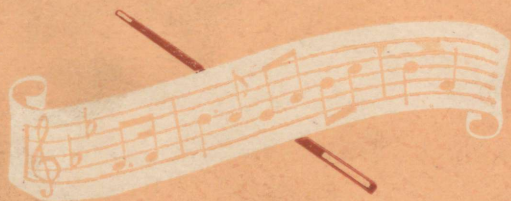


*V. Vassina-Grossman*

**ESIMENE  
RAAMAT  
MUUSIKAST**



*Eesti Riiklik Kirjastus*

A-20619 I

V. VASSINA-GROSSMAN

# ESIMENE RAAMAT MUUSIKAST



EESTI RIIKLIK KIRJASTUS

TALLINN 1955

Originaali tiitel :  
В. Васина-Гроссман  
ПЕРВАЯ КНИЖКА О МУЗЫКЕ  
Государственное Музыкальное Издательство  
Москва 1953

*Tõlkinud F. Randel*

2



В. Васина-Гроссман  
ПЕРВАЯ КНИЖКА О МУЗЫКЕ  
На эстонском языке  
Обложка А. Коэметс  
Эстонское Государственное Издательство  
Таллин, Пярну маантэ 10

\*

Toimetaja B. Betlem. Tehniline toimetaja I. Vahtre.  
Korrektorid H. Peel ja Ü. Rattur

---

Ladumisele antud 2. VI 1955. Trükkimisele antud 16. VIII 1955. Paber 54×84, 1/16. Trüki-  
poognaid 7. Formaadile 60×92 kohaldatud trükipoognaid 5,74. Arvutuspoognaid 6,26.  
Trükiarv 5000. MB-17142. Tellimise nr. 1234

---

Trükikoda „Pioneer“, Tartu, Kastani tn. 38.  
Hind rbl. 3,15

7—8

## LUGEJATELE

Muusikast on kirjutatud palju raamatuid, suuri ja väikesi. Ühed neist jutustavad suurte muusikute elust, teised — muusikateostest. Nende jaoks, kes õpivad mängima ja laulma, on olemas palju õpikuid.

Enamik sellistest raamatutest on määratud lugejale, kes juba tunneb mõnevõrra muusikat, kes on saanud teatava muusikalise hariduse. Neis esinevad muusikalised oskussõnad, mida lugeja, kes pole muusik, alati ei tunne; neisse paigutatud noodinäited on arusaadavad ainult nendele, kes oskavad lugeda nooti.

Hoopis vähem raamatuid on kirjutatud aga nendele muusikaharrastajaile, kes pole saanud mingit muusikalist haridust. Ja päris väike osa neist on määratud kooliealistele lugejatele.

See raamat on kirjutatud eelkõige nende noorte lugejate jaoks, kes ei õpi üheski muusikakoolis, kuid armastavad kuulata muusikat ja tahaksid sellest rohkem teada. Ta on kirjutatud kooliõpilaste jaoks, kes kuulavad raadiost muusikasaateid ning seejärel saadavad raadiole kirju, milles nad paluvad selgitada seda, mis põlnud küllaldaselt arusaadav. Autor tahab aidata noortel muusikaharrastajatel muusikateostest paremini aru saada, aidata paremini mõista neid mõtteid ja tundeid, mida helilooja on pannud muusikasse.

Raamat, on kirjutatud ka nende jaoks, kes kuuluvad laulukooridesse ja isetegevusorkestritesse. Ta aitab neil süveneda muusikateostesse, mida nad esitavad. Kuid mida paremini laulja või muusik mõistab tema poolt esitatavat teost, seda arusaadavamalt ja veenvamalt kõlab see ka kuulajatele.

Raamatus leiata kõige hädavajalikumaid andmeid selle kohta, mis on muusika, muusikateoste põhiliikide (*žanride*), häälte, muusikariistade ja orkestri kohta,

Jutustades kõigest sellest, on autor mõnikord puudutanud ka muusikakunsti ajalugu, et lugejad kas või kõige üldisemates joontes teaksid, kuidas see on kujunenud ja arenenud. Raamatu lõppu on paigutatud väike sõnastik; selles leiata seletuse tundmatu sõna kohta, näiteks muusikariista nimetuse või muusikateose liigi kohta.

Raamatus on mõned noodinäited. Need on paigutatud siia täiendavate «muusikaliste illustratsioonidena» nende lugejate jaoks, kes on tuttavad noodikirjaga. Kuid raamatu tekst on arusaadav ka ilma nendeta. Ning mõned näited kolmandas peatükis, mis selgitavad noodikirja olemust, on niivõrd lihtsad, et nad on arusaadavad igale lugejale, isegi neile, kes noodikirja ei tunne.

Mitte kõik, millest jutustab see raamat, pole ühesuguse *praktilise* tähtsusega asjaarmastajale-muusikule ja kuulajale.

Näiteks võib noodist hästi mängida, üldse teadmata, kes ja millal leiutas meie noodikirja süsteemi. Võib õppida mängima klaverit või viulit, tundmata nende instrumentide ajalugu. Ent kui me saame teada, kui palju inimese mõtte pingutusi, kui palju aastaid, aga mõnikord isegi aastasadu kestnud loominguulist tööd on neis lihtsais esemais, mida me igapäev kasutame, — siis hakkame neid vaatama teise pilguga, hindame ja armastame neid rohkem.

Muidugi pole siia koondatud kaugeltki kõiki andmeid muusikast. See pole muusikaline entsüklopeedia, õpik ega käsiraamat iseõppijaile. See on juturaamat, ning autor tahaks väga, et lugejad ei piirduks sellega, vaid hakkaksid huvi tundma ka teiste muusika-alaste raamatute vastu. Ja kui te pärast esimest tutvumist muusikamaailmaga hakkate lugema raamatut mõne suure helilooja elust või muusikateose sisuseletust, siis on need teile arusaadavamad kui varem. See raamat on samm teiste, raskemate sammude astumiseks ning seepärast teda nimetataksegi «esimeseks raamatuks» muusikast.

---

## ESIMENE PEATÜKK

*Kus me kuuleme muusikat. Muusika teatris, kontserdisaalis, kinos, koolis ja tänaval. Kes loob muusikat. Muusika meie kodumaa elus ja meie kodumaa elu muusikas.*

Mis on muusika? Milline koht on tal meie elus? Kas saab muusika samuti nagu teised kunstid, nagu kirjan- dus, luule ja teater, väljendada inimeste mõtteid ja tun- deid?

Selles raamatus püüame vastata kõigile neile küsimus- tele. Esiolgu aga lihtsalt paneme tähele, mis kõlab meie ümber, ja mõtleme järele, kas me sagedasti kohtame muu- sikat oma elus. Teeme väikese jalutuskäigu Moskva täna- vatel ja püüame tähele panna kõike, mis on ühenduses muusikaga.

Alustame oma jalutuskäiku Majakovski väljakult, kus asub üks pealinna suurimaid kontserdisaale — suure vene helilooja P. I. Tšaikovski nimeline kontserdisaal.

Läheneme sissekäigu juures asuvatele suurtele kuulu- tustahvlitele ja vaatame, millised kontserdid toimuvad täna ja lähemal päevil.

Täna esineb saalis Pjatnitski-nimeline riiklik koor. Koor esitab vene rahvalaule: vanu, mis on rahva hulgas säili- nud mälestusena ammumöödunud aegadest, ja uusi, mis on loodud nõukogude kolhoosikülas. Suure osa kavast täi- davad koori muusikalise juhi V. Zahharovi laulud, mis on kogu meie rahva hulgas laialdaselt tuntud.

Tiin on aga ka kuulutus riikliku sümfooniaorkestri kont- serdi kohta. Kavas on Tšaikovski teosed: 5. sümfoonia, avamäng «Romeo ja Julia». Paljud sõnad sellel kuulutusel vajavad selgitust: sümfoonia, avamäng, sümfooniaorke- ster — sellest kõigest võib jutustada palju huvitavat. Kuid ei maksa ette rutata — lükkame selle jutustuse edasi raa- matu järgmiste peatükkideni. Praegu on ju meie üles-

andeks ainult tähele panna, kus ja kuidas me kohtame muusikat. Sellepärast sammume edasi.

Lähme mööda Gorki tänavat ja kuulame — kas ei kosta kusagil meie teel muusikat? Meil läks hästi: me ei jõudnud veel astuda paari sammugi, kui meile tuli vastu Nõukogude Armees võitlejate kolonn. Ees on puhkpilliorkester, kes mängib marssi sellise kindla ja nõtkes rütmiga, et kõik möödunud hakkavad tahtmatult sellega sammu pidama.

Muusika on sõjaväes vajalik mitte ainult selleks, et võitlejate rivisamm oleks ühtlasem ning kindlam. Ta on vajalik mitte ainult rännakutel ja paraadidel, vaid ka lahingus. Sellest kirjutas juba suur vene väejuht A. Suvorov:

«Muusika on lahingus vajalik ja kasulik, ja on tarvis, et see oleks hästi vali... Muusika kahekordistab, kolmekordistab armeed. Lehvivate lippude ja mürtsuva muusikaga vallutasin ma Izmaili...»

Sellest, kuidas muusika kahekordistas ja kolmekordistas armees jõudu Suure Isamaasõja päevil, võib jutustada palju. Kord, raskete tänavalahingute ajal Tarnopoli vabastamisel, kõlasid linnas võitlejatele ootamatult Nõukogude Liidu riigihümni pidulikud helid. Sõjaväeorkester oli tulnud tagalast eesliinile, et innustada muusikaga võitlejaid raskes lahingus. Vaenlase miinipilduja tule all mängis ta hümnid, mängis lahingumarsse ja armastatud laule. Ning nende helide saatel tungisid võitlejad edasi veelgi julgemini ning enesekindlamalt.

Kinos Puškini väljakul jookseb film «Kohtumine Elbel». Kas mäletate sellest filmist D. Šostakoviitši laulu, mis lõpeb sõnadega «Võitjaks nüüd rahu jääb»? Jällegi kohtasime muusikat — see kõlab ju igas kinofilmis.

Laulud, mida esitavad filmikangelased, muutuvad sageli meie rahva lemmiklauludeks. Laialdase kuulsuse on omandanud I. Dunajevski laulud (filmidest «Tsirkus», «Kapten Granti lapsed», «Kubaani kasakad» jt.), T. Hrennikovi laulud («Seakarjus ja lambur»), V. Solovjov-Sedoi («Esimene kinnas») ja teiste nõukogude heliloojate laulud.

Muusika kõlab filmides ka ilma sõnadeta, orkestri esituses, tavaliselt tegevuse kõige tähtsamatel, kõige pingelisel momentidel. Ta väljendab kangelaste hingelist seisundit, tugevdab muljet ühest või teisest episoodist: pidulikust või kurvast, kohutavast või naljakast. Laialdaselt on näiteks kasutatud orkestrimuusikat filmis «Berliini langemine» (helilooja — D. Šostakoviitš).

Oleme jõudnud pealinna keskusesse. Suundume vasa-kule, Sverdlovi väljakule, Suure Teatri juurde, kus iga päev ja pidupäevadel isegi kaks korda päevas esitatakse parimaid oopereid ja ballette. Sissekäigu juures on välja pandud teatri mängukava terveks nädalaks: Glinka «Ivan Sussanin», Tšaikovski «Padaemand», Bizet' «Carmen», Rimski-Korsakovi «Sadko» ja «Lumivalgeke», Mussorgski «Boriš Godunov», Assafjevi «Pariisi leegid».

Kui palju muusikat kõlab pealinnas! Aga me ei ole ju veel astunud Herzeni tänavasse, konservatooriumi, kus nii Suures kui ka Väikeses saalis peaaegu iga päev esinevad lauljad ja pianistid ning kus mängib sümfooniaorkester. Ja kui me vaataksime konservatooriumi õpperuumidesse, siis kohtuksime noorte muusikutega, kes on sõitnud siia kõigist Nõukogude Liidu osadest õppima laulmist, muusikariistadel mängimist ja heliloomingu kunsti. Konservatoorium on ju üks suurimaid muusika-alaseid õppeasutusi meie maal.

Kes siis loob kogu seda muusikat, mis kõlab iga päev ooperi- ja draamateatrites, kontserdisaalides, kinos, koolis ja tänavatel?

Seda muusikat luuakse mitut moodi. Suurepäraseid laule loovad rahvalaulikud, kes võib-olla kunagi pole õppinud üheski muusikakoolis, ja nende meloodiad lähevad ühelt laulikult edasi teisele, järk-järgult muutudes, täiene-des, saades juba mitte ühe inimese, vaid kogu rahva loominguks. Meie, nõukogude ajastul, kus rahva talentide arenguks on avatud kõik teed, on paljud nendest, kes alustasid meloodiate loomisega, mida nad ise ei osanud üles kirjutada, omandanud hariduse, saanud heliloojateks, õppinud looma sümfooniaid ja oopereid.

Selleks et saada heliloojaks, on tarvis palju teada ja palju osata. Kuid peamine, on tarvis õppida väljendama helides neid mõtteid ja tundeid, mis on omased *kogu rahvale*, vastasel korral ei leia muusikateos kuulajates vastukaja, õsutub elutuks ja mitte kellelegi vajalikuks.

Muusikaga tegelevad meie maal mitte ainult spetsialistid-muusikud. Isetegevuslike orkestrite, kooride ja isegi ooperikollektiivide tohutu hulk kasvab iga päevaga. Muusika-alaseid loenguid ning vestlusi peetakse klubides, muusikaülikoolides ja raadios. Kõigis koolides on sisse seatud kohustuslikud muusikatunnid.

Tähendab, muusikal on mitte ainult suur, vaid ka väga

tähtis koht meie maa elus. Talle pööratakse niisugust suurt tähelepanu sellepärast, et ta, nagu iga teinegi kunst, väljendab seda, mida inimesed tunnevad, mille poole nad püüdlevad ja millest nad unistavad. Nagu kõik teisedki kunstialad ja teadus, on ka muusika meie rahvale relvaks võitluses kommunismi eest, rahu eest kogu maailmas.

Meie kodumaa on õigustatult uhke suurte heliloojate-klassikute pärandile. Inimeste hulgas, kes on vene rahva uhkuseks, nimetas Jossif Vissarionovitš Stalin, kes oli alati suur kunstisõber, Glinka ja Tšaikovski nime. See oli 6. novembril 1941. aastal, raskel ajal meie kodumaa elus.

Armastuse, austuse ja uhkusega kõneles muusikast ja muusikutest Vladimir Iljitš Lenin. Kord, kuulates üht Beethoveni sonaati, ütles Lenin: «Imetlusväärne, üle-inimlik muusika. Ma mõtlen alati uhkusega, võib-olla naiivse uhkusega: milliseid imesid võivad teha inimesed!»<sup>1</sup>

«Laul ja värss — see on pomm ja lipp...», — kõneles Vladimir Majakovski, meie ajastu suurim luuletaja. Tõepoolest: kas Nõukogude Liidu riigihümn, mille sõnad kõnelevad sellest peamisest, mis eraldab meie maad teistest, ei ole tõesti meie maa võidulipuks? Loodud Suure Isamaasõja päevil, innustas ta Nõukogude Armeed võitlejaid ja nagu lipp juhtis neid üha edasi.

Sõja-aastail loodi palju suurepäraseid laule, mis tõstsid sõdurite võitlusvaimu lahingutes mitte ainult meie maad, vaid ka kogu inimkonda ähvardava fašismi vastu. Juba sõja esimestel päevadel tekkis A. V. Aleksandrovi karm ja mehine laul «Püha sõda».

Kodumaa ja kogu maailma kaitsele fašistliku orjastamise vastu kutsusid mitte ainult laulud, vaid ka sümfoonilised teosed, mis sõnadeta väljendasid seda, mida tundis tol ajal kogu rahvas. Selline on Dmitri Šostakovitši 7. sümfoonia, mille ta kirjutas ümberpiiratud Leningradis, — üks suurepärasemaid fašismivastaseid teoseid, mis loodi neil päevil.

Muusika on meie võimsaks relvaks võitluses rahu eest. Kõigi maade eesrindlik noorsugu laulab innustusega helilooja A. Novikovi ja luuletaja L. Ošanini «Demokraatliku noorsoo hümn»:

<sup>1</sup> Ленин о культуре и искусстве, Изогиз, 1938, стр. 304.

... need, kes on ausad,  
meiega tõusku  
sõdade vastu koos!

A. Tulikovi, V. Belõi, V. Muradeli rahulaulud ja paljud teised nõukogude heliloojate laulud kõlavad kaugel väljaspool meie kodumaa piire, kutsudes rahvaid ühtsusele võitluses rahu ja demokraatia eest.

Neid laulab neegerlaulja Paul Robeson, kelle iga kontsert Ameerikas muutub protestimiitinguks dollari võimu vastu, lihtsate, ausate inimeste solidaarsusemiitinguks. Robesoni tegevus sai kõrge hinnangu osaliseks: 1952. aastal omistati talle rahvusvaheline Stalini preemia «Rahu kindlustamise eest rahvaste vahel». Nõukogude laulud on Robesonile ja teistele meie piiritagustele sõpradele relvaks nende julges ning ennastsalgavas võitluses.

Ja kõigis maades luuakse praegu laule iga aastaga laienevast võitlusest rahu eest. Neid laule lauldakse uut elu ehitavates rahvademokraatiamaades, neid lauldakse keelamistest ja jälitamistest hoolimata kapitalistlikes maades. Käsikäes sammudes laulavad kogu maailma noormehed ja neiud demokraatliku noorsoo festivalidel neid laule, mis sisendavad lihtsate, ausate inimeste südamesse usku tulevikku.

Paljudes muusikateostes on leidnud kajastust ka meie rahva rahulik loov töö.

Looduse ümberkujundamise plaani, partei suurt hoolitsust rahva heaolu eest ülistatakse Dmitri Šostakoviitši oratooriumis «Laul metsadest». Heliloojad loovad laule kolhoosnikutest, suurte saakide meistritest, üliõpilastest ja tööstuskoolide õpilastest.

Ja kõigis neis teostes kajastub mitmekesiselt, kuid siiski omamoodi nõukogude kunsti tähtsaim kuju — nõukogude inimene, kes ehitab kommunismi ülevat hoonet.

Nii võtab muusika osa meie maa ja kogu inimkonna elust, nii täidavad muusikud oma patrioodikohustust.

Kuidas siis avalduvad muusikas kõik need suured mõtted ja tunded; mille poolest muusika sarnaneb teiste kunstidega ja mille poolest ta erineb neist? Vastuse sellele küsimusele leiavad lugejad järgnevates peatükkides.

---

## TEINE PEATÜKK

- *Mille poolest muusika sarnaneb teiste kunstidega. Mida võib õpetada ekskursioon muusikakooli. Mis on meloodia, laad, rütm ja vorm.*

Me teame juba, et muusika võtab pidevalt osa meie elust. Ühtlasi kajastab ta seda elu, kajastab nii suuri sündmusi kogu rahva elus kui ka üksikute inimeste tundeid — nende rõõme ja muresid. Muusikal pole selleks vähem vahendeid kui kirjandusel, teatril, maalikunstil või skulptuuril.

Meenutagem üht Tšaikovski väga tuntud klaveripala — «Troikal». Palju kordi on vene luuletajad, kirjanikud ja kunstnikud kujutanud oma teostes pilti talvisest teest ja troikast, mis tormab ääretul lumelagendikul kaugusse, saadetuna postipoisi laulust, mis kõlab kord uljalt, kord nukralt. Te kõik mäletate Puškini luuletust «Talvine tee» ja pöördumist «troika-linnukese» poole Gogoli poemis «Surnud hinged». Sellesama, igale vene inimesele tuttava pildi maalis oma muusikas Tšaikovski, kes tuliselt armastas oma kodumaa loodust, vene loodust, selle lihtsat ja tagasihoidlikku ilu.

Kuulates seda teost, eraldame me selles nii postipoisi laulu kui ka looga küljes rippuvate kuljüste kõlinat, selgesti tekivad meie kujutluses vene looduse poetilised pildid oma laiade, kaugusse kutsuvate avarustega.

• Te olete sageli lugenud raamatutest suurte ajalooliste lahingute kirjeldusi, te muidugi mäletate lahingupilte Tolstoi romaanist «Sõda ja rahu» ja Poltaava lahingut Puškini poemis. Kas saab muusika võistelda siin luule ja kirjandusega? Selleks, et antud küsimusele vastust saada, on tarvis kuulata näiteks Tšaikovski avamängu «1812. aasta» või Rimski-Korsakovi «Taplust Kerženetsi juures». Nende teoste muusika annab edasi tundeid, mis innusta-

sid vene sõjamehi nende kangelaslikus võitluses, ning maalikunsti pildi lahingust endast.

Niisama jõuliselt võib muusika edasi anda dramaatilisi sündmusi üksikute inimeste elus, nende rõõme ja mureid.

Ei miski pole kurvem sellest loost,  
mis räägib Juliast ja Romeost, —

ütles Shakespeare oma tragöödias noormehe ja neiu kohta, kes hukkusid keskaja eelarvamuste ohvritena. Ka nüüd, kui me loeme või näeme laval seda tragöödiat, mis on kirjutatud ligi neli sajandit tagasi, erutab meid ikka Romeo ja Julia saatus. Innustunud sellest Shakespeare teosest, kirjutas Tšaikovski oma sümfoonilise avamängu «Romeo ja Julia». Ning muusikas elustuvad tragöödia kujud: kõlab range kirikuviis — munk Lorenzo muusikaline «portree», kostab kahe vaenuliku perekonna vahel toimuva võitluse kära. Ja lõpuks kõlab imekaunis meloodia, mis väljendab Romeo ja Julia puhast, noort armastust. Meil on mõnikord raske öelda, kes andis eredamalt ja täiuslikumalt edasi tagedusele ja vaenule vaatamata õitselepuhkeva armastuse ilu, — kas Shakespeare oma tragöödias või Tšaikovski oma sümfoonilises avamängus.

Paljudes teostes aga astub muusika maalikunsti kõrvale. «Ookean — meri sinine», värvide virvendavad sillerdused, merelainete ühtlane hingus — see kõik on hämmastava piltlikkusega edasi antud Rimski-Korsakovi ooperi «Sadko» orkestri-sissejuhatuses. Ning sissejuhatus Musorgski ooperile «Hovanštšina» annab edasi suurepärase pildi koidust Moskva jõel. Me kuulame muusikat ja just nagu näeme, kuidas süttib taevas roosa koiduviirg, kuidas esimesed päikesekiired kuldavad vanade katedraalide kupleid, kellatornide tippe ja katuste harju ning kuidas hommikune valgus ujutab järk-järgult üle ärkava linna tänavaid ja väljakuid. Nii saavad heliloojad mõnikord maalikunstnikeks.

Me näeme, et muusikas on palju ühist luule, kirjanduse, teatri ja maalikunstiga; tema kujud võivad olla niisama eredad ja elavad. Ta kasutab ainult teisi vahendeid — ei sõnu ega värve, vaid muusikalisi helisid.

Muusika keel on arusaadav ja mõistetav kõigile, mitte ainult muusikutele ja muusikaharrastajatele. Isegi päris väikesed lapsed eraldavad kohe kurba muusikat lõbusast, ei aja kunagi segi hällilaulu meloodiat marsi- või tantsu-



Muusikakooli õpilane mängib viulit.

muusikaga. Kuid muusika keel ei ole kõigile *ühetaoliselt* arusaadav. Teades, millest koosneb muusika, kuidas on ehitatud muusikaline keel, mõistame muusikateost selgemiini ning tunnetame sügavamalt tema ilu<sup>1</sup>.

Seda õpetatakse muusikakoolides ja konservatooriumides. Kuid ärge arvake, et inimesed, kes pole muusikat õppinud, ei suuda mõista muusikalise keele seadusi. Tuleb ainult tähelepanelikumalt kuulata ja süveneda sellesse muusikasse, mida me sageli kuuleme.

Eelnenud peatükis tegime teiega kujuteldava «muusikalise ekskursiooni» Moskvas. Jätkame nüüd seda ja lähme ühte põiktänavasse Herzeni tänava läheduses. Seal on konservatooriumi juures asuv kümneklassiline muusikakool, kus õpivad muusikat teie eakaaslased. Lähme teisele korrusele ning sammume mööda pikka, laia ja valget koridori. See on väga sarnane tavaliste koolikoridoridega;

---

<sup>1</sup> Kui me kõneleme «helikeel» või «muusikaline keel», siis rõhutame sellega muusika mõtestatust, väljendusrikkust. See ei tähenda, et muusikaline keel võib samasuguse täpsuse ja konkreetsusega väljendada üksikuid mõisteid nagu sõnaline keel. Kuid mõningatel muusikalise keele ehituse iseärasustel on palju ühist sõnalise keelega.

paremal ja vasakul on klassid, lõpus uks pealkirjaga: «Õpetajate tuba». Siin on ka füüsika kabinet ja loodusteaduse kabinet. Selle kooli õpilased õpivad neidsamu üldhariduslikke aineid, mida õpitakse tavalistes koolideski. Ent kui me vaatame sisse ühte neist klassidest, mis on eraldatud koridorist raske kahekordse uksega, siis näeme pilti, mis ei sarnane õppetööga tavalises koolis. Tugitoolis laua taga istub õpetaja, tema ees seisab tüdrukuke-viiuldaja ning mängib midagi väga tuttavat ja ilusat. Kaks teist õpilast istuvad vaikselt eemal — ootavad arvatavasti oma järjekorda.

Muusikateost, mida mängib viiuldaja, esitatakse sageli kontsertidel ja raadios. See on Tšaikovski «Sentimentaalne valss». Praegu ei kõla see teos küll mitte just nii, nagu me oleme seda harjunud kuulma, selles nagu puuduks midagi. See on ka arusaadav: tüdruk mängib praegu üksi, ilma klaverisaateta, selleks, et nii tema ise kui ka õpetaja võiksid paremini kontrollida, kas see pala on täpselt selgeks õpitud. Kuid Tšaikovski meloodia on iseenesest nii ilus, et raske on lahkuda pala lõpuni kuulamata, — isegi sellise mittetäieliku esituse korral. Meloodia on ju muusikateoses kõige olulisem, «muusika hing», nagu sageli öeldakse.

Kas teiega on juhtunud, et olete teatrist, kontserdilt või kinost pärast muusikalist filmi koju tulles tasakesi laulnud teile meeldima hakanud äsja kuulnud laulu? Te ei suutnud kohe meelde jätta selle sõnu ning muidugi ei suuda seda esitada sellise täiuslikkusega, nagu see kõlas koori ja orkestriga, kuid teile jäi meelde ja te laulsite kõige olulisemat — laulu *meloodiat*, tema viisi.

Viis, mida võib laulda üks hääl, — see ongi meloodia, muusikateose alus. Mõnikord kujutab täiesti lõpetatud muusikateos enesest ainult meloodiat, ühehäälset viisi, ilma alahäälteta, ilma instrumentide saateta. Nii esitatakse sageli rahvalaule.

Kas mäletate «Küti kirjadest» jutustust «Lauljad»? Selles on Turgenev kirjeldanud kahe rahvalauliku võistlust, mida ta oli kord pealt kuulanud.

«Ta ohkas sügavalt ja hakkas laulma... Tema hääle esimene heli oli nõrk ning ebaühtlane, ja näis, nagu poleks see tulnudki tema rinnast, vaid kandunud siia kustki väga kaugelt ja otsekui juhuslikult lennanud tuppa. See võibsev ja nagu kõlisev heli mõjus meile kõigile imelikult... Sel-

lele esimesele helile järgnes teine, kindlam ja kestmam, kuid ilmselt ikka veel viibelev nagu pillikeel, kui too, tugeva sõrme all äkki helisema löönud, oma viimast, kiiresti tarduvat võnkumist võngub, — teisele järgnes kolmas ja vähehaaval hoogu võttes ning paisudes hakkas voolama kurvameelne laul. «Üle lagendiku mitu rada lookleb,» laulis Jakov, ja kõiki meid valdas õnnis tunne, ning hakkas jube. Pean tunnistama, et olen harva kuulnud selletaolist häält: see oli veidi korrast ära ja helises nagu mõranenult; alguses koguni kajas kuidagi haiglaselt; kuid selles oli võltsimatut sügavat kirge, ja noorust, ja jõudu, ja maheadust, ja mingisugust kaasakiskuvalt muretut, nukrat leina. Selles helas ja tuikas veneomane, õiglane ning armastav hing ja aina tungis teile südamesse, haaras kinni otse selle veneomasest keelest. Laul paisus ja helises.»

Sellest näeme, kui palju võib väljendada viis, isegi kui ta kõlab ilma igasuguse saateta.

Meloodia on peamiseks väljendusvahendiks mitte ainult rahvalaulus, vaid ka väga suurtes ja keerukates teostes. Muusikat, milles kuulaja ei tunne selget, väljendusriikast meloodiat, on raskem kuulata ja meelde jätta. Seda teadsid hästi suured vene heliloojad, eriti Glinka ja Tšaikovski, kelle muusika — nii ooperi- kui ka orkestrimuusika — on alati laulev, meloodiline. Meloodia väljendusjõudu mõistis hästi Rimski-Korsakov, kui ta oma ooperis «Tsaari mõrsja» laskis üht tegelast — Ljubašat — laulda ilma orkestri saateta. Ning see üksikult kõlav viis annab hämmastava jõuga edasi igatseva naise tundeid.

Millest siis koosneb *meloodia* ja kuidas on ta üles ehitatud?

Muusikud ütlevad, et meloodia on ühehäälselt väljendatud muusikaline mõte. Selles, nagu sõnadega väljendatud mõtteski, on omad ülesehituse seadused, üksikute helide omavahelise ühendamise seadused. Selleks et tutvuda meloodia ja üldse muusikalise keele kõige põhilisemate seadustega, tuleb meil heita pilk veel paljudesse muusikakooli klassidesse.

Paotame tasakesi ühe klassi ukse. Meie ees on väga tuttav pilt: õpilased kuulavad ja kirjutavad midagi üles — arvatavasti diktaati. Kuid klassis ei kosta õpetaja hääl, vaid klaveri helid. Õpetaja istub klaveri taga ja mängib mingit meloodiat, õpilased aga kirjutavad seda üles. Ilmneb, et on võimalik kirjutada *muusikalisi* diktaate! Muusika-

koolide õpilased kirjutavad neid alatasa — see on väga hea harjutus muusikalise kuulmise arendamiseks.

Kuigi muusikalist diktaati kirjutama õppida pole just kerge, võib selle olemust siiski kohe mõista. Viiest joonest koosnevale noodireale kirjutavad õpilased erilisi märke — noote, paigutades neid kord ülemistele, kord alumistele joontele. Kuidas siis saavad nad teada, kuhu just asetada noot, mis märgib üht või teist heli?

Mitte kõik meloodia helid, mida mängib õpetaja, pole ühetaolised. Ühed on heledamad, «peenemad», teised tumedamad, «jämedamad». Peenemad, heledamad kirjutatakse ülemistele joontele, tumedamad — alumistele. Neid nimetatakse tavaliselt «kõrgeteks» ja «madalateks» helideks, kuigi see nimetus on muidugi tinglik. Helid ei leba ju mingitel riiulitel nagu raamatud kapis.<sup>1</sup>

Meloodia koosneb erineva kõrgusega helidest, — see selguski meile klassis, kus kirjutati muusikalist diktaati.

Kuid see pole veel kaugeltki kõik. Katsuge kuidagi võtta klaveril üksteise järel mitu erineva kõrgusega heli, vajutades mitmele eri klahvile. Kas võib seda juhuslikult võetud helide ühendust nimetada meloodiaks? Muidugi mitte, samuti nagu ei saa nimetada lauseks juhuslikult valitud sõnu. Meloodia helides on midagi, mis neid ühendab, mis teeb meloodia muusikaliseks mõtteks. Jätkame oma kujuteldavat ekskursiooni, mis aitab meil mõista ka seda.

Muusikakooli suurde, kõige suuremasse klassi kogunevad õpilased. Nad seisavad poolringis, korrapidajad jagavad neile noodilehed. Kohe algab kooli üldkoori harjutus.

Koorilaulu tund algas A. Novikovi «Demokraatliku noorsoo hümn» esitamisega. See laul noorte võitlusest rahu eest on kõigile hästi tuttav, ta on saanud tuntuks ka kaugel väljaspool meie kodumaa piire. Ning just seepärast, et laulu meloodia on kõigile tuttav, võib selle näite najal kergesti mõista, kuidas on omavahel seotud igasuguse meloodia helid.

Kui koorijuht (dirigent) õpib kooriga hümn, laulu, üldse mistahes kooriteost, laseb ta sageli korrata üksikuid osi, et neid paremini selgeks õppida. Nüüdki peatas õpetaja õpilasi pärast laulu esimest salmi ning palus seda korrata.

