

***Jevgeni Onegin*, meesterwerk van het understatement: van de roman naar de opera.**

Francis Maes

Jevgeni Onegin is een meesterwerk van het understatement. Zowel de roman in verzen van Alexander Poesjkin als de gelijknamige opera van Tsjaikovski suggereren meer dan ze in feite zeggen. In Poesjkins meesterwerk wordt deze kwaliteit alom erkend en geprezen. Over Tsjaikovski mag de stelling verbazen, omdat hij toch vooral bekend staat als de componist van het emotionele exces. Volgens een wijd verspreide opvatting is Tsjaikovski een componist met het hart op de tong, een componist die zijn gevoelens in zijn muziek de vrije loop laat. De receptie van zijn werk heeft inderdaad sterk de klemtoon gelegd op de uitdrukking van onopgeloste psychische spanningen. Wie met dit verwachtingspatroon naar *Jevgeni Onegin* luistert, zal vooral de emotionele hoogspanning in de finale dialoog tussen Onegin en Tatjana onthouden. De slotzin van Onegin – “*schande, angst, o mijn beklagenswaardig lot*” – krijgt dan de allure van de bezegeling van een volbloed tragedie.

Veel aanknopingspunten om de grond van die tragedie te duiden geeft het verhaal nochtans niet. In het wedervaren van twee koppels en in de nevenintrige van een weliswaar dodelijke ruzie tussen twee vrienden zit geen thematiek die de normale condities van het leven te buiten gaat. De opera mag dan al eindigen op een fors mineurakkoord, hij is niet echt tragisch. Hij loopt slecht af voor Onegin, maar met zijn oppervlakkig karakter zal hij er zich wel doorheen slaan. Hij loopt ook slecht af voor Tatjana, die maar niet verlost geraakt van haar innerlijke onrust. Maar met haar liefhebbende echtgenoot, haar voorname positie aan de top van de Russische maatschappij, en haar bewonderenswaardige morele kompas zal ook zij zich wel weten redden. Voor Vladimir Lenski, de naïeve maar sympathieke poëet, blijft geen redding over. De plotse irrationele ruzie met Onegin eindigt met zijn dood in een halfslachtig duel. Lenski's lot is weliswaar tragisch, maar noch de opera, noch Poesjkins roman in verzen eindigen bij zijn ondergang. Als we Poesjkin mogen geloven, was een dergelijk duel in de toenmalige Russische adellijke kringen niet ongebruikelijk en werd het sociaal in zekere mate aanvaard. De risico's van de jeugd, om het zo te zeggen... Lenski is spoedig vergeten, zijn grafsteen verlaten, het pad erheen vrijwel dichtgegroeid... Het leven herneemt meteen zijn rechten in Poesjkins briljante beschrijving van de lente.

Autobiografisch aura

Tsjaikovski's reputatie van hyperemotioneel componist heeft *Jevgeni Onegin* ook opgezaaid met de aura van een autobiografisch werk. De opera ontstond in de nasleep van de grootste emotionele crisis die Tsjaikovski in zijn leven doormaakte: zijn tot mislukken gedoemde huwelijk met Antonina Miljoekova en zijn overhaaste vlucht naar Zwitserland en Italië. De emotionele ontredde die met de crisis gepaard ging, wordt in de geromantiseerde literatuur over Tsjaikovski uitvergroot en geprojecteerd op zijn hele leven. Die overdreven aandacht is in zoverre begrijpelijk, omdat het de enige echt ingrijpende gebeurtenis was die Tsjaikovski in zijn hele leven zou meemaken. De achtergronden van de crisis zijn ondertussen goed bekend. Tsjaikovski was homoseksueel, maar ging ervan uit dat zijn geaardheid een huwelijk en bijgevolg een stabiele sociale positie niet moest uitsluiten. Eens het huwelijk gesloten bleek dat hij zich fundamenteel had vergist. De dramatiek van de crisis is vaak beschreven. Minder gekend is de positieve invloed die zij uiteindelijk op Tsjaikovski had. De ervaring had hem de ogen geopend voor wie hij werkelijk was. Sindsdien was hij met zijn geaardheid in het reine. Dat hij in zijn werk zo vaak de thematiek van het noodlot aanhaalde,

moeten we niet al te letterlijk nemen. Het ging eerder om een artistieke transpositie van ervaringen en emoties naar een abstract of mythisch niveau, dan om een directe weergave van innerlijke ontredde.

