

Tatjanas valg

En utforskning av rollen Tatjana i Tsjajkovskijs Eugen Onegin fra en moderne, kvinnelig operasangers perspektiv

Skriftlig presentasjon av masterprosjekt

Masterstudium i Opera, Kunsthøgskolen i Oslo – Operahøgskolen

2021

Kristine Borge

Innholdsfortegnelse

| | |
|--|----|
| Kapittel 1: Innledning..... | 2 |
| Kapittel 2: Bak enhver stor mann står en sterk kvinne..... | 3 |
| Kapittel 2.1: Pusjkins Tatjana | 5 |
| Kapittel 2.2: Tsjajkovskijs Tatjana..... | 7 |
| Kapittel 3: Den selvstendige Tatjana | 9 |
| Kapittel 3.1: Brevscenen: Oppvåkningen..... | 10 |
| Kapittel 3.2: Tatjanas avvisning: Transcendens..... | 13 |
| Kapittel 3.3: Musikalsk og regimessig påvirkning..... | 15 |
| Kapittel 4: Konklusjon | 16 |
| Litteraturliste | 17 |
| Vedlegg 1: Noteeksempler | 18 |
| Vedlegg 2: Ordliste | 19 |

Kapittel 1: Innledning

Tatjana: "Forlat meg!"

Onegin: "Jeg elsker deg!"

Tatjana: "Farvel, for evig!"

(Glad, 2004, s.26)

Dette er de siste ordene som utveksles mellom de to, hvis kjærlighetshistorie av mange betegnes som en av de mest sørgelige i operakanonen. I sine ungpikedager avvises den stormforelskede Tatjana av den eldre og verdensvante Onegin, for så å selv gi ham kurven flere år senere, når Onegin innser sitt feilgrep. Men var det egentlig uhell og tragedie at karakterene, vekket til live av Pusjkins penn og så lidenskapelig fargelagt av Tsjajkovskijs mesterlige musikk, ikke ble forent til slutt? Eller var det en konsekvens av en sterk kvinnes bevisste valg?

Gjennom mitt masterprosjekt vil jeg utforske Tatjana fra mitt perspektiv som kvinne i 2021. Jeg vil se på valgene Tatjana gjør og tolke dem: Er Tatjana en sjelden feministisk foregangsfigur i en operaverden bestrødd med døende, utnyttede og tilsidesatte kvinneskjebner? Kan hennes genuine, trofaste natur og evne til å gjenoppfinne seg selv tolkes som en tidlig feministisk flamme? Eller er hun kun offer for sin samtids samfunnsstruktur, og de forventninger og begrensninger som da ble pålagt kvinnen?

Dette vil jeg forsøke å besvare gjennom følgende problemstilling: Kan Tatjana betraktes som en feministisk banebryter i operakanonen?

I arbeidet med å besvare denne problemstillingen, vil jeg først se på hvordan Pusjkin beskrev Tatjana i sin versroman og hvordan Tsjajkovskij valgte å fremstille henne i sin opera. Tsjajkovskij så på Tatjana med mer sympati og gjenkjennelse enn Pusjkins sardoniske fortellerstemme gjorde. Fremstår Tatjana da som mer selvstendigjort i Tsjajkovskijs opera, eller var dette karaktertrekket allerede befestet med Pusjkin?

Jeg vil på bakgrunn av dette drøfte valgene Tatjana tar og hvordan hun eventuelt passer inn som feministisk foregangsfigur. I drøftingen vil jeg benytte teorier og argumenter, hentet fra blant annet Olga Hastys *Pushkin's Tatiana* (1999), J. Douglas Claytons artikkel *Towards a Feminist Reading of Evgenii Onegin* (1987) og Eric Keith Spreats avhandling *Beyond the Feminine in Pushkin's Tatiana* (2015). Disse forfatternes teorier vil jeg redegjøre nærmere for i oppgavens hoveddel. Ved referanser til tekstlige utdrag fra selve operaen *Eugen Onegin*, vil

jeg benytte meg av Alf B. Glads norske oversettelse av operaens libretto, Peter Tsjaikovskij Jevgen Onegin Libretto, oversatt for Den Norske Opera og Ballett i 2004.

Mitt første ordentlige møte med Eugen Onegin kom sent i min kunstneriske utdannelse, men fascinasjonen var desto større. Jeg så operaen i sin helhet for første gang vinteren 2020, og følte, som mange før meg, en dragning mot karakteren Tatjana. Tsjajkovskijs musikk har mye av æren – hvem kan vel motstå romantikkens store hitmaker? – men det var også hvordan karakteren balanserte det skjøre, drømmende med en underliggende, nærmest flammende lidenskap og styrke, som tente noe i meg. Jeg kjenner denne jenta. Jeg kjenner meg igjen i å ofte ville for mye, i å ta for hardt i.

Jeg opplever Tatjana som en svært kompleks og mangefasettert kvinne. Valgene hun gjør utvikler seg med henne fra det spontane, modige i ungdommen, og til det erfarne og veloverveide senere i livet. Hennes historie er en vi kan kjenne igjen: Den nedslåtte karakteren som jobber seg opp igjen, lærer noe om sin egenverdi og lykkes, er blitt beskrevet i utallige filmer og bøker. Alle elsker en «underdog», som amerikanerne sier.

Det er nettopp disse iboende kvalitetene i Tatjana, kombinert med hennes banebrytende nei i siste akt, som vekket tanken om å se på henne, og mennene bak henne, fra et feministisk synspunkt. Argumentet for Tatjanas feministiske trekk ligger etter min mening blant annet i hennes avvisning av Onegin. Dette er en avvisning som riktig nok kan tolkes på mange måter, men som jeg tror bunner i Tatjanas prinsippfasthet og opparbeidede respekt for seg selv. Hun velger ikke drømmeprinsen. Hun har kanskje innsett at han ikke finnes. Hun velger seg selv i stedet.

Det jeg kommer frem til i denne oppgaven vil jeg bruke til å informere min musikalske og sceniske presentasjon. Under utvelgelsen av utdrag har jeg valgt å fokusere på Tatjanas valg og reaksjoner i møte med Onegin. Jeg vil fremføre utdrag fra første scene og Tatjanas første møte med Onegin, Brevscenen - hvor Tatjana velger å innrømme sin kjærlighet overfor Onegin -, scenen hvor Onegin avviser hennes kjærlighet samt finalen i tredje akt hvor hun avviser ham.

