

Вања Спасић¹

ОПЕРСКА ЕСТЕТИКА П. И. ЧАЈКОВСКОГ У ОДНОСУ НА ЕСТЕТИКУ ПЕТОРИЦЕ И ВАГНЕРА²

САЖЕТАК: Ослањајући се на написе Чајковског (Пётр Ильич Чайковский), у овом раду ћу анализирати његове критике које се односе на оперску традицију, сагледавајући их у односу на наслеђе Глинке (Михаил Иванович Глинка) и Петорице, као и у односу на стваралаштво западноевропских композитора, посебно Вагнера (Richard Wagner). У другом делу рада, настојаћу да прикажем тенденције Чајковског – који је као и Вагнер имао своју визију каква треба да буде опера – у лирској опери *Евгеније Оњегин* као репрезенту новог оперског жанра. Циљ рада је да кроз компаративно сагледавање оперске естетике Чајковског и Вагнера укажем на њихове сличности и разлике на конкретним примерима.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: лирска опера, Чајковски, Вагнер, Петорица, рад са мотивима, *Евгеније Оњегин*, лик Татјане.

Увод

Крајем 60-их година XIX века музичко-сценска уметност Европе достигла је врхунац. Паралелно са италијанском, немачком и француском опером интензивно су се развијале и друге националне опере. Националне школе биле су на европској сцени представљене великим бројем различитих опера. Овај жанр је био у центру пажње композитора и то није била случајност. Оперски жанр успешно комбинује позоришну форму са широким могућностима музичког развоја и поседује све услове за стварање занимљивог спектакла у којем су обједињене различите гране уметности, и зато посебну моћ да привуче композитора.

Руски оперски театар друге половине XIX века била је област у којој су са великом дубином и снагом изражене најбоље карактеристике руске уметности. Руски композитори су у оперској форми видели широке могућности за стварање истински реалистичке уметности која је намењена народу.

Руска класична опера отворила је нову страницу у историји светског музичког театра. Основни принципи музичке драматургије, који су били саздани у Глинкиним операма *Иван Сусањин* и *Руслан и Лјудмила*, утемељују два главна жанровска вида руске опере: трагичну народно-историјску и фантастично-епску оперу. Нову етапу у развоју жанра опере донели су у свом стваралаштву Петорица и Чајковски. Петорица су остварила монументалне историјске и историјско-епске музичке драме, приказујући живот руског народа у најважнијим моментима његове историје (*Борис Годунов* и *Хованшчина* Мусоргског /Модест Петрович Мусоргский/, *Кнез Игор* Бородина /Александр Порфирьевич Бородин/, *Опричник* Чајковског, *Псковљанка* и *Царска невеста* Римског-Корсакова /Николай Андреевич Римский-Корсаков/), мада се у стваралаштву Римског-Корсакова пре свега богато развијао жанр опере бајке. Зна-

¹ vanja88@msn.com

² Семинарски рад писан у оквиру предмета Општа историја музике 3 под менторством др Соње Маринковић, школске 2010/2011.

чајни идеолошки и уметнички концепти, реализам у приказивању ликова, затим ослањање на народне песме – обележили су опере Петорице. Упоредо са њиховим радом развијало се и оперско стваралаштво Чајковског.

Опере Чајковског представљају важну етапу у развоју оперске традиције. У писму Тањејеву (Сергей Иванович Танеев), написаном почетком 90-их година XIX века, Чајковски је рекао: „Избор оперског либрета био је по мом сопственом нахођењу, а не по рецепту Вагнера, нити сам се придржавао класичних образаца, нити сам тежио да будем оригиналан. Свестан сам да бих писао другачије да није било Вагнера, допуштам да су чланови руске Петорице донекле утицали на мој оперски стил, а вероватно и италијанска оперска музика, коју сам страсно волео у детињству, и Глук (Christoph Willibald Gluck), кога сам обожавао у младости, а да не говорим о Моцарту (Wolfgang Amadeus Mozart), од кога се нисам одвајао.“³ Наведени цитат сведочи о ширини музичког погледа Чајковског и широкој основи његовог оперског стваралаштва. Своје опере, Чајковски није супротстављао стваралаштву претходника и савременика. Али је он схватио да су, упркос вези са другим композиторима, његова дела обележила његову индивидуалност. Тако су се у његовом оперском стваралаштву налазили проблеми оперског жанра, као и код његових савременика, али те проблеме Чајковски је решавао на свој начин.

Ослањајући се на написе Чајковског,⁴ у овом раду ћу анализирати његове критике које се односе на оперску традицију, сагледавајући их у односу на наслеђе Глинке и Петорице, као и у односу на стваралаштво западноевропских композитора, посебно Вагнера⁵. У другом делу рада, настојаћу да прикажем теденције Чајковског – који је као и Вагнер, имао своју визију каква би опера требала да буде – у лирској опери *Евгеније Оњегин* као репрезенту новог оперског жанра. Циљ рада је да кроз компаративно сагледавање оперске естетике Чајковског и Вагнера укажем на њихове сличности и разлике на конкретним примерима – развој лика Татјане.

³ Владимир В. Протопопов и Надежда В.Туманина, *Оперное творчество Чайковского*, Москва, Академии наук СССР, 1957, 12.

⁴ П. И. Чайковский, *Музыкально-критические статьи*, Ленинград, Музыка, 1986.

⁵ Први пут се име Рихарда Вагнера помиње у чланку из 1841, штампаном у часопису *Репертоар руског театра* и заправо је превод оригиналног текста из *Revueet gazette Musicale*, Париз. Нешто чешће његово име се може наћи у текстовима из 1842. године када су новине писале о премијери опере *Ријенци* (Rienzi) у Дрездену. Вест о Вагнеровој теорији опере почела је да се шири Русијом 50-их година XIX века кроз критичке чланке Серова – првог руског обожаваоца и пропагатора немачког композитора. Вагнер је, на иницијативу Серова (Александр Николаевич Серов), одржао девет концерата у Москви и три у Петербургу 1863. године и том приликом Одојевски (Владимир Федорович Одоевский) га је прогласио „првим музичарем свог доба“. Руски композитори 60-их година изучавају стваралаштво иностраних композитора – класичаре и, посебно, савременике – Шумана (Robert Schuman), Берлиоза (Hector Berlioz), Листа (Franz Liszt) и делимично Вагнера. Разуме се, у освајању достигнућа западноевропских композитора испољавали су се индивидуални укуси и симпатије. Тако је, на пример, Чајковском највише био близак шумановски стил. По речима Стасова (Владимир Васильевич Стасов) руска нова музичка школа јесте наследница Глинке и у складу с тим, „високо цени три велика западноевропска композитора последњег периода: Шумана, Берлиоза и Листа, због тога што она (руска школа) није само осетила снагу њиховог талента, већ и независност њихових идеја и смелост ка новим путевима“. Споро и више „фрагментарно“ ушла је Вагнерова музика у слушно искуство руских музичара. По сведочењу Римског-Корсакова из 1861/2. године, о Вагнеру се међу неколицином композитора говорило сасвим мало. С негодовањем је у почетку био оцењен однос према опери *Лоенгрин*. Али, већ 1871. године извођење те опере високо је оценио Чајковски. Разумевање Вагнерове уметности и задатака који је он ставио пред своје стваралаштво, било је још далеко и у 70-им годинама XIX века. Али се савршено јасно формирала „жеља да се настави са изучавањем те сложене до тад написане музике“ (такав став је Чајковски изградио након посете првом Вагнеровом фестивалу у Бајројту 1876. године). После посете Бајројту и присуства на премијери *Прстена Нибелунга*, Чајковски је у штампи иступио са детаљном анализом тог оперског циклуса. Висока оцена дата је Вагнеру као музичару, али Чајковски апсолутно није признавао вагнеровски пут новог решења оперске драматургије: „Као композитор, Вагнер је, несумњиво, један од најзначајнијих личности друге половине XIX века и његов утицај на музику је огроман (...) Али, по мом дубоком и чврстом убеђењу он је био геније који је ишао погрешним путем“.