---

<sup>1</sup> Helide kõrguste vahe oleneb heli võngete sagedusest. Kõige madalamatel muusikas kasutatavatel helidel on väike võngete arv sekundis (16—60), kõige kõrgematel — mitu tuhat.

Kas ta peatas õpilasi just nimelt *pärast esimest salmi* juhuslikult või mitte ja kas on ühetaoliselt sobiv ükskõik missuguse heli järel katkestada meloodiat? Katsuge laulda laulu meloodiat ja peatuda selle esimesel real:

Kõigi rahvaste lapsed...

Te tunnete kohe, et see on väga ebasoodne moment peatumiseks, viimane heli nagu nõuab meloodia jätkamist, kõlab *ebapüsivalt*. Antud juhul on see tingitud sellest, et ka tekstis pole mõte viidud lõpule. Kuid alati pole see nii. Selle laulu esimese salmi tekstil on täiesti lõpetatud mõte. Salmi viimased sõnad kõlavad:

Igaüks noortest  
käsi meil andku, —  
võitleme, sõbrad, koos!

Kuid muusikas me siiski ei kuuie lõpetatust, me tunneme, et salmile peab järgnema refrään. Ja alles refrääni lõpus saabub täielik kindlus, lõpetatus:

Seda laulu tappa kunagi ei saa!  
Eal ei saa, eal ei saa!

Veel selgemini võib tunda meloodia heli ebapüsivust, kui katkestada refrään sõnade «eal ei saa» *eelviimasel* kordamisel.

Tähendab, üksikud, kõrguselt erinevad meloodia helid on erineva tähendusega. Ühed kõlavad püsivamalt, kindlamalt — nendega tavaliselt lõpeb laul või salm. Teistega, vastupidi, ei saa laul kuidagi lõppeda — meie kuulmine ootab kindlasti jätkumist, püsiva heli ilmumist.

Ebapüsivad helid nagu tungleksid püsivate poole, nii nagu püsivast tasakaalust väljaviidud ese püüab uuesti saavutada seda seisundit. Sellega luuaksegi elav, väljendusrikas muusikaline keel.

Selles on midagi ühist meie kõnekeelele, milles samuti on kuulda tõusud ja langused ning omamoodi püsivad ja ebapüsivad intonatsioonid. Nii näiteks kõlab jaatav lause «püsivamalt» kui küsiv lause. Kontrollige seda ükskõik millise lause abil, öeldes seda erineva intonatsiooniga:

«Ta luges seda raamatut» ja «Luges ta seda raamatut?»

Kui me oma kõnes tarvitaksime ainult püsivaid, jaatavaid intonatsioone, kõlaks see monotoonselt ja väljendusvaeselt. Niisama monotoonselt kõlaks ka ainult püsivatest helidest koosnev meloodia.

Püsivad ja ebapüsivad helid on muusikas alati ühendatud kindla korra järgi. Meloodias ja üldse muusikas ei saa olla püsivate ja ebapüsivate helide korratut vaheldumist. Nende vahetamine, omavahelist seost nimetavad muusikud *laadiks*.

Muusikalised laadid on väga mitmesugused, nad sisaldavad erineva hulga helisid, erinevalt on nendes asetatud ka püsivad ja ebapüsivad helid. Kuid ebapüsivatel helidel on *alati* tung püsivate helide poole, ning see teeb meloodia mõtestatuks.

Kõige tarvitavamad laadid on mažoor ja minoor. Need sõnad on juurdunud meie igapäevasesse keelde, kuid me ei anna sageli neile mitte täpset mõtet, öeldes *mažoorne* selle asemel, et öelda *reibas* või *lõbus*, kasutades sõna *minoorne* sellesamas tähenduses, mis *kurb*. Sageli juhtume kuulma selliseid väljendusi: «nukker, minoorne muusika» või isegi: «ta on täna minoorses meeleolus». Mažoorne meloodia kõlab tavaliselt tõepoolest heledamalt ja selgemalt kui minoorne. Kuid *mažoorne* ja *lõbus* pole siiski üks ja seesama; muusika iseloom ei sõltu mitte ainult tema laadist.

Erinevus mažoorse ja minoorse meloodia iseloomus tekib peamiselt nende laadide põhihelide erinevusest. Meenu-tage Dunajevski laulu «Lõbusate noorte marss» («Meil süda kerge on lõbusast laulust...») või rahvalaulu «Kuidas õhukesel jääl» algust. Mõlemad algavad mažoori põhihelidega:

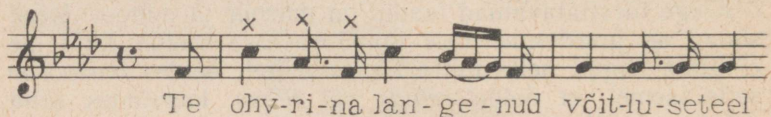
Meil sü-da ker-ge on lõ-bu-sast lau-lust

Kui-das õ - hu - ke - sel jääl

Mažoori põhihelidega algab ka eesti rahvalaul «Küla mul ütleb...»  
*Toim.*

Kü-la mul üt-leb: „Ku-ku,ku-ku, ku-ku

Laulu «Oh, mu saatus, minu saatus» algul aga kõlavad minoori põihelid. Needsamad helid, ainult alanevas järjekorras, ilmuvad vana revolutsioonilise laulu «Te ohvrina langenud» alguses:



Minoori põihelidega algab ka tuntud eesti rahvalaul «Miks sa nutad, lillekene?»

*Toim.*



Kui te palute kedagi mängida või mängite ise toodud näiteid, siis saab teile päris selgeks erinevus nende kahe laadi ehituses.

Nookogude Liidu hümn on kirjutatud mažooris, vana revolutsiooniline laul «Sind vaevatud orjuse ikkes» (V. I. Lenini lemmiklaul) aga minooris. Erinevus nende viiside iseloomus on seletatav muidugi *mitte ainult* laadi erinevusega, laad on *üheks* vahendiks, et väljendada hümnihelget pidulikkust ja karmi leina laulus langenud kangelasest.

Mõnikord võivad mažoor ja minoor esineda ühes ja sellesamas laulus. Nii näiteks lauldakse «Demokraatliku noorsoo hümn» iga salmi minooris, refrääniga («Noorte sõpruslaul, nüüd kõla võimsalt sa») — mažooris.

Kui me kõneleme mažoori heledamast iseloomust minooriga võrreldes, siis ei tähenda see sugugi, et kõik minoorised laulud kõlavad kurvalt. «Demokraatliku noorsoo hümnis» kõlab minoorne viis karmimalt, tõsisemalt kui refrään, kuid mitte sugugi kurvemalt. Ning lõpuks on minoorsete

laulude hulgas ka päris lõbusaid laule, nagu näiteks «Põllu serval kaseke seisib».

Niisuguste laulude hulka kuulub ka eesti rahvaviis «Kui ma olin väiksekene».

*Toim.*

Püsivad ja ebapüsivad helid, laad, mažoor, minoor — kõigi nende muusikaliste mõistete tähenduse saime me teada, kuulates tähelepanelikult ammutunud laulude meloodiat. Seesama meloodia võib aidata meil aru saada ka teistest muusikalistest mõistetest.

Pöördume jälle tagasi meie kujuteldavale kooriproovile. Mispärast õpetaja koori peatas? See laulis ju täiesti õigesti ja täpselt kõiki meloodia helisid. Selgub aga, et sõnades «võimsalt sa» laulsid lapsed esimesed kaks silpi täiesti ühesuguse vältusega, helilooja aga oli kirjutanud need teisiti: esimene silp peab olema teisest veidi pikem. Kuid helide vältuselisel suhtel (*muusikalisel rütmil*) on muusikas väga suur tähtsus.

Vokaalmuusikas on see alati nii või teisiti seotud tekstiga. Kuulake tähelepanelikult veel kord «Demokraatliku noorsoo hümmi» meloodiat ja te kuulete, et pikema vältusega helid ei jagune korraldult, nad rõhutavad luuletuse riime:

Kõigil mandritel, saartel,  
merel, maailmakaartel...

Tähendab, muusikaline rütm aitab selgelt ja väljendusrikkalt esitada teksti.

Kuid rütm on olemas mitte ainult vokaalmuusikas, vaid ka muusikas, mis on kirjutatud igasugustele instrumentidele, orkestrile, ühe sõnaga — üldse igasuguses muusikas. Helide vältuseline suhe ongi muusikaline rütm.

Eriti tähtis on rütm tantsumuusikas, marssides, igasuguses muusikas, mis on seotud liikumisega. Me tunneme pikemalt mõtlemata ära marsi, valsi või polka, me eraldame neid kergesti teineteisest ja mittetantsumuusikast. Me kuuleme, et orkester mängib marssi, isegi siis, kui me pole kunagi kuulnud *just seda* marssi. Me tunneme ta ära marsile iseloomulike rütmi iseärasuste järgi ega eksi kunagi. Sama kergesti eraldame valssi või mingit teist tantsu.

Rütm on tantsudes niivõrd tähtis, et on olemas isegi tantsumuusikat, milles pole midagi peale rütmi. Näiteks

esitavad usbeki rahvatantsijad väga kauneid tantse tamburiini helide saatel, millel muusik tekitab sõrmelöökidega keerukat rütmilist põrinat. Tamburiinil ei ole kindla kõrgusega heli; muusik võib näidata oma kunsti ainult rütmi alal ning ta avaldab selles ebatavalist leidlikkust.

Sellised puhtrütmilised muusikateosed esinevad sageli Kesk-Aasia ning Kaug-Ida rahvaste muusikas ja Hiinas.

Kuulates raadios orkestri, viiuldaja või pianisti esinemist, pöörake tähelepanu sellele, kui lõpmatult mitmekesisel on helid rütmiliselt ühendatud, kuidas helid veerevad nagu pärlid või sulavad aeglaselt ja sujuvalt üksteisesse. Siin nagu ei oleks muusiku fantaasia millegagi piiratud. Kuid kuulake tähelepanelikult, ning te leiate korra, seadus-pärasuse ka muusika selles küljes. Te kuulete, et mõned helid kõlavad «raskemalt», mõned «kergemalt», — ning nende järgnevuses peetakse tavaliselt kinni rangest ühtlusest; rasked helid ilmuvad kindlate ajavahemikkude järel.

Me tunneme väga selgesti seda ühtlust, eriti kui liigume muusika saatel. Üks-kaks, üks-kaks sammuvad kehakultuurlased marsihelide saatel. Üks-kaks-kolm, üks-kaks-kolm kõpsuvad valssi keerutavate tantsijate kontsad. Seda nõrkade ja tugevate (või «kergete» ja «rasket») ajaühikute järgnevust nimetatakse muusikas *taktimõõduks* ehk *meetrumiks*<sup>1</sup>. Marsis on taktimõõt kaheosaline, koosnedes ühe tugeva ja ühe nõrga ajaühiku järgnevusest (üks-kaks), valsis — kolmeosaline: üks tugev ja kaks nõrka ajaühikut (üks-kaks-kolm).

Mida need ajaühikud siis endast kujutavad?

Aeg muusikas erineb meie tavalisest ajamõistest. Teda ei mõõdeta minutite ega sekunditega; muusikalise *ajaühiku* vältuse (lugemise kiiruse, nagu sageli öeldakse) määrab muusik ise. Üht ja sedasama muusikat võib mängida veidi kiiremini või veidi aeglasemalt. Muusika meetrum sellest ei muutu, kuigi ajaühiku vältus on pikem või lühem.

Ärge ainult mõelge, et muusikalisel ajal ei ole üldse midagi ühist tavalise ajaga. Muusikat kirjutades peab helilooja silmas *kindlat* liikumise kiirust (*tempot*), ning kui teose esitaja eemaldub väga tugevasti helilooja kavatsustest, siis

---

<sup>1</sup> *Meetrum* on kreeka keelne sõna, mis tähendab *mõõtu*. Antud juhul on see muusikalise aja mõõt, tema rõhuliste ja rõhuta osade vahekorra mõõt. Praegu kasutatakse sõna *meetrum* asemel sõna *taktimõõt*.



Muusikakooli õpilased muusikateooria tunnis.

muusika mõte moonduv. Kujutlege lõbusat polkat, mida teile mängitakse leinamarsi kiirusega. Selleks, et helilooja kavatsusi täpsemalt edasi anda, märgitakse muusikateose algul tavaliselt tema liikumise iseloom: *kiiresti, rahulikult, mõõdukalt* jne.

Meetrumi — taktimõõdu muusikaline mõiste on lähedane sellesama sõna tähendusele luules. Te arvatavasti teate, et rõhud luulekeeles on asetatud kindla korra järgi, kindlates ühendustes ja et seda samuti nimetatakse meetrumiks ehk värsimõõduks. Toome näitena värsimõõdu, mis koosneb rõhuta ja rõhulise silbi järgnevusest (seda nimetatakse *jambiks*):

On àeg, on àeg, ju kòlab sàrv...

Või jälle vastupidine järgnevus: algul rõhuline, siis aga rõhuta silp (*trohheus*):

Nàrbub, nàrbub, sùvi kàunis...

On olemas ka kolmesilbilised värsijalad, näiteks:

Pilved, te tàevased, rändurid lõputud...

Tõsi — see on väga lähedane sellele, mis me kõnelesime taktimõõdust muusikas. Kuid muusikas on asi keerulisem, kuna ühel ja selsamal taktimõõdul võib olla kümneid rütmi-

variante, — iga rōhulist ja rōhuta ajaühikut võib killustada ükskõik millise hulga erineva vältusega helide vahel. Valssi võib näiteks kirjutada ka nii, et igale ajaühikule (igale löögile, nagu sageli öeldakse) langeb üks heli (üks, kaks, kolm), rōhulise taktiosa võib täita ühe pika heliga, rōhuta taktiosad — kahe lühemaga (üks, kaks-ja, kolm-ja). Võib ka iga taktiosa jaotada kahe heli vahel (üks-ja, kaks-ja, kolm-ja). Rütmi muutub, taktimõõt aga mitte. Taktimõõt, see on midagi kanvaat ruudukese taolist, millesse võib õmmelda igasuguseid rütmilisi mustreid.

Nüüd te teate, et meloodia ei ole helide juhuslik, korratu ühendus. Helid on seotud omavahel nii laadiliselt tähenduselt (püsivus ja ebapüsivus) kui ka vältuseliselt suhtelt (rütm ja taktimõõt). See kõik teeb meloodia mõtestatud, väljendusrikkaks muusikaliseks keeleks.

Meie kujuteldav ekskursioon muusikakoolis on peaaegu lõppenud. Suundume väljapääsu poole, kuid teel püüame siiski tähele panna kõike, mis võib meile kasulik olla esimesel tutvumisel muusika ülesehitusega.

Möödudes ühest klassist, kuuleme jällegi laulmist. Me ei kuule sõnu, kuid meloodia on meile hästi tuntud — see on vene rahvalaul «Põllu serval kaseke seisis». Seda laulu õpitakse kooli kõige esimestes klassides.

Seekord me ei vaata klassi sisse, vaid mõtleme koridoris seistes selle üle, mida me kuuleme. Lapsed klassis laulsid esimese salmi:

Põllu serval kaseke seisis,  
põllu serval käharake seisis.  
Ljuli, ljuli, ta seisis,  
ljuli, ljuli, ta seisis.

Me peaaegu ei kuulegi laulu sõnu, kuid tajume sõnadetagi selgesti, et just siin lõppes esimene salm. Edasi aga algab teine salm.

Mispärast me siis kuuleme teist salmi just *teisena*, mitte aga esimese jätkuna, kuigi liikumise peatumine pole siin sugugi suurem kui salmi sees? Sellepärast, et meloodia siin *kordub*, kordumine muusikas aga eraldab alati eelnevat järgnevast.

Meie kuulmine sarnaneb selles suhtes nägemisega. Kui me vaatame korduvatest lülidest koosnevat mustrit, siis eraldame iga lüli selgesti just sellepärast, et see on *samasugune* nagu tema naabrid. Niisamuti piiritleb meie kuulmine selgesti laulu korduvaid lülisid — tema salme. See-

sama toimub ka salmide sees. Laulu igas salmis kuuleme selgesti nelja üksikut fraasi:

- 1 — Põllu serval kaseke seisis,
- 2 — põllu serval käharake seisis.
- 3 — Ljuli, ljuli, ta seisis,
- 4 — ljuli, ljuli, ta seisis.

Nüüd peaks meil olema selge, mispärast *teine* fraas eraldub esimesest: see on selle kordamine, kuigi mitte täiesti täpne. Kuid mispärast on *kolmas* fraas eraldatud teisest? Ta ei ole ju selle kordamine?

Sellepärast, et selle fraasi algus kõlab uutmoodi, sugugi mitte sarnaselt eelnenud fraaside algustega; sellepärast, et muusikas eraldab üht osa teisest mitte ainult kordamine, vaid ka *erinevus*, kui see on selgesti kuuldav.

Tähendab, meloodia nagu sõnadega väljendatud mõtegi koosneb üksikutest enam või vähem lõpetatud fraasidest. Selles on omad, kuulmisele väga selgesti tajutavad «kirjavahemärgid».

Meloodia jagunemisel fraasideks etendab suurt osa nii meloodia laadiline ehitus kui ka tema rütm. Laulus, mida me vaatlesime, on iga fraasi viimane heli eelnevatest *püsivam* ja *pikem*. See kõik aitab meil tajuda meloodiat mitte pidevalt voolava, vormitu helidevooluna, vaid selgelt ja loogiliselt *ehitatud* muusikalise mõttena.

Muusikateose ehitust — tema jagunemist osadeks ning nende osade omavahelist suhet nimetatakse tavaliselt muusikaliseks *vormiks* või muusikaliseks *kompositsiooniks*. Hästi tuntud laulu ühe salmi abil me selgitasime, mida see endast kujutab.

Muidugi võivad muusikateosed olla selles suhtes väga mitmekesised. On teoseid, milles üks ja seesama lause esineb palju kordi. Sellised on mõningad rahvalaulud: vanad böliinad ja kaasaegsed tšastuškad. Ka klassikalises muusikas kasutatakse mõnikord selliseid viise — neid on näiteks helilooja Ljadovi poolt orkestrile töödeldud «Kaheksa vene laulu» hulgas. Kuid sagedamini vahelduvad suurtes muusikateostes sarnanevad ja erinevad osad.

*Juba tuttava* meloodia vaheldumine *uuega* just loobki *muusikalise vormi*, annab talle selguse, kergendab muusika kuulamist ja meeldejäämist. Kui muusikateoses ilmuvad kogu aeg uued, tundmatud motiivid, on meil raske teda kuulata, teos näib laialivalgavana, vormituna. Kui

aga muusikateoses kordub lõpmatult üks ja seesama fraas, tüdineb kuulaja sellest kiiresti.

Kontrollime nüüd, kas suured muusikateosed on ka tööpoolest ehitatud selsamal sarnanevate ja erinevate osade vahelduvuse lihtsal seadusel. Meenutame tuntud «Tšernomori marssi» Glinka ooperist «Ruslan ja Ludmilla».

See algab mürisevalt, pidulikult, suure orkestri võimsate helidega. Seejärel asendub marsi raske samm kerge, hõljuva, tantsulise liikumisega, vaskpillide valju kõla asemel kostab õrn kellukeste helin. Ning uuesti kordub marsi esimese osa muusika. Nii kujuneb lõpetatud sümmeetriline muusikaline vorm: esimene osa — keskmine osa — esimese osa kordamine.

Tähendab, siingi kehtivad needsamad lihtsad seadused.

See, millest me selles peatükis kõnelesime, moodustab muusika peamise aluse. Kõigil muusikateostel, kõige lihtsamatest kuni kõige keerukamateni, on meloodia, laad, rütm, taktimõõt ja kompositsioon. Kuid see ei tähenda, et oleme jutustanud juba kõigest, mida on tarvis teada muusikaharrastajal. Me kõnelesime peamiselt laulust ja laulumeloodiast. Peale laulude on ju veel olemas ooper, balletimuusika, orkestrimuusika ja muusika mitmesugustele instrumentidele. Sellest kõigest kõneldakse järgnevates peatükkides. Pealegi ei ole teile seni veel jutustatud, kuidas muusikat üles kirjutatakse. Seda on aga samuti tarvis teada.

---

## KOLMAS PEATÜKK

*Kuidas inimesed õppisid muusikat üles kirjutama, Kuidas meloodiat joonistati õhus ja paberil. Kuidas jõuti joonisest täpse üleskirjutuseni. Kuidas laulu üles kirjutada.*

Ildsest ajast, kui alles algas inimsoo kultuuri koidik, jõuavad meieni andmed vana-aja rahvaste muusika kohta. Me näeme laulvate ja muusikariistadel mängivate inimeste kujutusi Egiptuse püramiidide ja templite seinamaalingutel ning Vana-Kreeka vaase kaunistavatel joonistel. Me teame muusikute nimesid, kes esinesid võistlustel vanas Kreekas. Meieni on jõudnud ka mõningate vana-aja heliloojate nimed: meil on teada, et Kreeka luuletajad löid mitte ainult oma laulude sõnad, vaid ka meloodiad.

See kõik kõneleb sellest, et juba iidsel ajal olid olemas mitte ainult lihtsad rahvalaulud, vaid ka keerukamad muusikateosed. Kuid mida keerukam on teos, seda raskem on teda pähe õppida, seda kiiremini võib ta kustuda mälust, ununeda, kaduma minna.

Sellepärast hakkasid inimesed juba väga ammu, palju aastatuhandeid tagasi, otsima võimalusi muusikaliste helide üleskirjutamiseks.

Teadlased-arheoloogid, kes määravad vanast ajast säilinud hoonete jäänuste, majatarvete ja kunstiteoste järgi, kuidas inimesed vanasti elasid, leidsid kord savitahvlikes sellele surutud kiilutaoliste kirjamärkidega. Nii kirjutati vanas Sumeri-Babüloonias kolm tuhat aastat enne meie ajaarvamist; savitahvlikesed asendasid siis kirjutuspaberit.

Teadlased olid juba ammu õppinud lugema kiilutaolisi märke (*kiilkirja*) ning nad lugesid läbi ka selle tahvlikese. Osutus, et sellele oli kirjutatud mingi luuletus «Inimese loomisest». Kuid hästi tuntud märkide kõrval leidsid ka teised, arusaamatud märgid. Need olid mingid mõttetud

silbid. Kaua nägid teadlased nendega vaeva ning lõpuks otsustasid, et need tähistavad meloodiat, millega luuletust lauldi. Kuid üleskirjutust täieliku täpsusega dešifreerida siiski ei õnnestunud.

Vana-kreeklased kasutasid muusika üleskirjutamiseks kirjatähti, mis küllaltki täpselt määratlesid helide kõrguse. Tähtkirja kasutati ka keskajal.

Muusikaliste helide üleskirjutuse tähtsüsteem oli väga ebamugav. Selles ei olnud näitlikkust, ei olnud võimalik kohe määratleda meloodia suunda. Rütmi aga polnud tähtsüsteemi kasutades üldse võimalik üles kirjutada.

Seejärest tähtkirjal peaaegu puudus praktiline tähtsus.

Muusikateoseid anti edasi suuliselt, ühelt lauljalt teisele ning õpiti selgeks endiselt kuulmise järgi. Et aga meenutada lauljatele meloodia suunda, «joonistas» koorijuht seda õhus. Dirigent näitas käeviipega, et meloodia läks madalate helide poolt üles kõrgete poole või vastupidi — alla, madalate helide poole.

Ja siis hakkasid inimesed mõtlema: aga mis siis, kui ka paberil kujutada mitte meloodia üksikuid helisid, vaid selle joonist, suunda? Nii tekkis teine helide üleskirjutuse süsteem, ehkki mitte täpne, kuid näitlik. Iga märk tähistas mitte üksikut heli, vaid tervet muusikalist motiivi.

Venemaal nimetati selliseid märke *znamjadeks* või *konksudeks*, Läänes — *neumadeks*<sup>1</sup>. Vene «konksude» nimetused olid väga omapärased ning väljendasid mitte ainult konksu kuju, vaid ka sellele vastava motiivi iseloomu. Nii näiteks nimetati üht märkidest «голубчик борзый» («kiire tuvikene») — see tähendas, et antud motiivi tuli esitada kiiresti (борзо).

Sellised märgid võisid lauljale meenutada juba tuttavat meloodiat, seda ette öelda. Kuid *uut*, tundmatut meloodiat oli nende järgi võimatu laulda. Meloodia helide täpset kõrgust ei määranud kindlaks ei lääne neumad ega vene konksud.

Helide täpse kõrguse üleskirjutamise leiuutamise omistab pärimus itaalia mungale Guidole Arezzo linnast, kes elas XI sajandil. Erinevalt enamikust keskaja õpetatud muusikutest, kes hoidsid kõvasti kinni vanadest traditsioonidest, oli Guido terane muusik-praktik. Ta juhatas koori, õpetas

<sup>1</sup> Sõna «*znamja*» tähendab *märk*. Nimetus *neuma*, mis tähendab kreeka keeles *noogutus*, *žest*, viitab nende märkide kui dirigendi käeliigutuse jooniste esialgsele päritolule.

lauljaid ning sai pidevalt tunda ebamugavusi, mida tekitas muusika üleskirjutamine neumadega.

Heli kõrgust täpselt edasi andva uue süsteemi leiutamiseks andis talle idee ammune tava tõmmata lauluraamatutesse joont, mis märkis meeshääle keskmist heli. Sellest joonest kõrgemal ja madalamal asetsesid neumad, ning see aitas kooril ligikaudselt kindlaks määrata meloodia helide kõrgust.

Guido lisas sellele joonele veel kaks — üles- ja allapoole — ning sai võimaluse kirjutada täpselt üles juba mitte üht heli, vaid tervelt viit naaberheli, sest et oli võimalik kasutada mitte ainult jooni, vaid ka nende vahesid. Ning siis omandasid joonte märgitud neumad täpse tähenduse. Nende järgi võis laulda ka tundmatut meloodiat.

Guido uuendus näis keskaja muusikutele tõelise imena. See tegi ta kuulsaks kogu maailmas. Tänapäevani kasutavad muusikud tema süsteemi nootide kirjutamiseks joonestikule. Guido mõtles välja ka helide nimetused, mida me praegugi kasutame.<sup>1</sup>

Kolmele joonele, mida kasutas Guido, lisati hiljem neljas ning seejärel viies.

Ja nüüd me kirjutame muusikat viiele joonele, lisades neile väikesi «abijooni», kui viiest ei piisa. Ning joonistame neile mitte neumasid, vaid noote, s. o. erilisi märke iga üksiku heli jaoks.

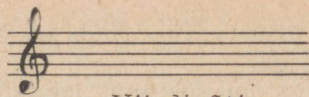
Kuid väga suur hulk abijooni raskendaks nootide lugemist. Seepärast võib joonte tähendus muutuda, olenevalt sellest, kas neile tuleb kirjutada kõrgeid või madalaid helisid.

Noodikirja algusse asetatakse alati eriline märk — *võti*, mis määratleb ühe ja seega ka kõigi ülejäänud joonte tähenduse. Kaks kõige kasutatavamat võtit on viilivõti ja bassivõti.

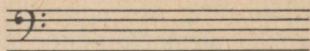
Juurdelisatud tabelis 1 (lk. 28) võite näha, kuidas kirju-

---

<sup>1</sup> Meie päevil olemasolevad noodinimed on ladina kirikuhümni värs-side algsilbid. Selle hümnis iseärasuseks oli see, et iga tema värs algas mõnevõrra kõrgemalt eelmisest värsist, nimelt kõrguselt järgne- vast naaberhelist. Nii hümnis sõnad kui ka viis olid tol ajal kõigile väga hästi tuntud ning isegi tema ridade algsilbid kutsusid mälus kohe esile helid, millega neid lauldi. Keskaegsete nimetuste erinevus kaasaegsetest on ainult selles, et heli *do* kandis Guido ajal nime *ut* ning heli *si* sai nimetuse teistest helidest hiljem.

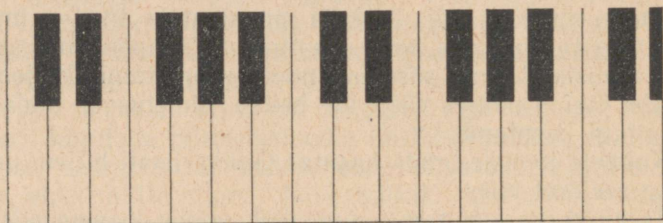
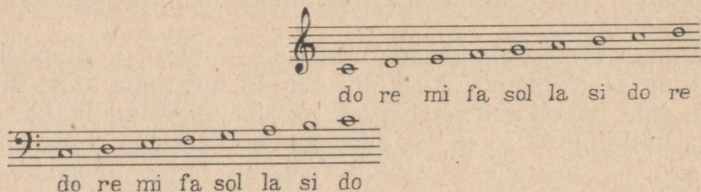


Viivlivõti



Bassivõti

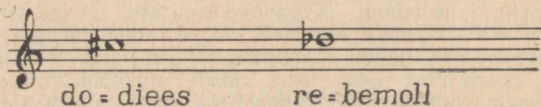
Tabel 1.



tatakse noodid nendes võtmetes ning missugune klaveri klahv vastab igale noodile.

See tabel pole täielik — selles ei leia te noote, mis vastavad mustadele klahvidele. Asi on selles, et nende klahvidega tekitatavatel helidel ei ole iseseisvaid nimetusi. Nii võib üht ja sedasama klahvi *do* ja *re* vahel nimetada nii kõrgendatud *do*'ks (do-diees) kui ka madaldatud *re*'ks (re-bemoll).

Seda heli võib järelikult üles kirjutada kahel viisil: asetades kõrgendusmärgi (dieesi) kolmanda ja neljanda joone vahel asuva *do*-noodi ette või madaldusmärgi (bemoll) neljandal joonel asuva *re*-noodi ette.



Seega võib viit joont kasutades üles kirjutada nii viiuli või flöödi kõige kõrgemad helid kui ka kontrabassi madalad helid.

Kuid meloodia helide kõrguse üleskirjutamine pole veel kõik. Tuleb veel üles kirjutada ka rütm. Selle üleskirjutamise viis lejutati samuti väga ammu, juba XII sajandil. Sellest ajast peale on see täiustunud, kuid tema olemus pole muutunud.

Helide vältuse üleskirjutamise viis on kaunis lihtne.

Vältuselt kõige pikemat nooti nimetatakse *täisnoodiks* ja märgitakse teda nii:

o

Kui me jaotame selle kaheks osaks, siis saame kaks poolnooti:

p p

Kujult sarnanevad nad täisnoodiga, kuid ringile on veel lisatud kepik (noodivars).

Jaotades poolnoodi vältuse kaheks, saame noodi, mida nimetatakse *veerandnoodiks*. Kujult on ta seesama poolnoot, kuid ring on tal seest täis.

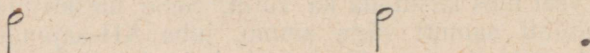
Kuidas nimetatakse veel väiksemaid noote, seda kujutate endale kergesti, kui tunnete lihtsaid aritmeetilisi murde. Aga kuidas neid üles märgitakse, näete juurdelisatud tabelist 2 (lk. 30).

Kuidas on siis noodi vältuse kujutused seotud ajaühikuga, millest oli juttu teises peatükis?

Teatud raskusi helide vältuse üleskirjutamisel tekib sellest, et aja mõõtühikule muusikas (ajaühikule) vastab tavaliselt mitte täisnoot, nagu seda oleks võinud eeldada, vaid *veerandnoodi* vältusega noot. Ning kiiretes teostes — veelgi väiksema vältusega noot: kaheksandik. Seepärast võib kahe-, kolme- ja neljaosalist taktimõõtu väljendada erinevates vältustes. Nii näiteks nimetame kolmeosaliseks taktimõõduks nii kolme neljandikku kui ka kolme kaheksandikku.

Selliselt kirjutataksegi üles helide vältus. Katsume üles kirjutada mingi lihtsa laulukese rütmi — näiteks «Põlluserval kaseke seisis». Laulge laulu esimest fraasi ja koputage käega ajaühikuid (veerandeid). Te tunnete selgelt, et laulu helid ei ole ühetaolise vältusega: mõningaid tuleb

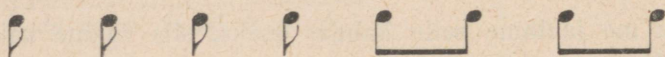
o  
täisnoot



poolnoodid



veerandnoodid



kaheksandiknoodid



kuueteistkümnendik-noodid

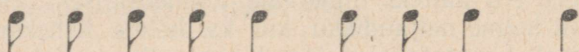


kolmekümnekahendik-noodid

Nii kirjutatakse üles helide vältus. Nootide kirjutamise ja lugemise hõlbustamiseks ühendatakse väikesed noodid rühmadeks ühiste «lippudega» (vt. tabeli paremal poolel).