Kapittel 2: Bak enhver stor mann står en sterk kvinne

Denne oppgavens formål er å utforske karakteren Tatjanas potensiale som feministisk banebryter i operakanoen. Jeg vil se nærmere på hva det er ved Pusjkin, Tsjajkovskij og Tatjana som kan påstås å være kvinnefremmende, legge frem tolkninger av valgene Tatjana

gjør samt stille spørsmål ved hvorvidt kjønnet hennes i det hele tatt er avgjørende for karakterens iboende styrke.

I dette arbeidet vil jeg benytte meg av en del begreper som det er nødvendig å klarlegge. Videre i introduksjonen, vil jeg først definere hva jeg legger i begrepene feminisme og banebryter, før jeg går nærmere inn på de utvalgte teoriene jeg vil bruke som hjelpemiddel til å besvare min valgte problemstilling. I tillegg til definisjonene under, vil det vedlagt oppgaven finnes en ordliste med forklaringer av musikalske uttrykk.

Feminisme defineres av Det Norske Akademis ordbok (NAOB) som «*det at det kvinnelige, kvinners synspunkter vektlegges (i samfunnsliv, kunst, litteratur)*» (NAOB, 2021).

Av hensynet til oppgavens premisser velger jeg å benytte meg av denne definisjonen, fremfor definisjoner som innebærer kamp for kvinners rettigheter.

Ordet banebryter kommer av det tyske *Bahnbrecher* og er sammensatt av ordene Bahn, som best oversettes til bane, og brecher, av verbet å bryte. Andre norske tolkninger av ordet bane kan være livsløp, skjebne eller endelikt. I overført betydning er en banebryter ikke bare en som rydder vei for de som kommer etter, men også noe eller noen som bryter med sitt forutbestemte, eller forventede. Et synonym for banebryter er foregangsperson eller foregangsfigur.

I tillegg til de ovenstående definisjonene, vil jeg basere meg på teori og analyse gjort av Olga Peters Hasty, John Douglas Clayton og Eric Keith Spreat. Deres respektive teorier vil bli forklart i de neste avsnittene.

Olga Peters Hastys bok *Pushkin's Tatiana* fra 1999, har lenge vært en ledestjerne for alle som ønsker å forske på Tatjana som karakter. I boken ser Hasty Pusjkins versroman fra Tatjanas perspektiv, og hennes handlinger i lys av miljøet rundt henne. Hasty peker på Tatjanas mangefasetterte fremstilling, sammenlignet med de andre karakterene, og understreker hennes evne til å leve i den virkelige og fiktive verdenen samtidig, som hennes fremste styrke. Jeg vil benytte meg av Hastys fortolkning gjennom oppgaven.

John Douglas Clayton kommer med noen interessante observasjoner rundt Pusjkins fremstilling av kvinneskikkelser, i sin artikkel *Towards a Feminist Reading of Evgenii Onegin* (1987). Clayton analyserer romanens kvinnelige karakterer gjennom en modell han baserer på tidlig diktning av Pusjkin, diktet *Gavriliada* (1821). Modellen identifiserer en kvinne enten som en «Mary»-type, som kjennetegnes av en engleliknende kyskhets og en trofast,

underdanig natur, eller en «Helen»-type, som beskrives som en ustadig, utspekulert kvinne, som bruker sin seksualitet bevisst for å manipulere det motsatte kjønn. Jeg vil komme tilbake til Claytons modell i min analyse av Brevscenen i kapittel 3.1.

I sin avhandling *Beyond the Feminine in Pushkin's Tatiana* fra 2015 legger Eric Keith Spreat frem sine tanker rundt poetisk kjønn, og argumenterer for at man med fordel kan se karakterene i Pusjkins versroman fra både et mannlige og kvinnelig perspektiv. Dette for å oppnå et mer nyansert innblikk i figurenes karakteristikk, og således oppleve dem som individene de er, utenfor konnotasjonene deres fysiske kjønn fører med seg. I min gjennomgang av Eugen Onegins finale i kapittel 3.2, vil jeg se Tatjanas handlinger i lys av Spreats teori om mannlige og kvinnelige trekk, og se på hvordan dette påvirker hennes påståtte funksjon som feministisk banebryter.

Jeg velger å benytte definisjonene og teoriene forklart ovenfor, i den videre drøftingen av min problemstilling «Kan Tatjana betraktes som en feministisk banebryter i operakanonen?».

Kapittel 2.1: Pusjkins Tatjana

Aleksandr Pusjkin (1799-1837) har i Russland posisjon som nasjonalpoet, og diktningen hans karakteriseres av et distinkt og malerisk språk, samt et skråblikk på det russiske aristokratiet.

Dette kommer tydelig frem i hans versroman *Eugen Onegin* (1823-1831), som i russisk kultur ansees som nasjonalepos. Romanen består av åtte kapitler, som ble utgitt separat, og i rekkefølge, over en periode på åtte år, hvilket var vanlig for romaner på 1800-tallet. Den samlede boken beundres for sin utforskning av temaer som lidenskap, livstretthet og samfunnets konvensjoner, og har en ubestridelig posisjon i den russiske litterære kanonen.

Romanen er skrevet i tredjeperson, og en forteller, som betraktes som en karikert utgave av Pusjkin selv, beskriver handlingen og karakterene, så vel som å henvende seg direkte til leseren, og å gi seg hen til satiriske betraktninger av samfunnet.

Eugen Onegin er en versroman, og forteller en gjennomgående historie i verseform. Pusjkin benyttet seg av jambisk tetrameter gjennom romanen. Dette er et versemål hvor hver verselinje består av en kort og en lang stavelse fire ganger etter hverandre. Med romanen skapte Pusjkin et eget rimmønster som ble kjent som Onegin-strofe, eller Pusjkin-sonetten.

Med karakteren Eugen Onegin førte Pusjkin i pennen det han i sin samtid så som det overflødige mennesket: En ung mann av høy rang med nok penger, men uten profesjon eller

kone og barn. Derfor uten mening, og heller med en tendens til å drukne sin egen utilstrekkelighet i livets forlystelser. Det er denne skikkelsen romanen i hovedsak følger.

