



JERZY WALDORFF *Polühümnia*  
saladused



KIRJASTUS MESTI RAAMATU  
TALLINN 1960

A - 30083

Muusikastrumendid

JERZY WALDORFF

# Polühümnia saladused



KIRJASTUS «EESTI RAAMAT»

TALLINN 1969

78  
W10

Tõlgitud väljaande järgi:

Jerzy Waldorff  
GEHEIMNISSE DER POLYHYMNIA  
Kleine Musikkunde für jedermann

Henschelverlag  
Berlin 1963

Tõlkis V. Ojamaa

Kaane kujundas A. Jõers

TARTU ÜLIKOOLI  
RAAMATUKOGU

## Muusikainstrumentid

### Kogu klaviatuur paberil

Polühümnia oli üks üheksast muusast — kaunite kunstide ja teaduste jumalannast. Nagu meile teatab kreeka mütoloogia, kuulus «ametliku ülesannetejaotuse» järgi tema kompetentsi muusika. Antiikajal oli muusika tihedasti seotud draama- ja luulekunstiga, nii et ka teistel muusadel oli siin kaalukas osa kaasa rääkida, ometi kuulus Polühümniale kui tõsise laulu jumalannale otsustav sõna. Tema nimi tähendab laulude küllust ja teda peeti lüüra leiutajaks, millel Apollon, esimene kunstnik jumalate ja inimeste hulgas, oma viise mängis.

Vanakreeka skulptorid kujutasid Polühümniat tavaliselt kauni naisena tõsises, mõtlikus poosis. Kahjuks tumestavad saamatud austajad liiga sageli tema võlu. «Mida segasemalt me tema omadusi ülistame, seda ahvatlevam ta on,» arvavad need inimesed. Saamatute austajate all mõtlen ma eelkõige noori muusikaarvustajaid. Võin sellest otsekoheselt rääkida, kuna ma ka ise olen olnud noor ja olen selles suhtes üsna rohkesti patustanud. Tuleb niisugune kriitik kontserdile, siis vaatab ta kõigile teistele ülalt alla, nagu oleks ta kunstimõistmist lausa lusikaga sisse söönud. Jõudnud koju tagasi, manab ta näole ligipääsmatu ilme, käsib perekonnal vaikida, paneb koera kinni ja võtab kirjutuslaua taga istet. «Täna õhtul pakuti meile vokaalkunsti tõelist maiuspala,» kirjutab ta. «Oivaline lauljatar demonstreeris kõrges registris itaalia kantileeni pehmust, madalas positsioonis hämmastas ta diafragma *vibrato*'ga. Publiku vaimustus oleks saavutanud haripunkti, kui mitte *allegro affettuoso*'s poleks esinenud

mõningat detoneerimist, mida silmapaistev solist vältida ei suutnud.»

On meie kriitik midagi taolist paberile pannud, hõõrub ta käsi ja naerab pihku: «Andsime neile jälle korra! Keegi ei saa aru.» Ja tal on õigus. Lugejad süvenevad kontserdi arutellu ja need, keda on kergem mõjutada, kratsivad kukalt ning ohkavad: «Muidugi, midagi väga rasket! . . . Muusika on juba kord nii ligipääsmatu ala, et ära katsugi tast midagi mõista.»

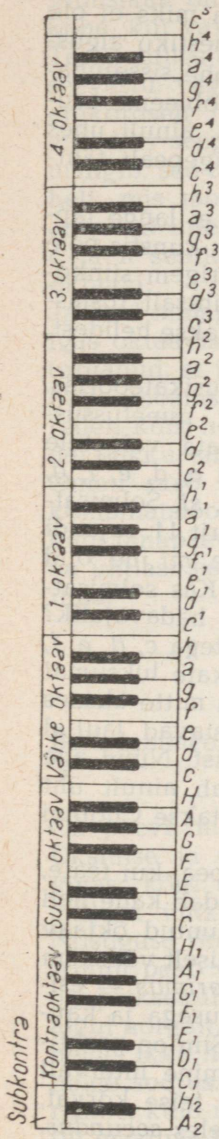
Ometi pole nii! Muusikas on suur hulk oskussõnu ja mõisteid, mida tavaliselt ei tunta. Kuid ärge kartke! Igaüks võib neid tundma õppida ja neist aru saada, kui tal on pisutki head tahet ja ta on valmis ennast veidi pingutama.

Kas selle raamatu lugemisel läheb järelikult vaja ainult meie silmi ja tähelepanu? Ei. Peale selle vajame aegajalt klaverit. On teil aga niisugune pill kohe käepäras? Igaks juhuks esitan siin klaviatuuri. Nagu näete, on ta ainult paberil, kuid sellest piisab, et me teineteist mõistaksime.

Kui vaatleme klaviatuuri lähemalt, siis märkame kohe mustade klahvide (nn. pooltoonklahvide) sümmeetriliselt korduvat jaotust; nad ei asetse ühtlaselt järjestikku, vaid rühmadena: ikka kaks ja kolm, kaks ja kolm. Ja nii on see päris madalast, s. o. vasakust servast peale kuni kõige kõrgema helini, s. o. klaviatuuri parema servani välja. Kui nüüd kaht teineteisele järgnevat mustade klahvide kahelist rühma silmas peate ja esimesest rühmast vasakpoolse valge klahvi (nn. alusklahvi) *C* koos järgmisest rühmast vasakpoolse valge klahviga *c* alla vajutate, märkate, et mõlemad valged klahvid annavad ühe ja sama heli, ainult eri kõrguses.

Mõlemad valged klahvid *C* ja *c* annavad üheaegsel löögil ühesuguselt kõlava kaksikheli, mida ladinakeelse arvsõna *octo* (kaheksa) järgi nimetatakse oktaaviks. Ja võite kohe ise veenduda, et mitte ainult *c*-klahv, vaid üldse iga kaheksas klahv üle kogu klaviatuuri koos vastava esimese klahviga ikka sama heli tekitab, ainult eri kõrguses. Täpselt samuti on lugu mustade klahvidega, mis asuvad iga esimese ja kaheksanda valge klahvi kõrval.

Sel põhjusel ei olnud tarvis klaviatuuri kõiki klahve



erinevalt tähistada, vaid piisas seitsmest tähest, mis ikka samas kindlas järjekorras teisel kõrgusastmel korduvad. Neid kõrgusastmeid või, piltlikult öeldult, helikorruseid on kokku üheksa ja seepärast ongi klaviatuur jagatud üheksaks oktaaviks.

Kõige madalamat helikorrust — hoiame oma paberist klaviatuuri ikka silme ees — nimetatakse subkontraoktaaviks, millest klaveril on ainult kolm klahvi: esimest valget klahvi tähistatakse tähega  $A_2$ , teist valget klahvi tähega  $H_2$ . Järgmine oktaav on kontraoktaav, selle seitset valget klahvi märgitakse tähtedega  $C_1, D_1, E_1, F_1, G_1, A_1, H_1$ . Kolmandat oktaavi nimetatakse suureks oktaaviks ( $C, D, E, F, G, A, H$ ), neljandat väikseks oktaaviks ( $c, d, e, f, g, a, h$ ) ja järgmist viit vastavalt esimeseks, teiseks, kolmandaks, neljandaks ja lõpuks viiendaks oktaaviks. Viimasest on klaveril ainult klahv  $c^5$ . (Paljudel klaveritel on kõrgemaks heliks  $a^4$ .)

See ongi kõik, mida peab klaverist tingimata teadma, et selle raamatu lugemisel mind alati täpselt mõista. Milleks on seda tarvis teada? Aga selleks, et kui ma hiljem, näiteks peatükis laulu kohta, tenori hääleulatust seletan, kirjutan ma lihtsalt: selle ulatus on  $c-c^2$ . Teil tarvitseb siis ainult klaveri juurde minna, lüüa nimetatud klahvidele ja ongi asi selge. Samuti märgin ma näiteks fagotiks nimetatud pilli heliulatuse tähtedega  $A_1 - d^2$ . Sellest piisab kohe järelduse tegemiseks, et fagoti heliulatus on kolm ja pool oktaavi.

«Aga kuidas nimetatakse musti klahve?» küsite te.

«Milleks on nad rühmadesse jaotatud? Ja miks ei ole valgete klahvide tähistamist alustatud tähestiku algustähega?» Pisut kannatust! Me ei saa ju kohe sissejuhatavas peatükis nii paljusid muusikalisi probleeme arutada, küll jõuame ka mustade klahvideni, ainult ühes kaugemas peatükis. Siin aga räägime kõigepealt tähtnimetustest ja intervallidest.

Valgete klahvide tähtnimetuste järjekord ei lange täpselt ühte tähestiku järjestusega. Mitte kõik kunstis pole arenenud range loogika järgi. Ärgem pärigem siinkohal, miks see nii on, vaid rahuldugem lihtsalt tõsiasjaga, et muusika alushelide rida moodustatakse helidest, mis kannavad nimetusi *c, d, e, f, g, a, h*.\*

Need nimetused on üldiselt tarvitusel muusikateoorias. Lauuõpetuses seevastu kasutatakse teist nimetussüsteemi, nn. solmisatsiooni. Siin ei tähistata valgetele klahvidele vastavat seitset heli tähtedega *c, d, e, f, g, a, h*, vaid silpidega *do, re, mi, fa, sol, la, si*. Solmisatsioon on väga vana nimesüsteem, ta on pärit 11. sajandi esimesest poolest, mil silpnimetused *do, re, mi* jne. olid Püha Johannese hümnid ridade algsilbid. Kas solmisatsiooni tarvituselevõtmine oli tõepoolest hädavajalik? Eks katsuge heliredelit korra tähtnimetustega *c, d, e, f, g, a, h* kiiresti laulda, vean kihla, te hakkate luksuma! Silbid *do, re, mi, fa, sol, la, si* seevastu on mitte üksnes mugavamad laulda, vaid nad ka soodustavad lauljal keele-, suu- ja lõualihaste õiget kasutamist. Nüüd aga intervallide juurde. Kas sekund tähendab ainult üht kuuekümnendikku minutist? Miks nimetatakse Chopini kuulsat etüüdi Tertsetüüdiks?

Võite nendele küsimustele ise vastata niipea, kui teate, mis on intervallid. Sõna «intervall» tähendab kahe heli vahelist kaugust, niisiis on meile juba tuntud oktaavintervall, kuid tema pole ainuke. Teoreetiliselt väikseim intervall on priim (ladinakeelsest sõnast *primus* — esimene), kus mõlemad helid on sama kõrgusega ja kaugus nende vahel võrdub nulliga ( $c - c$ ). Siin on praktiliselt tegemist ühe ja sama heliga. Järgmine intervall on sekund. Siin seisab üks heli vahetult teise kõrval, niisiis teisel astmel; «teine» on ladina keeles *secundus*.

\* Osa Lääne-Euroopa maade ja Ameerika kirjaviisis  $h=b$ . (Tõlk.)

Muusikas on sekund terav dissonants; märkate seda kohe, kui vajutate klaveril üheaegselt alla *c* ja *d*.

Terts, milles üks heli teisest kolmandal astmel asub, on seevastu väga harmooniline intervall. Äsja mainitud erakordselt rasket Chopini etüüdi nimetatakse Terts-etüüdiks seepärast, et mängija parema käega tertsid mängib, see tähendab, ta peab samaaegselt lööma kahte heli, mis moodustavad omavahel tertsi. Helid *c* ja *f* annavad intervall kvardi, *c* ja *g* kvindi, *c* ja *a* seksti, *c* ja *h* septimi ja viimaks *c* ja *c'*, nagu juba teame, oktaavi.

Ja veel midagi lõpetuseks: nüüd teate, et üksikud helid igas oktaavis korduvad. On teile nüüd juba ehk silma torganud, et järelikult mahub muusikaliste helide koguhulk üheainsa oktaavi piiridesse? Kui loendame heliredeli kõik helid *c*-st *c'*-ni valgetel ja mustadel klahvidel kokku, siis ei olegi neid rohkem kui ainult kaksteist. Ometi saab neist nagu malemänguski lõpmata palju kombinatsioone tuletada. Kogu muusika, algusest peale kuni tänapäevani, sisaldub selles pisikeses oktaavis, mis on ühtlasi sissepääsuks avarasse kaunisse muusikamaailma.

### *Bartolommeo leiutis ehk peatükk klaverist*

On päevi, mil raamat asendab meile päikesepaistet. Uksluse ja värvitu maa üle kummub taevas tinases viinas; kõik ümberringi on hall ja märg. See on ilm, millega ühtki sammu ei tahaks majast välja astuda. Niisuguse ilmaga on kõige parem võtta kätte raamat. Ainult peab valima raamatu, mille rõõmsameelne autor on päikseküllasel päeval kirjutanud. Tähed hakkavad algul nõrgalt, siis aga, mida rohkem me lugemisse süveneme, ikka heledamalt särama ja peagi ümbritseb meid helge soojus. Väljas sajab edasi ja tuul raputab aknaraame, kuid me ei märkagi seda enam. Raamat on meid ilu maailma kandnud, nagu Sankt Gotthardi tunnel viib reisija Šveitsi talvest Itaalia kevadesse.

Nii juhtus ühel õhtul minuga. Ma ei mäleta enam lähemaid üksikasju, kuid raamat on mulle meelde jäänud.

Autor, prantslane, kõneles nii olulistest kui ka kõrvalistest asjadest ühesuguses vaimukatest sõnamängudest, rabavatest võrdlustest ja kõnekujunditest sädelas keeles.

Ja nii läks tal raskeks käia alati mööda tõerada, mis teatavasti on lihtne ja sirge. Iga oma hästi sõnastatud väite kohta tõi ta tõestusi, mis esimesel pilgul üllatasid ja uudsusega võlusid, kuid varsti, kui neid kriitiliselt vaadelda, nagu seebimullid lõhkesid ja ainult veel naerma ajasid.

Nii, kõneldes Hispaaniast, väitis ta, et kastanjetid olivat hispaanlastele sama mis klaver poolakatele. Hakkasin valjusti naerma. Tõstsin hetkeks pilgu raamatult ja kujutlesin, et olen Mazowsze avaratel tasandikel, mis laiuvad küpse vilja ja õlgkatuste kullas. Nende õlgkatuste all kujutlesin musti poleeritud Bechsteini klavereid, millel masoovia tütarlapsed oma kodukootud kleitides poloneese mängivad . . . Muuseas, klaver . . .

Selles ühes punktis oli mu prantslasest autoril siiski õigus, nimelt, et poolakad vaatavad klaverile kui oma rahvuspillile. Ja seda tänu mehele, kes avastas klaveris uute emotsioonide allika, kes seadis klaverile uued ülesanded ja kes oma ehtsa poola muusikaga, mis poola rahvamuusika elemendid kogu inimkonna kunsti pärisosaks tegi, klaveri uuele, senitundmata kõrgusele tõstis, — tänu Chopinile.

Kuid et klaver meile kõigile lähedasemaks saaks, õpime tundma selle pilli ajalugu. Kui võtame vaevaks ja uurime meie praeguse klaveri eelkäijaid, siis mõistame varsti, kui huvitav ja auväärne tema ajalugu on.

See algab põhiliselt juba lüürast, millel mütoloogiline laulik Orfeus oma kaebelaule saatis, nuttes taga Eurüdiket. Klaverile oli lähemal nii ajaluliselt kui ka mänguviisilt piibli kuninga Taaveti pill, mida kujutab kaunis illustratsioon 13. sajandist pärinevast prantsuse muusikaalases teosest: kuningas hoiab istudes vasaku käega kolmnurkset lauda, mille alumine tipp põlvedele toetub; lauale on tõmmatud keeled; paremas käes on kuningal keeltele löömiseks haamrike.

Kas panna keeled helisema näpitsi või löökidega? Kumb neist kahest mängutehnikast võimaldab täiuslikumalt ära kasutada olemasolevaid kõlavõimalusi? See küsimus erutas muusikuid aastasadu — kuni lõpuks leiutati klaver.

Algas 15. sajand. Itaalias puhkes õitsele renessansi-ajastu kunst. Austusega nimetati suurte kunstnike nimesid ja jubedusega vürste, kes nurjatu ja julma Borgiade soost paavsti eeskujul haarasid võimu mürgi ja pistoda abil. Prantsuse külakeses Domremys kasvas üles neiu, kes, ise alles pooleldi laps, pidi inglastest sissetungijad Prantsusmaalt välja ajama ja kes selle eest nõiana tuleriidal põletati, ning siis — küll pisut hilja — pühakuks kuulutati: Jeanne d'Arc. Euroopa südames möllasid hussiitide usudõjad ja Poolas pühitseti võitu saksa rüütlite üle, mida tookord kahjuks küllaldaselt ära ei kasutatud. Ajalool oli tegemist nii paljude ebatavaliste sündmuste ja inimestega, et ta täielikult unustas võtta teatavaks meistrite nimed, kelle töökodadest tulid esimesed tšembalod, muusikariistad, mis õige pea juba varem kasutusele võetud klavikordiga võistlema hakkasid.

Mõlemat, klavikordi ja tšembalot (halb lühend «klavitsčembalost»), sidus ühine tunnus: neil olid säärased klahvid, nagu neid tänini oreelite ehitamisel kasutatakse. Ladinakeelne *clavis* tähendab võtit, sest oreil avavad klahvid õhu juurdepääsu viledele. Klavikordi ja tšembalo juures oli klahvidel küll teine ülesanne. Kuid mingem edasi ilusasti järjekorras! Ei saa nii erinevatest pillidest koos rääkida.

Tšembalo võeti kasutusele hiljem kui klavikord. Saksa maal sai ta oma välise kuju järgi nime *Flügel* (tiib). Tšembalo kere oli nimelt linnutiivakujuline nagu moodsal klaveril. Keres olid risti klahvistikule tõmmatud keeled, mis olid madalamate helide jaoks valmistatud valgevasest, kõrgemate jaoks — raudtraadist; mida kõrgem oli heli, seda lühem oli keel. Heli tekitati järgmiselt: klahvi allavajutamisel liikus klahvikangi tagumises otsas olev puukepik — haamriku — alt üles, selle ülemises otsas oli põikitelgepidi keeleke, mille külge oli kinnitatud kotka-, kulli- või rongasule roots. See rootsuke tõmbas keelt, mis andis küllaltki tugeva,

kuid tardunud, s. o. intensiivsusest alati ühesuguse heli.

Teisiti oli lugu klavikordiga. Sellel oli nelinurkse kasti kuju, mille esikülje serva alla oli kinnitatud klahvistik; keeled jooksid klahvidega risti. Klahvi allasurumisel lõi klahvikangi tagumises otsas olev metallpulgake tangent altpoolt vastu keelt; nii tekitatud heli oli märksa nõrgem kui tšembalol, kuid teda võis tugevama või nõrgema klahvilöögiga nüansseerida.

Ei tohiks aga arvata, et tšembalol ja klavikordil on meie jaoks ainult ajalooline väärtus. Vana muusika esitamisel kasutatakse, kus iganes võimalik, tänapäeval jälle tšembalot, sest kaasaegsel klaveril on hoopis teised kõlaomadused. Samuti pööravad tänapäeva heliloojad tšembalole jälle suuremat tähelepanu. Isegi tantsu- ja ajaviitemuusikasse on ta tee leidnud. Seepärast ehitatakse meie sajandi algusest peale jälle rohkem tšembaloid.

Klavikord ei mängi tänapäeval nii suurt osa kui tšembalo; kus võimalik, kasutatakse teda originaalse klavikordimuusika esitamiseks. On huvitav märkida, et mitmed meie aja heliloojad on ka sellele pillile teoseid kirjutanud.

Peale nimetatud pillide oli veel spinett, mida barokk- ja rokokoosalongides eriti armastati. Selle kere ja keelte paigutus oli sama mis klavikordil, kuid heli tekitati nagu tšembalol keelt sulerootsuga tõmmates. Väikseid spinette ehitati sagedasti ilma jalgadeta; teener tõi pilli sisse ja asetab ta lauakesele; suursugune daam istus klaviatuuri taha ja laulis, ennast ise saates, armunud härrade vaimustuseks õrnu lamburilaule.

Nagu öeldud, oli tšembalol tugevam kõla, mis ka koosmängus orkestriga mõjule pääses, kuid seda ei saanud dünaamiliselt nüansseerida. Klavikord, mis võimaldas kõlavarjundeid, oli seevastu nii nõrga ja vaikse häälega, et teda sai kasutada ainult soolopillina väikses ruumis. Klaveriehitajad veetsid uneta öid, murdes pead, kuidas uues, täiuslikumas muusikariistas ühendada neid kaht eelist — tugevat kõla ja nüansseeritud (s. t. väljendusrikka) mängu võimalust.

Õigele mõttele tuli itaallane Bartolommeo Cristofori Paduast. Ta asendas 1711. aastal sulerootsud ja tangen-

did haamrikestega, mis löid vastu keeli. Peale selle (ja mis oli võib-olla veel tähtsam!) tegi ta need haamrikested klahvikangidest sõltumatuks. Keelele löömisel pörkas haamrike kohe jälle tagasi, olenemata sellest, kui kauaks klahv alla vajutati, ja oli juba valmis järgmiseks löögiks ajal, kui keel veel vabalt võnkus.

Nii oli leiutatud tänapäeva klaveri mehhanismi põhimõte! Cristofori väärts tõesti, et tema kaasaegsed oleksid teda austanud ja tema nime muusikaajaloos säilitanud.

Tegelikult läks teisiti. Ajalugu ei teinud pöörettekitanud klaveriehitaja ja leiutaja elust väljagi ja suhtus isegi ta nimesse karistusväärse ükskõiksusega. Ühed allikad nimetavad teda Cristoforiks, teised Cristofaliks ja kolmandad Cristoforiniks. Ja kui meil ei oleks tunnistajaks ainsat veel säilinud pilli vaese Bartolommeo töökojast, meistri enda poolt raamile ehiskirjas märgitud nimega «Cristofori», siis me ei teakski, kuidas tegelikult hüüti meest, kes nagu paljud teisedki oli inimliku konservatiivsuse ohver.

Me teame aga, et tal ei olnud puudu vaenlastest. Cristofori klaveri esimene vastane, enne kui ta sellele lõpuks siiski oma poolehoidu kinkis, ei olnud keegi muu kui . . . suur Johann Sebastian Bach ise. Ka geeniused võivad oma arvamustes eksida. Mitte väiksem suurus Voltaire kaitses konkurentsiohtu sattunud tšembalot ja nimetas klaverit teenijarahva instrumendiks.

Ärevusse sattunud tšembalomeistrid töötasid pärast Cristofori leiutist veel suurema energiaga oma toote täiustamisel. Nii kerkisid järgemööda esile: orkestrion, mille kõla olevat «väga lähedal olnud terve orkestri muusikale»,\* siis kellegi professor Blaha konstrueeritud tšembalo, mille kohta ühes tolelaegses allikas on öeldud: «Instrumendil on orel ja klaver sees ning peale selle kogu türgi muusika juurde kuuluv aparaat (löökrüstad). Härra von Blaha mitmekesistab seda muusikat veel seeläbi, et ta sinna juurde laulab või, väike roog suus, tõelise fagoti mängu imiteerib. Ta võib ka torupilli

\* Systematik der Saiteninstrumente, herausgegeben von Dr. Tobias Norlind. Bd. II, Geschichte des Klaviers. Stockholm 1939, lk. 155.

jorinat ja hispaania kastanjettide klõbinat tekitada. Ja piirdumata kõigi nende lärmidega on ta veel tuulemühina, rahesaju, äikese ja kõuekärgatused juurde pannud . . .»\* Siis veel harmoonikatšembalo, millel võis löök- ja puhkpille järele aimata. Lõpuks nimetame Inglismaalt pärinevat muusikariista tšeletinat, mille keeli ei tõmmatud sulerootsuga, vaid hõõrutu vildi ja sametiga. Aga küllalt neist kummalistest pillidest.

Mozart ja isegi noor Beethoven mängisid veel tšembalol — nii vapralt kaitses end muusikaajaloo areenilt lahkuv veteran.

Kuidas seletada nimetust *pianoforte*, mis anti tšembalo nooremale konkurendile? Kas kasutas seda Cristofori ise enda loodud mehhanismi kohta? Ei! Arvatavasti on ta pärit esimeste kuulajate vaimustushüüetest, keda hämmastas, et ilusal pillil niihästi vaikselt (it. *piano*) kui ka valjusti (it. *forte*) mängida saab; küllap siis ühendati need mõlemad — *piano* ja *forte* — üheks sõnaks.

Klaveri võitu tšembalo üle ei saanud takistada ei pillimeistrid ega esteedid. Ajalugu sammus peatamatult edasi ja vajas oma suurteks murranguteks ka tehniliselt uusi väljendusvahendeid. Louis XVI õukonna aristokraadid võisid veel giljotiinilemineku eelõhtul oma viimaseid menuette tšembalo helide saatel tantsida. Aga kui Rouget de Lisle noore Prantsuse vabariigi kirglikku hümni «Marseljees» improviseeris, siis tegi ta seda juba «lihtlabase» klaveri klaviatuuril. Üle Euroopa veeres esimene äike nagu romantismitorni ettekuulutaja. Kas rahulik tšembalo oleks suutnud romantilist kirge väljendada?

Kui me nüüd klaveri edasist saatust vaatleme, siis näeme, et selle arengut mõjustasid kolm üksteisest näiliselt sõltumatut tegurit. Need olid leiutusvaim, vaimustus ja ärimeel. Üksikute meistrite iga leiutis klaveri mehhanismi täiustamisel inspireeris üht või teist heliloojat seda kohe oma loomingus kasutama. Siis proovisid klaverivirtuoosid omakorda järele, kas uue pilli mehhanism uute helitööde ettekandmist tõepoolest ker-

\* Systematik der Saiteninstrumente, herausgegeben von Dr. Tobias Norlind. Bd. II, Geschichte des Klaviers. Stockholm 1939, lk. 154.

gendab. Ja lõpuks oli sõna pillikaupmeeste kaalutlustel: milliseid mehhanisme turul nõuti ja milliseid mitte ning missuguseid tehnilisi probleeme tuli ostja huvides veel lahendada.

Konstruktor, helilooja, virtuoos ja kaupmees kannustasid üksteist vastastikku ja soodustasid niiviisi ühiselt klaveri üha kiiremat, kuigi kaugeltki mitte kergesti teostatavat arengut täiuslikkuse suunas.

Juba 18. sajandi keskel, 1747. aastal, parandas esimene muusikariistade suurtööstur Gottfried Silbermann Cristofori mehhanismi niivõrd, et Johann Sebastian Bach oma vastumeelsusest klaveri vastu üle sai. Nagu teada, olevat ta pilliga rahule jäänud ja see ta täieliku heakskiidu pälvinud. Ka Friedrich II kuulis üsna varsti uuest konstruktsioonist ja tellis Silbermannilt mitu klaverit. Sellel oli otsustav tähtsus nii töösturi kui ka tema uue toote tulevikule.

1774. a. varustas prantsuse klaverimeister Merlin klaveri vasaku, summutuspedaaliga, mis kogu löögimehhanismi koos haamritega natuke paremale nihutab ja niiviisi pilli kõla summutab. Samal aastal uppus Ameerika ranniku lähedal purjelaev «Pedro». New Yorgis müüdi oksjonil vrakilt päästetud vara, muu hulgas ka üks klaver, mis esimese seda liiki pillina maandus Uues Maailmas. Sel sündmusel olid etteaimamata tagajärjed.

1778. a. kattis inglane Bury haamrikesed naha asemel vildiga. Seeläbi muutus kõla iseloom ja värv. Heli läks tumedamaks, kuid samal ajal ka ümaraks ja täielikuks.

1797. a. tuli väikses Harzi asulas Wolfshagenis kahe-teistkümnelapselises vaeses perekonnas ilmale poiss, kes kanti süneregistrisse kui Heinrich Engelhardt Steinweg. Kui Napoleoni väed, nende hulgas saksa rügemendid, traagiliseks Waterloo lahinguks valmistusid, nokitses grenader Steinweg oma sõprade ergutamiseks lauätükist ja mõnest traadijupist tsitri, millel ta siis mängis. Nelikümmend aastat hiljem näeme sedasama Steinwegi, kes ennast nüüd juba Henry E. Steinways nimetab, Ameerikas — tänini juhtiva klaverivabriku «Steinway and Sons» asutajana.

1811. a. konstrueeris inglane Robert Wornum püstkeel-

tega pilli — pianiino, mida tema väikeste mõõtmete ja intiimse kõla pärast nii nimetati. Sellest ajast peale sai ka väiksesse korterisse paigutada sobiva muusikariista!

1816. a. surus Beethoven Viini vabrikandi Streicheri juures läbi, et klaverite klaviatuuri laiendati kuue ja poole oktaavini. Väiksem klaviatuur jäi tema võimsatele sonaatidele liiga kitsaks.

1823. aastal . . . tähelepanu! 1823. a. on meie pillile pörettekitava leiutise aasta. Kuulus prantsuse muusikariistade meister Sébastien Erard (moodsa harfi looja) leiutas repetitsioonimehhanismi. Mida oli selles süsteemis uut? Vana mehhanismi juures langes haamrike pärast lööki keelele lähteasendisse tagasi. Erard parandas klahvi ja haamrikest ühendavat mehhanismi ning saavutas niiviisi, et sõrme püsites klahvil pörkas viimasega ühendatud haamrike küll kohe pärast lööki keelelt tagasi, kuid peatati siis keele vahetus läheduses, nii et ta löögi väga kiireks kordamiseks, «repetitsiooniks» kohe jälle valmis oli. Erard'i näiliselt väike, tegelikult aga erakordselt tähtis leiutis avas pianistidele uued mängutehnilised võimalused. Ühelt poolt võimaldas Erard'i repetitsioonimehhanism üht heli teisega sujuvalt ning täpselt ühendada, s. t. lubas legaatomängu, milleta poleks mõeldavad Chopini loomingu väärtuslikemad pärlid. Teisest küljest andis see võimaluse ühe ja sama heli väga kiireks kordamiseks, milleta poleks jälle saanud sündida sellised virtuoossed teosed nagu Liszti «La campanella». Erard lõi tehnilised eeldused peenelt hingestatud mänguks ning samal ajal ka virtuoosseks ettekandeks, tasandades nii teed sääras-tele klaverikunstnikele nagu Chopin ja Liszt, kes tollal olid alles lapsed.

1825. a. asendas ameeriklane Babcock puuraami, mille külge keeled olid kinnitatud, malmraamiga. Pisut varem oli keegi teine, Erard'i perekonna vähem tuntud liige, juba tugevdanud puuraami metallist tugeodega, mis keelte suunas ühest raami servast teise ulatusid. Oli ka viimane aeg! Oli vaja üha suuremaid kontsertklavereid järjest võimsama kõlaga. 1810. a. ehitatud klaverite keelte pinge, s. t. keelte tekitatud koormus, oli ligikaudu viis tuhat kilogrammi. Meie kaasaegsete

klaverite keelte pinge vastab aga umbes kahekümne tuhandele kilogrammile! Peab tõepoolest eriline raam olema, mis selle koormuse all vastu peab.

Lõpuks, 1830. a., tuli H. Pape mõttele seada klaveri keeled risti, s. o. viia bassikeeled üle kõrgete (tiiskant-) keelte. Selline asetus võimaldas vastava pikkusega keeli põiki kinnitada, mis mõjus soodsalt pilli välisele kujule. Umbes samal ajal kujunes välja ühtne keeltestüüp: madalad bassikeeled on terasest, vasktraadiga mähitud, nad on ühekordsed; kõrgemad bassikeeled on samuti mähitud, kuid kahekordsed; tiiskantkeeled on mähkimata, ent kolmekordsed. «Kolmekordsed» tähendab, et haamer lööb korraga kolme samasse kõrgusesse häälestatud keelt, mistõttu heli tugevus ja kandvus kolmekordistuvad. Nii täiustasid klaverit terve sajandi jooksul paljude inimeste pingutused, kuni ta lõpuks kujunes selleks võrratult õilsaks pilliks, nagu me teda tänapäeval tunneme.