Опера у Русији друге половине XIX века

У центру интересовања композитора Петорице и Чајковског било је питање специфичности оперског жанра у Русији.

Дискусију о оперској естетици Петорице започео је Серов 50-их година. Он је настојао да укаже на проблем националног⁶ у руској опери и на водећу улоги Глинке у развоју традиционалне руске оперске уметности. Такође, у својим чланцима сугерисао је значај речитатива, однос драме и музике и функцију хорских епизода у опери, што ће постати идеја водилца и у освртима на оперски жанр појединих чланова Петорице.

У формирању оперске естетике руске Петорице велики значај имала су искуства западноевропских композитора. Познато је, на пример, да је Мусоргски специјално изучавао стваралаштво Глука – опере *Ифигенија на Тауриди*, *Алчеста* – и није случајно што га је касније Стасов назвао „IV Глук“. Несумњиво да је на кучкисте имао утицај Вагнер што се у највећем степену показало већ у *Сњегоручки* Римског-Корсакова. Такође, Кјуи (Цезарь Антонович Кюи) је 1881. године у чланку *Руска и инострана опера* написао: „За наш музички развој познанство са западноевропском музиком је у потпуности неопходно. Искључивост води ка ограничености“.

Упоредо са Петорицом велику пажњу оперском жанру придавао је у свом стваралаштву и Чајковски. Његово трагање у тој области ишло је кроз различита дела: од прве опере из 1867. године – живописне психолошке драме *Војвода* (на саже А. Н. Островског /Александр Николаевич Островский/), и наредних опера *Ундина* (на лирско-фантастичан саже де Лемонт-Фукеа у преводу В. А. Жуковског /Василий Андреевич Жуковский/) и *Опричник* (по историјском роману И. И. Ложечника) – ка комично-лирској опери *Ковач Вакула* (по приповетки Н. В. Гогоља /Николай Васильевич Гоголь/) и, на крају, ка лирским сценама *Евгенија Оњегина* (1878) по роману у стиховима А. С. Пушкина (Александр Сергеевич Пушкин) – који представља врхунац московског периода композиторовог стваралаштва.

Као и кучкисти, Чајковски је пре свега високо ценио Глинку и пропагирао је његово стваралаштво. Али средином 60-их у узаврелом спору између кучкиста и Серова о значају двеју Глинкиних опера, Чајковски је подржавао гледиште Серова – његове симпатије биле су наклоњене *Ивану Сусањину*, а не *Руслану*.

Чајковског су у односу према иностраној опери привлачили народно-песмени карактер *Чаробног стрелца* Вебера (Carl Maria von Weber), опере *Хугеноти* и *Пророк* Мајербера (Giacomo Mayerbeer) – гранд опера као спектакл и либретом са историјским мотивима. Он се са опрезом односио, као и други композитори те епохе, према *Фиделију* Бетовена (Ludwig van Bethoven), категорично није прихватао оперску реформу Вагнера и мењао је став према Вердијевом (Giuseppe Verdi) операма.

Његова најискренија критика опере налази се у писму које је упутио Надежди фон Мек (Надежда Филаретовна фон Мек) 30.октобра 1878. (после настанка *Оњегина*). Говорећи о својој опери *Ковач Вакула*, Чајковски је написао: „...Колико неопростивих грешака је у тој опери учињено, не нечијих других, него мојих! Учинио сам све да покварим добар утисак свих места која сама по себи могу бити допадљива, јер нисам био суздржан, чисто музички надахнут, јер сам заборављао на сценичност и декоративност које су својствене оперском стилу; опера у целини трпи због претеривања, преизражености, густе хроматске хармоније, недостатка заокружености појединих нумера (...) у њој је много лаконизма, али мало једноставне ‘здраве хране’. Веома добро знам недостатке опере које су, нажалост, непоправљиви.“⁷

Слично Петорици, основни захтев Чајковског у опери јесте сценичност. Опера, треба да буде музички спектакл, догађај, драма, а развој основног сажеа не треба да буде оптерећен другостепеним детаљима; музичка драматургија не треба да избегава заокружене вокалне целине и вокални језик опере не треба комбиновати са сложеним хармонским јези-

⁶ Проблем националног у руској опери је честа тема о којој се пише, а због сложености у овом тексту неће бити речи о томе.

⁷ Орлова Е, *Лекции по истории русской музыки*, Москва, Музыка, 1979, 274–275.

ком. Чајковски разумева или третира сценичност пре свега као развој карактера и ситуација у којима се избегавају небитни театрално-сценски моменти, што је остварено у његовој опери *Евгеније Оњегин*. Иновативност у њеној драматургији није одмах била схваћена, чак ни од стране Тањејева који је прекорио Чајковског за несценичност овог дела. Опште је познат одговор Чајковског на ту замерку: „Ја тражим интиму, али као снажну драму засновану на конфликтним односима које сам сам окусио или видео и који мени изгледају животни.“⁸

Сценичност има значајну улогу у формирању Чајковског као композитора – оперског драматурга-реалисте. Као и Петорица, Чајковски се није окренуо традиционалном поимању сценичности која се огледа у ефектима, већ је стремио ка томе да догађаји из опере дотакну публику и у њој изазове велико интересовање и симпатије за судбину хероја. Концепт сценичности у опери био је повезан са питањем конкретних и јасних музичких форми и музичког језика у целини, јер је музика главно средство у изражавању идеје и садржаја опере, истицању карактеристика протагониста и њиховог континуираног унутрашњег развоја.

Развој лирске опере

У тумачењу форме опере у Русији потребно је истаћи да су постојале две струје које су текле паралелно – представници/заговорници традиционалног типа опере са нумерама (Глинка, Бородин⁹) и представници музичке драме (Даргомижски /Александр Сергеевич Даргомыжский/, Мусоргски, Римски-Корсаков).