Vi møter Onegin første gang ved sin onkels dødsleie, en onkel hvis død etterlater Onegin med et gods på landet, en tre dagers reise utenfor St. Petersburg; byen hvor Onegin frem til nå har bodd, og ledet et overfladisk og selvsentrert liv. På landsbygda knytter Onegin vennskapsbånd med sin nabo, Lenskij, en følsom poet, som så introduserer ham for sin forlovede, den viltre Olga, og hennes mer stillferdige og leseglade eldre søster, Tatjana, på det nærliggende Larin-godset. Tatjana blir umiddelbart forelsket i Onegin. Hun skriver til ham og utøser sitt hjerte, men brevet hennes forblir ubesvart. Onegin velger i stedet å avvise Tatjana ansikt til ansikt. Han belærer henne, forteller at hans følelser ovenfor henne er mer av det broderlige slaget, og irettesetter henne for å være så frimodig ovenfor det andre kjønn. Tatjana står igjen, knust.

En tid senere inviterer Lenskij Onegin med til feiringen av Tatjanas navnedag. Onegin ser med forakt på et slikt landsens ball, og blir terget av ryktene som sprer seg på egnen om hans og Tatjanas forventede forlovelse, gjort verre av at Onegin byr opp Tatjana til dans. For å hevne seg over Lenskij, som inviterte Onegin, vel vitende om at han ville føle seg utilpass, danser Onegin også med en ikke uvillig Olga, hvilket sårer Lenskijs stolthet såpass at han utfordrer Onegin til duell. Onegin aksepterer utfordringen mer av stolthet enn blodtørst, men dreper likevel Lenskij i duellen, flykter fra landsbygda og reiser utenlands, for å fordrive skyldfølelsen over sin tidligere venns død.

I vakuumet som oppstår etter Lenskijs bortgang og Onegins flukt, besøker Tatjana Onegins gods, hvor hun får dypere innsikt i hans virkelige karakter ved å gå igjennom biblioteket hans. Hun begynner å innse at hennes bilde av Onegin var falskt, og kun et fantasifoster influert av romanene hun så ivrig har lest. Knust over tapet av både den virkelige og den oppdiktede Onegin, lar Tatjana seg overtale til å flytte til sin tante i Moskva for å bli giftet bort.

Årene går, og på et ball i St. Petersburg treffer Onegin igjen Tatjana, som nå er gift med prins Gremin, en eldre general, og høyt oppe i aristokratiet. Onegin faller for denne mer modne, forfinede versjonen av landsbyjenta han traff for alle disse årene siden. Han skriver flere brev til henne hvor han erklærer sin kjærlighet, men får ikke svar. Til slutt forsøker Onegin å overtale henne til å rømme sammen med ham, men Tatjana, som innrømmer at hun fremdeles elsker Onegin, vil ikke la ham ruinere henne. Hun er fast bestemt på å være tro mot ektemannen og det livet hun har bygget seg opp, og avviser ham. Onegin står igjen, alene.

Selv om Eugen Onegin er Pusjkins hovedkarakter, kan Tatjana på mange måter sies å være versromanens største litterære bragd. Hasty (1999) poengterer dette ved å se på *Eugen Onegin* som et selvbiografisk verk, og med påstanden om at Pusjkin, i Tatjana, la alle sine formeninger om litterær prosess og karakterbygging: «Tatiana lives the dynamics of Pushkin's art. Pushkin does not become Tatiana, but his own becoming takes place alongside hers.» (1999, s.4).

Skjønt Pusjkin, gjennom versromanens fortellerstemme, til tider kommenterer Tatjanas romantiske tendenser på hånlig vis, er det tydelig at forfatteren hadde et kjærlig forhold til karakteren. Tatjana introduseres i versromanens andre kapittel hvor hun skildres med hele seks vers. Pusjkin begynner med å konstatere at Tatjana ikke er like vakker som sin yngre søster, og beskriver henne videre som sørgmodig, stillferdig og sky. Han gjør et poeng ut av å fremstille Tatjana som introvert og sosialt klosset: «in her own family / she seemed a strangeling [...] a child herself, among other children, / wished not to play and skip, / and often all day long, alone, / sat silent by the window» (2018, s. 137), og introduserer leseren for den verdenen karakteren heller utfolder seg i: «She early had been fond of novels; / for her they replaced all;» (2018, s.139).

Med denne distinksjonen av Tatjana, viser Pusjkin allerede tidlig i versromanen at karakteren lever i en annen sfære enn resten av rollegalleriet, både psykisk, men også som litterært konsept for Pusjkins del. Hasty (1999) understreker dette med sin påstand om at Tatjana kan regnes som stammor til et flertall påfølgende, kjente litterære heltinner. Det kan også hevdes at Tatjana kan sees som opphav til senere sterke heltinner innen operalitteraturen, deriblant Minnie i Puccinis *La Fanciulla del West* og die Marschallin i *Der Rosenkavalier* av Richard Strauss.

Kapittel 2.2: Tsjajkovskijs Tatjana

Pjotr Iljitsj Tsjajkovskij (1840-1993) regnes som tidenes mest populære russiske komponist. Dette skyldes blant annet komponistens kombinasjon av et fargerikt tonespråk og en usedvanlig melodisk sans, noe som gir emosjonell gjenklang hos lytteren. Dette følelsesmessige engasjementet mange opplever i Tsjajkovskijs musikk, kan også komme av at komponistens eget, og til tider tragiske, liv farger hans livsverk: Som homofil mann i Russland på 1800-tallet, måtte Tsjajkovskij skjule sin legning og gjennomleve mange, ulykkelige år både i og utenfor heterofile ekteskap.

Ideen om å adaptere *Eugen Onegin* til opera fikk Tsjajkovskij av en venninne, operasangeren Elizaveta Lavroskaia. Til å begynne med var han usikker; for mange russere er romanen og Pusjkin nærmest hellig. Dette var også tilfellet i Tsjajkovskijs samtid, og ideen om å sentrere sin neste opera rundt Pusjkins roman, falt ikke i god jord hos alle. Til og med komponistens to egne brødre var forferdet over tanken (Doran 2012). Tsjajkovskij ble imidlertid overbevist om at versromanen ville gjøre seg godt som opera, og gikk begeistret i gang med arbeidet.

Den ferdige operaen *Eugen Onegin*, Op. 24 (1877-1878) representerte en ny form for operistisk realisme, og var uten klare forbilder i russisk operatradisjon. I arbeidet med operaen, var Tsjajkovskij tydelig inspirert av komponister som Verdi, Massenet og Bizet, og bivåningen av en produksjon av *Carmen*, drev ham til å gjøre *Eugen Onegin* til en mye mer intim opera konsentrert rundt det uunngåelige og skjebnesvangre.

I prosessen med å adaptere Pusjkins verk til opera, valgte Tsjajkovskij ut kun et knippe scener fra romanen. Operaen har således undertittelen «Lyriske scener i tre akter». Scenene Tsjajkovskij bygget sitt narrativ rundt, kan sies å være influert av hans sterke dragning mot, og sympati med, Tatjana som karakter.