Kas ma pean klaveri komplitseeritud sisemust veel lähemalt kirjeldama? Arvan, et see oleks ülearune. Ainult asjatundjad orienteeruvad klaverimehhanismi kõikides üksikasjades. Igale teadmishimulisele soovitan aga korra klaveri kohale kummarduda, siis näeb ta ise, kuidas sõrmelöök klahvile paneb liikuma haamrikeese ja lööb selle vastu keelt. Kui ta siis parema pedaali alla vajutab, tõuseb summuti keeltelt, et need kauem võnkuda võiksid. Niipea kui me teadmishimuline sõber vasaku pedaali alla vajutab, mõistab ta, miks klaveri kõla nüüd äkki vaiksemaks jääb. Ta võib ka seda teada saada, kuidas heli, mis tekib keele võnkumisest, keelte all asuvas resonantskilbis peegeldudes tugevneb ning avatud kaane alt pillist välja juhitakse.

Klavereid on kaht põhiliiki: klaver ja piano (vastu seinä lükatav püstklaver vertikaalselt asetatud raamiga). Klavereid on omakorda nelja tüüpi: lühike kabinetklaver, salongklaver, 260 sm pikkune kontsertklaver ja lõpuks suur kontsertklaver, mille pikkus on 310 sm. Veel hiljuti oli ainult kontsertklaverite heliulatus seitse ja veerand oktaavi. Praegu tuleb seda ulatust ette ka pianonode juures. Kui tohutult keeruline on klaverite ehitamine, seda võib järeldada kas või sellest, et klaveri mehhanismi valmistamiseks vajatakse

kahtteistkümme spetsiaalselt töödeldud, ettevalmistatud ning kuivatatud puiduliiki.

Meie sajandil toodavad kõige täiuslikumaid klavereid firmad Pleyel (Prantsusmaa), Bechstein, Blüthner (Saksamaa) ja Steinway (USA).

«Miks nii palju firmasid?» küsite nüüd. Ja mina vastan: Sellepärast, et iga firma klaveritel on omad eelised. Steinwaydel on väga tugev ja kandev kõla, kuid küllaltki raske klaviatuur; Steinway klaveril täie kõla saavutamiseks on vaja suurt füüsilist jõudu. Bechsteinid on pisut kergema klaviatuuriga. Kõige kergemad on Pleyelid ja Blüthnerid. Blüthneri klaveritel on seejuures veel hele, kristalne kõla, mis tuleb kasuks virtuoossete teoste esitusele, kuid teiste helitööde, näiteks Beethoveni sonaatide ettekandmiseks sobivad nad vähem.

See on pealegi ka maitse küsimus. Beethoven lõi oma *Appassionata* Broadwoodi klaveril; Liszt mängis eranditult Erard'i firma klaveritel; ja Chopinil seisis tema Inglismaal viibimise ajal harjutustoas korraka kolm klaverit: Pleyel, Erard ja Broadwood. Olenevalt tervislikust seisundist — ta oli tollal juba raskesti haige — valis ta kas raskema või kergema pilli.

Nüüd on veel viimane küsimus vastata: kas on oodata klaverimehhanismi edasist tehnilist täiustamist ja kuidas see välja näeks? Arvan, et klaveri edasist täiustamist oodata ei ole. Ligi viiekümne aasta jooksul ei ole klaverimehhanism enam põhiliselt muutunud ning meie praeguste mudelite konstruktsiooni uurimine kinnitab arvamust, et see pill enam ei muutu. Ei kahe manuaalliga klaver, mis sõrmehüppeid kaugete klahvide vahel lühendama pidi, ei elektripianoola (pianoola all mõistame mehaanilist klaverit), mis ähvardas klaverist elutu leierkasti teha, ei tšehh Alois Hába iseenesest huvipakkuv veerandtoonklaver ega ka mingi muu uuendus ole jäänud püsima. Pillimehhanismidki peavad alistuma kunsti seadustele, mis ütlevad, et pole mõtet püüda parandada täiuslikku.

Me ei ammandaks oma teemat, kui unustaksime inimesed, kes on klaveri saatusega väga tihedasti seotud, — pianistid. Klaverimehhanismi arenguga on seotud eelmiste epohhide pianistide muinasjutulised, kuid kiiresti

täielikku unustusse vajunud karjäärid. Chopin sai kõiki-  
deks aegadeks edasi anda oma loomingulised mõtted,  
kuid ei saanud jätta meile midagi lähemat oma mängu  
kohta. Üksnes tema kaasaegsete kirjeldustest, mis on  
samavõrra ebatäpsed kui vaimustatud, võime selle kohta  
järeldusi teha; kindel on igatahes, et ta mängis nii nagu  
ei keegi teine pärast teda. Alles suhteliselt lühikest aega,  
pärast heliplaadi ja helilindi leiutamist, võivad pianis-  
tid loota, et nende interpreteerimiskunst edasi elab.  
Nagu meie ajani säilinud statistikast nähtub, oli 1900. a.  
ainuüksi Saksamaal kakssada nelikümmend virtuoosi-  
klassi kuuluvat pianisti. Ja ainult üksikuid nimesid  
sellest eliidist tunneme me veel tänapäeval.

On aeg kahetsusega tunnistada, et meil on sageli mine-  
vikust üsna väär ettekujutus. Nii olime seni näiteks  
kindlal arvamusel, et alles möödunud sajandist ala-  
tes saavad virtuosid oma mänguga hästi teenida  
ning arvukat kuulajaskonda oma ümber koguda,  
ometi . . .

Ühel päeval — see oli 14. ja 15. sajandi vahetusel, ja  
see pidi olema väga ilus päev, mis tegi inimesed muu-  
sika ja muusikute suhtes vastuvõtlikuks, — niisiis, ühel  
päeval juhtus, et Burgundia hertsog klavessinistile, kes  
talle mänginud oli, selle eest kuus franki välja maksta  
laskis. Küll oli ihnuskoi! — mõtlete teie. Tegelikult oli  
see rikkalik tasu, sest tuleb arvesse võtta, et frangil oli  
tol ajal hoopis teine ostujõud. Nelja frangi eest võis  
osta hea lehma ja kui panna veel kaks franki juurde,  
sai selle eest neli paari saapaid.

Girolamo Frescobaldi (1583—1643), suurepärane itaalia  
helilooja, organist ja klavessinist, võis kord Rooma  
Peetri kiriku orelil tagant kolmekümnele tuhandele kuu-  
lajale alla vaadata, kes kõik võimsa katedraali löövi-  
des tema mängu kuulasid! Nii suure kuulajaskonnaga  
ei saanud hoobelda 19. sajandil isegi selline pianist nagu  
Thalberg.

Ajal mil vanake tšembalo veel noore klaveriga võist-  
les, hakkasid paljud tšembalistid klaverimängijaks.  
Kuid ainuüksi selle eest ei saa neid veel kaugeltki pia-  
nistideks lugeda. Uus pill nõudis ju uut, oma võima-  
lustele vastavat mänguviisi. Esimene muusik, kes kla-  
verit teadlikult kui isesugust muusikariista käsitas, esi-

mene oma osast teadlik pianist oli Philipp Emanuel Bach (1714—1788), suure Tooma-kantori teine poeg. Philipp Emanuel oli andekas helilooja ja klaverivirtuoos ning sugugi mitte vähema tähtsusega teoreetik ja pedagoog. Oma «Katsetusega õigesti klaverit mängida» andis ta esimese klaverimänguõpetuse, mis jäi ületamatuks kogu 18. sajandi jooksul. Sellega avas ta pianismiajastu. Mu daamid ja härrad pianistid! Istuge, palun, klaveri taha ja näidake meile, mida te suudate...

Iga ajastu esitab oma kunstnikele erisuguseid nõudeid. 18. saj. teisel poolel nägi heatahtlik publik instrumentaalvirtuoosis midagi võluri ja ahvi vahepealset. Kõige enam hinnati imelapsi. Mozart oli vaevalt kuueaastane, kui ta Maria Theresia ees esines. Pärast mängu ronis poiss Austria keisrinna lihavasse sülle, kes teda maiustustega kostitas ja kui mingit haruldast ahvikest imetles. Oli vaja Mozarti ja Chopini iseloomukindlust, et sellist lapsepõlve läbi teha ja terveks jääda. Enamjagu imelapsi kannatas psüühiliselt, nad kujunesid mängumasinateks; kui siis saabus nende kehalise küpsuse aeg, lahkusid nad lavalt ja alustasid oma tegelikku elu, kibestunud ja pettunud jäädavalt purunenud lootustest.

Pianistilt nõuti tol ajal esmajärjekorras kolme enam-vähem mehaanilist vilumust: ta pidi olema võimeline lehest mängima, transponeerima mistahes helistikku ning oskama improviseerida variatsioone. Teenrid süütasid kroonlühtrites küünlad, kuulajad täitsid saali ja küünlaleitsest, parfüümist ning higilõhnast (tol ajal kümblesid ainult haiged) lämbes ruumis algas «eten-dus», mis sarnanes sageli rohkem tsirkuse kui kontserdiga. Algul — see kuulus juba kord sinna juurde — esitas pianist rahulikult kavalehel märgitud palad. Aadlisoost publikut see eriti ei huvitanud ja nii mängisid jõukad ja kõrgestituleeritud loožiomanikud esialgu kaarte või õhtustasid oma loožis.

Tõeline lõbu algas alles siis, kui pianist oli ametliku kava lõpetanud. Aristokraadid, viimane järelroa tükk alles suus, pühkisid huuli ja saatsid teenriga lavale oma õuekomponisti poolt spetsiaalselt kirjutatud kaelamurdva pala, mida pianist ilma varem nooti pilku heit-

mata kohe lehest mängima pidi. Kui õnnetu oli oma ülesandega hakkama saanud, mille eest talle mõõdukalt kiitust jagati, algas kohe järgmise astme piinamine. Ta pidi sama pala mängima veel kord, kuid teises helistikus, mille määras publik. «Mängigu D-duuris!» — «Ei, see on liiga kerge! Mängigu Des-duuris...» Ja pianist mängis, higipisarad laubal...

Lõpuks lasksid kohalikud suurused, kes ka ise muusikaga tegelesid (see kuulus hea tooni juurde), vaesekest improviseerida nende poolt antud teemadel, mis olid vahel üsna vastuvõetavad, sageli aga tühised ja totrad.

Üheksateistkümneaastane Chopin pidi oma esimesel kontserdil Viinis veel sellele traditsiooninõudele alluma. Ta kirjutas oma perekonnale: «Ma improviseerisin «Valge daami» teemal; siis aga, režissööri palvel... et võtaksin veel ühe poola teema, valisin laulu humalast, mis publikut elektriseeris, sest ta pole niisuguste lauludega harjunud. Minu parterispioonid kinnitavad, nad olevat lausa hüpanud pinkidel.»\* Veel kõrgemale hüpatud, kui tollal Chopinist kuulsam, praegu aga unustatud Joseph Wöfl kuskil mujal linnas kontserti andis. Juhtus, et tema mängu ajal marsis tänaval mööda sõjaväeorkester. Kuuldes segavaid helisid, läks Wöfl keset pala üle samasse helistikku, milles mängis väljas orkester; vähe sellest, ta muutis isegi pala rütmi marsiks ümber. Nii klimberdas ta orkestriga üksmeelselt koos, kuni valjuhäälnel konkurent oli mööda läinud. Publik märatses vaimustusest!

Eriti erutavad olid muusikafanaatikutele omamoodi kunstilised «duellid», mis vastasid ligilähedaselt tänapäeva muusikakonkurssidele, ainult selle vahega, et neid peeti juba nimekate pianistide vahel. Asi toimus järgmiselt: sai kuulus pianist X teada, et tuntud pianisti Y peetakse paremaks, siis kutsus ta rivaali avalikult võistlusele välja. Mõlemad tulid kokkulepitud paika ja andsid üheaegselt mitu kontserti; publik ja

\* Chopins Gesammelte Briefe, übersetzt und herausgegeben von Dr. A. von Guttry. Georg Müller Verlag, München 1928, lk. 55 jj.

arvustajad pidid otsustama, kes paremini mängib, ning võitja välja kuulutama. Tuli ka ette, et väljakutsutu, kuulnud oma rivaali esinemas, võistlusest loobus ja publiku pilkava naeru saatel vaikselt jalga laskis...

Sellega jätaksime need ammumöödunud ajad. Enne aga veel paar sõna kahest muusikust, kes küll klaverimängu esimesse perioodi kuulusid, kuid oma tegevusega juba teist perioodi ette valmistasid.

Muzio Clementi (1752—1832) paistis silma mitmekülgse andega. Ta oli nimekas helilooja ja pianist ning ühtlasi silmapaistev pedagoog. Tema lasjatundlikust koolist tulid sellised romantismiajastu klaverivirtuoosid nagu Cramer, Field, Moscheles ja Kalkbrenner. Tema etüüdidekogu «Gradus ad Parnassum» sai moodsa virtuoosliku klaverimängu põhialuseks. Clementit ei rahuldanud aga üksnes kunstnikkuulsus. Lausa tormiliselt areneva kodanluse tüüpilise esindajana huvitus ta rohkem soliidset kõlisevast rahast kui tühipaljast kuulsusest... Ja kuna tal energiat jätkus, asutas ta muusikakirjastuse. Tasa ja targu asus ta asja juurde! Ta oli seisukohal, et ei tarvitse oma inimestele sularahas maksta, kui on soodne võimalus neile vastuteenetega tasuda. Nii veenis ta oma õpilast John Fieldi, kellest hiljem sai nokturnivormi looja, vastutasuks tundide eest oma muusikafirmas... abilisena töötama. Raamatukauplus, noodid — sellest oli veel vähe! Clementi asutas klaverivabriku. Kui see pankrotti jäi, avas ta teise, ja kui see maha põles, veel kolmandagi ja — teenis miljoneid.

Teine muusik, kellele me siin mõned read pühendama peame, on Carl Czerny (1791—1857). Ta oli rohkem visa töömees kui tõeline helilooja, eriti kui arvesse võtta, et ta on pärandanud meile enam kui tuhat helitööd. Kõige tähtsamal kohal nende hulgas on etüüdid. Nad on kohutavalt igavad, kuid neil on see eelis, et panevad ka algaja klaverimängija kõige kohmakamad sõrmed liikuma. Muusikakirjanduses ei ole teisi helitöid, mille juures oleks nii palju higi valatud ja nii palju haigutatud kui Czerny etüüdide kallal, ja vaevalt on maailmas klaverit, millel neid poleks taotud pikki piinarikkaid tunde. Tänu neile on Czernyl tänaseni suur,

ehkki mõneti tuhmunud kuulsus. Tal oli terve leegion õpilasi, aga ainult üks oli nende seas silmapaistev. See-eest oli see üks erakordne isiksus muusikas.

Nüüd siis jõuame lõplikult klaverimängu teise epohhi juurde. Kuivõrd erinev oli selle ajastu klaverimäng! Samal ajal kui Chopin ja Schumann klaveri kõige sügavamate ja õrnemate inimtunnete avamise kõrgusele tõstsid, kujunesid paljudest pianistidest senitundmatu liigi esindajad — «lavalõvid». Taotleti ikka hiilgavat sõrmetehnikat, pimestavat klahvideakrobaatikat ning jõulist, klaveritpurustavat kõla.

Pianistide eeskuju pole keegi muu kui Czerny äsja mainitud ainuke silmapaistev õpilane. Ta nimi on — Ferenc Liszt. Siin paar rida Liszti kontserdi kohta (tahtlikult humoorikast!) ajaleheartiklist: «Seletamatu fenomen... Pärast kontserti seisab Liszt nagu võitja lahinguväljal, otsekui kangelane tapluspaigal, ta ümber on võidetud klaverid, katkenud keeled lehvimas nagu trofeed, nagu alistumislipud. Kuulajad on tummad, vaatavad üksteisele otsa nagu pärast selgest taevast tulnud äikest, nagu pärast kõuekärgatusi ja välku koos lillevihma, õitelume ja helkiva vikerkaarega — ja tema, Prometheus, ... seisab seal langetatud päi, toetudes ... toolikorjule justkui hüüumärk pärast üldise imetluse vallapäasu.»

Edasi tulid stseenid nagu alljärgnev: keegi kuulus pianist väljub kontserdisaalist ja tahab oma sõidukisse astuda, kuid leiab eest tõlla ilma hobusteta. Vaimustusest hüsteeriline rahvahulk on hobused lahti rakanud, et «jumalast äravalitut» ise hotelli vedada. Teel püüavad daamid talt mõne juuksekarva, kas või üheainsa, mälestuseks välja kiskuda, mõned langevad minestusse; on ka neid, kes ruttavad koju, et jumaldatud meistrile kirju kirjutada ning oma südant ja vara ta jalge ette heita.

Niisugune oli epohhi stiil, mis andis pianistidele tiitli «virtuocos». Itaaliakeelne *virtù* tähendab vaprust, julgust.

Kui Chopin oli Pariisi saabunud ja oma isikliku sarmiga esimesed toetajad ja sõbrad võitnud, otsustas ta anda kontserdi. Mitmed Pariisis juba tunnustust leidnud pianistid lubasid talle oma abi. Kontsert toimus

26. veebruaril 1832. a. moodsas *Salle Pleyel*'is. Kontserdi kavas oli muu hulgas üsna kummaline pala, kuulsa moepianisti Friedrich Kalkbrenneri Suur polonees introduktsiooni ja marsiga... kuuele klaverile. Mängisid Chopin, Hiller, Stamaty, Sowiński, Osborn ja Kalkbrenner ise. Kui lisame veel Liszti, Thalbergi, Moschelesi ja Crameri, on tolle aja kuulsate pianistide galerii peaaegu täielik. Ometi ei teaks me sellest kontserdist praegu kindlasti midagi, kui üks kuuest mängijast poleks olnud... Fryderyk Chopin — Chopin, kes väga harva esines avalikult ning piirdus enamasti era-kontsertidega kitsas ringis, hoolikalt valitud kuulajaskonnale.

Nii kummaline ja nõudlik on kunst oma otsustes, kui ta kitsi käega surematust jagab.

Liszt oli suure andega kunstnik, kuigi ta elus mõnikord ennast tähtsaks tegi. Tema fenomenaalne virtuooslikkus tähendas talle iseenesest vähe; see oli eelkõige tere-tulnud vahend palju raha teenida (mida ta küll heldelt ja abivalmilt teistele jagas). Ta pidas ennast eelkõige heliloojaks, kuigi loominguga avaldas ta kaasaegsetele palju vähem mõju kui just oma virtuooslikkusega, mille vastu ta ise oli suhteliselt ükskõikne. Ilma et ta oleks selleks omalt poolt kaasa aidanud, sai temast patroon arvukale silmapaistvate virtuooside ringile, kes oma kunstilise tegevuse eesmärgiks olid seadnud laitmatult puhta tehnikat ja võimalikult efektset ettekande. 19. saj. keskel võttis keegi pianist (kelle nimi on õnneks unustatud) endale veidra ülesande mängida miljon nooti (!) vähem kui kaheteistkümne tunniga. Ajakirjanduse suureks vaimustuseks ületas ta selle «normi» ja mängis koguni sada kakskümmend viis tuhat nooti tunnis.

1852. a. üritas poolakas Wolowski ühe esimese virtuoosina Uut Maailma vallutada. Ta reklaamis ennast hoolega kui «pagendatut, kes isamaa eest kannatab» ja püüdis sealpool ookeani karjääri teha sellega, et... mängis üheaegselt kahel klaveril.

Tegelikult tegi Ameerikas karjääri (mõistagi rahalist) mitte Wolowski, vaid keegi teine virtuoos, kes seal-ses tookordses primitiivses kultuurielu atmosfääris paremini orienteerus, nimelt Henri Herz. Herz, keda Euroo-

pas — eriti Schumanni poolt — teravalt kritiseeriti, avas Ameerikas oma kontserdid kõnega, milles ta publikule jutustas, et ta on hiilgav pianist. Peale selle rõhutas ta oma «talenti» veel igasuguste viguritega. Nii teatas ta kord, et tema mängu ajal valgustavad saali tuhat küünalt. Aga ta leidis endale väärilise vastase: keegi pedant publiku hulgast loendas selle asemel, et härra Herzi muusikat kuulata, küünlaid ja sai kokku ainult üheksasada üheksakümmend kaks. Ta tõusis püsti, katkestas Herzi mängu, tegi metsiku stseeni ja nõudis piletiraha tagasi. Kas see kahjustas Henri Herzi karjääri? Otse vastupidi! Alates sellest päevast oli tal Ameerika «muusikaarmastajate» juures veel suurem populaarsus.

Ameerika maksis Euroopale esimeste virtuooside eest kätte ja saatis omalt poolt virtuoosi Euroopa kontserdipodiumile. Mehe nimi oli Leopold Meyer. Ta polevat sugugi andetu olnud; tal olid ainult pisut omapärased maneerid. Enne esinemist istus ta viimase minutini saalis publiku hulgas. Ja siis, kui ta juba klaveri taga istet võtma pidi, hüppas mees nagu ussist nõelatu üles, tormas tooliridade vahelt läbi ja lennutas end osava hüppega lavale. Nüüd võttis ta fraki seljast, pani sigari ette ja soovitas härradel saalis, kui see neile meeldib, sedasama teha. Kava lõpetanud, imiteeris ta klaveril hooplevalt lisapalaks kõuemürinat, lehmakelli ja härja mõirgamist, seejuures nina, rusikate ja küünarnukkidega klahvidele tagudes.

Kuidas suhtusid tegelikult asjasse sellised virtuoosid, kellele muusika tähendas raha, näitab meile kahtlemata kõrgemasse klassi kuuluva pianisti Sigismund Thalbergi karjääri lõpp. Kui Thalberg oli oma virtuooslikkusega varanduse kokku ajanud, lahkus ta lavalt, ostis Naapoli lähedal suure maavalduse ja asus sinna elama, et viinamarjakasvatusega tegelda. Nii veetis ta viisteist aastat luksuslikult lossis, mis oli täis väärtuslikku mööblit, vaipu ja kunstiteoseid. Ainult üks asi puudus seal — klaver.

Klaveri õnneks möödus puhta virtuooslikkuse epohh ja algas kolmas, klaverimängu suurajastu. Kevadel pärast esimest äikesevihma kasvab looduses kõik tormiliselt läbisegi: igaüks kiirustab teistest ette jõudma. Alles

hiljem järgneb küps rahu ja suve tasakaal. Nii oli ka klaverimängukunstis. Alles pärast romantismi kevadäikest, kui oli möödud esimene vaimustus virtuoosse tehnika uutest võimalustest, millele täiustatud klaverimehhanism oli tee avanud, saabus rahuliku ja küpse järelemõtlemise ning vaagimise aeg. Kuidas tuleb mängida, et siduda täiuslikku tehnikat kogu selle sügava emotsionaalse sisu väljendamisega, mida helilooja oma teosesse on kätkenud? Millisel määral peavad mõistus, süda ja tehniline meisterlikkus teose kujundamisest osa võtma?

Algas pingeline töö: ränga vaevaga viimistlesid pianistid teoseid, enne kui nad neid avalikult ette kandsid. See ettevalmistusprotsess kulges kindlate etappidena. Kõigepealt pidi pianist teose tehniliselt laitmatult kätte õppima, kusjuures tehnilistest raskustest absoluutse kindlusega ülesaamine ei olnud enam publiku erilise imetluse objekt, vaid lihtsalt eeldus, et üldse kontsertpianistiks saada. Edasi tuli vormi üle järelemõtlemise etapp. Nii nagu arhitekt lahutas pianist teose üksikuteks osadeks ja elementideks, et neist siis tervikut ehitada, mis oleks oma tempode ja dünaamiliste aktsentide vahekordade ning temaatiliste seoste ja meeoleoluarvundite poolest ülimal määral täiuslik. Alles pärast neid ettevalmistusi kuulatas virtuoos oma südame rütmi, et veenduda, kas ta interpreteerides oma tundeid selgesti ja siiralt väljendab ning neid mitte liialt üle ei paisuta.

Kuulaja suhtumine kunstnikusse muutus. Ekstaatiline entusiasm andis ruumi imetlusele, lugupidamisele ja püsivale tänutundele. «Ainult N. võib Beethoveni sonaate nii mängida!» — «Nii peenelt tabab Schumanni meeoleoluarvundeid üksnes P.!» öeldi, ja nüüdsest peale leidis iga pianist, kus ta ka ei esinenud, eest ustavad poolehoidjad, kes tema saabumist nagu suurt pidupäeva ootasid.

Üha harvem kasutasid virtuoosid oma nime reklaamimiseks vahendeid väljastpoolt muusikat. «Itaalia Krooni ordeni Komtuuriristi kavaler, Kuningliku Hispaania Katoliikliku Isabella ordeni Komtuuriristi kavaler, Bulgaaria Tsiivilteeneteordeni (briljantidega!) Komtuuriristi kavaler, Türgi Medžidijeordeni Komtuuriristi

kavaler, Austria Franz Josephi ordeni Ohvitseriristi kavaler, Baieri Kuninga Ludwigi Suure Kulmedali kavaler» — nii tituleeris end veel Liszti viimane õpilane, Teise maailmasõja ajal surnud Emil Sauer, kes muide oli silmapaistev pianist. Teised virtuoosid ei pidanud enam sellist reklaami muusiku väarikusele kohaseks.

Me ei saa siin nimetada kõiki silmapaistvaid pianiste, kes kuuluvad klaverimängu kolmandasse, juba küpsesse ajastusse, mis kestab veel praegugi. Neist saaks omaette raamatu. Seepärast piirdume kolme suure isiksusega, kes sellele ajastule ilme andsid.

Anton Rubinsteini (1829—1894) tuntakse tänapäeval ainult veel paljude üsnagi siledate ja salongilike laulude, sümfooniliste ja kammermuusikateoste ning ooperite loojana, mis paraku kõik on väga kahvatuks jäänud. Paljud meist ei teagi, et Rubinstein on klaverimängu ajaloos silmapaistvat, teedrajavat osa mänginud. Ta oli esimene, kes pööras selja virtuooslikkuse traditsioonidele. Kontserdireisidel läbi terve maailma esines võrratu pianist kavaga, mis moodustas kunstilise teraviku ning sisaldas ainult muusikaliselt väärtuslikke, mitte väliselt efektseid teoseid. Ta sundis publikut enda valitud muusikat kuulama ja ... publik jälgis tema mängu enneolematu tähelepanuga. Kui ta oma kontserdireisil koos viiuldaja Henryk Wieniawskiga Ühendriike külastas, keeldus ta juba ette ameerika tavapärasest reklaamist ja surus läbi oma kaaluka repertuaari. Talle ennustati läbikukkumist, ent ta pühitses triumfi ning tõi pöörde ameerika kontserdipubliku esteetilisse tunnetusse. Kui teda aga teist korda Ameerikasse kutsuti, lükkas ta siiski kutse tagasi. Rubinsteini mängus oli emotsionaalne külg tugevam kui intellektuaalne.

Hans von Bülow (1830—1894), Liszti väimees, on muusikaajalukku läinud eelkõige dirigendina ning Wagneri, Liszti ja Brahmsi muusika kirgliku propageerijana. Aga ka tema oli silmapaistev pianist, teine Anton Rubinsteini kõrval, kes aitas kaasa otsustavale murrangule arusaamades klaverimängukunstist. Tema mäng oli eelkõige intellektuaalne.

Ignacy Jan Paderewski (1860—1941) harmoonilises

mängus olid emotsionaalne ja intellektuaalne külg tasa-kaalus. Ta oli populaarsemaid virtuoose klaverimängu ajaloos üldse. Nii Vanas kui ka Uues Maailmas ei olnud talle kuulsuselt võrdset, kuigi ta pidi võitlema tehniliste raskustega, sest, nagu öeldakse, tal olid kaasasündinud kohmakad sõrmed. Isegi rongis sõites oli tal harjutamiseks kaasas tumm klaviatuur. Ta pidi harjutama kaheksa tundi päevas.

Paderewski näite varal saab selgeks ka muutus, mis oli vahepeal toimunud kunstniku sotsiaalses seisundis. Kui Mozart oli Salzburgi peapiiskopi kapelli kontsertmeister, sõi ta . . . teenijate lauas. Ja isegi siin ei olnud ta kõige tähtsam. Enne teda tulid kardinali kaks kamerteenrit; helilooja lohutuseks oli vaid see, et ka tema järel oli keegi — kokk. Kui Mozart ühel päeval julges oma saada olevat palka küsida, näitas peapiiskop talle ust. Selline suhtumine geniaalsesse nooresse heliloojasse tõi peapiiskopile üsna halva kuulsuse. Joseph Haydn oli kaua aega vürst Eszterházy õukonna komponist ning kapellmeister ja pidi oma ametikohal livreed kandma. Esimesena hakkas mässama Beethoven oma kuulsa ütlusega: «Niisugustele sigadele ma ei mängi!», kui tema kontserdi ajal ühes Viini salongis lobiseti. Kui Paderewski andis nõusoleku esineda aukartustäratava honorari eest kellegi ameerika miljõnäri majas, oli ta valmis osast oma tasust loobuma tingimusel, et tal mitte ei tarvitseks kontserdile kutsutud külalistega koos õhtust süüa . . .

Vahepeal on peale kasvanud uus põlvkond pianiste. Kedagi neist nimepidi eraldi ära märkida tähendaks teha ülekohut teistele. Ühiselt lõid nad autentse interpreteerimisstiili, mis esitab suurte meistrite klaveriteoseid kogu nende suuruses ning vabana kõikidest võltsingutest.

Te vist teate, mis on kooreürask? Üks niisugune närib ka minu kirjanikusüdant. Kui istun kirjutuslaua taga ja lehe lehe järel täis kirjutan, annab see «ürask» end iga silmapilk tunda, et mõtleksin neile, kellele kirjutan: «Kas sa väljendad end küllalt selgesti? Ja oled sa kõik ära öelnud ega ole midagi enda teada jätnud?»

Kas ma olen kõik ära öelnud? Ei! Päris kindlasti mitte. Tohutust materjalihulgast olen võtnud ainult selle, mis

on minu arvates kõige olulisem ja mis teid, kui te muusikaga lähemalt tutvuda soovite, selle kauni kunsti huvitavat olemust aimata laseb. Olen ainult tema heeroold ja kutsun teid endaga kaasa läbi muusikamaailma edasi rändama.

### *Viiuli salapärane hing*

Oli aasta 1518. Luksuslik vankritekolonn liikus Lõuna-Euroopast Krakovi poole. Kolonni peas sõitis reisitõllas Milaano hertsogi tütar printsess Buona Sforza. Teda saatis terve trobikond õpetlasi ja kunstnikke; nende sõidukid olid laeni täis laaditud, sest printsess viis poolakatele kingituseks kaasa — renessansi. Peatustel mängisid pillimehed kõrgestisündinud daamile sere-naade seitsmekeelelistel pillidel, mida *lira da braccio*'ks (käsilüüra) kutsuti.

Poola linnades ja külates valmistati juba kümneid aastaid pille, mida mujal ei tuntud. Need olid nelja keelega, ilma äärelauata, ainult kvintidesse häälestatud ja ümara seljaga.

Kui nüüd noor printsess Buona Sforza Krakovisse saabus, kus ta kuningas Sigismund I-ga abiellus, õppisid poolakad tundma itaalia pillimeeste lüürat. Nad võtsid sellelt oma pilli jaoks üle muu hulgas äärelaua (ülemise ja alumise kaane ühendusküljed) ning kõlakorpuse küljekumerikud. Nii tekkis uus pill, mida omaaegne juhtiv muusikateoreetik Martinus Agricola (1486—1556) oma 1528. a. ilmunud teoses «Musica instrumentalis deudsch» nimetab *polsche Geyge* (poola viiul) ning mille õrna ja armsat kõla ta *welsche Geyge* (itaalia viiuli) ja *kleine Handgeyge* (väikse käsiviiuli) omale eelistab.