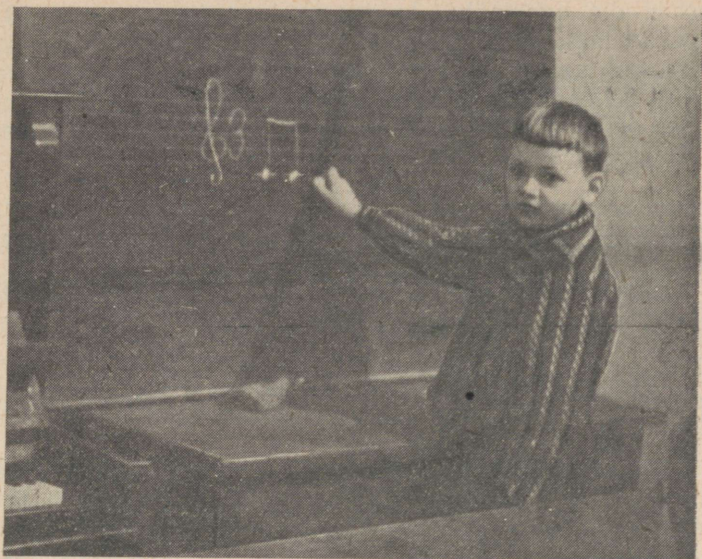
igale käeviipele kaks, mõningaid üks. Kui me tähistame lühikesi helisid kaheksandikega, pikki aga veeranditega, siis võib esimese lause rütmi üles kirjutada järgmiselt:

Põl - lu ser - val ka - se - ke sei - sis



Nüüd oleks hea kirjutada üles ka helide kõrgus, et tuleks välja tõeline noodikiri.

Joonistage viis noodijoont ja rea algusse viiulivõti. See määratleb sol-noodi asukoha teisel joonel ning seda teades



Muusikakooli õpilane kirjutab nooti.

võime kergesti mõista, kuidas kirjutada kõiki ülejäänud noote.

Kui mängida klaveril laulu esimest lauset, alates *mi*-noodist, saame sellise helidejärjestuse:

Mi mi mi mi re do do si la  
Põl-lu ser-val ka-se-ke sei-sis

Nüüd aga paigutame juba üleskirjutatud kaheksandikud ja veerandid noodijoontele, mis vastavad leitud helidele. Siin aitab meid tabel 1. Et üleskirjutus mahuks noodijoonestikule abijoonteta, tuleb seda alustada neljanda ja viienda joone vahel asuvast *mi*'st.

Nüüd tuleb välja nii:

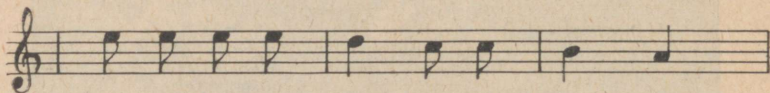


Siin on üles kirjutatud nii helide kõrgus kui ka nende vältus — rütm. Kuid see pole veel kõik.

Me ju teame, et muusikas on olemas tugevamad ja nõrgemad ajaühikud, on olemas taktimõõt. Meie üleskirjutu-

sest ei ole aga näha, kuidas asetsevad laulus nõrgad ja tugevad taktiosad. Eraldada neid pole raske — tugevad taktiosad vastavad siin rõhkudele tekstis. Küsimus on ainult selles, kuidas seda üles kirjutada.

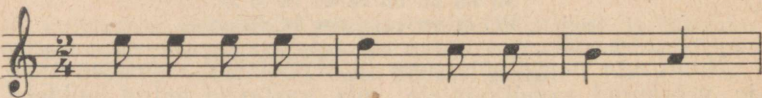
See on väga lihtne. Muusikas asetatakse iga tugeva taktiosa *ette* kriips. Paneme ka meie:



Esimene kriips on küll liigne; seda asendab võtmemärk. Kustutage või tõmmake see läbi:



Nüüd on meil kogu üleskirjutus jaotatud nelinurkadeks, mis sisaldavad ühetaolise arvu ajaühikuid — nimelt kaks. Selliseid nelinurki nimetatakse muusikas taktideks ja neid lahutavaid jooni — taktijoonteks. Ajaühikute arv taktis vastab muusika taktimõõdule — kaheosalisele või kolmeosalisele. Et noote lugev muusik või laulja saaks kohe taktimõõdust aru, kirjutatakse noodirea algusse, kohe võtme järele, murd. Murru lugeja näitab, *kui palju* on taktis osasid, nimetaja aga — *missugune* on iga taktiosa *vältus*. Kui te nüüd kirjutate meie üleskirjutuse algusse murru  $\frac{2}{4}$ , on laul üles kirjutatud kõigi reeglite kohaselt:



Kuidas aga kirjutada üles meloodiat kolmeosalises taktimõõdus, kui selles esinevad kolme neljandiku vältusega helid? Siin ei aita meid, meie vältuste tabel — niisugust juhtu ei ole selles ette nähtud.

Seda tehakse väga lihtsalt. Kirjutatakse näiteks poolnoot ja selle järele pannakse punkt:



Punkt pikendab noodi vältust poole võrra, s. o. poolnooti —  $\frac{1}{4}$  võrra, veerandnooti —  $\frac{1}{8}$  võrra jne.

Punktiga poolnoodi vältus võrdub  $\frac{1}{2} + \frac{1}{4}$ , s. o.  $\frac{3}{4}$ ;  
punktiga veerandnoodi vältus —  $\frac{1}{4} + \frac{1}{8}$ , s. o.  $\frac{3}{8}$ .

Nii me siis saimegi nüüd teada, kuidas kirjutatakse üles muusikat. Noodijoonestiku, võtme ja taktimõõdu abil võib üles kirjutada mitte ainult «Põllu serval kaseke seišis» või mõne teise laulu, vaid ka terve sümfoonia. Ent see üleskirjutus erineb isegi oma üldiselt välisilmelt tugevasti selles peatükis toodud näidetest.

Kuid vaevalt tuleb meil üles kirjutada sellist keerukat muusikat. Õppida lugema seda, mis on juba üles kirjutatud, on aga palju kergem.

Kui te tahate seda õppida, siis on selles peatükis leiduvad tabelid ja joonised teile suureks abiks.



## NELJAS PEATÜKK

*Laul — rahva hääl. Kuidas elab laul rahva hulgas. Hääled ja koor. Rahvalaul — innustuse allikas. Laul ja romanss. Luuletajad ja heliloojad. Meie päevade laulud.*

«Muinasjutt on väljamõeldis, laul — tõsilugu» — ütleb vene vanasõna. Laul — see on rahva hääl, mis väljendab tema rahvuslikku iseloomu, kõneleb tema elust, kõigist tema rõõmudest ja muredest. Rahvas väljendab laulus oma kõige salajasemaid mõtteid ja lootusi.

Suulise rahvaloomingu teoste kohta ütles kord Vladimir Iljitš Lenin: selle materjali alusel võiks ju kirjutada suurepärase uurimuse rahva ootustest ja lootustest<sup>1</sup>. Ning nendes Iljitši sõnades on väljendatud kogu rahvaloomingu olemus.

Jossif Vissarionovitš Stalin juhtis otseselt nõukogude heliloojate tähelepanu rahvalaulu kõrgele kunstilisele väärtusele. «Rahvas lihvib oma laule sajandite vältel ning viib need suurima kunstitäiuseni,» ütles ta<sup>2</sup>.

Vene laulud kajastavad kogu meie rahva ajalugu kõige vanematest aegadest kuni meie päevini. Neid lõi rahvas ka siis, kui Kiievi-Venemaa võitles stepi-rändrahvaste rüüsterkede vastu, ning mongoli vallutusretke hirmsatel aegadel, millal muutusid tuhaks paljud vene linnad ja külad. Bõliinad vägilaste kangelastegudest ja nukker laul «Tatari ikkest» on jõudnud meieni kui rahva mälestus neist kaugetest aegadest.

Möödusid aastad, uued vallutajad püüdsid orjastada meie maad, uued põlvkonnad vene inimesi tõusid kodumaa kaitseks, uusi laule lõi nendest rahvas. Peeter Esimese kuulsusrikastest sõjaretkedest kõnelevad meile mitte

<sup>1</sup> V. Bontš-Brujevitši mälestusi Leninist. Vt. raamatut: Ю. М. Соколов „Русский фольклор.“, М. 1938, стр. 32.

<sup>2</sup> Vt. ajakirja «Sovetskaja Muzõka», 1939, nr. 5, lk. 27.

ainult ajaloo leheküljed ja mitte ainult Puškini surematu poem «Poltaava», vaid ka teadmata kelle poolt loodud soldatilaulud, mis on kandunud ühelt põlvkonnalt teisele.

Palju laule on loodud Stepan Razini ja Jemeljan Pugatšovi talurahva ülestõusude kohta. Pugatšovile pühendatud lauludest on ainult vähesed jõudnud meie ajani, sest revolutsioonieelsel ajal ei kirjutanud rahvalaulude kogujad neid peaaegu üldse üles. Karistuse kartusel ei oleks ka rahvalaulikud ise hakanud laulma selliseid laule inimeste juuresolekul, keda nad vähe tundsid. Ning juba hoopis võimatu oleks olnud neid trükkida täielikult, ilma tsensuuri moonutusteta. Kuid üht-teist on siiski jõudnud ka meieni.

Ühe sellistest lauludest, rahvajutu järgi Pugatšovi lemmiklaulu, toob Puškin oma jutustuses «Kapteni tütar»:

Ära kohise, haljas tammik-emake,  
ära sega mind, tublida meesta, mõtlemast,  
et homme ma, tubli meesi, pean minema kohtusse  
valju kohtumõistja, tsaari enese ette...

«Võimatu on jutustada,» kõneleb Puškin jutustuse kangelase Grinjovi kaudu, «millist mõju avaldas mulle see lihtrahva laul, laul võllast, mida laulsid võllasse määratud inimesed. Nende jubedad näod, kõlavad hääled, nukker värving, mille nad andsid selletagi väljendusriikkaile sõnule — see kõik vapustas mind mingi luulelise õudu-sega.»

Palju laule loodi 1812. aasta Isamaasõjast. Nad ülistasid rahva ja tema väejuhtide kangelastegusid. Nende hulgas oli ka satiirilisi laule, nagu kuulus soldatilaul «Bonaparte ei enam tantsi», milles anti kõvasti pihta vallutajale-hädavaresele.

Vanad talurahvalaulud kõnelesid sagedamini murest kui rõõmust, laulus kajastus vene talupoja kogu elu pärisorjuse põlise ikke all, viletsuses ja üle jõu käivas töös. Seda märkas ja mõistis juba Radištšev, vene kirjanik, kes esimesena tõstis häält pärisorjuse vastu. «Kes tunneb meie rahvalaulude viise,» kirjutas Radištšev, «see tunnistab, et neis on midagi, mis väljendab hinges peituvat kurbust.»

Vene eesrindlikud kirjanikud on suurepäraselt mõistnud selle kurbuse iseloomu, mis pole mitte passiivne ja tahtetu, vaid protestiv. «See on tugeva, võimsa ja murdmatu hinge kurbus,» kirjutas Belinski. Temale kuuluvad ka tähelepanuväärsed sõnad: «... kogu meie rahvaluule on ammen-damatu hingejõu elav tõendus.»

Rahva hinge ammendamatus jõust kõnelevad vene revolutsionääride poolt põranda all, asumisel olles ja sunnitiol loodud laulud. Need laulud kutsusid võitlusele vihatud rõhujate vastu, jutustasid kangelastest, kes andsid oma elu kodumaa vabaduse ja õnne eest.

Vankumatu usk tulevikku kõlab «Varšavjankas» või laulus «Julgesti, vennad, nüüd tööle», mis lõpeb sõnadega:

Väärame võimuka käega  
ikke, mis lasub me pääl.  
Kostab siis võitmatu väega  
vabanend rahvaste hää.

Need tähelepanuväärsed, prohvetlikud sõnad kirjutas luuletaja-revolutsionäär P. Radin vanglas olles. Samuti vangistuses, Peeter-Pauli kindluse raskete müüride taga, lõi luuletaja M. Mihhailov laulu «Julgesti, sõbrad» sõnad.

Nii sündisid revolutsioonilaulud, tungides läbi paksude vanglamüüride ja tugevate trellide, kandudes suust suhu, kutsudes üles väsimatule võitlusele rahva vabaduse ja õnne eest.

Need laulud elavad tänapäevalgi. A. Fadejevi raamatust «Noor kaardivägi» olete kõik muidugi lugenud, kuidas vana revolutsiooniline laul uue jõuga kõlas Krasnodoni kangelaste huultel nende surmaeelsel tunnil:

«Nad paigutati eraldi autodesse — poisid ja tütarlapsed.

Sõdurid, lõõnud veoautode lahtikäivad küljelauad kinni, ronisid üle servade tungil täis autokastidesse. Allohvitser Fenbong võttis istet juhi kõrval esimeses veoautos. Autod hakkasid veerema. Need sõitsid üle tühja väljaku, möödusid lastehaiglast ja Vorošilovi-nimelisest koolist. Esimesena liikus auto tüdrukutega. Ulja, Saša Bondarjova ja Lilja hakkasid laulma:

«Sind vaevatud orjuse ikkes,  
kuid surma ei kartnud su meel...»

Ka teised tütarlapsed ühinesid nendega. Hakkasid laulma ka poisid tagumisel autol. Nende laul kostis külmas liikumatus õhus kaugele.»

Kunagi unistas Nekrassov poemis «Kellel on Venemaal hea elada?» vabast ja rõõmsast laulust, mida loob vaba ja õnnelik rahvas:

Oo, meie uue aja vaim!  
Ka sind me laulus tunda on.

Ent kuis? Oh kuule, rahva hing!  
Kord rõõmu tunned sa!

Ja kui saabus uus aeg, voogasid kevadise suurveena meie maal ka uued laulud.

Lauludega võitles valgekaartlike jõukude vastu noor Nõukogude vabariik, lauludega kaitses Nõukogude Armee oma kodumaad Suure Isamaasõja kangelasliku võitluse aastail. Loodi laule Tšapajevist ja Štšorsist, Vorošilovist ja Budjonnõist. Lauludes kõlas rahva suur armastus oma juhtide — Lenini ja Stalini vastu. Eriti hea nende laulude hulgas on «Kaks kotkast»:

Halja tamme ladvas,  
kõrgel õhuvallas  
kotkad kahekesi  
vaiksel kõnelesid.  
Kõik neid kotkaid teavad,  
kõik neid kalliks peavad —  
esimene — Lenin,  
teine kotkas — Stalin.

*(Tõlkinud D. Vaarandi)*

Paljud heliloojad on viisistanud selle suurepärase rahvalaulu sõnu. Laialdaselt on tuntud V. Zahharovi laul. Kuid kõrvuti heliloojate poolt loodud lauludega elavad edasi ka nende sõnadele loodud rahvaviisid.

Lauludes kajastuvad mitte ainult kodumaa ajalugu, suured inimesed ja tähelepanuväärsed sündmused, vaid ka kõige tavalisem argipäevane elu. Meie laulud kõnelevad sellest, et rahvas näeb ja armastab oma kodumaa ilu. Palju on loodud laule «emakesest Volgast», «vaiksest Donist», «haljastest tammikutest» ja «laiast põllust». Selistel kodumaa ääretuid avarusi ülistavate laulude meloodiatel poleks nagu enestelgi piire — nii vabalt ja voolavalt helisevad nad, kuni lauljal jätkub kopsudes õhku.

Iga rahva lauludes avalduvad tema rahvuslikud iseloomujooned. Ja vene laulud väljendavad üht meie rahva suurepärasest omadust — tema armastust töö vastu. Laulud kõnelevad meile sellest, et rahvas oskab sisendada poeetilist tunnet ka kõige igapäevasematesse toimingutesse ja muredesse. Vene talupoeg elas revolutsioonieelsel ajal rasketes tingimustes ja vaeselt, kuid oskas sellele vaatamata tunda töö ilu ja poeesiat; muidu ei oleks ta loonud nii palju suurepäraseid laule talutöödest — alustades külvist

ja lõpetades viljakoristamisega. Ning isegi siis, kui koguneti puhkuseks ning algasid mängud ja laulud, meenutasid talupojad neis oma tööd. Nii kujunes välja näiteks mängulaul «Hirssi meie külvame», milleta ei möödunud ükski pidupäev. Selle laulumängu võttis Rimski-Korsakov oma ooperisse «Lumivalgeke».

Rahvalaulud on täis suurt, sügavat tarkust, tõe ja ilu. Neisse on kätketud mitte ainult ühe inimese talent ja mõistus, iga laulu loojaks on olnud terved põlvkonnad. Laulik mitte ainult laulab laulu, vaid lisab sellele mõnikord ka uusi sõnu, muudab ja kaunistab meloodiat oma-moodi. Üks ja seesama laul elab rahva hulgas kümnetes variantides — vähem ilusad ununevad peagi, kuid kõige õnnestunumad, need, mis on lauljatele ja kuulajatele eriti meeldima hakanud, elavad terveid sajandeid.

Sageli hakatakse mõne eriti levinud laulu meloodiat laulma uue tekstiga — laul saab «teise elu». Eriti palju loodi selliseid töötusi kodusõja aastail. Punaarmee luuletajad lõi sõnu, mis kõnelesid uutest sõjarefkedest, ja kohandasid neid vanade, kõigile hästi tuntud soldatilaulude viisidega. Sündisid uued laulud, mis olid mõnikord palju värvikamad kui nende eeskujud.

Nii sai uue elu vana soldatilaul «Eh, Taganrogis». Kodusõja aastail lauldi selle viisil punaarmee laste poolt loodud laulu uuest, revolutsioonilisest armeest:

Hei, mööda maanteed,  
mööda maanteed on me punavägi teel,  
hei, meie laulust,  
meie uljast laulust heliseb ta keel.  
Hei, teie vaatke,  
vaadake, pursuid ja kulakute kamp,  
hei, kuidas sammub,  
kuidas sammub võimas proletaarne polk.  
Hei, see on vägi,  
see on vägi, võimsal sammul astub ta.  
Hei, meie võimu,  
meie võimu keegi väärata ei saa.

Üks parematest nõukogude lauludest — «Mööda künkaid, mööda orge» — elas samuti üle rea muutusi. Selle laulu meloodia lõi Punaarmee komandör sm. Aturov. Laulu lauldi algul teise tekstiga («Leningradist sõjateele sammus punaväe polk»), mille loomisest võtsid arvatavasti osa paljud lauljad. See laul omandas laialdase kuulsuse

pärast seda, kui teda kuulis helilooja A. V. Aleksandrov, Nõukogude Armees Laulu- ja Tantsuansambli organiseerija ning juht. Ta tegi luuletajale S. Alõmovile ülesandeks kirjutada sellele uus tekst (millega teda praegu lauldaksegi), ise aga seadis ta selle koorile. Selles uues variandis esitati laul «Mööda künkaid, mööda orge» esmakordselt Kaug-Ida Eriarmee võitlejatele 1929. aastal ning sellest ajast peale on see saanud üheks nõukogude rahva armastatuma lauluks.

Sageli mõeldakse, et rahvalaul elab omaette elu, et ta ei ole seotud luuletajate ja heliloojate loominguga. Tegelikult aga haarab rahvalaul ahnelt seda, mida loovad suured luuletajad ja muusikud, rahvas kuulab nende häält samuti, nagu iga tõeline luuletaja ja muusik kuulab rahva häält. Paljud vene poetide luuletused, mis esialgu polnud üldsegi määratud laulmiseks, on muutunud rahvalauludeks, «läinud rahva hulka». Vähesed teavad, et sõnad laialt levinud rahvalaulule Jermakist («Torm möirgas, mühises ka vihm») on kirjutatud luuletaja-dekabrist Kondrati Rõlejev. Rahvalauludeks on muutunud Puškini «Talveõhtu» («Sompu mattes maa ja taeva»), Lermontovi luuletused «Läksin üksi lagedale teele» ja «Tamaara», Nekrasovi «Troika» ja kümned teised, mis raamatute ja ajakirjade lehekülgedelt on läinud kopikalistesse rahvalaulikutesse ning seejärel suulise rahvalaulu varasalve. Rahvalaulikud on sageli oma maitse järgi lühendanud ja muutnud luuletusi, kohandades neid laulmiseks.

Sageli on ka helilooja poolt loodud meloodia läinud «rahva hulka», elanud rahva tavandites kõrvuti rahva enese poolt loodud lauludega. Mõnest lauludekogust leiame laulu «Punane sarafan», mis on üles kirjutatud rahvalaulikutelt, kes ei ole teadnud selle laulu autori nime. Sealjuures on aga täpselt teada, et selle laulu muusika on loonud helilooja Varlamov ja sõnad — luuletaja Tsõganov. Paljud on kuulnud rahvalaulu Lermontovi sõnadele «Läksin üksi lagedale teele». Kuid vähesed teavad, et selle meloodia on loonud nüüd unustatud naishelilooja J. Šašina.

\*

Laul kõlab rahva hulgas mitut moodi. Seda võidakse laulda ühehäälselt — sellist esitust on kirjeldanud Turgenjev jutustuses «Lauljad» (katkend sellest on toodud teises

peatükis). Kuid sagedamini ühinevad põhiviisiga alahääled, põimudes omavahel ning moodustades keeruka muusikalise mustri. Kord üks, kord teine hääl võtab järjekorras üle põhiviisi ning taandub seejärel jällegi teisele plaanile.

Mitmehäälset koorilaulu on kirjeldanud Gorki. Ta jutustab, kuidas laulsid töölised pagaritöötas, valades laulus välja kogu oma röömutu elu nukruse:

«Mõnikord me laulsime, ja meie laul algas niiviisi: keset tööd ohkas äkki keegi väsinud hobuse raske ohkega ja hakkas tasakesi laulma üht neist venitavaist lauludest, millede kaeblik-hellitav viis alati kergendab koormat laulja hingel. Laulab üks meist, ja meie aga kuulame algul vaikides tema üksildast laulu, see aga kustub ja hääbub keldri raske lae all nagu väike lõkketuli stepis niiskel sügisööl, kui hall taevas maa kohal ripub nagu tinane katus. Siis ühineb lauljaga teine — ja nüüd hõljuvad juba kaks häält tasa ja nukralt meie kitsa korka umbuses. Ja äkki hakkab mitu häält korruga kaasa laulma, — laul viskub kõrgele nagu laine, kasvab tugevamaks, muutub valjemaks ja otsekuu surub laiali meie kivivangla niisked, rasked müürid...

Laulavad kõik kaksikümmend kuus; valjud, ammugi koos laulma harjunud hääled täidavad töökoja, laulul on selles kitsas: ta peksleb vastu müüride kive, oigab, nutab ja elustab südant vaikse, kõditava valuga, osatab selle vanu haavu ja äratab igatsust... Lauljad ohkavad sügavalt ja raskelt: mõni katkestab ootamatult laulmise, kuulab kaua, kuidas laulavad seltsimehed, ja valab siis uuesti oma hääle ühisesse lainesse. Mõni hüüatab valuliselt «eeh», laulab kinnisilmi ja võib-olla tundub tihe, lai helidelaine temale teena mingisse kaugusse, mida valgustab hele päikese- paiste, — laia teena, ja ta näeb end sel teel käivana...»

See, millest jutustas Gorki, ei ole lihtsalt laulu esitamine, see on elav *looming*, kõige salajasemate tunnete ja mõtete väljendamine laulus. Just nii elab laul rahva hulgas.

Koorilaulus, nii rahvalaulus kui ka professionaalses laulus, kasutatakse erineva kõrgusega ja erineva häälevärvinguga (erineva *tämbriga*, nagu ütlevad muusikud) häält. Ainult kõrgetest või ainult madalatest häältest koosnev koor kõlaks igavalt ja üksluiselt. Sellepärast kasutatakse erineva kõrgusega häält isegi siis, kui kooris laulavad ainult naised või lapsed. Kõrgeid häält nimetatakse *sopranteks*, madalaid — *altideks*. Niisamasugune on jaotus ka

meeskooris, kus kõrgeid hääli nimetatakse *tenoriteks*, madalaid — *bassideks*. Segakooris (mehed ja naised) on esindatud kõik neli hääletüüpi.

Lauljate-solistide hääled jagunevad samuti nelja rühma. Kuid ooperilaulus on tähtsad veelgi peenemad hääletämbrite varjundid ning samuti nende liikuvus. Erilise liikuvusega kergel, kõrget sopranit nimetatakse *koloratuursopraniks* (Ludmilla osa Glinka ooperis «Ruslan ja Ludmilla» on kirjutatud koloratuursopranile) <sup>1</sup>.

Kõige levinum sopran tüüp on *lüüriline* sopran (Tatjana Tšaikovski «Jevgeni Oneginis»). Tugevat, eredatämbriolist sopranit nimetatakse *dramaatiliseks* (Liisa Tšaikovski «Padaemandas»). Madalad naishääled, mis kooris kannavad altide üldnimetust, on ooperis samuti jaotatud madalateks — *kontra-altideks* ja kõrgemateks — *metšosopraniteks* (tõlkes itaalia keelest — *poolsoopran*, keskmine sopran ja kontra-aldi vahel). Tenorid jagunevad niisamuti lüürilisteks ja dramaatilisteks. Lenski «Jevgeni Oneginis» on lüüriline tenor, Herman «Padaemandas» — dramaatiline. Madalaid meeshääli nimetatakse *baritonideks* (Onegini osa on kirjutatud baritonile) ja *bassideks* (bass on kõige madalam meeshäl; bassile on kirjutatud Möldri osa Dargomõžski «Näkineius», Kontšaki osa Borodini «Vürst Igoris»).

\*

Juba väga ammu hakkasid muusikud mõtlema, kuidas koguda ja säilitada tulevastele põlvetele rahvalaulu suuri rikkusi. Juba XVIII sajandil ilmusid esimesed laulukogud nootidega. XIX sajandil kirjutasid väljapaistvad heliloojad üles ja töötlesid vene rahvalaule. Ja praegu kõlavad meie kontsertidel Balakirevi, Rimski-Korsakovi ja Ljadovi poolt üleskirjutatud ning töödeldud laulud.

Rahvalaulude kogujad kirjutasid endisel ajal üles enamasti vanu talurahvalaule, mis paelusid nende tähelepanu kui kauge mineviku muusikalis-poetilised mälestusmärgid. Mida vanem oli laul, seda huvitavam see neile näis.

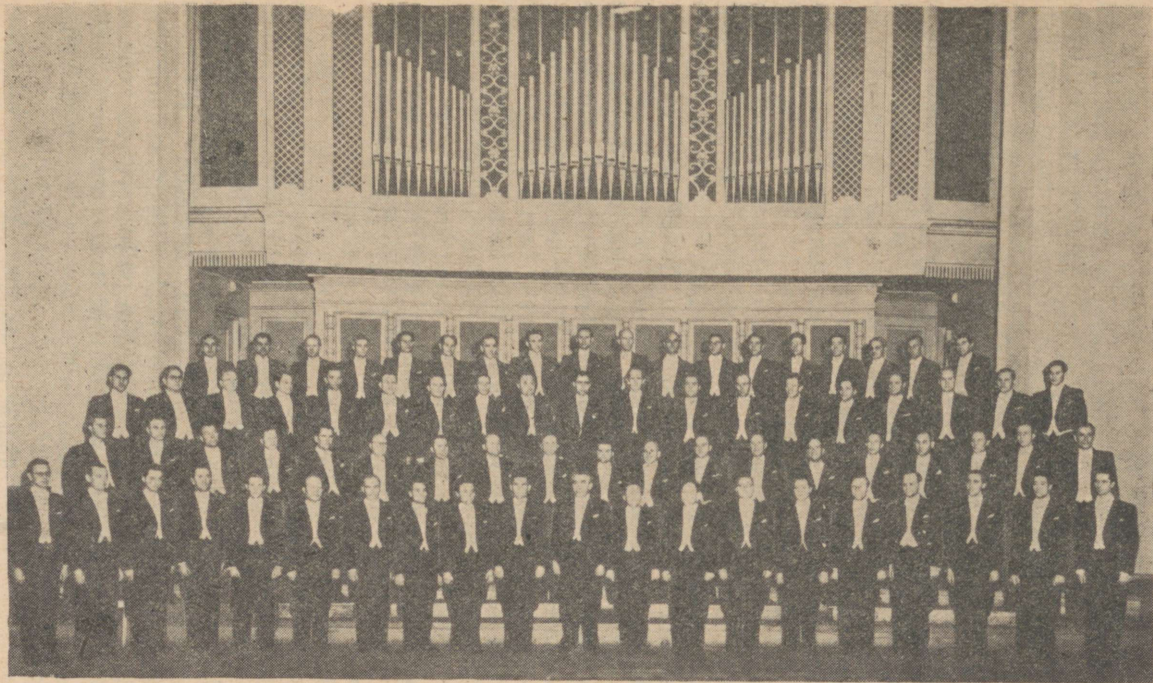
Õppida tundma kauge mineviku mälestusmärke on tõepoolest huvitav ning tähtis üritus. Pealegi ei ole vanad

---

<sup>1</sup> Itaalia keelest pärit sõna *koloratuur* tähendab sõnasõnaliselises tõlkes — *värving*. Kaudses mõistes tähendab see meloodia *kaunistamist* (ilustamist) kergete, kiirete häälekäikudega.



Rühm Pjatnitski-nimelise Riikliku Vene Rahvakoori esinejaid.



Eesti NSV Riiklik Akadeemiline Meeskoor. Dirigent G. Ernesaks.

laulud meie ajalgi kaotanud oma võimet kuulajat liigutada ja erutada. Kuid meie kaasaegsed nõukogude uurijad tunnevad huvi mitte ainult kauge mineviku vastu. Nad koguvad ning uurivad nii talurahva-, soldati- kui ka töölislaule, laule, mis on loodud tsaarivanglates, ja revolutsioonilisi laule, mis kutsusid rahvast võitlusele tsaari ja mõisnike vastu. Nad koguvad kaasaegseid rahvalaule, võrdlevad tähelepanelikult nende mitmesuguseid variante, uurivad kuidas elab laul rahva hulgas.

Meie Nõukogudemaal on vene laul hakanud nüüd kõlama uue, enneolematu jõuga. Parimad lauljad laulavad vene laule kontsertidel ja raadios, iga päevaga suureneb rahvalaule esitavate kooride arv. Vanim vene rahvakoor kannab uhkusega oma rajaja — vene laulu suure asjatundja M. J. Pjatnitski nime.

Koori esimene kontsert toimus 1911. aastal. Sellel kontserdil tutvustati kuulajaile vene laulu niisugusel kujul, nagu ta sageli esineb rahva hulgas — lahutamatuna tantsumust, mängust ja tavandist. Koori programmi moodustasid mitte üksikud laulud, vaid terved stseenid: «Õhtu küla taga», «Pulmatavandid» ja teised. Revolutsioonieelsel ajal sai koor eksisteerida ainult tänu Pjatnitski erakordsele energiale ja talupoegadest lauljate ustavusele armastatud kunsti vastu. Kontserdid toimusid harva ja koori liikmed sõitsid pärast iga kontserti oma kodukohtadesse laiali. Alles pärast Suurt Oktoobrirevolutsiooni sai koorist pidevalt töötav kontserdikollektiiv. Tema koosseis on laienenud ning kuulajate ring mõõtnatult kasvanud. Praegu kannab koor Pjatnitski-nimelise Riikliku Vene Rahvakoori austavat nimetust.

Koori muusikaline juht, helilooja V. G. Zahharov on loonud rea suurepäraseid laule uuest, nõukogude külast, lihtsatest nõukogude inimestest. Zahharovi laule lauldakse meie maal kõikjal ning raske on leida inimest, kes ei tunneks selliseid laule, nagu on tema «Teelesaatmine», «Ja kes teda teab» ja «Oi, mu udud, udukesed...».

Rahvalaul oli ja jääb võimsaks inspiratsiooniallikaks heliloojatele ja luuletajatele. Kui palju kordi on vene luuletajad ja kirjanikud saanud innustust vene teest, troikast, postipoisist, kes laulab laulu, mis on lai nagu Venemaa avarused.

Midagi nii omast heljub  
postipoisi laululoos.

Kord sealt kõlab röömsat uljust,  
kord ta rinda nukrust toob.

(Tõlkinud R. Paavel)

Nii kirjutas vene laulust Puškin.

Kui palju kordi on luuletajad ja kirjanikud meenutanud oma lapsepõlves kuulnud hällilaule! Suurepärase laulu, lihtsa nagu rahva hällilaul, on kirjutanud Lermontov:

Uinu, armas naerusuuke,  
äiu-äiu sa!  
Vaikselt särab selge kuuke,  
hälli vaatab ta.

Sügava ja siira tundega kõnelevad laulust kui kodumaa rahva häälest Turgenev oma «Lauljates», Tšehhov jutustuses «Stepp» ja Gorki jutustuses «Kuidas loodi laul».