Tsjajkovskijs komponering av en opera om ubetimelig og ugjengjeldt kjærlighet, sammenfalt på besynderlig vis med at han selv mottok kjærlighetsbrev fra en tidligere student av seg, Antonina Ivanivna Milyukova. Kombinasjonen av at han ble utsatt for press fra familien samt et ønske om å dysse ned rykter om hans homoseksuelle legning – som på den tiden florerte i Moskva og St. Petersburg – drev Tsjajkovskij til slutt til å gifte seg med Antonina. Doran (2012) gir oss dog et innblikk i komponistens mulige andre motiver for giftemålet, og peker på at Tsjajkovskij var redd for å ta på seg Onegins kalde fremgangsmåte i møte med den unge kvinnens kjærlighet. Hans opplevde dype, emosjonelle bånd til karakteren Tatjana, gjorde ham sympatisk overfor Antonina, fordi han assosierte henne med Tatjana, og situasjonen han befant seg i, med kjærlighetsdramaet i versromanen han var i ferd med å sette til musikk. Tsjajkovskij gikk derfor heller frem med Tatjanas medlidenhet og hang til å romantisere virkeligheten, og ga Antonina det hun ønsket seg, til tross for at det kun brakte ham selv dypere ned i fortvilelsen.

Når vi ser nærmere på Tsjajkovskijs utvalgte scener, ser vi at hans vinkling av Pusjkins historie er rettet inn mot hva Tatjana opplever. Med unntak av den monumentale duellscenen – som man nærmest ikke kan komme utenom når man adapterer *Eugen Onegin* – er alle

Tsjajkovskijs beskrevne scener, som vist i tabellen nedenunder, vesentlige øyeblikk i Tatjanas utvikling som karakter:

| Første akt | Andre akt | Tredje akt |
|--|---|---|
| <p>1. scene (<i>I Larin-godsets hage</i>) De fire unge menneskene møtes; Lenskij og Olga som forlovede, mens Onegin introduseres for Tatjana, som umiddelbart faller for ham.</p> <p>2. scene (<i>Tatjanas værelse</i>) Tatjanas samtale med ammen Filipjevna, Tatjana skriver til Onegin og innrømmer sin forelskelse (Brevscenen)</p> <p>3. scene (<i>På Larin-godset</i>) Onegins avvvisning av Tatjana.</p> | <p>1. scene (<i>I Larin-godsets ballsal</i>) Fest i anledning Tatjanas navnedag, Onegins flørt med Olga, Lenskijs utfordring til duell</p> <p>2. scene (<i>Utendørs, på landsbygda</i>) Lenskijs avskjed, duellen mot Onegin og Lenskijs død.</p> | <p>1. scene (<i>I et palass i St. Petersburg</i>) Ballet hvor Onegin møter Tatjana, nå som Prins Gremins hustru. Onegin gjenkjenner Tatjana, og innser at han nå vil ha henne.</p> <p>2. scene (<i>Mottagelsesværelse i Prins Gremins hus</i>) Tatjana mottar brev fra Onegin der han utbroderer sin kjærlighet. Han trygler henne så ansikt til ansikt, Tatjana innrømmer sine stadige følelser for Onegin, men avviser ham.</p> |

Tsjajkovskijs sympatiske og gjenkjennende følelser ovenfor Tatjana som karakter, kommer tydelig til uttrykk i musikken. Komponisten gir henne operaens mest lyriske og nyanserte musikk, med en overflod av melodiose linjer og ledemotiver passende for å beskrive en så kompleks karakter. På samme måte viser han en likegyldighet på grensen til uvilje mot Onegin, gjennom å gi ham musikk som generelt sett er stiv, og mindre inspirert melodisk enn Tatjanas. Når Onegin så har de større emosjonelle utbruddene, er dette satt til musikk først komponert til Tatjana, nærmest som en kommentar på karakterens overfladiske tilværelse.

Selv om operaen bærer Onegins navn, kunne den like gjerne ha blitt gitt tittelen «Tatjana», tatt i betraktning hvor mye vekt Tsjajkovskij la på henne, både når det gjelder historieutviklingen, det emosjonelle engasjementet og ikke minst musikken.

Kapittel 3: Den selvstendige Tatjana

I min drøfting av problemstillingen «Kan Tatjana betraktes som en feministisk banebryter i operakanonen?», har jeg valgt å ta for meg to scener som er betydelige punkter i Tatjanas karakterutvikling – to viktige valg hun tar -, og se på musikalske og tekstlige virkemidler som er med på å løfte henne frem som sterk kvinne. Jeg vil også se scenene i lys av teoriene til Clayton, Hasty og Spreat.

I de kommende underkapitlene vil jeg først se nærmere på andre scene i første akt, også kjent som Brevscenen. Dette er scenen hvor Tatjana skriver det skjebnesvangre brevet til Onegin. Jeg vil også ta med poenger angående første del av denne scenen, hvor Tatjana snakker om ekteskap med ammen Filipjevna, selv om denne scenen ikke er del av min sceniske visning.

Scenen inneholder relevante poenger for oppgaven gjennom Hastys forskning, men er ikke inkludert i visningen, på grunn av mitt valg om å konsentrere meg om forholdet mellom Tatjana og Onegin. Den andre scenen jeg vil gjøre min drøfting rundt, er scene to i tredje akt, hvor Tatjana avviser Onegin.

Kapittel 3.1: Brevscenen: Oppvåkningen

«You don't know a woman until you have received a letter from her»

(Ada Levenson, Tenterhooks, 1912, kap. 7)

Den famøse Brevscenen utspiller seg i sin helhet i Tatjanas soveværelse. Søvnløs av tanker om Onegin, ber Tatjana ammen Filipjevna fortelle om da hun var ung og skulle gifte seg, før hun betror ammen at hun er forelsket. Ammen tror den unge piken må være syk, men Tatjana ber henne gå, etter å ha fått penn og papir. Splittet mellom ekstatiske mot og hjertesyk tvil, skriver Tatjana så et brev til Onegin, hvor hun innrømmer sin forelskelse og overbevisning om at han er den eneste for henne. Hun ber ham om hjelp og forståelse, før hun avslutter brevet ved morgengry, og overtaler Filipjevna til å sende brevet med et av hennes barnebarn.