De wijd verspreide interpretatie van Tsjajkovski's werk als autobiografisch heeft de receptie van *Jevgeni Onegin* zwaar gehinderd. Tsjajkovski's egotripperij zou hem tot een ongeloofwaardige kandidaat hebben gemaakt om zich te meten met Alexander Poesjkins literaire genie. Wie zozeer met zichzelf bezig is, luidt de redenering, is geen partij voor de vlijmscherpe esprit van de dichter.

Als getrouwheid aan een literaire bron het criterium zou zijn voor de waarde van een opera, zou het repertoire schraal uitvallen. Muziek hoeft geen literatuur te kopiëren, maar moet er een eigen dimensie aan toevoegen. De rijkdom aan literaire verwijzingen, allusies en structurele virtuositeit van Poesjkins roman in verzen kan geen enkele operacomponist evenaren. Daarvoor is muziek een te log medium, te generaliserend. Toch is Tsjajkovski erin geslaagd om een eigen muzikale subtiliteit aan zijn uitwerking van het gegeven toe te voegen. Om die subtiliteit te vatten, is het nodig om afstand te nemen van de spontane verwachtingen bij de beluistering van deze opera. Zoals bij Poesjkin, staat ook bij Tsjajkovski het voornaamste tussen de regels.

De compositie van *Jevgeni Onegin* behoort tot die zeldzame momenten in de operageschiedenis waarin een werk alle condities van het genre in die mate overstijgt dat het in de buurt komt van wat we "waarheid" of "leven" kunnen noemen. De dichtste parallel is wellicht dat unieke moment waarin Mozart en zijn librettist Lorenzo Da Ponte de stersopraan Nancy Storace wisten te overtuigen om geen bravoure aria op te eisen voor haar personage van Susanna in het laatste bedrijf van *Le nozze di Figaro*. Zonder het subtiële understatement van de *siciliano* in de aria *Deh vieni* was Susanna's portret nooit volledig geweest. We kunnen Storace niet dankbaar genoeg zijn voor haar moment van inzicht. De beslissing van de makers van *Le nozze di Figaro* behoort tot die magische momenten van inspiratie waaraan alle grote kunst zijn bestaansrecht ontleent.

Tsjajkovski had het geluk of de vooruitziendheid dat hij *Jevgeni Onegin* niet componeerde voor het grote operacircuit. Er was geen opdracht mee gemoeid, hoogstens een suggestie van Elizaveta Lavrovskaja. Tsjajkovski noemde het werk zelfs geen opera, maar lyrische scènes. Een uitvoering door studenten van het conservatorium van Moskou was het verste waaraan hij dacht. Hij ondervond bijgevolg geen enkele druk om te voldoen aan de verwachtingspatronen van het operabedrijf. Het succesverhaal van *Jevgeni Onegin* begon pas later, met de luxueuze productie op persoonlijke vraag van tsaar Alexander III in Sint-Petersburg in 1884.

Sociale conditionering

Hoewel een interpretatie van *Jevgeni Onegin* als autobiografisch te ver gaat, dankt de opera een deel van zijn levensechtheid toch aan de nabijheid van een cruciale ervaring in Tsjajkovski's leven. Om het biografische kader te preciseren: Tsjajkovski vertelde jaren nadien dat zijn creatieve omgang met *Onegin* de reden was waarom hij de hartstochtelijke brief van zijn studente Antonina Miljoekova beantwoordde en haar een aanzoek deed. Hij zou Onegin's harteloze afwijzing van de smachtende Tatjana niet herhalen. Nauwgezet biografisch onderzoek heeft ondertussen aangetoond dat die lezing wellicht berust op een onbewuste verdraaiing van de feiten. Tsjajkovski's relatie met Antonina Miljoekova was al begonnen, voordat de componist de opera nog maar overwoog. Het is best mogelijk dat zijn ervaring met zijn verliefde studente hem extra gevoelig heeft gemaakt om het portret van Tatjana zo trefzeker te kunnen vatten. In de opera zit nochtans een veel belangrijkere levensles verwerkt:

