

The background of the entire page is a repeating pattern of musical notation on aged, yellowish paper. The notation includes various notes, rests, and clefs, typical of a classical score. The text is overlaid on this pattern.

P. I. TŠAIKOVSKI

*operist*

2/26767

A-20500<sub>IV</sub>

P. I. TŠAIKOVSKI  
OOPERIST

VALITUD KATKENDEID KIRJADEST  
JA ARTIKLITEST



EESTI RIIKLIK KIRJASTUS  
TALLINN 1955

Originaali tiitel:

Русская  
классическая музыкальная  
критика

П. И. ЧАЙКОВСКИЙ  
ОБ ОПЕРЕ

Избранные отрывки из писем и статей

Государственное Музыкальное  
Издательство  
Москва 1952 Ленинград

*Tõlkinud V. Ojamaa*

2

Tartu Riikliku Ülikooli  
Raamatukogu

26767

## EESSONA

Ükski vene heliloojatest ei ole jätnud sellist rikkalikku ja mitmekesist kirjanduslikku pärandit kui P. I. Tšaikovski. Tema muusikakriitilised artiklid aastail 1868—1876, ta märkmed päevikuis ning rikkalikud mõtteavaldused muusikalistel teemadel kirjades moodustavad ühtekokku terve süsteemi väljakujunenud, sügavalt läbimõeldud vaateid muusikale. Kõige täielikumalt esineb selles pärandis suure helilooja mõtteavaldusi ooperi kohta. Avaldades kirjas S. I. Tanejevile 14. jaanuaril 1891, et ooperit peab kirjutama «nii, kuidas süda kutsub», ei oodanud Tšaikovski muidugi selle väljendi sõnasõnalist mõistmist. Ta andis vaid energilise vastulöögi muusika puhtmõistuslikule loomisviisile, eitas, nagu ta on seda teinud korduvalt, loomingulise protsessi allutamise võimalikkust valmismõeldud, surnud skeemile. Kuid sellest, mis on ooper, milline on vene ooperilooja ülesanne, mis on reformaatorlikes katsetustes ooperi valdkonnas õige ja mis ebaõige, — sellest mõtles ja kirjutas Tšaikovski kogu elu jooksul, pöördudes oma arengu mitmesugustel etappidel korduvalt selle, teda sügavalt haarava teema poole, panes neisse mõtisklustesse oma tohutud helilooja-kogemused, kunstnikuvaistu ja kirgliku armastuse kodumaa ning rahvusliku kunsti vastu. Üksikud vastuolud hajuvad hämmastava tervikkuse foonil, mille moodustavad tema järjekindlalt demokraatlikud ning tõeliselt eesrindlikud vaated ooperile. Aastail, mil võidutses itaalia ooper, mida energiliselt juurutati ka Venemaal, aastail, kui nii laialdaselt levis wagnerlus, mille võlu oli allunud isegi selline tugev ja algupärane muusikategelane nagu A. N. Serov, kaitses Tšaikovski käsikäes «Võimsa rühmaga» mehises võitluses M. I. Glinka traditsioone ning pärandit. Tõsi küll, niisugusele komplitseeritud ja seesmiselt vastuolulisele kunstinähtusele nagu Dargomõžski «Kivist külaline» andis Tšaikovski erineva hinnangu kui «rühma» publitsistid ja heliloojad. Ta nägi «Kivist külalises» mitte selle progressiivseid jooni, mis rikastasid vene muusikateatrit, vaid kunstilise lahenduse ettekavatsetust, kunstlikkust. Ta mõistis selles hukka naiivse naturalismi elemendid ning puhtretsitatiivse ooperi ebapraktilisuse, millest järk-järgult loobusid, kui mitte teoorias, siis praktikas, nii Borodin, Rimski-Korsakov kui ka Mussorgski. Ooperisse «Ruslan ja Ljudmila» suhtus Tšaikovski teisiti kui

«kutškistid»\*, nähtavasti mitte tabades talle võõra žanri — oopermuinasjutu iseärasusi. Kuid isegi lahku minnes «kutškistidest» eepilise žanri mõistmisel ja retsitatiivi osa hindamisel, oli Tšaikovski põhilistes küsimustes nendega alati ühel arvamisel. Koos nendega võitles ta tõepärase, sügavalt realistliku ooperi eest, rahvale lähedase ja arusaadava kunsti eest, vene suure ooperikoolkonna eest. Hinnates kõrgelt Mozartit, vaimustudes Bizet'ist, tunnustades Meyerbeeri, Rossini ja Verdi tugevaid külgi, mõistis ta halastamatult hukka Wagneri hilisemat antirealistlikku kunsti, prantsuse «suure ooperi» lärmakat maneeri, Massenet' imalat magusust, itaalia koolkonna käsitöönduslikke, ebakunstilisi tooteid.

Tšaikovski panus vene ooperi varasalve on mõõtmatu suur. «Onegini» ja «Padaemanda» looja kogemused on olulise tähtsusega nõukogude ooperi alal töötajaile. Käesolevas kogumikus toodud mõtteavaldused võimaldavad mõningal määral tungida helilooja loomingulisse töötuppa ja jälgida kunstilise protsessi üksikuid momente — alates ooperi süžee valikust kuni Tšaikovski läbimõeldud ja sisuka tööni lavastaja ning osatäitjatega. Opetlik on helilooja pikaajaline lõpule viimata võitlus libretistiga «Võlutari» täisväärtusliku libreto saamiseks. Huvitav on koostöö E. F. Napravnikuga, kelle muusikalis-lavastuslikke kogemusi Tšaikovski kõrgelt hindas, kuigi pidas teda dirigendina teataval määral piiratuks. Väärtuslikud, selle sõna otseses mõttes, on helilooja poolt antud Tatjana, Onegini ja Lenski, samuti Johanna (ooperis «Orléans'i neitsi»), Nastasja (ooperis «Võlutar») ja Hermani kuju tõlgitsemine ning Tomski ballaadi käsitus, Tšaikovski mõtted ja märkmed ooperilibreto kohta, ooperistsenaariumide näited, teostamata ooperikavandite «Kapteni tütar», «Romeo ja Julia», «Othello» ning teiste arutlused on ülimal määral huvitavad. Sealjuures ei ole käesolev kogumik kaugeltki ammendanud kõiki olemasolevaid materjale Tšaikovski mõtteavaldustest üksikute ooperite kohta. Välja on jäetud ka materjalid Tšaikovski varasemate ooperite loomisloost ning samuti kriitilised märkmed, mis nõuavad põhjalikku, pigem uurimistöö raamidesse kuuluvat selgitust.

Kogu materjal on jagatud kahte ossa. Esimeses osas on antud kronoloogilises järjestuses helilooja mõtteavaldused oma ooperite ning ooperikavandite kohta. Teise ossa on koondatud Tšaikovski kriitilised märkmed vene ja välismaiste ooperite alalt. Vajalikud kärped on märgitud punktiiriga. Kuupäevad on kõikjal antud vana kalendri järgi. Ortograafilisi iseärasusi ei ole säilitatud.

*Koostaja*

---

\* «Kutškistid» — «Võimsasse rühma» kuuluvad heliloojad. *Tõlk.*

(Kirjast Vene Muusikauhingu peadireksiooni liikmele  
D. A. Obolenskile 7. märtsil 1873).

... Oper, nagu iga teinegi vokaalteos, ei allu mingisugusele traditsioonilisele, klassikalise kunsti suurte meistrite poolt rangelt kindlaks määratud vormile nagu see on avamängu või sümfooniaga. On teada, et käesoleval ajal on olemas kõige vastukäivamaid vaateid selle kohta, kuidas tuleb suhtuda ooperitekstisse. Ühed, kes küll nõustuvad, et endised, eriti itaalia ooperid, patustasid mõtestatuse puudumisega muusika rakendamisel lavale, ei ole aga siiski loobunud kindlavormiliste muusikanumbrite (nagu aariate, duettide, ansamblite) kasutamisest ooperimuusikas. Teised, ajades taga võimalikult suuremat reaalsust, tulid järeldusele, et ooper üksikute, ehkki orgaaniliselt seotud osade järjestusena on kunstiline *n o n s e n s*\*, et nagu elus, nii ka ooperis ei kõnele inimesed üksteisega samaaegselt, ja lõpuks, et ainsaks mõistlikuks ooperivormiks on hääle kõneintonatsioone orjalikult matkiv retsitatiiv, mida saadab tegelaste meeolu väljendav orkester. Arvestades seda, et ooperi muusika ilule vaatamata võib suhtumine temasse lähendada säärastest eelarvamuslikest teooriatest ning nende põhjal võidakse eitada teose mõistlikkust, veel enne kui on hinnatud muusika enda väärtus... kardan, et meie heliloojate indu võiks pidurdada see kaalutlus, et nende ooperilt nõutakse võib-olla selliseid väliseid formaalsusi

\* Nonsens — mõttetud. *Tõlk.*

ja kooskõlastatust sääraste teooriatega, mis on vastuolus nende esteetiliste põhimõtetega.

Kirjutatud seoses eelseisva konkursiga ooperi «Sepp Vakula» loomiseks. Peadirektsiooni esialgsele järelepärimisele vastas Tšaikovski kirjaga enda ja N. G. Rubinsteini nimel. Tšaikovski poolt konkursiks kirjutatud ooperi «Sepp Vakula» (Gogoli jutustuse «Jõuluöö» ainetel) töötas autor hiljem ümber, ja see sai uue nime — «Kuldkingake».

## 2

(Kiri K. S. Silovskile, arvatavasti 1876).

Kostja!

Luba otsekoheselt öelda, et Tsaaritaris vastu tahtmist<sup>1</sup> puudub huvitav dramaatiline tegevus. Muusika jaoks on sinu stsenaariumis palju häid eeldusi: tantsud, koorid, rongkäigud — see kõik on suurepärane; kuid on ka vaja karaktereid, liikumist, ühe sõnaga — huvitava intriigi sõlmitust ja lahendust. Sinu Egiptlased on liialt sarnased tavalistele teatri- ja eriti balletikuningatele, tsaaritütardele jms. Kuid sinul on kõik eeldused saada heaks libretistiks ja ma ei kavatse sind oma küünte vahelt lahti lasta. Kirjuta, sõber, veel midagi. Kas ei saaks mingisuguseid uusi ning jõulisi dramaatilisi olukordi? Kas ei saaks sinu teadmistega Egiptusest taas elustada lugu Joosepist vaarao juures<sup>2</sup> või midagi sellesarnast? Palun, kullake, katsu leida ja ära eriti kiirusta: ma olen valmis ootama kas või kaks kuud. Olen kindel, et sa suudad välja mõelda suurepärase asja. Täna veel kord südamest. Ära pahanda otsekohesuse üle ja katsu midagi leida.

<sup>1</sup> Stsenaarium «Tsaaritar vastu tahtmist» või «Efraim», nagu Tšaikovski seda teistes kirjades nimetab, loodi tõenäoliselt tänu Verdi «egiptuse» ooperi «Aida» (1871) menule.

<sup>2</sup> Mõni aeg hiljem soovitas V. V. Stassov Tšaikovskil kasutada avamängu programmiks süžeed, mis oleks rajatud piibli legendile Joosepist vaarao juures (kirjas 26. juunil 1877).

K. S. Šilovski (1848—1893) — «Jevgeni Onegini» libreto kaasautor. Asjaarmastaja-muusik, luuletaja ning kunstnik, elu lõpul Väikese Teatri näitleja.

3

*(Kirjast V. V. Stassovile 19. detsembril 1876).*

Väga austatud Vladimir Vassiljevitsš!

...Asun vaatlema teie stsenaariumi [Shakespeare'i tragöödia «Othello» järgi]<sup>1</sup> ... See, mille kallal ma mitu ööd viljatult higistasin, sõandamata ühelt poolt muuta ainustki täppi draama tegevuse arengus, teiselt poolt aga tunnistades lühenduste ja muudatuste vajalikkust — see on teil õnnestunud ainsa korraga. Üldiselt olen täiesti vaimustatud teie plaanist; üksikasjades lubaksin endale järgmised märkused:

1. Kas te ei pea võimalikuks jätta ära kogu esimest stseeni (tänaval) ja alustada otse Nõukogust?

Esiteks, kahe pildi vahele tuleb teha vaheaeg, sest Brabanzio teenrid peavad veneetsia kavalerideks ümber riietuma, vaheaeg oleks aga ebasoovitav.

Teiseks, draama sõlmitus saab küllalt selgeks, kui Brabanzio, jooksnud sisse Nõukogu saali, jutustab Desdemona kadumisest, seejärel aga annab oma selutuse Othello, kes on kohale kutsutud sõjaolukordade tõttu, siis ilmub Desdemona jne. nagu draamas.

2. Kas te ei pea võimalikuks, et Jago juba esimeses vaatuses, näiteks pärast stseeni Nõukogus, jäädes üksi, avaks kuulajaile kohe pikas monoloogis oma olemuse ning esitaks oma tegevuskava! Teil näitab Jago oma armsa karakteri suurepäraseid omadusi esmakordselt alles Küprosel vestluses Rodrigoga. Muuseas, mulle näib, et tegelaste vastastikused suhted tuleks kuulajaile kõigi peensusteni selgeks teha juba esimeses vaatuses, Veneetsias. Seejärel peab Küprosel algama ja vastu-

pandamatu jõuga arenema see draama, mille sõlmitus on Veneetsias täielikult lõpule viidud!

3. Teie stsenaariumis on rätikul teisejärguline tähtsus. See on väga õrn küsimus. Alustada rätikulugu Othello peavalust, nagu see on Shakespeare'il, ooperis nagu hästi ei sobi. Sealjuures on aga vajalik, et kogu see rätikulugu oleks edasi antud võimalikult tähelepanuäratavalt, reljeefselt. Oleks tarvis, et kõnelus rätikust algaks mitte kolmandas vaatuses nagu teil, vaid teises. Ja siis, kolmanda vaatuse alguses, enne kui Cassio tuleb oma serenaadiga, peaks Emilia üksikasjaliselt jutustama, kuidas Jago oli teda tungivalt palunud seda rätikut muretseda, kuidas ta selle juhuseks kätte sai jne.

4. Kolmandas vaatuses, kui Othello leiab Desdemona koos Cassioga, ei peaks ta (mulle näib) pärast seda kõnelema Jagoga ametiasjust (nagu teil), vaid otsekohe pärima Jagolt, miks ta ütles: «Ei meeldi mulle see». Seesama «ei meeldi mulle see» on esimene säde, mille Jago heidab Othello hinge, ja sellest sädemest tekib kohe tulekahi. Ametiasjust kõnelda ei ole siin mahti. Muidugi, Othello armukadedus ei pääse valla otsekohe, kuid esimene torge on talle siiski hirmus, ning ta pole mitte selline inimene, kes ei haaraks siinsamas kinni Jago nii salakavalalt öeldud sõnadest.

5. Kas ei saaks neljandas vaatuses vältida Biancat ning viia läbi stseen rätikuga ilma temata? Kas näiteks ei võiks Jago tuua seda rätikut Desdemona truudusetuse tõenduseks? Othello usaldab teda ju täielikult ja rätik võib olla selleks asitõendiks, mida Othello juba varem Jagolt nõudis! Kas on võimalik selline kõrvalekaldumine Shakespeare'ist? Teie tulite näiteks suurepäraselt toime ilma Montanota, mis mulle endale poleks kunagi pähe tulnud. Oleksin väga rõõmus, kui saaks läbi ilma Bianca ta. Seevastu peab aga Emilia olema kaugetki mitte teisejärguliseks osaks.

6. Neljanda vaatuse teise pildi (Rodrigo surm) tahaksin ma väga välja jätta.

7. Ainus, mis mulle meeldib Rossini Othellos, on see, et ooper lõpeb Desdemona ja Othello surmaga ning jääb ilma selle lahenduseta, mille on andnud Shakespeare.

Kas kunstilised tingimused nõuavad, et mu tulevases

ooperis Jago saaks vajaliku karistuse oma kuritegude eest, et tapetaks Emilia jne? Kogu stseen pärast Emilia ilmumist on muusika jaoks erakordselt raske ja vaevalt vajalik.

Need ongi need mõningad küsimused, mille lahendamise jätan teie hooleks...

Teie tänulik P. Tšaikovski.

<sup>1</sup> Stsenarium ooperile Shakespeare'i tragöödia «Othello» järgi leidub V. V. Stassovi kirjas Tšaikovskile 13. detsembril 1876 («Russkaja Mõsl», 1909, märts, lk. 115—118). Tšaikovski kavatsus jäi teostamata.

4

(Kirjast V. V. Stassovile 8. aprillil 1877).

Just äsja sain Nik. Gr. [Rubinsteinilt] teada, et olete arusaamatuses, miks ma nii kaua ei vasta teie kirjale, väga austatud Vladimir Vassiljevitsš!...

Tulnud konservatooriumi, sain teie kirja kätte, lugesin selle õhinal läbi, kuid ei söandanud teile kohe vastata, sest ma ei usaldanud esimest muljet ning tahtsin seda kontrollida. Teie (muide suurepäraselt koostatud) stsenarium [A. Vigny romaani «Cinq-Mars» ainetel]<sup>1</sup> mitte et ei oleks mulle meeldinud, vaid kuidagi kohutas mind, tundus mulle üle jõu käivana. Ta näis mulle kohe liialt kirjuna, liialt ülekoormatuna iga liiki põnevuste ja efektidega, liialt keerukana ning tohutuna. Kordan, et ma ei usaldanud oma esimest muljet, ilma et oleksin seda kontrollinud, ning olen vahepeal jõudnud teie poolt pakutud süžee mitu korda läbi lugeda ja järele kaaluda. Nüüd olen jõudnud lõplikult veendumusele, et K a r d i n a l<sup>1</sup> ei rahulda minu muusikalise olemuse vajadusi. Mul on väga raske teile täpselt seletada, mille järele mu hing januneb. Vajan sellist süžeed, milles domineeriks üks dramaatiline motiiv, näiteks a r m a s t u s (kas emaarmastus või sugupoolte-vaheline — see on üks-

kõik), armukadedus, auahnus, patriotism jne. Ma sooviksin draamat, mis oleks intiimsem ja tagasihoidlikum kui see tohutu ajalooline draama, milles C. Marsi üllus ja ohvrimeelsus, Richelieu salakavalus, kuninga nõrkus, Maria tuulepäisus, Grandier' martüürium, abti ustavus ja isa Josephi alatus moodustavad ühtekokku kolossaalse draama, mis nõuab kolossaalset talenti, ning juhul, kui kirjutada ooper, kolossaalset teatrit kolossaalse trupiga jne. Ja ka libretist peab selle stsenaariumi jaoks olema kolossaalne!... Ning lõpuks, Vladimir Vassiljevitš, Gounod' ooper [samale süžeele] hämmeldab mind. Te kõnelete asjata sellest heliloojast nii halvustavalt. Ooperi alal on ta võimsaks võistlejaks... niipalju, kui mina võin otsustada, on Gounod esmaklassiline meister, kui ka mitte esmaklassiline loov geenius. Ma arvan, et ooperi valdkonnas ei ole praegu elavatest heliloojatest peale Wagneri ainustki, kellele võistlus Gounod'ga oleks kerge...

Niisiis, mu armas Vladimir Vassiljevitš, võtke vastu mu kõige siiram ja soojem tänu teie vaeva eest, selle heatahtliku vastutuleku eest, millega mind abistate. Kuid koos sellega võtke vastu ka minu vabandused, et ma ei söanda kasutada nii osavalt ning efektselt koostatud stsenaariumi. Olen kahekordselt süüdi teie ees...

Teie P. Tšaikovski.

<sup>1</sup> Stsenaarium ooperile «Kardinal» romaani «Cinq-Mars» ainetel ei ole säilinud.

## 5

*(Kirjast vennale, M. I. Tšaikovskile, 18. mail 1877).*

Armas Modja!

Andesta, et ma nii kaua ei vastanud. Olin kolm päeva maal Konst. Šilovski juures ning veetsin selle aja suurepäraselt. «I n e z i»<sup>1</sup> kohta on mul sulle öelda järgmist.

Ta ei äratanud minus mitte huvi varjugi. Ta ei kutsunud minus esile vähimatki soovi tööle asuda — kindel tunnus, et see stsenaarium ei sisalda eeldusi heaks ooperiks. Peab tunnistama, et *Inez* kannatused on kuidagi melodramaatilis-romantilised, mis lõhnavad odava aja-viiteromaani järgi. Karaktereid pole üldse. Ainuke midagi huvitava karakteri taolist on *Pedrina*, kuid ta esineb ainult esimeses vaatuses. Ümberriietumise stseen teises vaatuses on äärmiselt otsitud ning ebaloomulik. See kõik on nii episoodiline ja nii vähe poeetiline! Ei, sõber *Modja*, libreto koostajaks sa ei kõlba, kuid hea kavatsuse eest *merci*\*.

Möödunud nädalal külastasin kord *Lavrovskajat*<sup>2</sup>. Jutt kaldus ooperisüžeedele. Tema rumal mees jahvatas kirjeldamatut tühja-tähja ja pakkus kõige võimatuid süžeesid. *Lizaveta Andrejevna* vaikis ning naeratas heasüdamlikult, ja ütles siis äkki: «*Agaku võtaks «Jevgeni Onegini»?* See mõte tundus mulle kummalisena ja ma ei vastanud midagi. Hiljem, süües trahteris üksi lõunat, meenus mulle «*Onegin*», jäin mõttesse ja leidsin, et *Lavrovskaja* ettepanek on võimalik, siis haaras see mind, ning lõuna lõpuks olin otsustanud. Jooksin kohe otsima *Puškinit*. Suure vaevaga leidsin, tõttasin koju, lugesin vaimustusega uuesti läbi ning veetsin täiesti unetu öö, mille tulemuseks oli tore da ooperi stsenaarium *Puškinitektstiga*. Järgmisel päeval käisin *Šilovski* juures, ja nüüd töötab ta täie auruga minu stsenaariumi kallal.

Siin on sulle lühidalt see stsenaarium: 1. vaatus. Esimene pilt. Eesriide avanedes vanaeit *Larina* koos *njanjaga*\*\* meenutavad möödunud aegu ja keedavad moosi. Vanaeitede duett. Majast kostab laul. Need on *Tatjana* ja *Olga*, kes laulavad harfi saatel duetti *Žukovski* sõnadele. Tulevad talupojad *Lõikuse* *Lõpuvihuga*, laulavad ning tantsivad. Äkki teenijaspoisike teatab: «*Külalised!*» Segadus. Sisenevad *Jevgeni* ja *Lenski*. Esitlemise ja kostitamise (*marjakali*) tseremoonia. *Jevgeni* *Lenskiga* ja naised omavahel jaga-

\* *Merci* — tänan (prantsuse k.). *Tõlk.*

\*\* *Njanja* — aadlike lapsi hooldav naisteenija *Venemaal*. *Tõlk.*

vad muljeid: kvintett à la Mozart\*. Larina lahkub õhtueinet valmistama. Noored jäävad paaridena jalutama. Nad ilmuvad kordamööda (nagu «Faustis»). Tatjana on algul häbelik, siis armub. 2. pilt. Stseen njanjaga ja Tatjana kiri. 3. pilt. Onegini kõneluse stseen Tatjanaga. 2. vaat. 1. pilt. Tatjana nimepäev. Ball. Lenski armukadeduse stseen. Ta solvab Oneginit ning kutsub ta duellile. Üldine kokkumine. 2. pilt. Lenski surmaelne aaria ja duell püstolitega. 3. vaat. 1. pilt. Moskva. Ball klubis\*\*. Tatjana kohtumine terve hulga tädikeste ja onu- ning lelletütardega. Nad laulavad kooris. Kindrali ilmumine. Ta armub Tatjanasse. Tatjana jutustab talle oma loo ning nõustub temaga abielluma<sup>3</sup>. 2. pilt. Peterburis. Tatjana ootab Oneginit. Too ilmub. Suur duett. Pärast armuavaldust valdab Tatjanat armastusetunne Jevgeni vastu, ta võitleb endaga. Jevgeni anub teda. Ilmub mees. Kohusetunne võidab. Onegin lahkub ahastuses.

Sa ei usu, kuidas ma põlen kannatamatusest asuda selle süžee kallale. Kui rõõmus ma olen, et vabanen etioopia printsessidest, vaaraodest, mürgitamistest, iga liiki triviaalsusest. Kui tohutu palju poeesiat on «Oneginis». Ma pole eksiarvamusel; ma tean, et selles ooperis on vähe lavalisi efekte ja liikumist. Kuid süžee üldine poeetilisus, inimlikkus ja lihtsus koos geniaalse tekstiga teevad need puudused kuhjaga tasa.

<sup>1</sup> Stsenarium prantsuse kirjaniku-romantiku Ch. Nodier' (1780—1844) novelli «Inez de las Sierras» järgi.

<sup>2</sup> J. A. Lavrovskaja (1849—1919) — silmapaistev ooperi- ja kontsertlaulja ning lauluõpetaja.

<sup>3</sup> Nagu teada, on see pilt ooperi kirjutamise käigus asendatud Peterburi balli stseeniga, kus Onegin kohtab Tatjanat ja Greminit. Muudetud on ka ooperi algus ise — ooper ei alga mitte «vanade duetiga», vaid Tatjana ja Olga duetiga Puškini luuletuse tekstile.

\* À la Mozart — nagu Mozartil (prantsuse k.).

\*\* On mõeldud nn. Aadelkonna klubi, tänapäeval — Ametiühingute Maja.