Ükski vene helilooja pole oma loomingus läinud mööda vene laulu rikkustest. «Mitte meie ei loo, vaid loob rahvas; meie ainult kirjutame üles ja aranžeerime,» kõneles suur vene helilooja Glinka.

Oma kuulsas «Kamarinskajas» (kirjutatud orkestrile) kasutas ta kahe vene laulu — pulmalaulu ja tantsulaulu meloodiat. Ja geniaalse meistri töötluses hakkasid need laulud sädelema, süttisid uutes värvides nagu juveliiri poolt lihvitud kalliskivid.

Armastusega ja meisterlikult töödeldud rahvalaulu-meloodiaid leiame paljudes vene ooperites ja sümfoonia-tes.

Nagu kõrgemast kõrgem on taevavõlv,  
nagu sügavam kõigest on ookean,  
nõnda avaralt laiumas meie maa,  
nõnda sügavad hauad on Dnepri jõel.

Nii laulab kanneldaja Sadko vaba druziina Rimski-Korsakovi ooperis. Selle koori loomiseks innustas heliloojat originaalne, väga vana rahvalaul, mis on ära toodud ühes kõige varasemas lauludekogus.

Kui kuulete kontserdil või raadios Tšaikovski neljandat sümfooniast, siis pöörake tähelepanu selle viimasele osale. Te kuulete selgesti laulu «Põllu serval kaseke seisis» meloodiat — sedasama meloodiat, millest meil oli juttu teises peatükis.

Kui vene heliloojad kogusid rahvalaule, kuulasid nad neid nagu rahva häält, ning kasutades rahvalaulude meloodiaid oma teostes, püüdsid nad rahvaga kõnelda lihtsalt

ja arusaadavalt. Glinkale, Borodinile, Mussorgskile, Rimski-Korsakovile, Tšaikovskile ja teistele vene heliloojatele oli rahvalaulu keel emakeeleks. Seepärast on ka nende endi meloodiad iseloomult venepäraseid ning mõningaid neist on isegi raske eraldada originaalsest rahvalaulust.

Vene heliloojad on loonud palju häid laule. Mitte kõik nad pole kirjutatud rahvalaulu eeskujul ja mitte kõik pole nii lihtsad, et neid võiks laulda iga laulja. Teosed häälele (või, nagu sageli öeldakse, *vokaalteosed*) võivad olla väga mitmesugused ja kanda eri nimetusi. Kõige sagedamini kasutatakse kaht nimetust: *laul* ja *romanss*. Laulus on meloodia tavaliselt kaunis lihtne ja kergesti meelde jääv — ning see kordub, olgugi erinevate sõnadega. (Laul, milles kõiki salme lauldakse ühe ja sellesama viisiga, nimetatakse *salmilauluks*.)

Ühe ja sellesama meloodia kordumine eri sõnadega on muidugi võimalik ainult selle tõttu, et ta annab edasi teksti üldist iseloomu, mitte aga selle üksikuid momente. Muidu ei sobiks esimese salmi sõnadele vastav meloodia kuidagi teise salmi sõnadele.

Romanss erineb laulust suurel määral. Kõigepealt on siin muusika ja tekst teisiti ühendatud. Romansis annab muusika edasi mitte ainult luuletuse üldise sisu, üldise meeoleolu, vaid ka tema üksikud kujud. Ning sellepärast esineb salmivorm, mis on laulus tavaline, romansis harvmini.

Kas olete kuulnud Glinka «Matkalaulu»? Kuigi seda nimetatakse «laulaks», on sõnad ja muusika selles seotud üksikasjalisemalt, tihedamalt, kui see tavaliselt esineb lauludes, ning selles suhtes on ta lähedasem romansile. See laul (Kukolniki sõnadele) on kirjutatud Venemaa esimese raudtee avamise muljete all. See raudtee avati Peterburi ja Tsarskoje Seloo (praegu — Puškini linn) vahel. Esimese salmi muusika ja sõnad, mida lauldakse ruttavas kiirkõnes, annavad edasi rongi ootava rahvahulga lõbusat elevust:

Suitsusambas keeb ja suitseb  
aurik<sup>1</sup> siin!  
Kirju rahvahulga rüsin,  
kõikjal ootus, pole püsi!

---

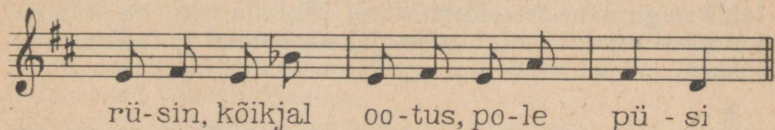
<sup>1</sup> Nii nimetatakse tekstis vedurit. Sel ajal ei tehtud vahet sõnade «aurik» ja «vedur» vahel.



Suit - su - sam-bas keeb ja



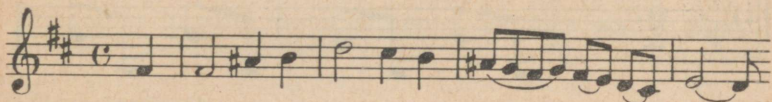
suit-seb au-rik siin! Kir-ju rah-va-hul-ga



rü-sin, kõikjal oo-tus, po-le pü - si

Siis aga muudab muusika vastavalt sõnadele järsult oma iseloomu. Ta annab nüüd edasi mitte enam rahvajõugu kära, vaid erutust enne peatset rõõmsat kohtumist:

Ei! Igatsev mõte on kiiremalt teel,  
ja loendades hetki, lööb süda sul sees...



Ei! I - gatsev mõte on kii - remalt teel

Nii vaheldubki Glinka «Matkalaulus» rongi ümber käratseva ja erutatud rahvahulga kujutus sügavale inimese südamesse peidetud tunnete väljendusega.

Mõnikord hakkavad romansi meloodias kõlama kõnekeele intonatsioonid, meloodia muutub «deklamatsiooniliseks» (kõnelevaks). Selliseid meloodiaid esineb sageli Dargomõžski ja Mussorgski vokaalmuusikas, näiteks Dargomõžski dramaatilises laulus «Vana kapral». See Kurotškini sõnadele (Béranger' laulu ainetel) kirjutatud laul on täis protesti soldatite õigusetuse ja ohvitseride omavoli vastu, mis valitses vanasti sõjaväes. Ta jutustab sellest, kuidas viidi mahalaskmisele vana soldatit, paljude lahingute kangelas. Ja Dargomõžski muusikast nagu kostaks kangelase kõnet, tema hüvastijätku seltsimeestega enne hukkamist:

Taktsammu, poisid, kõik võtke!  
 Püss õlale, õieli rind!  
 Piip on mul kaasas. — te saatke  
 viimsele puhkele mind!

Muidugi on nii laulus kui ka romansis laulja häälel peamine osa. Ta lausub sõnu ja laulab melodiat, mis annab sõnadele veel suurema väljendusrikkuse. Instrumendi saade aga täiendab häält, lisab juurde seda, mida ei saa väljendada melodias. Kui olete kuulnud selliseid Schuberti laule nagu «Teele», «Kuhu?» või «Forell», siis meenutage, kui hästi nendes kujutatakse ojakese vulinat ja veskirataste lõbusat müra:

On meil nii lõbus rännata maailmas

The musical score consists of two systems. The first system has a vocal line on a treble clef staff and piano accompaniment on two bass clef staves. The second system continues the vocal line and piano accompaniment. The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 2/4. The lyrics are written below the vocal line.

Ning seda lõbusat müra veskis kujutatakse just klaveripartiis. Antud juhul ei saa seda enam nimetada saateks, sest ta mitte ainult saadab häält, vaid annab häälega võrdset edasi teksti kujundeid.

Romanss ja laul on juba oma olemuselt tihedalt seotud

luulega. Head värsid näivad ise «viisistamisele meelitavat». Kogu vene laulu ja romansi ajalugu on seotud luuleloominguga.

Väga suurt mõju on vene romansi arengule avaldanud Puškini luule. Juba siis, kui suur luuletaja oli poisike, lütseumi õpilane, viisistasid tema kaaslased — noored muusikud — tema värsse. Suurepäraseid romansse Puškini sõnadele kirjutas tema suur kaasaegne Glinka, helilooja, kelle looming oli oma vaimult Puškinile väga lähedane. Puškini sõnadele loodud Glinka romansid «Mary», «Kariikas», «Kus on me roos?» ja eriti «Üks kaunis mälestus jäänd meelde» kuuluvad kõige väljapaistvamate teoste hulka vene vokaalmuusikas.

Pidevalt ilmus vene romanssi uusi teemasid, uusi poeetilisi kujusid. Heliloojad ei piirdunud oma loomingus enam lüürikaga — isiklike elamuste jäljendamisega. Oma tuntud laulu «Vana kapral» nimetas Dargomõžski «dramaatiliseks lauluks», rõhutades sellega seda, et ta tahtis oma kangelase tundeid edasi anda mitte temast *jutustades*, vaid teda ennast kõnelema pannes nii, nagu see tegelikult toimub *draamas*. Dargomõžski on kirjutanud ka mõned suurepäraseid satiirilised laulud-stseenikesed, joonistades nendes oma-aja haletsusväärsete ja vaevatud «väikeste inimeste» elavaid kujusid. Niisugused on tema laulud «Ussike» ja «Titulaarnõunik».

Veelgi julgemini joonistab tegelikkust oma lauludes Mussorgski. Nendes kajastub talurahva endiste aegade röömuta elu, täis viletsust ja rasket tööd. Mussorgski tegi nendes lauludes sedasama, mis Nekrassov oma luules, ning mõned tema lauludest on isegi kirjutatud Nekrassovi värssidele («Kallistratos», «Jerjomuška hällilaul»).

Kogu oma arengu teel on klassikaline vokaalmuusika sammuks kõrvuti luulega, haarates kõige eesrindlikumat, kõige eredamat luuletajate loomingus ning andes nende värssidele veel suurema väljendusrikkuse.

Tänapäeval on nõukogude laul ja romanss samuti lahutamatud luulest. Tihedas koostöös luulega areneb meie massilaul — uus, nõukogude ajastul sündinud žanr.

Revolutsioonieelsel ajal muutusid elukutseliste heliloojate romansid ainult harvadel juhtudel rahvalauludeks. Nõukogude heliloojad aga peavad oma aukohuseks luua laule, mis on määratud mitte ainult elukutselistele lauljatele, vaid ka massidele — selleks, et neid laulaksid kõik,

mitte ainult need, kes on laulmist õppinud. Laul on nõukogude heliloojatele žanriks, milles nad pöörduvad meie rahva kõige laialdasemate hulkade poole.

Nõukogude massilaulu sõnas ja muusikas leiab kajastust kogu Nõukogudemaa elu. Ja mida eredam on see kajastus, seda rohkem laulu armastatakse. Tõhutu populaarsuse on võitnud meie maal V. Lebedev-Kumatši sõnadele loodud laulud. Dunajevski poolt Lebedev-Kumatši sõnadele loodud laulu «Suur ja lai on maa, mis on mu kodu» meloodia on saanud Nõukogude raadiojaamade saatesignaaliks. Nõukogude inimeste ellu on kindlalt astunud ka teised selle luuletaja sõnadele loodud laulud, luuletaja, kes oskab oma värssides täpselt ning tabavalt väljendada neid mõtteid ja tundeid, mis on omased nõukogude inimestele. Nende laulude sõnad kõlavad nagu loosungid:

Sellist maad maailmas teist ei leidu,  
kus nii vabalt hingata võib rind...

(«Laul kodumaast»)

Palju laule on kirjutatud luuletaja M. Issakovski sõnadele. Tema värsid on juba iseenesest laululised, neid tahaks mitte lugeda, vaid just laulda. Selle luuletaja sõnadele on häid laule kirjutanud V. Zahharov. Üks neist on samaväärne rahvaloomingu parimate näidistega — see on Suure Isamaasõja päevil loodud laul «Oi, mu udud, udukesed».

Kindlalt on astunud meie ellu ka pärast sõda Issakovski sõnadele loodud laulud, näiteks Blanteri laul «Balkani tähtede all». Sügav ja siiras armastus kodumaa vastu väljendub lihtsates sõnades ja viisis:

Olgu kaunis maa Bulgaaria,  
kalleim ent on Venemaal!

Sellest samast kõneleb ka laul «Nüüd rändlinnud asunud teele» (loodud samuti Issakovski ja Blanteri poolt).

Meie heliloojate lauludes kajastub ka nõukogude laste õnnelik elu: kuidas nad õpivad koolis, kuidas suvel puhkavad pioneerilaagris. Nooremad lapsed laulavad meelsasti luuletaja S. Mihhalkovi sõnadele loodud lõbusat ning ühtlasi naljakat laulu — «Lõbusad reisijad»:

Nüüd lõbus sõit meil algab,  
ees pikad rännuteed.  
Koos meie matkasalgas  
kõik sõbrad, kaaslased.

Selle laulu muusika on kirjutanud helilooja M. Starokadomski. Noorest lõbusast turistist, kes sammub

kord järskudel radadel märke,  
kord jõgesid ületab teel...

lauldakse J. Žarkovski laulus.

Helilooja D. Kabalevski, paljude laulude ja teiste, lastele kirjutatud muusikateoste autor, on kirjutanud laulu «Neli sõbralikku last», milles jutustatakse sellest, kuidas nõukogude lapsed aitasid isadel ja vanematel vendadel kaitsta kodumaad Suure Isamaasõja päevil.

Ei lapsed sõtta minna saa,  
kui väikesed nad veel.  
Kuid kaitsta oma kodumaad  
ka siin me suudame.

Nii lauldakse selle laulu refräänis. Ja veel palju ilusaid laule, mis on teile tuttavad laulutundidest ja kooriproovidelt, on nõukogude heliloojad kirjutanud lastele.

Meie maa laulud, milles luuletajad ja heliloojad on väljendanud kogu meie rahva mõtteid ja tundeid, kõlavad ka kaugel meie kodumaa piiride taga. Neid lauldakse rahvademokraatiamaades, neid laulavad kogu maailma eesrindlikud inimesed. Üks Budapestis demokraatliku noorsoo festivalil viibinud nõukogude muusikutest jutustab, kui palju nõukogude laule ta seal kuulis:

«Meie laulud on mitmete maade rahvaste hulgas niivõrd juurdunud, et neid peetakse oma rahva lauludeks. Meie laulud on kaotanud oma autorid — neid lauldakse Prantsusmaal, Inglismaal, Ameerikas, Hiinas, Ungaris, Bulgaarias, nimetades neid «prantsuse rahvalauludeks», «ungari rahvalauludeks» jne. Anatoli Novikovi poolt Lev Ošanini sõnadele loodud «Demokraatliku noorsoo hümn» on saanud kogu maailma progressiivse noorsoo lemmiklauluks. Me kuulsime, kuidas Madagaskari delegatsioon laulis seda hüdni malgaši keeles, Nigeeria neegrid — oma emakeeles, hindud — bengali keeles.

Lõuna-Ungaris palusid noorte põllumajandusliku artelli «Noor Kaardivägi» noored talupojad meid kuulata nende poolt esitatavaid ungari rahvalaule. Kui suur oli aga meie imestus, kui nad hakkasid laulma laulu viisil «Mööda künkaid, mööda orge sammus edasi diviis...». Meie ütlesime: «See on ju meie, nõukogude laul, «Kaug-Ida parti-

sanide laul».» Kaks noormeest hakkasid meiega vaidlema: «Mis te räägite, siin pole ju sõnagi ei Kaug-Idast ega partisanidest. See on laul meie õnnelikust elust.» «Esitame siis teile teise rahvalaulu,» ütlesid nad, ja hakkasid laulma: «Homme sõda kui on...». Seekord me ei hakanud vaidlema, vaid ainult märkisime: «Ka meil lauldakse seda laulu.»»

Miks siis on nõukogude laulud võitnud sellise armastuse? Sellepärast, et mitte ainult nende sõnad, vaid ka viis väljendab uut suhtumist ellu, töösse, teistesse inimestesse ja rahvastesse, väljendab kogu meie elu uut korda. Sellepärast hakkavad neid laulma inimesed, kes niisamuti püüdleavad selle uue, õiglase elukorra poole, sellepärast on nõukogude laul Kaug-Ida partisanidest saanud oma maad ümberkorraldavate ungari talupoegade lauluks.

Laul ja romanss on muusikakunsti kõige lihtsamad, kõige arusaadavamad liigid (*žanrid* — nagu sageli öeldakse). Poeetilise teksti, selle teema, süžee ja kujudega seotud vokaalmuusika on alati arusaadavam kui tekstita instrumentaalmuusika. Kuid see ei tähenda, et instrumentaalmuusikas poleks sisu või et see on nii keerukas, et mittemuusik sellest aru ei saa. Me jutustame teile ka sellest, mida võib väljendada instrumentaalmuusika, ja sellest, kuidas muusikariistad abistavad häält. Kuid selleks on teil kõigepealt tarvis tutvuda muusikariistade enestega. Sellele ongi pühendatud järgmine peatükk.

---

## VIIES PEATÜKK

*Kuidas hakkasid helisema pilliroovars ja vibunöör. Mis on isemängiv kannel. Missugused on muusikariistad ja miks on neid nii palju. Mis on orkester. Muusikariistade «perekonnad».*  
*Mis on klaver.*

Ammu, väga ammu hakkasid inimesed väljendama oma mõtteid ja tundeid laulus. Inimene õppis laulma arvata-vasti peaaegu niisama ammu nagu rääkimagi. Kui ta oli õppinud laulma ja laulu looma, hakkas ta tähelepanelikumalt kuulatama seda, mis kõlas tema ümber. Ja paljugi, mis varem oli inimesele näinud lihtsa mürana, sai talle nüüd muusikaks. Mitte rahuldudes ainult oma häälega, hakkas ta tekitama muusikalisi helisid mitmesuguste esemetega, ja need hakkasid helisema, kõnelema, said *muusikariistadeks*.

Ürginimeste muusikariistad olid niisama rohmakad ning algelised nagu nende tööriistadki. Te ju teate, et esimesed inimese poolt väljamõeldud tööriistad olid nagu tema loodusliku tööriista — käe «jätkuks» või «asendajaks». Samasuguseks omaenese keha asendajaks olid ka esimesed muusikariistad. Selle asemel, et plaksutada laulu taktis käsi või trampida jalgu, hakkasid inimesed koputama kahe merekarbi, puutüki või lameda kivikesega. Heli tuli välja tugevam ja mitmekesisem. Nii tekkisid esimesed *löökpillid*. Ürginimeste löökpillid olid väga mitmekesised — mitmesugused kõrinad, kurikad, käristid. Muusikariistade leiutamise üle olid inimesed väga uhked. Seemnekeste ja kivikestega täidetud õonestatud ja kuivatatud puuviljast kõrin — nende kõrinat «esiema», millega praegu mängivad päris väikesed lapsed — oli ürgaegses ühiskonnas suures aus: seda võis hoida käes ainult suguharu juht!

Paljude muusikariistade leiutamisele võis viia juhuslikkus. Lüües kepiga vastu õõnsat puutüve ja kuuldes kõmise-

vat heli, sugugi mitte sellist, nagu vastu tervet puud lüües, avastas inimene seest tühjade esemete omaduse *resoneerida*, suurendada heli tugevust. See suunas teda trummi — väga rohmaka puutrummi — ning seejärel ka keerukamate resonatorpillide leiutamisele.

Niisama juhuslikult võis hakata helisema ka tühi pilliroovars, millest hiljem õpiti tegema kõige mitmesugusemaid *puhkpille*, s. o. pille, milles heli tekib õhu puhumisest torusse. Pilliroovars oli nii karjaste vilepilli kui ka mitmesuguste lastevilede ja -pasunate ning kaasaegsete puhkpillide — flöödi, oboe ja teiste — «esivanemaks».

Seejärel õpiti tegema puhkpille loomade luudest — selliseid flööte võib nüüd näha muuseumides mitmesuguste kiviaja riistade hulgas. Nendel luuflöötidel on küljesse puuritud augukesed: tähendab, kiviaja inimene oli juba leidnud, kuidas tekitada selle pilliga *erinevaid* helisid, sulgedes ja avades augukesi ning muutes sellega võnkuva õhusamba pikkust.

Valmistades vibu metsloomade küttimiseks, katsus inimene, kas vibunöör on hästi pingul. Võnkudes tekitas see muusikalise heli. Inimesed olid kuulnud seda heli tuhandeid kordi, sellele tähelepanu pööramata. Kuid ükskord jäi keegi seda kuulatama, puudutas jälle ja jälle vibunööri ning kuulas selle laulu. Nii sai vibunöör keeleks ja küti vibu — muusikariistaks. Möödus palju sajandeid, enne kui sellele ühele keelele lisati veel mitu keelt ja tekkis harf, üks vanimatest instrumentidest. Muidugi oli sel vähe sarnasust meie kaasaegse harfiga — ilusa, paljukeelse muusikariistaga, kuid siiski oli see juba muusikariist, mis oli kaugele ette jõudnud algelisest «muusikalisest vibust».

Löök- ja puhkpillid leiutati varem kui keelpillid. Nad nagu asendasid inimesel tema looduslikke «muusikariistu»: omaenese häält ja peopesi. Keelpillide heli ei olnud enam selline asendaja või jäljendaja — see oli midagi päris uut.

Hiljem mõjusid keelpillid tugevasti muusikakunsti arengu suunale. Instrumentaalmuusika ei olnud pikemat aega iseseisev: ta saatis laulu või jäljendas seda. Muusikat instrumentidele kirjutati peaaegu niisamuti nagu häältele, instrumendid nagu täiendasid puuduvaid hääli. Kuid puhkpillide heli sarnaneb tõepoolest häälega, keelpillide heli (eriti, kui seda tekitatakse näppides) on aga täiesti teise iseloomuga. Sellepärast suunasid just keelpillid muu-

sikuid mõttele kasutada neid mitte täiendava häälena, vaid taustaks häälele.

Asi on selles, et harfil ja hilisematel keelpillidel (lautol, kitarril) võis mängida korraga mitut keelt haarates. Mängides kuulatasid muusikud ühtaegu kõlavate keelte mitmesuguseid kooskõlasid ning valisid järk-järgult välja kõige kooskõnalisemad ja kõlavamad. Need kooskõlad said *akordide* nimetuse; see termin tulenes kreekakeelsest sõnast *korda* — keel.

Praegu tähendab sõna *akord* mitte ainult keelte samaaegset kõlamist, vaid ka üldse teatud kõrguslikus vahekorras olevate helide samaaegset kooskõla. Meloodiat saavad ja temaga harmooniliselt muusikaliseks tervikuks sulavad akordid moodustavad selle, mida muusikud nimetavad *harmooniaks*. Sõna «harmoonia» on pärit kreeka keelest ja tähendab kooskõla (antud juhul — helide kooskõla). Harmoonia täiendab meloodia väljendusrikkust, annab muusikale täiskõlavuse ja varjundite mitmekesisuse.

\*

Kui meie kauged esivanemad avastasid mingi eseme omaduse heliseda, näisid neile sellised avastused tõeliste imedena: esemed elustusid nende silmade all, omandasid hääle. Laulma hakanud pilliroost on loodud palju rahva muinasjutte, legende ja laule. Ühes neist jutustatakse, kuidas tapetud tütarlapse hauale kasvas pilliroog, ning kui see maha lõigati ja sellest vilepill tehti, hakkas see laulma, jutustas inimhäälega tütarlapse surmast ja nimetas mõrvari nime. Selle muinasjutu on värsistanud suur vene luuletaja M. J. Lermontov.

Kord istus rõõmsas tujus  
jõekaldal kalamees,  
ja tuule tõustes õõtsus  
nõtk pilliroog ta ees.  
Roo kuiva võttis, lõikas,  
täis täksis sõrmiseid,  
siis ühe otsa sulges  
ja puhus otsa teist.  
Ja nagu elustatud,  
seal äkki rääkis roog —  
kui inimhää! see kõlas,  
taas nagu tuulehoog.

Paljudes lauludes, muinasjuttudes ja böliinades on rah-

vas väljendanud oma sügavat vaimustust muusika võimsa jõu üle.

Kas mäletate bõliinat Novgorodi kanneldajast Sadkost, kelle kandlemängu saatel merekuningas ja kogu veealune riik hakkasid nii tantsima, et merel puhkes hirmus maru? See väga ammu loodud bõliina kõneleb, et meie kodumaa on juba iidsest ajast olnud kuulus andekate muusikute pooltest, kes oskasid laulda ja mängida rahvapillidel.

Muusikuid, kes rändasid linnades ja külates ning rõõmustasid rahvast laulu ja muusikariistadel mängimisega, nimetati vanasti *skomorohhideks*. Rahvas armastas neid, kuid kirikuvõimud jälitasid skomorohhe julmalt sellepärast, et nad sageli naersid oma lauludes välja kirikisandate ahnust ja silmakirjalikkust. XVII sajandi keskel võeti patriarhi käsul Moskva skomorohhidelt ära nende muusikariistad ja põletati need pärast seda avalikult.

Vene rahvapille on väga palju. Mõned neist on juba tarvituselt kadunud, neid on asendanud keerukamad ja täiuslikumad, teistel aga mängivad rahvamuusikud praegugi. On olemas ka terved rahvapilliorkestrid.

Esimene vene rahvapilliorkester rajati möödunud sajandi 80. aastail andeka muusiku V. Andrejevi poolt. Laialdase leviku osaliseks said rahvapilliorkestrid alles pärast revolutsiooni. Te võite kuulda neid orkestreid kõikjal: raadios, kontsertidel, muusikalise isetegevuse õhtutel. 1938. aastal anti ühele sellistest kollektiividest Riikliku Vene Rahvapilliorkestri nimetus. Rahvapilliorkestreid armastavad kuulajad väga, Nõukogude heliloojad kirjutasid neile meelsasti muusikat.

Sellises orkestris on mitut liiki keelpille, mida mängitakse näppides, — kõigile tuntud *balalaika*, balalaikaga sarnanev, kuid mitte kolmnurkse, vaid ovaalse resonantskastiga (kerega) *domra* ning lõpuks *kannel* — pill, mis praegu esineb juba harvemini, kuid vanasti oli üks kõige armastatumaid instrumente. Kandlest kõneldakse bõliinades Sadkost, Solovei Budimirovitšist ning vana vene kirjanduse suurepärasest mälestusmärgis — «Loos Igori sõjaretkest». Kannel on lai, lame kast, millele on peale tõmmatud keeled (kaasaegsetel kannedel on neid rohkem kui 20). Kasti kaanesele on lõigatud avauseid, et kast paremini resoneeriks. «Helisev kannel», «isemängiv kannel» — nii nimetati vanasti seda pilli tema kajava, heliseva ja tugeva hääle pärast.

Kandle keelte kõla võrreldakse «Loos Igori sõjaretkest» luikede karjega. «Loo» autor kõneleb legendaarsest laulikust-kanneldajast Bojanist:

Tema elu oli võitlus suur,  
palju tegusid ja võite teadis.  
Luigeparve peale koidikul  
kümme jahikulli välja saatis.  
Vaenlast õhus leides, õige pea  
jahikullid rünnakule läksid,  
pilvedesse tõustes luiged head  
kiitust Jaroslavile sealt saatsid.  
Kümnet jahikulli ei nüüd saatnud ait  
me Bojan, vaid mõeldes ajast vanast,  
targad sõrmed tõstis väarikalt,  
keeltele ta asetask nad varmalt.  
Võpatasid keeled nagu nutus,  
vürstidele ise laulsid kuulsust!

Vene rahvamuusikud mängisid ka teistel, keerukamatel muusikariistadel. Kas mäletate, kuidas kerjasmunk Varlaam kõneleb Puškini «Boriss Godunovis» vale-Dimitrile: «Kas Leedu või Vene, gudokk või kandlekene...» Mis on kannel, te teate, aga mis on *gudokk*? Nimetuse järgi võiks arvata, et see on midagi auriku- või tehasevile taolist. Tegelikult aga nimetati nii vana vene keelpilli, mida mängiti poognaga (poogen oli vibutaoline, hobusejõhvist nõõriga). Kui tõmmata poognaga kergelt ning sujuvalt üle keele, hakkab see helisema, kuid hoopis teisiti kui näppides. Heli on pikk, «undav» (vene keeles «гудящий») — sellepärast saigi pill niisuguse nimetuse (vene keeles «гудок»).

Gudokk leiutati juba väga ammu. Kiievis asuva Sofia katedraali ühel seinal on vana maalija kujutanud gudokil mängivat muusikut-solisti. Teadlaste arvates pärineb see kujutus XI sajandi algusest; tähendab, juba siis, rohkem kui üheksa sajandit tagasi, oskasid meie esivanemad mängida keelpillidel.

Gudokk on juba ammu tarvituselt kadunud, selle on tõrjunud välja viiul.

Vene rahvamuusikud on leiutanud ka palju puhkpille — igasuguseid *vilesid*, *roopille*, puust *karjapasunaid* ja *sarvi*. Löökpillidena kasutati rahvamuusikas *trummi*, *käristeid* ja kõige tavalisemaid *puulusikaid*, mis oskusliku muusiku kätes tekitasid keerukat rütmilist klõbinat.

Omad rahvapillid on olemas kõigil rahvastel ning paljudel on need pillid üksteisega väga sarnased.

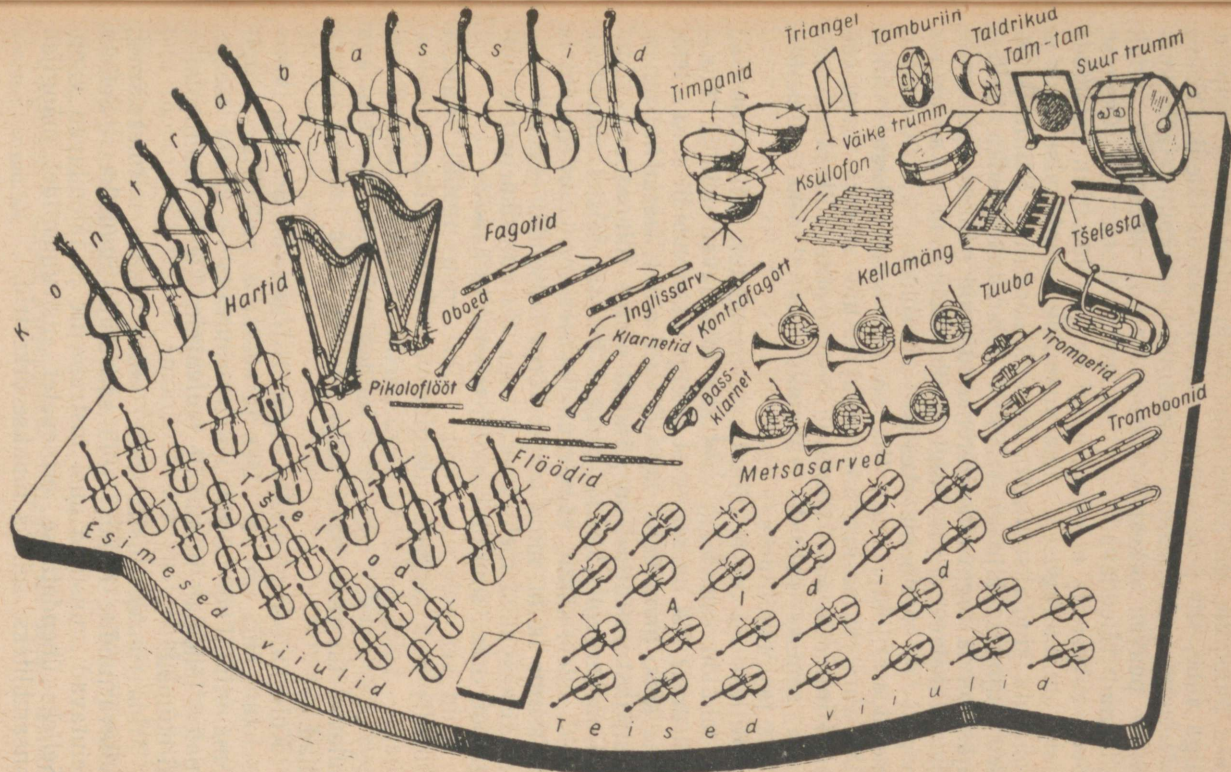
Nii esineb näiteks *kannel* vene, läti, leedu, karjala-soome ja eesti rahvapillide hulgas. Sealjuures erinevad vastavate rahvaste kanded üksteisest ainult mõningate ehituse iseärasuste poolest. Poognaga mängitavatest keelpillidest kuuluvad näiteks gudokiga samasse rühma järgmised eesti rahvapillid: *mollpill*, mis kujutab endast puust õõnestatud mollitaolist keret sellele tõmmatud keelega, *hiukannel*, mis sarnaneb küll viuliga, kuid mida mängitakse põlvel hoides, ja *põis-pill*, millel on keele alla resonaatoriks asetatud põis ja mida mängitakse nagu tšellot. Puhkpillidest esinevad eesti rahvamuusikas *vilepillid*, *roopillid*, *sokusarved* ja *karjapasunad*, mis on väga sarnased samasuguste vene ja teiste rahvaste rahvapillidega. Üks populaarsemaid vanadest rahvapillidest oli *torupill*, mis koosneb nahksest «tuulekotist» (valmistati tavaliselt hülgemaost), roopilli-taolisest sõrmilisest ja bassitorudest, mis mängimisel kogu aeg kaasa undavad. Peale selle tuntakse eesti rahvapillidest *parmupilli*, mis koosneb raudrõngast sellele kinnitatud teraskelega, mis pilli suus hoides sõrmega võnkuma pannakse. Löökpillidest tuntakse eesti rahvamuusikas *lokulaudu*, *käristeid*, puutükikestest õõnestatud plöksuvaid «kilke» jt. Niisuguseid sõrmedega või lipitsaga (plektrumiga) mängitavaid pille nagu balalaika, domra või mandoliin eesti vanade rahvapillide hulgas ei esine.