Mitmesugused primitiivsed poognaga mängitavad nõrga kõlaga keelpillid esinesid paljude rahvaste juures juba väga vanal ajal. Hindudel oli kahe keelega *ravanastron*, araablastel kolme keelega *râbab* (*rebec, rubebe*), Euroopas oli keltide juures levinud *crwth*, millel nime järgi

otsustades pidi pisut kärisev kõla olema. Keskajal olid Lääne-Euroopas vibupillid (poognaga mängitavad keelpillid) väga levinud, Prantsusmaal nimetati neid *fideille* või *gigue*, Saksamaal *Fidel*. Itaalias kujunes vahepeal välja pilliliik *viola*, mida võime pidada kaasaegsete vibupillide otseseks eelkäijaks. Väiksest nelja keelega sopranvariandist kujunes välja itaalia viiul.

Me näeme, kui keerukas oli viiuli arengutee. Kaua on viiuli päritolu üle vaieldud ja nii mõnigi küsimus on alles selgitamata. Me ei võta enda otsustada, millist osa üks või teine rahvas selle suurepärase pilli arengus mängis. Itaalia meistrid, kes põlvkondi kestnud loovas töös viiulit kõlalt ja vormilt täiustasid, kuuluvad samuti tervele inimkonnale nagu neile eelnenud sajandite lugematud anonüümsed meistrid, kes nende tööle aluse löid.

Millal ja kus võeti esmakordselt tarvitusele viiuli karakterne, tänini kasutatav kuju, seda varjab ajalugu. Mitmed allikad peavad tema leiutajaks saksa päritoluga lauto- ja viiulimeistrit Kaspar Tieffenbruckerit (1514—1571), kelle elust on meile teada vaid üksikud andmed. Kahjuks pole säilinud ühtki viiulit tema töökojast.

Esimene viiulimeister, kellest ajalugu juba rohkem teab, oli Gasparo Bertolotti. Sünnikoha Salò (Garda järve ääres) järgi nimetatakse teda enamasti: Gasparo da Salò. Ta sündis 1540. a. Alates 1560. a. kuni oma surmani 1609. a. tegutses ta viiulimeistrina Brescias. Tema asutatud kooli, mis andis rea võimekaid viiulimeistreid, nimetatakse ajaloos Brescia kooliks.

Me ei tea, kas viiul võlgneb oma olemasolu eest tänu Tieffenbruckerile või Gasparo da Salòle. Kindel on ainult, et ta sel ajal juba eksisteeris.

Gasparo da Salò andekaim õpilane ja Brescia kooli tähtsaim esindaja oli Giovanni Paolo Maggini (1580—1640). Ta oli esimene viiest geniaalsest viiulimeistrist, kes viiuli väiksele puukerele näiliselt tühiste täiendustega imepärase kõla andsid, mis sellest ajast peale kontserdisaale täidab ja kuulajail pisarad silma toob.

Peeaeagu samal ajal kerkis Lombardia linnas Cremonas esile teine viiulimeistrite keskus. See pidi olema muusade lemmiklaps, sest kui Bresciast tulid ainult kaks tõeliselt suurt viiulimeistrit Gasparo da Salò ja Maggini,

siis andis Cremona terve hulga suurepäraseid meistreid, kes maailma kuni 18. sajandi keskpaigani oma kunstiga õnnelikuks tegid.

Cremona viulimeistrid tõusid esile ja said kuulsaks tänu Amatide suguvõsale. Selle silmapaistva patriitside suguvõsa liikmed pidasid põlvest põlve kõrgeid riigiameteid, kuni äkki üks neist — kindlasti kogu suguseltsi nõrdimuseks — otsustas auväärsest karjäärist loobuda ja ennast vibupillide valmistamisele pühendada. Toosama Andrea Amati elas umbes 1535. a. kuni 1611. a. (täpsed aastaarvud pole teada). Temast jäi järele aukartustäratav hulk pille, millest aga kahjuks ainult üksikud on säilinud. Viiuli elu on samuti nagu inimeselgi täis hädaohte ja sõltuv tuhandest juhusest. Kuningas Charles IX tellimusel valmistas Amati Prantsuse kuningakoja kapellile täieliku keelpilliorkestri komplekti, mis koosnes kahekümne neljast viiulist, kuuest aldist ja kaheksast kontrabassist. Nagu toleaegetest allikatest nähtub, olid need ülimalt viimistletud pillid. Nad säilisid Versailles' kuninglikus kapellis; kuni 1790. a. Prantsuse revolutsiooni ajal ründas ärritatud rahvahulk lossi. Lossi sisustus purustati ja palju sellest läks tuleroaks. Amati hindamatu väärtusega pillid on sellest ajast peale jäljetult kadunud.

Amatide suguvõsa andis maailmale kaheksa viulimeistrit. Nad kõik olid suured spetsialistid omal alal. Suurim neist oli aga Andrea pojapoeg Nicola Amati (1596—1684). Nagu teistegi Amatide viiulid, nii ei ole ka tema pillid eriti tugeva kõlaga, kuid selle eest on neil võrratult õilis kõlavärv. Seepärast sobivad nad eelkõige kamermuusika esitamiseks. Nicola Amati oli Maggini järel teine viiest geniaalsest viulimeistrist. Peale selle on tal hindamatud teened suurimatest suurima, «jumaliku» Antonio Stradivari (1644—1737) õpetajana.

«Kui Stradivari nii geniaalne oli, siis oli ka ta elu kindlasti ebatavaliselt huvitav,» kuulen ma oma lugejaid ütlevat. Ärgem loogem endale väärkujutelmi. Inimene, kes pühendub nii vaearikkale ja aeganõudvale tööle nagu viuliehitamine, on juba loomult rahulik, ning väldib seiklusi, mis ta töö tasakaalu võiksid häirida. Tasuks selle eest on aga tavaliselt kõrge iga. Andrea Amati elas üle seitsmekümne viie aasta, tema pojapoeg Nicola

kaheksakümne kaheksa aastaseks ja geniaalset Antonio Stradivariit sundis surm tööriistu käest panema üheksakümne neljandal eluaastal. Stradivari oli kaks korda abielus ja tal oli üksteist last. Andunud ainult oma tööle, ei lahkunud ta peaaegu kunagi Cremonast. Kui ta suri, jäi temast maha ligi tuhat oma käega valmistatud viiulit, peale selle veel kolmsada alti, tšellot ja muud pilli, mille hulgas leidus ka võrratuid kitarre.

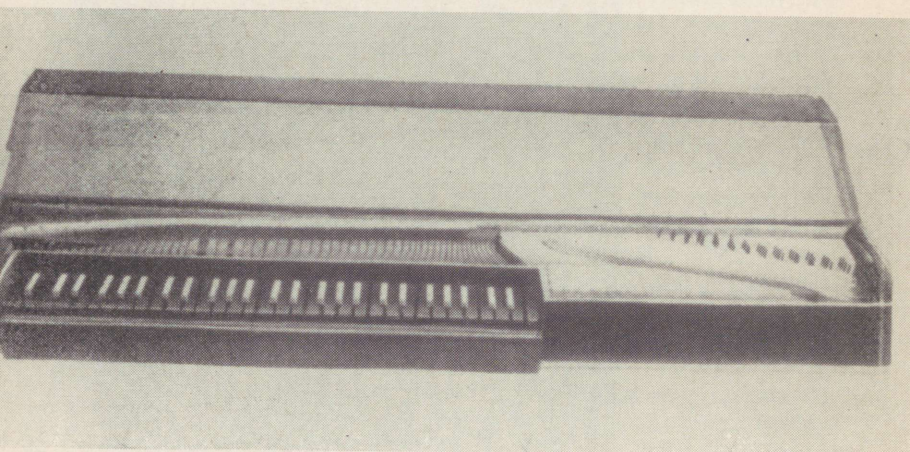
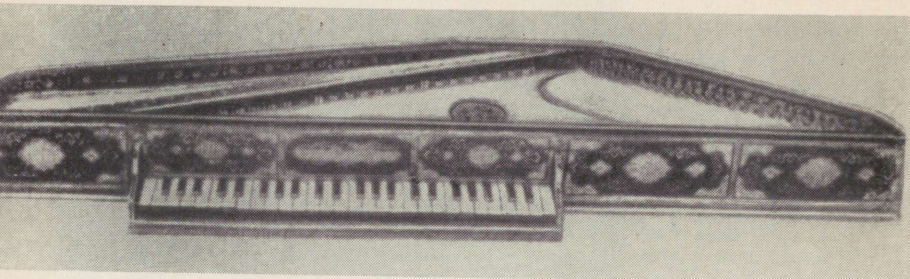
«Jumalikule» Stradivarile töid tema tõeliselt oivalised pillid suure lugupidamise ja ka rikkaliku varanduse; ütles *ricco come Stradivar* (rikas nagu Stradivari) sai kõnekäänuks, mis oli Lombardias käibel kauem kui sajandi. Omada Stradivari töökoja pille oli au, mille poole püüdsid itaalia hertsogid, paavst ja kogu Euroopa kuningakojad. Oma elu suurima tellimuse sai Stradivari viiulimeistrina siiski Poola kuningalt August II-lt. See piiratud, sealjuures aga auahne elumees Poola troonil ei tahtnud oma eeskujust Louis XIV-st ka metseenina maha jääda. Ta unistas Varssavi Versailles'st. Ja kuna Louis'l oli terve orkester Amati pillidest, tahtis tema, August, maksu mis maksab, saada orkestri Stradivari pillidest! Nii saatis ta 1715. a. oma kapellmeistri Cremonasse, kes sealt mõned kuud hiljem kakskümmend Stradivari viiulit Varssavisse tõi.

Mis meistrisse endasse puutub, siis oli ta oma töö vastu väga nõudlik. Esimesed viiulid valmistas ta Amati õpilasena umbes kolmeteistkümneaastaselt. Tema esimesed viiulid aga, millega ta ise rahule jäi, on pärit alles 1700. aastast, niisiis ajast, kui ta juba viiekümne kuue aastane oli. Nelikümmend kolm aastat kulus tal katsetusteks, enne kui ta täiuslikkuse saavutas. Kuni tänini pole ainsatki viiulit, mida võiks võrrelda Stradivari 1700. — 1725. aastatel valmistatud pillide kauni kuju ja täie tugeva kõlaga.

Antonio Stradivari kolmest pojast oli üks kalevikaupmees, teised kaks olid küll üsna tublid viiulimeistrid, kuid jäid täiesti isa suuruse varju. Keegi muusikateadlane võttis kord ette ja uuris Stradivari sugupuud alates 12. sajandist kuni käesoleva ajani. Selgus, et tervelt kaheksasaja aasta jooksul pole peale geniaalse Antonio ja tema kahe poja Francesco ja Omobono ükski Stradivari tegelnud viiulivalmistamise või muusikaga.



Kuningas Taavet  
oma pillimeestega  
(miniatuur  
11. sajandist)



*Spinett*

*Klavikord*



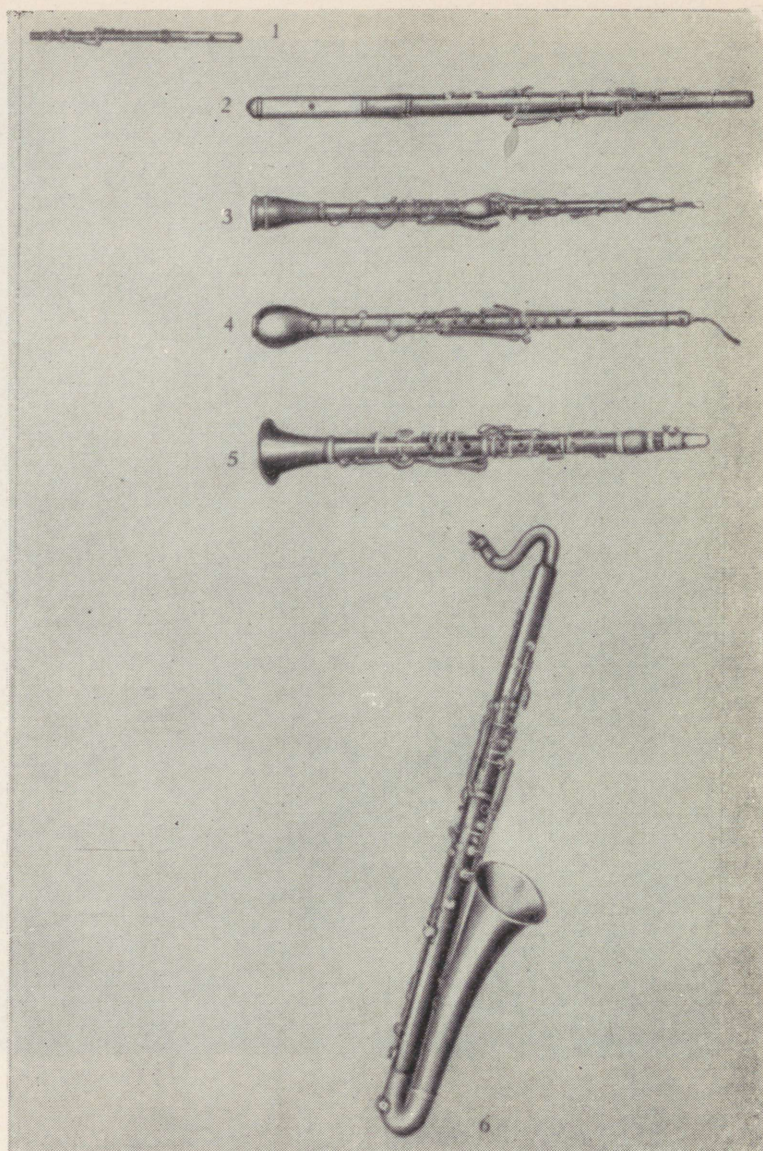
*Tšembalo*



*Kaasaegse klaveri eelkäija*



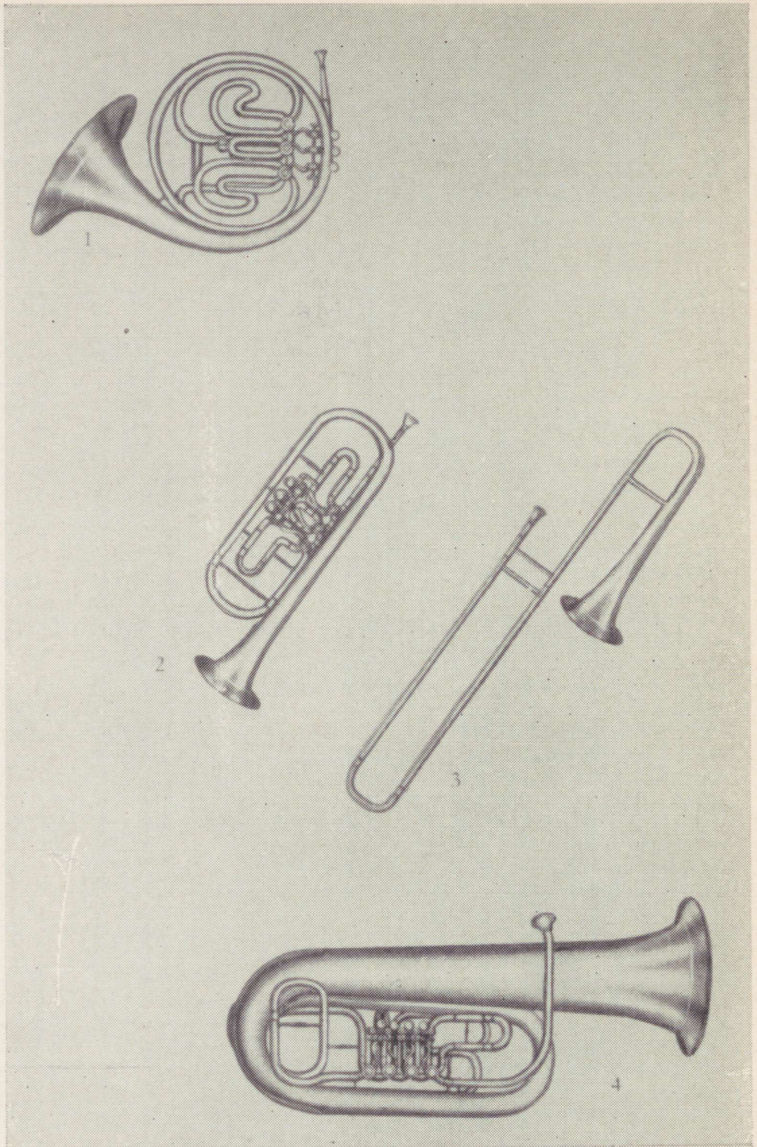
*Väljatõmmatud mehhanismiga kontsertklaver*



1. Pikolo. 2. Böömi flööt. 3. Oboe. 4. Inglissarv. 5. Klarinet.  
6. Bassklarnet.



1. Saksofon (tenor). 2. Fagott. 3. Kontrafagott.



1. Metsasarv. 2. Trompet. 3. Tromboon. 4. Tuuba.

Kolmas Cremona kuulub viiulimeistrite dünastia oli Guarneride suguvõsa. See perekond andis kolmest põlvkonnast viis meistrit. Kuulsaim neist oli Giuseppe Guarneri (1687—1743), kellele järelpõlvend on andnud kõrvalnime *del Gesù*, sest ta lisis sedelitele, mis valmistaja andmetega pilli sisse kleebiti, oma nimele kristusmonogrammi † IHS. Mitmed peavad Guarneri del Gesùd isegi Stradivari vääriliseks. Üks kuulsamaid Guarneri viiuleid oli Paganini «kahur», mis ta kunagise omaniku soovi kohaselt seisab praegu Genua raekojas klaasvitriinis.

Ajalugu, mis oma tujukuses meie eest sageli tähtsaid andmeid varjab, maalib sellest Giuseppest õige kummalise ja salapärase pildi. Tänu tema pillide uurimisele ja väga vähestele konkreetsetele andmetele, on meil tema elust üht-teist teada. Palju jääb aga tumedaks, mis on põhjustanud nii mõnegi legendi tekkimise tema isiku ümber.

Me ei tea, kes talle viiuliehitamise peent kunsti õpetas. Stradivari see tõenäoliselt ei olnud, sest tema esimesed viiulid ei sarnane oluliselt Stradivari mudelitega. Ta läks algusest peale oma teed. Esimesed Guarneri signatuuriga pillid on pärit alles 1725. aastast, s. o. meistri kolmekümne kaheksandast eluaastast. Miks nii hilisest ajast? Seda me ei tea, ajalugu vaikib sellest. Pillid Guarneri esimesest loomisperioodist kõnelevad küll suurest talendist, kuid nad on üsna lohakalt valmistatud, nii et neid ei saa veel kaugeltki täiuslikuks lugeda. Äkki, me ei tea jällegi miks, toimub kummalise Giuseppe elus radikaalne pööre: tema pillid on sellest ajast peale meistritööd, mida võib kõrvutada Stradivari parimate viiulitega. Koos väärtusliku materjali kasutamisega näeme erakordselt hoolikat viimistlust. Iga detail on äärmise täpsusega välja töötatud ning kõla täiuslik. Nii möödub palju aastaid. Ja äkki uus pööre: Guarneri muutub hooletuks ja teeb üha halvemaid pille. Siin kergitab ajalugu hetkeks saladusloori ja näitab meile õnnetut Giuseppe ... vanglas. Milles seisnes tema kuritegu? Kui uskuda tollaegseid teateid, ei olnud loodus talle andnud nii tasakaalukat loomust nagu kahele suurele meistrile Amatile ja Stradivarile. Ta olevat olnud äkilise vihaga ning naised ja viin olnud ta nõrkus. Räägitakse,

et kord joomingul tekkinud kaklus, kus ta oma jooma-  
venda nii tugevasti löönud, et too elu jättis. Tapetu  
perekond olevat siis hoolet kandnud, et Giuseppe Guar-  
neri mitmeks aastaks vangi pandi . . . Kohtuaktide kinni-  
tust selle kohta igatahes ei leidu. Lugu Guarneri vangis-  
tusest on põhjus, miks selle loomisperioodi lohakalt ja  
kohmakalt valmistatud pille vanglaviiuliteks nimetama  
hakati. Guarneri olevat need teinud vanglas, kus ta käsi  
polnud kindel ja tal oli kasutada ainult halb puit, halvad  
tööriistad ja halb lakk. Kui need jutud tõele vastavad,  
siis tuleb seda enam imetleda õilist kõla, mida need pill-  
lid vaatamata välistele puudustele omavad. Lühikest  
aega enne oma surma saavutas Guarneri oma teise kõrg-  
perioodi. Viiulid sellest viimasest loomisperioodist,  
sealhulgas ka Paganini «kahur» kuuluvad parimate  
viulite hulka üldse. Giuseppe Guarneri del Gesù olevat  
surnud hingeliselt ja kehaliselt murtud mehena.

Ta oli viimane neljast itaalia geniaalsest viiulimeistrist:  
Maggini, Amati, Stradivari, Guarneri. Kuid kas ei rää-  
kinud ma alguses viieist geniaalsest viiulimeistrist?  
Kuulame ära siis ka selle viienda loo . . .

Ajal mil Nicola Amati läks oma õnne ja kuulsuse teed  
Cremonas, jõudis Tiroolis oma traagilise elukäigu lõpuni  
inimene, kellele Saksamaa võlgneb aukoha viiuliehitam-  
ise ajaloos ja keda õigusega geeniusena peetakse. See  
mees oli «saksa viiuli isa» Jakob Stainer. Ta sündis  
1621. a. Absamis. Juba kaheksateistkümnenda-aastaselt  
müüs ta oma esimesed viiulid. Kas ta Amati juures  
õppis, seda me ei tea. Palju räägib selle poolt, nii mõn-  
dagi selle vastu. Igal juhul vabanes ta üsna varsti Amati  
mudeli eeskujust. Vaene ja tagasihoidlik, lõi ta täiesti  
omal käel viiulitüübi, mida Saksamaal 17. ja 18. saj. kõi-  
kidele teistele, isegi itaalia pillidele eelistati. Me teame,  
et Johann Sebastian Bachil ja Mozartil olid oivalised  
Staineri viiulid. Ta polnud veel kolmekümneaastane,  
kui ta ühe liigkasuvõtja ohvriks langes, kes teda vahet-  
pidamata kuni surmani jälitas ning lõpuks kõik ta muu-  
sikariistad koos töökojaga pantida laskis. Vaimulik  
kohus süüdistas teda oletatavas osavõtus luterlusliiku-  
misest ja heitis ta aastaks vanglasse, kust ta täiesti  
murtuna ja jõuetuna tagasi tuli. Kui ta siis veel lõpuks  
nägi, et liigkasuvõtja oli röövinud kogu ta elutöö ja,

mis veel hullem, võtnud talt kõik loomisvõimalused, hakkas ta märatsema. Kuni 19. sajandini võis Absamis Staineri maja ees näha aukudega pinki. Neist aukudest tõmmati läbi köied, millega õnnetu pingi külge kinni seoti... Veel viis pikka aastat piinas teda saatus. 1683. a. vabastas surm saksa suurima viiulimeistri tema traagilisest elust...

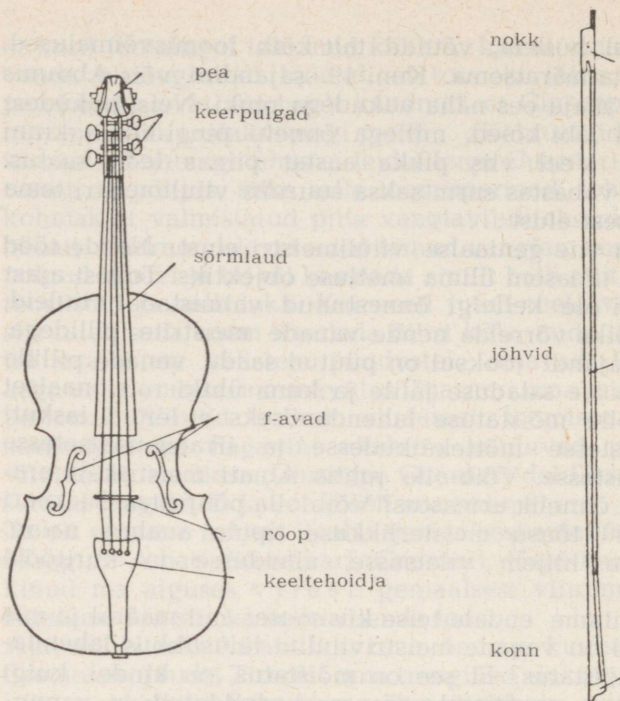
Niipalju viie geniaalse viiulimeistri elust. Nende tööd on kuni tänaseni ülima imetluse objektiks. Tollest ajast peale ei ole kellelgi õnnestunud valmistada viiuleid, mida võiks võrrelda nende vanade meistrite pillidega. Terve sajandi jooksul on püütud saada vanade pillide täiuslikkuse saladuse jälile ja kuna ühtki ratsionaalset võtit selle mõistatuse lahendamiseks ei leitud, laskuti igasugustesse mõttekäikudesse ja irratsionaalsetesse kaalutlustesse. Võib-olla juhtis Amati meistrikätt erakordselt õnnelik armastus? Võib-olla põhjustas Guarneri del Gesù tõusu meisterlikkuse tipule auahne naine, kes teda hiljem viletsusse, alandusse ja kuritööle tõukas?

Meie esitame endale teise küsimuse: mil määral ja mis põhjusel on vanade meistriviiulite täiuslikkus lahendamatu mõistatus? Et see on mõistatus, on kindel, kuigi on isegi... spiritistide seansse korraldatud, et vannutada Stradivari vaimu tema töökoja saladusi välja andma.

Kas on üldse võimalik, et viiuli valmistamise viisis peitub mingi saladus?

Et sellele küsimusele vastata, peame eelkõige tutvuma viiuli ehitusega.

Ma tsiteerin «Väikse muusikaentsüklopeedia» peatükki «Keelpillid»: «Viiul on vibupillide perekonna tähtsaim esindaja — sopranpill. Kõlakorpus koosneb alumisest ja ülemisest kaanest (viimases on kaks f-kujulist kõlaava) ja äärelauast, korpuse külge on täisnurga all kinnitatud kael, millel asub sõrmlaud. Kael lõpeb peaga, milles asuvad keerpulgad (keelte kinnitamiseks). Ülemise kaane teises otsas on keeltehoidja, f-avade vahel asetseb roop, mille üle jooksevad neli keelt. Alumise ja ülemise kaane vahel seisab püsti väike puupulgake. Ülemise kaane siseküljele on pikuti kinnitatud puuliist — bassitala, et vältida liigset võnkumist. Neli keelt

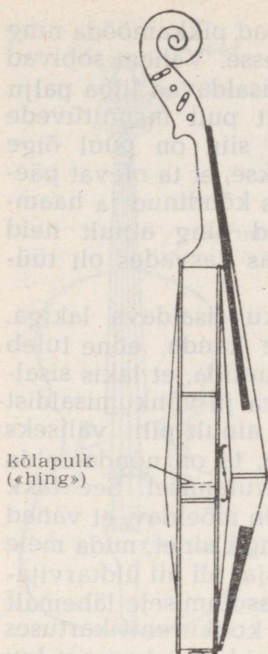


on häälestatud kvindivahekorras ( $g$ ,  $d^1$ ,  $a^1$ ,  $e^2$ ). Pilli pikkus koos kaela ja peaga on 60 sm... Poognat tõmmatakse üle keelte. Poogen on valmistatud elastselt vetruvast puidust ja hobusesabajõhvidest. Poogna ülemist otsa nimetatakse nokaks, alumist — konnaks, nende vahele on tõmmatud jõhvid. Konn on varustatud pikliku kruviga jõhvide pingutamiseks või lõdvendamiseks. Jõhve määratakse kampoliga.» See ongi kõik ja... mitte midagi! Kui palju kogemusi, kui palju meisterlikkust ja kui palju peent tundlikkust sõrmedes läheb vaja viieli valmistamisel! Nii sobib ülemiseks kaaneks ainult männipuu, alumiseks kaaneks seevastu ainult vaher. Pealegi on ka üksikutes puuliikides enestes palju erinevusi. Eriti sobivad on näiteks Tirooli ja mõnede Itaalia piirkondade männid, sest siin on pinnas

kaljune ja kehv, nii et puud kasvavad pikkamööda ning ei anna liiga palju jõudu ära okstesse. Vähem sobivad Tšehhi ja Saksimaa männid: need sisaldavad liiga palju vaiku. Pealegi on kasutatav ainult puit männitüvede päiksepoolsest küljest, sest ainult siin on puul õige tekstuur. Jakob Stainerist jutustatakse, et ta olevat päevade viisi oma kodukandi metsades kõndinud ja haamrikesega männitüvedele koputanud ning ainult neid puid langetanud, millel juba metsas kasvades oli tüüpiline viiulipuu kõla.

Viiuli korpus kaetakse õli ja vaiku sisaldava lakiga. Kuid lakki ei tohi vahetult puidule kanda, enne tuleb puit õhukeselt ja väga ühtlaselt kruntida, et lakis sisalduv rasv ei rikuks selle kõva, kuiva ja võnkumisaldist konsistentsi. Kas lakk on vajalik ainult pilli väliseks iluks? Oh ei! Ka lakk õilistab kõla, ta on nõnda-öelda punktiks *i* peal täiusliku kõla saavutamisel. See lakk on nagu raamat seitsme pitsoriga. On mõeldav, et vanad meistrid lisasid lakile paar tilka mingit ainet, mida meie praegu enam ei tunne, mis aga tol ajal oli nii üldtarvitav, et ei peetud vajalikuks selle kasutamisele lähemalt vihjata. Tõenäolisem on aga, et konkurentsikartuses varjasid Brescia ja Cremona meistrid laki koostist kui tsunftisaladust hoolega teiste eest. Ühesõnaga, me teame praegu vanade viiulite mõõtmeid kuni viimase üksikasjani; me võime valmistada vanade meistriviilulite absoluutselt täpseid koopiaid, aga nende lakki järele teha meil lihtsalt ei õnnestu. Isegi keelte juures oli oma konks. Peenikeste keelte jaoks kasutati sooli taani lammastelt, keda selleks otstarbeks eriliselt toideti, jämedate jaoks sobisid inglise lammaste sooled paremini. Keelte kuivatamine ja keerutamine oli jällegi omaette kunst täis kutsesaladusi.

Ja nüüd jääb veel üle kõnelda «hingest» ... Me mäletame, et eespool oli viiuliehituse ajaliku kirjelduse juures juttu ühest puupulgakesest kõlakorpuse sees. Seda sigaretikujulist pulgakest nimetatakse meil kõlapulgaks; prantslased on andnud sellele tabava nimetuse *l'âme* (hing). Seda nimetust pälvib see lihtne puutükike täiesti. Kui viiul on juba valmis, asetatakse ta läbi f-ava viiuli sisse ja surutakse alumise ja ülemise kaane vahele. Pulgakesel on erakordselt tähtis mõju võnke-



kõlapulk  
(«hing»)

suhetele. Tänu sellele saab viiul ilusa täie kõla. Ilma «hingeta» kõlab viiul õõnsalt ja surnult — just hingetult.

«Hinge» õigesse kohta sobitamine on kõige raskem töö viiuli valmistamisel üldse. Kui teda nihutada kas või millimeetri murdosa võrra paremale või vasakule, ette- või tahapoole, muudab see kõla heledamaks või tumedamaks, tõstab esile *g*-keele kõla või teravdab *e*-keele oma; vastavalt sellele on pillil intiimselt kammerlik või suurte kontsertide soolopilli tugev kõla.

Keegi tuntud viiuldaja jutustas mulle järgmise loo: ühel päeval katkes tema viiulil keeltehoidja, mille tagajärjel keeled roobilt ära libisesid, roop maha vajus ja kõlapulk pilli sees tuli lahti. Kogu õnnetus kõrvaldati poole tunniga: pillile pandi uus keeltehoidja, keeled tõmmati üle roobi, mis seetõttu nüüd jälle püsti seisis. Jäi üle ainult kõlapulk õigesse kohta panna, see aga kestis... kolm aastat; sest alles kolme aasta järel sai viiul oma endise hea kõla jälle tagasi.