(Kirjast N. F. von Meckile 27. mail 1877).

... Pühapäeval sõidan maale külla K. S. Šilovskile, väga armsale inimesele, kes elab koos oma sama armsa abikaasa ning perekonnaga oma mõisas Uus-Jeruusalemma\* lähedal. Saan seal oma käsutusse terve majatiiva ja klaveri. Tahan asuda innuga ooperit kirjutama. Šilovski koostab mulle minu näpunäidete järgi libretot, mis on võetud Puškini poemist «Jevgeni Onegin». Julge mõte, eks ole? Need vähesed inimesed, kellele olen kõnelnud oma kavatsusest kirjutada ooper sellele süžeele, olid algul mu ettevõtte üle imestunud, hiljem aga sattusid sellest vaimustusse. See ooper tuleb muidugi ilma jõulise dramaatilise liikumiseta, kuid see-eest on huvitav olustikuline külg, ja kui palju poeesiat on selles kõiges! Juba üksnes Tatjana stseen njanjaga väärrib midagi! Kui ma vaid saavutan loominguks vajaliku hingelise tasakaalu, siis tunnen, et Puškini tekst mõjub mulle ülimal määral inspireerivalt.

(Kirjast N. F. von Meckile 30. augustil 1877).

... Te pärite mu ooperi kohta. See on edenenud siin üsna vähe, kuid olen siiski instrumenteerinud esimese vaatuse esimese pildi. Nüüd, kus esimene tuhin on möödas ja ma saan juba objektiivsemalt suhtuda sellesse teosesse, näib mulle, et ta on mõistetud ebaedule ning ei ärata publiku tähelepanu. Sisu on väga lihtne, lavalisi efekte pole, muusikal puudub sära ning lärmakas efektsus... Kukkus nii välja, et «Onegin» teatris ei ole huvitav. Sellepärast ei rahulda ta neid, kellele ooperi esimeseks tingimuseks on lavaline liiku-

---

\* Praegune Istra linn.

v u s. Need aga, kes on võimelised otsima ooperist traagilisusest ja teatraalsusest kaugete, igapäevaste, lihtsate, üldinimlike tunnete muusikalist väljendust, võivad (ma loodan) minu ooperiga rahule jääda. Ühe sõnaga, ta on kirjutatud siiralt, ja sellele siirusele panen ma kõik oma lootused.

8

*(Kirjast Moskva Konservatooriumi inspektorile K. K. Albrechtile 15. detsembril 1877).*

... Mõista mind, jumala pärast, Karlušä. Ma ei anna mitte kunagi seda ooperit teatrite direktsiooni, enne kui seda pole mängitud konservatooriumis. Ma kirjutasin ta konservatooriumi jaoks sellepärast, et mul pole siin vaja suurt lava selle rutiini ja tinglikkuse, selle andetute režissööride ja mõttetü, kuigi hiilgava lavastusega, selle vehkimismasinatega kapellmeistri asemel jne. jne. Onegini jaoks on mul vaja järgmist: 1) keskmisi, kuid hästi väljaõpetatud ja kindlaid lauljaid, 2) lauljaid, kes ühtlasi mängivad lihtsalt, kuid hästi, 3) vajalik on mitte hiilgav, vaid ajastule rangelt vastav lavastus; kostüümid peavad olema tingimata sellest ajast, mil toimub ooperi tegevus (20-ndad aastad), 4) koor peab olema mitte lambakari nagu keiserlikul laval, vaid inimesed, kes võtavad osa ooperi tegevusest, 5) kapellmeister peab olema mitte masin ja isegi mitte muusik à la Napravnik<sup>1</sup>, kes ajab taga ainult seda, et seal, kus on cis, ei mängitaks C, vaid tõeline orkestrijuht...

Ühe sõnaga, vajan selle lavastuse jaoks... artiste ja seejuures minu sõpru... Mis puutub sellesse, et Klimentova<sup>2</sup> ei sobi, siis usu mind, et kunagi ei leidu lauljatori, kes sobiks täielikult. Ja kui jääda ootama seda ideaalset Tatjanat, siis tuleb oodata järgmise sajandini...

<sup>1</sup> E. F. Napravnik (1839—1916) — dirigent ja helilooja, paljude aastate jooksul Peterburi Maria teatri muusikaline juht.

<sup>2</sup> M. N. Klimentova (sünd. 1856. a.) — laulja, Moskva Suure Teatri näitleja, esimene Tatjana osa täitja.

9

*(Kirjast N. F. von Meckile 16. detsembril 1877).*

... Saabusin Milanosse kell neli. Jõudsin jalutada selles meeldivas linnas ja õhtul olin teatris, kahjuks mitte La Scala's, mis täna on suletud, vaid Dall Verme's, kus neli aastat tagasi mängiti «Elutsaari eest». Täna läks Marchetti<sup>1</sup> ooper «Ruy Blas». Sellel ooperil on Itaalias kõikjal menu juba mitu aastat ja ma lootsin selles leida midagi huvitavat. Selgus, et see on kõige andetum, kõige labasem koopia Verdist, ilma selle jõu ning siira soojuseta, mille poolest paistab silma viimase jämedavõitu, kuid jõuline looming. Ettekanne oli allapoole keskpärast. Selle ooperi etenduse puhul mõlkusid mul peas kurvad mõtted. Seal on noor kuninganna, kellesse kõik on armunud. Näitleja, kes mängis seda osa, oli väga püüdlik: ta tegi kõik, mis suutis. Aga kui vähe ta sarnanes kaunile kuninglikule naisele, kes võlub kõiki temaga kokkupuutuvaid mehi! Ja kangelane, Ruy Blas! Ka temagi laulis päris kenasti, kuid nooruki, ilusa ja peente kommetega kangelase asemel oli ta lausa toapoiss. Ei mingit illusiooni. Mõtlesin oma ooperile. Kust leian ma Tatjana, sellise, keda kujutles Puškin ja keda mina püüdsin illustreerida muusikaliselt? Kus on see näitleja, kes pisutki sarnaneks Onegini ideaalile, sellele külmale, kuni üdini seltskondlikust heast toonist läbiimbunud dändile? Kust võtta Lenski, kaheksateistkümneaastane nooruk tihedate lokkidega, hoogsate ja originaalsete kommetega nagu noorel poedil à la Schiller? Kuidas labastub Puškini veetlev pildike, kui ta kandub üle lavale koos selle rutiini, mõttetute traditsioonide ja veteranidega...

Kui palju olen ma pidanud välja kannatama oma coperite, eriti «Vakula» lavastamisel! Sellel, mida ma

kujutlesin, ei ole midagi ühist sellega, mis Maria teatri laval tegelikult välja tuli... Pärast ooperit oli väga lõbus ballett moondumiste, arlekiini ning iga liiki ootamatustega, kuid masendavalt labase muusikaga. See ei seganud mind siiski lõbu tundmast, kuna aga ooper ja selle esitus mind pigem ärritasid. Kuid «R u y B l a s» on suurepärane süžee ooperi jaoks.

<sup>1</sup> F. Marchetti (1831—1902) — itaalia helilooja; V. Hugo draama «Ruy Blas» ainetel kirjutatud samanimelise ooperi (1869) autor.

## 10

*(Kirjast S. I. Tanejevile 2. jaanuaril 1878).*

Täna teid, Serjoža, nii armsa kirja kui ka eilse telegrammi eest, mis valmistas mulle väga suurt rõõmu...

Võib tõesti olla, et teil on õigus, kui ütlete, et mu ooper ei ole lavaline<sup>1</sup>. Kuid ma vastan teile, et ma sülitän sellele ebalavalisusele. Fakt, et mul puudub lavaline soon, on ammu kindlaks tehtud, ja nüüd teeb see mulle vähe muret. Kui ei ole lavaline, siis ärge lavastage ja ärge mängige. Ma kirjutasin mainitud ooperi sellepärast, et ühel heal päeval tuli mul vastupandamatu soov panna muusikasse kõik, mis «O n e g i n i s» muusikat nõuab. Seda olengi teinud, nii kuidas suutsin. Ma töötasin kirjeldamatu innu ja naudinguga, tundes vähe muret selle üle, kas on liikumist, efekte jne. Sülitän efektidele. Ja mis on siis efektid! Kui te näiteks leiate neid mingisuguses «Aidas», siis kinnitan ma teile, et mitte mingite rikkuste eest maailmas ei saaks ma nüüd kirjutada ooperit taolisele süžeele, sest ma vajan inimesi, mitte nukke; ma asun meelsasti kirjutama iga ooperit, milles minule sarnased olendid, kuigi ilma tugevate ja ootamatute efektideta, elavad läbi tundeid, mida ka mina olen läbi elanud ja mõistan. Egiptuse printsessi, vaarao, mingisuguse hullu nuubialase tundeid ma ei tea, ei mõista. Mingi instinkt ütleb mulle, et

need inimesed pidid liikuma, kõnelema, tundma ja järelikult ka väljendama oma tundeid hoopis isesuguselt, mitte nii, nagu meie.

Sellepärast minu muusika... sobiks «Aida» tegelastega samuti, nagu Racine'i üksteist teie tavate kangelaste peened galantsed kõned sobivad kujutlusega tõelisest Orestesest, tõelisest Andromachest jne. See oleks v a l e. Ja just see vale on mulle vastik...

Kahjuks ma... ei kohta inimesi, kes võiksid mulle kätte juhatada sellise süžee nagu näiteks Bizet' «Carmen» — üks meie aja toredamaid oopereid. Te küsite, mida ma siis õieti vajan? Olge lahke, ütlen. Mul on tarvis, et poleks kuningaid, kuningannasid, rahvaülestõuse, lahinguid, marsse, ühe sõnaga — kõike seda, mis kuulub grand opera<sup>2</sup> atribuutide hulka. Otsin intiimset, kuid tugevat draamat, mis põhineks minu poolt kogetud või nähtud ning mind sügavalt kaasakiskuvate olukordade konfliktil. Ma ei ütle ära ka fantastilisest elemendist, kuna selles ei ole midagi kitsendavat ning fantaasialend võib olla piiritu. Väljendun vist ebaselgelt. Noh, ühe sõnaga, Aida on minust nii kaugel, mind liigutab nii vähe tema õnnetu armastus Radamesi vastu, keda ma samuti ei suuda ette kujutada, et minu muusika ei oleks läbituntud, nii nagu seda nõuab igasugune hea muusika. Hiljuti nägin ma Genuas «Aafriklanna»<sup>3</sup>. Kui õnnetu on see aafriklanna! Tal tuleb läbi elada küll orjus, küll vangipõlv, küll surm mürgipuu all ning näha surmaeelseil hetkil võistleja võidurõõmu — ja ometi pole mul temast põrmugi kahju. Sealjuures aga on efektid, on laev, kaklused, igasuguseid asju! Noh, ja kurat nendega, nende efektidega.

Teie märkuse kohta, nagu ei armuks Tatjana Oneginisse otsekohe, ütlen, et te eksite. Just nimelt otsekohe. «Sa tulid vaid, sind kohe tundsin ja vaevu rahul jääda suutsin!...» Armub ta ju Oneginisse mitte sellepärast, et too on niisugune või teistsugune; selleks, et hakata armastama, ei ole tal vaja teda tundma õppida. Juba enne Onegini tulekut on ta armunud oma romaani ebamäärasesse kangelasesse. Oneginil tarvitses vaid ilmuda, kui Tatjana kandis otsekohe temale üle oma ideaali kõik omadused, kandis ela-

vale inimesele üle armastuse, mida ta seni oli tundnud romaanidest ülesköetud kujutluse poolt sünnitatud kangelase vastu . . .

Mõtelda efektidele ja muretseda lavalisuse pärast on tarvis vaid teatud määral. Muidu võib see küll olla efektne, põnev, vahest isegi ilus ja huvitav, kuid see oleks elutu ja ei köidaks kedagi.

<sup>1</sup> Oma kirjas 8. jaanuarist 1878 vastab S. I. Tanejev Tšaikovskile: «Kui ma teile kirjutasin, et «Oneginil» puudub lavalisus, siis ei tahtnud ma sellega öelda, et temas pole lahinguid, marsse, rahvaülestõuse. Ma tahtsin öelda, et draama käik ise, tegevus ise vaatajat peaaegu üldse ei huvita; pole sündmusi, mida ta jälgiks pingsa tähelepanuga ja millede see- või teistsugune lõpp mõjuks temasse nii või teisiti. Ärge unustage, et ma mõtlesin ainult esimest pilti. See vastab täielikult «kirjeldusele» romaanis. Sellest selgub meile, et mõisaproual Larinal on kaks erineva iseloomuga tütar, et nad on tuttavad Lenskiga jms. Tegelaste iseloomud ei selgu tegevuses, vaid igaüks ise jutustab endast: Olga seda, et ta on lõbus ning muretu, Tatjana — et ta on unistav. Agathe «Nõidkütis» on ka unistav, kuid ta ei räägi sellest; aga kui näeme teda palvetamas, öösel rõdul laulmas, siis pole meil kahtlust selles, et ta on «unistav», veel enam, see unistavus mõjub meisse, huvitab ja erutab meid. Ooper on tegevus, ja kõik inimese omadused peavad selles selguma tegevuse kaudu. Jutustamine on omal kohal romaanis, novellis. Just seda ma mõtlesin, kasutades väljendit «ei ole lavaline». Kordan veel, et ütlesin seda ainult alguse kohta. Tatjana kiri ja eriti . . . ball väljakutsega duellile on väga huvitavad, «lavalised».

<sup>2</sup> «Suur ooper» — prantsuse ooperiteatris XIX saj. esimesel poolel välja kujunenud mõiste, mis määras eriti Meyerbeeri ooperite tüübi ning avaldas tunduvat mõju euroopa ooperi arenemisele. Prantsuse «suure ooperi» iseloomustust vt. Tšaikovski muusikalisest fõljetonis 20. septembrist 1874 (käesolevas kogumikus nr. 90).

<sup>3</sup> «Aafriklanna» — G. Meyerbeeri (1791—1864) viimane ooper.

(Kirjast S. I. Tanejevile 24. jaanuaril 1878).

Armas Serjoža!

... Ma ei hakka enam vaidlema teiega selle üle, kas «O n e g i n» on lavaline või mitte. Ma võiksin märkida, et teie väide, nagu selguksid Tatjana ja Olga iseloomud mitte tegevuses, vaid nende monoloogide ning dialoogide kaudu, ei ole päris õige. Tõsi küll, nende tegevus on väga lihtne, ilma teatraalsuseta, tavaline, kuid ometi tegutseb kumbki neist sel määral, nagu see on talle loomupärane. Olga on sisuliselt väga värvitu, sellepärast tuleb tal ka vähe tegutseda. Tatjana on karaktersem, sellepärast tuleb tal ka tegutseda rohkem. Muuseas aga, ma juba rääkisin teile, et kui ooper, nagu teie väidate, on tegevus, ja minul «Oneginis» tegevust ei ole, siis olen valmis nimetama «Oneginit» mitte ooperiks, vaid milleks soovite: stseenideks, lavamänguks, poeemiks, nii kuidas teile meeldib. Mul tekkis tahtmine kirjutada muusikaline illustratsioon «Oneginile»; seejuures pidin ma paratamatult kasutama lavateose vormi ja olen valmis enda peale võtma kõik tagajärjed, mida toob kaasa minu kurikuulus oskamatus mõista lava spetsiifikat ning valida süžeesid. Mulle näib, et Puškini värsside ilu lunastab kõik lavalised puudujäägid. Selles suhtes on mul vaid üks kartus, hoopis palju tähtsam kui hirm, et publik ei põle kannatamatusest teada saada tegevuse lahendust. Ma mõtlen oma hulljulget pühadusteotust, kuna ma olin tahtmatult sunnitud paljudele Puškini värssidele lisama kas enda või siis kohati Šilovski omi. See on, mida ma kardan, see on, mis mulle muret teeb! Muusika kohta ütlen teile, et kui kunagi on kirjutatud muusika siira kiindumuse ja armastusega süžee ning tegelaste vastu, siis on see «Onegini» muusika. Kirjutasin seda heldinult väljendamatust rõõmutundest ja värinaga hinges. Ja kui kuulajas kajastub vähimigi osake sellest, mida tundsin seda ooperit kirjutades — siis olen väga rahul ja rohkemat ma ei vaja. Olgu «Onegin» väga igav etendus, aga hingesoojusega kirjutatud muusikaga — see on kõik, mida ma soovin.

(Kirjast N. F. von Meckile 25. jaanuaril 1878).

... Ma ei hakka seda ooperit pakkuma teatrite direktioonile põhjustel, mida te juba teate. Tahan, et teda mängitaks alguses kodusel viisil konservatooriumis, ja kuna seal seda samuti soovitakse, siis rahuldab see mind täiesti. Hiljem olen nõus teda siiski andma ka kroonu-teatrisse, kuid mitte muidu, kui minult seda palutakse. Ainult sel juhul saan ma lavastuse kohta esitada mõningaid tingimusi, mis on vajalikud selleks, et «Onegini» oleks mõningal määral edu. Kui võtan algatuse enda peale, siis käitutakse minuga sama häbematult nagu eelmiste ooperite lavastamiselgi. Ma ei taha teha ülekohut Peterburi teatrite direktioonile. «Vakula» oli väga hoolikalt selgeks õpitud, ja lavastuski polnud vaene, kuid kui palju mõttetusi, kui palju anakronisme, milline labane rutiin koori grupeerimisel, ja mis peasi, milline ebasobiv osade jaotus! Kommissarževski<sup>1</sup> — Vakulana! See on ju hirmus, ja sealjuures nõuti minult, et osa antaks temale. Üldse pidin ma «Vakula» lavastamisel alistuma kapellmeistri ja režissööri kõikidele korraldustele, kes iga minu märkuse puhul mulle vastasid: «teisiti ei ole võimalik». Just seda ma nüüdsest peale enam ei taha. Kui mind palutakse sinna anda «Oneginit», siis kirjutan tingimused ette mina...

Ühe sõnaga, lavastagu ooper nii, nagu mina soovin, või ärgu toogu teda üldse lavale.

<sup>1</sup> F. P. Kommissarževski (1838—1905) — Maria teatri laulja ja artist.

*(Kirjast muusikakirjastajale P. I. Jürgensonile 4. veebruaril 1878).*

... See ooper [«Jevgeni Onegin»] saavutab, nagu mulle näib, suuremat edu salongides ja võib-olla kontserdiestraadidel kui suurel laval, ning sellepärast ei ole halb, et ta ilmub trükis palju varem, kui ta võetakse suurte teatrite repertuaari. Selle ooperi edu peab algama altpoolt, aga mitte ülalt, s. o. mitte teater ei tutvusta teda publikule, vaid vastupidi, publik, tutvudes temaga vähehaaval, võib hakata teda armastama, ning siis lavastab teater ooperi, et rahuldada publiku nõudeid. Võib-olla ma eksin, kuid mulle näib, et kõige ratsionaalsema ning hoolika lavastuse puhul võib ta meeldida ka laval. Kuid selliseks lavastuseks on tarvis, et kaoksid rutiinsed, ebaloomulikud, kroonulikud võtted ning et minul oleks õigus nõuda kõike, mida pean vajalikuks selleks, et ooper oleks kujundatud nagu tarvis... Mis puutub lavastusse konservatooriumis, siis on see «Oneginile» suureks õnneks. Seal laulavad teda noored, kuid see-eest jääb ära rutiin. Konservatoorium peab andma selle ooperi lavastuse näidise, ja ma tean ette, et üldises mõttes ei jäta see lavastus midagi soovida.

*(Kirjast N. F. von Meckile 28. märtsil 1878).*

... Ettekanne konservatooriumis heidutab mind vähem. Siin hüvitab ansambel üksikute osatäitjate nõrkused. Kroonuteatrites aga, kus kõik oleneb ühe või teise primadonna edust ja kus peaaegu kunagi pole head ansamblit, nurjub mu ooper paratamatult, kui ei leidu vähegi sobivaid isikuid.

(Kirjast M. I. Tšaikovskile 25. mail 1878).

... Pärast seda, kui olen läbi lugenud «Romeo ja Julia», tunduvad Undine, Bertalda, Gulbrandt<sup>1</sup> ülima lapsikuse ning mõttetusena. Lõpp sellega. Kirjutan «Romeo ja Julia». Kõik sinu vastuväited hävivad vaimustuse tules, mis on minus selle süžee vastu lõkkele löönud. Sellest saab minu kapitaalseim töö. Mulle tundub nüüd naljakana, kuidas ma seni võisin mitte näha, et olen nagu loodud kirjutama muusikat sellele draamale. Ei leidu midagi sobivamat minu muusikalisele karakterile. Pole kuningaid, pole marsse, pole midagi, mis kuulub suure ooperi rütiini juurde. On armastus, armastus ja armastus. Ja siis, kui toredad on need kõrvaltegelased: amm, Lorenzo, Tybalt, Mercutio. Palun, ära karda, et tuleb ühetooniline. Armastajate esimene duett on midagi hoopis muud kui teine. Esimeses on kõik helge, ere; armastus, armastus, mida miski ei tumesta. Teises on tragism. Armastusest lõpmatult joobunud lastest Romeost ja Juliast on saanud inimesed, kes armastavad, kannatavad, kes on sattunud traagilisesse, väljapääsematusse olukorda. Kuis küll tahaksin kiiremini asuda seda kirjutama<sup>2</sup>...

<sup>1</sup> «Undine» (Zukovski järgi) — Tšaikovski teine ooper (1869); lavastamisele ei tulnud, hiljem autori poolt hävitatud. 1878. a. kavatses helilooja kirjutada uuesti ooperi «Undine» ja 1886. a. balleti samale süžeele. Kumbki kavatsus ei teostunud. Bertalda ja Gulbrandt on tegelased «Undinest».

<sup>2</sup> Kavatsusest luua ooper Shakespeare'i tragöödia «Romeo ja Julia» süžeele loobus Tšaikovski samal, 1878. a. Ainsaks tunnistuseks helilooja poolt alustatud tööst on Romeo ja Julia duett, mis ilmus alles pärast autori surma S. I. Tanejevi redaktsioonis.

(Kirjast N. F. von Meckile 30. oktoobril 1878).

... On üks inimene, kelle üle ma kogu aeg pahandasin, kuulates seda ooperit [«Sepp Vakula»]. See inimene olen mina. Issand, kui palju andestamatuid vigu on selles ooperis, mida pole teinud keegi muu kui mina ise! Olen teinud kõik, et halvata nende kohtade head muljet, mis iseenesest võiksid meeldida, kui ma oleksin rohkem pidurdanud oma puhtmuusikalist vaimustust ning vähem unustanud ooperistiilile omaseid lavaliisuse ning dekoratiivsuse nõudeid. Kogu ooper kannatab detailide liigse rohkuse ja kuhjumise, harmoonia väsitava kromatismi ja üksikute numbrite puuduliku ümardamise ning lõpetamatuse all. C'est un menu surchargé de plats épicés\*. Selles on palju maiuspalu, kuid vähe lihtsat ja tervislikku toitu. Ma olen väga hästi teadlik ooperi kõikidest puudustest, mida aga kahjuks pole võimalik parandada. Kuid ooperi uus läbikuulamine andis mulle hea õppetunni tuleviku jaoks. Mulle näib, et «Jevgeni Onegin» on samm edasi.

(Kirjast N. F. von Meckile 21. novembril 1878).

... Mõte kirjutada sellele süžeele ooper tuli mul Kamenkas, kui lehitsesin Žukovskit, kes on tõlkinud Schilleri «Orléans'i neitsi». Muusika jaoks on selles teoses oivalised eeldused ja süžee pole veel ära leierdatud...

---

\* See on menüü, mis on üle kuhjatud võrtsitatud toitudega (prantsuse k.).

(Kirjast N. F. von Meckile 6. detsembril 1878).

... Seni on mul ainult Schilleri draama Žukovski tõlkes. On selge, et ooperi teksti ei saa rangelt üles ehitada Schilleri stsenaariumile. Selles on liiga palju tegelasi, liiga palju teisejärgulisi episoodide. Tuleb ümber teha, mitte aga ainult lühendada, sellepärast tahaksingi teada, kuidas toimis prantslane<sup>1</sup>, kellel on alati olnud hea lavavaist. Peale selle tahan läbi tuhnida kataloogid ning hankida terve väikese *Jeanne d'Arcisse* puutuva raamatukogu. Schilleril on näiteks stseen, kus Johanna astub võitlusesse Lyoneliga. Mina aga tahaksin, mõningatel kaalutlustel, et Lyoneli asemel oleks siin Montgomery. Kas võib nii? On need ajaloolised isikud? Et kõike seda teada saada, on vaja läbi lugeda paar-kolm raamatut. Seni aga võtsin ühe stseeni otse Žukovskilt, mis mul igal juhul peab olema... See on nimelt too stseen, kus kuningas, peapiiskop ning rüütlid tunnistavad Johanna taeva saadikuks.

<sup>1</sup> O. Mermet (1822—1887) — prantsuse helilooja, ooperi «Jeanne d'Arc» autor.

(Kirjast M. I. Tšaikovskile 10. detsembril 1878).