Почетак развоја музичке драме у Русији започео је Даргомижски опером *Камени гост* у којој преовладавају прокомпоноване сцене и у којој се користи нови тип мелодијске линије која проистиче из флексија говорне речи. Музичка драма даљи ток развоја наставља у стваралаштву Мусоргског у опери *Борис Годунов*. Огроман значај *Бориса* јесте у томе што се музика смело може сматрати једнаком Пушкиновим стиховима, јер је Мусоргски са генијалном проницљивошћу схватио идеју Пушкинове трагедије (конфликт цара-самодршца и народа, као и трагедију гриже савести) и разоткрио је у опери. У поређењу са *Борисом*, *Хованшчина* није историјска драма једног лика (кроз који је обелодањен предмет моћи, злочина и савести), већ је врста ‘безличне’ историјске драме, која, у недостатку јасно дефинисаних ‘централних’ ликова (као што је то карактеристично за стандардну оперску драматургију), открива читаве слојеве људског живота и отвара тему духовне трагедије народа приликом слома традиционалног начина живота. Да би нагласио ову црту у опери *Хованшчина*, Мусоргски је дао поднаслов ‘народна музичка драма’.

Оперско стваралаштво Римског-Корсакова одликује жанровска разноврсност. У првој опери композитор се ослањао на већ постојећу традицију руске школе (*Руслан и Лјудмила* Глинке и естетски принципи кучкиста), на народну уметност у њеним различитим манифестацијама и најстаријим облицима – мит, еп, бајку. Типична карактеристика код његових митолошких опера повезана је са словенским обожавањем сунца (опере бајке *Мајска ноћ*, *Бадње вече*, *Сњегоручка*), при чему се радња одвија у два или више светова (људи, паганска божанства), а сваки свет има сопствени језик. Римски-Корсаков у опери *Легенда о невидљивом граду*

⁸ Исто, 275.

⁹ Опера *Кнез Игор* Александра Бородина настаје у време кад и опере *Борис Годунов*, *Хованшчина* и *Псковљанк*, односно у периоду од краја 60-их и почетка 70-их година XIX века, али због различитих околности, премијера је била тек 1888. године, после ауторове смрти. Занимљиво је да се, за разлику од својих савременика који су се окренули историјским личностима – Борис Годунов (Борис Фёдорович Годунов), Иван Грозни (Иван Грозный) и Петар Велики (Пётр Великий) – Бородин заинтересовао за стари еп, *Слово о полку Игореве*. Као и сваки научник, Бородин је применио научни приступ и на либрету, изучавајући време и место живота старих номадских народа који се спомињу у *Слову*. Бородин је имао реалистичан приступ проблему оперске форме и није тежио да је трансформише. Резултат тога био је не само лепота у целини и у детаљима, већ и са једне стране уравнотеженост и склад, а са друге – оригиналност. Његова оригиналност огледа се у хорским епизодама које разоткривају главно у сценама и управо преко њих Бородин постиже монументалност и епску ширину. У руској музици XIX века тешко је наћи више „аутентичног“, него што је то у сценама - хор мештана (Ох, не буйный ветер завывал) и Плач Јерославне.

Китежу и деви Февронији има додирне тачке са Вагнеровим *Парсифалом* на плану садржаја и музичког језика, али музичка драма руског композитора припада другом идејном свету.¹⁰

Са друге стране, у стваралаштву Чајковског развија се тип лирске опере чији су репрезенти *Евгеније Оњегин* и *Пикова дама*. Чајковски је у овом жанру комбиновао елементе традиционалне опере са нумерама и музичке драме. Познавајући Вагнерову естетику, сагледаћу у којој размери је немачки композитор утицао на Чајковског.

Развој лирске опере у стваралаштву Чајковског може се пратити кроз компарацију његових теоријских ставова и стваралачких принципа. Као и Вагнер, који је осмислио специфичну музичку драму, Чајковски је проучавајући руску књижевност тежио да оствари посебан спој музике и лирско-психолошке драме. Чајковски је сам рекао да би компоновао другачије да није било Вагнера и у даљем току рада покушаћу да укажем на сличности и разлике у реализацији музичке драме. Потребно је уочити да су њихова идејна полазишта била у потпуности различита. Вагнер је мислио да уметност може да обликује друштво и као репрезент те теорије компоновао *Прстен Нибелунга*.¹¹ Чајковски није имао за циљ да обликује друштво, већ да оперу приближи људима кроз реалне, живе слике људи и догађаја.

Још од ране младости Чајковског је привлачио театар, али је однос према оперском жанру био амбивалентан. Иако је истицао несавршеност оперске форме, називао је неистинитом врстом уметности, говорио о конвенционалности услова сценичности који спутавају композитора у слободном остварењу мисли као што је то случај у апсолутној музици, Чајковски је ипак осећао непрестану потребу за живим, одређеним сценским дешавањима и ликовима. Оно што га је привлачило опери, јесте, према речима самог композитора, чињеница да опера композитора приближава људима и то не само издвојеним круговима, већ читавом народу.¹²

Чајковски је у своје стваралаштво примио елементе различитих оперских традиција – сам је рекао да би писао другачије да није било Вагнера. Важан је утицај Петорице, па чак и италијанске опере, али ништа није механички усвајано, већ је ове елементе прерађивао долазећи тако до новог типа реалистичке оперске драматургије. Пут развоја његовог оперског стваралаштва може се упоредити са Моцартом, јер се као и овај композитор, Чајковски није придржавао никаквог свесно одабраног програма реформе и није стремио њеном обавезном спровођењу, већ је, изнутра обнављао оперу и дао јој ново значење.

Колико се Чајковски дивио Моцарту сведочи његов текст из *Дневника*, под датумом 20. септембар 1886. године: „[...] какав је за мене Бетовен? Приклањам се пред величином неких његових дела, али ја не волим Бетовена [...]. Говорећи о Бетовену, ја сам ‘удариио’ на Моцарта. По мом дубоком убеђењу, Моцарт је највиша кулминациона тачка до које је *лепота* досегла у сфери музике. Нико није мене приморавао да плачем, да дрхтим од усхићења, од сазнања блискости с нечим, што ми називамо идеалом, као он. И Бетовен ме је приморавао да дрхтим. Али, од страха и мучне туге. Не умем да расуђујем о музици и у подробности не улазим. Међутим, рећи ћу две појединости: 1. Код Бетовена волим средњи период, понекад први, а последњи ми је, у ствари, *мрзак*, поготово последњи квартети; 2. Код Моцарта ја волим све, јер волим све у човеку кога стварно волим. Од свега највише *Дон Жуана*, јер сам захваљујући њему открио шта је музика. До тада (до седамнаесте године) нисам знао ништа друго, сем италијанске симпатичне, али ипак – *полу-музике*“.¹³

Познато је да се у својим чланцима Чајковски јасно изјаснио по питању стваралаштва Вагнера. Тетралогiju *Прстен Нибелунга* и оперу *Парсифал*, Чајковски је називао „прекрас-

¹⁰ Соња Маринковић, „Вагнер и руска опера: *Парсифал* и *Легенда о невидљивом граду Китежу и деви Февронији*“, *Вагнеров спис Опера и драма данас*, Нови Сад, Матица српска, 2006, 109–118.