Aga see pole veel midagi. Ole Bull, oivaline, kuigi veidi isemeelne norra viiuldaja möödunud sajandist, äratas muusikamaailmas tähelepanu kahel põhjusel: esiteks mängis ta ainukesel viiuli isa Casparo da Salò hästi säilinud pillil; teiseks ei olnud ta kuni oma elu lõpuni rahul selle viiuli kõlapulga asendiga. Iga kontserdi järel oli ta halvas tujus ja korrigeeris seda. Siis lahkus ta lavalt ja lõpuks suri — ja viiuli tõrges «hing» jäigi paika panemata.

On siis ime, et see tore pill, mille valmistamine on seotud nii suurte raskuste ja saladustega, äratas õige pea kollektsionääride huvi? Varsti märgati, et tõeliselt täiuslikud viiulid on suur haruldus ja tähendavad tema val-

dajale tohutut varandust. Paljud veel säilinud vanad meistriviulid on langenud sel moel fanaatiliste kollektionääride ohvriks ning igaveseks vaikinud.

Esimene suurejooneline viulite koguja oli keegi Luigi Tarisio Milaanost. Möödunud sajandi esimestel aastakümnetel arendas see muide täiesti ausameelne veidrik seni ületamata kogujategevust. Ta oli elukutselt tisler, aga otse haiglane kirk vanade vibupillide vastu sundis teda oma kutsesest loobuma. Ta rändas risti ja põiki läbi Itaalia, ostes igal pool kokku vanu pille ning makses nende eest vaid krosse. Inimesed ei aimanudki, millised varandused nad sellele veidrale rändsellile ära andsid. Hiljem näeme Tarisiot Pariisis ja Londonis, kus ta hoogsat viiuliäri ajab — mitte selleks, et teenida, vaid et väärtuslikke pille veel väärtuslikumate vastu vahetada. Ta elu oli üksainus suur jaht viiulitele. Ta suri oma kodumaal täielikus üksinduses. Nagu legend jutustab, olevat Tarisio veel surres kaht oma lemmikviulit tugevasti embuses hoidnud. Ta laip leiti lavatsilt viletsas katusekambris, kus teda ümbritsesid sada viiskümmend itaalia viuliehituskunsti aaret.

Luigi Tarisio eeskuju leidis järeletegijaid. Kuid kirglikust kogumisest on ainult üks samm spekuleerimiseni ja sealt edasi ainult üks samm pettuseni. Viiulitega äritsemine tõmbas nagu magnet rahvusvahelist petistejõuku ligi. Kuid sellest kurvast peatükist viiuli ajaloo me siinkohal ei kõnele...

### *Kvinteti ülejäänud osa*

Edaspidi, kui me sümfooniaorkestri tööst kõneleme, puudutan ma lähemalt orkestri koosseisu ja asetust. Siin olgu ainult ääremärkusena öeldud, et orkester jaguneb neljaks pillirühmaks: keelpillid, puupuhkpillid ehk puupillid, vaskpuhkpillid ehk vaskpillid ja löökpillid. Arvuliselt kõige tugevam on keelpillide rühm, mida ka keelpillide kvintetiks nimetatakse, sest ta jaguneb orkestris omakorda viieks keelpillirühmaks.

Kõige tugevam rühm? Kahtlemata! Sest suures sümfooniaorkestris on üldiselt nõutav järgmine koosseis: kaks-kümmend esimest viiulit, kuusteist teist viiulit, kaks-teist alti ehk vioolat, kümme tšellot ja kümme kontrabassi. See teeb kokku kuuskümmend kaheksa keelpilli, mis on üle poole kogu orkestri koosseisust.

Kui jälgida kontserdi ajal keelpille, siis on kohe näha, et kvintett on alalises tegevuses: viiulid kannavad peamiselt meloodiat, kontrabassid kujundavad orkestri kõlalise põhja, altide ja tšellode tihe, soe kõla on otsekui veri, mis mängitavas sümfoonilises teoses pulseerib.

Esimesed ja teised viiulid ei erine üksteisest ei oma välimuse ega ka heliulatuse poolest. Mõlemad — kõlalt keelpillidest kõige kõrgemad — on nagu kaks külatüdrukut, kes käsikäes lauldes üle õitsva aasa lähevad, nad mõlemad laulavad sopranit, kuid kahehäälselt. Ainult mõnikord mängivad esimesed ja teised viiulid ühehäälselt (*unisono*), et meloodiat eriti tugevasti esile tuua. Keelpille selliselt kasutades on Rahmaninov oma klaverikontsertides, just neis kohtades, kus meloodia klaverilt orkestrile üle läheb, saavutanud toreda, haarava tulemuse.

Kui esimese ja teise viiuli puhul on tegemist sama pillliga, ainult eri funktsioonides, siis on viiuli ja aldi vahel juba printsiipiaalne erinevus nii välimuses kui ka kõlas. Kõige enam levinud täisviiuli pikkus on 60 sm, aldi pikkus on seevastu 65—67 sm. Teine ja olulisem vahe on kõlas.

Viiulil neli keelt on häälestatud kvindivahekorras. Kõige madalama ja jämedama keele põhiheli on  $g$ . Järgmise keele põhiheli on  $d^1$ , kolmanda oma  $a^1$  ja neljanda ning ühtlasi kõige kõrgema keele põhiheli on  $e^2$ . Viiuli kogu heliulatus on neli oktaavi:  $g—g^4$ . Aldi neli keelt on häälestatud samuti kvindivahekorras, kuid madalamalt, nimelt  $c—g—d^1—a^1$ . Viola heliulatus on  $c—e^3$ , seega ainult pisut üle kolme oktaavi.

Kui me heliulatusest kõneleme, siis peame nimetama ka registreid. Mida tähendab registrid? Igal pillil tekitatud helid erinevad üksteisest mitte ainult kõrguse, vaid ka värvi ja isegi karakteri poolest. Seetõttu jagatakse iga pilli heliulatus tavaliselt kolmeks, mõnikord

ka neljaks registriks: alumiseks, keskmiseks, kõrgeks ja vajaduse korral kõige kõrgemaks registriks. Viiuli juures on väga head omadused kõigil kolmel registril — nii tihedakõlalisel alumisel, nõrgemal, kuid kaunikõlalisel keskmisel kui ka heledal ning säraval kõrgele registril. Teisiti on lugu aldiga. Aldi alumise registri kõla on *forte's* ja *piano's* süngevõitu; keskmisel registril on kitsas kõla ja kõrget registrit iseloomustab *piano's* nasaalne kõla, mis *forte's* eriti teravaks muutub.

Sel põhjusel ei sobi alt hästi sooloettekandeks. Asendamatu on ta aga kammermuusikas, kus ta märkamatult ja samal ajal nagu igatsevalt heledakõlalisi viiuleid saadab. Sümfooniaorkestris täidab aldirühm niisama vajalikku ja olulist ülesannet nagu aldid kooris.

Keelpillide kvinteti neljanda pillirühma moodustavad tšellod. Need on eelmistest tunduvalt suuremad, erinevad neist kõla poolest ning mängija hoiab neid hoopis teisiti kui viiulit või alti. Tšello toetatakse korpuse alumisesse otsa kinnitatud teravikuga vastu põrandat ning mängija hoiab istudes pilli kõlakorpust põlvede vahel. See on suur eelis. Kui viiuldaja peab oma pilli kaela vasaku käe pöidlaga hoidma ja seetõttu on tal ainult neli sõrme keeltele vajutamiseks vabad, ei tarvitse tšellomängija oma pilli hoida, sest see on põlvede vahel, ja nii saab ta kasutada kõiki viit sõrme mängimiseks. See on talle suureks abiks, sest jämedatele ja pikkadele tšellokeeltele on palju raskem suruda kui peentele ja lühikestele viulikeeltele.

Tšello arengutee polnud kerge — see oli andeka, oma ajast kaugel ees seisva kunstniku tee, kes peab pealt nägema, kuidas rahvahulk jagab kiitust vähem andekatele. Ka tšello oli kaua aega ohvriks inimlikule konservatiivsusele, mis juba ammustest aegadest kunsti edusammudega ainult vastumeelselt lepib.

Nagu me juba teame, olid kaasaegsete keelpillide eelkäijajaks vana itaalia *viola* mitmesugused vormid. Üks neist — *viola da gamba* (põlvviul vastandina *viola da braccio*'le, käsiviulile, kust on pärit ka aldi saksa-keelne nimetus *Bratsche*) — oli kuni 18. sajandini tšellole tõsiseks konkurendiks. Alles pärast seda, kui tšello Stradivari meistrikätes oma lõpliku välise kuju sai

ja mitte keegi muu kui Joseph Haydn ise ta ametlikult orkestripillide hulka arvas, saavutas tšello lõpuks muusikas vaieldamatu eluõiguse. Igatahes kasutati teda algul peaaegu eranditult kui harmoonilist tuge teistele pillidele. Lõpliku tunnustuse viiuliga üheväärse soolopillina sai tšello alles 19. sajandil. Aga ka juba varem olid suured heliloojad, nagu Haydn ja Boccherini, tšellole kirjutanud. 19. sajandist on pärit juba tähtsamad, kuni tänaseni armastatud kontserdid tšellole ja orkestrile, nimetagem neist siin ainult Dvořáki ja Schumanni omi.

Viienda ja viimase rühma keelpillide kvintetis moodustavad kontrabassid — suurimad, madalaima kõlaga ning oma mõõtmete tõttu kõige vähem liikuvad keelpillid.

Tšello pikkus koos teravikuga on 125 sm, kontrabassil kuni 2 meetrit. Seepärast ei saa kontrabassi mängides istuda harilikul toolil, vaid peab kasutama kõrget istet nagu baaripukki. Kontrabass on ainuke kaasaegne keelpill, mis pole valmistatud viiuli eeskujul, vaid on säilitanud vana itaalia *viola* esialgse kuju tüüpilise katusõlgse ja altpoolt väga laia kõlakorpusega.

Tšello on häälestatud kvindivahekorras ( $C - G - d - a$ ); tema heliulatus on kolm ja pool oktaavi:  $C - a^2$ . Tavaline kontrabass seevastu on, jällegi ainsa keelpillina, häälestatud mitte kvindi-, vaid kvardivahekorras:  $E_1 - A_1 - D - G$ ; kontrabassi heliulatus on ainult kaks ja pool oktaavi:  $E_1 - a$ .

Kontrabassi pikad ja tugevad keeled osutavad mängijale nii suurt vastupanu, et ta peab üht keelt sageli kahe, mõnikord isegi nelja sõrmega alla suruma. Üksnes põidlal ja esimesel sõrmel on küllalt jõudu, et kontrabassikeelega üksi toime tulla. Arusaadavalt piirab see kõik tugevasti mängutehnikat.

Mängimisviis on kõikidel neil pillidel ühesugune. Mu lugejad teavad juba: tõmmatakse poognaga üle keelte. Kuid see pole ainus võimalus. Vaatleme kõigepealt vasaku käe funktsiooni. Igaüks keelpilli neljast keelest annab ainult ühe põhiheli, nimelt selle, millesse ta on häälestatud. Peale põhiheli (mis on antud keele võimalikest helidest madalaim) saab ühel keelel tekitada teisi helisid ainult siis, kui suruda keel teatud kohas vastu

sõrmlauda, sest siis saab vabalt võnkuda ainult roobi ja sõrme vaheline keele osa. Mida lühem on vabalt võnkuv keele osa, seda kõrgem on heli. Kui nüüd vasaku käe sõrmedega keeli üksteise järel kiiresti sõrmlaua eri kohtades alla suruda, võib soovi kohaselt tekitada kõiki pilli heliulatuses olevaid helisid.

Siinkohal lühidalt mõni sõna rasketest helidest, millest kontserdisaalides aukartusega räägitakse, ilma et küll alati täpselt teataks, mis kõik peitub neid tähistavate oskussõnade taga. Võtame näiteks flažoletthelid; kui asetada sõrm ainult kergelt keelele, nii et see ei puutuks vastu sõrmlauda, tekib kõrge õrn, klaasine kõla, mis sarnaneb flöödi omaga. Siit on tulnud ka nimetus, sest teatud liiki flööte (kõige pisemat nokk- ehk huulik-flööti) nimetatakse flažoletiks. Kuidas siis seletada aukartust, millega seda terminit nimetatakse? See väljendab imetlust, mida kutsub esile puhta flažoleti mängimiseks vajalik suur kunstimeisterlikkus.

Niipalju olgu öeldud vasaku käe funktsioonist. Parem käsi tegeleb poognaga, kuid sugugi mitte alati üle keelte tõmmates. Poognat võib ka nii käsitseda, et see keeltele hüpleb. Nii saadakse lühikesed, katkenud helid, mida, sõltuvalt sellest, kuidas neid tekitatakse — kas kergelt, tantsivalt või energiliselt —, nimetatakse vastava itaaliakeelse sõnaga *spiccato*, *saltando* või *staccato*. Kui poognat kiiresti üle ühe või kahe keele edasitagasi tõmmata, tekib erutav ja värisev heli, mida nimetatakse *tremolando*'ks. Poogna võib ka ümber pöörata ja selle puidust seljaga keeltele lüüa; sel moel saadud kõlaga väljendab Liszt oma sümfoonilises poeemis «Mazepa» hobuste puristamist. Ja kui ilma poognat kasutamata tõmmata keeli sõrmega, saadakse karakterised lühikesed ja teravad helid, mida nimetatakse *pizzicato*'ks. Ma viitan siin ainult Straussi tuntud «Pizzicato-polka»le, mida paljud minu lugejad kindlasti tunnevad. Keelpillidel on peale mitmesuguste mänguvii-side võimalik nüansseerida ka kõla tugevust ja värvi. Kui näiteks asetada roobile väike puust kammikujuline summuti, siis läheb heli nõrgemaks ning kõlab magusalt ja nasaalselt. Me räägime siis mängust *con sordino*, summutit nimetatakse itaaliakeelse sõna *sordino* järgi sordiiniks.

On veel muidki mängutehnilisi võtteid, kuid neid on vaja tunda ainult spetsialistil. Äsja mainituist piisab, et mõista viiuli, aldi, tšello ja kontrabassi suurt helide ja kõlavärvide rikkust ning sellega koos ka emotsionaalse sisu väljendamise avaraid võimalusi.

Me ei saa oma vestlust keelpillide kvintetist lõpetada enne, kui oleme ühest erilisest asjaolust kõnelnud. Enamal jaol pillidel on helid kasutamiseks valmis. Klahvi või klapi allavajutamisega sünnib heli, mille kõrgus on juba ette täpselt häälestatud. Mängijal on vaja hoolt kanda ainuüksi helide õige järjestuse ja tugevuse eest. Keelpillide kvintetti kuuluvatel pillidel sõltub aga heli kõrguse määramine mängija kuulmisest. Surub ta keele vales kohas alla, tekib ka vale heli, mis kuulajaid häirib. Ja kui palju kordi ning kui kiiresti üksteise järel tuleb mängijal keelt alla vajutada isegi lühikese muusikapala ettekandmisel!

Kes nüüd arvab, et keelpillimängijaist peab kõige parem kuulmine olema viiuldajal, see eksib. Mida madalamad on helid, seda raskem on nende täpset kõrgust kuulmisega kontrollida. Johannes Brahmsi isa Jakob Brahms oli samuti muusik, kuigi üsna keskpärane. Algul teenis ta Hamburgis tänavamoosekandina oma kehva leiba, siis mängis pulmades ja sadamakõrtsides, kuni lõpuks oma karjääri krooniks sai ta Hamburgi linnaorkestris kontrabassimängija koha. Seesama Jakob Brahms tavatses siirusepuhangus ütelda: «Kui sa kontrabassil kord õige heli tabad, siis on see puhas juhus!»

Me ei võta isa Jakobi sõnu just eriti tõsiselt. Meie orkestrites võime kuulda kontrabassiste, kes imepuhtalt mängivad ja kes sellega oma raskes ja tähtsas, kuigi märkamatus töös pälvivad suurt tunnustust.

### *Flöödist, kättemaksuhimulisest Apollonist ja Friedrich II-st*

*Xiao, sebi, bazaree, aulos, mem* — nii mitmesugused olid eri aegadel ja eri maades ühe ja sama pilli — flöödi nimetused. Kuid enne, kui me flöödist vestleme,

peame peatuma paaril üldisel akustikaküsimusel ning selgitama muusikalise heli tekkimist.

Teatavasti tekib heli õhu võnkumisest. Muusikas võib võnkumist tekitada väga mitmel viisil: iga pilliliigi juures toimub see erineval põhimõttel.

Sümfooniaorkestri esimeses pillirühmas keelpillide kvintetis tekitatakse heli poogna tõmbamisega üle keelte; keeled hakkavad võnkuma ja see võnkumine kandub edasi ümbritsevale õhule. Hoopis teisiti on lugu teise rühmaga — puupillidega, millest kõneleme järgmistes peatükkides. Siin võngub õhusammas pilli toru sees. Heli on seda madalam, mida pikem on õhusammas. (Nagu hiljem näeme, maksab see ka vaskpillide kohta.)

Kuidas saab aga õhusammast soovi kohaselt lühendada või pikendada? See on väga lihtne. Piki pilli toru on augud, mida mängija võib sõrmedega kinni katta ja jälle vabastada. Augu vabastamine ei tähendagi muud kui õhusamba lühendamist. Õhusammas ei läbi enam tervet toru kuni alumise avani, vaid pääseb välja vastavalt kas madalamal või kõrgemal asuvast august.

Õhu puhumisest torusse üksi veel ei piisa. On tarvis panna õhk ka võnkuma. Flöödi juures tekib võnkumine õhu hõõrdumisest vastu ümara avause serva, kuhu mängija sisse puhub. Seda serva nimetatakse *labium*. Ülejäänud puupillidel pannakse õhk võnkuma niinimetatud trosti ehk lestaga, mida mängija suus hoiab. Klarinetitel ja saksofonidel on huuliku küljes pilliroost lõigatud võnkuv lestake — ühekordne lesthuulik. Oboedel ja fagottidel on kahekordne lesthuulik, mille juures võnguvad kaks niisugust lestakest. Kahekordse lesthuuliku algkujuks on roheline roo- või viljakõrs, millega, nagu me oma lapsepõlvest teame, saab puhudes tekitada kriiskavat kahinat.

Puupillid jagunevad niisiis kolme rühma: pillideks, millel heli tekib õhu hõõrdumisest vastu *labium*'i (flöödid), ühekordse lesthuulikuga pillideks ja kahekordse lesthuulikuga pillideks.

Alles pärast seda vajalikku sissejuhatust võime asuda flööti lähemalt vaatlema. Flööt on vanimaid pille üldse. Teda tunti mitu tuhat aastat enne meie ajaarvamist vanas Egiptuses, kus teda nimetati *sebi*, hiljem *mem*.

Flööti tunti ka vanas Hiinas, kus ta valmistati bambu-  
sest ja nimetati *xiao*. Ka Indias mängiti juba ürgajal  
flööti, teda nimetati *bazaree*. On huvitav, et india flöö-  
dimängijad ei pannud pilli mitte suu juurde, vaid nina  
alla ja puhusid teda ninasõõrmetega. Euroopas on flööt  
tarvitusel sõna tõsisel mõttes juba igivanast ajast: ta  
esineb juba kreeka mütoloogias. Siin mängis flööt täht-  
sat osa, kusjuures ta ka esimese muusikavõistluse meie  
maamunal põhjustas. See juhtus nii:

Ühel ilusal mütoloogilisel päeval söandas oma toreda  
flöödimängu poolest tuntud saatür Paan avalikult tea-  
tada: ta mängivat paremini kui muusade juht Apollon  
ise, ta olevat valmis Apolloniga võistlema. Apollon võt-  
tis väljakutse vastu. Turniiri vahekohtunikeks valiti  
kreeka karjused, kes Niisa mäel oma karju hoidsid.  
Paan mängis esimesena, ja ta mäng vaimustas kõiki.  
Siis tuli Apolloni kord; ta mängis lüüral ja laulis nii  
imeilusasti sinna juurde, et ta tunnistati võitjaks. Kätte-  
maksuhimuline muusade juht sidus võidetud Paani  
männi külge kinni ja tõmbas tal elusana naha seljast.  
Sellega aga asi veel ei lõppenud. Paani ja Apolloni  
vahelise turniiri juures oli ka kuningas Midas. Ainsana  
pealtkuulajaist meeldis talle Paani mäng rohkem. Kui  
Apollon sellest kuulda sai, vihastas ta uuesti ja andis  
Midasele karistuseks eeslikõrvad.

Kuningas vaeseke häbenes hirmsasti ja näitas nüüd  
ennast inimestele ainult mütsiga. Häbistavat saladust  
eeslikõrvadest teadis ainuüksi kuninga habemeajaja,  
keda ähvardas surmanuhtlus, kui ta sellest kellelegi ka  
sõnakese hingab. Kuid habemeajajal sügeles keel. Ta  
ei suutnud kiusatusele vastu panna, kaevas maa sisse  
augu, kummardus selle üle ja hüüdis: «Kuningas Midas-  
el on eeslikõrvad!» Siis kattis ta oma reeturitöö kii-  
rest mullaga kinni. Habemeajaja oli oma südant ker-  
gendanud. Ei kestnud aga kuigi kaua, kui sellele kohale  
kasvas pilliroosalu ja alati kui tõusis tuul, kohises see:  
«Kuningas Midasel on eeslikõrvad! Kuningas Midasel  
on eeslikõrvad!» Nii sai see saatuslik lugu kõigile tea-  
tavaks.

Nüüd aga jätame mütoloogia kõrvale ja pöördume  
flöödi uuema ajaloo poole. Flööti mängiti kogu kesk-

aja; renessansi — kunsti ja teaduse uuestisünni ajastul oli ta lemmikpilliks laulude ja tantsude saatmisel.

Tolle aja flöötide heliulatus oli vaevalt kaks oktaavi. Flöödi toru küljel oli paar auku, mida mängija sõrmetega lihtsalt kinni hoidis. Seepärast ei saanud ta ühe pilli peal kõiki helisid kätte. Et mängida iga meloodiat mistahes helistikus, oleks tal pidanud tervelt kaheksa flööti kaasas olema.

Vaatamata sellele puudusele oli flööt väga armastatud pill. Isegi nii armastatud, et teda mitte ainult puust, vaid ka hõbedast ja kunstipäraste nikerdustega elevandiluust valmistati. Ja isegi vürstid ja kuningad olid kirglikult andunud flöödimängule. Tuntuim kroonitud flöödivirtuoos oli Preisi kuningas Friedrich II, kes muide ka komponeeris. Fašismi ajast teame sadiste, kes vähimagi kõhkluseta naise ja lapsi tulistasid ning külma naeratusega lugematuid inimesi piinasid, samas tõi aga tunneterikas meloodia neile pisarad silma. Üks niisugune inimene oli omal ajal Friedrich II. Kõige julmemal Preisi türannil oli . . . nõrkus kunsti vastu.

Rokokooajastu tähtsaim flötist oli Johann Joachim Quantz, kes kuulus algul August II õukonnakapelli. Hiljem oli ta Friedrich II flöödi- ja kompositsiooniõpetajaks. Friedrich andis meistri auks korralduse, et Berliini ooperis peab publik kahel juhul püsti tõusma: kui tema, kuningas Friedrich, oma looži ilmub ja kui kuninglik flöödirõõp professor Johann Joachim Quantz saali astub.

Pöördepunktiks flöödi ajaloos oli pilli tehniline viimistlus Theobald Boehmi poolt, kes arendas möödunud sajandi keskel aastakümneid kestnud töös välja põhihoontes praegu kasutusel oleva flööditüübi.

See tüüp, mida ka böömi flöödiks nimetatakse, näeb välja järgmine: Idamaa eeskujuga järgi põigiti suu ees hoitav pill on umbes 70 sm pikkune puu- või metalltoru, mis koosneb kolmest lahtivõetavast osast. Ülemises osas ehk peas on külje peal huulik, mis kujutab endast ovaalset ava, kuhu mängija puhub. Keskmises ja alumises osas on viisteist heliauku. Nende katmine toimub süsteemi abil, mis koosneb viieteistkümnest sõrmedega mahavajutatavast klapist. Pilli torule kinnitatud kuus väikest kangi kergendavad klappide käsit-

semist. Alles sel kujul võimaldab flööt oma üle kolme oktaavi  $c^1$  —  $cis^4$  ulatava heliulatuse kõikide helide ühtlast intoneerimist.

Alumine register on flöödil tume ja suhteliselt vaikne. Kuid mida kõrgemaks muutub heli, seda tihedam, tugevam ja selgem on kõla. Tehniliste võimaluste poolest jääb flööt ainult pisut viulist maha. Oma suure tehnilise liikuvuse ja tämbri poolest meenutab ta sageli linnu siristamist. See omadus ergutas koloratuurilauljaid flöödiga võistlema, et näidata inimhääle paindlikkust, mida võib võrrelda nii täiusliku pilliga kui flööt. Paljud ooperiaariad sisaldavad sel eesmärgil säravaid kohti, mis on loodud flöödi ja koloratuursoprani duetina.

«Suurte» flöötide kõrval kuuluvad orkestrisse veel väikesed, poole lühemad flöödid, mida itaaliakeelse sõna *piccolo* (väike) järgi pikoloflöötideks nimetatakse. Nad on välimuselt täiesti sarnased suure flöödiga, kõlavad ainult ühe oktaavi võrra kõrgemalt, heledamalt ja teravamalt. Pikoloflöödid kostavad ilma vaevata välja ka kõige valjemast orkestrist.

### *Ühekordse lesthuulikuga puupillid*

Flöödi järel tulevad klarnet, bassklarnet ja saksofon, mis koos moodustavad teise, nimelt ühekordse lesthuulikuga puupillide rühma.

Klarnet on näiliselt samasugune toru nagu flööt. Tegelikult on need mõlemad torud paljus täiesti erinevad. Flööti hoitakse põiki ja puhutakse toru küljel asuvasse avasse. Klarnetit seevastu hoitakse otse, võiks öelda, nagu sigarit ja mängijal on toru ülemine ots huulte vahel. Sellel ülemisel otsal (huulikul) on nokasarnaseks lõigatud tüvikoonuse kuju, millele on alla kinnitatud roolestake ehk trost. See hakkab võnkuma, niipea kui huulikusse puhuda. Nagu juba öeldud, on see ühekordne lesthuulik.

Ka erineb klarneti toru alumine ots flöödi omast, laie-

nedes lehtrikujuliselt. Kõikidel puhkpillidel, mille toru alumine osa ava suunas laieneb, nimetatakse seda laienu-  
nenud osa kõlalehtriiks.

Lõpuks erineb klarnet flöödist ka materjali poolest. Flööt on valmistatud puust või veel sagedamini metallist; pisut lühem klarnet on reeglina puust või üksikutel juhtudel eboniidist.

Ja nüüd siis mehhanismist! Flöödil on viisteist külgmist heliauku, mida viieteistkümne klapi ja kuue abikangi abil kaetakse ja avatakse; klarnetil on seevastu kaks-kümmend kaheksa külgmist heliauku ja kuni viisteist abikangi. Et klarnetisti töö liiga lihtne ei oleks, peab ta kuut auku, millel klapid puuduvad, sõrmeotstega katma ja avama.

Klarnetil on ka teistsugune, märksa lühem minevik. Kui flööt kuulub maailma vanimate pillide hulka, siis võib klarnet ainult oma eelkäijatele viidata. 12. saj. tuli Idamaalt Euroopasse šalmei-nimeline puhkpill. Lähtudes sellest pillist, leiutas Johann Christof Denner Nürnbergis varsti pärast 1700. a. klarneti, mis 18. saj. keskel orkestrisse vastu võeti.

Kuidas seletada nimetust «klarnet»? See on prantsuskeelne diminutiiv itaaliakeelsest sõnast *clarino*, mida kasutati barokiajastul kõrge trompeti nimetusena. Seega tähendab ta väikest kõrget trompetit. Võrreldes flöödi heleda tämbriga kõlab klarnet veidi tumedamalt ja soojemalt. Klarneti heliulatus on  $e - c^4$ , niisiis pisut alla nelja oktaavi, ning jaguneb kolme, vahel isegi nelja registrisse, mis nii kõlavärvilt kui ka karakterilt üksteisest selgesti erinevad. Alumise registri helid on pisut kalgid ja tumedad ning sobivad hästi dramaatiliste ja koomiliste meeolude väljendamiseks. Keskmisel registril on matt, summutatud värv. Ilusaim on kõrge register oma heleda sooja ja väljendusriikka kõlaga. Kõige kõrgema registri teravad, läbitungivad helid on meile tuttavad klarnetisoolodest džässis.

Mis puutub tehnilistesse võimalustesse, siis ei ole klarnet nii liikuv kui flööt. Klarneti pärisosaks on pigem pikad, tundeküllased helid, milles ta võib võistelda ka oboega. Kõikidest puupillidest saab klarnet anda kõige ilusamaid meloodianüansse, temal võib raskusteta kõige vaiksemast helist üle minna kõige valjema peale ja

ümberpöördult. Ühesõnaga: klarnet on nõutav seal, kus on vaja väljendada meeleolusid ja tundeid.

Klarneti suur sõber oli Carl Maria von Weber. Kõigis tema orkestriteostes on sellel pillil tähtis osa. Peale selle on ta kirjutanud kaks kontserti ja kontsertiino klarne- tile ja orkestrile ning palju kammermuusikapalu klarnetile.

18. saj. lõpus konstrueeriti bassklarnet. Nagu nimetusest näha, on selle kõla klarneti omast madalam, nimelt ühe oktaavi võrra. Välimuselt sarnaneb bassklarnet nende pikkade vanaisaaegsete piipudega, mis sageli põran- dani ulatusid. Ülla sooja kõlaga bassklarnetit kasutas esimesena Meyerbeer oma ooperis «Hugenotid».

Nüüd aga vaatleme üsna noorukest poisikest pillide hulgas. Sest kuidas teisiti võikski nimetada mitme tuhande aasta vanuse flöödi kõrval saksofoni, mis alles oma sajandat talve käib.

Saksofoni leiutas belgia pillimeister Adolf Sax. Siit ka pilli nimetus. Miks aga arvame saksofoni puupillide rühma, kuigi ta on tehtud metallist? Ka selleks on kül- laldane põhjus: saksofonil ja klarnetil on väga oluli- seks ühiseks jooneks ühesugune ühekordne lesthuulik, pealegi on mõlemal pillil väga sarnane klappide ja kangide mehhanism.

Kuidas saksofon kõlab ja välja näeb, seda teab igaüks, kes on kas või korragi tantsuorkestri helide saatel tantsu keerutanud. Seepärast võin ma ta kirjeldamisest rahulikult loobuda. Sealjuures ei tea aga mitte igaüks, et saksofone on seitset liiki: pikolo-, sopran-, alt-, tenor-, bariton-, bass- ja kontrabass-saksofon. Pikolo- ja sopransaksofonidel on sirge toru nagu klarnetil. Alles altsaksofonist alates näeme tuttavat piibukuju suure ülespoole keeratud kõlalehtriga.

Suures tantsuorkestris mängivad tavaliselt kaasa kaks altsaksofoni, kaks tenorsaksofoni ja üks baritonsakso- fon. Viiest häälest mängivad altsaksofonid esimest ja kolmandat, tenorsaksofonid teist ja neljandat, bariton- saksofon aga mängib viiendat.

Ühe märkuse saksofoni kohta, mis mu lugejaid kindlasti üllatab, jätsin ma lõpuks: praegu, 20. saj. keskel, oleme valmis vanduma, et saksofon on alati olnud tantsumuu- sika pill, et ta on sündinud kindlasti kusagil öölokaalis

ja pole tänini sellest miljööst lahkunud. Kuid siin eksime rängalt. Saksofonil on väga tõsine minevik, aastakümneid ei olnud tal mingit tegemist tingeltangelmuusikaga.

Saksofon leiutati 1840. a. Juba kaks aastat hiljem oli möödunud sajandi suur helilooja ja uuendaja Hector Berlioz tema soojast ja mahedast kõlast vaimustatud. Seejärel kasutasid saksofoni Meyerbeer, Massenet, Vincent d'Indy, Bizet ja Verdi. Aimamata selle pilli edaspidist frivoolset arenguteed, kasutas Ambroise Thomas saksofoni oma ooperis «Hamlet». Lõpuks leiame saksofoni Richard Straussi, Raveli ja teiste heliloojate partituurides.