Põhiliselt on vanad eesti rahvapillid olnud *soolopillid* ja nende ühendamine rahvapilliorkestriks on kaunis raske ülesanne. Nõukogude võimu aastail on aga Eesti NSV-s ka sel alal saavutatud märgatavaid edusamme ning eesti rahvapilliorkestrite arendamine on üks tähtsamaid ülesandeid eesti rahvusliku muusikakultuuri arendamisel.

*Toim.*

Sel määral, kuidas arenes muusika, arenesid ning muutusid keerukamaks muusikariistad, suurenes nende arv. Mitte rahuldudes ühe instrumendi kõlamisega, hakati neid ühendama gruppideks — *ansambliteks*. Meie ajal kirjutavad heliloojad muusikat nii väikestele ansamblitele, mis koosnevad kahest-kolmest-neljast-viiest instrumendist, kui ka ansamblitele, millest võtab osa ligi sada mitmesugustel instrumentidel mängivat inimest. Sellist ansamblit nimetatakse *orkestriks*.

Kaugeltki mitte iga suur muusikute grupp ei saa moodustada orkestrit. Kui nad kõik mängivad ühesugustel instrumentidel, siis ei nimeta me seda orkestriks. Tõsi, on olemas orkestreid, mis koosnevad üht tüüpi instrumentidest (keelpilliorkester, puhkpilliorkester). Kuid nendesse on koondatud mitmesugust liiki keel- või puhkpille. Oma koosseisult kõige võimsam ja kõlaliselt kõige rikkalikum sümfooniaorkester (samuti nagu ooperiorkester) sisaldab mitut tüüpi instrumente. Kui mõningaid instrumente, näi-



Pillide asetus sümfooniaorkestris.

teks puhkpille, on selles liiga palju ning teisi, keelpille, liiga vähe, siis pole sellise orkestri kõlavus täielik. Kolme põhitüüpi instrumendid — keelpillid, puhkpillid ja löökpillid — peavad orkestris olema teatud vahekorras; ainult siis nad täiendavad ega summuta vastastikku üksteist. Seda vahekorda ei olnud kuigi kerge leida. Tuli katsetada palju mitmesuguseid instrumentide kombinatsioone, et määrata kindlaks orkestri vajalik koosseis. Selline koosseis kujunes välja alles XVIII sajandi keskpaiku. Sellest ajast on ta tugevasti suurenenud, kuid põhiliste pilligruppide vahekord ei ole kuigi palju muutunud. Kaasaegses ooperi- ja sümfooniaorkestris on rohkem kui 20 instrumentide eriliiki (ja iga liik on esindatud orkestris mitte ühe, vaid mitme instrumendiga). Kuid samuti, nagu esimesi inimeste poolt leiutatud instrumente, võib neidki jaotada samaks kolmeks rühmaks: keelpillideks, puhkpillideks ja löökpillideks.

Milleks on tarvis niipalju instrumente? Miks inimesed ei rahuldu vanadega, vaid üha täiendavad neid ja leiutavad uusi? Asi on selles, et ühelgi instrumendil ei saa tekitada kõiki muusikalisi helisid, vaid ainult teatud hulka nendest; instrumentidel on piiratud ulatus (diapasoon). Ühtedel on kergem tekitada kõrgeid helisid, teistel madalaid. Kuid sellest sõltub väga muusika iseloom: kujutlege üht ja sedasama laulu, mida laulab kõrge lapsehää — sopran — ja täiskasvanud mehe madal bass. Ka muusikariistade hulgas on omad sopranid, aldid, tenorid ja bassid.

Kuid see pole veel kõik. Ühel instrumendil (näiteks flöödil) võib kergesti mängida väga kiiret, liikuvat meloodiat — helid veerevad nagu pärlid üksteise järel. Teisel aga ei saa sellist meloodiat kuidagi mängida. See-eest aga tulevad tal väga hästi välja pikaldased ja laulvad meloodiad.

Kuid ka see pole kõik. Igal instrumendil on oma kõlasiseloom, oma tämber. Üks ja seesama meloodia, mängituna viiulil või flöödil, kõlab erinevalt. — viiulil «soojemalt», lähemalt inimhääle laulvusele, flöödil «külmemalt», kiretumalt.

Mida rohkem instrumente, seda rohkem mitmekesisust, kõlavarjundite rikkust võib saavutada muusikas. Selleks leiutavad muusikud uusi instrumente ja täiendavad vanu. Selleks ühendatakse erinevatel instrumentidel mängijad ansambliteks, selleks luuakse orkestrid.

Igast instrumendist võib jutustada palju huvitavat. On ju igaühel neist oma ajalugu, ja inimesed mõtlesid ning töötasid palju, et neid valmistada. Meie aga jutustame ainult instrumentide põhirühmadest ja iga rühma kõige peamistest instrumentidest, selleks et meie jutustus ei veniks liiga pikale.

Sümfooniaorkestri alus on poognaga mängitavate keelpillide rühm: *viul, alt, tšello ja kontrabass*.

Nagu juba öeldud, võib orkester koosneda ainult keelpillide rühmast — siis nimetatakse seda *keelpilliorkestriks*.

XVIII sajandi alguse orkestrid koosnesid peamiselt keelpillidest, millele mõnikord lisati mõned puhkpillid.

Kõik keelpillid sarnanevad üksteisega kujult, kuid nende suurus on erinev ning seepärast mängitakse neid ka erinevalt: viiulit ja alti hoiavad muusikud lõua all, tšellot ja kontrabassi aga toetavad põrandale. Mängitakse neid poognaga. Sellepärast nimetatakse kogu rühma *poognaga mängitavateks* keelpillideks erinevalt harfist ja teistest keelpillidest, mida mängitakse näppides. Kuid näppides mänguviisi (niinimetatud *pizzicato*'t) kasutatakse ka poognaga mängitavatel pillidel — sellest tekib katkendlik, kerge ja teravakõlaline heli. Kui te kuulete Tšaikovski neljandat sümfooniat, pöörake tähelepanu kolmandale osale — skertsole; seal on laialdaselt kasutatud *pizzicato*t.

Poognaga mängitavad keelpillid on sarnased ka tämbrialt — nad sulavad suurepäraselt üksteisega kokku, ning mõnikord kõlab kogu keelpillide rühm nagu üks tohutu suur instrument.

Väga levinud on väike keelpillide ansambel — *kvartett*<sup>1</sup>, mis koosneb kahest viiulist, aldist ja tšellost.

Viiuliheli kõige suurepärasem omadus on laulvus. Hea muusiku käes võib viiul tõesti laulda nagu inimhääle ning selles ei saa temaga võistelda ükski teine instrument. Kuid viiulil võib esitada ka kiiruselt ja liikumise kerguselt väga raskeid teoseid — niinimetatud «virtuoosset» muusikat.

Viiul esineb mitte ainult orkestrites või ansamblites, vaid kõlab mõnikord kontsertidel ka ükski, ilma igasuguse saateta (soolo) või klaveri (mõnikord orkestri) saatel. Viiuli laulev, pehme ja tugev heli võib kergesti täita suurt kontserdisaali. Sooloteoste (ning samuti klaveri või orkestri

---

<sup>1</sup> *Kvartett* — neljast muusikariistal mängijast või neljast lauljast koosnev ansambel.

saatel esitavate teoste) esitamisel võib muusik näidata kogu oma meisterlikkust ning kõiki instrumendi võimalusi — nii heli ilu kui ka virtuosset sädelust, kergust ja liikuvust.

Viiulile — ühele kõige väljendusrikkamale pillile — antakse orkestriteostes sageli soolopartii. Rimski-Korsakovi süidis «Šeherezade», mis on kirjutatud «1001 öö» muinasjuttude mõjul, läbib viiulisoolo kõike nelja osa. See väga väljendusrikas, «kõnelev» meloodia nagu annab edasi Šeherezade enese kõnet, kes jutustab ebatavalisi lugusid muinasjutuliste kangelaste vägitegudest ja seiklustest.

Muusikaajaloos on tuntud paljude kuulsate viiuldajate nimed: itaallane Niccolo Paganini, norralane Ole Bull, vene muusik Ivan Handoškin, poolakas Henryk Wieniawski, tšehh Jan Kubelik jt. Meie ajal on ülemaailmse kuulsuse omandanud nõukogude viiuldaja David Oistrah.

Sellise suurepärase instrumendi leiutamisel nagu viiul nägi vaeva mitu põlvkonda meistreid. Renessansiajastul elasid Itaalias Cremona linnas tuntud perekonnad, kes tegelesid viiulite valmistamisega. Igal meistril oli oma saladus — kuidas anda viiulile veelgi suuremat laulvust ja veelgi ilusamat kõla. Kaua uurisid nad viiuli suurust ja tema vormi — juba kõige pisemadki muudatused *deki*<sup>1</sup> paindes või paksuses mõjusid tooni iseloomule. Kogu maailmale on tuntud meister Antonio Stradivari viiulid, kes kogu oma pika elu ( ta suri 94 aastasel!) töötas selle instrumendi täiustamisel. Stradivari viiulid paistavad silma haruldaselt ilusa ja tugeva heli poolest, sellepärast uurivad viiulimeistrid neid hoolikalt praegugi, püüdes leida, milles seisab nende heli «saladus» — kas kujus, puusortides, millest neid tegi vana meister, või lõpuks lakis, millega ta puud immutas.

Nõukogude Liidus on olemas spetsiaalsed teaduslikud laboratooriumid — töökojad, kus teadlased uurivad muusikariistade omadusi. Nõukogude meistrite — Podgornõi ja Vitatšeki poolt valmistatud viiulid ei jää kvaliteedilt maha kuulsate vanade meistrite — Stradivari, Amati ja Guarneri pillidest.

Viiuliga samasse «perekonda» kuuluvad ka alt, tšello ja kontrabass. Alt on väga viiuli sarnane, kuid ta on mõõtme-

<sup>1</sup> *Dekk* — viiuli resonantskasti (kere) sein.



Muusikakooli õpilane mängib tšellot.

telt mõnevõrra suurem ja madalama kõlaga. Tema heli ei ole nii ere ega nii tugev nagu viiulil ning sellepärast kasutatakse alti soolopillina võrdlemisi harva. Kuid orkestris ja kvartetis pole aldimata võimalik läbi ajada.

Tšello heli on sama laulev ja peaaegu sama tugev nagu viiuli heligi, kuid erineb sellest tämbrilt. Kui viiul on sopran, siis tšello on orkestripillide hulgas kontra-alt.

Gorki oma jutustuses «Inimeste seas» kirjutab, misugust tugevat muljet avaldas talle esmakordselt kuulnud tšello heli: «...nelinurksest õhuaknast voolas koos sooja auruga tänavale ebaharilikke hääli, nagu oleks keegi väga tugev ja hea laulnud suletud suul; sõnu polnud kuulda, kuid laul tundus mulle imelikult tuttavana ja arusaada-

vana... Istusin posti otsa, kujutelles, et seal mängitakse mingit imepärase võimuga ja talumatut viiulit — seda oli peaaegu valus kuulata. Mõnikord ta laulis niisuguse jõuga, et tundus, nagu väriseks terve maja ja kliriseksid kõik aknaruudud. Katustelt tilkus, ja ka minu silmist hakkasid tilkuma pisarad.»

Tšellole antakse orkestris sageli lüürilise või lüürilisdramaatilise iseloomuga meloodiaid: tema pehme ja tugev heli sobib sellistele meloodiatele eriti hästi.

Tšaikovski ooperis «Jevgeni Onegin» on tšellodele antud üks kõige väljendusrikkamaid meloodiaid. Duellistseeni sissejuhatuses kõlab tšellodel Lenski aaria meloodia: «Mis saabuv päev mul tuua tõotab...».

Kontrabass on keelpillidest kõige suurem ja kõlalt kõige madalam. Ta sarnaneb tšelloga, kuid on nii suur, et teda mängitakse püsti seistes. Suuruselt läheneb kontrabass inimese kasvule. Temal on raske mängida kiiret ning elavat muusikat ja kontrabassi suurte ning jämedate keelte heligi ei ole nii laulev ning ilus nagu viiulil ja tšellol. Sellepärast antakse kontrabassile orkestris kaunis harva iseseisvaid meloodiaid. Tema partii on tavaliselt väheliikuv. See on omamoodi tugev ja raske vundament, millel kerkib orkestrikõla harmooniline hoone.

Orkestri puhkpillid on samuti ühendatud «perekondadesse». *Puupuhkpillid* erinevad oma kõlalt tugevasti *vaskpuhkpillidest* ning mõlemat rühma rakendatakse täiesti erinevalt. Siin on tähtis instrumentide heli iseloom — hele ja läbipaistev puupillidel, särav ja võimas vaskpillidel. Tähtis on ka see, missuguste elunähtustega on nende instrumentide heli seotud meie kujutluses. Puupillid pärinevad kärjaste pajuviiledest ja vilepillidest. Nad on neile lähedased ka helilt. Sellepärast on arusaadav, et heliloojad kasutavad puupille, kui neil on tarvis joonistada looduse või rahuliku külaelu pilte. Väga laialdaselt on neid kasutanud Beethoven oma kuuendas, «Pastoraalses» sümfoonia. Arvatavasti on teile tuttav orkestripala «Hommikumeeleolu» Griegi süidist «Peer Gynt», mis samuti joonistab loodusepildi. See pala algab kahe puupilli — flöödi ja oboe dialoogiga. Alustab flööti, talle vastab oboe — nagu huiaksid vastamisi kaks vilepillidel mängivat karjust.

Vaskpuhkpillide kõla meenutab meile sõjaväe signaale, käigumarsse. Enamik vaskpillidest pärineb just sõjaväes kasutatud instrumentidest. Suured vaskpasunad *buktsiinid*



Muusikakooli õpilane mängib flööti.

olid tuntud juba vana Rooma vägedes. Kui puupillid on väga head lüürilistel, mõtisklevatel momentidel, siis vaskpillide kõla annab muusikale sageli erilise võimsuse ja pidulikkuse.

Muidugi on igal nii puu- kui ka vaskpillide rühma kuulaval instrumendil oma eriline kõlavarjund ning heliloojale pole sugugi ükskõik, missugusele pillile anda see või teine meloodia. Puupille võib iseloomult võrrelda inimhäältega: flööt on orkestri «koloratuursopran», mis kergelt ning graatsiliselt esitab kiireid ja raskeid partiisid. XVIII sajandi lõpu ja XIX sajandi alguse ooperites leiame mõnikord omapärase koloratuursoprani «võistluse» flöödiga: hääli ja instrument võistlevad esituse kiiruses ning kerguses. Kuid flöödit kõlavad hästi ka laulvad meloodiad, mis saavad selle instrumendi esituses erilise heleda ning veidi külmavõitu varjundi. Just nii — heledalt, läbipaistvalt ja veidi nukralt — kõlab flöödi meloodia Bizet' ooperi «Carmen» kolmanda vaatuse orkestrisissejuhatuses. Sellele sissehuhatusse järgnev tegevus toimub mäekuruses, kus peituvad salakaubavedajad. Orkestrisissejuhatus maalib loodusepildi, mille rahu veelgi eredamalt rõhutab ooperis arenevate sündmuste dramatismi.

*Oboed* võib võrrelda lüürilise sopraniga; tema esituses kõlavad eriti hästi laulvad, pikaldased meloodiad. Väga mitmekesine kõla võib olla *klarnetil*, millel on puupillide hulgas kõige suurem ulatus. *Fagott* etendab puupuhkpillide kooris bassi osa. Mõnikord seab helilooja sihilikult esiplaanile fagoti tuhmivõitu, sünge kõla. Kui Griegil oli tarvis kujutada muinasjutuliste trollide ja gnoomide rongkäigu rasket sammu, andis ta põhimeloodia kahele fagotile, vaheldumisi tšellode ja kontrabassidega («Mäekuninga lossis» süüdist «Peer Gynt»).

Vaskpuhkpillide rühm koosneb põhiliselt *trompetitest*, *metsasarvedest*, *tromboonidest* ja *tuubast*. Kui kõik need pillid kõlavad koos, saavutatakse ebatavaliselt võimas, ere ja pidulik kõla. Kui Glinka kujutas «Ivan Sussanini» finaalis võitnud rahva juubeldamise pilti, kasutas ta peale tavalise ooperiorkestri veel vaskpillide orkestrit, mis oli paigutatud lavale. Ning suurepärase lõpukoor «Au sulle» kõlas selles säravas raamistuses veelgi pidulikumalt. Eredus ja sära on omane mitte ainult vaskpillide rühmale tervikuna, vaid ka üksikutele sellesse kuuluvatele instrumentidele.

Eriline värving on metsasarvel, mis paistab teiste instrumentide hulgast välja heli pehmuse ja laulvusega.

Sõna *metsasarv* on tõlge saksakeelsest sõnast «*Waldhorn*» — s. o. *jahisarv*. Tõepoolest, metsasarve kaugeks esivanemaks on jahisarv. Ning võib-olla sellepärast kasutavad heliloojad sageli metsasarve — «jahi»-muusikariista, samuti nagu «karjuse» puupilligi, looduspilte kujutavates teostes.

Vaskpillide hulgas on metsasarvel kõige suuremad ja mitmekesisemad väljenduslikud võimalused. Siin etendab oma osa nii tema tooni pehmus kui ka see, et temal võib tekitada väga mitmesuguse tugevusega heli, seda järkjärgult tugevdades või nõrgendades. Metsasarv «laulab» orkestris mitte sugugi halvemini kui viiul või tšello. Sellele pillile on Tšaikovski andnud ühe oma kõige võluvamatest meloodiatest: viienda sümfoonia teise osa (Andante) peateema.

Meil on jäänud rääkimata veel ühest orkestrisse kuuluvate instrumentide rühmast — *löökpillidest*. Neid on kaunis palju. Kõige tarvitavamad on *timpanid*, *trummid* (suur ja väike), *taldrikud*, *ksülofon*, *kellamäng* ja *triangel*. Need instrumendid rõhutavad rütmi ning suurendavad orkestri üldist kõlajõudu ja muusika eredust. Muusikaliselt tähen-



Muusikakooli õpilane mängib klaverit.

duselt ei saa seda rühma võrrelda ei keelpillide, puupillide ega vaskpillidega. Kuid löökpillide rühm on orkestris hädavajalik, ehkki ta võib piirduda ainult timpanitega.

Timpanid meenutavad oma välimuselt ja mänguviisilt kõigile tuntud trummi. Timpan kujutab endast vasest katelt, millele on kaaneks peale tõmmatud nahk. Kruvide abil võib nahka tugevamini või nõrgemini pingutada ning sellega muutub heli kõrgus. Sellega erinevadki timpanid trummist, mille helil ei ole kindlat kõrgust. Üksikuid bassiheliseid võib neil tekitada küllaltki suure täpsusega.

Täpse kõrgusega heli on samuti kellamängul ja ksülofonil. Need kujutavad endast erineva pikkusega plaadikesi — kellamängul metallist ja ksülofonil puust —, millel mängitakse haamrikestega. XIX sajandi lõpul ühendati kellamäng klahvidega, samasugustega nagu klaveril või pianinol, ning kujunes instrument, mis nimetati *tšelestaks*.

See instrument meeldis väga Tšaikovskile ja ta kasutas seda oma muinasjutulises balletis «Pähklipureja».

Meie jutustus muusikariistadest oleks väga ebatäielik, kui me ei kõneleks ühest kõige levinumast instrumendist — *klaverist*. Klaveril on kõige rikkalikumad väljenduslikud võimalused: mõnikord kõlab ta pehmelt ja laulvalt, mõnikord veerevad tema helid nagu pärlid.

Klaveri leiutamisel on töötanud palju põlvkondi meistreid ja muusikuid. Kaasaegse klaveri kaugeks esivanemaks oli kandletaoline keelpill. Selle keelpilliga ühendati klahvide-mehhanism, mis lihtsustas mängija liigutusi. Selle asemel et panna keelt helisema näppides, vajutas mängija lihtsalt vastavale klahvile, see aga pani tegevusse mehhanismi kangikesed, mis lõppesid keelt puudutava teraviku või sulekesega. See seadis leiutati XIV sajandil. Klahvidega keelpilli erikujud kandsid erinevaid nimetusi — *klavessiin*, *klavikord*, *spinett* jt. Nende heli oli nõrk, kergelt klirisev, sugugi mitte sarnane kaasaegse klaveri tugeva ja kauni heliga. Alles XVIII sajandi alguses asendati teravikud haamrikestega ja loodi instrument, mis nimetati *fortepianoks*<sup>1</sup>.

Uus instrument võitis üldise sümpaatia. Suure hulga teoseid klaverile on kirjutanud Mozart, Beethoven, Schumann, Chopin, Liszt, Venemaal — Balakirev, Rubinstein, Tšaikovski, Rahmaninov, Skrjabin. Paljud muusikud pühendasid oma elu pianisti elukutsele. Vene pianistide hulgas on omandanud surematu kuulsuse Anton Rubinstein, tema vend Nikolai Rubinstein ja Sergei Rahmaninov. Anton Rubinsteinil — ühel üheksateistkümnenda sajandi suurimast pianistidest — oli ebatavaline anne kütkestada ja võluda kuulajat oma hingestatud, sügavalt siira mänguga. «Võib mängida virtuoossemalt,» kirjutas Rubinsteinist üks tema aja kriitikuid, «kuid ei saa mängida musikaalsemalt, geniaalsemalt, haaravamalt kui Anton Rubinstein.»

Rubinsteini sõrmede all klaver *laulis* ja see suure pianisti mängu iseärasus vallutas kuulajad jäägitult. Selle suurepärase omaduse pärisid Rubinsteinilt ka teised suured vene pianistid, kes kunagi ei harrastanud meisterlikkust

---

<sup>1</sup> *Klaveril* ja tema erikujul *pianiinol* on mitmes keeles üldnimetus: *fortepiano*. See sõna on moodustatud kahest itaaliakeelsest sõnast: *forte* — valjusti ja *piano* — tasa. Niisuguse nimetuse sai instrument selle tõttu, et temal võib tekitada väga erineva tugevusastmega helisid.

meisterlikkuse pärast, virtuoosset sädelust selle enese pärast. Hilisema aja pianistidest oli kõige väljapaistvam Sergei Rahmaninov (suri 1943. aastal). Nii tema enese kui ka teiste heliloojate teoste esitust Rahmaninovi poolt võime heliülesvõttes kuulda praegugi. See jääb tänapäevani meie aja pianistidele eeskujuks. Käesoleval ajal kontserteerivatest nõukogude pianistidest on kõige tuntumad Aleksander Goldenveiser, Heinrich Neuhaus, Stanislav Neuhaus, Vladimir Sofronitski, Svjatoslav Rihter, Lev Oborin, Emil Gilels ja Maria Judina.

Suurte pianistide mäng näitab, millised rikkalikud võimalused on suurepärasel muusikariistal — klaveril, millel võib tekitada vapustava jõuga ja võluva õrnusega helisid, mis võivad heliseda ja vuliseda nagu allikas ning laulda nagu inimhää.

Nüüd aga, kus te olete teada saanud, milliseid muusikariistu on olemas, jutustame nendest muusikakunsti vormidest, kus neid rakendatakse.

---

## KUUES PEATÜKK

*Mis on ooper. Ooperi «Ivan Sussanin» etendusel. Enne eesriide avanemist. Eesriie on avatud. Ooper vene rahvast ja vene inimestest. Vestlus aariatest ja retsitatiividest, ansamblitest ja kooridest.*

On olemas palju inimgeeniuse poolt sünnitatud mitmesuguseid kunste. Erinev on nende materjal, erinevad on vormid, kuid kõik nad kajastavad elu, tegelikkust, seda, kuidas inimesed elavad, millest nad mõtleavad ja mille poole püüavad. Sellepärast arenevadki eri kunstialad mitte üksteisest isoleeritult, vaid ühinevad sageli omavahel, et kunsti-teos oleks veelgi eredam ja veenvam. Nii ühinevad luule ja muusika laulus ja romansis.

*Ooper* on samuti kahe kunsti — muusika ja draama «liit». Ooper on *teatrietendus*, kus draamateose ja näitlejate mängu mõjuvus tänu muusika võimsale jõule lõpmatult suureneb.

Muusika kõlas teatris juba väga iidsetel aegadel, vanas Kreekas, draamakunsti koidikul.

Selle ajastu teatrid ei sarnanenud meie kaasaegsete teatritega. Draamaetendused toimusid vabas õhus, vaatajad istusid mäenõlvakul poolringis, astmetena paigutatud pindidel. Tegevus toimus väljakul selle poolringi keskel. Väga suur tähtsus teatrietendustel oli kooril. Just koor väljendas draama põhiideed, selle autori suhtumist kujutatavatesse sündmustesse ja kangelastesse.

Teatrietendused muusikaga toimusid ka keskajal. Kuid need kaasaegse ooperi «esivanemad» erinesid tänapäeva ooperist siiski väga. Nendes ei olnud laul tähtsal kohal ning vaheldus tavalise kõnega. Kuid ooperi üks peamisi iseloomustavaid jooni on see, et tekst lauldakse tavaliselt algusest lõpuni.

Tõeline ooper tekkis XVI ja XVII sajandi vahetusel

Itaalias. Kuigi seda loovad luuletajad ja muusikud püüdsid jäljendada vana-kreeka tragöödiat, ei olnud nende teosed siiski lihtsaks jäljenduseks.

Püüdes ammuunustatud kunsti taas elustada, lõid nad midagi hoopis uut: itaalia heliloojate ooperites ei olnud laulu ja kõne vaheldumist — kogu teksti, esimesest kuni viimase sõnani, laulsid näitlejad-lauljad<sup>1</sup>.

Nii sündis ooper — üks kõige populaarsematest muusikanzhanridest. Selleks et meile saaks täiesti selgeks, mis on ooper, kujutleme, et istume Moskva Suures Teatris Glinka ooperi «Ivan Sussanini» etendusel.

Seni, kui etendus pole veel alanud ja orkestrandid häälestavad alles pille, jutustame teile üht-teist Glinka selle ooperi tekkimisloost.

«Ivan Sussanin» on esimene vene klassikaline ooper. Oopereid oli Venemaal ka enne «Sussaninit», kuid need olid pigem etendused vahelepaigutatud muusikaliste numbritega kui ooperid sõna tõelises mõttes. Nende süžeed olid enamasti koomilised või muinasjutulised. «Ivan Sussanin» on oma süžeele ja muusikalt mõõtmatult kõrgemal Glinka eelkäijate ja kaasaegsete ooperiteostest.

Oma ooperi süžeeks valis Glinka tõelise ajaloolise sündmuse, vene talupoja vägiteo, keda sunniti hakkama vaenlaste väesalga teejuhiks ning kes viis selle läbipääsematusse metsapadrikusse. Vaenlased tapsid Sussanini, kuid, leidmata teed, hukkusid ka ise.

Ooperis kujutatavad sündmused toimusid väga ammu — XVII sajandi algul. Kuid Glinka lähenes neile kui elavatele ja kaasaegsetele sündmustele. Ta ise oli poisipõlves näinud, kuidas puhkes 1812. aasta rahvasõda vallutaja — Napoleoni vastu. Nende inimeste kangelastegudest sai ta teada mitte raamatutest, vaid nende sündmuste elavatelt osavõtjatelt ja tunnistajatelt. Ning seepärast suutis ta hiljem luua oma ooperis kodumaale piiritult ustava lihtsa vene inimese elava ja tõepärase kuju.

Mõte kirjutada ooperit tekkis Glinkal reisi ajal Itaaliasse. «Igatsus kodumaa järele viis mind järk-järgult mõttele kirjutada vene moodi,» kirjutab Glinka oma «Märkmetes» seda reisi meenutades.

<sup>1</sup> Ent kõrvuti ooperiga, kus muusika kõlab kogu tegevuse kestel, on ka olemas teine ooperivorm, milles muusikalised episoodid vahelduvad kõnedialoogidega. Nii on kirjutatud mõningad Mozarti, Weberi, Verstovski ja teiste heliloojate ooperid.

Ivan Sussanini süžee andis Glinkale Žukovski. Sussanini vägitegu oli ka enne Glinkat paelunud luuletajate ja heliloojate tähelepanu. Seda oli ülistatud ühes luuletajadekabristi Kondrati Rõlejevi ajaloolises «Dumas».

«Te arvates reetur vist olen küll ma:  
neid Venemaal pole, ei ollagi saa!  
Siin igaüks isamaad lapseest hindab  
ning reetmine iial ei mahu ta rinda.»  
«Sa röövell!» — nii märatseb vaenlaste jõuk —  
«Sind surmavad mõõgad!» — «On tühi te jõud!  
Kes Venemaal armastab, kannatab kõike  
ja röömuga hukkub, kui võitlus on õige!»

Sellele temale oli loodud ka ooperietendus. Muusika sellele kirjutas itaallasest teatridirigent ja helilooja Caterino Cavos, kes töötas palju aastaid Venemaal. Kuid tal ei õnnestunud isegi kõige väiksemal määral anda muusikas edasi Sussanini vägiteo üllust.

Žukovski poolt soovitatud süžee oli Glinkale igati meelepärane. Tema ees seisis austav ja tänuväärt ülesanne — anda ooperis edasi vene inimeste, vene rahva rahvuslikku iseloomu.

Glinka kirjutas ooperit innukalt ning sageli kandus tema muusikaline kujutus kaugele edasi, ennetades ooperi teksti autori tööd. (Glinka kaasautoriks oli peale sunnitud andetu luuletaja parun Rosen.) Veel ei olnud valminud ühe või teise aaria või koori tekst, kui muusika oli juba lõpetatud!

Ooperi esietendus toimus 27. novembril 1836. aastal. Arvamused Glinka teose kohta olid lahkuminevad: sisseõitnud itaalia lauljate mesihäälese lauluga kasvatatud aristokraatlikule publikule näis muusika, milles kõrv selgesti eraldas vene rahvalaulude ja rahvakeele intonatsioone, toorena ning «lihtrahvalikuna». «See on kutsarite muusika,» ütles Glinka ooperi kohta kõrgilt üks selliseid «asjaarmastajaid».

Kuid see-eest tundsid tõelised kunstiarmastajad ja hindajad kohe, et Glinka ooper avas uue lehekülje vene ja kogu maailma muusika ajaloos. «Sussanini» esietendusel viibisid Puškin, Žukovski, Vjazemski ja teised eesrindlikud vene literaadid, kes vaimustatult tervitasid autorit. Kõunenud seejärel seltsimehelikule koosviibimisele, löid nad Glinka auks lõbusa õnnituslaulu. Selle naljatlevates sõnades kõlas aga kaugeltki mitte naljatlev vaimustus ja uhkus:

Vene koor, nüüd hõiska sa,  
ilmund uudist kõrgelt hindal  
Tunne rõõmu — meie Glinkast  
on nüüd saanud portselan!<sup>1</sup>

Nii algas see laul vene esimese klassikalise ooperi auks.

\*

Seni kui me meenutasime Glinka esimese ooperi tekki-  
mislugu, kogunesid orkestriruumi muusikud ja dirigent.  
Ta tõstis taktikepi ja teatris tekkis vaikus. Taktikepi liigu-  
tus — ja hakkas kõlama muusika.

Eesriie pole veel avatud, ooperi tegevus pole alanud.  
Kuid orkestris kõlav muusika valmistab meid ette tegevu-  
sele, andes edasi ooperi põhimeeleolu. Selline on ooperi  
orkestrisissejuhatuse (*avamängu*) ülesanne. Avamäng vas-  
tab alati ooperi sisule, iseloomule. Lõbus avamäng traagi-  
lise sisuga ooperile, või vastupidi, traagiline avamäng koo-  
milises ooperis oleks täielik mõttetud.