¹¹ Dragana Jeremić-Molnar i Aleksandar Molnar, *Mit, ideologija i misterija u tetralogiji Riharda Vagnera. Prsten Nibelunga i Parsifal*, Beograd, Zavod za udžbenike i nastavna sredstva, 2004.

¹² Владимир В. Протопопов и Надежда В.Туманина, *Оперное творчество Чайковского*, Москва, Академии наук СССР, 1957, 12.

¹³ Речи у курзиву су оне које је Чајковски у тексту подвукао. Превод цитата је преузет из књиге Слободана Турлакова *Са Чајковским (у Београду до 1941)*, Београд, Музеј позоришне уметности Србије, 1997, 102.

ним и величанственим симфонијама“, сматрајући да је Вагнер као оперски композитор ишао „погрешним путем“. Не умањујући Вагнерову генијалност и музичку даровитост, Чајковски је био одушевљен опером *Лоенгрин* што је и написао Надежди Фон Мек, 1879. године: „Ова опера јесте круна Вагнеровог стваралаштва; после *Лоенгрин*а почео је пад његовог талента и настају дела која немају будућност. Мене, лично, ова опера занима због симфонизације“.¹⁴

Нешто прецизније неслагање са Вагнеровим приступом оперском жанру Чајковски је забележио после слушања и гледања *Тристана* у Берлину 30. децембра 1882. године: „Давали су *Тристана* ког ја никад нисам гледао. Није ми се нимало свидео, али сам ипак задовољан што сам га видео, јер ми је помогао да још боље упознам Вагнера, о ком сам већ одавно имао мишљење, али не упознавши све његове опере на сцени, бојао сам се да то мишљење није у потпуности засновано на чињеницама. Укратко, моје је мишљење да, с обзиром на Вагнеров огромни таленат, на његов ум, песнички дар, образовање, допринос уметности уопште а опери посебно, морају да му се признају заслуге. Он нас је научио да некадашње рутинске форме оперске музике немају ни естетски, ни логични *raison d'être*. Али, ако не треба писати опере као некад, да ли их треба писати попут Вагнера? Ја одлучно кажем – не. Држати нас четири часа зауздане, да бисмо слушали једну бесконачну симфонију, богату раскошним оркестарским лепотама, али сиромашну јасним и једноставно изложеним мислима, обавезивати певаче четири часа, у континуитету, да певају несамосталне мелодије, већ оне које су удешаване према симфонијском звучању, при чему су те певане ноте, чак и високе, неретко потпуно заглушене громовима оркестра, то, свакако, не може бити онај идеал, којем савремени аутор треба да тежи. Вагнер је пренео тежиште са сцене у оркестар, а како је то очигледна бесмислица, то је та његова славна оперска реформа равна нули. А што се тиче драмског интереса у његовим операма, ја сматрам крајње ништавним, а каткад и детињасто наивним, но нигде нисам доживео такву досаду као у *Тристану*. То је најмучније и најпустије развлачење, без кретања, без живота, у бити то дело је неспособно да заинтересује гледаоце и да изазове њихово срдечно саучествовање са дејствујућим ликовима“.¹⁵

На основу ових изјава јасно је да је Чајковски одбацио идеологију Вагнерових опера и потчињавање вокалног начела непрекидном симфонијском развоју, али није прихватио ни пут *Каменог госта* Даргомижског, мерејући му што је, у тежњи за натурализмом, изгубио суштину, односно, да је нарушио читаву концепцију односа садржаја и форме. Чајковски је стремио верном приказивању процеса развоја неког душевног стања због чега жели сиже у којем преовладава један драмски мотив – љубав, патриотизам, љубомора и слично.

Између Чајковског и Вагнера уочљиво је разликање у приступу жанровском одређењу опере. У спису *Саопштење мојим пријатељима* Вагнер је изјавио да неће компоновати опере, већ само музичке драме у којима је драмска компонента утемељена на немачком миту, а музичка компонента на симфонијском стваралаштву Бетовена. Чајковски није имао такав приступ жанру: за њега, свака је опера другачија, она је непосредни производ унутарњег осећања, а не резултат умовања. Ово не значи да код Чајковског не постоје промишљени принципи оперске естетике, јер се и он придржавао неких општих метода.

При избору сижеа Чајковски је постављао одређене захтеве – ликови су морали бити прави, животни ликови са којима може да саосећа. Питање о избору сижеа је тесно повезано са реализмом у опери. Емоционалност, сажет, јасан и интензиван развој драмске радње, контрастни став ликова и унутарња противречност њихових осећања – све те карактеристике су неопходне у избору сижеа за оперски либрето. Чајковски има много тога заједничког са класичном руском литературом. Композитор је одлично познавао дела Пушкина, Толстоја (Лев Николаевич Толстой), Островског и Чехова (Антон Павлович Чехов). Блискост са тим писцима је неминовна.

¹⁴ П. И Чайковский, *Музыкально-критические статьи*, Ленинград, Музыка, 1986, 332. Прев. В. С.

¹⁵ Превод цитата је преузет из књиге Слободана Турлакова *Са Чајковским (у Београду до 1941)*, Београд, Музеј позоришне уметности Србије, 1997, 100.

За разлику од Чајковског, од 1848. године стожер целокупног Вагнеровог размишљања и стваралаштва постао је мит. Вагнер је сматрао да мит може да се интегрише у уметност, али тако да буде уклопљен у време у којем настаје дело.

У том контексту потребно је направити дигресију с циљем да се објасни Вагнерово полазиште у стварању либрета.

За Вагнера мит је био срце духовности једног народа. У *Опери и драми* образложио је своје мишљење о миту: мит је настао као израз потребе народа да уз помоћ маште поједностави стварност у којој живи и да њене садржаје себи представи у што јаснијем облику. Мит је праисторијска ментална творевина једног народа. Митске слике чувају успомену на „златно доба“, време у коме је човек живео неометано. Песник „згушњава митске слике“ стварајући драмску поезију која се обраћа разуму. Међутим, драмска поезија није могла да постане и дејство све док се не „посадашњи“ и на тај начин она постаје разумљива и осећању публике. Вагнер је имао за циљ да оствари дејство активирајући чуло вида и слуха. Наиме, интегрисањем драмског текста (обраћа се разуму) у драму (обраћа се оку), песникова намера је публици приближена чулном спознајом. Вагнер је сматрао да се за постизање што реалистичније слике, односно „остваривање“ поетских слика кроз драму, уметничко дело мора обратити још једом чулу – чулу слуха. У складу с тим музика је постала кључна компонента „посадашњења“ садржаја драмског песништва.

У оваквој поетско-драмско-музичкој творевини главни актери су митска бића хероји, богови – што нас доводи до још једне кључне разлике између Вагнера и Чајковског. У операма руског композитора носилац радње је увек конкретна личност, повезана са одређеном средином и околностима, која дела под утицајем реалних догађаја и отуда проистиче и логичност радње и јасна мотивисаност поступака.