Modja! Viimased päevad möödusid väga tugevas loominguulises palavikus. Asusin kirjutama «*Orléans'i neitsit*» ja sa ei või endale ette kujutada, kui raske see mul oli, s. o. raskus ei seisnud mitte inspiratsiooni puudumises, vaid vastupidi, selle liiga tugevas surves... Mind valdas nagu mingi hullustus, tervelt kolm päeva ma vaevlesin ja piinlesin sellepärast, et materjali on nii palju, inimese jõud ja aeg aga nii kasinad! Ma tahtsin kõik ühe tunniga ära teha, nii nagu see on mõni-

kord unenäos... Lugesin raamatut Jeanne d'Arcist... ja kui jõudsin kohtuprotsessini\* ning surmanuhtluse endani (ta karjus hirmsasti kogu aeg, kui teda hukkamispaigale viidi, ja anus, et tal raiutaks maha pea, aga mitte ei põletataks), hakkasin kohutavalt nutma. Mul hakkas äkki nii kahju, nii valus kogu inimkonna pärast ja mind valdas kirjeldamatu kurbus!...

... Mõtlen palju, palju libreto üle ja ma ei suuda ikka veel koostada otsustavat plaani. Schilleri juures meeldib mulle nii mõndagi, kuid pean tunnistama, et see, kuidas ta hülgab ajaloolise tõe, hämmeldab mind veidi. Kui sulle pakub huvi teada, missuguse stseeni olen valmis kirjutanud, siis võin öelda. See toimub kuninga juures ning algab Johanna tulekuga; kõigepealt ta tunneb ära kuninga, kes oli tahtnud teda proovile panna ning käskinud Dunois'1 esineda kuningana, sellele järgneb Johanna jutustus ja siis tuleb ansambel ning võimas vaimustatud finaal.

## 20

*(Kirjast N. F. von Meckile 10. detsembril 1878).*

... Pöördun tagasi Wallon'i<sup>1</sup> raamatu juurde... Selle asemel, et katsuda meile selgitada selle fakti kogu suurust, mille kangelseks on üheksateistkümnenda aastane neiu, püüab hr. Wallon, muidugi asjatult, tõestada, et Johanna tõepoolest iga päev kõneles peaingel Miikaeli ning teiste taevajõududega ning et tema kõnelused ja toimingud olid inspireeritud pühast vaimust. Kuid miks siis see ülivõimas protektsioon ei päästnud teda inkvisitsiooni küüsis? Protsessi algul kõneles Johanna alatasa, et need kaitsjad vabastavad ta vanglast, ja määras isegi tähtpäevi. Kuid sellest ei läinud midagi täide, ja hr. Wallon ei anna meile üldse mingit selgitust, miks peaingel

---

\* «Ta jõud ütles üles ning ta tunnistas ennast nõiaks,» kirjutas selle kohta Tšaikovski N. F. von Meckile samal päeval kirjutatud kirjas.

Miikael ning teised saatsid Johannale kõikide tema suurte tegude eest tasuta vangla ja tuleriida.

<sup>1</sup> H. Wallon (1812—1904) — prantsuse ajaloolane ja poliitika-tegelane, oma vaadetelt konservatiivne vabariiklane ja klerikaal. Tšaikovski uuris tema raamatut Jeanne d'Arcist, kui ta kavandas ooperi «Orléans'i neitsi» stsenaariumi.

21

*(Kirjast N. F. von Meckile 26. detsembril 1878).*

... «Jeanne d'Arci» jaoks vajalik materjalide varu on koos. Olen väga rõõmus, et sain Michelet' raamatu. Saan sellest hulga kasulikke andmeid. Mis puutub M e r m e t' ooperisse, siis leidsin üldiselt, et selle ooperi stsenaarium on väga halb, kuid on kaks-kolm efektset stseeni, mida ma võib-olla kasutan. Lõppude lõpuks olen tulnud otsusele, et Schilleri tragöödia, kuigi see ei vasta ajaloolisele tõele, ületab psühholoogilise tõe sügavuselt kõik teised J o h a n n a kujutused kunstis.

<sup>1</sup> J. Michelet (1798—1874) — demokraatliku suunaga prantsuse ajaloolane, Jeanne d'Arci poeetilise biograafia autor.

22

*(Kirjast N. F. von Meckile 31. detsembril 1878).*

... Täna ... kirjutasin esimese vaatuse esimese koori. Selle ooperi loomine valmistab mulle suuri raskusi seetõttu, et mul puudub valmis libreto ja ma pole isegi veel täielikult välja töötanud stsenaariumi plaani. Seni olen koostanud esimese vaatuse üksikasjalise programmi ja kirjutan tasapisi teksti, võttes muidugi kõige enam

Zukovskilt, kuid samuti ka teistest allikatest, eriti B a r b i e r'lt<sup>1</sup>, kelle tragöödial «Johanna» süžeele on palju väärtusi. Kuid nii või teisiti, ikkagi pean ise sepitsema värssse, mis nõuab mult suurt vaeva.

<sup>1</sup> J. Barbier (1822—1901) — prantsuse dramaturg ja libretist, «Fausti» libreto autor.

23

*(Kirjast vennale A. I. Tšaikovskile 1. jaanuaril 1879).*

... Olen end ümbritsenud tohutu hulga materjalidega ja koostan ise libretot, mille plaan on üldiselt juba küps; õhtul valmistan järgmiseks päevaks ette mõne stseeni või koori või aaria teksti. Sel viisil kirjutan vähehaaval paralleelselt nii muusikat kui teksti.

24

*(Kirjast N. F. von Meckile 15. jaanuaril 1879).*

... Ma ei tea ühtegi inimest, kellelt ma meelsasti teliksin libreto. Kõige andekamad luuletajad põlastavad sellist tööd ja kui võtavadki ta enda peale, siis tohutu tasu eest, mis kaugeltki ei vasta asja väärtusele, sest ei piisa olla ainult luuletaja; peab tundma lava, need härrased pole aga teatriga kunagi tegelnud. Lisaks sellele peavad nad iga oma värssi pühaduseks ja pahandavad, kui helilooja seda oma äranägemise järgi muudab, täiendab või kärbib, ilma milleta ei saa läbi ooperi loomisel. Muidugi, leidub küllalt keskpäraseid sulemehi, kes võtavad enda peale selle töö vähema tasu eest, kuid asi seisab selles, et ma kindlasti ei tee halvemini kui nemad. Üldse on libreto koostamisel muusika autori enese poolt ka omad head küljed, kuna ta on siis täiesti

vaba stseenide järjestamisel, nii kuidas talle meeldib, ja värsimõõdu valikul, mis talle ühel või teisel juhul sobib...

(Kirjast M. I. Tšaikovskile 20. jaanuaril 1879).

### Ooperi «Orléans'i neitsi» stsenaarium.

I v a a t u s. Külaneiu istuvad püha tamme all ja kaunistavad seda lillevanikutega, laulavad kooris. Sise-  
nevad **T h i b a u t** (Johanna isa), **R a y m o n d** (pre-  
tendent Johanna käele) ja **J o h a n n a**. Thibaut kõneleb, et  
nüüd pole aeg lauludeks ja mängudeks, isamaa on häda-  
ohus, — muudkui vaata, et vaenlane tuleb. Sellisel ajal,  
ütleb ta, on naisterahval kõige parem omada mehist  
kaitsjat oma abikaasa näol ja sellepärast väljendab ta  
soovi, et Johanna abielluks Raymondiga. Johanna vai-  
kib. Isa püüab teda jälle veenda. Raymond palub teda  
mitte sundida. Trio. Lõpuks Johanna ütleb, et talle on  
määratud teistsugune saatus. Thibaut raevutseb. Ta  
kahtlustab, et Johanna on astunud ühendusse põrgujou-  
dudega, ning külvab ta üle etteheidetega. Silmapiiril  
paistab tulekahju kuma ja kostab hädakell. Vähehaaval  
jookseb kokku naabrusest, inglaste poolt oma kodudest  
välja aetud ja rüüstatud talurahvast. Nad otsivad varju-  
paika. Koor väljendab õudust. Thibaut pärib, kus on  
sõjaväed ja kuningas. Vanake Bertrand jutustab, kui  
suures hädaohus on maa. Kõik on õudusest tardunud.  
Orléans on ümber piiratud. Piiramist juhib võitmatu  
väejuht Salisbury. Äkki astub ette Johanna ja räägib  
vaimustusega, et hädadele on tulnud lõpp, ning ennus-  
tab Prantsusmaa võitu. Koor on imestuses ja kahevahel.  
«Meie ajal imesid enam ei juhtu» —  
ütleb ta. «Imesid juhtub!» hüüab Johanna, «ning ime  
ongi juba käes; Salisbury on tapetud.» Keegi ei usu.  
Thibaut on lõplikult veendunud, et Johanna on sidunud  
end kuradiga. Ilmub oma väeosast mahajäänud ja piira-  
misrõngast läbipääsenud sõdur Orléans'i alt. Temalt

küsitakse: «On see tõsi, et Salisbury on tapetud?» «Tõsi». Kõik on hakanud uskuma Johannasse. Ansambel — palvus. Pärast seda kõik peale Johanna lahkuvad. Ta kõneleb, et tund on saabunud ja on tulnud aeg tegutsemiseks. Teda valdab kurbus kodukülast lahkumisel. Aaria. Kostab külakiriku kella helin. Johanna kurbus muutub meeleheiteliseks; ta lööb kahtlema. Äkki kuulduv inglite koor, mis kõneleb, et aeg on tulnud. Johanna anub, et karikas läheks temast mööda. Inglid innustavad teda, ta teeb otsuse, satub ekstaasi ja laulab vaimustatult ennustusi.

II v a a t u s. Chinon'i lossis. Kuningas istub kurvas mõtiskluses koos Dunois' ja Agnès'iga. Ta veedab aega menestrelide\* laule kuulates. Kui need on lõpetanud, käsib ta neid kostitada ja igale anda kuldse keti. Dunois tähendab, et kette ei taota sõnadest, et riigikassa on tühi. Agnès ütleb, et sellisel juhul on igaühe kohus, kes midagi omab, see ära anda, et tasuda sõjaväele ja kõige vajaliku eest. Ta lahkub, et kokku korjata oma väärisasju. Kuningas vaatab talle järele ja ütleb, et olles armastatud sellise naise poolt, võib taluda igasuguseid õnnetusi. «On's praegu aeg armastuseks?» — ütleb Dunois ning veenab kuningat minema oma vägede eesotsas kaitsma Prantsusmaad. Kuningas ei keelduks minemast, kuid ei tahaks ka lahkuda Agnès'ist. Duett. Tormab sisse haavatud rüütel Loret koos mõne sõjamehega ja teatab, et lahing on kaotatud, kõik on otsas, kuningas peab kas põgenema või langema lahinguväljal. Seejärel sureb ta kuninga jalge ees. Kuningas, kes äsja oli valmis lahingusse minema, on nii rabatud, et kaotab julguse ja otsustab põgeneda. Ta annab selleks käsklusi. Dunois on nõrdinud, ta ütleb kuningast lahti ning lahkub, et surra lahingus. Kuningas jääb sünges ahastuses üksi. Siseneb Agnès ehtekastikesega. Kuningas teatab talle juhtunust. Agnès on rabatud, kuid püüab kuningat lohutada ning väljendab aarias oma armastust tema vastu. Väike armastusduett. Lava taga kõlavad fanfaarid. Lava hakkab täituma. Tõttab sisse Dunois ja

---

\* Menestrelid — rändavad muusikud ja lauljad keskajal Prantsusmaal. *Tõlk.*

teatab, et on juhtunud ime, võit on taas nende pool, inglased põgenevad. Kuningas ei usu seda. Siseneb peapiiskop, ta kinnitab teadet ning jutustab, kuidas kriitilisel hetkel ilmus neitsi ja kiskus võidu vaenlaste käest. Kostavad rahva hõisked, kellade helin. Ilmub Johanna rüütlite saatel. Kuningas on enne tema tulekut käskinud Dunois'1 asuda kuninga kohale, ise aga varjab end õukondlaste hulgas. Kuid Johanna ei lase end petta ning astub otse kuninga juurde. Kuningas on imestunud. Siis (Schilleri järgi) avaldab Johanna kuningale, milles seisnesid viimase kolm palvet. Kuningas ja kõik hakkavad uskuma Johannasse. «Kes sa oled?» — küsitakse temalt. Johanna jutustab oma loo.\* Kui ta lõpetab, nutavad kõik meeleliigutusest. Nüüd algab vaimustatud, võimas, kuid laulev ansambel, ja lõpuks usaldab kuningas Johannale sõjaväed, kõik tervitavad teda vaimustusega.

III v a a t u s. I. p i l t. \*\* Reimsi lähedal lagendikul. Johanna kohtumine Lyoneliga. Nad võitlevad. Johanna võidab tema, kuid tõstes mõõka Lyoneli kohal, näeb heleda kuukiire valgusel ta nägu. Johanna armub Lyonelisse ja Lyonel Johannasse. Duett. «Põgene,» ütleb Johanna, «kohe tullakse.» — «Ma ei jäta sind kunagi,» vastab Lyonel. Johanna anub teda. Siseneb Dunois. Lyonel ruttab ta juurde ja teatab, et ta tuleb üle prantslaste poole (ta on Burgundia rüütel). Dunois on rõõmus, et kuulus väejuht tuleb nende poole üle, ja võtab ta kuninga nimel vastu. Johanna minestab. Ta on haavatud. «Haav on kerge, kuid veri voolab.» — «Las voolab ta koos minu eluga.» (Schilleri järgi.)

2. p i l t. Kroonimine (Schilleri järgi). Marss. Kuningas kuulutab rahvale, et Prantsusmaa päästjaks on

---

\* «Ja kuidas talle oli öeldud, et ta päästab Prantsusmaa, kuid tingimusel, et mingi maine armastus ei tungiks tema hinge» — varasemast stsenaariumist, millest teatakse kirjas N. F. von Meckile 10. jaanuaril 1878. Samast kirjast on võetud ka teised erinevused, mis on ära toodud märkmetes järgnevatel lehekülgedel.

\*\* «Seda pilti pole ma veel täielikult läbi mõelnud. Siin peab Johanna kohtuma Lyoneliga (nagu Schilleril) või Montgomeryga (see on ükskõik) ja armuma, mille tõttu ta ei saa lõpuni täita oma kutsumust.»

Johanna. Astub ette vanamees Thibaut. Ta jutustab, et Johanna on võitnud mitte liidus taevaga, vaid liidus põrguga. Keegi ei usu. Dunois ja Lyonel on valmis relvaga tõendama Johanna süütust. «Las ta ise vastab,» ütleb isa. Johanna vaikib. Peapiiskop küsitleb teda kolm korda. Johanna, pidades ennast kurjategijaks, ei vasta küsimusele «kas ta on süütu» mitte midagi. Müristab. Ansambel. Kõik lahkuvad. Johanna jääb. Ta juurde astub Lyonel. «Kõik on sind maha jätnud,» ütleb ta, «kuid mina sind ei jäta.» Johanna pöördub tema poole ja ütleb vihkamisega, et Lyonel on ta kõige õelam vaenlane. Johanna jookseb ära.

IV vaatus. 1. pilt. \* Metsas. Lyonel jälitab Johannat. Johanna algul manab ja neab teda, kuid äkki valdab teda kirg. Ta unustab kõik ning andub kirele. Duett. Kostavad inglaste fanfaarid. «Põgeneme,» ütleb Lyonel. Johanna saab kirest võitu, neab taas Lyoneli ja ennast. Inglise koor teatab, et kuigi Johanna pole täitnud tingimust, lastes maisel armastusel tungida oma südamesse, ja ei saa seetõttu lõpule viia oma ülesannet, siiski ei nea teda taevast. Alistugu ta nurisemata oma õnnetule saatusele ja talle saab tasuks igavene õndsus. Inglise lähenevad. Johanna ei taha põgeneda. Lyonel anub teda. Tulevad inglased; Johanna võetakse vangi, Lyonel aga, kes püüab teda mõõgaga kaitsta, tapetakse.

2. pilt. Rouen. Tuleriit. Marss. Tuuakse Johanna.\*\* Koor on liigutatud ja tahab hukkamist takistada. Käetakse kiirustada. Johanna, nähes tuleriita, kaotab hetkeks julguse. Inglise koor, mis ei vaiki kuni lõpuni, kinnitab ta vaimu. Johanna viiakse tuleriidale. Pater teeb keppidest risti ja hoiab seda Johanna näo ees. Tuleriit süüdatakse. Eesriie...

---

\* «Samuti veel läbi mõtlemata. Toimub metsas. Lyonel jälitab tema eest põgenevat Johannat. Ta on Johannasse armunud. Kui Johanna neab teda ja ajab teda ära nagu oma õelaimat vaenlast, siis reedab Lyonel ta kättemaksuks inglastele.»

\*\* «Lyonel, tabatud taeva vihast, sureb tapalava ees. Johanna astub tuleriidale. Siin hakkab rahvas mõistma, et Johanna süüdistused on laim, ja protesteerib... Kogu see stseen on hästi välja töötatud Barbier'l ja ma võtan ta sealt.»

(Kirjast N. F. von Meckile 12. oktoobril 1879).

... Mul on meeldiv mõelda, et Orléans'i neitsi» on juba vaba minu endisest väärast ooperimaneerist, mis seisnes selles, et väsitasin kuulajat detailide liigse rohkusega, harmoonia keerukusega ning mõõdutunde puudumisega orkestriefektide kasutamisel. Peale selle ei osanud ma lasta kuulajal puhata, andsin talle korraga liiga palju vürtsitatud muusikalist toitu. Ooperistiil peab olema avar, lihtne ja mõningal määral dekoratiivne. «Vakula» stiil ei ole ooperistiil, vaid sümfoonia ja isegi kammermuusika oma. Peab imestama, et see ooper ei ole päris läbi kukkunud, vaid püsib edasi laval ja isegi meelitab kokku rohkesti publikut. On muide väga võimalik, et publik hakkab teda aja jooksul koguni armastama. Kui võtta minu enda suhtumine «Vakulasse», siis ütlen teile, et olles väga hästi teadlik tema kui ooperi puudustest, sean ma siiski teda oma tööde hulgas esiritta.

(Kirjast N. F. von Meckile 27. novembril 1879).

... «Vojevood»<sup>1</sup> on ilma mingi kahtluseta väga halb ooper. Sealjuures ei mõtle ma ainult muusika väärtust eraldi võetuna, vaid üldist tingimuste kogusummat, mille täitmine moodustab ooperi suurema või vähema väärtuse. Esiteks, süžee ei kõlba kuhugi, s. o. selles puudub dramaatiline pinge ja liikumine. Teiseks, ooper on kirjutatud liialt kiirustades ja kergemeelselt, mille tõttu vormid tulid välja mitteooperipärased, ebasobivad lava tingimustele. Ma lihtsalt kirjutasin muusikat antud tekstile, sugugi mitte mõeldes ooperi- ja sümfoonilise stiili tohutule erinevusele. Ooperit luues peab autor kogu aeg arvestama lava, s. o. meeles pidama, et teatris on vajalikud mitte ainult meloodia ja harmoonia, vaid

samuti ka tegevus, et ei tohi kuritarvitada ooperi-kuulaja tähelepanu, kes on tulnud mitte ainult kuulama, vaid ka vaatama, ning lõpuks, et teatri-muusika stiil peab vastama dekoratiivmaali stiilile, järelikult — olema lihtne, selge, koloriitne. Nagu Meissonier'<sup>2</sup> maal kaotaks kogu oma võlu ega saaks väärilist hinnangut, kui teda välja panna teatriestraadil, kus kaovad ja kustuvad kõik seda liiki maali kaunid detailid, täpselt niisamuti läheb ka harmoonilistest peensustest rikas muusika kaduma teatris, kus kuulaja vajab selgelt piiriteldud meloodiaid ja läbi-paistvat harmoonilist joonist. Mina aga muretsesin «V o j e v o o d i s» just teemade filigraanse väljatöötuse pärast, unustades täiesti lava ja kõik selle tingimused. Need tingimused halvavad tunduvalt autori puhtmuusikalist inspiratsiooni, ja see ongi põhjuseks, miks sümfoonia ja kammermuusika seisavad palju kõrgemal ooperimuusikast. Sümfoonia või sonaadis olen ma v a b a, mind ei piira ega kitsenda miski, seevastu on aga o o p e r i eeliseks see, et ta võimaldab rääkida muusikalises keeles m a s s i d e l e. Juba ainuüksi asjaolu, et ooperit võib etendada hooaja jooksul kas või neliküm-mend korda, annab talle eelise sümfoonia ees, mida kan-takse ette üks kord kümne aasta jooksul!!!

... Kuid kaldusin kõrvale «V o j e v o o d i» kritiseerimisest. Tema kolmandaks puuduseks on liiga massiivne orkester ja viimase domineerimine hääle üle. Kõik need on vead, mis tulenevad kogemuste puudumisest. On vaja läbi teha rida ebaõnnestunud katseid, et jõuda võimaliku täiuslikkuseni, ja ma ei häbene sugugi oma ebaõnnestumisi ooperi alal. Nad on mulle olnud kasulikeks õppetundideks ning juhisteks. Ja te näete, armas sõber, kuivõrd kangekaelselt ma olen keeldunud mõistmast oma eksimusi ja seda, et ma ei tunne ooperinõudeid: ei «U n d i n e» (ärapõletatud ooper), ei «O p r i t š n i k» ega ka «V a k u l a» ei ole ikka veel see, mis vaja. Küll õpin ma raskesti seda teadust. Mulle näib, et «O r l é a n s' i n e i t s i» on lõpuks kirjutatud nii nagu tarvis, kuid võib-olla ma eksin.

<sup>1</sup> «Vojevod» — Tšaikovski esimene ooper, kirjutatud 1867—1868. a. A. N. Ostrovski samanimelise näidendi järgi.

<sup>2</sup> E. Meissonier (1815—1891) — prantsuse maalikunstnik, ajaloolise ja žanrimaali viljeleja. Oma arvukais maalides, peamiselt XVIII saj. olustikulistel teemadel, joonistas Meissonier miniatüüristi täpsusega välja kostüümi ja sisustuse detaile.

*(Kirjast E. F. Napravnikule 11. detsembril 1880).*

Armas Eduard Frantsevitš!

Täna saatsin teile välja [ooperi «Orléans'i neitsi»] partituuri (originaal) ja klaviiri eksemplari minu poolt tehtud parandustega... Olen teinud järgmised muudatused:

1) kuninga ja Dunois' duetis, vastavalt teie nõuandele, jätsin välja *Allegro* ja selle asemel laiendasin pisut eelnevat fraasi...

2) kolmandas vaatuses jätsin välja finaali, muusika kolmanda müristamise ajal tegin ümber ja pisut laiendasin seda.

Need on kõige olulisemad muudatused. Mis puutub E-duur episoodi viimase vaatuses duetis, siis pärast pikki ja vaevarikkeid kõhklusid eelistasin (arvestades Kamenskaja<sup>1</sup> häält) pigem moonutada melodiat, kui muuta modulatsiooni. Minu tunne on otsustavalt kogu selle koha tonaalsuse muutmise vastu. Pealegi, ega siis ainuüksi Kamenskaja ei hakka seda laulma...

Üldse tegin Johanna partiis Kamenskaja jaoks võimalikud muudatused, kuid ütlen teile otsekoheselt, et see oli mul ränk ja raske. Võib täiesti olla, et ma ei hoolitsenud küllaldaselt kõrgete nootide vähendamise eest tema partiis. Kui see nii on, siis palun teid, kullake, võtke enda peale muudatuste tegemine seal, kus peate seda vajalikuks. Teil on seda kergem teha kui minul... Olen liiga harjunud teatud järjestustega modulatsioonides ja harmoonias, et võiksin neis edukalt asendada ebasobivad kohad millegi uuega. Olgu pigem moonutatud meloodiline joonis kui muusikalise mõtte sisu ise,

mis on otseses sõltuvuses modulatsioonist ja harmooniast, millega ma olen harjunud...

<sup>1</sup> M. D. Kamenskaja (1852—1925) — laulja, Maria teatri näitleja, esimene Johanna osa täitja Tšaikovski ooperis «Orléans'i neitsi».

*(Kirjast N. F. von Meckile 29. mail 1882).*

... Juba aasta tagasi saatis mulle K. J. Davõdov <sup>1</sup>... «Mazepa» libreto, mille Burenin <sup>2</sup> oli koostanud Puškini poemi «Poltava» järgi. Kuid siis see mulle hästi ei meeldinud, ja ehkki ma püüdsin luua muusikat mõningatele stseenidele, ei edenenu asi kuidagi, ma jäin külmaks süžee vastu ja lõpuks loobusin temale isegi mõtlemast. Terve aasta jooksul püüdsin ma mitu korda leida teist süžeed ooperi jaoks, kuid asjata. Sealjuures aga tahtsin kirjutada just ooperit. Ja siis lugesin ühel päeval uuesti läbi libreto, lugesin uuesti läbi Puškini poemi, mind liigutasid mõned ilusad stseenid ja värsid ning ma alustasin episoodist Maria ja Mazepa vahel, mis on poemist libretosse muudatusteta üle kantud. <sup>3</sup> Kuigi ma pole seni veel kordagi tundnud seda sügavat loomingulist rahuldust, mida mulle pakkus näiteks «Jevgeni Onegin», kui seda kirjutasin; kuigi kirjutamine edeneb üldse aeglaselt, ja erilist kiindumust oma tegelaste vastu ma ei tunne, — ikkagi kirjutatan, sest olen nüüd juba alustanud ning pealegi tean, et mul on selles siiski nii mõndagi õnnestunud. Karl XII suhtes pean teile, mu sõber, valmistama pettumuse. Teda mul ei ole, kuna ta on vaid kaudselt seotud Mazepa, Maria ja Kotšubei vahelise draamaga.