Sageli on avamäng seotud ooperiga mitte ainult muu-  
sika iseloomu ühtsusega, vaid veelgi detailsemalt. Ava-  
mängu läbivad ooperi meloodiad, mis iseloomustavad pea-  
tegelasi ja kõlavad tegevuse kõige tähtsamatel momenti-  
del. Sellisel juhul kujuneb avamäng nagu esialgseks,  
kokkusurutud ülevaateks ooperi sisust.

Mida siis kujutab endast Glinka «Ivan Sussanini» ava-  
mäng?

See ei ole ooperi täpne «konspekt», meloodiad (või nagu  
muusikud tavaliselt ütlevad: *muusikalised teemad*) ilmu-  
vad temas mitte sellises järjekorras, nagu nad esinevad  
ooperis. Helilooja ei jutusta siin järjekindlalt sündmus-  
test, vaid väljendab oma suhtumist nendesse, viies ka kuu-  
laja järk-järgult etenduse õhkkonda. Ja nii, veel mitte  
midagi teades ooperi sisust, teadmata, kust on võetud üks  
või teine teema, võime avamängu kuulates juba öelda, et  
see avab etenduse, milles on palju erutavaid, dramaatilisi  
sündmusi. Ja kohe, avamängu esimestest helidest peale me  
kuuleme, et see on vene muusika, et see on kirjutatud vene  
helilooja poolt ja vene süžeele.

Kui me aga kuulame avamängu ooperit hästi tundes,

---

<sup>1</sup> Sõnademäng: glina (глина) — savi (savist on saanud portselan).  
*Tõlk.*

võime saada aru ka sellest, kuidas nimelt saavutab Glinka sellise mulje.

Kogu avamängu kestel kõrvutatakse selles iseloomult vastandlikke muusikalisi teemasid: see loobki tunduval määral dramatismi ja pingelisuse mulje. Avamäng algab orkestri piduliku ja valju «hüüdega». Eesriide avanedes me kuuleme, et samasuguse hüüdega algab kodumaa ülistav suur koor. Tähendab, kodumaa kujuga seotud muusikaline teema on avamängu esimene ja peamine mõte.

Selle tähendust võib aimata ka ooperit tundmata — avamängu muusikaline algintonatsioon on väga lähedane vene laulude intonatsioonidele. Kõla pidulikkus aga kõneleb, et see teema on kodumaa, Venemaa ülla kuju sümbol. Kuid selle piduliku alghüüde järel kostab nukker meloodia, mida alustab oboe, — samuti vene rahvalaulu laadis. Ta nagu kõneleks kurbadest päevadest, mida on üle elanud kodumaa ja vene inimesed. Ooperis kõlab see teema päris lõpus, kui Sussanini perekond leinab teda taga. Nii kasvab kahe teravalt vastandliku muusikalise kuju — pidulikkuse ja kurbuse vastandamisest välja avamängu aeglane sissejuhatav osa.

Selle kiire osa sisaldab samuti eredaid kontraste. Esimene, peateema, on täis ärevust ja erutust. See on kolmanda vaatuse lõpustseeni teema, kui külarahvas kavatseb Sussaninile appi minna. Avamängus, kus see teema pole veel seotud tekstiga, konkreetse lavalise tegevusega, on sellel avaram tähendus. See on meie kodumaa poolt neil kaugetel aegadel üleelatud ärevuste ja tormide muusikaline väljendus. Ja nagu mälestus rahulikust ning õnnelikust elust kõlab avamängu kiire osa teine teema (ooperis — Sussanini poolt üleskasvatatud orvu Vanja laul).

Avamängu lõpus ilmub uus teema, mis kõneleb nendest, kes olid kõigi ärevuste ja kannatuste põhjuseks. Pole juhus, et süngelt ning ähvardavalt kõlav teema — vaenlaste vallutusretke muusikaline kuju — on kirjutatud poola tantsu masurka rütmis: ooperis jutustatakse ju poola panide kallaletungist meie maale. Kuid avamäng lõpeb pidulikult ja võidukalt. Vene rahvas on võitmatu! — ütleks ta nagu kuulajale.

Nii väljendas Glinka kokkusurutult ning selgelt oma avamängus ooperi põhiideed, just *ideed*, mitte aga sündmuste täpset kulgemist.

Avamänge, milles nagu «Sussanini» avamängus esine-

vad ooperi põhiteemad, leidub ooperiklassikas sagedasti. Sellisteks avamängudeks on Glinka «Ruslan ja Ludmilla», Rimski-Korsakovi «Pihkvalanna» ja Bizet' «Carmeni» avamängud.

Kuid sageli kirjutavad heliloojad avamängu asemel lühikese sissejuhatus, milles kõlab üks teema, üks muusikaline kuju. Selline on sissejuhatus Tšaikovski «Jevgeni Oneginile», ooperi kangelanna — Tatjana omapärane «muusikaline portree». Selline on Rimski-Korsakovi «Sadko» sissejuhatus, mis annab kujutuse «Ookeanist — merest sinisest».

Kuid me kaldusime kõrvale meie kujuteldavast ooperitendusest. Eesriie avanes. Laval on rahvahulk: ooper algab suure piduliku kooriga kodumaa, Venemaa auks.

Kui harjumatuna, erinevana tavalistest ooperikooridest pidi see näima Glinka ajal! Sellise koori võis kirjutada ainult helilooja, kelle kuulumist olid lapsest saadik kasvatanud vene laulud. Töötades «Sussaniniga», seadis Glinka endale eesmärgiks kirjutada ooper vene rahvast, vene inimestest. Seetõttu alustas ta ooperit sellest, mis oli talle peamine: suurest rahvastseenist, milles väljendub vene inimeste armastus oma kodumaa vastu.

Minu kodumaa,  
armas Venemaa! —

alustas eeslaulja ja koor haarab meloodia, mis on lai ning avar nagu Venemaa jõed. Siis aga voolab sellesse avarasse laulujõkke lõbusa allikana naiskoori helisev meloodia.

Selged ja lihtsad nagu armsate vene laulude viisid on selle Glinka koori meloodiad. Millise meisterlikkusega, millise vabadusega põimib ta hääled imekauniks muusikaliseks mustriks! Hääled nagu ajavad üksteist taga: üks alles alustab viisi, kui juba astub sisse teine, laskmata tal lauset lõpetada. Ja kõik nad sulavad kokku üheksainsaks harmooniliseks ning võimsaks kooskõlaks.

Sissejuhatavat koor on lõppenud — ja uuesti voolab meloodia, mille igas fraasis kostab vene iseloomu. Seda laulab Antonida, Sussanini tütar. Ta ootab oma peigmeest, kes on läinud võitlema kodumaa eest. Laialt voolab nukker, täis ootusigatsust meloodia, mis sarnaneb pikaldaste vene lauludega. Kuid noores südames elab kurbus kõrvuti lootusega: muusika elavneb ning kõlab graatsiliselt, lõbu-

salt, isegi uljalt: Antonida unistab peigmehe tagasitulekust, õnnelikust pulmapäevast. Rõõmsate, heledate silledustega, just nagu ööbikutrilleritega lõpetab Antonida oma aaria.

Mis on *aaria*? Seda sõna olete arvatavasti palju kordi kuulnud raadios ja kontsertidel. Püüame siis täpselt määratleda, mida see tähendab.

See on võõrsõna, ta esineb nii itaalia kui ka prantsuse keeles. Tema tähendus on väga lihtne: *aaria* tähendab laulu, viisi. Kuid muusikas ei nimetata aariaks mitte iga-sugust laulu, vaid laulu ooperist, mida esitab üks tema kangelastest. Klassikalises ooperis on ooperiaaria palju keerukam tavalistest lauludest, kuigi minevikus, kui ooperikunst alles tekkis, oli aaria kõige sagedamini just lihtne salmilaul.

Aaria ooperis vastab monoloogile draamas. Ta väljendab kangelase tundeid, on tema iseloomustuseks, «portreeks». Aarial on lõpetatud muusikaline vorm, ning see-tõttu võib seda esitada ka eraldi. Ja kui te kuulete ooperi-aariat kontserdil, võite luua täiesti selge ettekujutuse kangelasest, keda ta iseloomustab.

Tõepoolest: kas Antonida aaria, millest me äsja rääkisime, ei ava tema iseloomu? Kui te kuulete seda aariat, siis saab teile selgeks, et kangelanna, kellega te praegu esmakordselt kohtusite, on noor, lihtsameelne, elurõõmus, täis lootusi õnnelikule tulevikule. Kui te isegi ei tunne ooperi süžeed ega tea autori nime, võite te aaria esimestest helidest kuulda, et laulab *vene* tütarlaps. Ning esialgu ei olegi teil Antonidast tarvis rohkem teada. Tema iseloomu teised jooned avanevad tegevuse edasises arengus.

Aaria on üks kõige tähtsamatest ooperi koostisosadest. Kuid ooperi tegevust ei saa edasi anda ainult lõpetatud aariate järgnevusega, samuti nagu draama tegevust ei saa ehitada ainult monoloogidele.

Ooperi nendel momentidel, kus tegelased on otse *tegevuses* — elavas suhtlemises üksteisega, vestluses, vaidluses, kokkupõrgetes — ei ole tarvis sellist muusikalist lõpetatust, sellist vormiselgust, mis on täiesti kohane aarias. See oleks isegi vastuolus tegevuse arenguga, pidurdaks seda. Sellised momendid ehitatakse muusikalises suhtes palju vabamalt: tegelaste üksikud fraasid vahelduvad koori- ja orkestriepisoodidega.

Just nii areneb muusikalis-dramaatiline tegevus pärast Antonida aariat. Ilmub tema isa, ooperi peategelane — Sussanin. «Ära mõtle pulmadest! Selleks pole aeg!» kõneleb ta tütrele. Ning edasi järgneb Sussanini stseen rahvaga, mis on ehitatud laulja ja koori dialoogina. Sussanin jutustab, et vaenlane ähvardab Moskvat.

Oma ooperi peategelasele ei ole Glinka andnud aariat ooperi algul, kuid siiski joonistab muusika Sussanini iseloomu juba esimestest fraasidest alates. Tema esimeste, Antonida poole pööratud sõnade meloodia on Glinka võtnud rahvalaulust. See on üks väga vähestest «laulutsitaa-tidest» ooperis — Glinka ei ole «Sussaninis» täielikult kasutanud ühtki rahvalaulu, kuid esimesed fraasid määratlevad kogu Sussanini muusikalise keele — rahuliku, enesekindla ja ruttamata kõne iseloomu. See on lihtsa, mehise ja tugeva *vene inimese* kõne.

Peatükis laulust ja romansist me rääkisime, et mõnikord tungivad laulu kõneintonatsioonid. Ooperis esineb selline «deklamatsiooniline» laulmine tunduvalt sagedamini kui laulus — see tekkiski just ooperis ning sai selle muusikažanri eraldustunnuseks. Kõnekeele intonatsioone jäljendavat deklamatsioonilist laulu nimetatakse tavaliselt retsitatiivseks laulmiseks või lihtsalt *retsitatiiviks*<sup>1</sup>.

Retsitatiivi rakendatakse laialdaselt ooperidialoogides. Retsitatiivile lähedane on Sussanini partii tema stseenis kooriga, millest oli juba juttu. Retsitatiiviga algab Sussanini ja Sobinini — Antonida peigmehe — kohtumise stseen (pärast sõudjate koori).

Kuid Glinka retsitatiivides on alati rohkem laulu kui deklamatsiooni ning seepärast arenevad retsitatiivsed stseenid nii loomulikult aariateks, koorideks, üldse meloodilise, laulva iseloomuga episoodideks.

Niisiis oleme tutvunud ooperietenduse nelja koostisosaga: avamängu, koori, aaria ja retsitatiiviga. Nagu nägime, on siin palju ühist draamateostega: aaria vastab monoloogile, retsitatiivsed stseenid — dialoogile, koorid — massistseenidele. Ainult avamängul — orkestrisissejuhatusel — puudub analoogiline vaste draamas.

Kuid on olemas veel üks vorm, mis on juba ooperikunsti iseärasuseks. See on *ansambel*, mitme tegelase üheaegne laulmine. Suurepäraselt ansambelit — Antonida, Sobinini ja

<sup>1</sup> Itaaliakeelsest sõnast *recitativo* — deklameerides.



Stseen M. I, Glinka ooperi «Ivan Sussanin» I vaatusest.

Sussanini *trio*<sup>1</sup> «Ära kurda, armas» — kuuleme Glinka ooperi esimese vaatuse lõpus. See ansambel järgneb Sobinini saabumissteenile, tema jutustusele vene väe võitustedest. Saanud teada, et mõrsja isa tahab pulmi edasi lükata, veenab Sobinin teda oma otsust muutma. Hell palve kostab trio meloodias, mida alustab Sobinin. Temaga liitub Antonida sellesama meloodiaga; lõpuks ühineb ansambliga ka Sussanini hääl. Sussanin lohutab Sobininit, lubades, et ta tütart teisele ei anna, — ja tema partii muusika kõneleb sel hetkel rohkem kui sõnad. Ta laulab sedasama meloodiat, mis juba kõlas Sobinini ja Antonida häältes, ning see meloodia kõneleb, et ta, samuti nagu tütar ja tema peigmees, tahab ja ootab nende õnne. Rohkem muusikast kui sõnadest saame teada, et Sussanin on armastav ja õrn isa.

Seega sobib ansambel suurepäraselt nendeks momentideks, kui on tarvis näidata tegelaste hingelist ühtsust.

Sellist ansamblit me kuuleme ka «Ivan Sussanini» viimases vaatuses, kui hukkunud kangelase perekond teda leinab (trio «Ah, ei mull', vaesele», mille teemat kuulsite avamängus).

Kuid esineb ka hoopis teistsuguseid ansambleid, mis näitavad *erinevate* tunnete kokkupõrget. Selles suhtes erineb ooper draamast, kus ei saa sõnadega näidata eri kangelaste *erinevaid* tundeid *üheaegselt*, kus saab neid näidata ainult dialoogi repliikide *järgnevusega*.

Kui te olete kuulnud Tšaikovski ooperit «Jevgeni Oeğin», siis mäletate kindlasti selle algust: Tatjana, Olga, Larina ja njanja kvartetti. Tatjana ja Olga laulavad lüüri-romanssi «Kas kuulsite?», Larina ja njanja meenutavad sel ajal kauget noorust. Kvartett jaguneb siin nagu kaheks ühtaegu esitatavaks duetiks: kaks noort tütarlast ja kaks eidekest on iseloomustatud erinevate muusikaliste vahenditega.

Veel keerukamalt on kirjutatud tertsett Rimski-Korsakovi «Tsaari mõrsja» esimeses vaatuses (Ljubaša, Grjaznoi, Bomelius), mis kujutab Ljubaša ja Grjaznoi hingelist kokkupõrget. Kolmandal tegelasel — silmakirjalikul ja salakavalal arstil Bomeliusel on samuti oma, väga väljendusrikas iseloomustus selles ansamblis.

---

<sup>1</sup> *Trio* ehk *tertsett* — kolmest, *duett* — kahest, *kvartett* — neljast, *kvintett* — viiest lauljast või instrumendist koosnev ansambel. Suuremaid ansambleid esineb harvemini.

Laulmine — aariates, retsitatiivides, ansamblites ja koorides — moodustab ooperi põhialuse. Kuid sageli etendavad ooperis suurt osa ka tantsud, *ballett*. Sel ajal, kui Glinka kirjutas «Ivan Sussaninit», oli ballett väga moes. Vene laval esinesid suurepäraseid tantsijatarid, lavastati kauneid balletietendusi. Ballett oli ka ooperietendustel kaunis tähtsal kohal. Vene laval mängitavates prantsuse ja itaalia ooperites aga olid tantsud sageli ainult kauniks vaatamänguks, mis rõõmustasid silma, kuid olid väga nõrgalt seotud ooperi tegevusega. Neid oleks võinud tegevust kahjustamata välja jätta.

Glinka kasutas oma ooperis tantse teisiti kui enamik tema kaasaegseid. Glinka tantsumuusika iseloomustab ooperi tegelasi ja kõike laval toimuvat niisama eredasti nagu vokaalmuusikagi. Tantsudel on tähtis koht teises vaatuses, mis on kirjutatud täiesti erinevas laadis kui esimene.

Esimeses vaatuses on kujutatud vene küla, lihtsa, tagasihoidliku talupoja-perekonna elu. Teine vaatus on hiilgava peo pilt rikka poola magnaadi lossis. Uhkelt rietatud paarid mööduvad pidulikus poloneesis, kanduvad vihurina mööda hoogsas masurkas ja lõbusas krakovjakis. Nad on valmis juba ette pühitsema võitu venelaste üle.

Peopildis Glinka ei võinudki läbi saada tantsumuusikata — see on siin hädavajalik. Kuid tantsurütm on Glinka kasutanud ka ooperi teistel momentidel. Poloneesi ja eriti masurka rütm saadab iga poolakate lavaleilmumist, saab nende alaliseks muusikaliseks iseloomustuseks. Masurka kostab ka kolmandas vaatuses, stseenis, kus vaenlaste väesalk tungib Sussanini majja, ning neljandas, kuulsas metsastseenis, kus Sussanin viib vaenlased vastu kindlale hukule. Kuidas aga on muutunud selles stseenis masurka iseloom: sellest ei kosta enam uhket enesekindlust, vaid segadust, hirmu ja hukkumise eelaimust.

Niisiis võivad tantsud ja tantsumuusika olla niisama vajalikuks, niisama väljendusrikkaks ooperietenduse osaks nagu aariad, ansamblid ja koorid.

Nüüd te teate, kui lai on väljendusvahendite ring, mida kasutab helilooja ooperis. Ning õigusega on ooper — muusika ja draama liit — üks kõige populaarsematest muusikanähtudest. Ooperimuusikat võib igaüks mõista; sellele aitavad kaasa sõnad ja tegevus, muusika aga tugevdab määratult muljet draamast. Sellepärast pöördusidki heli-

loojad-realistid, kes püüdesid rahvalikkust, nii sagedasti ooperi poole.

Suur vene helilooja Tšaikovski kõneles ooperist: «... 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.»

Just sellepärast, et vene heliloojad vaatlesid ooperit kui inimestele lähendavat kunsti, võiski vene klassikaline ooper saada «parimaks ooperiks maailmas, laiadele rahvakihtidele armsaks ja arusaadavaks muusikažanriks». Nii nimetati teda ÜK(b)P Keskkomitee ajaloolises otsuses 10. veebruarist 1948 «V. Muradeli ooperist «Suur sõprus»». See otsus mõistis teravalt ja õiglaselt hukka rahvavaenuliku, formalistliku suuna muusikas ning näitas nõukogude muusikakunstile ainuõige tee — rahvalikkuse ja realismi tee.

Nõukogude rahvas on loonud need soodsad tingimused kunsti arenemiseks, millest kunstnikud minevikus ainult unistasid. Klassikute oopereid ja nõukogude oopereid lavastatakse meil paljudes teatrites, neid kuulab ja hindab kogu rahvas. Ja nõukogude heliloojate ees seisab austav ning õilis ülesanne — luua oopereid, mis on rahva vääriksed, mis väärivad seda, et neid võib täie õigusega nimetada nõukogude *klassikalisteks* ooperiteks.

---

## SEITSMES PEATÜKK

*Muusika ja tants. Kuidas rahvas loob oma tantsude liikumise ja muusika. Vene tantsud ja ringmängud. Mida kõneles rahvatantsust Gogol. Kust on meile tulnud masurka, polka ja valss. Mis on ballett. Tants kontsertmuusikas.*

Ooper pole ainuke muusikalise lavakunsti liik. On olemas ka selle teine liik — *ballett*, kus kogu tegevus rajaneb tantsudele ja väljendusriikastele liigutustele. Kuid enne kui kõnelda balletist, kõneleme üldse tantsumuusikast ja sellest, mida ta võib väljendada.

Vanal ajal olid laul, tants ja mäng üksteisest lahutamatud. Lauljad olid samal ajal tantsijad ja isegi näitlejad. Nende ühtlased rütmilised liigutused kujutasid sageli seda, millest kõneldi laulus. Kui näiteks laul kõneles maa-harijast, siis kujutasid lauljate liigutused vastavat tööd: külvi, saagi koristamist, viljapeksu jne. Tänapäeval on sellised mängud ja tantsud säilinud paljude rahvaste juures. Nad on olemas ka vene rahvatavandis.

Ringmängulaul «Kuidas ma, emake, valget lina külvan» jutustab, kuidas ema õpetab tütreid lina külvama ja töötlemata. Seistes ringmängu keskel, kujutab üks osavõtjatest ema, teised tütreid. Üks tütardest laulab:

Kuidas ma, emake,  
kuidas ma, armsake,  
valget lina külvan?

Vastuseks ema näitab, kuidas lina külvatakse, tütreid aga kordavad tema liigutusi ja laulavad ühtlasi lõbusat refrääni:

Näe nii, näe naa,  
vaata nõnda, vaata nii.  
Maantee ääres lina hea,  
põllu serval tihe,  
tihe ja pehme,  
peen, pika kiuga.

Selle laulumängu järgmistes salmides kujutatakse lina edasist töötlemist: ema näitab, kuidas lina kitkuda, siduda, leotada ja ropsida.

Nii muutuvad tööliigutused kauniks tantsuringmänguks. Tööliigutustest sündinud tantsud on olemas kõikidel rahvastel. Kuid nad erinevad üksteisest, nagu erinevad ka elu- ja töötingimused. Kui vene ringmängus kujutatakse lina külvamist ja töötlemist, siis usbeki tantsudes me näeme puuvillakorjajate liigutuste jäljendamist. Põhjamaa rahvaste tantsud kujutavad sageli jahilooma jälitamist kütide poolt. Iga rahvas väljendab oma tantsudes seda, mis on talle kõige lähedasem ja tuttavam.

Rahvatantsus on liigutused mitte ainult kaunid, vaid ka mõtestatud. Nad on alati seotud rahva elu nende või teiste külgedega ning peegeldavad omamoodi seda elu. Sellepärast on ka rahva tantsumuusika alati mõtestatud ja väljendusrikas. Ta annab mitte ainult rütmilise toe tantsijate liigutustele, vaid väljendab ka tantsu iseloomu. Võib isegi öelda, et muusika «ütleb tantsijatele ette» nende liigutused.

Võrdleme näiteks vene neidude ringmängu ja vene tantsu trepaki muusikat. Ringtantsud paistavad välja liigutuste pehme sujuvusega, tütarlapsed nagu ujuvad mööda maad, märkamatu jalgu liigutades. Tütarlaste ringtants kord liitub suureks ringiks, kord jaguneb väikesteks ringikes-teks, lookleb «ussikesena», põimub «kaheksatena» ja teiste figuuridena. Seda kõike tehakse väga pehmelt ja graatsiliselt, ilma igasuguste järskude liigutusteta. On arusaadav, et ringmängulaulude ja -pillilugude muusika on samuti sujuv ning rahulik. Selline on näiteks ringmängulaul «Põllu ääres pärnake», mille Rimski-Korsakov on toonud oma ooperisse «Lumivalgeke».

Täiesti teine iseloom on trepakil. See on uljas, ülemeelik tants: igaüks tantsijatest püüab järjekorras teist ületada väsimatu «kükktantsuga» või peadpööritava «veskiga», mõeldes välja üha raskemaid ja keerukamaid liigutusi. Hästi on sellist tantsu kirjeldanud A. Tvardovski poemis «Vassili Tjorkin», peatükis «Lõõtspill», kus jutustatakse sõjameeste tantsust rindeteel:

Tantsumehi mitu paari  
sööstis äkki paigalt siis.  
Pakasesse auru saatis,  
kitsas ring sai sooja nii.

Keskele tuleb välja autojuht, kõige väsimatum tantsija:

Ja kui äkki pihta hakkas,  
nagu tahaks rünnata.  
Järsku miski pähe kargab,  
mida öeldagi ei saa.  
Nagu mingil piduõhtul  
soojal tarepõrandal  
naljatusi, vanasõnu  
jalge ette puistab ta.

Naljatustel pole lõppu:  
Eh! kahju, pole kõpsu...  
Eh! hops,  
oleks kõps,  
oleks mul  
nüüd põrand all!  
Kui saaks vildid heita jalast,  
jala all kui oleks konts,  
virutaks siis nii, et kohe  
konts see lendaks alt mis lops!

Muidugi ei saa sellise tantsu muusikas olla sujuvust, ta nagu õhutab tantsijaid oma täpse, terava rütmiga.

Nagu iga rahva lauludes, nii ka tema tantsudes ja järelikult ka tantsumuusikas väljenduvad rahvusliku iseloomu mitmesugused jooned. Sellepärast pöörduvadki heliloojad nii sageli rahva tantsumeloodiate poole, nähes neis rahva elu ja iseloomu väljendust. Veel sagedamini loovad nad ise tantsumeloodiaid rahvamuusika laadis.

Rahvatantsud on ooperis tähtsal kohal. See on ka arusaadav: kujutades ooperis rahva elu ja olustikku, ei saa minna mööda rahva pidustuste, tavade ja kommete piltidest ning seega ka tantsudest, mängudest ja ringmängudest. Selliseid stseene on peaaegu igas vene ooperis.

Eriti sageli kohtame neid Rimski-Korsakovi ooperites. Oma ooperisse «Lumivalgeke» tõi ta sisse ka vanad tavandilaulud-mängud — «Põllu ääres pärnake», «Hirssi meie külvame» ja lõbusa skomorohhide tantsu; rahvalikku laadi tantsumeloodiaid leiame «Sadkos», «Muinasjutus tsaar Saltanist» ja teistes ooperites.

Rahva tantsumeloodiad (või heliloojate poolt rahvalikus laadis loodud meloodiad) kõlavad sageli muusikas orkest-rile või üksikule instrumendile. Selle näiteks võivad olla paljud vene klassikute teosed. Oma neljanda sümfoonia finaalis on Tšaikovski laialdaselt töödelnud vene tantsu-laulu «Põllu serval kaseke seisis» meloodiat selleks, et kujutada rahva lõbutsemise värvikat pilti.

Meie muusikaelus me kohtume mitte ainult nende tant-  
sude ja tantsumuusikaga, mis on tekkinud vene rahva hul-  
gas. Laialdaselt levinud on meil ka teiste Nõukogude  
Liidu rahvaste tantsud: ukraina *hopakk*, kaukaasia *les-  
ginka*, ning samuti ka teiste maade ja rahvaste tantsud.  
Kõigile tuntud *polka* on tulnud meile Tšehhoslovakiast,  
*masurka* Poolast. *Valss*, mida praegu tantsitakse kõigis  
maades, on tekkinud austria, tšehhi ja saksa rahvatantsu-  
dest.

Suur vene kirjanik Gogol märkis väga peenelt erine-  
vusi mitmesuguste rahvaste tantsude iseloomus, selgita-  
des neid õigesti olustiku ja rahvusliku loomuse iseärasus-  
tega.

«Vaadake,» ütles Gogol, «omad rahvatantsud on olemas  
maailma kõigis eri nurkades: hispaanlane ei tantsi nii  
nagu šveitslane, šotlane või Teniers' <sup>1</sup> sakslane, venelane  
mitte nii nagu prantslane või asiaat. Isegi ühe ja selle-  
sama riigi provintsidest muutub tants. Põhjamaa venelane  
ei tantsi nii nagu väikevenelane, lõunaslaavlane, poolakas  
või soomlane: ühe tants on kõnelev, teisel tundetu, ühel  
pöörane, ohjeldamatu, teisel rahulik, ühel pingeline ja  
raske, teisel kerge ja õhuline. Kust on tekkinud selline  
tantsude mitmekesisus? See on tekkinud rahva, tema elu  
ja tegevuslaadi iseloomust. Uhket ja sõjakat elu elanud  
rahvas väljendab sedasama uhkust ka oma tantsus, mure-  
tul ja vabal rahval peegeldub tantsudes seesama piiritu  
vabadus ja poeetiline eneseunustus; palavas kliimas elav  
rahvas jättis oma rahvatantsu sellesama õrnuse, kire ja  
armukadeduse.»

Gogoli vaadet rahvatantsudele jagasid ka vene heliloo-  
jad. Kujutades teiste maade ja rahvaste elupilte, püüdsid  
nad seda teha võimalikult tõepäraselt. Sellepärast uurisid  
nad tähelepanelikult rahvamuusikat, eriti tantsumuusikat,  
ja kasutasid laialdaselt iseloomulikke tantsurütme. Me  
juba teame, et Glinka kasutas oma «Ivan Sussaninis» poo-  
lakate iseloomustamiseks poola rahvatantsude *masurka*,  
*poloneesi* ja *krakovjaki* rütme. Kui ta aga rändas Hispaania-  
s, kuulas ta huviga *jota*, *seguedilla* ja teiste hispaania  
rahvatantsude kõige mitmekesisemaid meloodiaid ja rütme.  
Selleks et paremini mõista hispaania tantsumeloodiate

---

<sup>1</sup> *Teniers* — XVII sajandi flaami kunstnik, kes oma piltidel on sageli kujutanud pidustseene, rahvatantse jne.

omapära, õppis Glinka ka ise rahvatantse. Kirjas oma emale teatas Glinka: «Valdav viis ja tants Granadas on Fandango. Alustavad kitarrid, siis laulab peaaegu igaüks juuresolijatest järjekorras oma salmi ning sel ajal üks või kaks paari tantsivad kastanjettidega. See muusika ja tants on nii originaalne, et ma pole senini suutnud veel täielikult tabada viisi, sest igaüks laulab omamoodi. Et asjast täiesti aru saada, õpin ma kolm korda nädalas... siinse esimese tantsuõpetaja juures ning töötan käte ja jalgadega. Teile võib see näida kentsakana, kuid siin on muusika ja tants lahutamatud.» Hispaanias üleskirjutatud rahvalaulude ja tantsude meloodiaid on Glinka hiljem töödelnud kahes hispaania avamängus («Aragoonia jota» ja «Õo Madridis»).

Missuguse sügava ning tõepärase muusikalise iseloomustuse võib anda tantsumuusikas, seda näeme ka kuulsates «Polovetsi tantsudes» Borodini ooperis «Vürst Igor». Muusika, algul igatsev ja pikaldane, seejärel muutudes pidurdamatuks, pööriseliseks liikumiseks, joonistab stepirändrahva — polovetside peo maalilise pildi, kes võistlevad osavuses ja uljuses tormiliselt lõbusas tantsus.

Mitmesuguste maade heliloojad-klassikud on sageli pöördunud oma rahva tantsumuusika poole. Poolas on kõige levinumaks tantsuks masurka (mis on saanud oma nime-tuse Mazovia — Poola maakonna järgi). Suur poola helilooja Chopin on kirjutanud klaverile palju kõige mitmekesisemaid masurkasid. Masurka on kiire, elav tants, milles tantsijad saavad näidata kogu oma temperamenti, osavust ja liigutuste kiirust. Masurkat tantsitakse iseloomustava jalapõrutamisega, kontsalöökidega<sup>1</sup>. Meenutage, kuidas kirjeldab Puškin masurkat ballil Larinite juures:

Masurka kõlas. Vahel juhtus,  
kui mürises masurka viis  
ja kogu seltskond tantsu uhtus,  
saal kontsalöögest kõmas siis,  
ning põrisesid aknaklaasid...

(Tõlkinud R. Paavel)

Kõrvuti selliste hoogsate ballimasurkadega leiame Chopini masurkade hulgas ka hoopis teistsuguseid. Paljude nende masurkade muusikas me nagu kuuleksime väikese

---

<sup>1</sup> Sellest tuleneb masurka rütmi iseärasus — lisarõhu ilmumine teisele, nõrgale taktiosale (kolmeosalises taktimõodus).

külaorkestri kõla. Mõned muusikud mängivad hoolikalt lihtsat meloodiat, noored tantsivad innukalt, raugad aga meenutavad oma noorust, vaadates lapsi ja lapselapsi. Selliseid pildikesi oli Chopin noorpõlves sageli näinud poola külades ja agulites ning jäädvustas need armastusega oma muusikas. Mõningates masurkades aga kõlab muusika pehmelt, lüüriliselt, nagu kaugusest — see pole enam pidustusepilt, vaid nukrusega looritatud mälestus möödunust, nooruse kaugetest lõbusatest päevadest. Nii mitmekesine on sisu, mille Chopin asetab poola rahvatantsu vormi.

Tšehhide armsaim tants on polka — kiire, elav, lõbus tants<sup>1</sup>. Tšehhi heliloojad-klassikud on palju kordi pöördunud polka rütmi poole kõige mitmekesisemates teostes. Polkat tantsivad tšehhi talupojad Bedřich Smetana ooperis «Müüdnud mõrsja». Omapäraselt on kasutanud selle tantsu rütmi kaasaegne tšehhi helilooja Vaclav Dobiaš oma kantaadis koorile ja orkestrile «Ehitad kodumaad — kindlustad rahu». See teos ülistab Tšehhoslovakkia vaba rahva rahu-likku, rõõmsat tööd. Kantaadile omistati rahvusvaheline preemia — Rahu Kuldmedal.