Чајковски тежи стварању објективно-трагичних ликова у опери – идеално би било сјединити бетовеновски субјективни трагизам, односно, снагу изражавања емоција, напет динамизам музичког развоја, са рељефном оцртаношћу карактера и ситуација – зато симфонијски елементи имају велики значај и код Чајковског, како на плану изражајности, тако и у смислу унутрашње повезаности мотивског материјала путем симфонијског развоја – све ово води до заокружених музичких нумера, интонационе изражајности и разноврсности вокалног језика.

Вагнер је био амбивалентан према односу музике и драме, што се може закључити на основу његових изјава¹⁶, док се Чајковски увек трудио да што истинитије изрази музиком оно о чему говори текст.

Улазећи у саму структуру опере, уочавамо да је Чајковски сматрао да су заокружене музичке нумере неопходне за осветљавање карактера ликова. Пример за то јесте арија Ленског *Ја люблю вас* (прва слика) која је троделне форме. Изостављање оваквих нумера код Вагнера, Чајковски је оценио као недостатак „јасних и једноставно изложених мисли“ (односи се на тетралогију). Вагнер је у *Опери и драми* окарактерисао арију као „народну песму чији је текст изостављен и замењен стиховима нарученог песника“¹⁷. Негативан став према пракси компоновања арије, по Вагнеру, резултат је тога што су се композитор и песник окренули ка певачу. На сличан начин говорио је и о плесу, док је Чајковски потенцирао значај балета у опери *Евгеније Оњегин* – приказ скромног на селу, са валцером и мазурком, који служи и као фон за сукоб два пријатеља, и другог блиставог балета у Санкт Петербургу, са полонезом и екосезом, који представља гламурозну позадину за наступ Татјане у новом светлу и плиму осећања код Оњегина.

¹⁶ Прву изјаву дао је у *Опери и драми* (1851): „опера је доспела у кризу, јер је средство израза (музика) постала циљ, а циљ израза (драма) постала средство“. У спису *Бетовен* (1870) написао је: „Ми знамо да музику не могу одређивати стихови текстописца (...), већ то може само драма, и то не драмска поема, него драма која се стварно креће пред нашим очима, као чиновни музике који су постали видљиви...“ Трећу изјаву забележио је у *Музичкој драми* (1872): „драма у којој ‘музичка конструкција’ служи као средство“. Упореди са :Dragana Jeremić-Molnar i Aleksandar Molnar, *Mit, ideologija i misterija u tetralogiji Riharda Vagnera. Prsten Nibelunga i Parsifal*, Beograd, Zavod za udžbenike i nastavna sredstva, 2004.

¹⁷ Rihard Vagner *Opera i drama*, Beograd, Madlenianum, 2003.

Поред заокружених нумера, Чајковски користи нумере које су специфичне за музичку драму. На пример, Татјанин монолог (*Евгеније Оњегин*, први чин, друга слика) заснован је на развијању једног психолошког стања – прелаз њених емоција од страсти, преко стидљивости, затим одлучности и, коначно, изјаве љубави.

Чајковски и рад са мотивима

У оперском стваралаштву Чајковског постоји лајтмотивска техника, али она не одражава вагнеровски систем лајтмотива. Вагнер лајтмотиве означава као музичко-формалне творевине које су у непосредној вези са садржајним моментима, као „пластични моменти сећања“, „стубови драмске радње из чијег условљеног, наизменичног враћања настаје сам од себе јединствен музички ток“.¹⁸ Вагнер не користи термин лајтмотив, већ ради са два врста мотива: реминисценције и антиципације. Међутим, иако се мотиви везују за личности, појам или ситуацију, Вагнер је у појединим местима одступао и користио је те мотиве када они нису драмски оправдани.

Када говоримо о лајтмотивима код Чајковског потребно је указати на њихов особен карактер. Лајтмотиви код Чајковског прате драмску радњу, и следећи музички развој, они се мењају, разрастају.

Иновативност Чајковског у жанру опере јесте метод приказивања психологије ликована, а то је метод сталног развијања деоница сваког лика који се заснива на одређеној групи тематског материјала. Основно средство којим Чајковски приказује сваку личност је метод доследног интонационог развијања. Деонице се заснивају на одређеном кругу интонација, које нису приказане статично. Овај метод покушају да прикажемо кроз лик Татјане из опере *Евгеније Оњегин*¹⁹.

Како бих приказала развој Татјаниног лика – централне личности у опери – на драмском и музичком плану потребно је пратити у низу слику за сликом, сцену за сценом.

Као један од важних принципа драматургије у опери Чајковског јесте психолошки развој лика. У првој слици имамо експозицију лика Татјане која је у свом свету маштања. Она чита љубавне романе и пати заједно са јунацима, што забрињава Олгу и Ларину. Њено маштање о љубави прекида сусрет са Оњегиним.

У другој слици Татјана спознаје љубав. Централну сцену – сцену писма – уоквирују разговор Татјане и дадиље. У сцени писма, као лирској кулминацији у драмској радњи, препознајемо храбру девојку, спремну да Оњегину призна љубав. Оњегин је хладно одбија и Татјана схвата да није достојан њене љубави. У четвртој слици, повређена и разочарана Татјана седи сама и посматра прославу свог рођендана, а њено расположење покушаће да промени Трике певајући јој пригодну француску песму. Уместо лирске атмосфере, ова слика представља драмски центар и Чајковски усмерава пажњу гледаоца на конфликт Оњегина и Ленског. У петој слици је трагичан крај њиховог сукоба – у двобоју Ленски пада смртно погођен. Татјана је изостављена у овој слици и појавиће се у шестој и седмој слици. У шестој слици Татјана је жена кнеза Гремина и дама која се креће у елегантном друштву Санкт Петербурга. Њена самоувереност збуњује Оњегина који не може да поверује да је то она девојка коју је једном безосећајно одбио. Кулминација развоја Татјаниног лика је у седмој слици када се суочава са прошлошћу. У почетку она мирно посматра Оњегина који пада пред њене ноге, а затим га подсећа како је одбацио њену љубав. У једном моменту, Татјана признаје да га и даље воли, али ипак одлучује да остане верна супругу и одбија Оњегина.

За Чајковског су постале јасне етапе развоја страсти лика: „црте“ карактера (маштање, туга, потенцијална заљубљеност), појава новог снажног осећаја и доводи његов развој до врхунца и на крају до катастрофе. Од читавог комплекса музичких средстава, уз помоћ којих композитор отелотворује промене у карактеру, сагледавају само употребу једног од тих средстава – лајттеме.

¹⁸ Видети Rihard Vagner *Opera i drama (III deo)*, нав. дело ии Dragana Jeremić-Molnar i Aleksandar Molnar, нав. дело.

¹⁹ Опера *Евгеније Оњегин* структурирана је у три чина са укупно седам слика (I–3, II–2, III–2).

Прва слика започиње лаганим оркестарским уводом. Његова нежна, сањалачка тема извире из силазних секунди, које путем секвенци стварају мелодијску линију (в. пример број 1).