I tonesettingen av Brevscenen, valgte Tsjajkovskij å benytte Pusjkins tekst i sin helhet. Komponisten komplimenterer Pusjkins beskrivelse av Tatjanas både sjelelige og kjødelige følelser, i denne på mange måter banebrytende scenen. Jeg mener det er grunnlag for å argumentere for at Pusjkin, i sin fortelling om den natten Tatjana skriver brevet til Onegin, også beskriver hennes seksuelle oppvåkning.

Gjennom følgende eksempler, kan man se at Tsjajkovskij løftet Pusjkins undertekst opp og frem, og synliggjorde tematikken gjennom musikken. Dette blir blant annet synlig i det gjentagende temaet med fallende linjer over en Dess miksolydisk skala med senket sjette trinn, variert med betydelige intervallsprang som store sekster (Se Figur 1 i Vedlegg 1).

Den melodiske bevegelsen beskriver ikke bare på mesterlig vis den unge kvinnens nervøse stigende og dalende håp om gjengjeldte følelser. Tsjajkovskij poengterer også Tatjanas følelse av fremmedgjorthet i sin egen verden: Musikalsk sett befinner vi oss i Dess-dur, og den miksolydiske skalaen med senket sjette trinn, oppleves dermed som toneartsfremmed. Tatjanas tekst i dette partiet oversettes til «Tenk deg: Jeg er her alene! Ingen forstår meg!» (Glad, 2003, s.10). Det er interessant at Tsjajkovskij har valgt å benytte denne skalaen til å tonesette Tatjanas rop av frustrasjon over manglende følelse av tilhørighet.

I hennes bok *Pushkin's Tatiana* (1999) poengterer Olga Peters Hasty hvordan miljøet og kvinnene rundt Tatjana bidrar til hennes følelse av annerledeshet. Både Tatjanas mor og ammen Filipjevna var offer for arrangerte ekteskap, slik skikken var i Russland på 1800-tallet. Hasty tar for seg begynnelsen av Brevscenen, der Tatjana forsiktig spør ammen om hun noen gang var forelsket som ung. Ammens historie om å bli inngiftet i en fremmed familie og om tårene bryllupsnatten, er for Tatjana vanskelig å kjenne seg igjen i, da hun føler på faktiske erotiske følelser ovenfor sin utkårede. Hasty peker på kontrasten mellom den eldre ammens bortglemte erotisme, og den unge piken, som søker forståelse og gjenkjennelse for sin gryende seksualitet i en utpreget kald og passiv omverden, og skriver videre: «Far from lending support to Tatiana's emotional state, the nurse's story evokes loveless matrimony and consigns female sexuality to the realm of the unthinkable.» (1999, s.76). Tatjana ønsker imidlertid ikke å gi opp sitt ønske om en erotisk væren, og insisterer på at hun er forelsket. Denne realiseringen kommer dog med en bismak, skal vi tro Hasty, som argumenterer for at Tatjana, snarere enn å oppleve den forventede ekstasen ved forelskelse, slik hun har lest om, kjenner på en reell livsangst:

Love threatens to alienate Tatiana still further from an already unsupportive world to leave her stranded in an imaginary realm that can no longer satisfy her and that can develop no further in isolation from the actual world. (1999, s.77)

Tatjana føler i utgangspunktet på et utenforskap i miljøet rundt seg: Hun er sjenert og mer tilbakeholden enn søsteren Olga, og velger romanfigurers selskap fremfor jevnaldrende. I bøkene oppdager hun en verden som ligger langt unna den virkeligheten hun lever i, og begynner å hige etter den alternative virkelighetens opplevelser. Når hun så erfarer de tidlige tenårenes gryende seksualitet, er dette en opplevelse hun ikke får noen respons på fra voksenpersonene rundt seg, og dermed kun har kunnskap om fra romanene hun har lest.

Det senkede sjettetrinnet i den miksolydiske skalabevegelsen (Figur 1), har en tydelig draging mot oppløsningen i den påfølgende tonen Ass, og oppleves her som svært lengtende. Når Tatjana møter Onegin, gjenkjenner hun ham som den romantiske helten fra romanene hun lever ut sitt sjeloliv gjennom. Hun tilegner ham alle gode egenskaper og følelser disse litterære skikkelsene har. Tatjana ser på Onegin som kilden til forløsning, både seksuelt (hun higer etter erotisk kjærighet med ham, noe som skiller henne fra de andre kvinnene hun er omgitt av), åndelig (i hennes øyne deler de alle interesser, ideer og prinsipper. Den verden av bøker hun har forlatt seg i, gjør henne annerledes i familiens øyne, men han forstår den) og

rent fysisk (ved et eventuelt giftemål vil hun forflyttes til et annet sted, der hun muligens i større grad kan være seg selv og leve ut sine ambisjoner).

Gjennom hele Brevscenen er det også utstrakt bruk av sekvenser fra Tsjajkovskijs side, i form av stigende linjer som moduleres oppover (Se Figur 2 i Vedlegg 1). Dette som et ytterligere kompositorisk verktøy for å illudere de stormende og stadig mer opphissede følelsene hos Tatjana. Overordnet sett representerer natten Tatjana skriver brevet til Onegin hennes seksuelle oppvåkning, og disse gjentakende modulerende linjene kan sammenlignes med oppbyggingen mot et seksuelt klimaks. Dette spesielt i takt 255 hvor Tatjana synger en delvis kromatisk oppadgående linje med oppløsningstegn for enkelte av toneartens b-er, etterfulgt av et kvintsprang opp på tostrøken b (b4), med teksten «Jeg venter på deg, jeg venter på deg!» (Glad, 2003, s.10). (Se Figur 3 i Vedlegg 1).

Denne musikalske forløsningen harmonerer med tolkningen av en seksuell forløsning hos karakteren. Hun er klar for ham, både emosjonelt og fysisk. Kromatikken Tsjajkovskij legger inn i oppbyggingen mot topptonen drar linjen ut i tid, slik som man kan utsette et seksuelt klimaks. Videre synger Tatjana to høye Ass-er, før hun fra takt 260 går inn i en lengre nedadgående linje med alternerende ters og kvartsprang. Her er det også tradisjon for å gå inn i ritardando fra takt 262, før man lander på fermaten i takt 265 (Se Figur 4 i Vedlegg 1). De nye topptonene kan tolkes som etterdønninger av den erotiske utladningen, mens den fallende linjen kan sees på som at hun rir ut bølgene og kommer ned fra det seksuelle klimakset.