Võib tuua veel paljugi näiteid sellest, kuidas heliloojad armastuse ja innuga töötlevad rahvatantse.

Kõige laialdasemalt ja täielikumalt avanevad tantsumuusika rikkused balletis — žanris, mis kujutab endast muusika, tantsu ja lavalise tegevuse ühendust. Nagu iga-suguses lavategevuses, nii on ka balletis alati tegevus, süžee; balleti kangelased mitte ainult tantsivad ilusaid tantse — nad ka elavad, tegutsevad, tunnevad rõõmu, kannatavad. Kuid nende tegevus ja tunded ei väljendu sõnade kaudu nagu draamas, mitte laulu kaudu nagu ooperis, vaid tantsu ja väljendusriikka liikumise kaudu.

Balletižanri allikad ulatuvad kaugesse minevikku. Esi-mesi katseid ühendada tantsu teatraalse tegevusega tehti juba Vana-Kreekas ja -Roomas. Renessansiajastul olid balletietendused Itaalias ja Prantsusmaal hoovkonnapi-dustuste vältimatuks osaks. Venemaal lavastati esimene balletietendus XVII sajandi lõpul tsaari «komöödiakamb-ri», nagu tol ajal nimetati hoovkonnateatrit.

Meie kodumaa on ammust ajast kuulus suurepärase tantsijate ja tantsijataride poolest. XIX sajandi algul säde-

<sup>1</sup> Polka — kiire liikumisega tants kaheosalises taktimõõdus.

lesid vene laval andekad tantsijatarid, kes olid enamasti lihtsad talutüdrukud, pärisorjad või pärisorjade tütreid. Nende tantsud, täis elavat väljendusrikkust ja võltsimatut graatsiat, jätsid varju võõramaiste baleriinide hiilgava kunsti. Just vene tantsijataride tantsu väljendusrikkus, «hingestatus» vaimustas Puškinit, kui ta kirjutas:

Kas näen veel, vene Terpsichore<sup>1</sup>,  
su lendu, mida kannab hing?

(Tõlkinud J. Kärner)

Ühe tol ajal kuulsa vene tantsijatari — Istomina — portree visandas Puškin «Jevgeni Onegini» värssides:

Pool-õhkjana ja hiilgavana  
ees võlupoogna kuulekana  
on nümfe ringis nähtaval  
Istomina; ju keerleb tal  
jalg pikka liigutuses pehmes,  
ja teine maha toetab end,  
siis äkki hüpp ja lend... see lend  
kui Aiolose<sup>2</sup> huulilt ehmes;  
piht paindub siia-sinna tal,  
jalg peksab jalga õhinal.

(Tõlkinud J. Kärner)

Te teate, millisel tähtsal kohal on tantsumuusika ooperis. Balletistseenid vene ooperis valmistasid ette vene *klassikalise balleti* sündimise. Vene balletiklassika loojaks oli Tšaikovski, kolme suurepärase balleti «Luikede järve», «Uinuva kaunitari» ja «Pähklipureja» autor.

Kõigi kolme balleti süžeed on muinasjutulised ja esimesel pilgul näib Tšaikovski järgivat sellega balletižanris ammu väljakujunenud tava. Muinasjutulised balletid, mis andsid laialdasi võimalusi dekoraatori ja lavastaja (ballettmeistri) fantaasiale, olid väga moes juba Puškini ajal. Peale selle, et Tšaikovski balletid-muinasjutud haaravad oma huvitava süžee ja rõõmustavad silma oma kaunite tantsudega, on nad samuti nagu Tšaikovski ooperidki sügavalt tõepärased. Muinasjutulisi tegelasi on kujutatud muusikas nagu elavaid inimesi kogu neile omase inimlike tunnete rikkusega.

See Tšaikovski ballettide iseärasus leidis jätkamist hilisemal ajal vene ballettides kuni meie kaasaegseteni. Nõu-

<sup>1</sup> *Terpsichore* — tantsujumalanna kreeka mütoloogias.

<sup>2</sup> *Aiolos* — tuulejumal kreeka mütoloogias.

kogude heliloojad pöörduvad oma balletiloomingus suurte, tähtsate teemade poole, võttes süžee aluseks vene ja maailmakirjanduse klassikute teoseid. Nii näiteks on helilooja Assafjev kirjutanud balletid Puškini poemide «Bahtšisarai purskkaev» ja «Kaukaasia vang» süžeele, helilooja Prokofjev — balleti Shakespeare'i tragöödia «Romeo ja Julia» süžeele. Nende ballettide muusika näitab tõepäraselt kangelaste tundeid, andes aluse tantsijate väljendusrikastele liigutustele.

Kuid tuleme tagasi Tšaikovski ballettide juurde. Tema viimane ballett — «Pähklipureja» — on kirjutatud saksa kirjaniku Hoffmanni lastemuinasjutu süžeele. Süžee on väga lihtne — see on tütarlapse Maša fantastiline unenägu, mida ta nägi piduõhtul, pärast lõbusaid mängu ja tantse näärikuuse ümber. Tüdrukukesele kingiti nääripuul naljakas mänguasi — Pähklipureja. See oli puumehike, kelle lõualuud erilise mehhanismi abil purustasid pähkleid. Pähklipureja polnud sugugi ilus, kuid tema heasüdamlikult naeratav nägu meeldis Mašale väga. Ta oli väga kurb, kui tema vend lõhkus mänguasja, püüdes purustada liiga suurt pähklit. Puust Pähklipureja ongi Maša unenäo peakangelane.

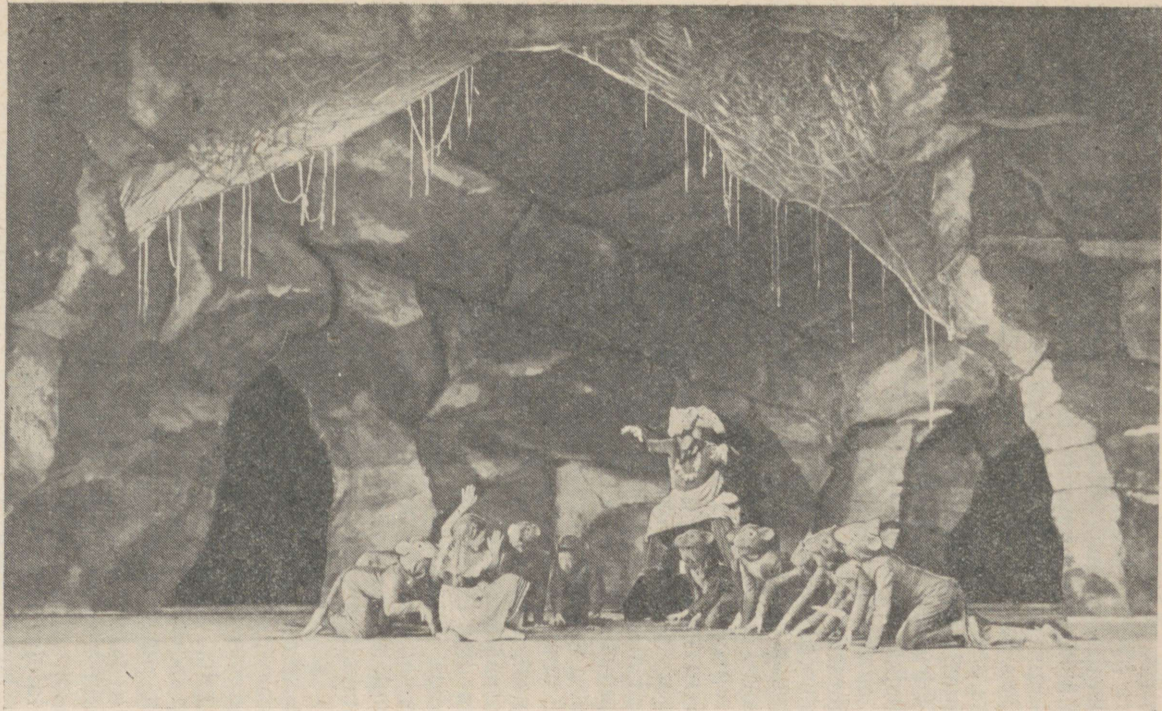
Tüdrukuke näeb unes, kuidas mänguasjad elavnevad, kuidas Pähklipureja juhtimisel algab mängusõdurite äge võitlus hiirtekuninga väga. Pähklipurejal oleks läinud halvasti, kui Maša ei oleks välja astunud tema kaitseks, visates kingakesega otse hiirteväe keskele. Sel hetkel langes Pähklipurejalt kuri nõidus ja inetu puumehike muutus kauniks printsiks. Läbi lumise metsa asuvad Pähklipureja ja Maša teele võluderiiki. Seal nad leiavad sellise tohutu hulga maiustusi ja mänguasju, mida võib näha ainult unes või muinasjutus. Kõik selle võluriigi elanikud tervitavad printsi — Pähklipurejat ja vaprat Mašat, kes oli päästnud tema kurja hiirtekuninga käest.

Tšaikovski on korduvalt kirjutanud muusikat lastele. Ta armastas väga oma väikesi kuulajaid ning pani lastele määratud teostesse kogu oma talendi ja meisterlikkuse. Ballett «Pähklipureja» on peaaegu parim seda laadi teos, mis Tšaikovski on kirjutanud. Seda kuulavad ja vaatavad naudinguga mitte ainult lapsed, vaid ka täiskasvanud.

Mis köitis Tšaikovskit lastemuinasjutus Pähklipurejast? Kui me süveneme selle süžee mõttesse, siis võime sellele küsimusele kergesti vastata. Muinasjutt Pähklipurejast



Nääripeo stseen P. I. Tšaikovski balleti «Pähklipureja» I vaatuses.



Stseen hiirekuninga koopas P. I. Tšaikovski balleti «Pähklipureja»  
I vaatuses.

kõneleb meile, et vaprus ja ennastsalgavus teeb inimese kauniks, et tõeline, ustav sõber päästab ohtu kartmata oma sõbra hädast. Tšaikovski muusika, eriti balleti finaalis, mis on kantud helgest, rõõmsast meeleolust, nagu ülistab Maša ja Pähklipureja ustavat, ennastsalgavat sõprust.

Nagu seda teevad kõik head jutustajad, nii jutustab ka Tšaikovski fantastilistest sündmustest «tõsiselt», nii, nagu oleks see tõepoolest kunagi juhtunud. Ta sunnib kuulajaid muinasjutukangelastele palavalt kaasa tundma.

Tüdrukukese unenäo iga ebatavaline juhtum leiab balleti muusikas elava ja ereda väljenduse, selles on suurepäraselt edasi antud iga tegelase, isegi nende, kes ilmuvad päris lühikeseks ajaks, iseloom ja ilme. Nii on balleti esimeses vaatuses, nääripeostseenis, külaliste kaks põlvkonda iseloomustatud muusikas täiesti erinevalt. Lapsed tantsivad lõbusat, vallutat galoppi, vanemad — väärikat vanaaegset «großvaterit» («vanaisa tantsu»).

Teravmeelsed muusikalised iseloomustused on Tšaikovski leidnud mitmesugustele maiustustele, mis ümbritsevad Mašat ja Pähklipurejat balleti teises vaatuses. Näib, et muusikas pole kerge kujutada kohvi, teed või kompekke. Kuid Tšaikovski toimis väga lihtsalt ja teravmeelselt: oma muusikaga meenutas ta kuulajaile, et tee pärineb Hiinast, kohv aga Araabiast, ning iseloomustas neid hiina ja araabia tantsudega. Araabia tantsu unistavad, pikaldast meloodiat mängivad kolm puupuhkpilli: kaks klarnetit ja altoboe (inglissarv). Nende omapärane kõla meenutab idamaa rahvapillide muusikat. Hiina tantsus on puupuhkpillid samuti tähtsal kohal, kuid neid on kasutatud täiesti teisiti, vastavalt muusika iseloomule. Hiina tants «Pähklipurejas» on väga lõbus, isegi koomiline, ja seda rõhutab instrumentide kõla iseloom: kaks flööti, suur ja väike (niinimetatud piccolo), mängivad meloodiat väga kõrges registris, neid saadavad kaks fagotti madalas registris. See flöödi väga kõrgete, vilistavate helide terav kontrast madalate torisevate fagotihelidega loobki koomilise efekti. Selleks et täpsemalt edasi anda rahvuslikku koloriiti, kasutab Tšaikovski selles tantsus kellamängu — see instrument, nagu teisedki löökinstrumentid, on hiina orkestrites laialdaselt kasutusel.

Haldjas Dražee tantsus, kellele kuulub maiustuste võlu-riik, kostab kogu aeg tšelesta meloodiline helin. Selle külmavõitu-läbipaistev, hajuv kõla sobib väga hästi selleks,

et anda muusikas edasi läbipaistvate, nagu mitmevärvilistele klaasikildudele sarnanevate kompekkide sädelust, mida on nii palju haldjas Dražee võluriigis.

Üks selle balleti kõige tuntumatest episoodidest on «Lilledele valss». Valsi saatel ilmuvad lavale lilledeks rõivastatud tantsijataride rühmad. Tantsides põimuvad nad elavateks, «kimpudeks» ja «vanikuteks». «Lilledele valss» paelub eriti meloodiate rikkuse ja mitmekesisusega. Üks teisest kaunim ja eredam, ilmuvad nad orkestri mitmesuguste instrumentide kõlas. Valsi laulev ja mõtlik peateema on antud metsasarvedele.

Samuti nagu Tšaikovski teiste ballettide muusika, nii kõlab ka «Pähklipureja» muusika mitte ainult balletiteatris, vaid ka kontserdilaval. Balleti kõige eredamad episoodid valis helilooja välja esitamiseks kontsertidel; paigutades neid kindlasse järjekorda, koostas ta niinimetatud süüdi. Sõna *süit* (prantsuse keelest) tähendab *järgnevust*. Nii nimetatakse mitmest üksikust osast koosnevaid teoseid. Süüdi osad on asetatud nii, et kõrvutiseisvad osad on alati oma iseloomult väga erinevad, mõnikord aga isegi vastandlikud: aeglasele järgneb kiire, lõbusale — mõtlik, ja ümberpöörduvalt. Muidu tunduks teos kuulajale üksluisena ja ebahuvitavana.

Nii on see ka süüdis «Pähklipurejast». Pärast süiti avavat väikest «avamängu» järgneb rida tantse, mis kaunilt varjundavad üksteist iseloomu, rütmi, tempo ja kõla kontrastiga. Nii järgneb haldjas Dražee fantastilisele nõiduslikult hajuva kõlaga tantsule «trepakk», mida Tšaikovski nagu oleks kuulnud külapeol, sellele aga järgnevad samuti eredalt kontrasteerivad araabia ja hiina tantsud. Kuulaja nagu tuleb muinasjutumaalt tagasi oma kodukohta, vene külla, seejärel aga siirdub uuesti kaugetesse maadesse.

Kaugeltki mitte alati ei kujuta süit endast üksikute episoodide valikut teisest teosest, nagu seda on tehtud «Pähklipurejas». Enamasti kirjutavad heliloojad süite iseseisvate teostena. Vanasti, kui see žanr alles kujunes, koosnes süit eranditult tantsudest. XVIII sajandi süitides järgnevad üksteisele vanad tantsud: *menuett*, *gavott*, *saraband* ja teised. Süüdis eraldub tantsumuusika esmakordselt tantsust, liikumisest, omandab iseseisvuse. Tantsud süüdis luuakse mitte enam selleks, et nende järgi tantsida, vaid selleks, et kuulata neid kontserdil ja võib-olla ainult fantaasias kujutada endale tantsupilti.

On olemas palju üksikuid tantsuteoseid, mis on kirjutatud kontsertettekandeks. Selles suhtes on eriti õnnelik valss. Me juba kõnelesime sellest, et see tants on kujunenud välja austria, tšehhi ja saksa rahvatantsudest. On arusaadav, et nende maade heliloojad pöördusid eriti sageli valsi poole. XIX sajandi esimesel poolel omandasid ülemaailmse kuulsuse austria helilooja Johann Straussi valsid, kes kontserteeris oma orkestriga mitmetes maades. Straussi valsse esitatakse praegugi väga sagedasti.

Levinud kogu Euroopas, omandas valss igal maal erilise rahvusliku varjundi. Muusiku tähelepanelik kõrv tunneb kohe erinevust Straussi austria valsside, Chopini poola valsside, Delibes'i prantsuse ja vene heliloojate — Glinka, Tšaikovski ja Glazunovi valsside vahel.

Vene heliloojate loomingus me leiame sagedamini lüürist kui sädelevat, bravuurset valssi. Laulvalt, peaaegu nagu romanss või aaria, kõlab Glinka «Vals-fantaasia» meloodia. Örn, mõtlik lüürika läbib Tšaikovski «Sentimentaalset valssi» või tema valssi balletist «Luikede järv». Valsirütm esineb ka Tšaikovski vokaalmuusikas. Kõigile on tuntud tema romanss «Kesk voogavat balli». Valsirütm oli siin vahendiks, et joonistada tütarlapse portreed, kes on mõtlik ja unistav ega sarnane sugugi oma muretute, tantsus keerlevate sõbrataridega.

Vene muusikas on ka suurepäraseid sädelevaid valsse, täis tuld ja elurõõmu. Selline on näiteks Glazunovi «Kontsertvalss».

Me näeme nüüd, kui rikkalik ja mitmekesine valdkond on tantsumuusika, mis võib tantsuga kaasneda, võib aga olla ka iseseisev, elavate eredate kujudega «kuulamismuusika». Me näeme samuti, et tantsumuusika pole eraldatud teistest muusikakunsti liikidest, et tantsurütmid tungivad nii ooperisse kui ka orkestri kontsertmuusikasse ja isegi romanssi. Tantsurütmid etendavad väga tähtsat osa ka kõige keerukamates orkestriteostes — sümfooniates. Sellest muusikakunsti žanrist nagu teistestki orkestrimuusika liikidest kõneleme kaheksandas, viimases peatükis.

---

## KAHEKSAS PEATÜKK

*Millest võib jutustada sümfooniline muusika. Laul sümfoonia-orkestris. Kodumaa looduspildid. Mis on sümfoonia.*

Palju võib väljendada muusika, mis kõlab koos teiste kunstidega — luule ja draamaga. Kuid ka muusika ise kõneleb paljugi. Kuulates suurte heliloojate kirjutatud orkestrimuusikat, kujutleme selgesti, mida nad tahtsid öelda oma teostega, missuguseid tundeid nad tahtsid väljendada ja missuguseid pilte maalida. Orkestrimuusikas pole sõnu, mis aitaksid mõista tema mõtet, ning selles suhtes on ta kuulamiseks raskem. Kuid see-eest on orkestrimuusikas teisi võimalusi, mida pole laulus ega üldse vokaalmuusikas. Ega heliloojad ilmaaegu kasuta ooperis — muusikalis-dramaatilises žanris — orkestrit mitte ainult koos lauluga, vaid ka iseseisvalt. Te ju mäletate, missugust tähtsat osa etendab ooperis orkestriavamäng.

Orkestrimuusikat nimetatakse tavaliselt *sümfooniliseks muusikaks* — kreekakeelsest sõnast *sümfoonia*, s. o. *kooskõla, sobivus*. See tähendab, et sümfoonilises muusikas «kõlavad koos», ühinevad mitmesuguste instrumentide helid. Meie ajal on sõnal *sümfoonia* kitsam tähendus, millest kõneleme edaspidi.

Te juba teate, et igal muusikariistal on oma kõlavarjund (tämbel), oma, ainult temale omane väljenduslikkus. Ühendades või vastandades mitmesuguseid instrumente, kasutab helilooja kõlavarjundeid samuti nagu maalija oma paleti värve, mida ta kord segab, kord kasutab kontrastselt.

Instrumentaalmuusika tekkis hiljem kui vokaalmuusika, ja nagu te juba teate, kaua aega ta kas saatis laulu või jäljendas seda. Ja praegugi, kui tahame muusikut kiita, siis ütleme, et tema instrument «laulab». Ning sellises kiituses on sügav mõte, sest inimhäälel on kõige suurem muusikaline väljendusrikkus.

Sellepärast ei ole teravat, ületamatut piirjoont instrumentaal- ja vokaalmuusika vahel. Suurte heliloojate sümfoonilistes teostes kuuleme alati väljendusrikkaid, laulvaid meloodiaid, kuuleme, kuidas «laulab» kogu orkester. Ja vastupidi, kui heliloojal tuleb mõttesse luua orkestriteos, mida kuidagi «ei saa laulda», mille muusikalistes teemades pole üldse laulvust, meloodilisust, siis tajume seda vaevaga, ta näib meile kärarikkana, väsitavana ja ebamuusikalisena.

Suured vene heliloojad pöördusid oma sümfoonilistes teostes sageli otseselt rahvalaulu poole — selle allika poole, millest on tekkinud muusikakunst kogu tema žanride ja vormide rikkusega. Esimeseks seda laadi klassikaliseks teoseks oli Glinka kuulus «Kamarinskaja», mille kohta Tšaikovski ütles, et selles «nagu tamm tammetõrus, peitub kogu vene sümfooniline muusika».

Glinka armastas juba lapseas kirglikult vene rahvalaulu. Ta kuulis neid Smolenski kubermangu talupoegadelt, kus ta veetis oma lapsepõlve, ning pärisorjadest muusikute orkestri esituses oma onu majas. «Minu onu orkester oli mulle kõige elavama vaimustuse allikaks,» meenutas Glinka hiljem oma «Märkmetes». «Õhtusöögi ajal mängiti tavaliselt vene laule, mis olid seatud 2 flöödile, 2 klarinetile ja 2 fagotile — need nukker-õrnad, kuid minule täiesti arusaadavad helid meeldisid mulle erakordselt... ja võib-olla need laulud, mida kuulsin lapsepõlves, olidki esimeseks põhjuseks, et ma hiljem hakkasin töötleva peamiselt vene rahvamuusikat.»

«Töödelda vene rahvamuusikat», eriti orkestrile, polnud sel ajal kergeks loominguks ülesandeks. Sel alal ei olnud Glinkal tegelikult eelkäijaid; vene sümfooniline muusika oli XIX sajandi alguses alles tekkimas. Ja ka Glinka ise ei leidnud mitte kohe helilooja-sümfonisti teed.

Juba enne oma esimese ooperi «Ivan Sussanini» loomist — 1834. aastal — kirjutas Glinka *Avamängu-sümfoonia* vene laulude teemadele. Kuid teda ennast see ei rahuldanud ja nii jäigi see lõpetamata<sup>1</sup>.

Hiljem Glinka ütles, et tema varajane sümfoonia oli «töödeldud saksapäraselt». Ta mõistis aga juba siis selgesti, et vene teoses peavad olema venelikud mitte ainult teemad, vaid ka kogu nende arendus, kogu muusikalise

<sup>1</sup> Avamängu-sümfoonia lõpetas nõukogude helilooja V. J. Sebalin.

keele iseloom ja laad. Alles 1848. aastal, kui ta oli juba täiesti küps, väljakujunenud helilooja, tuli Glinka uuesti tagasi sellesama ülesande juurde.

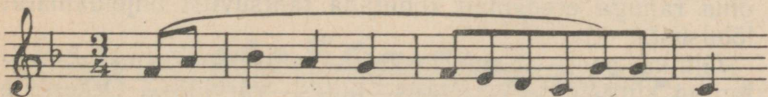
Kaks rahvalaulu, mida Glinka oli palju kordi kuulnud, paelusid tema tähelepanu: pikaldane pulmalaul «Üle mäe, mäe, kõrge mäe» ja tantsuviis «Kamarinskaja». Need laulud on iseloomult väga erinevad: üks kõlab rahulikult, mõõdukalt ja üllalt, teine — elavalt ja uljalt. Kui aga tähelepanelikult kuulata, leiata sarnasuse pulmalaulu ja tantsuviisi üksikute motiivide vahel; sellega just paelusidki Glinka tähelepanu tema poolt valitud kaks laulu.

Pulma- ja tantsulaul olid Glinkale mitte lihtsalt ilusateks meloodiateks. Nad olid temal nagu igal teiselgi vene inimesel seotud lapsepõlvest tuttavate rahvaeelu piltidega. Glinkale oli korduvalt avanenud võimalus näha pulmakombeid külas, kui mõrsja lahkub laulu ja itkemise saatel isamajast; samuti laulu saatel põimitakse lahti tema juuksepalnik — neiuilu — ja põimitakse juba teistmoodi, nii nagu kannavad seda abielunaised. Laulu «Üle mäe...» lauldi, kui mõrsja toodi uude perekonda.

Glinka oli ka korduvalt näinud rahva lõbustuste pilte — pulmades, pidu- ja laadapäevadel; oli näinud vene tantse — nii sujuvat ringmängu kui ka kiiret, hoogsat kükktantsu jalapõrutamiste ja vilega. Kirjutada «Kamarinskajat» nii elavalt ja värvikalt, nagu tegi seda Glinka, võis ainult helilooja, kes oli kuulnud laule sellistena, nagu need *elavad rahva hulgas*, kes oli võtnud neid nagu osakest rahva elust.

Laule on «Kamarinskajas» kasutatud täiesti vabalt (mitte juhuslikult ei nimetanud Glinka «Kamarinskajat» *fantaasiaks*); nende meloodiad esinevad nii tervikuna kui ka üksikult lühikeste fraasidena. Glinka mitte ainult lihtsalt «töötles» ja orkestreeris neid rahvalaule: ta lõi uue, *oma* teose rahva teemadel, joonistades elava ja värvika pildi rahvapeost kärarikka lõbutsemise ja juubeldamisega.

Glinka teos algab nagu lühikeste, jõuliste hüüetega kogu orkestris, mis kutsuvad kuulajat tähelepanule. Ning seejärel kostab sujuv, aeglane laul «Üle mäe...»:



Kas mäletate, kuidas Glinka andis «Ivan Sussanini» koorides suurepäraselt edasi rahva laulu iseloomu, kuidas laul järk-järgult kasvas ja laienes, kandudes eeslauljalt üle koorile ning ehtides end alahäältega? Ka siin, Glinka sümfoonilises teoses, areneb laul niisama loomulikult ja laialt. Seda alustavad keelpillid ühehäälselt (*unisoonis*, nagu ütlevad muusikud), siis aga haarab sellesama meeloodia puupuhkpillide rühm ning tekivad laulvad alahääled, mis põimuvad kauniks mustriks. Põhimeloodia aga läheb ühelt pillilt teisele ning kõlab kord täiel häälel, kord nagu peitudes, looritudes.

Ning äkki muutub muusika iseloom järsult. Viiulid kordavad mitu korda, nagu õrritades, üht ja sedasama nooti ning seejärel alustavad teist laulu — kiiret ja uljast «Kamarinskajat»: nagu oleks lõppenud peigmehe ja mõrsja ülistamine ning algaks pulmapidu:



Hoopis teisiti kõlab nüüd ka orkester, selles nagu oleksid ilmunud uued pillid, need, millel mängivad pidupäevaldel külapillimehed. Selgesti kostab balalaikade plõnksumine, lõbusalt vilistavad oma trillereid vile ja roopillid. Kuid pillid jäid nendekssamadeks, ainult neil mängitakse teisiti. Näiteks viuldajad vahetavad järjest mänguviisi, mängides kord poognaga, kord näppides (*pizzicato*), jäljendades balalaikat.

Üha kärarikkamalt ja lõbusamalt kostab tantsuviis ning näib, et üllas pulmalaul on täiesti unustatud. Kuid tegelikult kõlab ka see orkestris edasi, ta on ainult «peitunud» alahääldesse. Seejärel aga tõuseb pulmalaul uuesti järk-järgult esiplaanile, kuid mitte kauaks, ainult selleks, et oma rahuga eredamalt rõhutada tantsuviisi ohjeldamatut lõbusust.

Glinka poolt «Kamarinskajas» aluseks võetud rahvalaulud süttisid tema teoses uutes värvides. Orkestrile omane kõlavärvide rikkus andis heliloojale võimaluse

täielikumalt avada nende laulude kujusid, arendada neid terveks muusikaliseks pildiks.

Glinka «Kamarinskaja» avaldas väga suurt mõju vene muusika edasisele arengule. Kui vene heliloojad pöördusid oma sümfoonilistes teostes rahvalaulu poole, võtsid nad alati eeskujuks «Kamarinskaja». See kostab selgesti Balakirevi «Avamängus kolmele vene teemale», Rimski-Korsakovi samanimelises teoses või Tšaikovski neljanda sümfoonia finaalis. Kõik need teosed kujutavad endast vene rahvaelu realistlikke pilte.

Vene heliloojaid on paelunud ka kodumaa looduspildid. Üks parimatest seda laadi muusikateostest on Mussorgski «Koit Moskva jõel» (sissejuhatus tema ooperile «Hovanštšina»).

Kujutage vana Moskvat, sellist, nagu see oli kakssada viiskümmend aastat tagasi: väikeste puumajakestega, aedadega, siin-seal kerkivate teravakatuseliste bojaarilosside ja kirikute kullatud kuplitega. See ei sarnane sugugi tänapäeva Moskvaga. Pealinna keskel, Punasel väljakul, olid tollal ainult Kremli tornid ja müürid ning Vassili Öndsä kirik sellised, nagu me neid tunneme praegu.

Varane hommik, tumeda siluetina kõrguvad Kremli tornid ja kirikud, taevas Moskva jõe taga väreleb vaevu punetav koiduriba. Ta süttib üha eredamalt, päikese esimesed kiired kuldavad algul kellatornide tippe ja lossitornikesi, seejärel ujutab pimestav valgus üle kogu ärkava linna.

Selline on pilt, mida Mussorgski otsustas kujutada oma teoses. Kuid kas saab seda kõike edasi anda muusikas?

«Koit Moskva jõel» algab aldi madalast registrist kõrgele registrisse jooksva fraasiga, mille võtab üle flööt; on tunda, nagu kerkiks kergelt hommikuse udu loor. Seejärel aga astub sisse «Koidu» põhimeloodia — rahulik ja südamlük, meenutades pikaldasi vene rahvalaule. Ja kohe juba selle esimestest helidest kujunevad välja helilooja poolt kavandatud pildi kontuurid. See on laul Venemaast, vene loodusest, — ütlete teie selle helisid kuuldes, isegi kui te ei tea teose nimetust:



Laulu meloodiasse — kodumaa muusikalisse kujundisse — põimuvad teised helid: ärkava asula elavad hääled. Kuski laulis kukk, talle vastas teine — need on klarnet ja metsasarv, siis aga jäljendavad kuke laulu oboe ja fagott. Kostavad ka teised hommikuhääled: hakkasid helisema kellad ühes Moskva arvututest kellatornidest — helilooja andis seda edasi harfi ja *tam-tami*<sup>1</sup> abil.

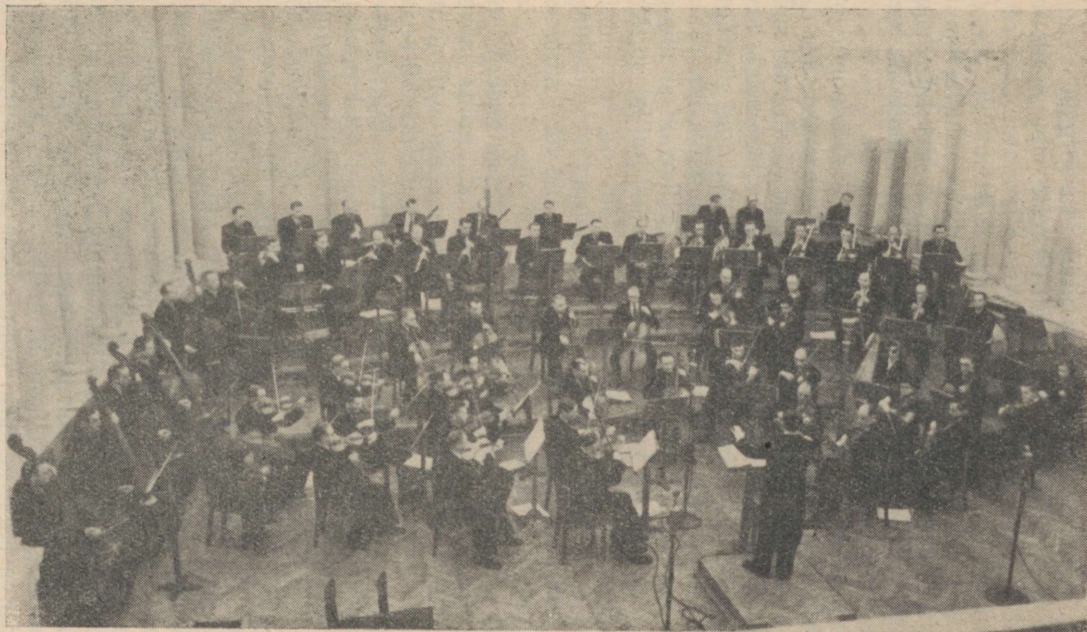
Kuid need kujukad detailid ainult täiendavad üldist pilti. Peamine aga on keskendatud laulu meloodiasse, mis kõlab lakkamatult teose algusest lõpuni. Meloodia kõlab mitmetel instrumentidel, muutes oma varjundit. Ning just need orkestrikoloriidi muutused loovadki mulje sujuvast üleminekust koidueelselt hämaruselt selgele ja päikesekülasele päevale. Algul kõlab laul sihilikult summutatult. Seda mängivad *sordiiniga*<sup>2</sup> viiulid algul koos oboega ning seejärel klarnetitega. Siis jääb meloodia ainult oboedele ning kõlab juba selgemalt ja puhtamalt. Viiulid aga mängivad sel ajal kergeid, üleslendlevaid passaaže, nagu kerkisid pilvedena üles ja hajusid hommiku-udu viimased vined. Kui aga algab hommikune kellade helistamine, läheb meloodia puupuhkpillidelt uuesti üle viiulitele. Kuid sordiinid on juba maha võetud, viiulid mängivad ereda ja täie tooniga.