Утисак сањарења постигнут је избором умереног темпа, мекоћом звука у гудачком ансамблу и изувијаном, хроматизованом фигуром малог амбитуса. Ова тема је повезана са првом сликом опере и односи се на Татјанино маштање. Тема поетских снова и маштања се појављује још неколико пута у току прве слике: после Олгиног ариоза (у вокалној деоници и оркестру) и у време разговора између Оњегина и Татјане. У садејству са променама на сцени, мења се и Татјанина тема. На почетку је то тема чији се мотив секвентно излаже и, изненађујуће, прецизно осликава сањалачки, помало тужну младу девојку, док је у моменту када долазе Оњегин и Ленски тема у диминуцији и осликава Татјанино узбуђење (в. пример број 2)

У другој слици, Чајковски новом темом наговештава онај страствени порив под чијим дејством се Татјана преображава из пасивне у енергичну девојку (в. пример број 3)

Лирска тема настаје из силазно-узлазног скока и активног ритма. Енергичан скок на велику сексту представља Татјанин полет, одлучност. Мелодија је узлазна, све до кулминационог тона ха одакле наставља силазном путањом. Једноставна оркестарска слика доприноси још већој изражајности теме.

Исти интонациони елементи ове теме леже у основи Татјанине музичке фразе у сцени писма – монолога, који открива суштину Татјанине унутарње борбе, једине драмске целине у опери састављена у четири епизоде. Прва епизода почиње речима: „Пускай погибну я“ као кратак ариозо у којем је изражен занос и одлучност хероине. У оркестарском интерлудијуму прво се чује тема маштања (в. пример број 4а), а затим и мотив писања пред другу епизоду (в. пример број 4б).

На фону мотива писања, који доноси обоа, почиње друга епизода *Я к вам пишу*. Ариозно-декламациона деоница Татјане се прелепо уклапа у тему оркестра. Мотив писања је све интензивнији и драматичнији приликом његовог понављања. Друга епизода има троделну структуру, као и трећа епизода која почиње речима *Другой! Нет, никому на свете не отдала бы сердца я* (в. пример број 5а). Та мелодија се смењује са светлом темом *Ты в сновиденьях мне являлся* (в. пример број 5б) која ће интонативно постати основа теме љубави, којом почиње четврта епизода - *Кто ты: мой ангел ли хранитель или кровавый искуситель* (в. пример број 5в).

Четврта епизода у сцени писма заснована је на варијационом развоју теме, мења се оркестарска слика и динамика која се развија из *p* у *ff*. Са друге стране, на формалном и структурном плану уочавамо симетрију:

темпо	<i>Adante</i>		<i>Piu mosso</i>	<i>Adante</i>	
форма	А		В	А ₁	
структура	а	а ₁	б	а ₂	а ₃
тем. матер.	а	а ₁	развој а	а ₂	а ₃
у партитури	Обоа	деоница гласа	деоница гласа	деоница гласа, дивизиран гудачки корпус	Трубе дрвени дувачки инструменти гудачки корпус
динамика					

Завршни дует, као својеврсна реприза дуета Татјане и дадиље, заокружује другу слику која је у макроструктури троделна форма. Друга слика заокружена је и тематски – појавом теме љубави у деоници виолина.

Значајан материјал за интонациону анализу представља кратка сцена сусрета Татјане и Оњегина у трећој слици. Татјана жали што је Оњегину признала љубав, јер он не разуме њена племенита осећања. Музика се у почетку заснива на интонационим мотивима теме љубави (в. пример број 6а), али, пративши драмски ток, добија нове нијансе које одражавају ново осећање Татјане (в. пример број 6б).

На овим примерима можемо приметити како од сличног интонационог мотива Чајковски приказује Татјанино узбуђење (јер ће сазнати шта Оњегин осећа) и њено разочарање. У првом примеру, њена деоница је скоковита, испрекидана, а гудачки инструменти прате у ситним нотним вредностима њену усплахиреност. За разлику од другог примера, где се у Татјаниној деоници понавља интонациони мотив удвојен у виолончелима и контрабасима на фону тремола виолина и виола. Избор Чајковског да мотив додели инструментима дубоког регистра још више драматизује Татјанино стање. Оњегова деоница је разуђена, „хладан“ речитативан мелодијски ток и емотивно празан (в. пример број 7).

У седмој слици опере излажу се сви претходни значајни музички материјали, али трансформисани. У исто време музичка форма сцене Татјане и Оњегина заснована је на честом смењивању тема, као што смо видели у сцени писма.

Када Татјана подсећа Оњегина на његову „проповед“, Чајковски истанчаним потезима враћа на интонацију Оњегина у башти и Татјанине речи „и так смиренно урок ваш послушала ја“ (в. пример број 8) допуњује мелодијом Оњегове арије на речи „Ја вас люблю любовью брата“ (I чин, 3 слика, нумера бр. 12).

Оњегин прекида Татјану, подижући своју интонацију, али Татјана наставља да прича о његовом одбијању преузимајући тему свог супуга Гремина, при чему исказује поштовање према њему (в. пример број 9).

На све то Оњегова интонација се мења у ариозу Ужель в мольбе моей смиренной. Она постаје све виша, широка и на исти начин ући ће у мелодику дуета.

У дуету (*Adagio quasi largo*) је нова трансформација теме љубави. Она почиње од тона фа, а хармонизована је на доминанти бе-мола и у секвенци појављује се интонација Татјанина из треће слике (в. пример број 10).

Ако је тема љубави у силазно секундној интонацији била ентузијастичког карактера, овде у дуету она постаје експресија жалосних мисли Татјане и Оњегина. На страствене молбе Оњегина, Татјана одговара предивном, широком мелодијом (в. пример број 11).

Овде је Татјанин лик представљен у новом светлу и њен ентузијазам као да је дубоко сакривен.

Татјанино признања љубави Оњегину дочарано је пре у музици, него у тексту (в. пример број 12).

На тренутак нам се може учинити да се понавља тема Татјане из друге слике, али уместо ње оркестар понавља претходну тему за полустепен више – у де-молу (флаута и обоа, а затим и хорне). У томе је највећа истина реалистичког принципа Чајковског: Татјана још увек воли Оњегина, али то није више „она“ Татјана. Управо је то и одражено у музици.

Од овог момента почиње завршна етапа у развоју Татјаниног и Оњеговог односа. Оњегин, охрабрен њеном изјавом љубави, покушава да је наговори да побегну, али Татјана га одлучно одбија.

Заједно са интонационо-мелодијским компонентама сличну технику образују разграната музичко-изражајна средства, чији је циљ да открију јединствен систем развоја уметничке драме. Слушалац/гледалац је, захваљујући томе, под утицајем одређеног музичко-театралског комплекса, чак и ако он није свестан везе између удаљених делова опере, он их подсвесно осећа и због тога може дубље да проникне у суштину идеје композитора. Носилац

музичке идеје у *Оњегину* је, упркос задржаном наслову, искључиво партија Татјане, захвална и истовремено комплексна, која је ефектно и музички логично доведена до врхунца у дуету са Оњегином у финалу. Ову идеју подржава и чињеница да управо теме које се везују за лик Татјане доприносе јединству вокално-музичког развоја, јер се оне (теме) појављују и у вокалном и у оркестарском парту.