Hvis vi så tar for oss Claytons modell i vår tolkning av Eugen Onegin, ender Tatjanas søster Olga umiskjennelig opp som Helen-typen, og mange vil da automatisk sette Tatjana i den andre kategorien, grunnet søstrenes iboende motpoler i gemytt. Clayton (1987) argumenterer dog for at denne konklusjonen er forhastet, og at Pusjkin, med Tatjana, skapte et sjeldent helhetlig bilde på kvinnen, kontrært til samtidige, mer stereotypiske fremstillinger. Clayton peker også på Brevscenen som et eksempel på Tatjanas iboende kvaliteter som heller mer i retning av en Helen-Type.

Tatiana's boldness in sending Onegin a love-letter, the precise psychological insight with which Pushkin depicted the dream of a young girl contemplating an arranged marriage and the change of her sexuality that marriage will bring about – all this suggests that Tatiana was potentially neither the saint (Mary) she was seen to be in Chapter Eight, nor the harlot (Helen) that Olga was, but a realized vision of womanhood seen in totality, beyond stereotypes. (Clayton, 1987, s.259-260)

Claytons tolkning av Pusjkins hensikter med Tatjana, kan sees som en understrekning av at Tatjana som karakter er særegen. Gjennom henne belyste Pusjkin reelle temaer i kvinners liv, slik som kvinnelig seksualitet og kvinners ønske om større bestemmelsesrett over egne liv. Han roser ikke Tatjana overdrevent for hennes gode kvaliteter, og vanærer henne heller ikke for hennes drømmer og håp når de stikker ut fra normene, men skildrer i stedet kvinnen helhetlig. Hasty (1999) gjorde samme observasjon av Tatjana som en mer reell fremstilling av kvinnen: «Tatiana is also held up as a putative model for flesh-and-blood women» (s.3).

Det er dessuten verdt å poengtere at hverken Pusjkin eller Tsjajkovskij straffer Tatjana for seksualiteten hennes, slik ofte er tilfellet med kvinnelige karakterer som enten utforsker sin seksualitet, eller utviser eksplisitt seksuell adferd innen operakanoen. Eksempler på dette er Carmen i Georges Bizets opera med samme navn, Manon Lescaut (som blant annet Giacomo Puccini og Jules Massenet har skildret endeliktet til) og Violetta i Giuseppe Verdis La Traviata, som alle dør i siste akt. I Eugen Onegin lar både dikter og komponist sin heltinne leve videre med lærdommen hun har dratt fra sine valg – ondene (noe sorg over tapt lidenskapelig kjærlighet, kompromissene hun har måttet inngå og det hun har ofret), men også godene (det forholdet hun har bygget med Prins Gremin fundert på gjengjeldt respekt og vennskap, posisjonen hun har opparbeidet seg i samfunnet, dannelse og kunnskap), alt dette er ting som gjør henne mer reflektert, interessant og helhetlig som menneske. De løfter henne dermed opp og frem, ikke som et opphøyet symbol på kvinnelig jomfruelighet til etterlevelse, men som et menneske med feil og mangler som alle andre, og med iboende egenverdi uavhengig av dem. Ved å legge Spreat (2015) til grunn, vil vi muligens også kunne si uavhengig av kjønn. Jeg vil komme tilbake til Spreats innblikk i Tatjanas både feminine og maskuline trekk i neste kapittel, hvor jeg vil gå igjennom finalescenen i Tsjajkovskijs opera, se på teksten og drøfte rundt Tatjanas valg og Onegins motiver.

Kapittel 3.2: Tatjanas avvisning: Transcendens

Operaen Eugen Onegins siste scene åpner med at Tatjana reflekterer rundt brevene hun har mottatt fra Onegin, før hun, når han ankommer mottagelsesværelset i hennes manns, Prins Gremins, hus, stiller ham til veggs slik han gjorde med henne for alle disse årene siden. I sin refleksjon sier Tatjana «Som om på nytt jeg ble en ung pike, som om ikke noe skilte ham fra meg [...]» (Glad, 2003, s.24) Tatjana har gjennomgått en modningsprosess siden hjertesorgen i ungdommen. Hun har lært mye om seg selv, og om hva hun er kapabel til, om livets realiteter gjennom ekteskapet til Gremin, og om å bøye seg etter samfunnets forventninger gjennom posisjonen ekteskapet har gitt henne i samfunnet. Hun er mer dannet, mer behersket,

men i dette opprivende øyeblikket da Onegin igjen dukker opp i livet hennes, mister hun for et øyeblikk fatningen. Hun henter seg riktig nok inn igjen og stiller spørsmål ved Onegins, nå overstrømmende, kjærlighet: «Den gang, ikke sant i ødemarken, fjernt fra det mondene livet, likte De meg ikke. Hvorfor nå, forfølger De meg? [...]» (Glad, 2003, s.25) Hun er kritisk til motivene hans for å be henne forlate ektemannen, og dermed den sosiale posisjonen hun har opparbeidet seg i løpet av årene siden de sist diskuterte kjærligheten dem imellom: «Hvorfor har De meg i tankene? Mon ikke fordi jeg nå må vise meg i sosieteten, [...] fordi jeg er rik og fornem, fordi (min) mann er lemlestet, fordi vi til gjengjeld har hoffets gunst [...]!» (Glad, 2003, s.25) Dette omvendte ekkoet av Onegins tidligere preken, bruker Spreat (2015) som grunnlag for Tatjanas styrke i form av det man tradisjonelt vil kalle maskuline trekk. Han peker på hennes tillærte kjølige avmålthet og evne til å legge til side følelsene i øyeblikket, som indikasjoner på hennes nå videreutviklede karakteristikk som en fusjon av mannen og kvinnens beste sider: «[...] she becomes both types of the preromantic characterization of rational-minded man and emotional woman.» (Spreat, 2015, s.27).