Nüüd näeme, et sel «poisikesel» on midagi ühist auväärse professoriga, kes oma kateedrist tüdinenult ühel päeval kabareesse sisse astub ja keda sellest ajast peale kergemeelseks peetakse.

### Šalmei ülejäänud järeltulijad

Me mainisime eespool vana puhkpilli šalmeid, mis tuli Euroopasse 12. sajandil. Vanast šalmeist arenesid peale klarneti veel kaks pilli. Esimene neist pärineb 16. saj. lõpust, ta kandis esialgu prantsuskeelset nime - *basson*; see on meie praegune fagott. Teine on veidi noorem. Teda nimetati *haut bois* (kõrge, s. t. kõrge kõlaga puu), see oli praeguse oboe algkuju.

Väliselt erineb oboe klarnetist vähe ja mängija hoiab teda samuti otse nagu klarnetitki. Ometi tunneme oboe kõikide orkestripillide hulgast kohe esimesest pilgust ära. Kui klarneti huulik on niisama jäme kui toru ülemine osa, nii et eemalt näib, nagu puhuks mängija otse torusse, siis oboe toru ülemisest otsast ulatub välja veidi kumer kahekordne lesthuulik, mis eemalt meenutab õlekõrt. Seda peenikest huulikut hoiab mängija huulte vahel.

Mis vahe on oboe ja teiste puupillide kõla vahel? Oboe kõla on hämmastavalt õrn ja unistavalt laulev. Ega

asjata nimetatud üht endist oboeliiki *oboe d'amore* (armastuse oboe). Seepärast usaldataksegi orkestris oboele, tehniliselt pealegi väga liikuvale pillile, esma-  
joones igatsevad, mõtlikud meloodiad.

Paraku ei ole roose ilma okasteta. Nii on ka meie oboe juures oma aga. Oboepuhumine on nimelt seotud suure füüsilise pingutusega. Mängija peab õhuvoolu täiest kopsust läbi tugevasti ümber õhukese lesthuu-liku surutud huulte torusse puhuma. Sellest tekib lühikese ajaga tugev verevool ajusse. Seepärast on oboe-  
mängijail orkestris sisseastete vahel pikemad pau-  
sid.

Kui võrrelda oboed segakoori sopraniga, siis aldile vastab altoboe — inglissarv. See on veidi pikem kui oboe ja praegu kasutatavatest puupillidest ainuke, millel on pirnikujuline kõlalehter.

Huvitav on nimetuse «inglissarv» saamislugu, sest olgu kohe öeldud, et see pill ei ole ei sarv ega ka pärit Inglismaalt. Pillil oli esialgselt painutatud sarve kuju ja teda nimetati prantsuse keeles *cor anglé* (painutatud sarv). Kuna prantsuskeelset sõna *anglais* (inglise) hääldatakse täpselt samuti (ehkki see on teisiti kirjutatud) juhtus, et välismaal tõlgiti pilli nimetus häälduse järgi inglissarveks, millisel kujul ta on tänapäevalgi tarvitusel. Inglissarvel on veel õrnem ja unistavam kõla kui oboel. Kindla koha orkestris sai ta suhteliselt hiljuti. Soolopillina kasutas teda esimest korda Richard Wagner oma «Tristanis». Inglissarv, mille heliulatus on  $e - a^2$ , pikendab oboe heliskaalat ( $c^1 - g^3$ ) alla-  
poole.

Kahekordse lesthuulikuga puupillide ansambelis täidab bassifunktsiooni fagott. Te teate juba, et puhkpillid annavad seda madalama heli, mida pikem on nende toru. Seepärast ei üllatagi teid fagoti toru pikkus, mis on — loe ja kirjuta! — kaks ja pool meetrit. Loomulikult tuli siin tarvitusele võtta abivahendid.

Üks oli algusest peale selge: fagott ei võinud olla sirge toruga, muidu oleks pillipuhuja kõrval vaja veel teist mängijat, kes vahetpidamata piki toru jookseks, et klappe käsitseda. Siis tehti toru kaheks osaks, asetati nad nagu kaks puuhalgu kõrvuti ja liideti alt kõvertoruga kokku. Siit on pill saanud ka oma nimetuse, sest

itaaliakeelne sõna *fagotto* tähendab sõna-sõnalt haokubu.

Sellele vaatamata on fagott ikkagi oma poolteist meetrit pikk. Teda tunneb orkestris kergesti ära, sest toru «alumine» ots, s. t. toru ava ulatub mängija peast kõrgemale.

Fagotil on peaaegu piiramatud väljendusvõimalused: ta kõlapaletil on värve grotesksetest kurbadeni, isegi traagilisteni. Seejuures on fagotil suur heliulatus — kolm ja pool oktaavi ( $A_1 - a^2$ ).

Fagoti eriliik on umbes oktaav madalamalt kõlav kontrafagott, neljaks jagatud, viie meetri pikkuse toruga monstrum. See on kõige madalam orkestripill üldse. Tema madalad helid sarnanevad pigem käriseva põrgumüraga kui muusikalise heliga.

Sümfoonilistes teostes kasutatakse kontrafagotti tavaliselt õudusttekitavate meeoleolude edasiandmiseks. Näitena võiks nimetada Goethe ballaadi järgi Paul Dukas' poolt loodud sümfoonilist poemi «Võluri õpilane», kus kontrafagott illustreerib luua aeglast liikumist, kui õpilane teda nõiasõnaga vett tooma sunnib.

Sellega olemegi valmis lõpetama vestlust puupillidest. Jääb veel lisada, et suurtes sümfooniaorkestrites on «puu» kolmekordne, see tähendab, et mängivad kolm flööti, millest üks mängib vajaduse korral ka pikolot, siis kaks klarnetit ja bassklarnet, kaks oboed ja inglissarv ning lõpuks kaks fagotti ja kontrafagott.

Veel midagi peaksime lisama: puhkpillide saamisluгу pole nii erutav ja romantiline kui viulite oma; aga see ei tähenda kaugeltki, nagu oleks see lihtne. Nii näiteks puuritakse fagotitorud vahtrapuust, mida suure hoolega tuleb valida. Sobiva puutüki valik on alles sissejuhatus tootmisprotsessile, mille vältel puu kuivatatakse, puuritakse, veel kord kuivatatakse ja siis alles viimistledes lõplikult puuritakse — see kõik kokku kestab... viisteist aastat!

Kaasaegse klarneti konstrueerija Christof Denner nägi ette ainult kaks klappi. Klarneti klappide ja kangide mehhanismi areng kestis kuni 19. saj. lõpuni, niisiis ligi sada aastat. Mitmed põlvkonnad pillimeistreid on teinud tööd selleks, et igal orkestripillil oleks täielik ja kaunis kõla.

## Vaskpillid

Lühidalt vaseks nimetatud vaskpillid trompet, metsasarv, tromboon ja tüuba moodustavad orkestris suhteliselt väikse, kuid tähtsa rühma.

Me teame, kui keerulised on puupillide lesthuulikud. Vaskpillide juures on asi palju lihtsam. Kõigil vaskpillidel on ülemises otsas lehtritaoline huulik, mida nimetatakse kausshuulikuks ja mille mängija huultele asetab. Puhudes õhku pillisse, vibreerivad mängija huuled, mis panevad õhusamba pillis võnkuma.

Vaskpilli teine tähtis osa on metalltoru, mille läbi õhuvool juhitakse. See valgevasesest kooniline toru lõpeb vähem või enam avatud kõlalehtriga.

Kes leiutas nende pillide puhumise? Siin peame kaugele minevikku tagasi pöörduma. Küllap pidi meie esivanem hallil ürgajal metsapadrikus täiest kõrist oma kaaslast hüüdes veenduma, et tema hääli nii kaugemale ei kosta. Ilma pikemata lõi ta tapetud metshärjal sarve peast ja puhus sellesse, ja ennäe — ta kaaslane kuulis seda. Ka teiste maade elanikud tulid samale mõttele: need, kes mere ääres elasid, hakkasid spiraalsesse konnakarpi puhuma. India või Aafrika džungli elanik võttis selleks otstarbeks elevandi kihva. Ju see umbes nii võis sündida. Hilisemad põlvkonnad hakkasid juba valmistama mitmesuguseid metallpasunaid.

Vaskpille kasutati algul ainult sõjas või jahil signaalide andmiseks. Juba keskajal hakati neid tarvitama ka muusikas. Alles möödunud sajandi alguses aga toimus vaskpillide arengus otsustav pööre: leiutati ventiilid. Enne seda ei saanud vaskpillidel mängida kõiki pilli heliulatuses olevaid helisid, tuli leppida ainult naturhelidega. Nüüd aga osutus võimalikuks ventiilile vajutamisega sisse või välja lülitada juba varem, umbes 1700. a. kasutusele võetud väikseid torukaari. Heli on teatavasti seda madalam, mida pikem on toru. Kuna nüüd võis ventiilide abil toru pikkust soovi kohaselt muuta, sai vaskpillidel mängida kõiki heliskaala helisid.

Vaskpillidest on trompet kõige kõrgem. Alumises registris kõlab ta nõrgalt ja veidi summutatult, seda

säravam ja triumfeerivam on kõla aga kõrges registris. Nagu oboel, nii pole ka trompetil heliulatus kuigi suur, kuid selle piirides on ta äärmiselt liikuv ja mitmeks tehniliseks viguriks võimeline. Hea mängija võib endale trompetil lubada efektseid käike ja hüppeid.

Sümfooniaorkestris kasutatakse trompetit, tänu ta selgele säravale kõlavärvile, esmajoones rõõmu või üleva meeleolu väljendamiseks. Karjääri on trompet teinud ka tantsumuusikas. Siin võib trompetil saavutada huvitavaid kõlaefekte, näiteks pirnukujulise sordiiniga, mis kõlalehtrisse pannakse. Selle tulemusena on kõla vaiksem, pehmem ja kõrgemates positsioonides praaksuv.

Järgmiseks pilliks vaskpillide rühmas on metsasarv. Algul kasutati seda ainult jahisarvena. Tol ajal oli terve kocdeks jahisignaale, millega sai kauge maa taha teada jälitatava looma asukoha, liigi ja isegi vanuse või siis abiks kutsuda eemal viibivaid jahimehi. Orkestripillide hulka arvati metsasarv 18. saj. alguses. Metsasarvel oli, küll täiesti teenimatult, esialgu palju vihasid vastaseid, sest ta kõla peeti liiga tavaliseks. Vanasti clid jahisarved natuurpillid. Et jahisarvel kõiki helisid mängida, pidanuks viitteistkümmed eri pilli kasutama. Alles ventiilide kasutuselevõtmine võimaldas valmistada universaalset tüüpi pilli. Kaasaegsel metsasarvel on mitu korda täisringi keeratud vasktoru, selle keskele on osavasti paigutatud rida pikendustorusid, mida ventiilide abil võib sisse ja välja lülitada, muutes vastavalt vajadusele toru pikkust.

Mängija hoiab metsasarve nii, et kõlalehtri ava jääb tahapoole, umbes parema puusa kohale. Puhumisel paneb mängija parema käe kõlalehtri sisemisele servale, et sel viisil heli reguleerida. Osav metsasarvemängija võib sel viisil isegi kajaefekti saavutada.

Sümfooniaorkestris sobivad metsasarvedele eelkõige tõsised igatsevad meloodiad. Metsasarve on kõikidest pillidest kõige raskem mängida. Puhumise tehnika on nii raske, et isegi parimal mängijal vahel ebapuhtaid helisid ja «kikse» sekka juhtub. Seda peame talle andestama.

Vaskpillide rühma kolmas pill on tromboon. See koosneb kahest osast. Liikumatu ülemise osa moodustavad

kaks kitsast paralleelset toru; lühemal neist on huulik, mille mängija huultele asetab, pikem on ülalt veel kord alla painutatud ning lõpeb kõlalehtriga. Üle ülemise osa kahe toru on nagu kinnas üle sõrmede tõmmatud U-kujulise alumise osa kaks toru. Seda alumist osa, nn. liikuvat krooni, lükkab mängija üles- või allapoole, nii et pilli sisse puhutud õhul tuleb lühem või pikem tee läbida. Sõltuvalt sellest on ka helid kõrgemad või madalamad. Liikuva krooni tõttu on tromboonil võimalik ka *glissando*, s. o. libisemine üle heliskaala. Trombooni kasutati ta piduliku kõla tõttu varem eriti vaimuliku sisuga teostes. Suures orkestris usaldatakse tromboonile samuti pühalikud ja pidulikud passaažid.

Kõige madalam ja kõige võimsama kõlaga vaskpill on tuuba. See on tohutu pill, mille kõlalehter üle kogu orkestri välja ulatub ja mis kellelegi märkamatuks ei jää. Selle leiutas ligi sada aastat tagasi sama Adolf Sax, kes ka saksofoni konstrueeris. Puhkpilliorkestris mängib tuuba tavaliselt marsi rütmi. Ta raiuvaid, põrisevaid bassiheliseid on kindlasti igaüks kuulnud. Sümfooniaorkestris mängib tuuba ka meloodiat, eriti majesteetlikke motiive.

Suurtes orkestrites on vaskpillidest tavaliselt kolm trompetit, neli metsasarve, kolm trombooni ja üks tuuba. Nende pillide heliulatusest pole ma meelega midagi öelnud. Sellest kõneldes oleksin üsna täbaras olukorras, sest iga instrumentide käsiraamat toob vaskpillide heliulatuse kohta eri andmeid. See erinevus tuleb sellest, et trompeti, metsasarve, trombooni ja tuuba heliulatus sõltub suuresti mängija füüsilistest eeldustest. Roolestakese ülesandeid täidavad vaskpillide juures teatavasti mängija huuled; ja kas leidub kaht huultepaari, mis oleksid täiesti ühesugused? Huultest, muskulatuurist ja muidugi ka hammastest sõltub huulte hoiak ja puhumise tehnika ning koos sellega ka heliulatus, mida üks või teine trombonist või trompetist saavutab. Siit algab mõnikord tragöödia, mida teised elukutsed ei tunne; hammaste kaotus on probleem, mille iga teine surelik lahendab proteesiga, puhkpillimängijale võib see aga tähendada karjääri lõppu.

## *Abessiinia keisri timpanid, kellamängud ja teised löökpillid*

Meil jääb üle kõnelda veel sümfooniaorkestri viimastest, neljandast pillirühmast — löökpillidest, s. o. pillidest, millel heli tekitatakse eelkõige löögi abil. Neid on suur hulk. Nad jagunevad kindla helikõrgusega pillideks, millel võib esitada meloodiat, ja ebamäärase helikõrgusega pillideks, mis ainult müra tekitavad ning üksnes rütmi, tämbri ja kõla tugevuse poolest võivad erineda. Kõigepealt vaatleme kindla helikõrgusega löökpille. Nende hulka kuuluvad timpanid, ksülofonid, kellamängud, kellad, tšelesta ja vibrafon.

Timpan on vanimaid muusikariistu üldse. Ta arengulugu ulatub aega, kui veel muusikat ei olnud ning kunstlikult tekitatud helidel ja müral oli puhtpraktiline või kultuslik tähendus. Euroopasse tuli timpan alles keskajal. Kõige madalama arengutasemega rahvaste juures täidab timpan ka tänapäeval oma kunagisi ülesandeid, olles teadete edasiandmise vahend. Peale selle peeti timpanit võimu ja tugevuse sümboliks. Selles funktsioonis kuuleme teda Abessiinias veel praegugi. Kui Abessiinia keiser end avalikult näitab, avavad kakskümmend neli timpanimängijat kaheksakümne kaheksa timpaniga pompoosse rongkäigu. See kõrvulukustav võimudemonstratsioon võib tõepoolest hirmu peale ajada...

Euroopas kuulusid timpani- ja trompetimängijad veel 15. sajandil, kui kõikjal tunti ning kasutati juba paljusid muid pille, erilisse privilegeeritud ning rikkalikult tasutatavasse tsunfti. Olid ju rüütliturniirid ja sõjaretked ilma nendeta mõeldamatud. Praegu ei ole timpanite tähtsus enam nii suur, ometi on neil orkestris oluline ja vastutusrikas osa. Timpanimängimine nõuab kõrget kvalifikatsiooni.

Kuidas timpan välja näeb? See on poolkerakujuline vaskkatel, mille ava on kaetud eriliselt töödeldud vasika- või eeslinahaga. Nahk on puuraami abil pingule tõmmatud. Iga löök nahale tekitab võnkeid, mis annavad teatud kõrguses heli. Mida rohkem on nahk pingul, seda kõrgem on heli.

Varem oli naha pingutamiseks ja lödvendamiseks raami küljes seitse kuni üksteist kruvi, mida mängija pidi vastavalt vajadusele keerama. See oli väga ebapraktiline ja eelkõige aegaviitev ning ei võimaldanud helikõrgust kiiresti muuta. Siis konstrueeriti timpani ümberhäälestamiseks kangimehhanism. Naha pinge muutmiseks tarvitseb mängijal vaid keerata katla külge kinnitatud vänta või vajutada jalaga pedaalile. Pedaaliga timpanid on kõige moodsamad; praegu kasutatakse neid peaaegu kõikjal. Löömiseks on kaks kergest puust või pilliroost pulka nahast, vildist või käsnastr peaga.

Timpani heli kustub kiiresti. Kui mängijal on tarvis saavutada kestvamat heli, peab ta oma kahe pulgaga kiiresti lööke kordama. Me räägime sel juhul *tremolando*'st. Tahab aga mängija saada tuhmi, sünget kõla, siis ei löö ta vahetult nahale, vaid naha peale laotatud lapile, mis teeb pilli niigi tumeda tämbri veel süngemaks.

Kaasaegses sümfooniaorkestris kasutatakse vähemalt kaht timpanit. Timpani heliulatus on üks oktaav  $F - f$ . Suurtes orkestrites on tavaliselt neli timpanit, sest vaatamata uuele mehhanismile ei saa kaht timpanit nii kiiresti ümber häälestada, et neil võiks kiires tempos mängida meloodia eri helisid.

Iseseisva orkestripillina, millel on oma muusikaline teema, kohtame timpanit esimest korda Beethoveni Üheksandas sümfoonias. Hoopis teisiti kasutab timpanit Tšaikovski oma Kuuendas sümfoonias: orkestri kauni kurva meloodia taustal kostavad üheainsa timpani löögid nagu piinatud inimsüdame pulss. Mida lähemale jõuame kaasajale, seda mitmekülgsemalt ja huvitavamalt kasutavad heliloojad orkestris timpanit. Richard Straussi Burlesk algab näiteks teemaga neljale soolotimpanile.

Seega on timpan tähtis pill, millel on orkestris rohkesti tegemist. Palju harvem kuuleme teist kindla helikõrgusega löökpillide rühma kuuluvat instrumenti — ksülofoni. Ksülofon on pärit Aasiast, kus teda mängisid rändmuusikud. Sealt toodi ksülofon 1500. a. paiku Euroopasse. Ta näeb välja nagu väike kerge lauake, millel on õhukesele õlgmatile laotud mitu rida puu-

klotse. Klotsid on mitmes suuruses ning valmistatud tavaliselt raskest palisandripuust. Mängija lööb klotsidele kahe väikese puupulgaga, mis meenutavad esimesel pilgul supilusikaid. Sellest tekivad karaktersead heledad klõbisevad helid. Ksülofonimängus saavutatakse meisterlikkus suhteliselt lühikese ajaga.

Ksülofonist tekkinud ning temaga väga sarnane on kellamäng. Kellamäng erineb ksülofonist ainult selle poolest, et puuklotsid on asendatud terasest plaadikestega, mis asuvad väikses puukastis. Mängija kasutab löömiseks teraspeaga haamrikesi. Pilli kõla on õrn ja kristalne ning meenutab vanade kellade mängu. Seepärast kasutatakse teda peamiselt ooperiorkestrites, kus on vaja kujutada kella mängu või ojakese vulinat. Paljud minu lugejad tunnevad kindlasti Papageno kella mängu Mozarti ooperist «Võlufloöt». Siin ongi Mozart kasutanud kellamängu. Viimasel ajal on laialt levinud klaviatuuriga kellamäng, mille klahvide allavajutamisel haamrikesed metallplaatidele löövad.

Nüüd läheme edasi kellade juurde. Aga milliste juurde siis? Kõigepealt nende juurde, mida me kõik tunneme ja mis pea igas kirikutornis ripuvad.

Ajalugu räägib tornikelladest vanas Hiinas juba neli tuhat aastat enne meie ajaarvamist. Euroopas märgitakse neid alles 6. sajandist, esiteks Itaalias ja Šotimaal, hiljem aga juba kogu kontinendil.

Kellade juures on eriti märkimisväärne, et kui kõik teised pillid aastasade ja -tuhandete vältel mitmesuguseid muutusi läbi tegid ning täiustusi, siis pole praeguste ja 7. sajandi kellade vahel mingit vahet. Kella toreda kõla saladus sõltus ja sõltub veel praegugi sulamist, s. o. üksikute metallide vahekorrast segus. 16. sajandist on säilinud järgmine segu retsept: 80 osa kõige paremat vene vaske, 10—11 osa puhast inglislina, 5—6 osa tsinki ja 3—4 osa seatina. Veel tähtsam aga kui see retsept oli kuulsate kellavalajate ametisladus. Nad pärandasid meile oma meistritööd; oma kunsti saladuse viisid nad aga hauda kaasa. Ja nii kõlavad meile kaugetest aegadest kellad, millel — nagu vanadel viiulitelgi — on võrratult ilus kõla ja mida teist korda enam nii valada ei saaks.

Olenevalt suurusest on kelladel ka erisugune helikõr-

gus; see ulatub heledast kõlinast kunj kõuena kõmiseva bassini. Varem, eriti 16. ja 17. sajandil, ehitati suuri torne avarate kellakambritega ja terve kellade patareiga, millel linnakodanikele muusikapalasid ette mängiti. Kellalööja oli siin nii-öelda kontsertmeistriks. Ta istus kellade all klaviatuuri ees, mille suuri puust klahve pidi rusikatega alla suruma. Klahvid olid traadi abil vastavalt üksikute kelladega ühendatud. Iga klahvilöök pani ühe kella üleval helisema ja nii võis kelladel terve loo maha mängida.

Niipalju sellest. Aga kuidas on lugu orkestrikelladega? Kas ka nemad näevad välja nagu tornikellad? Ei! Kui järele mõtleme, et näiteks tornikell, mille heli on *c*, kaalub oma kakskümmend tonni, siis võime kujutleda, missuguseid kontserdisaale läheks tarvis nende hiiglaste ülesriputamiseks! Orkestrikellad on enamasti mitmesuguse pikkusega metalltorud, mis kandraamistikul vertikaalselt reas ripuvad. Raamistik meenutab väliselt väikest vaibakloppimise puud. Mängija lööb puuhaamriga vastu neid torusid. Kõla on küll väiksem, aga orkestri jaoks küllalt tugev, kõlavärv sarnaneb tornikella omaga.

Orkestrikellade heliulatus on kolm oktaavi  $c - c^3$ . Meloodia kõlab sellel pillil puhtamalt kui tornikelladel; sest viimaseid on hoopis raskem puhtalt häälestada kui orkestrikelli.

Rikkalikult kasutab Puccini orkestrikellasid oma ooperi «Tosca» kolmanda vaatuse alguses, kus koiduhämaruses enne õnnetu Cavaradossi hukkamist hakkavad kõik Rooma kellad üksteise järel helisema.

Järgmine kindla helikõrgusega löökpill on tšelesta. See on veelgi noorem kui saksofon, prantsuse pillimeister Mustel leiutas ta 1886. a. Alates sajandivahe- tusest on tal kindel koht orkestris.

Väliselt meenutab tšelesta harmooniumi, kõlalt on aga sellest hoopis erinev. Tšelesta on teataval määral klaviatuuriga kellamäng. Mängia vajutab klahvidele, see paneb liikuma haamrikesed, mis metallplaatidele löövad. Kõla on hele, kristalne, «taevalikult» ilus ja õrn. Sellest on tuletatud ka pilli nimetus: itaaliakeelne sõna *celestia* tähendab taevalikku. Tšelestal on see eelis, et temal võib peale üksikute helide ka terveid

akorde korruga mängida, seepärast on ta väga mitmekülgseks kasutatav.

Antud rühma viimane pill on vibrafon. Sellel on kella-mänguga nii palju ühist, et ta koosneb mitmesuguses suuruses terasplaadikestest, mida kahe viltotsaga haamrikesega lüüakse. Kahe pilli põhiline vahe seisab selles, et vibrafonil on heli võimendamiseks iga horisontaalse plaadikese alla kinnitatud vertikaalne metalltorust kõlalehter. Elektrimootor paneb õhu torudes võnkuma, millest tekivad vibreerivad, tõmblevad helid. Vibrafoni kuuleme sümfoonilistes teostes harva: ta pärisosa on tantsumuusika.

### *Trumm ja tantsijatar La Argentina*

Peame veel veidi peatuma kõige selle juures, mis mürtsub, kõliseb, kliriseb, kõmiseb, klõbiseb, paugub, tiliseb ja mida lühidalt löökpillideks nimetakse.

Teatrilavastustes on asi, mida keegi ei ihalda ja mis antakse uustulnukaile või siis andetutele näitlejatele, kellel sageli muud võimalust oma olemasolu õigustamiseks laval polegi. Aga ka nõrgal näitlejal on oma tähtsusetus osas erutushetki. Laval valitseb hauavaietus; üks küljekulissis avaneb ja kohe seejärel ilmub tema, väike näitleja, et väarikal ilmel lausuda: «Krahvinna, laud on kaetud!» Sel hetkel tunneb ta kõikide silmi endal, tajub öeldud lause tähtsust. Sest ilma konstateeringuta, et laud on kaetud, ripuks kogu tüki tegevus õhus; kutse einele on vajalik tüki tegevuse jätkamiseks. Ja kui ta ka pärast neid viit sõna oma kostüümi jälle seljast võtab ja koju läheb, lahkub ta teatrist tundeaga, et ta on oma osa hästi teinud.

Miks ma seda jutustan? Sellepärast, et löökpillidel on orkestris samuti väike, aga tähtis osa. Ja oleks vale, kui me neist ei räägiks.

Kindla helikõrgusega löökpille me juba tunneme. Ebamäärase helikõrgusega pillidest, niisiis puht-mürapil-

lidest on suurim, kuigi mitte kõige valjuhäälses suur trumm.

Suur trumm pole midagi muud kui lühike, aga väga suure, ligi 90 sm läbimõõduga, puust või valgevasest silinder, mille mõlemad küljed on kaetud vasikanahaga. Mängimisel keeratakse ta püstloodi. Mängija lööb vilddiga kaetud nuiaga vastu parempoolset nahka. Suurel trummil on tume ja kaugele kanduv kõla, mida eriti armastatakse tantsumuusikas. Sest niipea kui suurelt trummilt kõlab tantsurütmis «üks», teab ka kõige ebanusikaalsem tantsija saali kõige kaugemas nurgas, et nüüd peab ta jälle suure hooga oma partnerile ... varvastele astuma. Ka sümfooniaorkestris on suure trummi peamiseks ülesandeks valjemates kohtades rütmilisi rõhke selgesti esile tuua.

Kui orkestril on vaja mängida väga valjusti ja tormiliselt, kasutatakse tugevate rõhkude esiletõstmiseks suure trummi kõrval vahetevahel ka taldrikuid. Need näevad välja nagu kaks suurt valgevasest supitaldrikut. Kummagi taldriku välisküljel on nahast aas, millest mängija käe läbi pistab. Vastamisi löömisel annavad taldrikud läbilõikava, terava metalse kõla.

Taldrikuid võib ka teisiti kasutada, näiteks nii: mängija hoiab ühtainsat taldrikut aasapidi õhus ja lööb viltotsaga nuiaga vastu selle serva. Ta võib seejuures saavutada tugevusest kõikematva sisiseva läbilõikava heli, mis vähehaaval ühtlaselt kustudes veel kaua järele kõlab. Tahab aga mängija järelkõla vältida, siis surub ta pärast lööki taldrikud vastu rinda.

Orkestri taldrikutelööja elu ei ole kerge. Suurtes sümfoonilistes teostes pääseb ta esile, õigemini löögile, sageli alles lõpu eel, kui orkestrile viimast sära taheatakse anda. Sinnamaani istub ta tagasihoidlikult üsna taga oma kolleegide — teiste löökpillimängijate kõrval. Kui siis suur hetk on saabunud, tõuseb ta pikkamööda püsti ja lööb kogu kuulajaskonna põnevil pilkude all taldrikud võimsa hooga vastamisi. Tema ülesanne selleks õhtuks ongi täidetud. Nagu too näitleja, kes mängis väikest osa, võib ta oma asjad kokku pakkida ja koju minna. Aga kas kuulajad teavadki alati, et kogu pala oleks rikutud, kui meie taldrikutelööja närvid kaotaks ja liiga vara või liiga hilja lööks?

Suure trummi miniatuurväljaanne on väike trumm: see on 40 sm läbimõõduga valgevasest silinder, mille otsad on samuti kaetud pingule tõmmatud vasikanahaga. Ta ei seisa aga püstloodis, vaid on kinnitatud horisontaalselt väikese kallakuga kas kõrgema või madalama aluse külge. Peale selle on väikese trummi alumise naha välispinnale tõmmatud metall- või soolkeeled, nn. põrinakeeled. Need annavad trummile, mida puupulkadega lüüakse, karakterse kuiva kõla, mis meenutab raheterade põrinat plekk-katusel. Tänu väikestele mõõtmetele ning kiiresti kustuvale kõlale on väike trumm äärmiselt liikuv. Tema peal võib lüüa järjest vahelduvaid kõige kaelamurdvamaid rütme. Džässis on nii mõnigi löökpillimängija maailmakuulsuse saavutanud.

Sümfooniaorkestris on väiksel trummil mitmesugused ülesanded. Mõnikord esineb ta isegi soolopillina, näiteks Maurice Raveli kuulsas Booleros, kus väike trumm kohe alguses ilma teiste pillide saateta kogu teose sütitavat rütmi kuulutab.

Väikseim trummisarnane löökpill orkestris on tamburiin, mis on tulnud meile baskidelt. See on väike lame ainult ühelt poolt nahaga kaetud käsitruum, mille külge on kinnitatud mitmesugused väikesed kuljused ja kellukesed. Hispaanias, Lõuna-Itaalias, mustlaste ja araablaste juures saadab tantsija ennast tamburiinil, lüües vastu pilli sõrmede või käega, või siis lüües tamburiini vastu põlve, küünarnukki või pead, vahel aga teda lihtsalt õhus raputades. Sümfooniaorkestris kasutatakse teda siis, kui teos on lõuna- või idamaise koloriidiga. Arusaadavalt loobub tamburiinimängija siin tantsust; ta istub vagusi toolil ja lööb käega vastu pilli nahka.

Järgmine ebamäärase kõrgusega löökpill on salapärane tamtamm. See on hiina päritoluga gongiliik. Suur metallketas ripub raami küljes ja annab viltotsaga nuiaga löömisel sügava, samal ajal nagu vaevarikalt kasvava heli, mis lõpuks ikka laiemaks, kõmisevamaks ja nagu lainetavaks kõlaks paisub. Orkestris tarvatakse tamtammi harva, tavaliselt eriti pidulikel ning tõsistel kohtadel.

Nimetasin tamtammi salapäraseks, sest ta valmistata-

mise viisi hoiavad hiina meistrid hoolega saladuses. Parim tamtamm Euroopas, mis on Viini Filharmoonia valduses, tehti Hiinas ja mitte vähem kui . . . kolmesaja aasta jooksul. Esimene meister valas metallketta meile tundmatust sulamist ja mattis ta maasse, kus toimusid teatud keemilised muutused. Tema poeg kaevasketta välja, töötles seda meile tundmata menetlusel ja mattis jälle maha. Nii möödus kolm sajandit, kuni pill lõppuks leiti hea olevat.