<sup>1</sup> K. J. Davõdov (1838—1889) — silmapaistev tšellist, helilooja ja muusikategelane.

<sup>2</sup> V. P. Burenin (1841—1926) — omal ajal tuntud ajakirjanik, algul progressiivse, 1870-ndate aastate lõpust aga äärmiselt reaktioonilise suunaga.

<sup>3</sup> Ooperis on kaks stseeni Maria ja Mazepa vahel, mõlemad vastavad ilma oluliste muudatusteta poemi tekstile, — teise vaatuse teises pildis ja kolmandas vaatuses. Otsustades muusikavisaandite ning märkuste järgi Puškini «Poltaava» teksti servadel, oli alguks, millest kõneldakse kirjas, stseen teisest vaatusest.

30

*(Kirjast N. F. von Meckile 30. juunil 1882).*

... Töötan väga hoolsalt ja korralikult. Vähehaaval on mul tekkinud kui mitte just palav kiindumus oma süžee vastu, siis vähemalt soe suhtumine tegelastesse. Nagu emal, kes armastab last seda enam, mida rohkem laps talle muret, rahunust ja ärritust valmistab, nii on ka minul juba tekkinud isalik õrnus oma uue muusikateose vastu, mis on mulle nii mitmel korral valmistanud rasket pettumust iseendas ning viinud mind peaaegu meeleheiteni ja mis nüüd sellele vaatamata tublisti ning kiiresti edeneb.

31

*(Kirjast M. I. Tšaikovskile 20. septembril 1882).*

... Alustasin ooperi instrumenteerimist. Kui hästi hakkab mul kõlama introduktsioon (mis kujutab Mazepat ja kuulsat meeletut kihutamist ratsul)!!!!

32

*(Kirjast N. F. von Meckile 3. novembril 1882).*

... Ma ei ütle, nii nagu teie ja paljud teised, et ooper on muusikakunsti madalam liik, ning leian, et vastupidi, ühendades endas nii palju mitmesuguseid, üht eesmärki teenivaid elemente, on ooper siiski peaaegu üks kõige rikkamaid muusikalisi vorme.

(Kirjast N. F. von Meckile 28. septembril 1883).

... Te ütlete, armas sõber, et «Jevgeni Oneginis» on minu muusikalised kirjad paremad kanvaast, millele nad on tikitud. Mina aga ütlen teile, et kui «Jevgeni Oneginile» loodud muusika väärtuseks on soojus ja poeetilisus, siis tuleneb see sellest, et süžee ilu äratas minus tunde. Üldse näib mulle, et te teete ülekohtu, tunnistades Puškini tekstis ainult värsside ilu. Tatjana ei ole lihtsalt provintsipreili, kes armub pealinna franti. Ta neitsilik hing on tulvil puhast naiselikku ilu, teda pole veel riivanud kokkupuude tegeliku eluga; see on unistav natuur, kes otsib ähmaselt ideaali ning püüab kirglikult seda leida. Ta ei näe midagi ligilähedast oma ideaalile, ta on rahuldumata, kuid jääb rahulikuks. Aga tarvitseb vaid ilmuda isikul, kes välimuselt erineb labasest provintsiaalsest keskkonnast, kui Tatjana kujutleb teda ideaalina, ning kirk haarab teda eneseunustuseni. Puškin on ületamatult, geniaalselt kujutanud selle neitsiliku armastuse jõudu, ja alates varasemast east on mind alati hinge põhjani vapustanud Tatjana sügav poeetilisus pärast Onegini ilmumist. Niisiis, kui minus põles vaimustuse tuli kirjastseeni loomisel, siis süütas selle tule Puškin, ja ütlen teile avameelselt, hoopiski mitte teeseldud tagasihoidlikkusest, vaid täiesti teadlikult, et kui minu muusikas peitub kas või kümnendik osa sellest ilust, mis on süžees eneses, siis olen ma rahul ja väga uhke sellele. Kahevõitlusestseenis näen ma samuti midagi palju enam kui see, mida teie kirjutate. Kas pole sügavalt draamaatiline ja liigutav anderikka nooruki surm tema saatusliku kokkupõrke tõttu suurilma konventsionaalsete vaadete gaule? Kas pole dramaatilist olukorda selles, et igavust tundev pealinnalõvi igavusest, tühisest ärritusest, tahtmatult, asjaolude saatusliku kokkusattumise tõttu võtab elu noorukilt, keda ta tegelikult armastab! See kõik on, kui soovite, väga lihtne, isegi tavaline, kuid lihtsus ja tavalisus ei lülita välja ei poeesiat ega draamat.

(Kirjast N. F. von Meckile 11. detsembril 1883).

... Ei saa tunnustamata jätta ooperi seda eelist, et ta annab võimaluse mõjuda masside muusikameelele, samal ajal kui sümfonistil on tegemist väikesearvulise valitud publikuga.

(Kirjast E. K. Pavlovskejale 12. aprillil 1885).

... Ma kujutlen ja mõistan Nastasjat («Võlutarist») hoopis teisiti kui teie. Muidugi on ta ula elu elav naine, kuid ta võlu seisab mitte ainult selles, et ta kõneleb ladusalt ja kõigile meelepäraseselt. Neist omadustest piisab, et kokku meelitada tema kõrtsi tavalisi inimesi. Aga kuidas võib ainult sellellega saavutada, et teda tapma tulnud vürstipoeg muutuks õelast vaenlasest kirklikult andunud armastajaks? Asi seisab selles, et selle ula elu elava naise hingesügavuses peitub moraalne jõud ja ilu, millel kuni selle juhtumiseni ei olnud ainult võimalust avalduda. See jõud on armastuses. Nastasja on tugev naiselik natuur, kes on suuteline armastama vaid üks kord ja alatiseks ning ohverdama sellele armastusele kõik. Seni kuni armastus oli alles eos, pillas Nastasja oma jõudu, s. o. tundis lõbu sellest, et sundis endasse armuma eranditult kõiki, kes ette sattusid. Siin on ta lihtsalt sümpaatne, võluv, ehkki kombelõtv naine; ta teab, et ta on kütkestav, talle piisab sellest teadmisest, ning omamata usku ja kasvatust oli ta oma üksinduses seadnud endale ainsaks sihiks lõbusalt elada. Kuid ilmub too, kellele oli määratud helisema panna Nastasja hinge senivaikinud keeli, ja ta muutub. Elu ei maks talle midagi, kui ta ei saavuta oma sihti. Ta kütkestavuse võim, mis varem mõjus stiihiliselt, ebateadlikult, on nüüd vääramatuks relvaks, mis

ainsa hetkega murrab vaenuliku \* jõu, s. o. vürsti vihkamise. Seejärel nii üks kui teine anduvad meeletule armujoovastusele, mis viib vältimatu katastroofini, Nastasja surmani, ja see surm mõjub vaatajasse lepitavalt, liigutavalt. Muidugi, ma räägin sellest, kuidas see peab olema mul libretos, ja mitte nii, nagu see on praegu draamas. Spažinski mõistis suurepäraselt, mida ma vajan, ja annab peategelastele minu arusaamale vastavad varjundid. Ta silub mõned jämedused Nastasja käitumise maneeris ja tõstab karaktersete joontega kohe esile ta moraalse ilu varjatud jõu. Tema ja mina ja hiljem teie (kui nõustute osaga) teeme nii, et viimases vaatuses nutavad kõik. Mis puutub kikkasse\*\* ja rõivastusesse — kas maksab sellele mõelda? Me teeme ja seame nii, et midagi ei oleks vastuolus peene maitse rangeimate nõuetega. Kui Savina oli näotult riidetatud, kas peaksite siis ka teie seda olema.

Ei tea, mu armas Emilia Karlovna, kas te muudate oma arvamist Völutarist, kui ta on üle kantud uue plaani ja uute nõudmiste järgi tehtud libretosse, — ja seda nii, kuidas mina seda osa enesele ette kujutan, s. o. tähendab nii, nagu ta kujuneb välja ooperis. See osa, nagu mulle näib, peab teile meeldima ning te peate olema selles suurepärane. Olles kütkestatud Völutarist, olen ma jäänud truuks oma hinge põhilisele vajadusele illustreerida muusikaga seda, mille kohta Goethe ütleb: Das ewig Weibliche zieht uns hinan!\*\*\* Asjaolu, et naiselikkuse võimas ilu jääb Nastasja juures väga kaua varjatuks ulaelu elava naise kesta all, pigem süvendab tema lavalist veetlust. Miks te armastate Traviata osa? Miks te peate armastama Carmenit? Sellepärast, et neis kujudes on jämeda koore all tunda ilu ja jõudu. Kinnitan teile, et te hakkate ka Völutari armastama. Teis-

---

\* Sõna «vaenulik», mis oli ebaõigelt edasi antud, kui avaldati Tšaikovski kirjad E. K. Pavlovskajale (kogumik «Чайковский на московской сцене»), on nüüd täpsustatud autograafi järgi.

\*\* Kika, kitška — vene naiste vanaaegne pühapäeva-peahe. Tõlk.

\*\*\* «Igavesti naiselik kisub meid kaasa» («Faustist»).

test tegelastest ei hakka ma pikalt jutustama. Ütlen teile vaid, et vürstinna on mul ka omamoodi tugev natuur. Kui te mõistsite seda karakterit ainult kui kiiva armunud vanaeide tüüpi, siis, tähendab, oli see osa halvasti esitatud. Ta on kiivas mitte vürstisiku pärast, vaid oma vürstliku seisuse pärast; ühe sõnaga, ta on maruaristokraat, kes on meelest ära oma suguvõsa au säilitamisega ja on valmis selle eest ohverdama elu ning sooritama kuriteo.

E. K. Pavlovskaja (1856—1935) — laulja ja lauluõpetaja; VNFSV teeneline näitleja. Esimene Maria («Mazepas») ja Kuma («Võlutaris») osa täitja.

36

*(Kirjast N. F. von Meckile 27. septembril 1885).*

... On midagi vastupandamatut, mis tõmbab kõiki heliloojaid ooperi poole: see on see, et ainult ooper annab vahendi suhtlemiseks publiku massidega. Minu «Manfredi»<sup>1</sup> mängitakse kord-kaks ja jäetakse kauaks seisma, ning keegi peale käputäie sümfoonia-kontserte külastavate asjatundjate ei tunne teda. Samal ajal kui ooper, ja ainult ooper, lähendab teid inimestele, teeb teie muusika omaseks tõelisele publikule, teeb teid mitte ainult üksikute kitsaste ringide, vaid soodsate tingimuste puhul — kogu rahva varaks. Ma arvan, et selles püüdes ei ole midagi hukkamõistetavat, s. o. et mitte auahnus ei olnud ajendiks Schumannile, kui ta kirjutas «Jenoveva»<sup>2</sup>, või Beethovenile, kui ta lõi oma «Fidelio», vaid loomulik soov laiendada oma kuulajate ringi, mõjuda võimalikult suurema hulga inimeste südameile. Ainult et sealjuures ei pea taga ajama väliseid efekte, vaid tuleb valida kunstilise väärtusega süžeed, mis on huvitavad ja haaravad.

<sup>1</sup> «Manfred» — Tšaikovski sümfoonia, kirjutatud 1885. a.

<sup>2</sup> «Jenoveva» — Schumanni ainus ooper.

37

*(Kirjast M. M. Ippolitov-Ivanovile 6. detsembril 1885).*

... «M a z e p a» eest tänan teid palavalt ja siiralt. Keegi ei mõista paremini kui mina, millist vaeva maksis teie piiratud ressursside juures ära õppida ja lavastada ooper, mis on mõeldud suurele koosseisule. Vend ja tema naine (kes elavad Tifliisis) kirjutasid mulle, et ooper läks suurepäraselt, — ja ometi on nad näinud seda Moskvas ja Peterburis.

Ma olen ammu unistanud leida ooperi jaoks süžeed, mis ei oleks tugevalt dramaatiline, ja kirjutada sellise asja, mis sobiks provintsilava võimalustele...

M. M. Ippolitov-Ivanov (1859—1935) — helilooja ja silmapaistev muusikategelane. Oli 1880-ndatel aastatel Vene Muusikaühingu Tifliisi osakonna juhatajaks ja dirigendiks Tifliisi ooperis.

38

*(Kirjast I. V. Spažinskile 30. jaanuaril 1886.)*

Armas ja hea Ippolit Vassiljevitš!

Olen kärsitu: ma pole suuteline ootama veel kaht nädalat ja pean kirjalikult ütleva teile seda, mis mul on südamel. Pealegi on nii mugavam, sest oma kirjaga valmistan teid ette kõneluseks, mis toimub meie kohtumisel. Asi on järgmine.

Olen jõudnud veendumusele, et «V õ l u t a r» peab olema nelja- ja mitte viievaatuseline...

Siiamaani on teie libreto eeskujulik (s. o. e e s k u j u - l i k k u s t ma ei mõtle mitte üldkirjanduslikus mõttes,

vaid ooperitehnika seisukohalt). Esimeses vaatuses on osavalt antud süžee ekspositsioon, võrratu olustikupilt rahva elust, elav ja huvitav tegevus. Teises vaatuses sõlmub draama, milleks valmistab meid ette esimene vaatus; tegelaste vastastikused suhted ja nende iseloomud on väljendatud vajaliku jõu ja selgusega; tegevus läheneb kiiresti tõusule. Kolmas vaatus ongi draama kulminatsiooniks; siin peab muusika looja olema väga ülevalt meelestatud, ta pinge on äärmuslik. See ülev meeletolu, see pinge peavad kajastuma kuulajas; on tunda komplitseeritud ja hirmsa katastroofi vältimatust. Edasi peab neljas vaatus olema pühendatud nimelt sellele katastroofile, mille järel kuulaja-vaataja lahkub teatrist vapustatud hingega, kuid lepitatult ja rahuldalt. Pärast kolmanda vaatuses kaht hiilgavat, hirmsat ja kirglikku stseeni, ma tunnen, et mul võib... õnnestuda ainult veel üks vaatus. Mul ei jätku värve, ei jätku inspiratsiooni selleks, et veel tervelt kahe vaatuses jooksul illustreerida muusikaga nii palju jõuliselt dramaatilisi stseene, nagu teid neid esineb draama kahes viimases vaatuses. Kui te rangelt nõuate viit vaatuset, siis ma muidugi annan teile järele, kuid tean kindlasti, et see on ooperile kahjuks. Iga kuulaja, kuidas ta ka ei armastaks muusikat üldse, kuidas ta ka ei sümpatiseeriks teile kui dramaturgile ja mulle kui heliloojale, peab pärast neid viit vaatuset paratamatult tundma äärmist väsimust ja üleüllastatust, — see aga on ooperi edule surmav. Draamas võite te kustuvat huvi äratada mõningate olustikustseenidega, keele säravusega, osavalt sobitatud episoodikestega, millel puudub otsene suhe tegevuse käiguga. Ooperis (kus kõik see on võimalik vaid teataval määral) on vajalik tegevuse kokkusurutus ja kiirus — muidu ei jätku autoril-heliloojal jõudu kirjutamiseks ega jätku kuulajal jõudu tähelepanuga lõpuni kuulata.

Minu õnnetuseks on mul raske leida argumente teie veenmiseks. Ma olen jõudnud kindlale veendumusele nelja vaatuses piirdumise vajalikkuses mitte arutluse teel, vaid vääramatult õige muusikalise instinkti põhjal. Ma ei ütle, et ooper üldse ei võiks olla

viievaatuseline, ainult antud juhul on see nii. «Võlutari» süžee on säärane, et sellest ei saa teha viievaatuselist ooperit. Kordan, et kui te olete otsustavalt minu ettepaneku vastu, siis ma alistun teile, — kuid midagi head sellest välja ei tule, sest tarvitan sel juhul vägivalda enda üle, oma autorivaistu üle — aga vägivalda puhul on ka muusikal sunnitud iseloom. Kuid ma palun, anun teid, ärge olge mulle pahane, või pahandage veidi ja siis, püüdnud asuda minu muusikalisele vaatekohale, nõustuge minu põhjendustega...

Vürstinna peab muidugi tapma Kuma; Vürsti ja poja vahel peab muidugi tekkima vaen, võitlus ja hukkumine, — kuid kus see kõik toimub, kuidas, mis-suguses olukorras? — seda võite ainuüksi teie välja mõelda. On vaid tarvis, et see ei toimuks ei Vürsti ega ka Kuma juures, vaid mõnes neutraalses paigas. Kas poleks võimalik, et peategelased kohtuksid näiteks vanakese juures, kuhu Vürstinna läheb mürgi järele? Kas ei võiks Vürstinna kavalusega Kuma'd kuhugi meelitada (kusjuures Mamõrov on ta tööriistaks)? Kas ei saaks teha nii, et tragöödia lõpeks rahva ees? Kuidas teha, et rahvas oleks selle juures?

I. V. Špažinski (1845—1917) — teisejärguline dramaturg; tragöödia «Võlutar» (1884) autor. Selle tragöödia järgi kirjutas ta libreto Tšaikovski samanimelisele ooperile.

*(Kirjast M. M. Ippolitov-Ivanovile 7. juulil 1886).*

... Olen väga, väga rõõmus, et te tunnete end maal hästi ja et ooper «Ruth» edeneb... Ma ei kahtle hetkekski, et muusika poolest kujuneb see ooper päris õnnestunuks, poeetiliseks, liigutavaks — kuid palun tehke kõik, mis võimalik, et ta tuleks lavaline ja kõitev. Lavalisuse all ei mõista ma sugugi efektidega ülekuhjamist, vaid seda, et laval toimuv haaraks vaatajaid ja ärataks

nende osavõttu. Piibli idüllil, mille olete valinud süžeeks, on palju veetlevust. Kuid sellest ei piisa: on vaja, et tegevus ei veniks, et tegevuse pinge ei langeks, et tegevuse jaotamine stseenideks oleks hästi läbi kaalutud. Ma arvasin kaua aega, et lavalisuse üle pole vaja pead murda, et muusika pääseb mõjule libreto puudustest hoolimata. Nüüd on kogemused mulle õpetanud, et ooperi eduks ja saatuse kindlustamiseks tuleb võimalikult suurema tähelepanelikkusega suhtuda lava üksikasjadesse.

40

*(Kirjast M. I. Tšaikovskile 14. novembril 1886).*

... «Undine»<sup>1</sup> on mulle nii sümpaatne, et mulle näib, et ma ilma vaevata kirjutan muusika detsembriks<sup>2</sup>. See pole ju ooper. Kui vaid tervist jätkuks.

<sup>1</sup> «Undine» (Žukovski järgi) — Tšaikovski üks teostamata balleti-kavandeid. Vt. märkus nr. 15 juurde.

<sup>2</sup> On mõeldud järgmise, 1887. aasta detsembrist. Tšaikovski kavatas lõpetada 1887. a. suveks ooperi «Võlutar» ja pärast seda kirjutada balleti, nii et detsembris oleks see juba tulnud Maria teatri lavale.

41

*(Kirjast I. V. Spažinski abikaasale J. P. Spažinskajale 10. aprillil 1887).*

... [«Võlutari»] kolmas vaatus... tundub mulle kõige kergemana, armsamana ja meeldivamana. Aga neljas!!! Oo, millist vaeva ja pingutust see mult nõuab! Omavahel olgu öeldud (ärge kõnelge sellest Ippolit Vassiljevitšile), et ma ei armasta seda vaatust, või õigemini, olen lakanud seda armastamast. See on ära kägardatud, kunstlikult kokku kleebitud, pikk, keeruline ja hirmus sünge.

(Kirjast E. K. Pavlovskajale 30. juulil 1887).

... Põlen kannatamatusest kas või kirjalikult kõnelda teiega madalast tessituurist\* duetis Vürstipojaga. Läbi lugenud teie kirja, hakkasin seda stseeni üksikasjaliselt analüüsima, ning kujutlege, ma siiski ei mõista, miks peate seda madalaks, s. t. kui see ka nii on, siis pole süüdi mitte mina (mulle näib), vaid stseen. Alles lõpus avaldub kirk täielikult: algul kõneleb Nastasja kogu aeg rahulikult, veidi pilkavalt; sellal avaldub armastus aralt, õrnalt — ühe sõnaga, ta kõnelus on selline, et ei ole põhjust kõrgeteks nootideks. Niipea kui tunded saavad võitu teda takistavast argusest, on tessituur kohe kõrgem. Muide, teil on omast seisukohast täiesti õigus, s. t. ilmneb, et olen kirjutanud teie jaoks väsitavalt, ebamugavalt, kuigi tahtsin teha teie meele järgi.

(Kirjast E. K. Pavlovskajale 11. septembril 1887).

Kullake Emilia Karlovna!

Kardan teie dueti pärast Vürstinnaga ... ning mõlgutan mõtteid, kas ehk seda mitte välja jätta? Proovil kõlas see halvasti. Välja jätta on seda väga kerge ...

Kuid kas jõuab siis Vürstinna võtta vett, kallata sellesse mürki ja ulatada Kumale? ... Mida arvate teie sellest? Kui on juhust, küsige Napravnikult! Mis ütleb tema? Mul poleks midagi väljajätmise vastu.<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Vastuskirjas 17. septembrist 1887. a. teatas E. K. Pavlovskaja järgmist: «Andsin M. A. Slavinale (Vürstinna osa esitajale) edasi teie soovi välja jätta IV vaatuse duetti. Ta leidis, et aega

\* Tessituur — meloodia asetus ühes või teises registri osas. Tehakse vahet kõrge, keskmise ja madala tessituuri vahel.

jätkeb küllaldaselt (vee võtmiseks), ja palus edasi anda, et see kupüür ei sega teda põrmugi... Mis puutub minusse isiklikult, siis leian, et kupüür on põhjendatud: sellised duetid nõuavad ülimat intonatsioonipuhust, ja olen teiega täiesti nõus, et ta kõlab meil halvasti ja väga inetult.»

*(Kirjast I. V. Spažinskile 25. septembril 1887).*

... Pärast seda, kui olen valmis kirjutanud ooperi mustandi, ma tavaliselt instrumenteerin selle, kusjuures suhtun kriitiliselt juba varem kirjutatusse, muudan, lühendan jne. Pärast seda teen klaviiri, trükin ja lasen rahva kätte. «Võlutari» puhul tuli eriliste asjaolude tõttu toimida teisiti. Pidin möödunud aastal «Kuldkingakese» proovide ajal keset Moskva sagimist kiiruga tegema klaviiri. Puudus võimalus töötada rahulikult ja läbimõeldult. Tundsin ähmaselt, et mõningad kohad olid venitatud, muusikat oli liiga palju, mis võis kuulajat väsitada ja külmaks jätta — kuid tahes-tahtmata tuli mul loobuda läbimõtlemisest ja ainult redigeerida oma mustandi visandeid. Hiljem, kui asusin instrumenteerima, ei võinud ma enam midagi muuta, kuna klaviir oli juba trükitud. Kogu suve piinas mind alata mõte, et 3. vaatuse viimane stseen ja kogu neljas vaatus on talumatult pikad. 8. septembril, esimese üldproovi ajal, märkasin ma väga hästi, kus lõppes kõigi juuresolijate sümpaatia ooperi vastu ja algas sünge vaikus, mingi tusane nõutus. Algas see Vürstipoja ja Kuma armastuse stseenis. Kui Juri ärgitab juba ligi kolmandat korda ära minna ja siiski ei lähe, muusika aga kestab ja kestab, siis hakkas mul pisut häbi; tundsin äärmise teravusega seda, mida hiljem oleksid pidanud tundma kuulajad, s. o. tuska, huvi langust ja soovi jõuda kiiremini lõpuni. Ehkki ma väga hästi märkasin, kuidas kõik halvustavalt sosistasid, ei öelnud sellest hoolimata keegi mulle midagi. Alles siis, kui kõik oli lõppenud, sõandas Pavlovskaja edasi anda I. A. Vsevoložski

soovi, kes oli tungivalt palunud mind võimalikult delikaatselt veenda, et lühendaksin lõpmatu pika dueti. Eranditult kõik muutusid otsekohe rõõmsaks ja hakkasid mulle selgeks tegema seda, mida ma isegi väga hästi teadsin, kuigi olin hellitanud endas lootust, et võib-olla eksin.

Mis puutub neljandasse vaatusesse, siis, vaatamata kogu selle lavalisusele, olen ma juba ammu harjunud mõttega, et ta on liiga pikk (täpselt tund!!!) ning et kupüürid on vältimatud.

Oli muidugi väga raske ja kurvastav nõustuda übertegemisega, kuid ooperi edu huvides, mida ma kirglikult soovin, võtsin selle ette. Sõitsin ära Maidanovosse ja tegin suurepärased lühendused, mille tõttu kolmanda vaatuse stseen võibab tohutult, kuulajate huvi on kogu aeg *c r e s c e n d o* ning kõik *h e a* jääb.

Lühendused neljandas vaatuses osutusid ka kergemaks kui olin arvanud. Ühe sõnaga, olen ooperiga ta praegusel kujul täiesti rahul ja *t e a n*, et kusagil ei ole sellist momenti, kus kuulaja tunneks end väsitatuna. Tungivalt palun teid, armas sõber, mitte protesteerida minu lühenduste vastu, mitte kurta selle üle, et mõned read teie tekstist jäävad ilma muusikata. Uskuge, et see kõik on meie ühiseks kasuks.

Slavina<sup>2</sup> palub mind kirjutada *a r i o o s o* teise vaatuse esimeses stseenis ja kurdab nagu teiegi, et olen välja jätnud 9 rida teie esialgsest tekstist.