de omgang met sociale druk. Sociale verwachtingspatronen en vooroordelen spelen een sleutelrol in het verhaal. Dit aspect wordt duidelijk wanneer we de opera vergelijken met Tsjajkovski's grote voorbeeld: Mozart. In Mozarts opera's blijft de sociale orde altijd overeind, ook al moet in *Don Giovanni* een hogere macht ingrijpen. Koppels vinden elkaar en huwen binnen hun stand. In de negentiende eeuw kwam het sociale *status quo* onder druk. In *Jevgeni Onegin* ontbreekt het definiërende *lieto fine* (happy end) van de achttiende-eeuwse *opera buffa*. Van de hedendaagse toeschouwer vraagt het verhaal enige inleving in de negentiende-eeuwse waarden om te zien dat de relatie tussen Tatjana en Onegin tweemaal een sociaal ongelijke verhouding is. In het eerste deel kijkt Onegin, als lid van de Sint-Petersburgse adel, neer op de lagere landadel waartoe Tatjana behoort. Na de ommekeer in het verhaal door haar huwelijk met een generaal die de gunsten van de tsaar geniet, zijn de verhoudingen omgekeerd. Voortaan is Onegin haar mindere. Bij de bezoekers op het bal bij vorst Gremin gaat hij als een onbetrouwbare zonderling over de tong.

Het sociale onderscheid tussen de twee milieus is trefzeker weergegeven in de muziek. Op het bal bij de familie Larin horen we een erg robuuste en rustieke wals, volgens Poesjkins gedicht en Tsjajkovski's libretto gespeeld door een militaire kapel. Op het bal in Sint-Petersburg weerklinkt een deftige polonaise, in de Russische muziek het muzikale embleem voor het tsaristische hof en de dynastieke staat die het vertegenwoordigt. Het briljante maar obsederende geweld van de polonaise maakt meteen duidelijk dat de maatschappelijke barrière zich niet gemakkelijk zal laten slechten.

De opera suggereert muzikaal dat de maatschappelijke orde niet noodzakelijk negatief moet zijn en het menselijke geluk in de weg moet staan. Mevrouw Larina en de oude voedster verklaren in het eerste tafereel dat de hemel ons tevredenheid schenkt in de plaats van geluk en dat we daar best dankbaar voor mogen zijn. In haar muziek herneemt Larina precies het beginmotief van het duet waarin Tatjana en Olga mijmeren over de ware liefde. Zij doet dit exact op de woorden "*maar mijn man hield van mij uit het diepste van zijn hart*". De implicatie van dit motiefcitaat is duidelijk: de romantische liefde waarvan Tatjana en Olga dromen is te hoog gegrepen en de helden uit hun romans en gedichten bestaan niet. Maar het leven schenkt het geluk waar we het niet hadden vermoed.

Het typische understatement in *Jevgeni Onegin* is uitstekend gevat in de kritiek van Hermann Laroche na de generale repetitie van de studentenproductie in Moskou: "*dat diepe, hopeloze verdriet, dat niet aan de oppervlakte komt in verwensingen in de geest van Manfred, maar dat half verborgen blijft onder een wolk van elegante kalmte – dat is de toon die heerst in de beste bladzijden van onze componist.*" In de muzikale details suggereert Tsjajkovski een dramatische dimensie die de vertelling van een incident uit de betere Russische kringen op een existentieel niveau tilt. Tsjajkovski bereikt dit resultaat voornamelijk op vier manieren. Allereerst koos hij een bescheiden basiskleur voor de hele opera. De muzikale signatuur is gebaseerd op een intiem genre uit het adellijke of burgerlijke salon: de Russische salonromance. Dergelijke romances kenmerken zich door de toepassing van westerse vormen en idiomen op het Russische lied. Het idioom van de salonromance definieert de opera heel precies in zijn sociale milieu. Dit is muziek die Tatjana in het echte leven zou hebben gekend.