Täielik vastand tamtammile nii kõla tugevuselt kui ka tämbrilt on triangel. See on kolmnurgaks painutatud peenike terasvarb, mida teraspulgaga lüüakse. Tal on kõrge klaasine ja mitte eriti tugev kõla. Võiks arvata, et see kõla on üleaurune üsna sarnaste kõrval, mida annavad orkestris kellad ja tšelesta. Tegelikult kõlab triangel ometi pisut teisiti, nimelt õrnemalt ja ühtlasi läbitungivamalt. Helilooja, kel on ju päris täpne ja üksikasjalik ettekujutus oma teose kõlast, valib alati just selle pilli, mis tema kõlakujutlust kõige täpsemini realiseerib ja seepärast ühegi teise instrumendiga asendatav ei ole, kuigi ta näiliselt teise pilli kõlast vaevalt erineb. Triangli vajalikkust tõendab näiteks Liszti Klaverikontsert *Es-duur*, kus väike teraskolmnurk nii armsasti ja õrnalt matkib klaverit, nagu seda ükski teine löökpill kindlasti teha ei suudaks.

Lõpuks peame kõnelema veel hispaania kastanjettidest — kahest väikesest seest õhnestatud eebenipuust kausikesest, millel on kahe kastanipoole kuju (nimetus!) ja mis on nõoriga ühest servast lõdvalt kokku seotud. Mängija võtab kumbagi pihku ühe paari kausikesi ja lööb neid teatavate sõrmeliigutustega teineteise vastu, mis tekitab kuiva klõbina.

Ainult kaks väikest klõbisevat puutükikest — ja ometi väljendub nendes terve rahva temperament . . . Hispaanias ei ole rahvatantsu ilma kastanjettideta. Jalgade ägedat trampimist saadab ikka kiirem, rütmilt lakamatult vahelduv, kord paisuv, kord vaibuv ja siis uuesti paisuv kastanjetiklõbin. Kastanjetimäng on väga raske: kes tahab sel alal meistriks saada, peab pika õppeaja läbi tegema. Muide, meistriks . . . Enne sõda suri äkki südamerabandusse hispaania tantsijatar La Argentina, kes oli kogu Euroopas kõmu tekitanud. Ta

saatis oma tantsu kastanjettidega, mis tema käes otsekui maagilise jõu omandasid; ta võlus ja vaimustas oma kastanjettidega isegi põhjamaa külma publikut. Ainult kahe klõbiseva puutükikesega . . .

On veel palju teisigi ebamäärase helikõrgusega löökpille. Ma ei saa neist kõigist siin kõnelda, muidu ei tulekski sellele lõppu. Iga teine helilooja leiab oma tarbeks mõne igapäevase elu lärme järeleaimava müra-aparaadi. Nii on riistu, millega piitsa plaksumist, tuule ulgumist ja isegi . . . mahakukkuva poti plärinat võib imiteerida. Piisab, kui teame, et orkestris mõnikord ka selliseid enam või vähem meeldivaid kõlasid kuulda saab.

### *Näpitspillid*

Tunneme nüüd juba nelja suurt pillirühma, mis moodustavad sümfooniaorkestri: keelpillid ehk vibupillid, puupillid, vaskpillid ja löökpillid. See ei tähenda aga kaugeltki, nagu tunneksime me kõiki pille. Tänapäeval maailmas eksisteerivate instrumentide arv on niivõrd suur, et võin siin kõnelda veel ainult paarist pillist, mis Euroopa kunstmuusikas teatud osa mängivad. Nad ei moodusta küll omaette pillirühma sümfooniaorkestris, kuuluvad aga ometi ühte perekonda. Need on näpitspillid.

Näpitspillidel tekib heli keelte näpitsemisel (sõrmitsemisel) sõrmedega või löömisel kilpkonnaluust või kirsipuukoorest lõigatud liistakuga, nn. plektroniga. Auväärseim ja vanim näpitspill on harf.

Harf on niisama vana kui flööt, metsasarv ja timpan. Ta päritolu probleem pole veel lõplikult selgitatud. Täni on palju pooldajaid vibuteoorial, mis ütleb järgmist: harfi algkujuks on vibu. Harfi areng jahitarbest muusikariistaks algas silmapilgust, kui tuhanded aastad tagasi üks jahimees märkas, et vibunöör pärast pinguletõmbamist võngub ja tekitab sealjuures meeldivat heli. Kütt tõmbas nüüd vibule veel rohkem ikka lühemaid nööre peale ja pani need sõrmega võnkuma. Veidi

hiljem tegi ta uue avastuse. Kui ta vibu üht otsa lahtise suu juures hoidis, andis vibunöör valjema heli kui varem. Muidugi ei võinud ta teada, et ta sel viisil oma suukoopast kõlakorpuse tegi. Niipalju olgu öeldud vibuteooriast. Jätame teadlaste otsustada, kas see tege-  
likkusele vastab või mitte.

Neist muistetest aegadest peale saadab harf — järk-  
järgult täiustatud kujul — inimsoo ajalugu. Vanad egiptlased ja assüürlased hindasid harfi kõrgelt; Euroo-  
pas oli ta kogu keskaja kõige eelistatum pill laulu  
saatmiseks.

Tolle aja harfid olid nagu vanad flöödid ja sarvedki  
kõlavõimaluste poolest väga piiratud. Põhjapanevalt  
täiustas harfi alles Christian Hochbrucker, kes 1720. a.  
pedaalharfi leiutas, ning meile juba tuntud Sébastien  
Erard, kes 19. saj. alguses pedaalimehhanismi praegu  
kasutusel olevaks süsteemiks välja arendas.

Meie kaasaegne harf on kõrge kolmnurkse kujuga.  
Kolmnurgakujulise puuraami mängija poole pööratud  
ja tavaliselt tema õlale toetuv külg laieneb allapoole,  
on seest tühi ja täidab heli tugevdava kõlakorpuse  
ülesannet. Raami sisse on püstloodis tõmmatud neli-  
kümmeend kuus sool- või metallkeelt. Ümmarguse või  
ovaalse jala küljes on seitse pedaali: kolm mängija  
vasaku ja neli parema jala jaoks.

Harfi heliulatus on peaaegu niisama suur kui klaveril.  
Kuid üksikute registrite kõlavärvi vahe on harfi juures  
tunduvalt suurem kui klaveril. Harfi helid on kõrges ja  
kõige kõrgemas registris teravad ja lühidad, keskmises  
heledad ja täiskõlalised, alumises registris samuti täis-  
kõlalised, kuid nagu looritatud.

Kes klaverit mängib või on klaverimängu pealt vaada-  
nud, see teab, et klaveri pedaali võib küll tugevamini  
või nõrgemini, aga alati ainult ühe korra alla vaju-  
tada. Harfi juures seevastu saab kõiki seitset pedaali  
kaks korda ehk, täpsemalt, kahe astme võrra alla vaju-  
tada. Kui vajutada pedaal esimese astme võrra alla,  
tõuseb kõigi keelte helikõrgus pooltooni võrra. Kui  
vajutada sama pedaal lõpuni alla, tõuseb kõigi keelte  
kõrgus veelgi pooltooni võrra. Nii on seitsme pedaali  
abil võimalik harfi kiiresti ja täpselt igasse soovitud  
helistikku ümber häälestada.

Võite muidugi kujutleda, et mängu ajal pedaalide käsitsemine on pagana keeruline. Küllap see ongi põhjus, miks harfi mängivad enamasti naised. Eks ütle ju vanasõnagi: «Kus isegi kurat enam toime ei tule, sinna saadab ta oma vanaema» . . .

Harfil võib nagu klaverilgi mängida akorde niihästi tavaliselt kui ka murtud kujul. Murtud akordides mängu nimetataksegi arpedžo (harfitaoline). Uhes teises mängumaneeris on harf klaverist isegi võimekam. Nagu paljud mu lugejaist kindlasti teavad, võib klaveril parema pöidla küünega ülemisest valgest klahvist alates üle kogu klaviatuuri libistada, mis tekitab efektse helide kaskaadi. Niisugust üle heliskaala libistamist, mida me juba trombooni juures tundma õppisime, nimetatakse *glissando*. Harfil on peale selle lihtsa *glissando* võimalik ka vastupidistes suundades topelt-*glissando*, s. o. samaaegne vastassuunaline *glissando* mõlema käega pilli kummalgi küljel. Klaveril on see ainult pooleldi teostatav. Peale selle võimaldab harf mitmesuguseid helide järjestusi, mida klaveril ainult osaliselt saab teostada.

Neid võimalusi on hakatud aga alles uuemal ajal kasutama. Varem oli harf puht-saatepill, mis eriti kaunilt sobis naishäältega. Tänapäeva orkestris on harfi õrnad helid nagu hõbedane kuuvalgus helimaastiku kohal.

Harfi lähimad sugulased on lautode perekonna esindajad lauto, mandoliin ja kitarr. Väliselt on neil harfiga väga vähe sarnasust, pealegi on nad palju väiksemad.

Lauto pärineb Ees-Aasiast, kust ta ristisõdade aegu Euroopasse tuli. Lauto kõlakorpus sarnaneb pikuti pooleks lõigatud pirniga; pirni varre kohal asub kael peaga. Esialgu oli lauto kaela viimane kolmandik koos peaga täisnurga all taha pööratud; sellist «murtud kaelaga» lautot on tänapäeval ainult harva näha. Keeled jooksevad peast üle kaela ja kõlakorpuse, nende arv oli eri aegadel erisugune, kõikudes neljast kuni neljateistkümmeni. Lautot mängides surutakse vasaku käe sõrmedega keeli vastavas kohas vastu kaela, samal ajal tõmmatakse parema käe sõrmedega umbes kõlakorpuse keskkohal keele vabalt võnkuvat osa.

Lauto on tänapäeval hoopis tagaplaanile jäänud, kuid 15.—17. saj. oli ta väga armastatud pill. Hea lauto oli tol ajal niisama palju väärt kui hea ratsahobune. Lautokunst õitses tol ajal peaaegu kogu Euroopas, eriti Prantsusmaal ja Saksamaal, aga ka Šveitsis, Inglismaal, Hispaanias, Itaalias, Poolas, Ungaris ja Böömimaal. Lautomängijaid peeti kõige auväärsemateks muusikuteks. Et nad mitte ainult rahumeelse mänguga ei tegelend, seda näitab meile järgmine kurioosne vahejuhtum: keegi kuulus poola lautomängija varastas — mis motiivid selleks ka olla võisid — oma metseenilt, mäsuliselt meelestatud magnaadilt, kompromiteerivad kirjad ja andis need üle kantsler Zamoyskile. Need kirjad põhjustasid kohtuprotsessi, mis lõppes magnaadi hukkamisega. Nii vallandas mahe automuusika ühe suurima poliitilise protsessi Poola ajaloos.

Mandoliin, itaalia rahvapill, millel itaallane oma sere-naade ja armulaule saadab, on vanast lautost pisut väiksem, muidu aga sellega üsna sarnane. Ainult mandoliini mänguviis on teine. Kõige enam levinud mandoliinitüübil on neli kahekordset keelt, s. t. iga keel esineb kaks korda. Mängijal on paremas käes väike kilpkonnaluust liistak — plektron, mida ta kahe samasse kõrgusse häälestatud keele vahel edasi-tagasi liigutab.

Kitarr tuli meile Hispaaniast. See on hoopis teisiti valmistatud pill kui lauto või mandoliin. Kitarrī kõlakorpus on lame ja küljekumerikega. Kujult meenutab ta viiulit, olles ainult kaks korda suurem. Kitarril on kuus keelt. Ta kõla on kalk ja teravavõitu.

Kitarr, mida mängitakse sõrmedega just nagu lautotki, saavutas suurema populaarsuse kui mandoliin. Möödunud sajandi esimesel poolel oli ta Euroopas nii saatekui ka soolopillina väga armastatud. Paljud kindlasti ei teagi, et suur Paganini oli silmapaistev kitarrimängija ning koguni komponeeris sellele pillile.

Noorim ja oma liigist pisut kõrvale kaldunud näpitspill on havai kitarr. Selle algkuju pärineb Havai saarelt, elektrimehhanism on hilisem euroopalik lisand. Kindlasti olete havai kitarrī juba sageli kuulnud, aga kas te ka teate, kuidas ta tehtud on?

Huvitaval kombel puudub tal tegelikult kõlakorpus.

See, mis kõlakorpuse moodi näib, pole muud kui massiivne puuklots, millesse keelte alla on paigutatud elektromagnetid. Keeli tõmmatakse kautšukplektroniga, elektromagnetid kannavad keelte võnked juhtme kaudu edasi lähedal seisvasse võimendajasse, kust helid lõpuks valjuhääldajasse lähevad. Niisiis peab hawaii kitarri mängija alati tervet raadiojaama endaga kaasas kandma. Mängija hoiab pilli põlvedel. Ta ei vajuta keeli vastu sõrmlauda nagu kõigil teistel vibu- ja näpitspillidel, vaid liigutab sõrmlaual edasi-tagasi metall-lükatit, tekitades sel viisil pillile karakterseid näguvaid helisid ja *glissando*'sid.

### *Pillide pill*

Seda aunimetust kannab orel, sest ta on meie suurimaid pille. Orelil on kõige keerukam ehitus, kõige suurem heliulatus ning kõige värviküllasem kõla. Kõik teised pillid on oreliga võrreldes — olgu mulle see võrdlus lubatud — nagu üksainus puu kohiseva laane kõrval.

Ometi pärineb orel üsna lihtsast perekonnast. Mõnikord tuleb ette, et väike, habras ema toob ilmale tõelise hiiglase, kes, vaevalt lapseeas välja kasvanud, ümbrusele oma kahe meetri kõrguselt alla vaatab. Nii oli lugu ka oreliga, sest ta esivanemad olid paaniflöööt ja ... torupill. Selle igivana rahvapilli väiksest lõõtsast ja paarist vilest arenes sajandite jooksul välja vägev orel, mille võimas kõla kirikuid ja uuemal ajal ka paljusid kontserdisaale täidab.

Esimesi klaviatuuriga oreleid, veel väga primitiivseid, kõige rohkem viieteistkümne vilega pille, tunti Euroopas 2. sajandil enne meie ajaarvamist. Nende leiutajaks peetakse kellegi Aleksandria habemeajaja poega. Uus instrument võitis varsti kõrgetest aukandjatest muusikasõprade tunnustuse. Kui väidetakse, et keiser Nero eelistanud mängida lüüral, siis pole see päris õige, tema lemmikpilliks oli pigem orel. 8. sajandil

kinkis Bütsantsi keiser Karl Suurele oreli, kes selle siis Aacheni kirikusse üles seada laskis.

Saksamaal ehitatakse oreleid juba ligi tuhat aastat. Algul tegelesid sellega peaaesjalikult benediktiini munkad. Tollest ajast peale ei ole lakatud oreli täiustamast, ta heliulatust ning kõlavärve avardamast. 1300. a. paiku leiutati pedaal, s. o. klaviatuur, mille klahve vajutatakse alla jalgedega. Praegu on oreleid viie manuaaliga (klaviatuuriga käte jaoks), kahe pedaaliga ja mõne tuhande vilega, millest pisim on alla 1 sm ja suurim 10 meetrit pikk.

Oreli heliulatus on väga suur, ta madalad helid on üldse kõige madalamad, mida võib instrumendil tekitada. Õhusammas võngub nende helide korral nii aeglaselt, et üksikuid võnkeid võib isegi kuulda. Madalaima ja kõrgeima heli vahele mahub kümme oktaavi; heliulatus on  $C_2 - c^7$ . Oreli tähtsamad osad on õhusurve ja -juhtimise seadmed, viled ning mängupult manuaalide ja pedaalidega. Õhuseadmed on oreli kops. Paljudele minu lugejatele pole vist uudis, et oreliil saab heli ainult siis tekkida, kui viledesse õhku puhuda. Õhujuhtimise seadmete ülesanne on varematega aegadel lõõtsatallamisega, tänapäeval aga peaaegu eranditult elektri jõul saadud õhusurve juhtimine iga üksiku vile juurde. Õhk voolab lõõtsadest mitmesuguste kanalite kaudu tuulepõhja, kust ta vileteni juhitakse. Viledesse tungib õhk alles siis, kui mängija klahvi allavajutamise vastu vastava vile ventiili avab. Mehhanismi, mis manuaali- ja pedaaliklahve vileventiilidega ühendab, nimetatakse traktuuriks.

Vilesid on kaht liiki: huul- ja keelviled. Huulviledel on külje peal ava, mille ülemine serv on sissepoole painutatud. Heli tekib, kui vilesse tungiv õhuvool põrkab vastu seda serva ja hakkab võnkuma. Keelvile juures seevastu paneb sissevoolav õhk võnkuma elastse metallkeele; see võnkumine kandub edasi õhusambale vile torus ja tekib heli.

Oreliviled on osalt metallist (inglistinast või inglisisest seatina sulamist), osalt puidust. Ja nagu on kerge mõista, on puidust valmistatud mitte väikesed, vaid just suured vile, mis annavad kõige sügavama ja jõulisema heli. Heli kõrgus sõltub vile pikkusest, kõla-

värv aga vile kujust, läbimõõdu ja pikkuse suhtest, õhusurve ja muudest taolistest asjaoludest. Viled on jaotatud üsna suureks hulgaks rühmadeks, niinimetatud registriteks; igasse registrisse kuuluvad ühesuguse ehitusega viled ning sõltumata helikõrgusest ühendab neid omavahel sarnane tämber.

Registreid on väikestel orelitel isegi alla kümne, suurte pillidel ulatub nende arv aga sajani ja üle selle. Kui mõelda, et igas registris on suur hulk vilesid, saab selgeks, et ainult väike osa viledest on näha väljastpoolt, just nagu suure heli- ja kõlalao vaateaknal. Nähtavad viled on pealegi sageli tummad, nad ei helise, vaid annavad pillile ainult efektse välimuse.

Oreli registrite suurest hulgast, millest paljud oma kõlavärvilt teisi pille meenutavad, vaatleme me ainult mõnda kõige tüüpilisemat.

Kõigepealt tuleks nimetada printsipaali, iseloomuliku orelikõlaga registrit, mida ei saa võrrelda teiste pillidega. Küll aga sarnaneb üks teine register tämbrilt kontrabassiga, kolmas fagotiga, järgmised inglissarve, oboe ja flöödiga. Edasi on registrid, mis meenutavad vaskpillide tämbrit, isegi tšelesta klaasist kõla või timpani tumedat kõminat. Lõpuks nimetagem veel üht registrit, mille tämber sarnaneb inimhäälega, seepärast nimetataksegi seda *vox humana* (ld. inimhäääl).

Sellega pole aga oreli kõlavõimalused kaugeltki ammendatud. Nimelt võib üksikuid registreid omavahel ka kombineerida. Kui näiteks ühendada kõrge flöödirigister madalama registriga, saame klarneti kõlavärvi.

Registrid on jagatud manuaalide ja pedaalide vahel. Oreli kahel kuni viiel manuaalil on igaühel 54—61 klahvi, pedaalil (kaks pedaali esineb harva) on tavaliselt ligi 30 klahvi. Kui mõtleme, et organist peab käsitsema peale paljude klahvide manuaalidel ja pedaalil veel neljakümnet või enamat registrivahetuse klappi, siis saame ettekujutuse, kui suuri nõudeid oreli mäng esitab.

Kas orel on eranditult kiriklik pill? Kaugeltki mitte. Tal on tänapäeval kindel koht kontserdisaalis. Et oreli juba varemgi ilmalikuks otstarbeks kasutati, jutustab Adam Mickiewicz poemis «Pan Tadeusz», kus

vana Gerwazy peatab vaenlase, heites ründajaile ülalt kaela rasked tinaviled. Ainult ühest peaks hoiduma, nimelt fokside ja tangode mängimisest orelil. Selleks kahtlaseks otstarbeks on praegu kõikjal levinud kino-orel, mis oma vinguvalt ja vilistavalt kiunuva heli ning hakitud bugi-vugirütmidega võib meid mõnikord sõna otseses mõttes ahastusse viia.

Harmonium õieti ei kuulugi siia, aga et me ülevaade oleks täielik, nimetame ka teda. Harmonium näeb välja nagu pianiino. Tal ei ole vilesid, õhuvool, mida mängija jalgadega lõõtsa tallates tekitab, paneb võnkuma mitmesuguse suurusega metall-lehekused. Pilli kõla on hõre, nasaalne ja magusavõitu. Harmoniumil on küll registrid, kõlavõimalused on aga oreliga võrreldes väiksed. Heliulatus on maksimaalselt seitse oktaavi, enamasti aga veel väiksem.

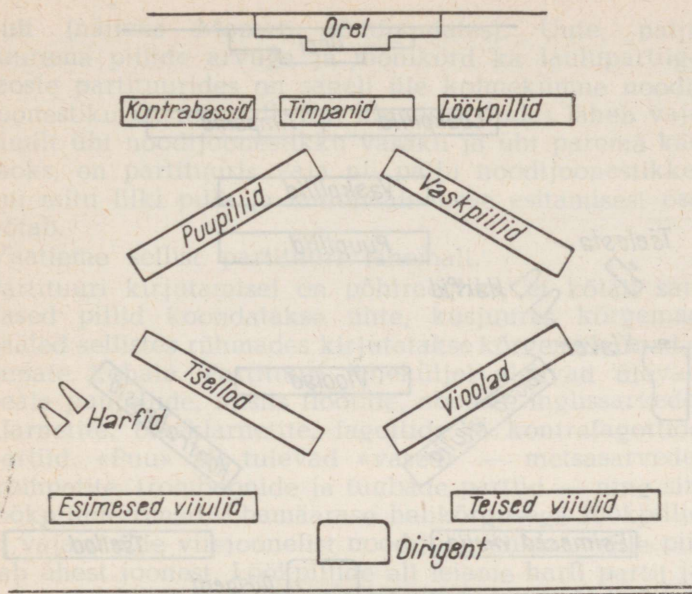
Harmoniumi kasutatakse veel sageli seal, kus puudub raha või ruum oreli ehitamiseks. Oleks tervitatav, kui harmoniumide asemel kasutataks väikseid portatiivseid oreleid. Oreli kõla, olgu see või väikse pilli oma, pole millegagi võimalik asendada.

### *Väike, aga tähtis: taktikepp*

Nüüd, kus oleme üksikuid orkestripille piisavalt tundma õppinud, on aeg vestelda nende asetusest kontserdilaval.

Orkestri paigutus pole suvaliselt määratud. See on igal juhul pigem paljude katsetuste ja pikaajaliste kogemuste tulemus. Peab see ju võimalikult täielikult tagama, et lähestikku asetsevad pillirühmad üksteist kõlaliselt ei segaks, et orkestrijuht oma puldis võiks iga üksikut pilli selgesti kuulda ja et publik saalis saaks tasakaalustatud, tervikliku kõlapildi.

Euroopas eelistati alates möödunud sajandi keskpaigast kuni Teise maailmasõjani sümfooniaorkestri asetust, mis nägi välja umbes nii, nagu on kujutatud järgneval skeemil:

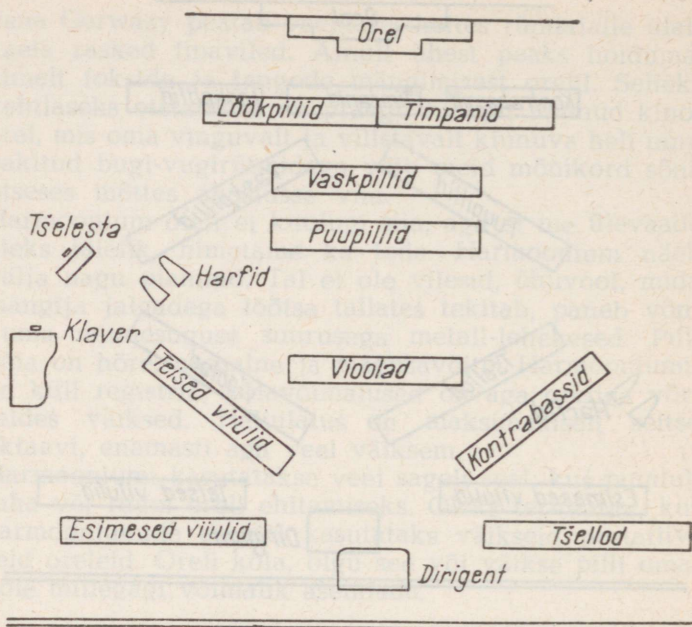


Pärast 1945. a. mindi paljudes kohtades üle niinime-  
tatud ameerika asetusele, mis sobib paremini uuema  
muusika kõla iseloomuga ning peale selle vastab ka  
helisalvestuse ja raadioülekannete tehnilistele vajadus-  
tele. Seda paigutust kujutab meie skeem lk-l 74.

Ooperiorkestril, mis on paigutatud näitelava ette  
orkestriruumi, on asetused teistsugune.

Meie vestlus orkestrist ja selle pillidest oleks puudu-  
lik, kui jätaksime tähele panemata inimese, kes  
kontserdi ajal ise küll ühtki pilli ei mängi, kuid kes  
kogu orkestri tööd juhib ning oluliselt mõjustab selle  
kunstilist taset, — ma mõtlen siin dirigenti.

Võhikud avaldavad mõnikord arvamust, et dirigent  
seisvat muusikute ees oma lõbuks, lihtsalt paraadi  
pärast, orkester mängivat ilma tema vehkimiseta nii-  
sama hästi. See vaade on sügavasti ekslik ja toetub  
ainult dirigendi ja orkestri töö lõppfaasile! Sest igale  
kontserdile eelneb palju pingelisi proove, kus tehakse  
ära kõige tähtsam: õpitakse teos täielikult selgeks,



nagu kontserdiettekanne nõuab. Proovide ajal sarnaneb kontserdisaal muusikalise köögiga, kus pala kõigepealt läbi tambitakse, siis sellele õige vorm antakse, kõlavürtse lisatakse ja lõpuks meeleolukastmega viimistletakse. Alles pärast säärast aeganõudvat ja vaevarikast tööd võivad elegantsetes frakkides muusikud teda kontserdil publikule serveerida.

Vaatame korraks orkestri prooviköögis ringi ja heidame pilgu mõnda musikapatta ...

Orkestrandid on juba kogunenud. Dirigent seisab podiumil, ta ees on paks raamat — partituur. Mis on partituur? Väike imeasi, võhiku jaoks on ta seitsme pitseriga raamat.

Algaja klaverimängija esimene raskus on teatavasti nootide üheaegne lugemine kahelt noodijoonestikult, millest ülemisel on noodid paremale, alumisel vasakule käele. Dirigent aga peab noote lugema üheaegselt — ülalt alla — vähemalt üheteistkümnelt noodijoonesti-

kult (näiteks Mozarti sümfooniates). Uute, palju suurema pillide arvuga ja mõnikord ka laulupartiiga teoste partituurides on sageli üle kolmekümne noodijoonestiku üksteise all. Kui klaverinootides läheb vaja ainult üht noodijoonestikku vasaku ja üht parema käe jaoks, on partituuris vaja nii palju noodijoonestikke, kui mitu liiki pille ja lauluhääli teose esitamisest osa võtab.

Vaatleme sellist partituuri lähemalt.

Partituuri kirjutamisel on põhireeglik, et kõlalt sarnased pillid koondatakse ühte, kusjuures kõrgemad hääled sellistes rühmades kirjutatakse kõrgemale, madalamate kohale. Partituuri leheküljel algavad ülevalt peale puupillide, niisiis flöötide, oboede, inglissarvede, klarnetite, bassklarnetite, fagottide ja kontrafagottide partiid. «Puu» all tulevad «vased» — metsasarvede, trompetite, tromboonide ja tuubade partiid — ning siis löökpillide omad. Ebamäärase helikõrgusega löökpillid ei vaja muide viijejoonelist noodijoonestikku, neile piisab ühest joonest. Löökpillide all leiame harfi partii ja kui teoses on ette nähtud ka lauljate partiid, järgneb nooditekst laulusolistidele ja koorile. Alles siis, päris lõpus, tulevad kõige tähtsama, kandva pillirühma, keelpillide kvinteti partiid. Oreliga teoste puhul lõpeb partituuri lehekülg orelipartiiga kolmel noodijoonestikul.

Partituuri ühele leheküljele mahub ainult paar takti. Me võime nüüd välja arvutada, kui mahukas on ühe suure sümfoonilise teose partituur. Kui mõtleme sellele, et enne kui dirigent üldse orkestriproove alustab, peab tal terve partituur peas olema, ta peab kogu seda tohutut helimaterjali peast teadma, siis võime kujutleda, kui pingutav on dirigendi ettevalmistustöö.

Dirigendi puldil on kogu teose muusikatekst, igal üksikul orkestrandil on ees ainult oma pilli partii.

Kui kõik noodid on välja jagatud, peavad orkestrandid veel oma pille häälestama, muidu võiks orkestri kõla kergesti ebapuhtaks jääda. Ammusest ajast on oboe see pill, mis annab hääle tervele orkestrile.

Alles nüüd võib proov alata. Dirigent koputab peenikese kepiga — taktikepiga — oma puldile. Mu lugejad tunnevad seda žesti ja taktikeppi ning arvavad

vist, et need mõlemad on niisama vanad kui orkester ise.

Tegelikult on praeguse kujuga taktikepp ja rahulik dirigeerimisviis pärit 18. saj. teisest poolest. Enne seda pidi dirigent orkestri ees seisma, nagu publiku poole, vastasel korral olnuksid kohalviibivad «peened» härrased (kuningast endast ja valitsevatest vürstidest rääkimata!) surmani solvunud. Samal põhjusel mängis orkester tol ajal... püsti seistes.

Halvustav suhtumine orkestrisse oli tingitud muusikute sotsiaalsest seisundist. Viletsapalgalised pillimehed olid sunnitud oma kunstialase tegevuse kõrval veel teisi, madalamaid ameteid pidama. 18. saj. kuulus helilooja, dirigent ja viiuldaja Karl Ditters von Dittersdorf kirjutab oma mälestustes, et Varaždini piiskopi kojakapelli kolmekümne neljast muusikust pidid kakskümmend «muusikavabadel tundidel» töötama piiskopi teenrina, üks kammerteenrina ja üks kondiitrina.

Nagu öeldud, pööras dirigent näo publiku poole ega näinud järelikult oma orkestrante. Et orkestrile vähemalt rütmi anda, lõi ta pika kepiga takti vastu põrandat. Niisugune taktikepp põhjustas kord üsna iseäraliku surmajuhtumi. Helilooja Jean Baptiste Lully, prantsuse ooperi isa, väga temperamentne ja äkiline inimene, tavatses taktikeppi niisuguse jõuga vastu põrandat lüüa, et kogu ruum kõmises (mida kuulajad muide sugugi häirivaks ei pidanud). Kord eksis ta löögiga ja selle asemel et vastu põrandat lüüa, lõi ta kepi läbi oma jala, sai veremürgituse ja... suri.

Pärast seda ekskursi minevikku pöördugem tagasi meie praeguse, ohutuma taktikepi juurde.

Niisiis, dirigent koputab taktikepiga vastu pulti, orkester vaikib; mängijad keskendavad tähelepanu teose esimestele taktidele.

Kas on loota, et nad kohe dirigendi soovi kohaselt kokku mängivad? Oo ei! Kuigi igaüks neist on oma partiid juba kodus harjutanud, on nende mäng algul ainult kobamine, nagu veerimine. Dirigent koputab uuesti vastu pulti ja alustab elementaarset tööd — eelseisvat ettekannet silmas pidades teose takt-taktilt läbitöötamist. Tempo annab ta käe viipamisega.

Kui tempo on mängijatel käes, tuleb orkestri või üksikute pillirühmade kõlatugevust reguleerida, leida sobiv kõlakarakter, õigesti välja töötada rõhud ja viia üksikud hääled tasakaalu, lühidalt — tuleb lugematust hulgast viimistletud detailidest vormida nii seesmiselt kui väliselt viimistletud tervik.

Dirigendile on suureks kergenduseks, et iga mängija on oma partiid varem omaette harjutanud, sest pole midagi halvemat kui järjest ilmnevad puhttehnilised raskused. Kui vahel siiski midagi puudu jääb, aitab enamasti vastava koha mitmekordne läbimängimine. Ainult mõne puhkpillimängija, eelkõige metsasarvemängija puhul peab dirigent asjale lähenema ettevaatusega. Ta väldib siin igasugust ülepingutust mängija juures — parem ilusasti veenda või, kui see ei aita, järgmisele proovile lootma jääda.