Teose lõpuosas kõlatugevus vaibub, koloriit aga muutub üha heledamaks ja läbipaistvamaks: meloodiat kannavad puupuhkpillid (flööt koos klarnetiga) keelpillide kergete akordide foonil. Ning päris lõpus mängivad flööt ja klarnet vaheldumisi — nagu huikaksid vastastikku kahe karjuse vilepillid; laulu viimane fraas aga kostab metsasarve mahe-dalt hajuvas kõlas. Nii joonistab Mussorgski pildi hommikust.

Nii Glinka «Kamarinskaja» kui ka Mussorgski «Koit Moskva jõel» on *programmilised* teosed, see on — annavad edasi täiesti kindlaid kujusid. Selliste teoste pealkiri aitab kuulajal mõista helilooja mõtet, suunab tema kujutlust samale teele, mida mööda kulges helilooja loominguline kujutus. Vene heliloojad-realistid pöördusid väga sageli programmilise muusika poole. Nad arvasid õigustatult, et programmiline muusikateos leiab kergemini teed

<sup>1</sup> *Tam-tam* — löökpill, mis kujutab endast suurt metallketast.

<sup>2</sup> *Sordiin* — väikese kammi taoline ese, mis asetatakse keeltele. Sordiiniga pillide kõla muutub tuhmimaks, just nagu looritatuks.



Sümfooniaorkester esinemas.

kuulajani, et seda mõistab ja hindab laialdasem inimestering. See küsimus on aga väga tähtis, sest tõelisele heliloojale-realistile «on muusika inimestega suhtlemise vahend, mitte eesmärk», nagu ütles Mussorgski.

Kuid see ei tähenda, et realistlik võib olla ainult muusika, millel on kindel, pealkirjas väljendatud programm. Helilooja võib ka mitte siduda oma teost kindla programmiga; ent kui see teos väljendab rahvale lähedasi ja arusaadavaid mõtteid ja tundeid, kui see on kirjutatud elavas ja tõepärases muusikalises keeles, — nimetame sellist teost samuti realistlikuks.

Nii näiteks on suured heliloojad-realistid loonud palju orkestriteoseid, mida nimetatakse sümfooniatega. See nimetus ei kõnele veel midagi teose sisust, ta viitab vaid sellele, et teos on kirjutatud kindlas vormis: ta viitab osade arvule ja nende omavahelisele vahekorrale. Kuid igas sümfoonias on oma sisu, mida eredalt väljendab muusika ise. Ja see pärast pole näiteks Beethoveni või Tšaikovski sümfooniad vähem realistlikud kui nende need teosed, millel on kindel programm.

Selleks et mõista, mis on sümfoonia, analüüsime üht kõige tuntumat vene sümfooniat: Borodini teist sümfooniat (niinimetatud *Vägilassümfooniat*).

Kuid kõigepealt jutustame lühidalt, missuguseid teoseid me üldse nimetame sümfooniatega. Me juba kohtasime seda sõna peatüki algul ja teil on teada, et sümfooniline muusika on muusika orkestrile. Kuid kaugeltki mitte kõiki orkestriteoseid ei nimetata sümfooniatega. Sümfooniatega nimetame ainult niisuguseid teoseid, millel on kindel, paljude aastakümnete jooksul järk-järgult välja kujunenud vorm. Lõplikult kujunes sümfoonia vorm välja XVIII sajandi teisel poolel heliloojate Haydni ja Mozarti loominguks.

Kõige peamine sümfoonias on see, et ühes teoses haaratakse väga laialdaselt erinevaid kujundeid, erinevaid meeleolusid. Sümfoonia nagu püüab kajastada elu kogu mitmekesisust, tema igavesti pulbitsevat liikumist, võitlust ja ühtlasi mitmesuguste elunähtuste sügavat seost.

Ühe sümfoonia muusikalised kujundid võivad kajastada nii inimese võitlust eluraskustega, meelegehete hetki kui ka uut lootustepuhangut, kõrvuti sellega aga ka looduspilte, pilte rahva elust ja palju muud. Kuid eri nähtusi, elu eri külgesid väljendavad muusikalised kujundid pole sümfoonias korraldult segi paisatud. Vastupidi, on valitud kõige

peamistem, kõige eredam, ning need muusikalised kujundid on paigutatud nii, et kogu nende kontrastsuse juures kujuneks ühtne tervik.

Sümfoonia on teos, mis koosneb mitmest osast (nagu muusikud ütlevad — *tsüklliline* teos — sõnast *tsükkel*). Esialgu ei olnud osade arv sümfoonias kindel, neid võis olla kolm, neli või viis. Kuid järk-järgult jäi püsima neljaosaline tsükkel, milles on kõige kergem saavutada kontrastsete osade seesmist ühtsust. Muide, ka meie ajal ei koosne kõik sümfooniad neljast osast.

Sümfoonia esimene osa on tavaliselt kõige dramaatilisem. Selles nagu kajastuks elu pulbitsemine, tema vastandlike külgede võitlus. Kahe (mõnikord enama) kontrastse muusikalise kuju vastandamine on aluseks sümfoonia esimese osa arengule, mis tavaliselt toimub kiires liikumises.

Teine osa on puhkus, mõtisklus, vaatlus. Tavaliselt on see osa aeglase liikumisega, selles pole niisuguseid teravaid seesmisi kontraste nagu esimeses osas, ta on terve nisti välja peetud lüürilistes toonides.

Kolmas osa on täis lõbusust, uljust ja huumorit. Kui sümfoonia oli alles välja kujunemas, kirjutati see osa tantsurütmis, XVIII sajandi kõige levinuma tantsu — *menueti* kujul. Kuid juba Beethoven loobus menueti võtmisest sümfooniasse sellisel kujul, nagu see esines tantsumuusikas. Ta säilitas kolmandas osas teatava tantsulisuse varjundi, kuid lisas sellele tunduvalt suurema elavuse, hoogsuse ja tormilise lõbususe. Beethoveni ajast sai kolmas osa nimetuse *skertso*; sõnasõnalises tõlkes tähendab see nimetus *nali*, kuigi skertso ei ole kaugeltki alati naljatleva iseloomuga.

Sümfoonia neljas, lõpuosa — *finaal* paistab samuti välja elavuse ja elurõõmuga. Heliloojad-klassikud tõid sageli sümfooniade finaalidesse rahvamuusika iseloomuga teemasid, rõhutades sellega, et sümfoonia kajastab rahva elu ja pöördub rahva poole. Beethoveni sümfooniade, samuti Tšaikovski, Borodini ja teiste heliloojate enamiku sümfooniade optimistlikud finaalid nagu kõnelevad sellest, et kui keerukaks ja sageli traagiliseks eluvõitlus ka kujuneks, tasub elada ja võidelda parema tuleviku eest.

Muidugi pole kõik sümfooniad üles ehitatud täpselt ühe eeskuju järgi. Säilitades osade vahekorra üldise plaani, täidab helilooja selle iga kord oma erilise sisuga ning ühenduses sellega varieerub ka vorm.

XIX ja XX sajandi heliloojate sümfooniates ei ole osade järjekord ja iseloom alati selline nagu Haydnil ja Mozartil: skertso on sageli teisel, aeglane, lüüriline osa aga kolmandal kohal.

Borodini teist sümfooniast nimetatakse tavaliselt «Vägilassümfooniaks». Selle nimetuse andis tuntud vene kriitik Vladimir Stassov, Borodini lähedane sõber. Töötades sümfoonia kallal, pidas Borodin sageli nõu Stassoviga ning jagas temaga oma mõtteid, mida ta tahtis kehastada. Vestlusest heliloojaga kirjutab Stassov: «... Borodin ise jutustas mulle mitmel korral, et Adagio's<sup>1</sup> tahtis ta joonistada «Bajani», 1. osas — vene vägilaste kokkutulekut, finaalis — vägilaste peostseeni kandlehelide ja suure rahvahulga juubelduse saatel.» Seega läheneb see sümfoonia programmilistele teostele, kuigi Borodin ise nimetas seda lihtsalt «Teiseks sümfooniaks».

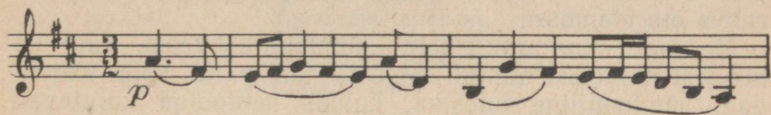
Sümfoonia esimene osa algab keelpillide rühma võimsa kõlaga unisoonis. See teema määrab ära kogu osa iseloomu — ta väljendab rahulikku, enesekindlat jõudu, mis areneb järkjärguliselt, ruttamata. Nii kujutas vene rahvas oma vägilasi lauludes ja böliinades.

Ka esimese, peateema muusikalised intonatsioonid meenutavad iidsete vene böliinade viise:

The image shows two systems of musical notation for piano accompaniment. The first system begins with a treble and bass clef, a key signature of one sharp (F#), and a common time signature (C). The tempo is marked 'Adagio' and the dynamic is 'f'. The notation includes various rhythmic values and accidentals. The second system continues the piece with similar notation, ending with a double bar line and repeat signs.

<sup>1</sup> Adagio (adadžo) — Borodini sümfoonia kolmas, aeglane osa.

Tšellod alustavad esimese osa teist teemat, meloodiat, mis on hele nagu neidude rahyalaulud:



Kuid see meloodia etendab kogu tema ilu juures allutatud osa: tema lüürilised, soojad intonatsioonid ainult rõhutavad esimese teema võimsat kõla. Selle edasises arengus tekivad vägilaste võitluste pildid, kostavad pasunahüüded, sõjariistade kõlin ja hobusekapjade müdin.

Meie kodumaa ajaloo kuulsusrikkad leheküljed, jutustused vene sõjameeste vägitegudest ja kuulsusest, innustasid Borodini tema parima teose — ooperi «Vürst Igor» loomisel.

«Vägilassümfoonia» kujud on väga lähedased Borodini ooperi kujudele — sümfoonia vormis lõi ta eepilise teose kodumaa ja selle kangelaste auks.

Sümfoonia teine osa on skertso. Kui esimese osa liikumine areneb aeglaselt, siis teine osa on hoogne, nagu ootamatult puhkenud tuulepööris. Ainult keskmises osas see peatub ning siis kõlab oboe õrn meloodia, mis kutsub mälu esile polovetsi tütarlaste laulude lüürilisi meloodiaid ooperist «Vürst Igor».

Stassov ei ole meile edasi andnud, mida nimelt tahtis Borodin kujutada sümfoonia skertsos, kuid kuulates muusikat, on kerge kujutleda ääretuid polovetsisteppe, tasan-dikul lindudena lendavaid ratsanikke, keskmises osas aga — stepis püstitatud rändlaagrit ning mõtlikku laulu laulvaid naisi.

Kolmas osa kujutab Stassovi sõnade järgi Bajani — legendaarset vene laulikut, keda meenutab «Lugu Igori sõjaretkest» autor. See osa on kõige piltlikum: metsasarve väljendusriikas, «kõnelev» meloodia harfi akordide foonil annab väga hästi edasi Bajani kuju ning tema laulu kandlehelide saatel.

Finaali muusika on täis pidurõõmu ja juubeldust. Asendades üksteist, vihisevad kiires, pidurdamatus liikumises mööda lõbusad tantsuviisid, kord on kuulda kandleheli, kord balalaikade vallutat jooksu.

Borodini poolt sümfoonia finaalis kujutatud rahvapeo pilt on paljuski lähedane Glinka «Kamarinskaja» piltidele — siin on samasugune sügav ja õige tungimine rahva elu olemusse.

Me vaatlesime ainult kolme sümfoonilist teost, kuid ka nendest näidetest nähtub selgesti, kui palju võib väljendada sümfooniline muusika, kuidas heliloojad kujutavad sümfooniates, fantaasiates ja avamängudes rahva elu pilte, looduspilte, kuidas nad taaselustavad kauge mineviku kujusid, täites neid elu hingusega.

Sümfooniakontsertidel esitatakse sageli teoseid, mis on midagi ooperi ja sümfoonilise muusika vahepealset. Nende esitamisest võtavad osa lauljad-solistid, koor ja orkester. Selliseid teoseid nimetatakse *kantaatideks* ja *oratooriumideks*.

See on väga vana muusikažanr, mis tekkis tunduvalt varem kui sümfoonia — juba XVI sajandi lõpul. Oratooriumides ja kantaatides on olemas aariad, ansamblid ja koorid — nad sarnanevad kontserdilaval esitatavate ooperitega.

Lavalist tegevust siin ei ole — sündmused on edasi antud mitte dramaatilises, vaid jutustavas vormis. Oratooriumid ja kantaadid olid väga levinud XVIII sajandi muusikas, seejärel langes see muusikaliik peaaegu unustusehõlma, nüüd aga sünnib ta uuesti nõukogude heliloojate loomingus.

Nõukogude oratooriumid ja kantaadid ülistavad Venemaa ajaloolist kuulsust ja tema rahvuskangelasi. Selline on Šaporini sümfooniline kantaat «Kulikovo väljal», Kovali oratoorium «Jemeljan Pugatšov», S. Prokofjevi kantaat «Aleksander Nevski». Kõrvuti nendega on loodud palju kantaate ja oratooriume, mis on pühendatud tänapäeva kõige elulisematele teemadele, nagu Prokofjevi kantaat «Rahu valvel» ja Šostakovitši «Laul metsadest». Nii täidetakse vana muusikažanr nõukogude heliloojate loomingus kaasaegse sisuga.

Koor ja lauljad võivad osa võtta ka sümfoonia vormis kirjutatud teostest. Oma üheksanda sümfoonia viimase osa kirjutas Beethoven solistidele, koorile ja orkestrile. Ning selles osas on suurima ereduse ja arusaadavusega väljendatud sümfoonia põhi-idee — kogu inimkonna vendluse idee. See leiab siin selge väljenduse; finaali tekstiks on kasutatud saksa luuletaja Schilleri oodi «Rõõmule»:

Rõõm on ülev õnneläide,  
taevaline kaunis and,  
hinges rõõmu tulesäde,  
õnneleegid sütitand.

Koguneme tuliuimas,  
rõõmupaistel hurmaval,  
mureohked, nukrad, tuimad,  
kaovad rõõmu pilgu all.

Ka meie päevil toovad heliloojad sageli koori sümfooni-  
listesse teostesse. Oma sümfoonilise «Poeemi Stalinist»  
lõpetas A. Hatšaturjan kooriga, mis ülistab kogu eesrind-  
liku inimkonna suurt juhti.

See koor on kirjutatud ašuug<sup>1</sup> Mirza sõnadele:

Meie juht, veel kõrgemaks mäest  
tõuseb kuulsus sinust rahva keskel.  
Sinu valgus on päike, mis jääb  
meile kõikide aastate kestel.

(Tõlkinud R. Paavel)

Sümfoonilistes teostes, milles on kasutatud koori, liitu-  
vad muusika ja luule samuti nagu laulus, samuti nagu  
ooperis ja oratooriumis, ühtse, tervikliku kunstilise idee  
väljendamiseks.

\*

Meie jutustused muusikast on lõppenud. Me puuduta-  
sime ainult kõige peamist, seda, mida on tarvis teada iga-  
ühel, kes armastab kuulata muusikat. Kui te pärast seda  
raamatut tahate lugeda muusikast ja muusikutest roh-  
kem, siis on meie eesmärk saavutatud. Lugenud läbi  
«Esimese raamatu muusikast», võite pöörduda teiste, kee-  
rukamate raamatute poole — nüüd on nad teile kergemad  
ja arusaadavamad.

---

<sup>1</sup> Ašuug — rahvalaulik, -luuletaja. Tõlk.

## LÜHIKE MUUSIKALINE SÖNASTIK

**Aaria** — muusikateos häälele orkestri saatel. Aaria on ooperi, oratooriumi või kantaadi osaks. Aaria ooperis vastab monoloogile draamas. Mõnikord nimetatakse aariaks kontsertesituseks kirjutatud iseseisvat vokaalteost, harva ka laulva iseloomuga instrumentaalteost.

**Akord** — vähemalt kolme kindlas kõrguslikus vahekorras oleva heli üheaegne kõlamine.

**Alt** — 1) madal naishääl (kooris); 2) keelpillide rühma kuuluv instrument; väliselt sarnaneb viuliga, kuid on suurem ja kõlalt mõnevõrra madalam.

**Ansambel** — 1) üheaegne laulmine või mängimine, samuti ka interpretide rühm; 2) muusikateos mitmele lauljale või mängijale (duett, trio, kvartett jne.).

**Avamäng (uvertüür)** — 1) orkestri-eelmäng ooperile; 2) iseseisev, tavaliselt programmilise iseloomuga orkestriteos (näiteks Tšaikovski avamäng «1812. aasta»).

**Ballett** — muusikalise teatrikunsti liik, milles tegevus antakse edasi tantsu ja väljendusriikaste liigutuste abil.

**Ballettmeister** — balletilavastaja.

**Bariton** — madal meeshääl. Baritonile on kirjutatud Ruslani partii Glinka ooperis «Ruslan ja Ludmilla», Onegini partii Tšaikovski ooperis «Jevgeni Onegin» jt.

**Bass** — kõige madalam meeshääl. Bassile on kirjutatud Sussanini partii Glinka ooperis «Ivan Sussanin», Kontšaki partii Borodini ooperis «Vürst Igor» jt.

**Diapasoon** — «heliulatus», mis haarab kõiki hääle või instrumendiga võetava kõige kõrgema ja kõige madalama heli vahelisi muusikalisi helisid.

**Dirigent** — koori, orkestri või muusikaetenduse (ooperi või balleti) juht. Dirigendi juhatamine avab teose sisu, ühendab kogu muusikute kollektiivi, loob esituse väljendusrikkuse, kooskõlastatuse ja harmoonilisuse. Esituse ajal näitab dirigent eriliste käeviibetega tempot, kõlatugevust ning selle kasvamise või kahanemise astet.

**Duett** — 1) kahest lauljast või mängijast koosnev ansambel; 2) selisele ansamblile loodud muusikateos.

**Flööt** — puupuhkpillide rühma kuuluv instrument.

**Gudokk** — vana vene rahvakeelpill, sarnaneb viuliga.

**Harf** — keelpillide rühma kuuluv muusikariist. Koosneb kolmnurkset raamist sellele tõmmatud keeltega. Heli tekitatakse näppides.

**Harmoonia** — põhimeloodia ja seda saatvate (akordi moodustavate) lisahäälte ühendamine ühtseks kooskõlastatud («harmooniliseks») tervikuks.

**Hümn** — pidulik laul. Riigihümn on laul, mille riik on võtnud kasutusele esitamiseks pidulikkudel koosolekudel, paraadidel jne. Nõukogude Liidu ja liiduvabariikide hümnid ülistavad kodumaad ja tema juhte, patriotismi ning rahvaste sõprust ja teisi kõrgeid ideid, mis innustavad nõukogude inimesi. NSV Liidu hümn autorid on helilooja A. V. Aleksandrov ja luuletajad S. Mihhalkov ja El-Registan.

**Kannel** — rahvapill, mis koosneb laiast lamedast kastist, mille peale on tõmmatud keeled. Mängitakse näppides.

**Kantaat** — kontsertidel esitatav muusikateos koorile, solistidele ja orkestrile. Kantaat koosneb koorinumbritest, aariatest ja ansamblist. Oma iseloomult on kantaat tavaliselt pidulik, üllas (A. V. Aleksandrovi «Kantaat Stalinist», Šaporini sümfoonia-kantaat «Kulikovo väljal», Prokofjevi «Aleksander Nevski» jt.).

**Keelpillid** — muusikariistad, mille heli tekib keelte võnkumisest. Olenevalt võttest, millega keeled võnkuma pannakse, jagunevad keelpillid näppepillideks (harf, kitarr, mandoliin, balalaika, kannel) ja vibupillideks.

**Kellamäng (campanella)** — löökpillide rühma kuuluv muusikariist. Koosneb erineva suurusega metallplaadikestest. Heli tekitatakse haamrikestel löökidega.

**Klarnet** — puhkpillide rühma kuuluv muusikariist.

**Klaver** — üldnimetus muusikariistadele, mille heli tekitatakse haamrikestel löögiga vastu keelt, kui klahvile vajutada (tiibklaver, piano).

**Kontra-alt** — kõige madalam naishää. Kontra-aldile on kirjutatud Vanja partii Glinka ooperis «Ivan Sussanin» ja Ratmiri partii sama helilooja ooperis «Ruslan ja Ludmilla».

**Kontrabass** — kõlalt kõige madalam ja mõõtmelt kõige suurem (inimesekõrgune) poognaga mängitavate keelpillide rühma kuuluv muusikariist. Mängitakse püsti seistes, kusjuures pill toetub põrandale.

**Koor** — 1) suur lauljate rühm. On olemas laste-, nais-, mees- ja segakoorid; 2) muusikateos koorile.

**Ksülofon** — löökpillide rühma kuuluv muusikariist. Koosneb erineva suurusega puuliistukestest. Heli tekitatakse haamrikestel löökidega.

**Kvartett** — 1) neljast lauljast või mängijast koosnev ansambel; 2) sellisele ansamblile loodud muusikateos.

**Laad** — muusikaliste helide vahetamine, kooskõlastatus, mis väljendub ebapüsivate helide tunglemites püsivate poole.

**Laul** — kõige levinum muusikažanr, mis ühendab muusikat ja luuleteksti. Tohtu suure tähtsusega on *rahvalaul*, mille sõnu ja muusikat loovad paljud laulikute põlvkonnad. Laulužanr on väljapaistval kohal heliloojate-klassikute ja nõukogude heliloojate loomingus, kes pööravad erilist tähelepanu massilaulule.

**Löökpillid** — muusikariistad, mille heli tekitatakse löögiga (pingutatud nahale, metallile, puule). Löökpillide hulka kuuluvad timpanid, trumm, tamburiin, taldrikud, tam-tam, kellamäng, ksülofon jt.

**Marss** — liikumist saatev muusika (sõjaväeparaadidel, demonstratsioonidel jne.). On olemas ka marsse kontsertesituseks.

**Masurka** — kiire liikumisega poola rahvatants. Taktimõõt kolmesosaline. Masurka iseloomustavaks iseärasuseks on lisarõhk teisel taktiosal.

**Mažoor** — üks levinumaid laade muusikas. Mažooris on kirjutatud Nõukogude Liidu hümn, «Demokraatliku noorsoo hümn» refrään jpm.

**Meetrum (taktimõõt)** — rõhuliste ja rõhuta ajaühikute ühtlane järgnevus muusikas.

**Meloodia** — ühehäälnene viis, ühehäälselt väljendatud muusikaline mõte. Meloodia on muusika väljendusrikkuse alus.

**Menuett** — rahulike, mõõdukate liigutustega vana tants. Taktimõõtkolmeosaline. Menuett kuulub vanade sümfooniade ja süitide koosseisusse.

**Metsasarv** — vaskpillide rühma kuuluv maheda ja laulva heli muusikariist.

**Metsosopran** — madal naishääli. Metsosopranile on kirjutatud Carmen partii Bizet' samanimelises ooperis, Marfa partii Mussorgsi ooperis «Hovanštšina» jt.

**Minoor** — üks levinumaid laade muusikas. Minooris on kirjutatud vanad revolutsioonilised laulud «Sind vaevatud orjuse ikkes», «Ohvrina langenud», «Demokraatliku noorsoo hümn» salmiosa muusil jne.

**Muusikaline vorm** — 1) muusikateose sisu: tegelikkuse nähtused, ideed ja tunneteringi väljendavate kõigi muusikaliste vahendite (meloodia, harmoonia, rütmi, laadi, orkestri- või vokaalkõla jne.) kompleks; 2) muusikateose ehitus, tema üksikute osade vaherkord.

**Noot** — märk, mille abil kirjutatakse üles helikõrgus ja vältus.

**Oboe** — puhkpillide rühma kuuluv muusikariist.

**Ooper** — üks tähtsamaid muusikažanre, mis ühendab muusikat draamat ning samuti teisi kunste (sinna kuulub ka ballett, etendus kunstiline kujundus jne.). Ooperil on vene muusikaklassikas tähtne koht.

**Oratoorium** — kantaadile lähedane muusikažanr: kontsertidel esitatav teos koorile, solistidele ja orkestrile. Kantaadiga võrreldes on oratoorium tavaliselt monumentaalsem.

**Orkester** — suur muusikariistadel mängijate rühm. Olenevalt pillikoosseisust eristatakse järgmisi orkestriliike: rahvapilliorkester, puhkpilliorkester ja sümfooniaorkester, kuhu kuuluvad keel-, puhk- ja löökpillid (vt.) teatud vaherkorras.

**Polka** — lõbusa, elava iseloomuga tšehhi rahvatants. Taktimõõtkolmeosaline. Polka on tähtsal kohal tšehhi helilooja-klassiku Smetara loomingus.

**Programmiline muusika** — kindla sžžega instrumentaalmuusika, mis kujutab teatud pilte. Muusika, milles teose sisu on näidatud nimetuse või alapealkirjaga (programmiga), mis täpsustab helilooja kavatsusi ja suunab kuulaja kujutluse vajalikule teele.

**Puhkpillid** — muusikariistad, mille heli tekitatakse õhu puhumisega sirgesse või painutatud torusse (instrumendi kereesse). Puhkpillid jagunevad puu- ja vaskpillideks. Puupillide hulka kuuluvad flööt, oboe, klarnet ja fagott. Vaskpillide hulka kuuluvad trompet, metsasarv, tromboon, tuuba jt.

**Retsitatiiv** — kõnekeele intonatsioone jäljendav deklamatsiooniliik laulmine.

**Romanss** — enamasti lüürilise iseloomuga muusikateos soolohääle koos saatega.

**Rütm** — muusikateose helide vaherkord nende vältuse järgi.

**Salmilaul** — üks kõige levinumatest lauluvormidest. Salmilaul muusika on kirjutatud luuleteksti ühele salmile (stroofile) ja kordub muutumatult ka järgnevate salmide puhul. Lõpeb sageli refrääniga, kus kordub mitte ainult muusika, vaid ka sõnad.

**Skertso** — enamasti elava, naljatleva iseloomuga muusikateos.

Skertso võib olla kas iseseisev või kuuluda sümfoonia või mõne teise suurema teose koosseisu.

**Soolo** — teos või teose osa, mida esitab üks laulja või muusik (*solist*).

**Sopran** — kõrge naishäääl. Sopranile on kirjutatud Tatjana partii Tšaikovski ooperis «Jevgeni Onegin» (lüüriline sopran), Liisa partii sama helilooja ooperis «Padaemand» (dramaatiline sopran) jt.

**Süit** — mitmest, varem al ajal tantsulise iseloomuga osast koosnev muusikateos. Osade arv süidis ei ole rangelt kindlaks määratud, kohustuslik on ainult naaberosade kontrast.

**Sümfoonia** — mitmest (tavaliselt neljast) osast koosnev orkestriteos. Sümfoonia osad on iseloomult erinevad ja isegi kontrastsed, kuid koos moodustavad nad ühtse harmoonilise terviku.

**Zanrid** — mitmesugused muusikateoste liigid (ooper, laul, sümfoonia jne.).

**Tempo** — liikumise kiirus muusikas.

**Tenor** — kõrge meeshäääl. Tenorile on kirjutatud Lenski partii Tšaikovski ooperis «Jevgeni Onegin» (lüüriline tenor), Hermani partii sama helilooja ooperis «Padaemand» (dramaatiline tenor) jt.

**Timpan (litaur)** — löökpill, mis kujutab endast pealt nahaga üle tõmmatud vaskkatelt. Orkestris kasutatakse tavaliselt kaht timpanit.

**Trepakk** — vene rahvatants, mis nõuab tantsijatelt suurt kiirust ja osavust. Taktimõõt kaheosaline. Tšaikovski kasutas trepakki oma balletis «Pähklipureja».

**Trumm** — muusikaline löökinstrument.

**Tšello** — keelpill. Välimuselt meenutab väga suurt viiulit. Mängitakse istudes, kusjuures instrument toetub põrandale. Kõlalt on tšello madalam kui viiul ja alt.

**Tämber** — antud häälele või instrumendile omane kõlaiseloom.

**Unisoon** — mitme sama kõrgusega heli üheaegne kõlamine. Laulda või mängida unisoonis tähendab esitada kõigi häältega samaaegselt üht ja sedasama meloodiat.

**Valss** — austria, tšehhi ja saksa rahvatantsudest välja arenenud tants. Taktimõõt kolmeosaline. Valsi muusika ja liikumine võib olla väga mitmesuguse iseloomuga: valss võib olla aeglane, lüüriline ja kiire, bravuurne. Valsil on tähtis koht Glinka, Tšaikovski, Glazunovi, Chopini, Delibes'i, Johann Straussi jt. muusikas.

**Vibupillid** — rühm keelpille, mille heli tekitatakse poognaga (vibuga) keeli puudutades. (Vibu ehk poogen on pikk kepp, millele on tõmmatud lai, hobusejõhvidest lint.) Vibupillide hulka kuuluvad viiul, alt (vioola), tšello ja kontrabass.

**Viiul** — keelpillide rühma kuuluv muusikariist, mille heli on suurima laulvuse ja liikuvusega.

**Vokaalmuusika** — muusika laulmiseks saatega ja ilma. Siiä kuuluvad laulud, romansid, koorid, ooperid, oratooriumid ja kantaadid.

**Võti** — märk noodirea (noodijoonestiku) algul, mis määrab kindlaks mingi heli ja sellest olenevalt ka teiste helide asukoha noodijoonestikul.

## SISUKORD

Lugejatele . . . . .	3
<i>Esimene peatükk</i>	
Kus me kuuleme muusikat. Muusika teatris, kontserdisaalis, kinos, koolis ja tänaval. Kes loob muusikat. Muusika meie kodumaa elus ja meie kodumaa elu muusikas .	5
<i>Teine peatükk</i>	
Mille poolest muusika sarnaneb teiste kunstidega. Mida võib õpetada ekskursioon muusikakooli. Mis on meloodia, laad, rütm ja vorm . . . . .	10
<i>Kolmas peatükk</i>	
Kuidas inimesed õppisid muusikat üles kirjutama. Kuidas meloodiat joonistati õhus ja paberil. Kuidas jõuti joonisest täpse üleskirjutuseni. Kuidas laulu üles kirjutada . . . .	25
<i>Neljas peatükk</i>	
Laul — rahva hää. Kuidas elab laul rahva hulgas. Hääled ja koor. Rahvalaul — innustuse allikas. Laul ja romanss. Luuletajad ja heliloojad. Meie päevade laulud .	34
<i>Vites peatükk</i>	
Kuidas hakkasid helisema pilliroovars ja vibunöör. Mis on isemängiv kannel. Missugused on muusikariistad ja miks on neid nii palju. Mis on orkester. Muusikariistade «perekonnad». Mis on klaver . . . . .	53
<i>Kuues peatükk</i>	
Mis on ooper. Ooperi «Ivan Sussanin» etendusel. Enne eesriide avanemist. Eesriie on avatud. Ooper vene rahvast ja vene inimestest. Vestlus aariatest ja retsitatiividest, ansamblitest ja kooridest . . . . .	70
<i>Seitsmes peatükk</i>	
Muusika ja tants. Kuidas rahvas loob oma tantsude liikumise ja muusika. Vene tantsud ja ringmängud. Mida kõneles rahvatantsust Gogol. Kust on meile tulnud masurka, polka ja valss. Mis on ballett. Tants kontsertmuusikas .	82
<i>Kaheksas peatükk</i>	
Millest võib jutustada sümfooniline muusika. Laul sümfooniaorkestris. Kodumaa looduspildid. Mis on sümfoonia .	95
Lühike muusikaline sõnastik . . . . .	108

Rbl. 3.15

A-20619

I

TÜ RAAMATUKOGU



1 0300 00463664 5