Tatjana bruker overtaket hun har til å levere siste stikk: «Mon ikke fordi min skam av alle ville merkes, og kunne i samfunnet bringe Dem en fristende ære!» (Glad, 2003, s.25) Hennes eventuelle rømming med Onegin ville føre til hennes sosiale ruin, men kunne være en fjær i hatten for enhver kvinnebedårer. Onegin er panisk overstrømmende i sine protester og kjærlighetserklæringer: «Meg piner Deres bebreidelse! Hvis De hadde visst hvor forferdelig (det er) å pines av kjærlighetens begjær [...]» (Glad, 2003, s.25) Onegins utsagn er på mange måter en repetisjon av argumentene han la frem da han avviste Tatjana i operaens første akt. Han forsøker å manipulere henne ved å understreke hvor mye han selv lider. Onegin bruker de samme hersketeknikkene han brukte på en sytten år gammel jente, på en nå voksen kvinne, med ydmykende resultater. Den Tatjana som nå står foran ham, biter dette ikke på. Onegins videre overtalelser peker tydelig på eierskapet han føler ovenfor Tatjana: «Å, ikke jag (meg bort)! (Det er) meg du elsker, og jeg skal ikke forlate deg, du livet ditt forgjeves ødelegger, det er himmelens vilje: Du er min! Hele livet ditt har vært et pant på en forening med meg [...]» (Glad, 2003, s.26) Når Onegin ser Tatjana igjen på ballet, er hun blitt alt han tidligere påpekte at hun manglet, og eierfølelsen hans vekkes; det var jo han som tente den første forelskelsesflammen hos henne. Onegins ekstreme havesyke og fortsatte egosentrisitet, kan godt sies å være en utløsende faktor for Tatjanas standhaftighet. I motsetning til Onegin, har Tatjana en tydelig karakterutvikling i både versroman og opera, noe Doran (2012) tilskriver hennes endelige aksept av den virkelige verden og tilsidesettelse av fantasiverdenen hun levde

i som ungdom. Det kan derfor tenkes at hun, i møte med hans desperasjon, kun føler medlidenhet med hans utilstrekkelighet. Denne barnsligheten understrekes ytterligere med Onegins fullstendige neglisjering av, og manglende evne til å se, Tatjanas behov. Han ber henne dessuten ofre enormt mye – alt hun har opparbeidet seg gjennom årene som har gått, så vel som sitt gode navn og rykte - for ham: «Du kan ikke forkaste meg, for meg må du forlate det forhatte huset og den støyende sosieteten, du har ingen annen vei!» (Glad, 2003, s.26)

Tatjana innrømmer endelig, til Onegins triumferende glede, at hun fremdeles elsker ham, før hun bryter ut av fantasien og minnene: «Nei, nei! Fortiden kan ikke vendes tilbake! Jeg er gitt nå til en annen, min skjebne er alt avgjort, jeg vil evig være ham tro!» (Glad, 2003, s.26)

Tatjanas bruk av ordet «annen», åpner opp for muligheten for at hun ikke bare refererer til troskap ovenfor den faktiske situasjonen, gjennom ekteskapet til Gremin, men også en mer åndelig troskap til seg selv – til den sterkere og mer integritetsbevisste personen hun har blitt, som et resultat av Onegins avvisning. På den andre siden vil «ham» i setningen referere til ekteskapet med Gremin, og det er dermed relevant å se Tatjanas avvisning i lyset av hennes samtid. Situasjonen for en kvinne i 1800-tallets Russland var som nevnt ofte beroende på et godt giftemål. Pliktfølelsen ekteskapet som institusjon vekker i Tatjana, og vissheten om alt hun har å tape på å tre ut av det, kan selvsagt også være motivasjon her. Jeg mener dog det er grunnlag for å tolke Tatjanas nei, som et bevisst valg av henne selv.

Det er verdt å poengtere at Onegin, ved Tatjanas innrømmelse av kjærlighet, uttrykker sin glede ved å si at hun nå har blitt «den tidligere Tatjana», og dermed ytterligere understreker sin narsissisme. Hennes tidligere, hengivne jeg var lettere for ham å dominere, og dermed mer attråverdig. Denne gangen er det imidlertid Tatjana som har full kontroll over situasjonen. Hun avslutter med å holde fast ved beslutningen sin: «Nei, jeg skal være fast! [...] Forlat meg! [...] Farvel for evig!» (Glad, 2003, s.26). Ved å avvise Onegin, bryter Tatjana med det forventede «lykkelig alle sine dager»-prinsippet i historiefortelling, og transcenderer dermed forventningene til kvinnerollen.

Kapittel 3.3: Musikalsk og regimessig påvirkning

Det simultane arbeidet med den skriftlige oppgaven og innstuderingen av rollen Tatjana, har gitt meg et mye større innblikk i karakterens indre liv og motivasjoner. Jeg opplever at oppgaven har hjulpet meg til å finne en opprørsk glød i min gestaltning av Tatjana, og at jeg gjennom den har funnet en karaktertolkning som kan understreke henne som feministisk banebryter. Dette har igjen påvirket mine sceniske og musikalske valg. Jeg har valgt å lage en

konsentrert og, i Olga Peters Hastys ånd, «Tatianacentric» (1999, s.10) visning, hvis formål er å tydeliggjøre skiftene i Tatjanas mangefargede karakter, og understreke motet og styrken hennes. Noen av regigrepene jeg benytter for å fremheve dette, er å la Tatjana gå av scenen under Onegins avvisning. Dette for å understreke Onegins egosentrisitet, og Tatjanas iboende respekt for seg selv. Jeg har også valgt å la Tatjana bli igjen på scenen under Onegins siste utbrudd av nederlag. Hun står igjen som seierskvinne og betrakter Onegin med medynk. I dette konkrete valget på scenen velger jeg å legge meg på den tolkning at Tatjana velger bort Onegin og velger sin egen integritet i stedet. På den andre siden har jeg valgt å spille Brevscenen relativt tradisjonelt, ettersom jeg mener teksten og musikken taler for seg. Jeg understreker dog både musikalsk og følelsesmessig steder som jeg mener argumenterer for tolkningen av Brevscenen som Tatjanas erotiske og seksuelle oppvåkning. Jeg har gjort det scenografiske valget å ha papir på scenen under hele visningen. Dette for å representere brevene Onegin og Tatjana utveksler, samt alt det som skiller dem i løpet av historiens gang.

Kapittel 4: Konklusjon

I løpet av arbeidet med denne oppgaven, ble jeg positivt overrasket over mennene bak Tatjana. Jeg gikk inn med en overbevisning om at Tsjajkovskij var den som bemyndiget Tatjana som karakter, men det viste seg at Pusjkin i like stor grad var visjonær for den helhetlige fremstillingen av kvinnen. Det er allikevel kombinasjonen av de to, som gjør at denne operaen står igjen som så verdsatt i operalitteraturen, og at Tatjana for meg fremstår som så unik blant operaverdens mange heltinner.