Me teame, et sümfoonilises teoses ei mängi kõik pillid korraga. Pigem valitseb siin häälte pidev sisseastumine ja vaitjäamine. Dirigendil on seejuures väga tähtis ülesanne igale üksikule pillirühmale sisseastumiseks märku anda. Oletame, et ta käsib eksikombel liiga vara trompetil sisse astuda. Mis juhtub? Valed helid, inetu kõlasagedus, pealtkuulajad minestavad, dirigent tahaks maa alla vajuda, täielik blamaaž, kõik on otsas! See on veel üks näide sellest, kui erakordselt tähtis on elegantne härra, kes kontserdi ajal kätega vehkides orkestri ees seisab.

Sellest kõigest on enesestki mõista, et dirigendil peab olema väga hea kuulmine. Tuleb ette, et isegi kutse- lised muusikud, kes proovil viibivad, ei tea, miks dirigent keset mängu äkki katkestab. Neil tuleb lasta endale selgeks teha, et nii- ja niisuguses taktis mängis teine flööt kolmanda kaheksandiku pooltooni võrra madalamalt. Dirigent kuulis selle ära valjusti mängiva orkestri helidetulvast.

Nii näeb välja, väga lühidalt ja lihtsustatult, dirigendi raske, pingutav ja vastutusrikas töö, mida kroonib kontsert. Selle töö eest on ta ära teeninud meie tänu ja kiiduavaldused. Me ei unusta siiski, et dirigent on küll tähtis, kuid ometi mitte kontserdi kõige tähtsam isikus. Ta on ja jääb teose esitajaks ja seega vahendajaks meistrile, kes meile selle teose kinkis.

## Repetitoorium

On vana komme, et ühe teadusharu studium lõpetatakse omandatud teadmiste kordamisega, niinimetatud repetitooriumiga. Igaüks, kes on kunagi olnud üliõpilane, tunneb seda pahatihti igavat ammu tuntud faktide mäletsemist, kuupäevade, terminite ja nimede kuiva loetlemist ning osavaid eksamiküsimusi, mis peavad välja selgitama, kas kõik on küllalt hästi meeles. Kunst ei ole ei igav ega kuiv, ja ta ei tohi isegi siis igav ja kuiv olla, kui on tegemist tema saladuste tundmaõppimisega. Seepärast on meie repetitoorium pillidest peale tundmaõpitu kordamise ka sissejuhatus millelegi uuele.

Thomas Mann kirjutas ühe oma viimastest romaanidest ajal, kui hitlerlik fašism veel võidujoovastuses ja oma lähedases triumfis kindlana juba kuristiku poole tüüris. Kirjanik, kes oli sügavasti veendunud kunstniku vastutuses oma rahva saatuse eest, oli palju mõtelnud selle üle, mil määral on saksa kunstnikud oma kodumaa õnnetuses kaassüüdlased. Ameerika emigratsioonis kirjutatud romaanis «Doktor Faustus» püüab autor sellele küsimusele vastust leida.

«Doktor Faustuse» ühes lõigus kirjeldatakse muusikariistade kauplust. Selle lõigu valisingi ma meie väikese instrumendiõpetuse repetitooriumiks. Siin ta on:

Maja poolkorrusel asuv kauplus, kust sageli kostsid mitmesugustes kõlavärvides üle oktaavide jooksvad pillide proovimise helid, pakkus oivalist, ahvatlevat, ma ütlesin isegi kultuuriliselt köitvat vaatepilti, mis akustilist fantaasiat lausa seesmise helidetulvani erutas. Peale klaveri, mille Adriani kasuisa oli jätnud erifirma hooleks, leidus siin kõike, mis kõlab ja laulab, mis kumiseb, heliseb, toriseb, päriseb ja mürtsub, muide, siin olid ka klaviatuuriga pillid esindatud armsa kella-mänguklaveri tšelesta näol. Siin rippusid klaasi taga või olid sängitatud muumiakirstu-taoliselt elaniku kuju järgi vormitud kastidesse veetlevad viulid, lakitud kas kollakaks või pruunikaks; nende saledad, käepideme juurest hõbedaga mähitud poognad olid kastikaane siseküljel varjul. Neid oli Itaaliast — nende kaunis

kuju ainuüksi juba reetis asjatundjale Cremona päritolu —, neid oli ka Tiroolist, Madalmaadelt, Saksimaalt, Mittenwaldist ja Leverkühni enda töökojast. Ka viisirikas tšello, mis oma täiusliku kuju eest Antonio Stradivarile tänu võlgneb, oli siin arvukalt esindatud, samuti nagu ta eelkäija kuuekeeleline *viola da gamba*, mis vanemates teostes auga ta kõrval mängib; alati võis siin leida ka viiulite perekonna teisi liikmeid, nagu alti ja *viola alta*'t; lõpuks oli ka minu enda *viola d'amore*, mille seitsmel keelel ma eluaeg olen mänginud, pärit siitsamast. Pill oli vanemate kingitus mulle leeripäevaks.

Siin nõjatusid vastu seinu mitu *violone*'t — hiigelviiulit, kohmakat kontrabassi, mis on võimelised majesteetlikuks retsitatiiviks, mille *pizzicato* on kõlavam häälestatud timpani helist ja millelt ei loodaks nii looritatud nõiduslikke flažolette. Ka nende paarimehi puupillide hulgast, samuti kuueteistkümne jala pikkusi kontrafagotte oli siin õige mitu; see on pill, mis kõlab talle kirjutatud nootidest oktaavi võrra madalamalt ja lisab võimsalt jõudu bassidele; dimensioonidelt on ta kaks korda suurem oma vähemast vennast, skertsolikust fagotist, mida ma nõnda nimetan, sest fagott on basspill ilma õige bassi jõuta, isegi nõrgavõitu mõkitava ja karikatuurse kõlaga. Ja ometi, kui ilus ta oli oma painutatud huulikutoruga, läikivate klappide ja kangimehanismi ehtes! Kõitvat vaatepilti pakkus tehniliselt kaugele edasi arendatud ja täiustatud šalmeide väesalk — bukooliline oboe, nukrateks viisideks kohane inglissarv, klappiderikas klarnet, mille madal *chalmereau*-register on nii õudusttekitav, kaunikõlaline kõrge register aga nii hõbedaselt särav, siis veel *corno di bassetto* ja bassklarnet — igaüks neist oma täiuslikkuses võimeline innustama virtuoosi.

Kõik nad meelitasid ligi, lamades sametil onu Leverkühni kaupluses. Seal oli ka mitut süsteemi põikflööte, valmistatud kõige erinevamatest materjalidest: pukspuust, grenadilli- või eebenipuust, elevandiluust huulikuga või üleni hõbedast; nende kõrval — läbilõikava kõlaga sugulane pikoloflöö, mille kõrged toonid kostavad läbi orkestri *tutti* ja mis lausa virvatulena või sädeleva leegina võib tantsida. Siis

tuli helkiv vaskpillide koor: kaunis trompet, mille kuju ise juba reedab heledakõlalist signaali, uljast laulu ja pehmet kantileeni; romantikute lemmik, mitmeks ringiks kokkukeeratud metsasarv; sale ja võimas tromboon; *cornet à pistons* ja lõpuks massiivse basstuuba raske kogu. Isegi selle pillirühma muuseumiharuldusi, nagu paari härjasarvena paremale või vasakule keeratud *lur*, võis Leverkusni kaupluses enamasti ikka leida. Aga nagu ma seda mälestustes nüüd taas näen, oli poisikese silmale kõige põnevam ja toredam selles kaupluses mitmekesine väljapanek löökpile, kus varase lapsepõlve ihaldatud mänguasjad, millega tutvus algas jõulupuu all, olid siin äkki väärikal ja täiustatud kujul, selleks et teenida täiskasvanute vajadusi. Kui teisiti nägi siin välja väike trumm võrreldes tolle kirju puust, pergamendist ja nöörist mänguasjaga, mis kuueaastase trummilööja käes kiiresti ära kulus! See siin ei olnud paelaga üle õla pandav, vaid oli orkestri tarbeks käepäraselt kolmejalgse aluse külge kinnitatud, ta alumisele nahale oli tõmmatud soolkeeled; puust pulgad, palju uhkemad kui kunagi meie omad, ootasid kutsuvalt aluse küljes rõngastes. Siin oli kellamäng, mille lasteväljaandel me kunagi õppisime mängima viisi «Lendab linnuke siia». Elegantses kastis olid kahekordselt ridamisi põikliistudel, nii et nad vabalt võnkuda saaksid, piinliku täpsusega häälestatud metallplaadikesed, nendel mängimiseks seisid nägusad terashaamrikesed kastikaane vooderdatud siseküljel varjul. Siin oli kromaatilisel häälestatud arvukatest puuklotsidest ksülofon, mis näib olevat tehtud selleks, et esile manada kuulaja kujutluses pilti vaikselt kesköötunnil kalmistul tantsivatest luukeredest. Ka suure trummi võrudega hiigelsilinder, mille naha paneb kõmisema viltpeaga nui, oli kohal, samuti vaskne timpan. Veel Berlioz pani neid oma orkestris tervenisti kuusteist tükki ritta, sest ta ei tundnud selliseid kangimehhanismiga timpaneid, nagu nad Leverkusni juures olid, kus mängija ainsa käeliigutusega võib helistikku sobivaks muuta. Kui hästi on mul veel meeles poisikesetemp, millega me seda pilli proovides hakkama saime — Adrian või mina, ei, küllap olin see ainult mina, kes keppi trumminahal põristas sel ajal, kui tubli Luca

häälestust üles- või allapoole muutis, nii et kõige kummalisem *glissando*, mingi libisev kolin tekkis! — Siia lisandusid veel taldrikud, mida ainult hiinlased ja türklased teha oskavad, hoides vaid oma teada hõõguva pronksi sepistamise saladust, ning mida mängija pärast löömist võidurikkalt kõrgel hoides kuulajäte poole pöörab; kõmisev tamtamm, mustlaste tamburiin, teraspulga löögi all heledalt helisev triangel oma lahtise nurgaga; tänapäeva simblid ning õõnsad peos klõbisevad kastanjetid. Kui veel arvesse võtta, et kogu seda rõõmu kroonis Erard'i pedaalharfi kullatoreduses hiilgav kuju, siis pole raske mõista seda salapärast külgetõmbejõudu, millega meid poisikesi ahvatles onu Leverkühni kaupluseruum, see vaikiv, kuid oma kõladest tuhandel viisil jutustav heliparadiis.

## *Muusikalised vormid, oskussõnad ja veel mõndagi muud*

### *Noodikirja ajalugu*

Mul on hästi meeles sõjakäik, mida me Poolas kirjaoskamatuse vastu pidasime. Ei võinud enam kauem taluda seda häbi, et maal, kus kultuuri edendamist peetakse esmaseks ülesandeks, leidub inimesi, kes ei oska ei lugeda ega kirjutada. Meie vaid paar kuud kestnud sõjakäigul olid hiilgavad tagajärjed. Oli vaja nimelt inimestele ainult napilt kolmkümmend tähemärki ning nende praktiline kasutamine selgeks teha ja juba võisidki endised kirjaoskamatud fikseerida kirjas kõik, mida tahtsid: alates kotitäie jahu vastuvõtmise kviitungist kuni õrnade armuavaldusteni pruudile.

Võrratult raskem on muusikalise mõtte ülesmärkimine! Kellel heliseb mõni viis peas, peab selle kirjapanekul ära märkima esiteks üksikute helide kõrguse, teiseks nende vältuse (üks heli peetakse pikemalt välja, teine lühemalt), kolmandaks helide eri intensiivsuse (kas meloodia peab valjult algama ja vaikselt lõppema või ümberpöörduvalt) ja neljandaks tempo, milles meloodia kulgeb. Ainult siis, kui viisi üleskirjutamisel on arvestatud kõiki neid nõudeid, saab seda esitada ka keegi teine nii, nagu helilooja oli mõelnud.

Nende raskuste tõttu oli noodikirja arenemislugu pikem ja keerukam kui kirjatähtede oma. Ometi on see nüüsimana huvitav kui teisedki epohhid inimese võitluses aja vastu, et anda kestvust nähtustele, mis aeg muidu unustusemerre uputaks.

Vaadelgem seepärast korraks noodikirja arengut. Euroopa kultuuris pärinevad vanimad nootide ülestähendused Antiik-Kreekast. Kreeklased kasutasid selleks

otstarbeks tähti mitmesugustes asendites (püsti, küljeli või kummuli näit. E  $\Gamma$   $\Xi$  ). Iga täht tähistas üht heli, kuid helikombinatsioone oli rohkem kui tähekombinatsioone. Seepärast läksid tähtühendid aja jooksul niivõrd keeruliseks, et neid ei olnud enam võimalik praktiliselt kasutada. See viis paradoksini: Vana-Kreekast on säilinud arvukalt traktaate, millest muu hulgas nähtub, et muusika oli tol ajal tähtis filosoofiaharu, samal ajal on meie päevini säilinud vaid üksikuid ülestähendusi vokaal- ja instrumentaalpaladest.

Keskajal kasutati muusika ülesmärkimiseks teisi märke — neumasid (kreeka keeles tähendab *neuma* vihjet). See märkimisviis oli veel ebatäpsem kui vana tähtnoodikiri. Tolle aja arusaamade kohaselt peeti muusika nime vääriliseks ainult liturgilisi laule. Neid teati nagunii peast ja ainult mälu toetamiseks mõeldi välja neumad — omamoodi muusikastenograafia, mis pidi kirikukoori juhile üksnes meelde tuletama, kus meloodia langes ja kus tõusis.

Igas teadusharus on omad põhjanevad leiutised, mis selle edaspidist arengut otsustavalt mõjutavad. Enamasti on need lihtsad, kuid vahel on just kõige lihtsama asja peale kõige raskem tulla. Seda liiki leiutisi nime-tame igapäevases kõnekeeles lühidalt ja tabavalt «Kolumbuse munaks».

Muusikalise «Kolumbuse muna» leiutas munk Guido Arezzo, kes sündis mõni aeg enne 11. sajandi algust Arezzos Toskaana provintsis Itaalias ja elas umbes kuni 1050. aastani. Ferrara Pomposa benediktiini kloostrimungana pühendas ta end muusikaõpinguile. Tema kasvav huvi muusika vastu ei lasknud ta usuveni rahu magada, nad mässisid õpetatud munga mitmesse int-riigi ning süüdistasid teda — nagu tol ajal tavaks oli — salaühenduses kuradiga. Kuuldused sellest ulatusid Roomani, kuid Guidol õnnestus paavsti veenda oma muusikateooria puhtuses. 1029. a. nimetati Guido tee-nete eest Avellano kamalduuli kloostriprioriks, kus ta paljude viljakate aastate järel au sees suri.

Millel põhines siis priori pöördelise tähtsusega leiutis? Üksteise kohal asuvate joonte süsteemil, kusjuures iga joon määrab ära eri helikõrguse. (Algul kõikunud joonte arv kujunes pikapeale meie praeguseks viie-

jooneliseks süsteemiks.) Nüüd oli asi juba tunduvalt lihtsam! Joonte peale või vahele kirjutatud noodid andsid selgesti ja täpselt heli-helilt edasi meloodia kulgu nii, nagu helilooja oli mõelnud. Ärgu unustagu meie järeltulijad seda leiutist sidumast tolle Arezzo õpetatud munga nimega!

Sellest hoolimata jäi veel palju leiutada ja täiendada. Helikõrguse täpse märkimise probleem oli lahendatud; aga kuidas märkida heli vältust? Missuguste märkidega saab selgesti väljendada, et esimene heli peab kaks korda kauem kestma kui teine ja et kolmas heli on neli korda lühem kui esimene? Et leida sellele ja selle-  
taoliste probleemidele rahuldavat lahendust, kulus tervelt kuus sajandit paljude muusikateoreetikute pingutavat tööd: meie noodikirja praegune tase saavutati alles 17. saj. alguseks.

See ei jää meie raamatus viimaseks näiteks, kui aeglaselt ja millise hilinemisega teiste kunstiliikidega võrreldes toimus nii keeruka kunsti areng, nagu on muusika. Üheksa sajandit enne meie ajaarvamist, niisiis peaaegu kolme tuhande aasta eest, pandi Homeroose eeposed «Ilias» ja «Odüsseia» nii kirja, et me võime neid tänini vähimagi tekstiuurimiseta lugeda. Ülestähendused tänapäeva (õigemini tänapäevasele lähedases) noodikirjas on seevastu ainult paarsada aastat vanad.

Vestelgem nüüd tänapäeva noodikirja mõnest üksikasjast, ja nimelt — olgu kohe ette öeldud — mitte nii nagu muusikateadlased, vaid nõnda, nagu tehakse muusikasõprade ringis.

Asume neid küsimusi vaatlema kordamööda ja sel põhjusel peame helikõrguse märkimise juurde veel hetkeks tagasi pöörduma.

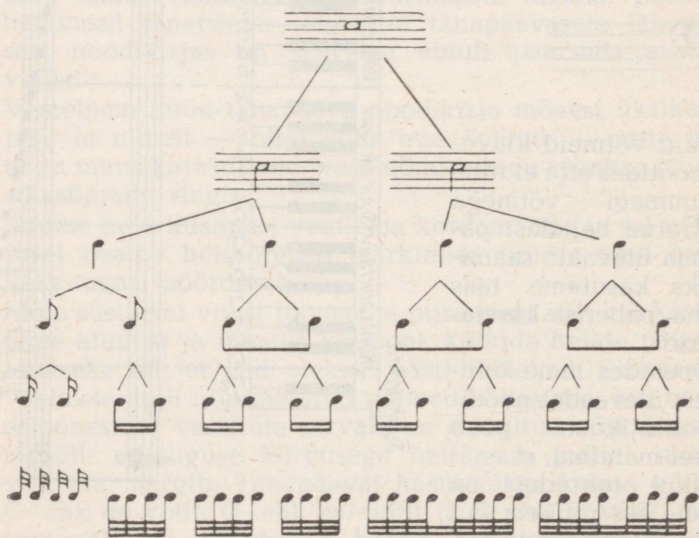
Meie süsteemi viiest joonest ei piisa isegi siis, kui kasutame alumisi ja ülemisi abijooni, kõikide helide paigutamiseks nii, et nad oleksid hästi loetavad. Seepärast võetakse appi niinimetatud võtmed. Alles siis, kui noodijoonestiku vasakule servale on märgitud võti, teame täpselt, missuguse kõrgusega heli asub joonel, mille võti ära märgib. Tänapäeval kasutatakse kolme võtit: C- ehk *do*-võtit, G- ehk *sol*-võtit ja F- ehk *fa*-võtit, mis vastavalt eri pillide ja häälte heliulatusele kirju-

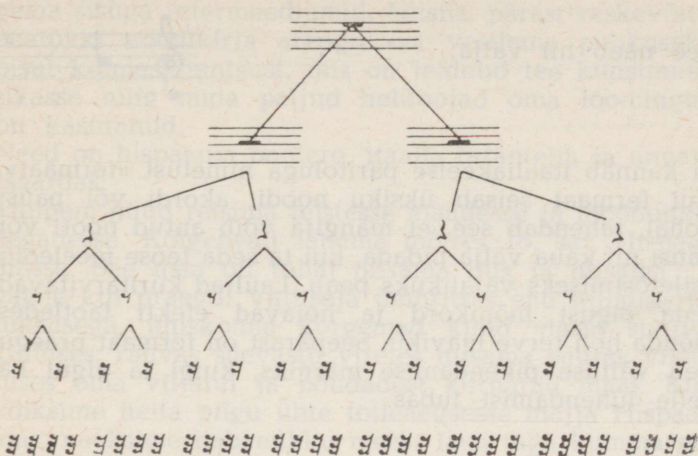


Soololaulule (ilma saateta) piisab ühest joonestikust, klaveripalade puhul läheb tarvis juba kaht paralleelset, teineteise kohal asetsevat joonestikku, millest üks on parema ja teine vasaku käe nootidele. Oreliteostes tuleb juurde veel kolmas joonestik nootidega pedaali mängivate jalgade tarvis. Ja lõpuks on orkestrijuhil, kui ta oma puldis seisab, ees partituur, nagu me juba teame, sageli kolmekümne või enama joonestikuga — iga orkestrihääle jaoks on oma joonestik.

Millise lõpptulemuseni jõudsid sajandeid kestnud otsingud heli vältuse võimalikult täiusliku märkimise viisi saamiseks? Tulemus on väga praktiline ja näeb jämedates joontes välja järgmiselt:

Suhteliselt kõige pikem heli tähistatakse tervenoodiga, millel on ovaali kuju. Tervenoot jaguneb kaheks poolnoodiks, mis on samuti ovaalikujuised, kuid varrega. Need omakorda jagunevad veerandnootideks, mida märgitakse seest täidetud ovaalsete varrega punktidenä.





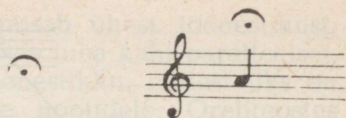
Skemaatiliselt sarnaneb see süsteem kuuekorruselise püramiidiga. Püramiidi tipuks on tervenoot, mis jaguneb allapoole esiteks kaheks poolnoodiks, siis neljaks veerandnoodiks, kaheksaks kaheksandiknoodiks, kuuteistkümneks kuuteistkümnendiknoodiks ja lõpuks kolmekümne kaheks kolmekümnekahendiknoodiks (vt. joonist lk. 86).

Teoreetiliselt võib jagamist jätkata ja tervenoodi veelgi väiksemateks osadeks jaotada. Järjest vähenevad noodivältused on tuletatavad lihtsast matemaatilisest reast 2—4—8—16 jne. Kui näiteks parema käega klaveril tervenoot välja pidada, võib samal ajal vasakuga kaht lühemat poolnooti või nelja vastavalt veel lühemat veerandnooti mängida.

Koos heli vältuse tähistamise süsteemiga kujunes välja ka süsteem pausi vältuse tähistamiseks. Pausi kestus võib olla täpselt nii nagu helilgi kas pikem või lühem. Ülal asuval joonisel on antud «pauside püramiid».

Nootide ja pauside mitmesugustest vältustest kõneldes ei tohi me lõpuks unustada üht väikest, kuid olulist märki, mis kõik muusikalised ajaväärtused tühistab.

See näeb nii välja:



ja kannab itaaliakeelse päritoluga nimetust «fermaat». Kui fermaat seisab üksiku noodi, akordi või pausi kohal, tähendab see, et mängija võib antud nooti või pausi nii kaua välja pidada, kui ta seda teose meelevolu esiletõstmiseks vajalikuks peab. Lauljad kuritarvitavad seda õigust mõnikord ja hoiavad efekti taotledes mõnda heli terve igaviku. Seepärast on fermaat praegu heli vältuse pikendamise märgiks, kuigi ta algul ka selle lühendamist lubas.

#### *Intermeedium: Hispaaniast Ungarisse*

Kuni üsna hilise minevikuni — veel Goethe jutustab sellest — ei läinud Itaalias tõsine ooper ühe joonega lõpuni. Ooperi kolme vaatuse vahel mängiti väikseid kergesisulisi, lõbusaid palasid. Nii esitati pärast esimest vaatust lühike muusikaline komöödia, mis hiljem, 18. saj. jooksul, tõsisest ooperist lahku löi ja iseseisvaks koomiliseks ooperiks (*opera buffa*) kujunes. Me kuuleme sellest veel edaspidi, kui ooperist juttu tuleb. Teise ja kolmanda vaatuse vahele kiiluti tantsukomöödia: lühike ballett, kus tantsijad oma naljades sageli karutempudeni läksid. Seda kõike tehti, et tõsise ooperi (*opera seria*) kuulajail igav ei hakkaks. Pärast neid lõbusaid intermeediume võtsid dramaatiline tegevus ja muusika lava jälle oma valdusse ning ooper kulges taas vastuvõtliku ja huviga jälgiva publiku ees majesteetlikult oma rada kuni lõpuni.

Ma järgin siin tarkade itaallaste eeskju, kuigi muusikateadlased mulle ette heidaksid, et ma ei pea kinni materjali esitamise traditsioonilisest järjekorrast. Raskemate peatükkide vahele kiilun ma teistsuguse, ker-

gema sisuga intermeediumid. Niisiis, pärast raskevõitu peatükki noodikirja arenguloost vestleme puhkuseks pisut kolmest tantsust, mis on leidnud tee kunstmuusikasse ning mida paljud heliloojad oma loomingus on kasutanud.

Need on hispaania boolero, itaalia tarantella ja ungari tšaardaš.

Mingem nüüd reisima teistesse maadesse ja möödunud aegadesse. Kõigepealt läheme mõttes 16. saj. Hispaaniasse. See maa oli tollal niisama ilus ja niisama... vaene kui praegu. Valitseja ümbristes end hiilguse ja luksusega, ühiskonna kõrgemad kihid elasid suures külluses, rahvas seevastu vires niisama suures viletsuses oma viljatul ja põudadest kurnatud maal. Kui võiksime heita pilgu ühte tolleaegsesse majja Hispaanias, näeksime habemikku meest laua taga kummargil istumas: see on don Miguel Cervantes, kes kirjutab parajasti oma kuulsat satiirilist romaani *ingenioso hidalgo* don Quijote de la Mancha seiklustest. Selles romaanis mainitakse esmakordselt tantsu segidiljat. Mis tants see on ja kust on ta pärit? Kui araablased 13. sajandil Hispaaniasse tungisid, tõid nad kaasa segidilja ja kui nad 15. saj. lõpul Ibeeria poolsaarelt jälle välja aeti, jäi segidilja sinna. Hispaanlased tantsivad seda tänini, eriti Andalusias. Segidilja on kiire tants kolmeosalises taktimõõdus; tantsijad saadavad end ise kastanjettidel. Sageli kiilutakse sellesse sisse ka laulukupleesid: tantsurütm vaibub ja annab ruumi laiale kirglikule lauluviisile, kuni uuesti algab kastanjettide klõbin ja jalgade trampimine. Kunstmuusikasse leidis segidilja tee peamiselt Hispaania helilooja Isaac Albénizi (1860—1909) teoste kaudu.

Boolero on tunduvalt noorem, ta pole ka õieti rahvatants, tantsija Cerezo olevat ta 1780. a. segidiljast välja arendanud. Hispaania rahvale sai ta aga niisama armsaks kui segidiljagi, ainult et lühemaks ajaks. Tänapäeval ei tantsita enam Hispaanias boolerot; see-eest on ta teinud hiilgavat karjääri rahvusvahelises kunstmuusikas. Kõigepealt paar sõna boolero iseloomust ja kummalisest ühtesattumusest erinevate rahvuskultuuride vahel — meenutab ju boolero tempolt ja rütmilt... poloneesi. Ma rõhutan: tempolt ja rütmilt, sest ta

meloodia ja instrumentatsioon on täiesti teistsugused. Enama jao hispaania tantsude saateks on vaja kaht pilli: kitarri ja kastanjette. Boolero puhul tulevad juurde veel rütmi lööv baskide tamburiin ja meloodiat kandev flööt.

Väärikat ja majesteetlikku boolerot tantsisid algul ainult mehed, alles hiljem tulid naised partneritena juurde.

Nagu juba öeldud, teeb booloro kuni tänini hiilgavat karjääri kunstmuusikas. Kõigepealt kohtame teda Carl Maria von Weberi «Nõidkütis» («Kommt ein schlanker Bursch gegangen»), siis muu hulgas Chopini loomingu. Tänapäeval on kindlasti kõige enam tuntud Maurice Raveli kaasakiskuv, hiilgavalt instrumenteeritud orkestriboolero. Koreograafiliselt äärmiselt tänuliku tantsuvormina on booloro inspireerinud mitmeid balletiheliloojaid. Kui kaugele ulatus selle hispaania tantsu mõju, nähtub Tšaikovski balletist «Luikede järv».

Nüüd aga üks küsimus tantsuajaloo teiselt rajalt. Kas ämblik võib olla... tantsu loojaks? Jah, võib küll! Tõendit sellele peame otsima veel kaugemalt kui segidilja sünniajast, nimelt keskajast. Paljude hädade hulka, mille all inimesed tol ajal kannatasid, kuulus ka tantsumaania. Asi algas nii, et keegi sai kusagil epilepsiahoo (ka langetõveks nimetatud). Sümptoomid olid alati samad: haige kaotas mõistuse, teatud aja pärast hüppas ta äkki püsti ja kargles tundide viisi kummalist tantsu. Keskaja inimesed vaatasid oma teadmatuses ja ebausust langetõvele mitte kui haigusele, vaid kui «kuradi kiusamisele», millel olevat kombeks haigelt lähedal seisvate tervete peale karata ja neid tantsu kaasa kiskuda. Nii tekkisid massipsühhoosid. Seal, kus juhtus olema langetõbine, hakkasid kõik kaasa hüppama ja tantsima. 1374. a. kuulsa tantsutõve ajal Saksamaal olevat Kölnis rohkem kui viissada inimest korruga tänavatel tantsinud, Metzis olnud tantsupsühhoosi sattunud üle tuhande. Keskaja arstid kallasid veel õli tulle, õpetades rahvast, et parim vahend selle nähtuse vastu olevat tantsumuusika: «kuradist kiusatut» olevat vaja järjest kasvava tempoga ikka kiiremaks tantsuks taga kihutada, siis väsivat ta rutemini ning saavat kiiremini terveks.

Itaalias vastas tantsutõvele 15. sajandil levinud haigus, mille põhjuseks peeti tarantli hammustust. Suur maaämblik tarantel on tegelikult täiesti kahjutu, kuid ebausk luuletas talle kohutavad omadused külge. Usuti, et inimene langeb tarantli hammustusest melanhooliasse, millest teda ainult tants võib välja ravida. Sellel «õpetatud teesil» oli kahtepidi kurb tagajärg: vaeseid süütuid ämblikke hävitati armutult ja niisama kahetsusväärseid melanhoolikuid sunniti lõbusa tantsumuusika saatel ringi karglema. Et siin midagi viltu on, märgati alles siis, kui igal aastal karnevali esimesel päeval mitte just enam noored naised hulganisti kuulutasid, et neid olevat tarantel hammustanud, ja kui üsna pea, nimelt tuhapäeval, kui tantsunälg oli rahuldatud, nad kohe jälle terveks said. Paljastatud ebausk kadus valju naeru saatel, tants aga jäi püsima. See kiire ohjeldamatu tants on sellest ajast Naapoli rahvatants ja et meenutada kunagist tarantlitantsu, nimetatakse teda tarantellaks.

Ka tarantella leidis tee paljude heliloojate loominguusse, kellest siin nimetame ainult Chopini, Liszti ja Rossini, ning tegi samuti karjääri kunstmuusikas.

Juba küllalt kaua viibime soojas Itaalias. Edasi viib meid tee sinna, kus kliima on karmim ja taevas kahvatum — Ungarisse.

Oleme tšaardaši kodumaal. Missugune on selle tantsu arengulugu? Selle lätteid leiame nii Ungaris kui ka Poolas. Renessansiajastul olid ungari ja poola ülikutel mõisates noored teenrid, keda haidukkideks hüüti, Poolas nimetati neid ka ungarlasteks, sest nad olid pärit peamiselt teiselt poolt Tatrat. Need noored poisid tõid Poola mõisatesse kaasa rahvatantsu, mida nad ise nimetasid naljatades haidukitantsuks. Siit levis see tants ka linnarahva hulka. Poolas tantsiti seda kui üht paljudest kohalikest tantsudest, kuigi see sai vanaisaks hilisemale ungari tšaardašile.