Siin on need read:

Vaid tundes tõusva päikse kiirt  
ju linnukesed rõõmsalt laulvad.  
Ja kellahelin üle maa  
meid koidusäras palvusele  
nüüd rahu kutsub. Kuid mu hing.  
ei tunne valgust ega rahu.  
Kui pühakute palge ette  
ma voodist tõustes palves astun,  
on mõte mujal, süda pime.

Ükski muusik maailmas ei suuda sellisele tekstile kirjutada aariat, arioosot, kantileeni või midagi laulvat

sümmeetrilises rütmis. Need sõnad nõuavad retsitatiivset muusikat, mida ma asusingi kirjutama, kuid varsti tundsin, et ökonomia ja kogu stseeni muusikalise tasakaalu mõttes on see ülearune. Niisiis, kui tahate, et ma täidaksin Slavina soovi, tuleb teil kirjutada 12 või 16 rida võimalikult riimis ja täiesti lüürilist laadi. Sellised tekstid on libretistile kõige raskemad, kuna neis on võimatu vältida üldisi fraase, nagu näiteks järgmised: «Ahastus mul närib südant, vaevleb hing», «oh, jumal õiglane», «oh, häda, häda», «miks kannatama sunnib saatus mind» jne. kuni lõpmatuseni. Kogu kunst seisab selles, et need vältimatud lüürilised puhangud ei oleks banaalsed, ja te võite kindlasti mitte ainult et banaalsust vältida, vaid luua ka väga head värsid. Ootan teie otsust.

<sup>1</sup> I. A. Vsevoložski (1835—1909) — keiserlike teatrite direktor.

<sup>2</sup> M. A. Slavina (sünd. 1858. a.) — laulja, Maria teatri näitleja.

*(Kirjast J. P. Spažinskajale 28. oktoobril 1887).*

... «Võlutar» meeldib vähe, ja selles olen süüdi nii mina kui ka peamiselt Ippolit Vassiljevitsš. Ta tunneb oivaliselt lava, kuid ooperi nõudmistega on ta veel vähe kohanenud. Tal on liiga palju sõnu, kõne valitseb liiga tugevasti lürismi üle. Kuidas ma ka tema teksti lühendasin, milliseid kupüüre ma ka pidin tegema, venivad kõik stseenid üldiselt ikkagi pikale. Kuid paljus olen ka mina süüdi. Ma ei heida sugugi meelt ja arvan, et see on ooper, millega peab harjuma; hiljem leiab ta kindla koha repertuaaris, kui publik on temaga harjunud (ärge teatage Ippolit Vassiljevitsšile minu arvamist mitteküllaldase edu põhjustest; ma pole seda peale teie öelnud kellelegi ja ei taha teda kurvas-tada).

(Kirjast J. P. Špažinskajale 9. mail 1888).

... Ainult kontrastist ei piisa ooperisüžeeks: on vaja elavaid inimesi, haaravaid olukordi...

Tahaksin kirjutada väikese kolmevaatuselise ooperi, intiimset laadi süžeeaga, milles oleks rohkesti ruumi lüürilistele avaldustele.

(Kirjast K. K. Romanovile 30. mail 1888).

... «Kapteni tütart» ma ei kirjuta ja vaevalt teen seda kunagi. Kaine kaalumise tulemusena jõudsin otsusele, et see süžee ei kõlba ooperile. Ta on liiga killustatud, nõuab liiga palju muusikalisele tõlgitsusele mittealluvat kõnelust, selgitust ja tegevust. Peale selle ei ole kangelane Maria Ivanovna küllalt huvitav ja karakterne, kuna ta on ääretult heasüdamlik ning aus neiu ja muud ei midagi, sellest aga ei piisa muusika jaoks. Süžee jaotamisel vaatusteks ja piltideks ilmnes, et neid läheb vaja hirmus palju, vaatamata kõikidele lühendustele. Kuid peamine takistus (vähemalt minu jaoks, sest on täiesti võimalik, et mõnda teist see sugugi ei segaks) — see on Pugatšov, pugatšovlus, Bérda, ja kõik need Hlopušad, Tšikad jt. Tunnen, et olen võimetu neid muusikalistes värvides kunstiliselt edasi andma. Võib-olla on see ülesanne ka teostatav, kuid minule see ei sobi. Lõpuks, vaatamata ka kõige soodsamatele tingimustele, ma arvan, et Pugatšovi ilmumine laval oleks võimatu. Ilma temata ju läbi ei saa, ja kujutama peab teda sellisena, nagu ta on Puškinil, s. o. sisuliselt väga sümpaatse kurjategijana. Arvan, et kui heatahtlikuks tsensuur ka ei osutuks, tal oleks raske läbi lasta sellist etendust, millelt vaataja lahkub täiesti võlutuna Pugatšovist. Jutustuses on see võimalik, — draamas ja ooperis vaevalt küll, vähemalt meil mitte.

(Kirjast I. A. Vsevoložskile 13. augustil 1888).

...Ma loobun otsustavalt «Kapteni tütre», vähemalt niisugusel kujul, nagu on planeerinud selle süžee Špažinski. Esiteks keeldub ta kategooriliselt seda teisiti tegemast, sealjuures on aga tal välja tulnud kestuselt täiesti võimatu ooper, kuues vaatuses, hulga piltidega, niivõrd killustatud ja keeruka tegevustikuga, et kogu mu ülejäänud elust ei jätkuks, et kõigele sellele muusikat luua. Teiseks, ma ei tea isegi, miks, kuid olen külmaks jäänud mitte just «Kapteni tütre» vastu, vaid kõigi terre à terre \* süžeede vastu. Juba mõnda aega köidavad mind süžeed, mis on kaugel igapäevase elu askeldustest, sellised, kus moosi ei keedeta, inimesi ei pooda, masurkat ei tantsita, ei prassita, ei esitata avaldusi jne. jne.

1888. a. tekib Tšaikovskil kavatsus kirjutada ooper «Armunud bajadeer» Goethe süžee järgi Špažinski stsenaariumile. Kavatsus jääb aga teostamata. 1889. a. kirjutab ta balleti «Uinuv kaunitar» Ch. Perrault' muinasjutu järgi ja kavandab koos A. P. Tšehhoviga ooperit «Bela» Lermontovi järgi. 1889. a. lõpus jääb ta peatuma «Padaemanda» süžeel.

(Kirjast M. I. Tšaikovskile 23. jaanuaril 1890).

...[«P a d a e m a n d a» esimese vaatuse] libreto oled sa teinud väga hästi, kuid on üks puudus: liiga palju sõnu. Palun tee võimalikult lühidalt ja lakooniliselt. Üht-teist jätan vahele. Värss on kohati täiesti hea, kohati rabadavõitu, kohati isegi väga, näiteks «целый б день гулять». Partikkel «бы» ei või seista «й» järel. Miks? Seletada ma ei oska. Kuid üldiselt, kätt südamele pan-

\* Süžeed terre à terre — liiga proosalised (prantsuse k.).

nes, ütlen, et libreto on suurepärane ja on näha, et sa tunnend muusikat ja muusika nõudmisi, see aga on libretistile vägagi tähtis.

50

*(Kirjast M. I. Tšaikovskile 2. veebruaril 1890).*

... Padaemanda surma pilt on väga hästi ja üsna muusikaliselt koostatud. Üldse olen sinu kui libretistiga väga rahul, ainult ära unusta lühidust ja väldi igati liig-sõnalisust. Seda viga kohati esineb, ja muuseas rohkem eelmises, s. o. teise vaatuses esimeses pildis. Palju olen mõelnud pildile kanali ääres. Sina ja Laroche<sup>1</sup> olete kindlasti selle vastu, — mina aga, vaatamata sellele, et sooviksin näha võimalikult vähem pilte ja taotlen kokkusuрутust, kardan, et ilma selle pildita oleks kogu kolmas vaatus ilma naisteta, — ja see on igav. Peale selle on vaja, et vaataja teaks, mis sai Liisast. Lõpetada tema osa neljanda pildiga ei tohi...

<sup>1</sup> G. A. Laroche (1845—1904) — muusikakriitik.

51

*(Kirjast M. I. Tšaikovskile 25. veebruaril 1890).*

... Minul laulab soolot pärast duetti mitte Liisa, vaid Polina. Seda ma tegin selleks, et rohkem esile tõsta Polina osa, ja samuti, et lasta kõlada kontraldil, mis tõstab esile Liisa — soprani edasise osa.

... Mulle hirmsasti meeldib, kuidas sa oled ümber teinud Hermani sõnad vanaeide surma kapitaalses stseenis. Puškini tekst on jäänud peaaegu muutmata, kuid on olemas rütm.

*(Kirjast M. I. Tšaikovskile 3. märtsil 1890).*

... Lõpetasin ooperi kolme tunni eest... Ooperi lõpu kirjutasin eile... ning kui jõudsin Hermani surmani ja lõpukoorini, hakkas mul nii kahju Hermanist, et purskasin äkki härdasti nutma... Pärast taipasin, miks (kuna sellist oma kangelase taganutmist pole minuga veel kunagi juhtunud, ja ma püüdsin aru saada, mis mind nii väga nutma ajas). Ilmselt ei olnud Herman mulle ainult ettekäändeks, et kirjutada üht või teist muusikat, — vaid kogu aeg tõeliseks, elavaks ning seejuures mulle väga sümpaatseks inimeseks. Kuna Fiegner on mulle sümpaatne ja ma kogu aeg kujutlesin Hermanit Fiegneri isikus, siis tundsin elavalt kaasa kõigile tema õnnetustele. Nüüd ma arvan, et soe, osavõtlik suhtumine ooperi kangelasesse on avaldanud soodsat mõju muusikale...

*(Kirjast M. I. Tšaikovskile 19. märtsil 1890).*

... Täpselt kahe kuu eest alustasin ooperi loomist. Täna peaaegu lõpetasin teise vaatuse klaviiri. Jääb veel üks vaatus. See on minu jaoks kõige hirmsam ja närvesöövam töö. Kirjutasin ooperit eneseunustuse ning nautinguga ja instrumenteerima hakkas kindlasti vist mõnuga. Kuid aranžeerida klaverile!!! See on mulle midagi kohutavat. Tuleb ju kogu aeg moonutada seda, mis on kirjutatud orkestrile... Modja, kas ma eksin rängalt või on «Padaemand» tõepoolest meistriteos. Ma tunnen mõningais kohtades, näiteks neljandas pildis, mida aranžeerisin täna, sellist hirmu ning õudust ja olin nii vapustatud, et ei ole võimalik, et kuulajad ei tunneks kas või osagi sellest.

(Kirjast I. A. Vsevoložskile 26. märtsil 1890).

... Mul on au ette kanda, et olen «Padaemanda» lõpetanud... Tahaksin teile kinnitada, et «P a d a e m a n d a» muusika on mul õnnestunud, — kuid kardan, sest kogemused on näidanud, et autorid, eriti alguses pärast uue teose loomist, suhtuvad viimasesse sellise liialdatud kiindumusega, mis sageli ei vasta tege- likkusele. Ütlen ainult, et kirjutasin vaimustusega ja ennast unustades, et olen pannud sellesse teosesse kogu oma hinge.

Lubage teie tähelepanu juhtida mõningatele lavaku- junduse üksikasjadele... Kõnelen neist järjekorras.

1) Kas on pööratud tähelepanu sellele, et esimene pilt toimub aprilli algul ja et sellepärast peavad puud olema veel lehtedeta?...

2) Poisikeste-sõdurite koorile selles pildis tuleb muret- seda mõned lastetrummid ja -pasunad. Need pasunad tuleb tellida, ja on tarvis, et nad oleksid häälestatud täpselt d o's...

8) Neljandas pildis ilmub viirastus aknas mitte üks kord, nagu oli vennal Modestil libretos, vaid kaks korda.

9) Viiendas pildis, mulle näib, peavad kaugelt kost- vat hingepalvet laulma kirikulauljad, aga mitte teatrikoor. See oleks palju karaktersem.

10) Kuuendas pildis olen otsustavalt selle vastu, et tornikell matkiks praeguse tornikella mängu («M a k u m m a r d a n s i n d, a r m u v ä g i»). Esiteks, kui K a t a r i i n a - a e g n e tornikell mängiski viisi, siis tõenäoliselt mitte seda. Teiseks aga on see kuidagi liiga reaalne ja ebakunstpärane. Seejuures on veel vajalik, et tornikella t o n a a l s u s oleks kooskõlas eel- neva ja järgneva muusikaga. Selline on minu arvamine; aga kui te leiate, et tornikella mäng on efekti saavutamiseks vajalik ja te selle tellite, siis juhin tähelepanu asja- olule, et viis peab olema E-duuris või H-duuris. Teisiti oleks see väga ebamuusikaline. Arvan, et on parem, kui kell lihtsalt lööb 12 lööki minu poolt märgi- tud tempos...

Nüüd veel üks väga tähtis märkus intermeediumi kohta. P r i l e p a o s a selles ei tohi laulda L i i s a . . . kuna see ei sobi Liisa sügavalt traagilise olukorraga, mis selles pildis on juba küllaltki täielikult ja kindlalt selgunud.

. . . Sügisel, niipea kui algavad proovid, ilmun ma muidugi kohale . . .

*(Kirjast K. K. Romantovile 3. augustil 1890)*

. . . Teie märkused eksimuste kohta deklamatsiooni vastu [ooperis «Padaemand»] on tõenäoliselt liiga heatahtlikud. Selles suhtes olen ma parandamatu. Ma ei usu, et retsitatiivis ja dialoogis oleksin teinud palju seda liiki vigu, lüürilistes kohtades aga, seal, kus üldise meeoleolu edasiandmise tõetruudus kisub mind kaasa, — ma lihtsalt ei märka selliseid vigu nagu need, millest teie kõnelete, ja on tarvis, et keegi neile täpselt osutaks, et ma neid näeksin. Muide, peab tõtt ütleva, et meil suhtutakse neisse pisiasjadesse liigse pedantsusega. Meie muusikakriitikud, unustades sageli, et vokaalmuusikas on tähtsaim tunnete ja meeolude tõetruu edasiandmine, otsivad eelkõige ebaõigeid, kõnekeelele mittevastavaid rõhkusid, üldse igasuguseid deklamatsiooni pisivigu, koguvad neid mingi kahjurõõmuga ja teevad autorile etteheiteid agarusega, mis vääriks kõrgemaid eesmärke. Selles suhtes on eriti silma paistnud ja paistab tänini silma igal võimalikul juhul hr. Cui. Kuid . . . täielik eksimatus muusikalise deklamatsiooni suhtes on negatiivne omadus ja . . . ei tohi liialdada selle omaduse tähtsust . . .

Mis puutub sõnade ja isegi tervete fraaside kordamisse, siis pean ütleva . . ., et selles küsimuses läheb minu seisukoht teie omast diametraalselt lahku. On juhu-  
seid, kus sellised kordamised on täiesti loomulikud ja vastavad tegelikkusele. Afekti mõjul kordab inimene üsna sageli üht ja sedasama hüüatust, üht ja sedasama

fraasi. Ma ei näe midagi tõe le mittevastavat selles, kui vana kasina aruga guvernant igal võimalikul juhul noomides ja manitsedes kordab oma alalist refrääni \* kombekusest. Ja isegi kui tegelikus elus midagi sellist kunagi ei juhtuks, siis miski ei takistaks mind ülbelt taganemast reaalsest tõest kunstilise tõe huvides. Need kaks tõde on täiesti erinevad, ja taotleda liialt esimest neist, unustades teise, ma ei taha ega või, sest kui viia realismi taotlemine ooperis äärmise piirini, siis jõuad möödapääsematult ooperi enese täieliku eitamiseni. Kui inimesed, selle asemel et rääkida, laulavad, eks ole see ju vale tipp, selle sõna vulgaarses mõttes.

56

(Kirjast E. F. Napravnikule 5. augustil 1890).

... Olin Fiegneri<sup>1</sup> juures ja võtsin tema ja Medeaga läbi nende partiid. Kohati... tegin tema jaoks väikesed muudatused... Minu suureks kurvastuseks tuli mul Fiegneri jaoks transponeerida viimase pildi brindisi<sup>2</sup>, kuna ta väidab, et antud tonaalsuses ei saavat ta absoluutselt laulda. See transponeering on minu poolt tehtud ja on ooperi lisana Hristoforovi käes. Palusin Hristoforovit [Peterburi teatrite direktsiooni noodikontori ülemat] ainult mitte kinni kleepida transponeeritud numbrit, sest kes teab, võib-olla leidub lauljaid, kes laulavad õiges tonaalsuses...

... Kuna kogu ooperit kannab peasjalikult Hermani osa täitja, siis on mulle muidugi väga tähtis, et Fiegner oleks võimalikult soodsates tingimustes ooperi esimesel etendusel. Kuna ta õpib ooperit koos naisega, siis on tal muidugi mugavam, meeldivam ja kergem esimene kord laulda koos Medeaga...

<sup>1</sup> N. N. Fiegner (1856—1918) — laulja, Peterburi Maria teatri näitleja, esimene Hermani (ooperis «Padaemänd») ja Vaudemont'i

\* Refrään — kordussalm.

(ooperis «Yolanthe») osa täitja. Medea Fiegner (sünd. 1859. a.) — tema naine, Maria teatri näitleja, esimene Liisa ja Yolanthe osa täitja.

<sup>2</sup> Brindisi (itaalia k.) — joogilaul. Selles žanris on kirjutatud Hermani aaria — «Mis on me elu?» seitsmendas pildis.

57

*(Kirjast keiserlike teatrite direksiooni kontori juhatajale V. P. Pogoževile 6. jaanuaril 1891).*

... Mulle näib, et mul on tõepoolest anne tõetruult, siiralt ja lihtsalt väljendada muusikas neid tundeid ja meeleolusid, mida äratab tekst. Selles mõttes olen ma realist ja põline vene inimene...

... Ergas muusikaarmastaja hindab muusikat tohult õigemini kui elukutselised muusikud. Kas teate, et kogu vene ajakirjandus väga kaua absoluutselt eitaskinuskavaalmuusikaloojat ja püsisvisalt arvamusel, et ma sümfooniast kaugemale ei jõua.

58

*(Kirjast S. I. Tanejevile 14. jaanuaril 1891).*

Armas sõber, Sergei Ivanovitš!

Vastan lühidalt, sest kardan, et mu kiri võib postist maha jääda, kuna poole tunni pärast minnakse sellele järele.

Küsimuse, kuidas peab kirjutama ooperit, olen ma alati lahendanud, lahendan praegu ja ka tulevikus ülilihtsalt. Ooperit tuleb kirjutada (muide täpselt samuti nagu kõike muud) nii, kuidas süda kutsub. Olen alati püüdnud võimalikult tõetruult ja siiralt väljendada muusikas seda, mida sisaldab tekst. Tõetruudus ja siirus ei ole aga kaalutluse tulemus, vaid sisetunde produkt. Selleks, et tunne oleks elav, soe,

olen alati püüdnud valida süžeesid, mis äratavad minus tundeid. Innustada võivad mind aga ainult need süžeed, milles tegutsevad tõelised elavad inimesed, kes tunnevad samuti nagu mina. Sellepärast ma ei talu Wagneri süžeesid, milles puudub igasugune inimlikkus; ja ka sellist, nagu sinu süžee kohutavate kuritegude, eumeniididega ja faatumiga tegelase osas, ei oleks ma mitte valinud.<sup>1</sup> Niisiis, valinud välja süžee ning asunud looma ooperit, annan ma vaba voli oma tundele, jättes kõrvale Wagneri retsepti, klassikaliste eeskujude jäljendamise ja püüde olla originaalne. Sealjuures ma sugugi ei takista ajavaimul minule mõjumast. Tunnistan, et kui poleks olnud Wagnerit, oleksin ma kirjutanud teisiti; on võimalik, et isegi k u t š k i s m avaldab mõju minu ooperiloomingule; tõenäoliselt on ka itaalia muusika, mida ma kirglikult armastasin lapsepõlves, ja G l i n k a, keda ma jumaldasin nooruses, avaldanud mulle tugevat mõju, rääkimata juba Mozartist. Kuid mitte kunagi ei ole ma pöördunud ei ühe ega teise poole neist ebajumalaist, vaid olen jätnud neile võimaluse käsutada minu muusikalist sisemust, nii nagu see neile meeldib. On võimalik, et sellise suhtumise tagajärjel puudub minu oopereis otsene viide kuuluvusele ühte või teise koolkonda. Võib-olla on sageli üks või teine jõud võtnud võimust teiste üle, ja ma olen kaldunud jäljendama, aga kuidas see ka ei oleks, see kõik on toimunud iseenesest, ja kui ma milleski olen kindel, siis selles, et oma loomingu olen ma selline, nagu mind on loonud jumal ja milliseks mind on teinud kasvatus, olukorrad, selle ajastu ja selle maa omadused, kus elan ja tegutsen. Ma olen alati jäänud endale truuks. Aga milline ma olen, kas hea või halb — selle üle otsustagu teised.

<sup>1</sup> Sel ajal kirjutas S. I. Tanejev oma ooperit «Orésteia» vanakreeka dramaturgi Aishülose süžeele.

(Kiri B. B. Korsovale 25. juunil 1891).

Kõrgesti austatud

Bogomir Bogomirovitš!

Parima tahtmise juures ei saa ma midagi muuta kahes passaažis, millele te oma armastusväärnes kirjas tähelepanu juhite. Nendes mõnes detailis avaldub esmakordselt kolme kaardi juhtmotiiv, mis ooperi edasises käigus väga sageli esile tuleb. Kui see oleks lihtne retsitatiiv või tähtsusetu muusikaline episood, oleksin seda meelsasti nii muutnud, et see teile kergem oleks; kui te aga tutvute terve ooperiga, siis mõistate, et minu keeldumine teie soovi täitmast ei ole kapriis ega kangekaelsus. See kromaatilise heliredeli tõusev liikumine koos rea dissoneerivate intervallidega on tegelikult selleks motiiviks, mis ilmub alati siis, kui on juttu kolmest võlukaardist, ja on täiesti vajalik, et see refrään ballaadi kupleedele jääks muutmata. Palun teid tungivalt see ära õppida, nagu ta on kirjutatud. Ma siiski ei arva, et ta kuidagi ei sobiks teie hääle registrile. Tegelikult peaks seda pigem sosistama, salapäraselt lausuma kui laulma. Peale selle on saade siin täiesti pianissimo ja ei tee teile mingeid raskusi. Fraas «Kolm kaarti, kolm kaarti, kolm kaarti» on midagi retsitatiivitaolist, mida te väga hästi suudate ette kanda, vaatamata meloodia madalusele. Ja mida enam te oma häält summutate, just nagu inimene, kes jutustab midagi salapärast ja õudset, seda suurema mõju te saavutate ballaadi lõpus, kus sama refrään kordub teie hääle parema registri tugevamas oktaavis. Olen kindel, et pärast selle küsimuse küpset kaalumist, ja eriti, kui olete tundma õppinud kogu ooperit ja selle väga peent (võtan enesele julguse teile seda öelda) instrumentatsiooni, muudate oma arvamuse selle kohta, et sunnin baritoni laulma mõningaid takte väga madalas registris.

Võtke vastu kinnitus minu siirast lugupidamisest ja ärge olge mulle pahane.

P. Tšaikovski.

B. B. Korsov — G. G. Geringi (1845—1920) lavanimi — laulja, 1882. a. kuni 1905. a. Moskva Suure Teatri näitleja, esimene Kuradi (ooperis «Kuldkingake») ja Mazepa osa täitja; esimene vürst Kurljatevi (ooperis «Võlutar») ja Tomski (ooperis «Padamand») osa täitja Moskvast. Tšaikovski kiri on seotud ettevalmistusega lavastusele, mis toimus Suures Teatris 4. novembril 1891.

60

*(Kirjast õepojale V. L. Davõdovile 22. juulil 1891).*

... Ütle Modestile, et mida enam ma süvenen «Yolanthe» muusika loomisse, seda enam vaimustavad mind tema libreto voodused. Oivaliselt kirjutatud, ja vürsids on kohati väga, väga ilusad.

61

*(Kirjast M. I. Tšaikovskile 25. juulil 1891).*

... Libreto on suurepärase. On üks puudus, kuid selles pole sina süüdi. Ma leian, et pärast duetti valgusest... on liiga vähe muusikat, on ainult tegevuse selgitamine. Kardan, kas ei jää igavaks... Ma ei hakanud peale algusest, vaid stseenist Yolanthe ja Vaude-mont'iga. See stseen on sul väga hea...

62

*(Kirjast K. F. Walzile suvel 1891).*

... Lugesin V a t a n a b e<sup>1</sup> läbi suurima naudinguga. Süžee on oivaline, ülimal määral poetiline ja samal ajal efektne. Olen suurima heameelega valmis sellele muusikat kirjutama, kuid järgmistel tingimustel.

1) Vatanabest saab ballett-muinasjutt ja mitte ooper-ballett. Ma üldse ei tunnista ega mõista seda ebamäärast ja ebasümpaatset kunstiliiki, mida nimetatakse ooper-balletiks. Üks kahest minu tegelased kas laulavad või nad mimeerivad. Mõlemad koos on mulle täiesti mõeldamatud. Vatanabe süžee ooperina on mulle ebasobiv, kuna pean võimalikuks fantastilist elementi ooperis vaid seda võrd, kui võrd see ei sega tegutsemast tõelistel lihtsatel inimestel nende lihtsate inimlike kirgede ning tunnetega. Kuid panna laulma Päikese Printsima tõesti ei saa. Laulda võivad ainult inimesed või siis ka inglid ja demonid, kes kõrvuti inimestega on end seganud inimlikesse asjadesse. Ja peale selle, nii Vatanabe, nii Gtani kui ka Nao-Sik on mulle olendid väljaspool reaalses maailmas ja mul on tõesti raske neid tõetruult kujutada teisiti kui sümfooniliselt. Sellepärast hindan Vatanabe'd kui suurepärast balletisüžeed ning olen valmis kirjutama sellele haruldaselt õnnestunult valitud ning kavandatud süžeele nii hea muusika kui suudan.

