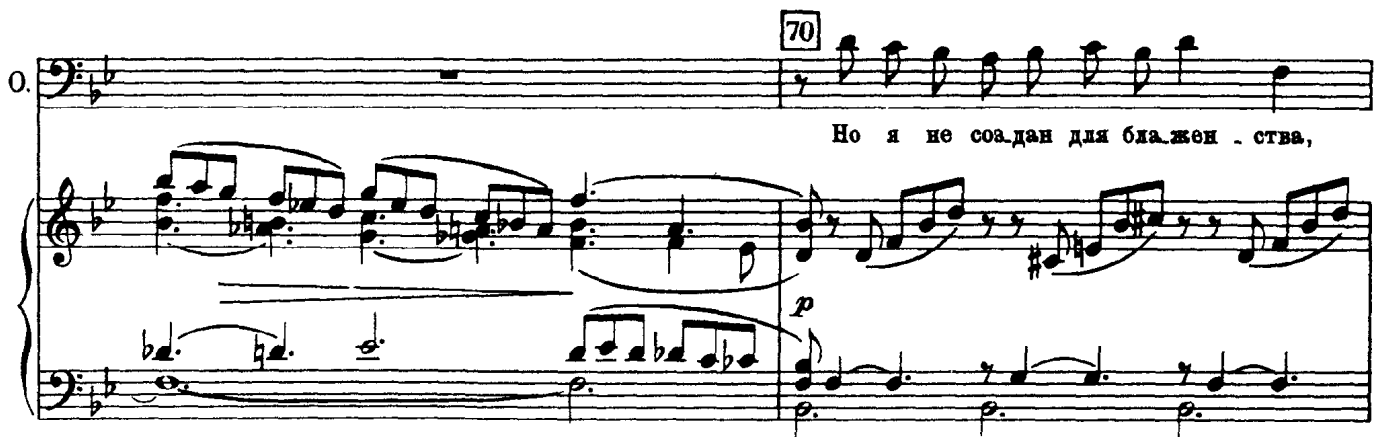
*) В автографе рукой Чайковского указано, что дирижировать надо на шесть — „бить шесть ударов в каждом такте“.

0.  *mf* *pp*

ког-да б мне быть от-цом, су-пру - гом при-ят-ный жре-бий по-ве-дел,

0.  *mf* *pp* *Ob.* *p* *piu f*

то вер-но б кро-ме вас од-ной не - ве - - - сты не ис-кал и-ной.

0.  **70** *p*

Но я не соа-дан для бла-жен - ства,

0.  *p* *pp*

е - му чу-жда ду-ша мо - я; на-прасны ва-ши со-вер-шен - ства,

0. их не дос - то - ин во - все я. По - верь - те, со - весть в том по - ру - кой, су -

0. - пру - же - ство нам бу - дет му - кой. Я

X

p

0. сколь - ко ни лю - бил бы вас, при - вык - нув, раз - люб - лю тот -

p

0. - час. Су - ди - те ж вы, ка - ки - е ро - зы

80

*) В автографе „бить четыре четверти.“

0.  *mf*

нам за - го - то - вит Ги - ме - ней, и,

ritenuto

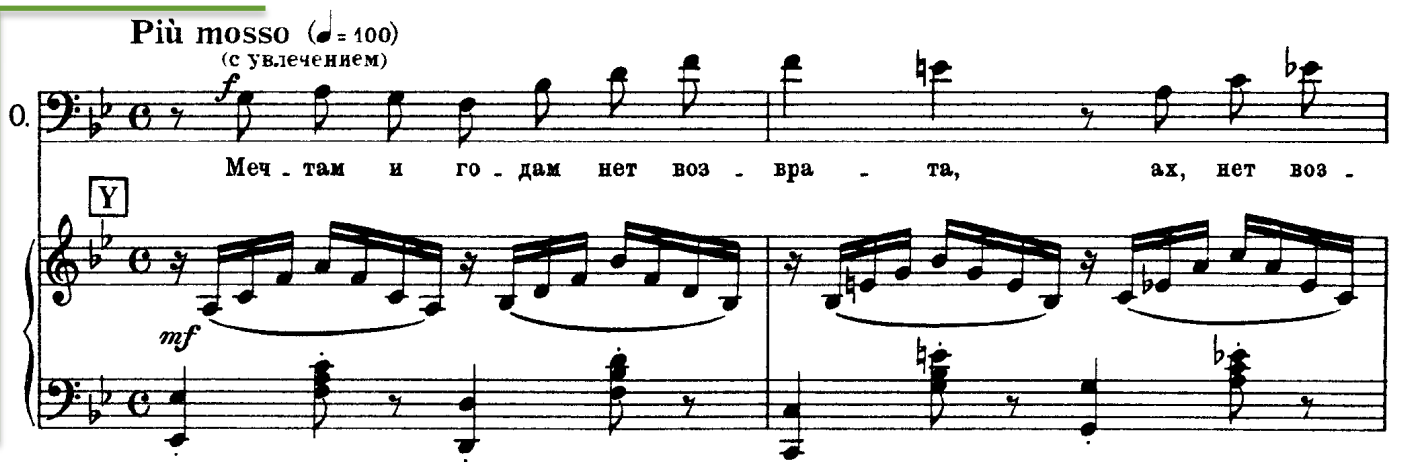
0.  *pp*

мо - жет быть, на мно - го дней!

pp

Del 2

Più mosso (♩ = 100)
(с увлечением)

0.  *f*

Меч - там и го - дам нет воз - вра - та, ах, нет воз -

mf

0.  *mf*

- вра - та, не об - нов - лю ду - ши мо - ей!

[mf]

90

Я вас люб-лю лю-бо-вью бра-та, лю-бо-вью

бра-та, иль, мо-жет быть, е-ще силь-

-ней! Иль, мо-жет быть... Иль, мо-жет быть, е-ще, е-ще силь-

Del 3

Темпо I

-ней!*) По-слу-шай-те ж ме-ня без гне-ва, сме-

*)Так в автографе и первом изд. партитуры, однако в клавираусцуге позднего издания „нежней“, что соответствует пушкинскому тексту; см. Глава четвертая XVI строфа.

100

p

нит не раз мла - да - я де - ва меч -

molto ritenuto

p

Andante non tanto

та - ми, меч - та - ми лег - ки - е меч - ты!

pp

Enhet 4

Tempo del Coro

Moderato con moto (♩ = 112)

110

У - чи - тесь вла - ство - вать со -

(Хор за сценой; никого не видно)

Де - ви - цы, кра - са - ви - цы, ду - шень - ки по - дру - жень - ки! Ра - зы - грай - тесь,
 - бой, не вся - кий вас, как я, пой - мет, к бе - де не -

V-ni *mf* Fl. V-ni

pp

120 (Хор, постепенно удаляясь)

де - ви - цы, раз - гу - ляй - тесь, ми - лы - е, как за - ма - ним мо - лод - ца,
 - о - пыт - ность ве - дет!

Fl. *pp*

как за-ви-дим из-да-ли, раз-бе-жим-тесь, ми-лы-е, за-ки-да-ем

(Онегин подает руку Татьяне. Она долго смотрит на него умоляющим взглядом, потом машинально

130

ви-ше-нием. Не хо-ди под-слу-ши-вать, не хо-ди под-сма-три-вать

встает и, опираясь на него, тихо уходит.)

140

иг-ры на-ши де-ви-чьи!

Занавес

6593

(Tchaikovskij, Pusjkin, & Sjllovskij, 1970 (1877))