Når jeg så skal oppsummere hva jeg har kommet frem til i denne oppgaven, i forsøket på å besvare problemstillingen «Kan Tatjana betraktes som en feministisk banebryter i operakanonen?», vil jeg peke på to ting: Først, karakteren Pusjkin og Tsjajkovskij skapte, og hva de valgte å belyse gjennom den. Selv om det å betegne Pusjkin og Tsjajkovskij som feminister muligens er en overdrivelse, kan man argumentere for at de, gjennom Tatjana, fremhevet det kvinnelige og kvinners synspunkter, hvilket korresponderer med denne oppgavens valgte definisjon av feminisme. For det andre, er Tatjanas brudd med forventninger og konvensjoner, fra hun sender brevet til Onegin og til hun avviser ham, tydelige eksempler på at hun bryter med sitt forutbestemte. Kombinert med Hastys (1999) forklaring av Tatjana som forgjenger for senere litterære heltinner, og eksemplene fra operalitteraturen, tyder dette på at man med belegg kan kalle Tatjana for banebryter og foregangsfigur.

Litteraturliste

Bøker:

Hasty, Olga Peters (1999). *Pushkin's Tatiana*. Madison, Wisconsin. University of Wisconsin Press. ISBN-13: 978-0299164041

Pushkin, Aleksandr (2018). *Eugene Onegin A Novel in Vers*. Princeton, New Jersey & Woodstock, Oxfordshire: Princeton University Press.
ISBN-13: 978-0-691-18101-1

Artikler og avhandlinger:

Clayton, John Douglas (1987). Towards a Feminist Reading of Evgenii Onegin. *Canadian Slavonic Papers / Revue Canadienne Des Slavistes*, 29(2/3), 255-265. Hentet 23. mai, 2021, fra <http://www.jstor.org/stable/40868752>

Doran, Molly C. (2012). *The transformation of Pushkin's Eugene Onegin into Tchaikovsky's opera* (Masteroppgave). Bowling Green State University, Ohio.

Spreat, Eric Keith (2015). *Beyond the feminine in Pushkin's Tatiana* (Masteroppgave). University of Oregon, Oregon.

Leksika og oppslagsverk:

Det Norske Akademis ordbok (NAOB). Feminisme. Hentet 3. mai 2021 fra <https://naob.no/ordbok/feminisme>

Libretto og musikktrykk:

Glad, Alf B. (2004). *Peter Tsjaikovskij Jevgen Onegin Libretto*. Oslo: Den Norske Opera.

Utklipp fra Tchaikovsky, P. I. (1970/1946). Eugene Onegin Op.24 [Musikktrykk]. Moskva: Muzyka. Hentet 2. mai, 2021, fra Petrucci Music Library (imslp.org):

<https://ks.imslp.info/files/imglnks/usimg/1/10/IMSLP271514-PMLP05601-tc-on-1.pdf>

<https://ks.imslp.info/files/imglnks/usimg/2/26/IMSLP78935-PMLP05601-Tchaikovsky--Eugene-Onegin--Act-2--VS--Ed-Muzyka.pdf>

<https://ks.imslp.info/files/imglnks/usimg/1/19/IMSLP78934-PMLP05601-Tchaikovsky--Eugene-Onegin--Act-3--VS--Ed-Muzyka.pdf>

Vedlegg 1: Noteeksempler

Nedenunder følger noteeksempler tilhørende Kapittel 3.1: Brevscenen: Oppvåkningen.

Figur 1 (Kapittel 3.1: Brevscenen: Oppvåkningen, s.10)

f (страстно, сильно) Во-об-ра-зи: я здесь од-на! Ни-кто ме-ня не по-ни-мает! (подходя)

Figur 1. Takt 241 – 247, s.104 – 105, Akt 1: Scene 2, No. 9 Brevscenen. Fra Eugene Onegin Op.24 av P. I. Tchaikovsky, 1970/1946. Copyright Muzyka.

Figur 2 (Kapittel 3.1: Brevscenen: Oppvåkningen, s.11)

Più mosso (♩ = 84) (все более и более воодушевляясь) Рас-су-док мой не-мо-га-ет, и мол-ча гиб-нуть я долж-на!

Figur 2. Takt 251– 254, s.105, Akt 1: Scene 2, No. 9 Brevscenen. Fra Eugene Onegin Op.24 av P. I. Tchaikovsky, 1970/1946. Copyright Muzyka.

Figur 3 (Kapittel 3.1: Brevscenen: Oppvåkningen, s.12)

на! Я жду те-бя, я жду те-бя!

Figur 3. Takt 255– 257, s.105, Akt 1: Scene 2, No. 9 Brevscenen. Fra Eugene Onegin Op.24 av P. I. Tchaikovsky, 1970/1946. Copyright Muzyka.

Figur 4 (Kapittel 3.1: Brevscenen: Oppvåkningen, s.12)

accelerando на-де-жды сердца о-жи-вь, вль сон-ти-же-лый по-ре-рен, у-вы, за-слу-жен-ным,

Figur 4. Takt 260– 265, s.105 - 106, Akt 1: Scene 2, No. 9 Brevscenen. Fra Eugene Onegin Op.24 av P. I. Tchaikovsky, 1970/1946. Copyright Muzyka.

Vedlegg 2: Ordliste

| Musikalske begreper | |
|---------------------|---|
| Fortegn | Et fortegn settes foran en note for å endre dens tonehøyde. De vanligste fortegnene er: b - Senker tonehøyden med et halvt trinn. # - Hever tonehøyden med et halvt trinn. ♯ - Nøytraliserer en tidligere hevet eller senket tone. |
| Intervall | Avstanden mellom to tonehøyder. Intervall kan betegnes som små, store og rene. Prim – 0 halvtrinn Sekund – 1 halvtrinn, 2 halvtrinn Ters – 3 halvtrinn, 4 halvtrinn Kvart – 5 halvtrinn (Tritonus – 6 halvtrinn) Kvint – 7 halvtrinn Sekst – 8 halvtrinn, 9 halvtrinn Septim – 10 halvtrinn, 11 halvtrinn Oktav – 12 halvtrinn |
| Kromatisk | En tonerekke kalles kromatisk når den kun beveger seg i halve tonetrinn. |
| Miksolydisk skala | En durskala med senket 7. trinn. |
| Modulere | Å skifte toneart. |
| Operistisk | Som har med opera å gjøre. |
| Ritardando | Gradvis synkende tempo. |
| Sekvens | I musikkteorien er sekvens en gjentakelse av en tonerekke på høyere eller lavere trinn. |
| Skala | En ordnet rekkefølge av toner innenfor et bestemt tonesystem. |
| Toneart | Et musikkteoretisk begrep brukt for å definere skalaen musikk er bygget over. Toneart i vestlig klassisk musikk deles grunnleggende inn i dur- og molltonearter. |
| Tonetrinn | En bestemt tone sett ut ifra en skala. |