2) Asuda looma muusikat ballett-muinasjutule Vatanabe ei saa enne, kui olen lõpetanud praegu käsil oleva balleti ja ooperi<sup>2</sup>. Ühe sõnaga, see võib saada valmis alles 1893.—1894. aasta hooajaks, kahe aasta pärast.

Ooperina on Vatanabe minu jaoks veel seetõttu ebamugav, et tema süžees on suur osatähtsus valgu se, päikese puudumisel, — see aga just on minu viimase, praegu käsil oleva ooperi süžee peamiseks motiiviks.

<sup>1</sup> «Vatanabe» — ooper-balleti programm jaapani muinasjutu teemale. Tšaikovskile pakkus seda K. F. Walz (1846—1929) — Moskva Suure Teatri lava peamasinist ning dekorator.

<sup>2</sup> Jutt on «Pähklipurejast» ja «Yolanthest»

(Kirjast dramaturgile ning näitlejale A. F. Fedotovile 21. veebruaril 1892).

... Ooperimaterjalina on teie draamal [«Chilloni lossis»] tõenäoliselt suur väärtus, aga mitte minu jaoks. Minule kui kunstnikule omase individuaalsuse tõttu saan ma armastuse ja kiindumusega kirjutada muusikat kas või hoopis ilma efektideta süžeele, — kui vaid tegelased äratavad minus elavat kaastunnet, kui ma neid armastan ja neile kaasa tunnen, nii nagu armastatakse ja kaasa tuntakse elavatele inimestele. Teie tegelased jätaavad mind külmaks ning pigem äratavad minus vaenulikke tundeid. Hertsog on vägagi antipaadne põikpea; Johanna on õel; tema õelus sisendab mulle seda suuremat jälkust, et see on täiesti tarbetu, kuna tema ohver on niikuinii mõistetud surmale. Hertsoginna vahest ehk äratarki kaastunnet, kuid ainult niivõrd, kuivõrd see on iga tiisikusehaigega, kes sureb noorelt. Tema armastusele süd ametu, julma türanni vastu ei tunne ma põrmugi kaasa. Jääb üle Bonnivard. Ta on tore, kuid ka temale ei saa ma soojalt kaasa tunda, sest mul pole teada, kus ja milal ilmutas ta seda kodumaa-armastust ning eneseohverdust, mille pärast ta kannatab.\* Lõpuks ta olukord ise (sunnitud olema armuleivasööja) on kuidagi imelik ja vähe motiveeritud. Väga hea on teil stseen, kus ta posti külge aheldatult filosoferib, katkestades seda pääsukeste, lillede ja looduse vaatlemisega. Kuid filosoferimine ei lase end muusikaliselt illustreerida. Peale selle vihkan ülesannet edasi anda helides igasuguseid lahinguid, tormijookse, pealetunge jne., — aga ilma nendeta antud juhul läbi ei saa. Lõpuks on oluliseks takistuseks ka asjaolu, et ma üldse väldin vöõramaiseid süžeesid, sest ma tunnen ja haaran ainult vene inimest, vene neidu, vene naist. Keskaegsed hertsogid, rüütlid ja daamid kütkestavad mu kujutlust, kuid mitte südant,

\* S. o. tahan öelda, et vaatajale jääb ebaselgeks, milles seisneb Bonnivard'i heroism. P. I. Tšaikovski märge.

seal aga, kus süda kaasa ei räägi, ei saa olla muusikat...

Jumala pärast, andestage mu järskus ja jämedus, millega suhtun teie poolt ette pandud ooperikanvaasse. Kuid minu kui muusiku seisukoht ei vähenda põrmugi draama kirjanduslikke väärtusi. Mina hindan ooperi seisukohalt.

64

*(Ajakirjas «Peterburgskaja Žizn» 12. novembril 1892 avaldatud vestlusest P. I. Tšaikovskiga).*

...Kaheksa aasta eest sattus mulle kätte «Russki Vestniku» number, milles oli ära toodud taani kirjaniku Henrik Hertzi ühevaatuseline draama, pealkirjaga «Kuningas René tütar» F. Milleri tõlkes. See süžee võlus mind oma poeetilisuse, originaalsuse ning lüüriliste momentide küllusega. Andsin samas endale sõna, et kunagi kirjutan sellele muusika. Mitmesuguste takistuste tõttu sain oma kavatsuse teostada alles möödunud aastal.

65

*(Kirjast M. I. Tšaikovskile 5. veebruaril 1893).*

...Mõtlen vabal ajal libretole. Midagi originaalset ja sügavalt liigutavat... Kuid on tarvis, et ooperi süžee mind sügavalt haaraks...

66

*(Kirjast õepojale V. L. Davõdovile 11. veebruaril 1893).*

...Ütle palun Modjale, et mul on hirmus kahju, et on kaduma läinud kiri, milles kiitsin tema «Nal ja

Damajantit»<sup>1</sup>... Leian, et tema libreto on väga meisterlikult koostatud, kuid mulle ei ole see süžee eriti meele järgi. Liiga kaugel elust. Vajan «Talupoja au»<sup>2</sup> taolist süžeed.

<sup>1</sup> Libreto V. A. Zukovski poolt ümberjutustatud india muinasjutu järgi. Koostatud helilooja A. S. Arenski jaoks, kes hiljem kirjutas M. I. Tšaikovski libretole samanimelise ooperi.

<sup>2</sup> Itaalia helilooja P. Mascagni (1863—1945) ooper, esmakordselt etendatud 1890. a. Tšaikovski nägi seda Varssavis 30. detsembril 1891 ning leidis, et see on «tõepoolest väga silmapaistev ooper, eriti süžee haruldaselt õnnestunud valiku tõttu».

*(Ajalehes «Russkije Vedomosti» 17. septembril 1872 avaldatud muusikalisest fõljetonist «Ruslan ja Ljudmila» uue lavastuse puhul).*

Vene muusikakriitika korüfeed, olles üksmeelselt tõstnud Glinka nime iseseisva vene koolkonna etteotsa ning seega kõrvutanud teda kõigi aegade ja rahvaste suurimate heliloojatega, lähevad ometi teravalt lahku meie geniaalse muusiku kahe suurima teose — tema mõlema ooperi hindamisel. Osa kriitikuid, eesotsas Seroviga, pooldavad avalikult esimest ooperit... «Ruslanis» puudub draama, väitis Serov. Selle ooperi libreto koosneb kirjutest, omavahel nõrgalt ühendatud siiludest. Hulk üksikuid, seostamata ning ilma igasuguse järjekindluseta vahelduvaid episooide; karakterite ja dramaatiliste olukordade puudumine tegevuse käigus; libreto küündimatus nii puhtkirjanduslikust kui ka ajaloolise ning olustikulise tõe seisukohast, — kõik see halvab kunstilise elamuse täielikkust... Seevastu ooperis «Elu tsaari eest» esineb Sussanini traagiline situatsioon, milles sisemine võitlus perekonnaisa tunnete ja kodanikuhuse vahel lõpeb viimase üleva võiduga ning viib kangelase vaieldamatu eneseohverdamiseni isamaa hüvanguks; esineb kontrast kahe... rahvuse vahel. Ühe sõnaga, vaatamata libreto kirjandustehnilisele nõrkusele on selles ooperis peale külluses esinevate muusikaliste elementide, mis on välja toonud suure kunstniku hingest nii palju kustumatuid väärtusi, ka dramaatiline areng, mis vastavalt esteetika seadustele muutub järk-järgult komplitseeritumaks ning lõpeb kõikelepitava surmaga.

Niisiis, Serovi ja tema adeptide arvates on «Elu tsaari eest» ooper ja sealjuures veel suurepärane ooper, «Ruslan» aga on rida kauneid illustratsioone Puškini naiivse poemi fantastilistele stseenidele.

Otse vastupidist väidab teine rühm meie muusikailma esindajaid, keda Serov nimetas «ruslanistideks»... «Ruslanis», ütlevad need [kriitikud], on Glinka, võrreldes esimese ooperiga, näidanud ülimat loomingulist jõudu, ta esineb siin küpse meistrina ja läheb mööda uusi, tema enda poolt esmakordselt näidatud teid kunstis. Nende arvates on Glinka «Ruslanis» julge, endalt rutiini ning tinglikkuse ahelad heitnud novaator. Seevastu aga ooperis «Elu tsaari eest» allub ta veel vanadele vormidele ning ainult nende iganenud vormide piires ilmutab tugevat, originaalset, kuid veel lõplikult välja kujunemata loomingulist annet.

Võrreldes neid kahte teravalt lahkuminevat arvamust, püüdes neid omavahel lepitada, jõuame paratamatult järeldusele, et Serovi kriitika on sügavam, ratsionaalsem... Ta ei eita sugugi «Ruslani» vaieldamatuid eelseid: muusikalist materjali on selles rohkem ning selle kvaliteet on parem. Kuid on teada, et suuri kunstiteoseid ei hinnata mitte niivõrd vahetu loomingulise jõu poolest, mis neis avaldub, kuivõrd just selle poolest, kui täiuslik on vorm, millesse see jõud on valatud, milline on osade tasakaal, kui õnnestunud on idee ühtivus tema välise avaldusega.

... Kui analüüsida «Ruslani» puhtmuusikalisest küljest, siis lausa hämmastud selle muusikalise ilu mitmekesisuse ning rikkuse üle. Tuliselt kirklik, sädelev, pidulikult lõbus uvertüür, mida alles päris lõpus efektselt süngestab Tšernomori nõiavõimule viitav täistooniline gamma, avab rea suurepäraseid muusikapalasisid, mida kahjuks ei ühenda dramaatilise arengu ühtsus. Ajalehefõljetoni piiratud raamid ei võimalda mul peatuda pikemalt «Ruslani» muusikal, see nõuaks laiaulatuslikku artiklit. Sellepärast piirdun vaid ooperi paremate kohtade lühikese märkimisega.

Siia kuulub eelkõige esimese vaatuse suur eepilist laadi introduktsioon koos Bajani suurepärase lauluga harfi ja klaveri saatel. Selles introduktsioonis on kah-

juks amputeeritud terve keskmise osa, asjaolu, mis teda väga moonutab, kuna pikk massiivne stretto, millega introduksioon lõpeb, ei vasta enam teiviku kärbitud vormile...

Edasi on selles vaatuses suurepärase ansambel, milles nii võluvalt mõjub Hazaria vürsti kirglik meloodia «Kauge rannik, kaunis rannik!» Ljudmila röövimisele, mida saadab müristamine ja äkiline pimedus, järgneb kaanon, kus tegelased avaldavad põrutava tõepärasusega kõigile ühist õudust ning nõutust. Siin annab Glinka oma tohutu tehnika hämmastava näite; kogu see kaanon on üles ehitatud pedaalile, s. o. kogu pala vältel bassis väljapeetud helile ES, mis perioodiliselt ilmub takti teisel löögil kontrabasside ja tšellode pizzicatos.

Teine vaatus koosneb kolmest episoodist: heategeva võluri Finni ballaadist, argpüks Farlafi stseenist Nainaga ning lõpuks Ruslani suurest heroilisest aariast surmaväljal, mida valvab pea-hiiglane. Eriti silmapaistev nendest kolmest numbrist on esimene: Finni ballaad. Ballaadi teemaks on Glinka kasutanud lühikest [soome] laulukest, mida ta arendab kontrapunkti poolest huvitavate ning hiilgava instrumentatsiooni kogu rikkusega kaunistatud variatsioonide pikas reas. Kuid kõigi nende kolme numbri väärtused tuhmuvad väikese, sügavast inspiratsioonist kantud prelüüdi ees, millega algab teine vaatus. Selle vahepala kokkusurutud, täiesti originaalses vormis on Glinka osanud ainult suurtele meistritele omaste laiade jõuliste joontega ning hämmastava kunstilise tõega kujutada ühel ja samal ajal: Farlafi hirmu vanaeide-nõia ees, igatseva Ruslani südamepiinu ja fantastilise pea-hiiglase kurbust. Kui Glinka poleks kirjutanud midagi peale selle lühikese pala, siis juba selle ainsa pala pärast peaks muusikahindaja teda arvama esmajärguliste muusikaliste annete hulka.

Kolmandast vaatusest meenutan neidude koori Naina lossis, mis nagu Finni ballaadki koosneb reast suurepära-  
stest variatsioonidest ühele teemale, ning samuti kuulsat Ratmiri aariat «On öö, on kustund päikse palav leek», milles Glinkal on õnnestunud anda, eriti selle aria andantes, puhtidamaise hurma ja kire värvingut.

Neljas vaatus viib meid Tšernomori toreda aia võlu- maailma. Selle vaatuse muusika kujutab endast muusika- imede ahelat, mis täiesti rabab kuulajat. Igatseva Ljudmila mõlemad aariad, mida katkestab kulisside tagant lillede koor, samuti Tšernomori marss, neidude tantsud, lesginka, koor «Kes võidab», — kõik need on muusikalise loomingu esmaklassilised, jäljendamatud näited.

... Viiendas vaatuses märgin Ratmiri aariat, ime- toredat koori «Valguskiir Ljudmila» ning ooperi mas- siivset, pidulikult juubeldavas laadis finaali.

Ooperi suhteliselt nõrkadeks kohtadeks peab tunnis- tama Ljudmila esimese aaria ja kolmanda vaatuse tant- sud, mis on küll kirjutatud meeldival, kuid kroonulikus balletistiilis. Need kaks tumedat laigukest «Ruslani» muusika heledal pinnal on peaaegu märkamatud. Palju tähtsam on Glinka ooperi üldine puudus, mis tuleneb ooperi väärtustest enestest. Ma ei ütle midagi eriti para- doksaalset, kui märgin, et Glinka muusika on liiga hea. Ei jää karistusega, kui loobutakse lavalisuse praktilistest tingimustest, vokaalse esituse kergusest ja hulgast teis- test pisikaalutlustest, millel on aga küllaltki suur mõju teose edule. Ka kõige suuremad kunstnikud peavad oskama pidurdada oma inspiratsiooni ohjeldamatust, kui see viib neid liiga kaugemale neist tinglikest vormidest, millel põhineb esitamise kergus ning järelikult ka edu! Nii näiteks ei mõelnud Glinka sugugi sellele, et lauljad- osatäitjad on väga harva põhjalikud muusikud; tema ansamblid aga on kuni äärmuseni rasked ning nõuavad edukaks ettekandeks kas eksimatult kindlaid lauljaid või nii suurt hulka ettevalmistavaid harjutusi ja proove, mida meie teatri tingimused ei võimalda. Juhin tähele- panu näiteks kolmanda vaatuse triole, mille saade kvintoolides ning modulatsiooni keerukus on eksitavad isegi kõige osavamatele lauljatele. ... Või näiteks lillede koor? Millistest ideaalselt kaunitest indiviididest, milli- sest valitud häälte kolleksioonist peab koosnema koor, et milgi määral rahuldavalt ette kanda seda taevalikult poetilist, eeterlikult läbipaistvat muusikat! Lillede laul, — see oleks nagu nende lõhna kujutamine muu- sikas...

(Kirjast N. F. von Meckile 5. juulil 1880).

... Milline erakordne nähtus on Glinka! Kui loed tema memuaare... kui mängid tema pisipalu, siis ei saa kuidagi uskuda, et nii üks kui teine on kirjutatud sama inimese poolt, kes on loonud näiteks arhigeniaalse «Au sulle!», mis seisab kõrvuti suurte geeniuste loominguulise vaimu kõrgeimate saavutustega. Ja kui palju hämmastavat ilu on tema ooperites...

(Kirjast P. I. Jürgensonile 19. augustil 1881).

... Glinka nagu Bortnjanskigi õppis bassurmanidelt\*... kuid ainult vormi. Tema loomingu vaim aga, tema muusika sisu on täiesti algupärane... Glinka... kirjutatud ooperid on tõeliselt vened ooperid, ta on loonud muusikas täiesti uue kui mitte koolkonna, siis vähemalt koolkonnakese, mille sfääri ka mina kuulun, ja olen Glinka sünnitatud.

(Märkmed päevikust 27. juunil 1888).

... Enneolematu, hämmastav nähtus kunsti valdkonnas.

... 34-ndal eluaastal annab [Glinka] ooperi, mis oma geniaalsuselt, haardelt, uudsuselt ning laitmatu tehnika poolest seisab samal kõrgusel kõige ülevama ja sügava-

---

\* Muhameedlaste ja üldse võõrusuliste pahatahtlik nimetus. Siin — muudest rahvustest heliloojad. *Tõlk.*

maga kunstis... Glinka on korraga, ühe sammuga, tõusnud ühte ritta (jah! ühte ritta!) Mozartiga, Beethoveniga ja kellega tahes. Seda võib ilma igasuguse liialduseta öelda inimesest, kes on loonud «A u sulle»!... Keegi vist ei hinda ja ei armasta Glinka muusikat rohkem kui mina. Ma pole absoluutne ruslanist ning pigem kaldun eelistama üldiselt «Elu tsaari eest», kuigi muusikalisi väärtusi on «Ruslanis» vahest tõepoolest rohkem. Kuid stiihiline jõud annab ennast esimeses ooperis enam tunda, ja «A u sulle» on midagi vallutavat, hiiglaslikku.

71

*(Ajalehes «Russkije Vedomosti» 14. septembril 1873 avaldatud muusikalisest jäljetonist).*

... Lähen üle... Dargomõžski suurepärase ooperi «Näkingeid» hiljutise taaslavastuse juurde meie vene ooperilaval. Meie vene ooper hingitseb Moskvas veel armetumalt kui itaalia ooper. Huvi viimase vastu hoitakse tunduval määral alal suure arvu publikule juba tuttavate või täiesti uute solistidega, kes sageli on küllaltki silmapaistvad nii oma hääle ilu kui ka kunsti poolest. Vene ooperis aga, kus ammust aega esinevad ikka ühed ja samad enam või vähem auväärased ja hoolsad, kuigi juba vananenud lauljad, äratav huvi meie väheste, kuid see-eest esmaklassiliste ooperite erakordselt hea muusika. Nende, meie parimate ooperiloojate väheste ooperite muusika on niivõrd hurmav, et tänu sellele unustad mõnikord nende koleda ettekande kogu näotuse! Oma kauni meloodilisuse, soojuse ning siira inspiratsiooniga, kantileeni ja retsitatiivi iluga on «Näkingeid» vene ooperite hulgas vaieldamatult esikohal Glinka ületamatult geniaalsete ooperite järel...

Mis puutub harmooniasse ja orkestratsiooni-tehnikasse, siis selles suhtes seisab Dargomõžski palju madalamal mitte ainult Glinkast, vaid ka enamikust teistest vene heliloojatest. Võib-olla et selle tõttu on tal ooperi

fantastiline element palju vähem õnnestunud kui olustikulisel stseenid. Siin nõuab näkineidude veetaluse maailma tabav kujutamine muusikaliste värvide peent tundmist, mis avaldub koloriitses sädelevas instrumentatsioonis, — aga just seda oskust Dargomõžskil ei olnudki.

Tema orkester on loid, kuiv ja efektsusetu; harmoonias, kuigi kohati huvitavas, puudub see häälte polüfoonilise juhtimise meisterlikkus, mis on omane Mozartile, Glinkale ja teistele suurtele meistritele fantastilise ooperi valdkonnas.

72

*(Ajalehes «Russkije Vedomosti» 14. septembril 1873 avaldatud muusikalisest jäljetonist).*

... On teada, et Dargomõžski tugevus seisab tema üllatavalt reaalses ja ühtlasi ilusalt laulvas retsitatiivis, mis annab ta suurepärasele ooperile [«Näkineid»] jäljendamatu originaalsuse võlu. Kadunud helilooja oli nähtavasti teadlik oma ande tugevast küljest, ja just see teadmine, mis kahjuks ei toetunud kindlale kriitikameelele, viis ta kummalisele mõttele kirjutada terve ooper, mis koosneks ainult retsitatiivist. Sellel eesmärgil valis Dargomõžski Puškini «Kivist külalise» teksti, ning — muutmata selles ainustki tähte, kohandamata seda ooperinõuetele, nagu tavaliselt tehakse, kui sõnalis-poetiline teos võetakse kanvaaks suurele muusikalis-dramaatilisele vormile, — lükkis retsitatiivid algteksti igale reale. On teada, et retsitatiiv, millel puudub kindel rütm ja selgepiiriline meloodilisus, ei ole veel muusikaline vorm, — see on vaid siduv tsement muusikalise ehituse üksikute osade vahel, mis on vajalik ühest küljest lavalise liikumise lihtsate tingimuste tõttu ja teisest küljest kui kontrast ooperi lüürilistele momentidele. Julge talendi kahetsusväärne eksimus, keda ei juhtinud esteetiliselt arenenud kunstniku kaine pilk! Kirjutada ooper muusikata — kas pole see sama, kui luua draama sõnade ja tegevuseta?

(Ajalehes «*Russkije Vedomosti*» 5. septembril 1872 avaldatud muusikalisest jäljetonist).

Möödunud pühapäeval ... mängiti pealinnade publiku üht armastatumat ooperit — Serovi «Rognedat». Põhjus, miks «Rognedal» on pidev edu ja ta kindlalt püsib vene repertuaaris, seisneb mitte niivõrd tema tegelikus kunstiväärtuses, kuivõrd tabavate efektide peenes arvestuses, millest autor juhindus selle ooperi loomisel. Kadunud Serovil oli üsna vähesel määral originaalse loomingu annet. Alustanud oma tegevust heliloojana alles selles eas, kus sageli tugevadki anded hakkavad kalduma allamäge, kirjutab ta mitte loova kunstniku seesmisest kutsumusest, vaid selle tõttu, et olles kriitiliselt läbi uurinud pikkade aastate jooksul kogu muusikakunsti valdkonna, tundis ta täielikult selle ala tehnilist külge ning nägi võimalust kiiresti ja kergesti heliloojana esile tõusta. Tõepoolest, andekal muusikul sellise silmapaistva mõistusega, sellise tohutu teadmiste tagavara ning igakülgse eruditsiooniga, nagu oli Serov, on kõik võimalused kõita publiku sümpaatiat. Publik kõigil maadel ja iga rahva juures ei ole esteetilises suhtes nõudlik; ta armastab väliseid vapustavaid efekte, tugevaid kontraste ja on üsna ükskõikne sügava, algupärase loomingu vastu, kui seda ei esitata koloriitselt, eredalt, hiilgavalt. Tõele au andes peab ütleva, et Serov oskas olla publikule meelepärane, ja kuigi ooper on vaene meloodiliselt inspiratsioonilt, jämedalt dekoratiivse harmoonia ja instrumentatsiooniga, kuigi üksikud numbrid on orgaaniliselt seostamata ning retsitatiivid täiesti nõrgad tõetruu deklamatsiooni nõuete seisukohalt, — siis milliseid efekte küll pole kuhjanud kuulus helilooja oma ooperisse? Hanedeks ja karudeks ümberriietatud skomorohhid\*, elusad hobused ja koerad, Rualdi surma liigutav episood, vaataja silmade ette manatud vürsti unenägu, hiina tam-tami kõrvulukusta-

\* Skomorohh — rändmuusik, -laulik, -komödiant Vana-Venes. Tõlk.

vad löögid — kõik see on tulemuseks, kui fantaasiavae-  
sust teadlikult varjatakse lärmakate efektidega. Ülal-  
pool ütlesin, et Serovi vaieldamatule, kuid keskpärasele  
andele lisandusid suured kogemused, silmapaistev mõis-  
tus ja tohtu eruditsioon. Sellepärast on arusaadav, et  
muusikaliselt suurepäraseid numbrid esinevad «Rogne-  
das» nagu üksikud oasid kõrbes. Nende hulka ma arvan  
ebajumalale ohverdajate koori teisest vaatusest, Izjaslavi  
toreda laulukese, Rogneda ballaadi ja ooperi suure-  
pärase lõpuhümni. Mis puutub publiku lemmiknumbri-  
tesse — siis, nagu see sageli juhtub kunstiteoste avalik-  
kul hindamisel, on need oma sisemiselt väärtuselt  
pöördvõrdelised eduga, mida nad esile kutsuvad. Nii  
näiteks on Rualdi duett ränduriga koopia kõige tavalise-  
mast itaalia duetist, kuulus kolmas vaatus võlgneb oma  
edu eest tänu ühest küljest à cappella (ilma orkestri  
saateta) koori ilusale tämbrile ja teisest küljest — sel-  
lele usu ja armastuse sügavalt liigutavale vaimule,  
sõna kristlikus mõttes, mis õhkub Rualdi surma epi-  
soodist.