Salonromances

De opera zet de toon door te openen met een salonromance in duet tussen Tatjana en Olga. Voordien had de ouverture al Tatjana's delicate en dromerige natuur geschetst met de melodische contouren van de salonromance. Tatjana's beroemde briefscène is muzikaal één grote aaneenschakeling van salonromances. Tsjajkovski trekt de lijn consequent door tot in de

finale. De ultieme dialoog tussen Tatjana en Onegin is ook samengesteld uit een aaneenschakeling van salonromances. De implicaties van het gebruik van dit idioom gaan verder dan de simpele schets van een sociaal milieu. Zoals Poesjkins dichtwerk maakt Tsjajkovski's compositie duidelijk dat de gevoelens van Tatjana en Onegin niet puur zijn. Zoals alle menselijke gevoelens zijn ze gevoed door voorbeelden en rolmodellen. Tatjana haalt haar inspiratie voor haar brief aan Onegin uit haar lectuur van romantische literatuur. Ook muzikaal, toont Tsjajkovski aan, zijn haar uitlatingen niet echt persoonlijk. Ze zijn evenzeer ontleend aan bestaande modellen. Niemand van ons, suggereert de muziek, ontsnapt aan zijn of haar sociale conditionering.

Een tweede niveau in de betekenisstructuur van de muziek is het hechte netwerk van motieven. Op het motivische verband tussen het openingsduet en de commentaar van mevrouw Larina is reeds gewezen. Onegin uit zijn plotse verliefdheid in het derde bedrijf op dezelfde muziek waarmee Tatjana haar brief was begonnen. Hij doet zijn liefdesverklaring op flarden van de muziek waarmee hij haar eerder had afgewezen. De intensiteit van Tatjana's verwarring bij haar vernieuwd contact met Onegin komt hoorbaar aan de oppervlakte in de herneming van de motieven die haar eerste verliefdheid hadden begeleid. Wanneer zij aan Onegin bekent dat zij nog steeds van hem houdt, horen we een citaat uit haar briefscène. Onegin antwoordt: "*Wat hoor ik? Welk woord heb je uitgesproken?*"

Een derde niveau in de uitwerking is de muzikale allusie. Het parallellisme tussen Tatjana en Lenski is vaak opgemerkt. Beiden beminnen iemand die hun gevoelens niet op dezelfde hoogte beantwoordt. Zoals Onegin heeft Olga, Lenski's verloofde, een oppervlakkig karakter. Tsjajkovski tekent het parallellisme muzikaal uit, door Lenski's aria muzikaal te verbinden met de dalende frase uit Tatjana's briefscène op de woorden "*wie ben jij, mijn beschermengel? Of een sluwe verleider?*" De implicatie gaat nog verder. Lenski's melodie is een citaat uit een romantisch meesterwerk *pur sang*: Franz Liszt's pianostuk *Vallée d'Obermann* uit het eerste boek *Années des Pèlerinage*. De referentie naar Liszt opent een Byroniaanse dimensie in Lenski's romantische portret. *Année de Pèlerinage* is immers doordrongen van citaten van Byron. Bij *Vallée d'Obermann* noteerde Liszt enkele verzen uit *Childe Harold's Pilgrimage* die erg toepasselijk zijn op Lenski's voor gevoelens: "*ik leef en sterf zonder dat iemand me hoort, met een stemloze gedachte.*" *Vallée d'Obermann* is bovendien gebaseerd op een roman van Senancour, die een typisch voorbeeld biedt van de romantische introspectie waaraan ook Lenski ten prooi is.

Demonisch

Ten slotte bezit *Jevgeni Onegin* nog een vierde niveau van betekenis. Tsjajkovski gaat subtiel om met de genreverwachtingen van opera. Dat *Jevgeni Onegin* aan geen gestandaardiseerde operastructuur beantwoordt kunnen we al aflezen uit de indeling van de bedrijven. De drie bedrijven eindigen met een intieme of desolate scène. Het eerste bedrijf eindigt met de ontmoeting tussen Onegin en Tatjana met het koor van boerenmeisjes op de achtergrond. Het tweede bedrijf eindigt niet met de dramatiek van de balscène, maar met het duel en Lenski's dood. De muziek sterft bijna letterlijk uit. Het derde bedrijf begint met de briljante scène van het bal, maar eindigt met de dialoog tussen Onegin en Tatjana. Bovenop deze ongedwongen totaalstructuur alludeert de opera op de herinnering aan enkele grote modellen uit het repertoire.