Закључак

У другој половини XIX века питањем даљег развоја руске опере након Глинке, бавили су се Петорица и Чајковски. Опера је имала посебан значај у њиховим опусима због своје конкретности и виталности музичке сцене и била је приступачна широј публици. За разлику од савременика, Чајковски је у свом стваралаштву развио тип лирске опере. Он није поставио себи задатак да буде оригиналан у оперском стваралаштву – није реформисао оперу, као Вагнер, али је у суштини, створио иновативну музичку драму. Чајковски је „позајмио“ од својих претходника све оно што је одговарало његовим идејама. Његова иновативност одразила се у начину развоја сижеа, наглашавајући у њему психолошку драму (тј. унутарњи свет ликова и њихове односе) на фону симфонизираниог развоја музичког тока. Иако користе лајтмотивску технику, додуше веома различито, опере Вагнера и Чајковског су дијаметрално постављене. Оно што их везује јесте то да су оба композитора имала своју визију оперске естетике.

И у Русији и у иностранству, Чајковски се сматра „највећим“ руским композитором. Богатство лирске мелодије Чајковског, његова спретност у свим музичким жанровима, његова бриљантност композиционе технике (посебно оркестарске) – све то чине Чајковског истакнутом личности не само у руској, него и у светској музици.

ЛИТЕРАТУРА (ИЗБОР):

- Abraham, Gerald, "Russia and Eastern Europe", *The New Oxford History of Music*, ur. Abraham Gerald, vol. IX, New York, Oxford University Press, 1990, 438–459.
- Andreis, Josip, *Historija muzike* (II), Zagreb, Školska knjiga, 1966.
- Bartlett, Rosamund, *Wagner and Russia*, Cambridge, Cambridge University Press, 1995.
- Vagner, Rihard, *Opera i drama* (prev. Olivera Durbaba), Beograd, Madlenianum, 2003.
- Друскин М, *История зарубежной музыки*, Москва, Музыка, 1976, 5–15.
- Климов, Павел, „Рихард Вагнер и Павел Жуковский (К истории первой постановки *Парсифала* в 1882 году)“, в. *Рихард Вагнер и его оперы на сцене Императорской русской оперы в Санкт Петербурге*, ред. Елла Макарова, 1996, 101–108.
- Маринковић, Соња, „Вагнер и руска опера: *Парсифал* и *Легенда о невидљивом граду Китџу* и *деви Февронији*“, у *Вагнеров спис Опера и драма данас*, ред. Соња Маринковић, Нови Сад, Матица српска, 2006, 109–118.
- Махрова, Елла, „Русска култура: с Вагнером или без него?“, *Рихард Вагнер и его оперы на сцене Императорской русской оперы в Санкт Петербурге*, 1996, 81–90.
- Jeremić-Molnar, Dragana i Molnar, Aleksandar, *Mit, ideologija i misterija u tetralogiji Riharda Vagnera. Prsten Nibelunga i Parsifal*, Beograd, Zavod za udžbenike i nastavna sredstva, 2004.
- Орлова Е, *Лекции по истории русской музыки*, Москва, Музыка, 1979.
- Пејовић, Роксанда, *Историја музике* (II), Београд, Завод за издавање уџбеника социјалистичке Републике Србије, 1967.
- Поль, Рюдигер, „Рихард Вагнер и Александр Николаевич Серов“, в. *Рихард Вагнер и его оперы на сцене Императорской русской оперы в Санкт Петербурге*, ред. Елла Макарова, 1996, 91–100.
- Протопопов, Вл. и Туманина Н, *Оперное творчество Чайковского*, Москва, Академии наук СССР, 1957.

- Турлаков, Слободан, *Са Чајковским (у Београду до 1941)*, Београд, Музеј позоришне уметности Србије, 1997.
- Хмельницкий, Олег, „О книге Розамунд Бартлетт Вагнер в России“, в *Рихард Вагнер и его оперы на сцене Императорской русской оперы в Санкт Петербурге*, ред. Елла Макарова, 1996, 146–151.
- Чайковский, П. И, *Музыкально-критические статьи*, Ленинград, Музыка, 1986.
- Ярустовский Б, *Оперная драматургия Чайковского*, Ленинград, Государственное музыкальное издательство Москва, 1947.
- Whittall, Arnold, „Laitmotif“, *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, ed. Stanley Sadie, vol. New York, Oxford University Press, 2001, 527–530.
- Wiley, John Roland, „Pyotr Il'yich Tchaikovsky“, *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, ur. Stanley Sadie, vol. 25, New York, Oxford University Press, 2001, 144–183.

Vanja Spasić

TCHAIKOVSKY'S ESTETICS OF OPERATIC GENRE IN RELATION TO THE ESTETICS OF THE FIVE AND WAGNER

SUMMARY: Based on the writings of Tchaikovsky, in this paper I will analyze his criticism relating to the operatic tradition, looking at them in relation to the legacy of Glinka and „The Five“, as well as in relation to the pieces of Western European composers, especially Wagner. In the second part, I will try to show tendencies of Tchaikovsky – who, like Wagner, had his own vision of what the opera should be – in the lyric opera *Eugene Onegin* as a representative of a new operatic genre. The goal is to point out similarities and differences of Tchaikovsky and Wagner, on specific examples – development of Tatiana's character, by comparative assessment of the aesthetics of operas by Tchaikovsky and by Wagner.

KEYWORDS: lyric opera, Tchaikovsky, Wagner, „The Five“, leitmotif technique, *Eugene Onegin*, Tatiana.

ПРИЛОГ:

Пример 1, П. И. Чајковски, *Евгеније Оњегин*, увертира, т. 1–5.

Andante con moto (♩ = 72)

2 Flauti
2 Oboi
2 Clarinetti (B)
2 Fagotti
4 Corni (F)
Violini I
Violini II
Viole
Violoncelli
Contrabassi

Пример 2, П. И. Чајковски, *Евгеније Оњегин*, I чин, 1. слика, нумера бр. 4, т. 38–41.

(смотра с террасы)
Он не о.

Т. Чу! подъ. ес. жа. ет кто. то... Э. то он!

О.

Н. И в са. мом де. ле!

13 **Allegro agitato** (♩ = 158)

Пример 3, П. И. Чајковски, *Евгеније Оњегин*, I чин, 2. слика, нумера бр. 9, т. 1–6.

Violini I
Violini II
Viole
Violoncelli
Contrabassi

Andante con moto (♩ = 72) stringendo

sul G

f ff

Scan by Hi-Copy

Пример 4а, П. И. Чајковски, *Евгеније Оњегин*, I чин, 2. слика, нумера бр. 9, т. 31–35, тема маштања.

riten. molto

6 Andante (♩ = 76)

Т. вой, вез-де, вез-де он пре-до мно-ю!...

(Подходит к письменному столу и садится, несколько времени пишет, потом останавливается)

ff p cresc.

Пример 46, П. И. Чајковски, *Евгеније Оњегин*, I чин, 2. слика, нумера бр. 9, т. 43–49, мотив писања.