*(Kirjast N. F. von Meckile 9. märtsil 1878).*

... Nimelt sel ajal, kui lavastati «Juuditit», tut-  
vusin ma Seroviga ja viibisin tema ooperi paljudel proo-  
videl. See ooper vaimustas mind tookord ja Serov tund-  
us mulle geniaalse inimesena... Igal juhul oli ta  
väga huvitav isiksus. Kuni neljakümne kolmanda elu-  
aastani ei kirjutanud ta midagi; püüdis luua, oli  
endasse kiindunud, kaotas siis julguse ja jäi nagu  
midagi ootama. Pärast kaksümmend viis aastat kest-  
nud kõhklemist hakkas ta lõpuks kirjutama «Juuditit» ja  
üllatas kõiki. Temalt oodati igavat, andevaest ooperit  
pretensiooniga laiale stiilile, arvati, et inimesel, kes nii  
hilise eani ei ole end kordagi näidantud heliloojana, ei  
või olla annet, ja eksiti. Neljakümne kolme aastane  
algaja astus publiku ja Peterburi muusikailma ette igas

suhtes suure p ä r a s e ooperiga, mis ei lubanud mingil viisil arvata, et see oli autori esikteos ... Sellel ooperil on lõpmata palju voorusi. Ta on kirjutatud haruldase soojusega ja on kohati väga ülev ning jõuline. Tal oli üsna suur edu publiku hulgas ja tohutu edu muusikalistes ringkondades, eriti noorsoo hulgas ... Muide, selgus, et kuigi Serov on andekas inimene, ei ole ta siiski mitte esmajärguline talent. Tema teine ooper «R o g n e d a» ei ole enam läbituntud ja läbielatud teos. Selles taotleb ta ilmselt efekte, laskub mõnikord labasusse ja banaalsusse (lulli laul) ja püüab jämedate materiaalsete efektidega olla meelega järgi rajokile \*. See on seda imelikum, et ägeda vagneristina laimas ta trükkis Meyerbeeri efektomaania ja stiili vulgaarsuse pärast. «V a e n l a s e j õ u d» on veelgi nõrgem. Niisiis on Serov enneolematu ja väga huvitav nähtus muusikaajaloos. Helilooja, kes neljakümne kolme aastana debüteerib väga kõrgeväärtusliku ooperiga, saavutab sellega kohe kõrge seisukoha muusikasfäärides, seejärel kaldub otsekohe järsult langusele — see on väga huvitav nähtus. Kui võtta tema arvukad kriitilised artiklid ja jälgida, kui võrd tema teooria oli vastuolus ta praktikaga, s. o. kui võrd oma kriitikale diametraalselt vastupidise viimuga muusikat ta kirjutas, siis on see seda huvitavam ... Veel üks iseärasus Serovi saatuses. Ta kirjutas väga vähe, s. o. üldse kolm ooperit, neist kaks kesk-pärast, kui mitte nõrka, ja ühe v ä g a h e a. See ainuke ooper on tänapäevani t r ü k k i m a t a ...

75

(Ajakirjas «Peterburgskaja Zizn» 12. novembril 1892 avaldatud vestlusest P. I. Tšaikovskiga).

... Kõigist olemasolevaist oopereist pärast «Don Juani» armastan ma üle kõige «Elu tsaari eest» — nimelt «Elu tsaari eest», aga mitte «Ruslani!» — ja

\* Rajok — kõige ülemine rōdu teatris. Tõlk.

Serovi «Juuditit». Viimast ooperit etendati esmakordselt 1863. a. mais, ilusal kevadõhtul. Ja nii liitub see nau- ding, mida mulle pakub «Juuditi» muusika, alati mingi ebamäärase kevadise soojuse, valguse ning taassünni tundega!

Sellest, kuidas suhtus Tšaikovski «Juuditisse» oma elu lõpul, kirjutab G. A. Laroche: «... mõni aasta enne tema surma ilmus ooperi klaviir, mille ta endale otsekohe muretses ning mida ta noo- rusliku õhinaga mängima hakkas, sundides vaimustuma ka mind ning meelitades kirjutama selle puhul ulatuslikku artiklit.» Päeviku- märkmete järgi otsustades kuulub see episood 1887. a. veebruari- kuusse.

76

*(Kirjast N. F. von Meckile 26. novembril 1879).*

Teie arvamusega Cui'st... ei nõustu ma täielikult. Ma ei tunnista temas suurt loominguulist jõudu, kuid harmoonias on ta peen ja kunstipärane ning tal on maitset... Kas tunnete Cui ooperit «Ratcliff»? Sel- les on suurepäraseid kohti, kuid kahjuks on need mõnin- gal määral lääged ning häältejuhtimises liiga silu- tud. On näha, et autor on kaua istunud iga taktikese kallal ning seda armastusega viimistlenud, mille tõttu joonis ei ole küllalt vaba, jooned on liiga kunstlikud, välja mõeldud. Peale selle on talle hukatuseks see, mida teie nimetate originaalitsemiseks... «Rat- cliffi» kirjutas ta kümme aastat! Ilmselt on ooper kir- jutatud väga hoolikalt viimistletud tükikeste kaupa, kuid selle tõttu puudub teoses ühtsus.

77

*(Kirjast N. F. von Meckile 10. oktoobril 1880).*

... Mängisin mõnuga läbi «Gioconda»<sup>1</sup>. Kui ma ei eksi, siis ei ole Ponchiellil tõelist loominguulist

annet, kuid tal on muusikavaistu, ta ei ole rutiiniharrastaja ega maitsetu nagu suurem osa tema kaasmaalasi. On üsna ilusaid ja efektseid kohti, kuigi neis puudub igasugune originaalsus. On tunda Verdi (hilisema perioodi, s. o. «Aida» ja «Requiem» autori) ja samuti ka prantsuse ooperikoolkonna tugevat mõju. Ooper on kirjutatud samale süžeele, mida kasutas C u i oma ooperiks «A n g e l o». Kui võrrelda mõlemat ooperit, siis ei saa salata vene autori eeliseid. C u i'l on igal juhul võrreldamatult rohkem annet ja maitset.

<sup>1</sup> Itaalia helilooja A. Ponchielli (1834—1886) ooper «Gioconda». Kirjutatud A. Boito libretole, kes laenas V. Hugo «Angelo» süžee.

78

(Märkmed päevikust 26. märtsil 1887).

... Lugesin Korsakovi «L u m i v a l g e k e s t» ja imetlesin ta meisterlikkust...

79

(Ajakirjas «Peterburgskaja Žizn» 12. novembril 1892 avaldatud vestlusest P. I. Tšaikovskiga).

... Vene muusikapubliku hulgas üldlevinud ettekujutuse kohaselt arvatakse mind nende kilda, kes on vaenulikud sellele elavatest vene heliloojatest, keda ma armastan ja hindan kõige enam, — N. A. Rimski-Korsakovile. Ta on «uue vene koolkonna» parimaks ehteks; mind aga arvatakse vanasse, retrograadsesse koolkonda kuuluvaks. Kuid miks? N. A. Rimski-Korsakov on suuremal või vähemal määral allunud kaasaja mõjudele, — ja mina samuti... Ooperiloomingus on teda mõjutanud... novaatorlik suhtumine ooperifaktuuri, — ja mind, võibolla küll vähemal määral, on see mõjutanud samuti.

See ei ole teda takistanud kasutamast oma ooperites kavatiine, aariaid ja ansambleid vanas vormis, — ja mind, suuremal määral, ei ole see takistanud samuti... Ühe sõnaga, vaatamata meie muusikaliste individuaal-suste kogu erinevusele, meie, nagu näib, läheme mööda ühte teed; ning mina omalt poolt olen uhke sellise tee-kaaslase üle. Seejuures aga... arvatakse mind hr. Kor-sakovile vaenulikku kilda kuuluvaks. Selles on kumma-line arusaamatus, millel on olnud ja on veelgi kurbi tagajärgi. See takistab publikut õigesti mõistmast vene muusika valdkonnas toimuvaid nähtusi, tekitab täiesti asjatut vaenu..., see viib suurematele äärmustele nii ühes kui teises suunas ning lõppude lõpuks kompromi-teerib meid, muusikuid, tulevaste põlvkondade silmis.

*(Ajalehes «Russkije Vedomosti» 24. veebruaril 1873 avaldatud muusikalisest jäljetonist).*

... Mozart — jõuline, mitmekülgne, sügav genius — on vananenud ainult oma instrumentaalmuusika vor-midelt; ooperi valdkonnas ei ole tal tänini ühtegi võist-lejat. Tema orkestratsioon, võrreldes Berlioz'i ja Meyer-beeri omaga, on muidugi hõre; tema aariad on mõning-al määral venitatud ja patustavad sageli järeleandmi-sega lauljate kapriisidele virtuooslikkuses; tema stiilist õhkuks nagu tolle aja peenutsevate kommete hõngu, kuid sealjuures on tema ooperid, ja eriti «Don Juan», tulvil ülimat ilu, tulvil dramaatilise tõe momente, tema meloodiad on kuidagi eriti hurmavalt-peened; harmoo-nia pillavalt rikas, kuigi lihtne. Kuid peale kõige selle oli Mozart muusikalis-dramaatilise karakteristika jäl-jendamatu meister ja ükski helilooja peale tema ei ole veel loonud selliseid lõpuni väljapeetud, sügavalt ning tõetruult kavandatud muusikalisi tüüpe nagu Don Juan, Donna Anna, Leporello, Zerlina... Ansamblites, stsee-nides, kus toimub teose dramaatiline areng, on Mozart andnud muusikalise loomingu ületamatuid musternäi-

teid. Eriti tulvil sügavat tragismi on kõik stseenid, kus esineb Donna Anna, see uhke, kirglik, kättemaksuhimuline hispaanlanna.

Tema südantlõhestavad kaebed ja oiged tapetud isa laiba juures, tema hirm ja kättemaksuhimu stseenis, kus ta kohtab oma õnnetuse süüdlast, — seda kõike on Mozart edasi andnud sellise haarava jõuga, et mulje sügavuselt võiks temaga kõrvutada vahest ehk ainult Shakespeare'i paremaid stseene. Kui palju graatsiat ja tundesiirust on Mozart vastandina Donna Anna süngele kujule kätkenud oma Zerlinasse! Kui meisterlikult; millise terviklikkusega on ta andnud Leporello kõige mitmekesisemates situatsioonides! Ja lõpuks, kui palju sära, tundeilu, köitvat lõbusust on Don Juani enda partiis!

81

*(Kirjast N. F. von Meckile 28. septembril 1883).*

... Paljud esmaklassilised muusikalised väärtused kuuluvad dramaatilise muusika liiki ja nende autoreid on inspireerinud just dramaatilised motiivid. Kui ooperit üldse ei oleks, siis ei oleks ka «Don Juani», «Figaro pulma», «Ruslani» jne. Muidugi, lihtsa terve mõistuse seisukohalt on mõttetu ja rumal panna inimesi mitte kõnelema, vaid laulma laval, mis peab peegeldama tegelikkust. Kuid inimesed on selle absurdsusega harjunud, ja kuulates sekstetti «Don Juanis», ei mõtle ma enam sellele, et toimub midagi kunstilise tõe nõuetele vastukäivat, vaid lihtsalt naudin muusika ilu ning imetlen hämmastavat kunsti, millega Mozart on osanud igale seksteti kuuest osast anda erineva iseloomu ja varjundada eredate värvidega iga tegelast nii, et märkamata tõe puudumist asja olemuses endas, olen rabatud tingliku tõe sügavusest, ning vaimustus sunnib vaikima mu mõistuse.

(Ajalehes «Russkije Vedomosti» 23. septembril 1873 avaldatud muusikalisest fõljetonist).

[Weberi «Nõidkütist»] ... Muusikalise karakteristika alal on ta selline meister, kellega võib kõrvutada vahest ainult Mozartit. Unistavalt sentimentaalne Agathe, tema kergemeelne sõbratar Annchen, iseloomutu Max, energiline Caspar, isegi selline episoodiline kuju, nagu ooperi viimases vaatuses esinev eremiit, — kõik need tegelased on ta välja joonistanud nii tõetruult, sellise armastusega ja nii rangelt väljapeetult, kusjuures talle on võõras igasugune vastutulek publiku nõudmistele ühelt poolt ja vokaalsele virtuositeedile teiselt poolt, et muusika küünib peaaegu plastiliste kunstide reaalsuseni ...

(Märkmed päevikust 20. septembril 1886).

... Mozartis armastan ma kõike, sest me armastame kõike inimeses, keda me tõeliselt armastame. Kõige enam Don Juan'i, sest tänu temale sain ma teada, mis on muusika. Selle ajani (kuni seitsmeteistkümnenda eluaastani) ei tundnud ma midagi peale itaalia, muide sümpaatse poolmuusika.

(Ajalehes «Sovremennaja Letopis» 22. novembril 1871 avaldatud muusikalisest fõljetonist).

... Ma pean itaalia ooperit kõikide tema atribuutidega asjaks, millel pole midagi ühist kunsti kõrgemate eesmärkidega, asjaks, mis on ülimal määral antimusi-

kaalne. Itaalia ooperis ei eksisteeri lauljad selleks, et esitada kunstilisi muusikateoseid, vaid muusikal on puht-teeniv ülesanne ja ta nagu olekski loodud ainult selleks, et ühel või teisel artistil oleks, mida laulda. Kui eesmärk ja vahendid niiviisi ära vahetatakse, kas võib siis oodata ooperi valikule ja ettekandele tõsist kriitilist hinnangut?

85

(Ajalehes «*Russkije Vedomosti*» 26. oktoobril 1874 avaldatud muusikalisest fõljetonist).

... Keegi ei otsi itaalia ooperis tõelisi muusikaväärusi; sellelt ei oodata muusika ja teksti ranget vastavust, tegelaste karakterite kunstilist kujundamist, saateharmonia rikkust ja ilu, instrumentatsiooni koloriitsust, deklamatsiooni tõepärasust, peent ja lõpetatud vormi, — itaalia ooperilt nõutakse vaid kergesti meeldejäävaid, peamiselt tantsulisi viise, mis annavad lauljale suurepärase võimaluse näidata oma häält ja osavust. Sellepärast põhinebki itaalia repertuaari edu ja tohutu levik eranditult lauljatel...

86

(Ajalehes «*Russkije Vedomosti*» 27. novembril 1874 avaldatud muusikalisest fõljetonist).

... Rossini oli suur väikestes asjades; tema sfääriks on kerge koomiline žanr, ja selles valdkonnas ei suutnud temaga võistelda keegi, isegi mitte kõrgeandeline Auber. Ei ole midagi kõitvamat kui Rossini muusika sundimatu, loomulik lõbusus. See on nii koketeerivalt armas, nii peen, nii siiras, nagu seda pole ükski teine kerges žanris muusika, ja kui kõigele sellele lisada Rossini meisterlikkus harmoonias ning oskus kirjutada hää-

lele nii, et lauljal oleks meeldiv ning mugav laulda, tema sädelev, osav instrumentatsioon, — siis on tulemuks eeskujulik ja ühtlasi jäljendamatu lüüriline teos.

(Ajalehes «*Russkije Vedomosti*» 24. septembril 1872 avaldatud muusikalisest följetonist).

... «Aafriklanna» on kirjutatud vägagi ebaõnnestunud libretole, missugune asjaolu on seda imelikum, et Meyerbeer oli suur meister oma muusikale vääriliste stsenaariumide valikus. Keegi terase mõistusega ja Vasco da Gamasse kirglikult armunud pärismaalasest neiu avab, olge lahked, sellele tõeliselt haritud mere-sõitjale tee Indiasse; ja lausa veabki nimetissõrmega mööda maakaarti, nagu poleks ta oma Madagaskaril muud teinudki, kui geograafiat õppinud. Ütelge, kas võib sellele dramaatilisele põhimotiivile üles ehitatud ooperitekst tõelises kunstnikus esile kutsuda hingestatud helisid? See küsimus saab ilmselt eitava vastuse, kuid asi seisab selles, et Meyerbeeri kunstnikunatuuris tuleb eraldada kahte teineteisele täiesti vastandlikku külge. Temas oli ühendatud anderikas muusik ja esteetiliselt mõttes jämeda jõugu tujude orjalik teener. See prantsuse bulvaripubliku harimata instinktide kultus viis geniaalse kunstniku sageli õigelt teelt kõrvale; kuid mitte üheski teoses pole ta toonud sellist tohutut ohvrit harimatuse altarile kui «Aafriklannas». Kui rikas ka oligi see suurepärase helilooja tugeva sädeleva inspiratsiooni poolest, ei piisanud tema geeniusel ja kõigist tema tohututest kogemustest siiski selleks, et anda kunstilist vormi kehvale materjalile, mida pakub «Aafriklanna» süžee. Ma ei saa osutada ühelegi kohale kogu ooperis, mis võiks välja kannatada kas või ligilähedasegi võrdluse «Hugenottide» ja «Prohveti» väärtustega. Meyerbeeri suurepärase tehnika annab end muidugi tunda igal sammul ka «Aafriklannas», kuid see pole rohkem kui võõp nārbunud kaunitari näol.

(Ajalehes «Russkije Vedomosti» 10. jaanuaril 1873 avaldatud muusikalisest följetonist).

... «Hugenotid» on üks ilusamaid oopereid kogu lüüri-  
lises repertuaaris, ja mitte ainult professionaalne muu-  
sik, vaid ka iga vähegi arenenud diletant armastab seda  
suurepärasest muusikast, selle neljanda vaatuse imetlus-  
väärse armastus-stseeniga, mis seisab esikohal kõigi  
seda liiki teoste hulgas, selle suurepärase kooridega,  
selle instrumentatsiooniga tulvil uudsust ning originaal-  
seid võtteid, selle hoogsalt kirglike meloodiatega ning  
selle Marcelile, Valentine'le, katoliiklaste usufanatismile  
ja hugenottide passiivsele mehisusele meisterlikult antud  
muusikalise iseloomustusega. Ainukeseks laiguks Meyer-  
beeri suurepärasest muusikalises pildis on Margarethe  
osa, mis on tüütuseni kirju ülikroonulikest fiorituuri-  
dest — hale tribuut kolmekümnendate aastate publiku  
nõudmistele, kes tingimata tahtis igas ooperis kuulda  
vähemalt üht koloratuuri partiid.

(Ajalehes «Russkije Vedomosti» 16. detsembril 1872 avaldatud muusikalisest följetonist).

Sellest ajast, kui suri Scribe<sup>1</sup>, osavalt koostatud, elava  
karakteersete ooperistsenaariumide suur meister, on  
oma väljamõtlemiskunstis pettunud prantsuse libretistid  
hakanud laenama süžeesid välismaise kirjanduse kapi-  
taalsetest teostest, eriti Shakespeare'ilt ja Goethelt.

Kohe pärast Gounod' «Fausti», mis sai kõikjal suure  
edu osaliseks, ilmus veel tema ooper Shakespeare'i tra-  
göödia «Romeo ja Julia» süžeele ja seejärel Ambroise  
Thomas'<sup>2</sup> «Mignon» ning lõpuks «Hamlet». Kui seda  
liiki laenamisteks läheb vaja palju häbemata julgust,  
siis pole kahtlust, et kõige rohkem enesekindlust kõigist  
ooperisüžeede sepitsejatest oli härradel Carré'l ja Bar-

bier'l, kellel jätkus jultumust asuda Shakespeare'i Hamleti suure kunstilise kaju kallale. Saksa heliloojate hulgas ei ole seni leidunud ainustki, kes oleks julgenud ette võtta selle suure tüübi kujutamist muusikas, mitte ainult ooperi-, vaid isegi sümfooniavormis, mis rohkem kui teised muusikaliigid on võimeline väljendama sügavat ideed, millele Shakespeare on ehitanud oma Taani printsi surematu kaju. Sakslastele omase kriitilise analüüsi peensusega mõistsid saksa koolkonna heliloojad, et muusika, kui võimas ta ka oleks inimhinge meeleolude edasiandmises, ei suuda kaugeltki väljendada Hamleti kõige olulisemat külge, nimelt seda salvavat irooniat, millest on läbi imbunud kõik tema kõned, need kesken datud vihast pisut kõikuma löönud aru puhtmõistuslikud protsessid, mis teevad temast sünge, inimhinge headesse külgedesse usu kaotanud skeptiku. Kuid kergemeelne prantslane, kes vaatab igale dramaatilisele teosele eelkõige selle välise efektsuse seisukohalt, ei hakka kaua pead murdma Hamleti psühholoogiliste peensuste üle; ta näeb Hamletis vaid tavalist traagilist kangelast, kättemaksjat isa surma eest, kes kättemaksu nimel ohverdab kauni Ophelia armastuse. Lisaks on siin veel isa vaim, mis on libretistile küllaltki ahvatlev, siis hullumeelne Ophelia keset tantsivat külarahvast, kuningliku paari ilmumine ja lahkumine trompetite ja timpanite helide saatel, — sellest kõigest on täiesti küllalt efektse ooperistsenaariumi jaoks; ja ennäe, härrad Carré ja Barbier klopsivad kokku libreto Ambroise Thomas'le, kes kõigi eelduste kohaselt kuni selle ajani polnud aimanudki, et on olemas Shakespeare «Hamletiga». Loomulikult, olles draamast üle toodud prantsuse ooperilavale, kaotas Hamlet kõik oma iseloomulikud jooned ning muutus lihtsalt tavaliseks ooperikangelaseks; loomulikult tuli kõik muusikale sobimatu (Polonius, Fortinbras, Rosenkrantz, Guildenstern) kõrvale heita, sobiv aga reljeefsemalt esile tõsta, — ja mis ongi Ambroise Thomas'l ja tema libretistidel asja Shakespeare'i kunsti pühadusega? Lavaliselt tuli ooper välja üsna efektne... Muuseas, lisan kohe juurde, et kuidas ka prantsuse libretistid alupärase tragöödia tegevuse käigust kõrvale kaldusid, — ei puudu nende teoses siiski liikuvus, huvitavus ning

mõte, ja lava praktiliste tingimuste seisukohalt pole ta sugugi halvem prantsuse koolkonna tuntud ooperilibretidest...

<sup>1</sup> E. Scribe (1791—1861) — prantsuse dramaturg ja libretist, Auberi, Meyerbeeri, Halévy ooperite tekstide autor.

<sup>2</sup> A. Thomas (1811—1896) kirjutas «Hamleti» 1868. a. Samuti on ta kirjutanud ooperid «Mignon» (Goethe järgi), «Suveöö unenägu» (Shakespeare'i järgi), «Francesca da Rimini» (Dante järgi) jt.

## 90

(Ajalehes «Russkije Vedomosti» 20. septembril 1874 avaldatud muusikalisest följetonist).

... Prantsuse publik nõuab ooperilt eelkõige hiilgavat etendust toredate dekoratsioonide, rikkaliku kujunduse, balleti ja pidu- või leinarongkäiguga, samuti on nõutavad jõulised dramaatilised olukorrad, olgu nad kas või võltsid ja vähe motiveeritud; lõpuks on prantsuse publikule vaja kergesti meelde jäävaid, pikantse rütmiga meloodiaid, lihtsat, läbipaistvat harmooniat ning dekoratiivselt jämedat, kuid hiilgavat instrumentatsiooni...

## 91

(Kirjast N. F. von Meckile 13. veebruaril 1879).

... Äsja mängisin [Saint-Saënsi<sup>1</sup> ooperit] «Etienne Marceli». Selle ooperi kohta võib öelda, et see on täiesti tühine, isegi andetu teos. Lame, kuiv, igav, stiilitu, iseloomutu. Mulle näib, et ta tahtis sihiliku lihtsusega olla publikule meele järgi, kuid mitte kõik see pole hea, mis on lihtne. Mis võib olla lihtsam «Don Juanist», «Elust tsaari eest»! Kuid asi seisab selles, et need ooperid on mitte ainult lihtsad, vaid ka imetlusväärselt head, sest

neisse on valatud palju vaimustust ja geniaalset loomingu! Nii üks kui teine Saint-Saënsil puudub. Tal on vilumust, teadmisi, maitset. Nendest kolmest omadusest piisab... väikeste sümfooniliste piltide jaoks, milledest mõned on tal vägagi õnnestunud. Kuid ooperiks ei jätkunud tal materjali! Eriti hämmastav on meloodia-vaesus.

<sup>1</sup> C. Saint-Saëns (1835—1921) — prantsuse helilooja.

92

*(Kirjast N. F. von Meckile 18. juulil 1880).*

Eile õhtul... mängisin algusest lõpuni läbi Bizet' «Carmeni». Minu arvates on see sõna tõsisel mõttes meistriteos, s. o. üks neist vähestest asjadest, mis ülimal määral kajastavad kogu epohhi muusikalisi püüdlusi.

...Ja kui tore ooperi süžee! Ma ei saa pisarateta mängida viimast stseeni. Ühelt poolt härjavõitlust jälgiva rahvahulga pidulik juubeldamine ja jäme lõbusus, teiselt poolt kohutav tragöödia ja kahe peategelase surm, keda kuri saatus, faatum, on kokku juhtinud ja läbi terve kannatuste rea vältimatu hukuni viinud.

Olen veendunud, et aasta kümne pärast on «Carmen» kõige populaarsem ooper maailmas...

93

*(Kirjast E. K. Pavlovskajale 18. mail 1885).*

...Kui hea meel mul on, et lavastatakse «Carmen». See on teile suurepärane osa. Ärge vaielge, kui seda ooperit hinnatakse kõrgelt; ma ise arvan temast, et kui mõni kaasaegsetest ooperitest elab üle meie sajandi, siis on see nimelt «Carmen». Oma vähenõudlikkuses on see aromaadne muusikaõis tulvil imetlusväärset ilu.

(Kirjast M. I. Tšaikovskile Pariisist 13. veebruaril 1884).