De finale tussen Onegin en Tatjana is gemodelleerd op het duet tussen een vrouw en een demon in Anton Rubinsteins opera *De demon*. Rubinstein gaf het voorbeeld om een dergelijk

duet te baseren op het genre van de Russische salonromance. Ook voor Tatjana blijft Onegin een demon die haar kwelt en die zij moet trachten te weerstaan. De conventie van het normale operaduet, waarin de vervlechting van stemmen symbool staat voor seksuele vereniging, wordt zorgvuldig op afstand gehouden. De stemmen vervlechten zich slechts op enkele momenten, meer bepaald op de woorden dat het geluk ooit zo dichtbij was.

De portrettering van sociale milieus door het contrast tussen twee danstypes is ontleend aan de beroemde balscène uit Mozarts *Don Giovanni*. Tsjajkovski's verering voor *Don Giovanni* is goed gedocumenteerd. De vergelijking tussen de Don en Onegin levert een interessant gezichtspunt op. Mozarts personage van Don Giovanni ontleent zijn demonische karakter aan het feit dat hij geen eigen muzikaal idioom bezit. Hij past zich constant aan de muzikale taal van zijn slachtoffers aan. Onegin heeft ook geen eigen muzikale stem. Zijn terechtwijzing van Tatjana is onpersoonlijk. Zijn muziek is meer gebaar dan inhoud. Wanneer hij zelf verliefd wordt, neemt hij onbewust Tatjana's muziek over. Voor Onegin komt het oordeel op zijn existentiële leegheid niet van een hogere macht, zoals in *Don Giovanni*, maar van de maatschappelijke orde zelf, die symbolisch wordt samengevat in Tatjana's besluit om haar plicht als echtgenote te stellen boven de roep van haar hart.

De scène in de tuin, waarbij er zich twee koppels vormen, verwijst naar een beroemde scène uit *Faust* van Goethe, die in opera werd omgezet in de opera van Gounod. Opnieuw krijgt het personage van Onegin door de vergelijking een demonische connotatie.

De grootste allusie op de operageschiedenis blijft nochtans het kernstuk van het hele werk: Tatjana's briefscène. Het is bekend dat Tsjajkovski het werk aan de opera was begonnen met de compositie van de tekst van de brief, nog voordat hij een libretto had uitgewerkt. Het grote model achter de briefscène is het type van het vrouwelijke *lamento*. In de operageschiedenis neemt het *lamento* een aparte plaats in, omdat het in zijn genrekenmerken altijd een grote zelfstandigheid bewaarde. Het is geen toeval dat van Monteverdi's tweede opera enkel het *Lamento d'Arianna* overleefde. Onder een *lamento* verstaan we de monoloog van een vrouwelijk personage dat zich geplaagd ziet voor een cruciale ommekeer in haar lot. Zij overloopt haar gevoelens voordat ze de beslissing neemt die haar leven ingrijpend zal wijzigen of beëindigen. Tatjana's briefscène heeft alle kenmerken van het genre, maar dan herleid tot de kleine verhoudingen van een adolescente verliefdheid.

In *Jevgeni Onegin* spelen de operaconventies vooral op de achtergrond mee. Zij suggereren dat het gewone leven even sterk onderhevig is aan de grote menselijke spanningen als de mythische of historische verhalen waarop de meeste opera's steunen. Door dit geïnspireerde spel met verwijzingen en allusies krijgt een realistische zedenschets een symbolisch niveau. Dat dit niveau zo onopvallend in de opera is verwerkt en nooit de realistische voorstelling verstoort, behoort tot de grootste kwaliteiten van Tsjajkovski's meesterwerk.