Fl. I II

7 Moderato assai quasi

Ob. I solo

(рвет писмо) (шеп) (шест)

T. Ах! Что со мной! Я вся го-рю... но зна-ю, как на- . . . чать!

V. ni I unis. dim. p

V. ni II dim. p

V. lo dim. p

Ve. dim. pian. p

Cb. dim. pian. p

Andante (♩ = ♩♩)

I solo

Fl. I solo p

Ob. I solo p

Cl. I solo p

Cor. I solo p

Арга mf

Пример 5а, П. И. Чајковски, *Евгеније Оњегин*, I чин, 2. слика, нумера бр. 9, т. 99–107, почетак треће епизоде.

The musical score is presented in two systems. The first system consists of five staves: four for the vocal line and one for the piano accompaniment. The vocal line includes the following annotations: "(погружается в раздумье)" above the first measure, "(внезапно встала)" above the second measure, and "Дру-гой!" below the third measure. The piano accompaniment features dynamic markings of *f* and *100 f*. The tempo is marked "Темпо I". The second system also consists of five staves, with the vocal line continuing and the piano accompaniment featuring *arco* markings and dynamic markings of *f* and *100 f*. The tempo remains "Темпо I".

Fl. I
Ob.
Cl. I

Т.
Вся жизнь мо - я бы - ла за - ло - гом сви - да - нья вер - но - го сто - бой; я

p

Пример 56, П. И. Чајковски, *Евгеније Оњегин*, I чин, 2. слика, нумера бр. 9, т. 182–189, тема љубави.

Andante (♩ = 69)
Ob. I
mf molto espr.
Fag.
p

Cor.
p dolce espr.
espr.

Т.
(Подходит к столу и снова садится писать, останавливаясь и как бы задумываясь)

p
arco
p

Пример 5в, П. И. Чајковски, *Евгеније Оњегин*, I чин, 2. слика, нумера бр. 9, т. 190–197, тема љубави.

Ob. I

Fag.

Cor.

T.

(с большим чувством)
Кто ты мой ангел ли храни-тель

arco

190

p

Пример 6а, П. И. Чајковски, *Евгеније Оњегин*, I чин, 3. слика, нумера бр. 12, т. 8–11, тема љубави.

Fl. 2

Ob. 2

Cl.

Fag. 2

Cor.

Татьяна

Здесь он, здесь Ев-ге-ний! О бо-же, о бо-же! что по-ду-маю он!

meno mosso

colla parte

ad libit.

mf

mf

mf

mf

mf

10

Пример 66, П. И. Чајковски, *Евгеније Оњегин*, I чин, 3. слика, нумера бр. 12, т. 53–62, тема љубави.

The image displays a page of a musical score for Act I, Scene 3 of *Eugene Onegin*. It includes vocal lines for Tatjana and the Tenor (T.), and an orchestral arrangement. The score is in 3/4 time and features a key signature of one flat (B-flat major or D minor).

Vocal Parts:

- Tatjana:** The vocal line begins with a rest, followed by the lyrics "О бо - же! как о -".
- Оп. (Oboe):** The vocal line below Tatjana's has the lyrics "При - ми - те ж но - по - ведь мо - ю, се - бя на суд вам от - да - ю!".
- Т. (Tenor):** The Tenor part includes the instruction "(опускается на скамью)" and the lyrics "бид - но и как боль - но!".

Orchestral Parts:

- Ob. (Oboe):** Features a *riten.* marking.
- Cl. (Clarinet):** Features a *mf* marking.
- Fag. (Bassoon):** Features a *mf* marking.
- Cor. I, II (Cor Anglais):** Features a *mf* marking.
- Т. (Tenor):** Features a *mf* marking.
- Violins and Violas:** The upper strings play a melodic line with *mf* dynamics.
- Cello and Double Bass:** The lower strings play a rhythmic accompaniment with *mf* dynamics.

The score includes various musical notations such as rests, notes, stems, and dynamic markings (*mf*, *p*). The page number 60 is visible at the bottom center.

Пример 7, П. И. Чајковски, *Евгеније Оњегин*, I чин, 3. слика, нумера бр. 12, т. 36–40, деонца Оњегина.

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

Онегин (с достоинством, покойно и несколько холодно)

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

Пример 8, П. И. Чајковски, *Евгеније Оњегин*, III чин, 7. слика, нумера бр. 22, т. 118–133.

пом-ни-тель-то-т час, ког-да вса-ду, вад-ле-е нас судь-ба све-ла и так сми-рен-но у.

рок ваш вы-слу-ша-ла я?
Онегин
О, сжа-ль-тесь! сжа-ль-тесь на-до мно-ю! Я так о-ниб-ся,

Пример 9, П. И. Чајковски, *Евгеније Оњегин*, III чин, 7. слика, нумера бр. 22, т. 134–150.

Т. 0.

Он (Татјана отирает слезы и делает знак, чтобы Онегин не прерывал её)
и так на - ка. заи!

mf *mf* *mf* *mf* *dim.* *p*

140

7 Andantino (♩ = 81)

Т. не - гин! И тог - да мо - ло - же, я луч - ше, ка - жет. ся, бы - ла, и я лю - би - ла вас, но

p *p* *p* *p* *pizz.* *p*

150

Пример 10, П. И. Чајковски, *Евгеније Оњегин*, III чин, 7. слика, нумера бр. 22, т. 255–259, почетак дуета.

The musical score is arranged in two systems. The first system includes staves for Ob. b2, Cor. I & II, T., and Ba. The tempo is marked **Adagio quasi Largo** with a metronome marking of $\text{♩} = 55$. Above the first staff, the markings **riten.** and **Adagio quasi Largo** are present. The Tenor part has the lyrics: **Ах!** **Счае - ты бы - но так воз - мо - жно, так близ - ко! Так**. The second system shows the instrumental accompaniment for the same instruments, with dynamic markings of *mf* and *p*.

Пример 11 П. И. Чајковски, *Евгеније Оњегин*, III чин, 7. слика, нумера бр. 22, т. 287–296.

14 **Andante molto mosso** (♩ = 80)

Татјана

(освобождая руку, несколько испугавшись)
con anima

О - не - гим, а в на-шем серд-це есть и

Он

вот од - на меч - та мо-я, од-но бла-жен - ство!

14 **Andante molto mosso** (♩ = 80)

290

гор. дость, и пря. ма - я честь! Ен - ге - ний! Вы дол. жны, я вас про - шу ме. ня о - ста вить!

Я не мо. гу о - ста - вить вас.

p *pp* *pp* *mf* *p*

The musical score is arranged in three systems. The first system features a piano accompaniment with a boxed-in first-measure section and a vocal line. The second system shows a piano solo section with a boxed-in first-measure section. The third system includes a vocal line with Russian lyrics and a piano accompaniment. Performance markings include *accel.*, *p*, *I solo*, and *I marcato*.

accel.

p

I solo

p

I marcato

p

Т

Ои

Что слы шу я' Ка . хо . е сло . во ты ека . за . ла' О , ра дость!

accel.

p cresc.

cresc.

cresc.