[Massenet'<sup>1</sup> «Manonist»]... Ootasin enamat. Kõik on väga peen, väga viimistletud, kuid pole ainustki hetke, mis liigutaks, köidaks, rabaks. Esitus ja lavastus on sellised, nagu need võivad olla ainult Pariisis. Kui imetore hää! on Heilbronnil (Manon)! Milline, mitte küll luksuslik, aga imetlusväärset vaimukas ja maitserikas lavastus!... Kuid Massenet ise ei paistnud siin sugugi silma. Ta hakkab muutuma igavuseni kahvatuks, kuigi püüdlikkust on tohutult ning töö on algusest lõpuni haruldase peenike. Kuna kõnelused on talle vastumeelt, siis kõikjal, kus kõneldakse, mängib tema muusika ja see ei katke hetkekski, nii et isegi väsitab. Tänu Talasaque'i (Des Grieux) hulgale ilusatele nootidele ja efektsetele lõppudele oli edu tohutu.

<sup>1</sup> J. Massenet (1842—1912) — prantsuse helilooja, ooperite «Manon», «Lahore kuningas» jt. autor.

(Kirjast N. F. von Meckile 20. jaanuaril 1879).

... ooper [Massenet' «Lahore kuningas»] kütkestas mind faktuuri ebatavalise iluga, lihtsusega ning ühtlasi stiili ja mõtete värskusega, meloodiarikkusega ning erilisel peene harmooniaga, kusjuures mitte kusagil ei ole kombineringi, originaalitsemist. Goldmarki<sup>1</sup> ooper meeldib mulle väga vähe, just niipalju, et teda võib huviga läbi mängida, sest ta on ikkagi hea saksa meistri kirjutatud. Kuid kõik kaasaegsed saksa heliloojad kirjutavad raskepäraselt, pretensiooniga sügavusele, kuidagi ülemäära koloriitse sulega, mis püüab lõpmatu määrimise taha hoolikalt ära peita mõtete hämmastavat vaesust.

Näiteks teise vaatuse armastusduett? Kui ebavõrkaalne see on! Kui vähe avarusi lauljale, millised kahvatud teemad! Muide Masseneti on armastusduett küll palju lihtsam, kuid see-eest tuhat korda värskem, peenem, meloodilisem. Goldmark (ooperi-heliloojana) on Wagneri järglane, s. o. mitte Wagneri printsii-pide rakendamise mõttes, vaid puhtmuusikalises mõttes. Massenet on samasugune eklektik nagu Gounod, s. o. ta ei ole hämmastavalt originaalne, kuid see-eest ei matki ta kedagi eriti.

<sup>1</sup> K. Goldmark (1830—1915) — ungari helilooja, käesoleva ja järgmises kirjas kõne all oleva ooperi «Seeba kuninganna» autor.

*(Kirjast N. F. von Meckile 23. jaanuaril 1879).*

... Olen nüüd küllalt hästi tundma õppinud Goldmarki ooperit, et langetada selle kohta oma otsus. Arvan, et ma kõige paremini väljendan oma vaadet selle ooperi kohta, kui ütlen järgmist. Kui ma mängin «Lahore kuningat», siis mõtlen: «Tahaksin ka kirjutada sellise ooperi»; kui mängin Goldmarki, siis mõtlen: «Hoidku jumal, et minu ooperi muusika ei oleks nii igav, sunnitud ja kuiv kui see!» Ainsatki sõna ei ütle see autor lihtsalt, kõik on tal kuidagi otsitud, keerukas, raskesti mõistetav, sealjuures aga — sügavamalt analüüsid — ei leia te ühtegi värsket ja ümardatud mõtet. Hämmastav meloodiavaesus, hämmastav originaalsuse puudumine stiilis (minu arvates on Goldmark Wagneri ja Brahmsi segu), kuid pretensioone on tohutult palju. Muuseas, ütlen seda reservatsiooniga. Goldmark on ise süüdi, kui tema ooperist jääb klaviiri järgi selline mulje. On väga võimalik, et laval on see kõik palju eredam ja helgem. Asi seisab selles, et tema klaviir on mängimiseks sama ebamugav, raskepärane ja kohmakas, nagu näiteks minu

«Vakula» klaviir. See on suur viga. Olen nüüd jõudnud veendumusele, et ooper peab üldse kõikidest muusikaliikidest olema kõige enam mõistetav. Ooperistiili suhe sümfoonilise ja kammermuusikastiiliga peab olema samasugune nagu dekoratiivmaali suhe akadeemilise maaliga. Sellest muidugi ei järeldu, et ooperimuusika peaks olema banaalsem, labasem igast teisest muusikast. Ei! asi ei seisa mitte mõtete kvaliteedis, vaid stiilis, väljendusviisis. Kui ma ei eksi, siis on Goldmark oma ooperis patustanud dekoratiivsuse printsiibi vastu täpselt samuti, nagu mina «V a k u l a s». Ma ei arva, et tema ooper võiks meeldida publikule, ja kui sellel oli edu, siis arvan, et tänu efektsele libretole, kuigi see efektsus on puhtväline. Mind ei köida selles süžees midagi: tema kuninganna, tema Assad, tema Saalomon — kõik nad on sellised m a n n e k e e n i d, sellised kroonulikult stereotüüpsed ooperikujud!

97

(Ajalehes «Russkije Vedomosti» 29. novembril 1872 avaldatud muusikalisest jäljetonist).

... Wagner seadis oma kunstilise tegevuse eesmärgiks tõsta ooper «muusikalise draama» tasemele ning välja heita ooperist kõik tinglik, rutiinne, dramaatilise tõe nõuetele mittevastav ...

Rääkimata juba sellest, et pretensioon saavutada reaalselt tõe sellises tinglikus, kuid kaunis vales, nagu seda on ooper, on andestamatu donkihhotlus — vaatame aga siiski, kuidas nimelt püüab Wagner saavutada oma eesmärgi.

Tegelaste karakteristika jätab Wagner orkestri hooliks. Tavaliselt vastab igale neist lühike motiiv, mis antud tegelase igakordsel ilmumisel kuulub orkestris. Et vältida motiivi monotoonset kordumist, peab helilooja kasutama variatsioonivormi, s. o. andma harmoonia ja orkestrikoloriidi abil motiivi selliselt, et need muusikalise väljenduslikkuse kaks tähtsaimat faktorit

annaksid edasi meeoleolu, millega tegelane kannab ette talle libretisti (Wagneri enda) poolt määratud teksti. Tekst ise kirjutatakse nootidele, mis omakorda ühendatakse orkestrisaatega nii, et kujuneks varemloodud muusikaga sobiv meloodiline fraas. See ei ole too range loobumine kauni meloodilisuse väärtustest tõetruu deklamatsiooni kasuks, millest juhindus Gluck või kadunud Dargomõžski «Kivist külalise» loomisel; see on kõige ehtsama sümfonisti võte, kes on armunud orkestriefekti-desse ja ohverdab nende nimel nii inimhääle ilu kui ka sellele omase väljendusrikkuse. Juhtub nii, et esmaklassiline, kuid kärarikas orkestreering katab täiesti laulja, kes kannab ette orkestriga kunstlikult sobitatud fraasi. Ooperis «Tristan ja Isolde» on stseen, kus kirglikud armastajad surevad teineteise embuses, rammestudes meelelise armastuse magusatest piinadest. Puhtmuusikalises mõttes on antud stseen Wagneril väga õnnestunud; kuid seda kanti tervikuna ette kontsertidel Peterburis ja Moskvas Wagneri isiklikul juhatamisel ilma tegelaste vähimagi kaasaelamiseta; — sellest ilmneb, kui vähe omistab ooperist kõige ebamõistliku väljatõrjuja tähtsust sellele, mida laulavad tegelased, ja kui haleda osa määrab ta ooperis elemendile, mis terve mõistuse seisukohalt peaks selles domineerima.

Ansambelis antakse igale tegelasele jällegi orkestripalaga väga osavalt sobitatud meloodiline fraas. Koor, mis kujutab rahvast, on jaotatud väikesteks rühmadeks, millest igaüks toob kuuldavale mingisuguseid katkendlikke küsimusi või rõõmu ja mure väljendusi, näiteks: «Vaadake! Mis see on! Luik! Jah, see on luik! Tuleb! Juba on ligi, juba jõuab siia! Miks ta ilmus? Miks ta tuleb? Imeline, ennenägematu! Vaadake, vaadake!» jne. Partituuri silmitsedes tuleb imetleda Wagneri meisterlikkust, — tegelikkuses aga efekt ei õnnestu, vähemalt ei vasta see helilooja kavatsusele võimalust mööda individualiseerida mitte ainult ooperi tegelasi, vaid ka koori üksikuid rühmi. Tegelikkuses kuulete ikka sedasama orkestrit, mis esitab enam või vähem õnnestunud, kuid igal juhul tehniliselt meisterlikku muusikat, ja hulka orkestrile kaasalaulvaid hääli, — midagi üpris ebamäärast ja ebakarakterset. Kas pole see kõik toosama

tühi helidemäng, mille vastu Wagner kriitikuna nii kurtjalt välja astub, ja kas pole puhtinstrumentaalselt sümfoonilised need tema võtted, millega ta kavatses teostada pööret ooperimuusikas? Kas pole kogu Wagneri propaganda kahetsusväärne donkihhotlus, mis surmab, aga ei uuenda vokaalmuusikat? ...

98

*(Kirjast N. F. von Meckile 26. novembril 1877).*

... Ajades ooperis taga reaalsust, tõetruudust ja ratsionaalsust, on ta [Wagner] täiesti unustanud muusika... Ei saa ju nimetada muusikaks selliseid kaleidoskoopilisi, kirjuid muusikakilde, mis lakkamatult järgnevad üksteisele, ei jõua mitte kunagi kuhugi välja ning ei lase teil kordagi puhata mõnel kergesti tajutaval muusikavormil. Mitte ainustki laia, lõpetatud meloodiat, mitte kordagi ei anta lauljale avarust. Ta peab kogu aeg kihutama orkestri järel ja hoolitsema selle eest, et mitte vahele jätta oma noodikest, millel pole partituuris suuremat tähtsust kui mõnele neljandale metsasarvele määratud noodikesel.

99

*(Kirjast N. F. von Meckile 8. septembril 1884).*

... Harmonia rikkus [Wagneri ooperis «Parsifal»] on hämmastav, erakordne, liiga pillav, lõppude lõpuks väsitav isegi spetsialistile. Mida aga peavad tundma tavalised surelikud, keda kostitatakse kolme tunni jooksul selle mitte hetkekski vaibuva kõige kavalamate harmooniakombinatsioonide vooluga? ... Wagner on minu arvates tapnud endas teooriaga tohutu loomingu- jõe. Igasugune eelarvamuslik teooria jahutab vahe- tut loominguist tunnet. Kas võis Wagner anduda sellele

tundele, kui ta mõistusega oli jõudnud muusikalise draama ja muusikalise tõe mingi erilise teooriani ja selle pseudotõe nimel hülgas vabatahtlikult kõik, mis moodustas tema eelkäijate muusika jõu ja ilu. Kui ooperis lauljad ei laula, vaid orkestri kõrvulukustava mürina saatel toovad esile mingit värvitut, kuidagiviisi sobitatud nootide rida suurepärase, kuid sidumata ja vormitu sümfoonia taustal, siis mis ooper see niisugune on?

Kuid mis mind lõplikult hämmastab, on see tõsidus, millega filosoofilistesse targutustesse uppunud sakslane illustreerib muusikaga kujuteldamatult rumalaid süžeesid. Keda võiks liigutada kas või «Parsifali» süžee, milles meile mõistetavate iseloomude ja tunnetega inimeste asemel tegutsevad muinasjutulised isikud, kes võiksid küll olla balleti ehteks, kuid sugugi ei sobi draamasse? Imestan, kuidas võib ilma naeruta, või vastupidi, ilma igavuseta kuulata neid lõputult pikki monolooge mitmesugustest võludest, mille all kannatavad kõik need Kundryd, Parsifalid jne.??? Kas võib neile kaasa tunda, võtta elavalt osa nende saatusest, neid armastada ja vihata? Muidugi mitte, kuna nende kannatused, nende tunded, nende õnn või õnnetus on meile täiesti võõrad. See aga, mis on inimsüdamele võõras, ei saa olla muusikalise inspiratsiooni allikaks.

100

*(Kirjast V. L. Davõdovile 5. märtsil 1889).*

... Ma näen ette, et meil tekivad nüüd omad vagneristid. Ei armasta ma seda tõugu! Tundnud kohutavat igavust kogu õhtu, kuid võlutud mõnest efektsest momendist, kujutavad nad ette, et oskavad hinnata Wagnerit ja hakkavad hoopis oma peene muusikamõistmisega, pettes teisi ja ennast. Sisuliselt, Wagner (ma räägin tetraloogia autorist ja mitte «Lohengrini» loojast) ei saa meeldida vene inimesele. Need saksa jumalad oma Walhalla<sup>1</sup> intriigide ning võimatuseni pikaks venitatud dramaatilise jaburusega võivad prantslasele, itaallasele,

venelasele tunduda ainult naljakana. Ja muusika, milles imeilusad sümfoonilised episoodid ei hüvita nende muusika-monstrumite vokaalse külje näotust ning kunstlikkust, võib tekitada ainult masendust. Kuid nii nagu Itaalias ja Prantsusmaal, tekib meilgi vist vagneristide hale tõug. Kui kogu see kallaletung Wagnerile sind üllatab, siis ütlen, et hindan väga kõrgelt Wagneri loomingulist geeniust, kuid vihkan vagnerlust kui printsiipi ja ei suuda endas maha suruda vastikustunnet Wagneri selle maneeeri vastu.

<sup>1</sup> Walhalla — germaani mütoloogias — jumalate ja kangelaste eluase.

## 101

*(New Yorgi ajalehes «Morning Journal» 3. mail 1891 avaldatud artiklist «Wagner ja ta muusika»).*

... Kõik, millest me Wagneri juures vaimustume, kuulub sisuliselt sümfoonilise muusika valdkonda. Suure ja sügava mulje jätvavad tema Fausti kujutav meisterlik uvertüür, «Lohengrini» sissejuhatus, mille pilvedetagune Graali riik inspireeris teda looma mõningaid kauneimaid lehekülgi kaasaegses muusikas, «Walküüride lend», «Siegfriedi leinamarss», Rheini sinised lained «Rheini kullas». Kuid kas pole see kõik oma olemuselt sümfooniline muusika? Tetraloogias ja «Parsifalis» ei hooli Wagner lauljatest. Nendes suurepäraustes ja majesteetlikes sümfooniates on lauljail täita vaid orkestri koosseisu kuuluvate instrumentide osa.

## 102

*(Ajakirjas «Peterburgskaja Žizn» 12. novembril 1892 avaldatud vestlusest P. I. Tšaikovskiga).*

... Ilmselt on Mascagni mitte ainult väga andekas, vaid ka väga tark inimene. Ta mõistis, et käesoleval ajal

puhuvad kõikjal realismi-tuuled — kunsti lähenemine elu tõe, et Wotanid, Brunhildid ja Fafnerid ei kutsu tegelikult esile elavat kaastunnet kuulaja hinges, et inimene oma kirgede ja kannatustega on meile arusaadavam ja lähedasem kui Walhalla jumalad ja pooljumalad. Otsustades süžee valiku järgi, tegutseb Mascagni mitte instinkti, vaid kaasaegse kuulaja vajaduste sügava mõistmise ajal. Seejuures ei toimi ta nii nagu mõned itaalia heliloojad, kes püüavad võimalikult rohkem sarnaneda sakslastele ja nagu häbeneksid olla oma rahva lapsed; ta illustreerib valitud elulisi draamasid puht-itaallasliku plastilisuse ning kunstipärasusega, ja tulemuseks on teos, millele publik vaevalt saab keelata oma sümpaatiat ning mis teda köidab.

## KASUTATUD ALLIKAD

Kogumiku koostamisel on kasutatud järgmisi väljaandeid:

1. Музыкальные фельетоны и заметки П. И. Чайковского, М. 1898.
2. М. И. Чайковский. Жизнь Петра Ильича Чайковского. В трех томах, Москва—Лейпциг 1901—1903. Sellest väljaandest on võetud kirjad V. L. Davõdovile, M. M. Ippolitov-Ivanovile, D. A. Obolenskile, K. K. Romanovile, A. I. ja M. I. Tšaikovskile.
3. В. В. Стасов и П. И. Чайковский. Неизданные письма. Ажакірі «Russkaja Mõsl», М. 1909, märts.
4. И. Глебов (Б. В. Асафьев). К истории издания и постановки оперы П. И. Чайковского «Пиковая дама». Сборник «Орфей», кн. 1, П. 1922. Sellest väljaandest on võetud kiri I. A. Vsevoložskile 26. märtsil 1890.
5. Дневники П. И. Чайковского. М.—П. 1923.
6. Чайковский. Воспоминания и письма, П. 1924. Sellest väljaandest on võetud kirjad E. F. Napravnikule ja V. P. Pogoževile.
7. П. И. Чайковский. Переписка с Н. Ф. фон-Мекк. В трех томах, М.—Л. 1934—1936.
8. П. И. Чайковский. Переписка с П. И. Юргенсоном, т. 1, М. 1938.
9. Письмо к Б. Б. Корсову (в переводе с фр. Т. Ф. Давыдовой). Публикация М. Рудановской. Ажалеht «Sovetskoje Iskusstvo», М. 1940, 6. mail, nr. 25.
10. Чайковский на московской сцене, М.—Л. 1940. Sellest väljaandest on võetud kirjad K. K. Albrechtile, K. F. Walzile, I. A. Vsevoložskile (sissejuhatusest kirjavahetusele Spažinskiga), E. K. Pavlovskajale, A. F. Fedotovile, K. S. Šilovskile ja I. V. Spažinskile.
11. «Забытое интервью с П. И. Чайковским» и «Вагнер и его музыка» — неизвестная заметка П. И. Чайковского. Ажакірі «Sovetskaja Muzõka», М. 1949, nr. 7.
12. П. И. Чайковский, С. И. Танеев. Письма, М. 1951. Sellest väljaandest on võetud kirjad S. I. Tanejevile ja J. P. Spažinskajale.

## KIRJANDUST

Tutvumiseks Tšaikovski vaadetega ooperikunstile seoses tema loomingulise praktikaga võib kasutada töid: В. В. Яковлев. Чайковский в поисках оперного либретто (kogumikus «Музыкальное наследство», в. I, М. 1935); В. В. Яковлев. Чайковский и Пушкин (kogumikus «Чайковский и театр», М.—Л. 1940; шesti ära toodud raamatus: В. В. Яковлев. Пушкин и музыка, М.—Л. 1949); А. И. Шавердян. Чайковский и русский оперный театр (kogumikus «Чайковский и театр»); В. М. Богданов-Березовский. Оперное и балетное творчество Чайковского (Л.—М. 1940); Б. М. Ярустовский. Оперная драматургия Чайковского (М.—Л. 1947).

Tšaikovski vaadete üldisi põhialuseid muusikale valgustavad: Т. Н. Ливанова. Критическая деятельность русских композиторов-классиков (М.—Л. 1950) ja artiklid: Г. Б. Бернандт. Чайковский — публицист (ajakirjast «Sovetskaja Muzõka», М. 1940, nr. 3); Г. Л. Головинский. Чайковский — музыкальный критик (ajakirjas «Sovetskaja Muzõka», 1950, nr. 8).

## NIMEDE REGISTER

Albrecht — 14  
 Arenski — 63  
 Auber — 79, 83

Barbier — 27, 31, 81—82  
 Beethoven — 40, 69  
 Berlioz — 76  
 Bizet — 17, 39, 84  
 Boito — 75  
 Bortnjanski — 68  
 Brahms — 86  
 Burenin — 35—36

Carré — 81—82  
 Cui — 54, 74

Dante — 83  
 Dargomõžski — 69—70, 88  
 Davõdov K. J. — 35

Fedotov — 61—62  
 Fiegner M. I. — 55—56  
 Fiegner N. N. — 52, 55—56

Glinka — 15, 57, 64—70, 73, 77  
 Gluck — 88  
 Goethe — 39, 50, 81, 83  
 Gogol — 6  
 Goldmark — 85—87  
 Gounod — 10, 12, 27, 81

Halévy — 83  
 Hertz — 64  
 Hristoforov — 55  
 Hugo — 16, 75

Ippolitov-Ivanov — 41, 43—44

Kamenskaja — 34—35  
 Klimentova — 14—15  
 Komissarževski — 20  
 Korsov — 58—59

Laroche — 51, 74  
 Lavrovskaja — 11—12  
 Lermõntov — 50

Marchetti — 15—16  
 Mascagni — 63, 91—92  
 Massenet — 85—86  
 Meissonier — 33—34  
 Mermet — 24, 26  
 Meyerbeer — 17—18, 73, 76,  
 80—81, 83  
 Michelet — 26  
 Miller — 62  
 Mozart — 12, 57, 69, 73, 76—78

Napravnik — 14—15, 34—35,  
 45, 55  
 Nodier — 10—12

Obolenski — 5  
 Ostrovski — 34

Pavlovskaja — 38—40, 45, 46,  
 84  
 Perrault — 50  
 Pogožev — 56  
 Ponchielli — 74—75  
 Puškin — 11—13, 15, 17, 19,  
 35—36, 37, 49, 51, 72

Racine — 17  
 Rimski-Korsakov — 75—76

Rossini — 8, 79—80  
Rubinstein — 6, 9

Saint-Saëns — 83—84  
Savina — 39  
Schiller — 15, 24—25, 26, 30  
Scribe — 81, 83  
Serov — 64—65, 71—74  
Shakespeare — 7—9, 22, 77,  
81—83  
Slavina — 45—46, 47—48  
Stassov — 7—10

Šilovski — 6—7, 10—11, 13, 19  
Špažinskaja — 44, 48—49  
Špažinski — 39, 41—43, 44,  
46—48, 50

Zukovski — 11, 22, 23—24, 44,  
63

Tanejev — 16—18, 19, 22, 56—57  
Thomas — 81—83

Tšaikovski M. I. — 10—11, 22,  
50—52, 53, 59, 62—63

Tšaikovski P. I.:

Ballett:

«Uinuv kaunitar» — 50

Balletikavandid:

«Undine» — 22, 44  
«Vatanabe» — 59—60

Ooperid:

«Jevgeni Onegin» — 7,  
11—21, 23, 35, 37  
«Mazepa» — 35—36, 40, 41  
«Opritšnik» — 33

«Orléansi neitsi» — 23—32,  
34—35  
«Padaemand» — 50—56,  
58—59  
«Sepp Vakula» («Kuldkinga-  
ke») — 6, 15—16, 20, 23,  
32, 59, 87  
«Undine» — 33  
«Vojevood» — 32—34  
«Völutar» — 38—40, 41—43,  
44, 45—48, 59  
«Yolanthe» — 56, 59, 60, 62

Ooperikavandid:

«Armunud bajadeer» — 50  
«Bela» — 50  
«Chilloni lossis» — 61—62  
«Inez» — 10—11  
«Kapteni tütar» — 49—50  
«Othello» — 7—9  
«Romeo ja Julia» — 22  
«Tsaaritar vastu tahtmist»  
(«Efraim») — 6

Sümfoonia:

«Manfred» — 40—41

Tšehhov — 50

Verdi — 6, 15, 16—17, 39, 75  
Vigny — 9—10  
Vsevoložski — 46, 48, 50, 53

Wagner — 10, 57, 86, 87—92  
Wallon — 25—26  
Walz — 59—60  
Weber — 18, 78

## TEMAATILINE REGISTER

- Dargomõžski ooperireform — 5, 70, 88
- Itaalia ooper — 5, 78—79
- Keiserlik ooperilava — 14, 20—21
- Muusikaline deklamatsioon ooperis — 54—55, 88
- Ooper ja rahvas — 33, 38, 40
- Ooper kui muusikavorm — 5—6, 36, 65, 70, 75—76
- Ooperilibreto — 27—28, 41—43, 43—44, 46—48, 50—51, 59, 62—63, 64—65, 81—83
- Ooperistiil — 23, 32—33, 42, 43—44, 67, 87
- Ooperistsenaariumid:
- «Jevgeni Onegin» — 11—12
  - «Orléans'i neitsi» — 28—31
  - «Othello» — 7—9
- «Suur ooper» — 12, 16—18, 22, 83
- Wagneri ooperireform — 87—91



## SISUKORD

Eessõna . . . . .	3
I osa . . . . .	5
II osa . . . . .	64
Kasutatud allikad . . . . .	93
Kirjandust . . . . .	94
Nimede register . . . . .	95
Temaatiline register . . . . .	97

П. И. ЧАЙКОВСКИЙ  
ОБ ОПЕРЕ

На эстонском языке  
Оформление Ю. Хабихт

Эстонское Государственное Издательство  
Таллин, Пярну маантсэ 10

\*

*Toimetaja B. Betlem*

*Tehniline toimetaja I. Vahre*

*Korrektorid H. Peelia Ü. Rattur*

Ladumisele antud 23. III 1955. Trükkimisele antud  
22. IV 1955. Paber 54×84, 1/16. Trükipoognaid 6,25.  
Formaadile 60×92 kohaldatud trükipoognaid 5,13.  
Arvutuspoognaid 4,55. Trükiarv 2000. MB-09008.  
Tellimise nr. 699. Trükkikoda „Pioneer“, Tartu,  
Kastani 38.

Hind rbl. 2.30



Rbl. 2.30

A-20500

TÜ RAAMATUKOGU



1 0300 00348631 5