Tšaardašile on iseloomulik sünkropeeritud rütm, mis tekib, kui rõhk tugevalt taktiosalt nõrgale taktiosale üle viiakse; rütm muutub sellest rahutuks ja nagu närviliseks. Nimetus tšaardaš on tuletatud ungarikeelsest sõnast *csárda*; nii nimetati pustakõrtse, kust tantsu levik olevat alanud. Tšaardaši muusikalist iseloomu mõjutas

kahe rahva muusika: ungarlaste ja mustlaste oma. Ungarlastelt on pärit tempo ja rütm, mustlastelt — ülevoolav, rikkalikult kaunistatud meloodia. Ungarlased tantsisid ja valisid niisiis rütmi; mustlased seevastu olid pillimeesteks kogu maal ja nii kujunes nende viiulipoognate ja simblihaamrite all välja tantsu ainulaadne igatsev meloodika.

Tšaardaš koosneb kahest osast. Esimene osa *lassa* on aeglane ja meelas. Teine osa *friska* annab oma äärmuseni, lausa määratsuseni tõusva tempoga tantsija temperamendile vaba voli. Kunstmuusikas leiame tšaardaširütme juba Haydni teostes, mis ta lõi Ungaris, olles vürst Eszterházy kapellmeistriks. Hiljem tundsid selle tantsu vastu huvi teiste hulgas ka Schubert, Liszt ja Brahms.

Suurim edu on tšaardašil muidugi seal, kus teda mitte ainult kuulata, vaid ka toredates ungari rahvariietes tantsituna näha saab, s.o. balletis. Kümnetes ballettides leiame valsi, masurka ja poloneesi kõrval tšaardaši. Ma meenutaksin vaid Tšaikovski «Luikede järve» ja Delibes'i «Coppéliat».

### *Dünaamika, rütm ja tempo*

Muusikaga on sama lugu kui inimestega. Nagu igal inimesel, nii on ka igal muusikapalal oma karakter. Mida ütleksime inimesest, kes pole ei kärarikas ega vaikne, ei kurb ega lõbus, ei aeglane ega kiire? Me nimetaksime teda veretuks olendiks ja pöörduksime temast vastumeelsusega ära. Inimene aga, kes on kas rahulik, tasakaalukas või elavaloomuline, rõõmsameelne ning vajaduse korral ka rusikaga vastu lauda põrutab, ühesõnaga — inimene väljakujunenud iseloomuga, äratub meis ikka huvi.

Täpselt samuti on lugu hea ja huvitava muusikaga: igal palal peab olema oma karakter. Selle määravad suurelt osalt dünaamika, rütm ja tempo. Seepärast vaatleme neid mõisteid lähemalt.

Alustagem dünaamikast ehk kõlajõu muutumisest muusikateoses. Peale sõjaväemarsside on vaid üksikuid helitöid, mis algusest lõpuni valjusti kõlavad. Samuti on vähe teoseid, mis kõlaksid algusest lõpuni vaikselt. Valdav enamik muusikateoseid on loodud nii, et kõlajõud tihti vaheldub, sellest tekib palju kõrvalvarjundeid, mis tohutult rikastavad teose meeoleolu.

Et teose esitajale oma kavatsusi selgeks teha, on helilooja käsutuses erilised märgid. Tahab ta, et teose algus kõlaks vaikselt, kirjutab ta esimeste nootide alla tähe *p*, lühendi itaaliakeelsest sõnast *piano* — vaikselt. Vajaduse korral võib ta kirjutada ka *pp*, lühendi sõnast *pianissimo* — väga vaikselt. Teatud aja järel peab aga kõla paisuma. Selleks otstarbeks märgib helilooja vastavas kohas sõna *crescendo*, mis tähendab valjenemist. Sinna, kus paisumine oma kõrgpunkti saavutab, pannakse täht *f*, s. o. lühend itaaliakeelsest sõnast *forte* — valjusti, ja kui helilooja seda efekti kahekordistada tahab, kirjutab ta *ff*, *fortissimo* — väga valjusti. Lõpuks, et tähistada kõlajõu järkjärgulist vähenemist, kirjutab ta sõnad *decrescendo* või *diminuendo*, mis mõlemad märgivad kahanemist, vaiksemaks jäämist. Nii on kõlajõu iga astme ja varjundi jaoks olemas vastav tähistus.

Mingem nüüd järgmise mõiste juurde. Et selgeks teha, mis on ühe muusikapala rütm, kujutame endale ette üksteisele järgnevaid helisid. Kui kõik need helid oleksid ühesuguse vältusega, siis oleks neist kujundatud viis äärmiselt igav ja muusikaliselt surnud. Seejärel peab helilooja andma neile eri vältuse: ühele pikema, teisele lühema, sest alles pikkade ja lühikeste helide vaheldusrikas järgnemine võib anda elava meloodia. Need vältuse vaheldumisel põhinevad helide omavahelised suhted ongi muusika rütmi lihtsaim vorm, kuid kaugeltki mitte ainus. Küsimus on märksa ulatuslikum.

Kui me nüüd jälle muusikat inimesega võrdleme, siis võime ütelda, et muusikaline rütm vastab inimese südame rütmile. Täpselt nii, nagu üksikud südamelöögid üksteisele järgnevad, korduvad lühikeste ajavahemikkude järel muusikalise meetrumi osad, mille pisim ühik, mida me muusikaliseks pulsilöögiks nime-

tada võime, on takt. Sellega on aga võrdluse võimalused ammendatud, sest inimese südame ja muusikalise rütmi funktsioonide vahel on põhimõtteline erinevus.

Nimelt lööb süda monotoonselt, aga üksikutes taktides korduv rütm, s.o. muusikaline meetrum, esineb mitmekesises vormis. Valssi näiteks tantsitakse ja mängitakse kolmeosalises taktimõõdus: üks, kaks, kolm, üks, kaks, kolm, üks, kaks, kolm; rõhk on siin alati takti esimesel osal («ühe» peal), mida seepärast ka rõhuliseks ehk tugevaks taktiosaks nimetatakse. Tangot mängitakse ja tantsitakse seevastu juba teisiti, nimelt neljaosalises taktimõõdus: üks, kaks, kolm, neli, üks, kaks, kolm, neli; siin rõhutatakse ikka esimest ja pisut nõrgemalt ka kolmandat taktiosa.

Mõlemad taktimõõdud — paarisarvuline ehk neljaosaline (tango) ja paarituurvuline ehk kolmeosaline (valss) — on muusika põhitaktimõõdud. Nimetada tuleks siinjuures õieti veel kaheosalist taktimõõtu, mida me polkast tunneme: üks, kaks, üks, kaks, üks, kaks. Kõik teised, ka komplitseeritud taktimõõdud ja -kombinatsioonid, on tuletatud neist lihtsatest põhitaktimõõtudest. Muusikas on nii kõik kõige paremas korras, kui aga süda peaks muusikataktis lööma hakkama, tuleb kiiresti arsti poole pöörduda.

Ja nüüd kujutleme midagi väga toredat. Te olete helilooja. Kui te oma hinges loodud viisi tahate rütmiliselt läbi töötada, peate tegema järgmist: esiteks peate valima kindla kolme- või neljaosalise taktimõõdu, mis viisi algusest lõpuni püsivalt läbib; teiseks peate hoolitsema, et rõhud oleksid meloodias õigesti jaotatud, ja kolmandaks peate otsustama, millised helid on pikema, millised lühema vältusega, ning sellele vastavalt nad rütmisüsteemi viima. Alles siis hakkab teoses muusikaline veri pulseerima; üksnes siis on muusika elav. Kuid oodake...

Veel pole meil tempo küsimus selge. Ja mis see siis on? Tempo on muusikapalale sama mis temperament inimesele. See võib olla raskepärane või ohjeldamatu, elav või pikaldane.

Kui läheme sümfooniakontserdile, ostame sissekäigu juures kavalehe, et kontserti paremini mõista. Kava-

lehel on märgitud järjekorras ettekandele tulevad teosed ja nende osad. Ühe orkestripala neli osa on seal näiteks järgmiselt märgitud: 1. osa — *Largo*, 2. osa — *Allegro*, 3. osa — *Andante*, 4. osa — *Presto*. Need itaaliakeelsed sõnad tähistavad mitmeosalise teose üksikute osade erisuguseid temposid.

Muusikalised tempod jagunevad kolme rühma: aeglased, mõõdukad ja kiired.

Esimese rühma põhitempod on *largo* — laialt, *grave* — raskelt ja *adagio* — aeglaselt.

*Largo*'t kohtame seal, kus helilooja kujutab muusikas kurba või unistavat meeleolu või raskeid elamusi ja sündmusi. Tüüpiline *largo* on Dvořáki rahvapärases sümfoonia «Uuest Maailmast».

Järgmine kolmest aeglasest põhitempost, *grave*, leiab kasutamist kurbade ja tõsiste meeleolude, eelkõige leinameeleolu edasiandmisel. Chopini leinamarsiga Sonaat b-moll algab näiteks *grave* tempos. Aeglase ja tõsise tempo alaliik on *maestoso*, mis, nagu on kerge mõista, tähendab «majesteetlikult». Seda tempot kasutavad heliloojad piduliku meeleolu väljendamiseks. Nii näiteks on seda kasutanud Verdi «Aida» teises vaatuses, kui ta võiduka Radamesi sõjamehed triumfikäigus lavale toob («Võidumarss»).

Ja lõpuks *adagio*, mis võib väljendada paljusid rahuliku iseloomuga meeleolusid. Kui helilooja tahab, ütleme, balletis kahe armastaja tantsu muusikaliselt kujutada, siis kirjutab ta partituuri *adagio amoroso*. Muretut õhtumeeleolu maal tähistab ta oma sümfoonia *adagio pastorale*'ga.

Teise rühma tempodest, s. o. mõõdukatest tempodest on tähtsaim *andante*.

*Andante* tähendab «kõndides, käies». Muusikapala, millele on märgitud *andante*, tuleb mängida rahulikus, ühtlases tempos, nii nagu inimene kõnnib. Eriti ilus *andante* on Beethoveni Viienda sümfoonia teine osa. Pärast tormilist esimest osa, milles helilooja nagu võitleks kohutava saatusega, järgneb *Andante*, milles võime lausa kuulda väsinud, kuid seesmiselt rahunenud ja eluga lepitatud inimese samme.

Kolmanda rühma põhitempod on *allegro*, eesti keeles «rõõmsalt, tõtates», ja *presto* — kiirelt. *Allegro* tähistas

esialgu rohkem teose esitamise iseloomu kui tempot, õige pea sai ta aga samuti tähenduse «kiirelt»; vahe seisneb ainult selles, et *presto* on märksa kiirem kui *allegro*.

*Allegro* alaliik on *allegretto*. Esimesel hetkel tundub sageli, et *allegretto* on kiirem ja elavam kui *allegro*. Tegelikult on asi otse vastupidi: *allegretto* tähendab «pisut elava(ma)lt» ja on niisiis aeglasem kui *allegro*.

Aeglastest tempodest vesteldes märkisime, et *adagio* võib olla mitmesugune. Muusika põhitempodega on lugu sama mis maalimise juures põhivärvidega: näiteks on olemas roheline põhivärv, millest tulenevad mitmesugused varjundid: tumeroheline, heleroheline, rohuroheline, samblaroheline, kollakasroheline, pruunikasroheline ja palju teisi.

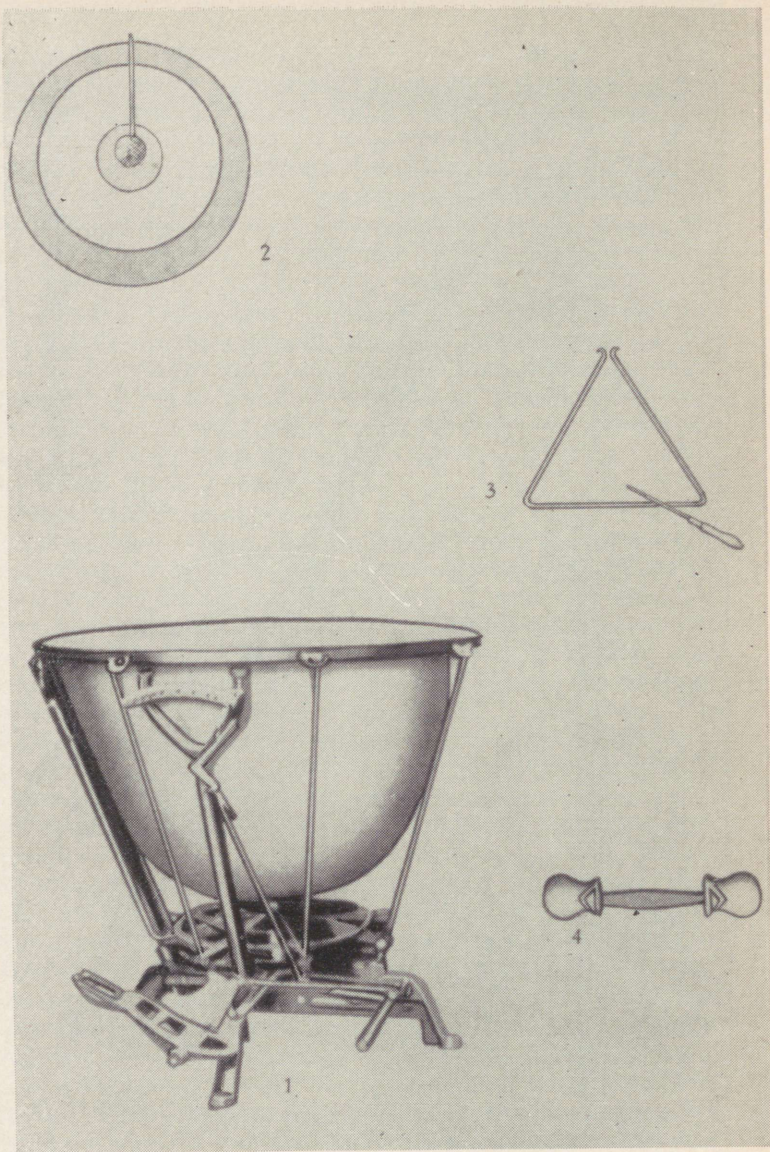
*Adagio* kohta öeldu maksab ka *allegro* ja üldse kõigi põhitempode suhtes. Kui helilooja tahab, et tema teost mängitaks mõnes *allegro*-tempo alaliigis, siis lisab ta sõnale *allegro* vastava täienduse juurde: ta kirjutab siis kas *allegro moderato* — mõõduka kiirusega või *allegro vivace* — kiirelt ja elavalt või ka *allegro con fuoco* — kiirelt ja tulega. Selliseid täiendavate varjundite tähistamise termineid on palju.

Kiiretest tempodest on kõige kiirem *presto*; seal, kus kiirust kuni äärmise võimaluseni peab tõstma, märgitakse *prestissimo*. Väga tuntud klassikaline teos *presto*-tempo Chopini Etüüd *cis*-moll *op.* 10 on pianistide tehniliste võimete proovikivi.

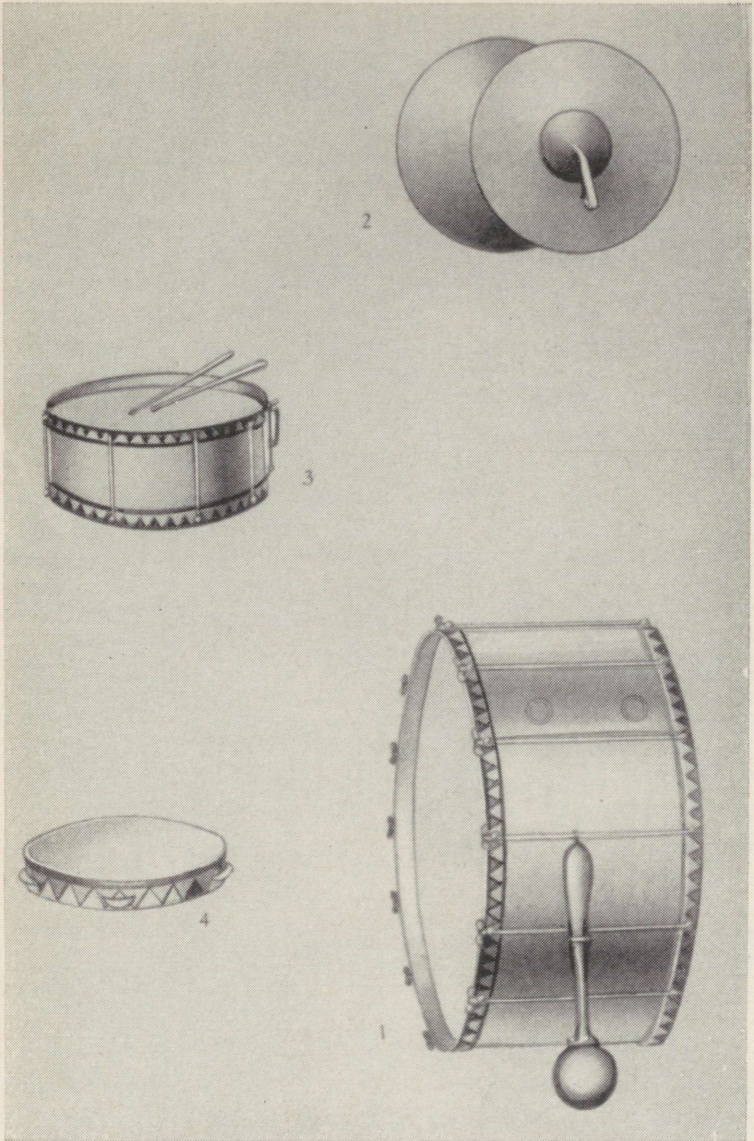
Sellega olemegi oma raske peatüki dünaamikast, rütmist ja tempost muusikas peaaegu lõpetanud. On vaja veel ainult väikest täiendust. Hoolimata asjaolust, et suurema teose igal osal on eri tempo, mõjuks see kuulaajaile ometi pingutavalt ja väsitavalt, kui iga üksikut osa mängitaks algusest kuni lõpuni ühtlases, muutmata tempos. Ka piiraks range ühetaolisus tugevasti heliloojat. Seepärast on tal võimalik tempot ka teose vähemates osades muuta. Ühelt tempolt teisele ülemineku märkimiseks on tal kasutada kaks oskussõna: *accelerando* — kiirendades ja *rallentando* — aeglustades. Lõpuks on veel termin *rubato*, mis mängijale näitab, et ta võib esitada melodiat vabas tempos, s. o. vahel aeg-



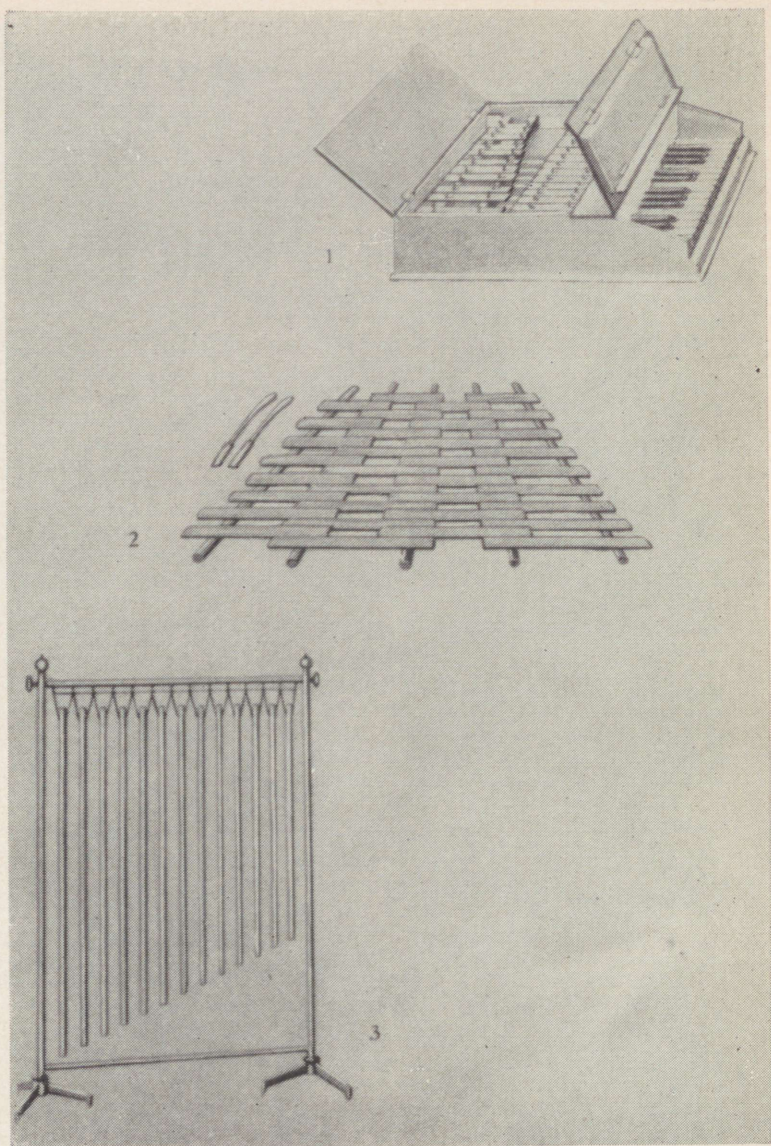
1. Viiul. 2. Alt. 3. Tšello. 4. Kontrabass.



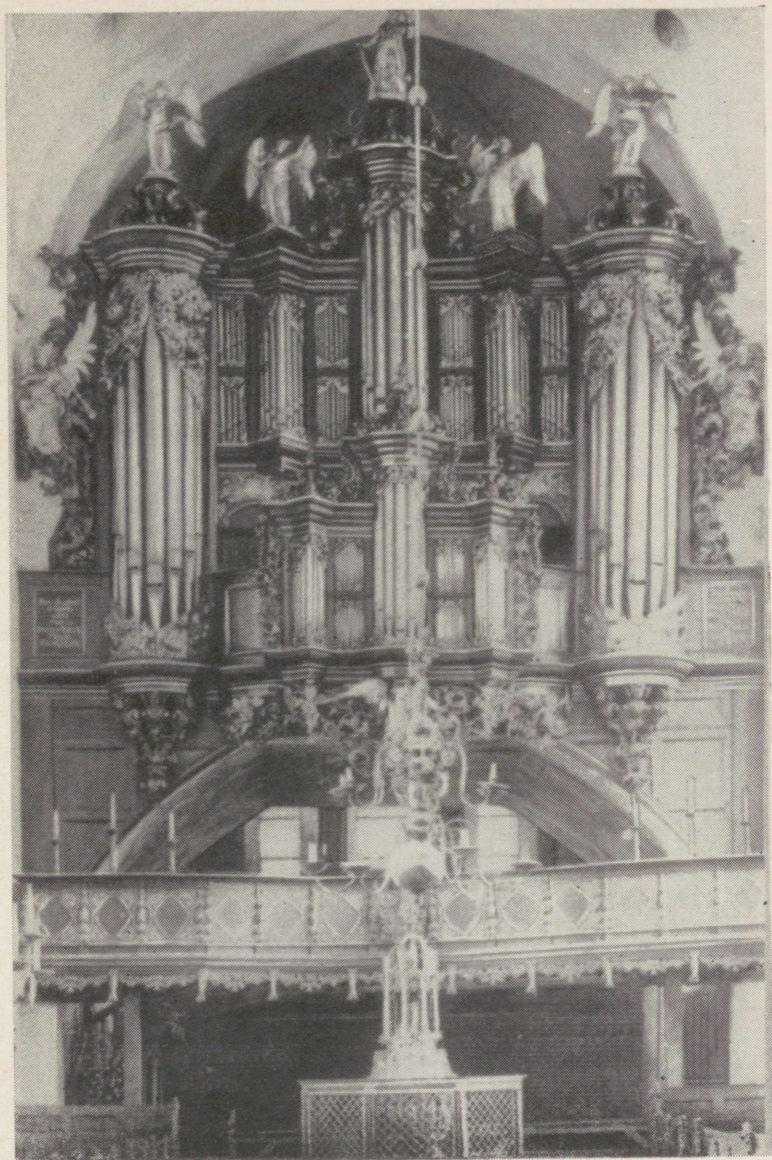
1. Timpan. 2. Tamtamm. 3. Triangel. 4. Kastenjetid.



1. Suur trumm. 2. Taldrikud. 3. Väike trumm. 4. Tamburiin.



1. Klaviatuuriga kellamäng. 2. Ksülofon. 3. Orkestrikellad.



Orel.



*Harp*

*Vorgabe*

*Trage die...*

This image shows a page of handwritten musical notation for Richard Wagner's opera 'Die Walküre'. The score is written on multiple staves, with various instruments and voices labeled on the left side. The notation includes notes, rests, and dynamic markings. The word 'Vorgabe' is written at the top, and 'Trage die...' is written below it. The score is densely packed with musical symbols and includes some annotations in the right margin.

Labels on the left side of the staves include: Flöte, Oboe, Klarinette, Fagott, Horn, Trompete, Pauke, Becken, Schlagzeug, Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, Kontrabaß, Sopran, Alt, Tenor, Bass, and Chor.

Partituurilehekül: Richard Wagneri ooperi «Jumalate hukk» avamäng



*Frank Konwitschny juhatab Leipzigi Linna- ja Gewandhausi orkestrit.*

lasemalt, vahel kiiremini, säilitades seejuures aga saates ühe ja sama tempo. *Rubato*-kohti leiame sageli Chopini teostes; nende mõju põhineb sellel, et meloodia otsekui tunnetest siia-sinna kistuna saate piiridest välja läheb.

### *Intermeedium: romantiline nokturn ja ... fanfaar*

«Minu uue kontserdi *Adagio* ... ei kõla võimsalt; ta on pigem romansitaoline, rahulik, melanhoolne, ta on kui tagasivaade paigale, mis äratav meil tuhat kallist mälestust. Ta on kui kaunis kevadunistus kuu-paistel ...»

Nii kirjutas Chopin oma Klaverikontserdi e-moll teise osa kohta. Romansitaoline, melanhoolne, unistused, kuu-paiste — need mõisted on üldiselt seotud romantismiajastuga. See oli tormiline ja ühtlasi tunneterikas ajastu. Suurte kirgede kõrval, mis vapustasid ühiskondlikku elu ja koos sellega kunsti, viljeldi õrnu tundeid. Võideldi uute sihtide, uute eluvormide eest ja samas sukelduti ebareaalsusse, fantastikasse, müstikasse. See kõik peegeldub ka tolle aja kunstis.

Luuletajad kirjutasid oma värse mitte tindi, vaid hõõguva laavaga. Rahvaste vabaduse nimel kutsusid nad leegitsevas luules üles revolutsioonilisele võitlusele. Ja needsamad luuletajad pühendasid oma armastatule õitelõhnast, ojakese vulinast ja kuupaistest põimitud tundeküllaseid salme.

Samuti tegid muusikud. Chopin, romantismiajastu muusika markantsemaid isiksusi, komponeerib oma armamat meenutades, kes talle unes ilmub, oma Kontserdi f-moll *Larghetto* — imeliselt õrna ja südamliku muusikapala. Pisut hiljem loob ta sügavast patriotismist ja tumedast ahastusest kantud Skertso h-moll.

Robert Schumann kehastas neid kaht elementi veel selgemini. Eesrindliku kodanluse esindajana ülistas ta mitmes teoses 1848. a. revolutsiooni ja kirjutas Chopini

masurkade kohta vaimustatult: «Kui põhjamaa vägi-  
valdne isevalitseja teaks, kuidas... Chopini masur-  
kade lihtsates viisides ähvardab teda kardetav vaen-  
lane, keelaks ta muusika; Chopini teosed on lille-  
desse peidetud kahurid.» Toosama Robert Schumann  
komponeeris tundeküllaseid laule ning langes oma elu  
lõpupoole haiglaste, müstiliste ja eluvõõraste mee-  
olude ohvriks.

Romantismile väga iseloomulik muusikaline vorm on  
nokturn. Nokturn on nii tihedasti seotud Chopini loo-  
minguga, et teda võiks pidada isegi selle muusikalise  
vormi loojaks. Tegelikult on lugu teisiti...

1782. — 1837. a., niisiis enne Chopini, elas iiri pia-  
nist ja helilooja John Field. Teda nimetati vene Fiel-  
diks, sest ei oma kodumaal ega ka mujal Euroopas  
suutnud ta õieti läbi lüüa, alles Venemaal, kus ta veetis  
oma elu viimased aastad, leidis ta teenitud tunnustuse.  
Venemaal kirjutas ta ka suurema osa oma mitte just  
ulatuslikust loomingust, sealhulgas vormi ja nime poo-  
lest täiesti uused nokturnid. Nokturnivormi looja oli  
niisiis Field ja mitte Chopin. Nimetus «nokturn» tähen-  
dab ööpala. Fieldi nokturnid olid lühikesed klaveriteo-  
sed, mis kujutasid muusikas rahulikku, unistavat öö-  
meeleolu. Kuid alles Chopini loomingus sai nokturn  
selle sügava muusikalise sisu, mis meid nii võlub. Nok-  
turn on kuni tänini jäänud armastatud muusikaliseks  
vormiks, isegi orkestrimuusikas. Ma nimetaksin siin  
ainult 19. saj. lõpu ja 20. saj. alguse suure prantsuse  
helilooja Claude Debussy (kellest hiljemgi juttu tuleb)  
kolme kuulsat orkestrinokturni.

Kuid pöördugem veel kord Chopini juurde tagasi...  
Ta oli nagu muinasjutukuningas Midas. Kõik, mida ta  
puudutas, muutus tema käe all lausa kullaks. Arvukad  
muusikalised vormid kujundas ta omapäraselt ümber.  
Lapsena sõitis ta sageli Varssavist maale kopsuhaigust  
ravima. Siin põldude vahel ja taluõuedes kuulis ta poola  
rahva laule ja tantse; kujavjakeid, oberekeid ja kuidas  
nende nimed veel olid. Õhtuti ringi uidates kuulis ta  
kindlasti ka hällilaule, millega poola emad oma lapsi  
unne äiutasid. Neis hällilauludes oli midagi soojade  
suveõhtute imelisest rahust, nende rütm järgis last  
kiigutavate käte õõtsumist.

Võõrsil meenusid Chopinile poola hällilaulud. Ta valis neist ühe, kätkes sellesse oma koduigatsuse ja ehtis selle oma imetlusväärse ande säruga. Nii sündis tema *Berceuse* (Hällilaul), mis võlub kõiki, kes seda kuulevad.

Kuid nüüd räägime millestki hoopis muust. Panen ette vestelda fanfaaridest.

«Mida erilist on fanfaaride kohta öelda?» imestab mu lugeja. «Iga laps teab ju, et kunagi puhuti fanfaare õukonnapidustustel ja jahil käies, et igal suuremal linnal oli oma fanfaarisignaal ja et praegu sammuvad noorterühmad fanfaarihelide saatel tänavail.»

Seda küll, aga see pole veel kaugeltki kõik. 17. ja 18. sajandil nimetati fanfaariks lühikest ja lõbusat vahepala mitmeosalises kammermuusikateoses. Niisugune vahepala esineb näiteks Louis XIV ja Louis XV õukonnakomponisti Michel-Richard de La Lande'i teoses *Symphonie pour les soupers du Roy* (Kuninga õhtueinete sümfoonia).

Sulgegegem korraks silmad ning kujutlegem, kuidas toimusid sellised kuninglikud õhtusöögid. Versailles' lossi üks suurtest saalidest säras juba rohkete küünalde valguses, laudad paindusid hinnaliste lauanõude raskuse all. Siin-seal nihutasid teenrid veel mõnd taldrikut või klaasi. Rõdul seisis *monsieur* La Lande värisevi põlvi oma orkestri ees. Ta oli suure hirmus, sest iga vale heli eest ootas teda ametialane keretäis. Kuninga tugi-tooli taga seina ääres seisis õukonna kokk, terav pistoda käes, et end surmata, kui kuningale mõni roog ei peaks maitsema. (See pole väljamõeldis! Säärane enesetapp on ajalooline fakt...) Lõpuks avanes uks ja Louis XIV astus koos saatjaskonnaga sisse. Kuningas sõi üsna palju, aga alati oli tal häda seedimisega. Kord isegi juhtus kogu õukonna ehmatuses, et ta pärast vägevast suutäit ägedasti rõhatas. Sel hetkel tõstis La Lande kiiresti taktikepi fanfaariks, et tema kuninglikku hiilgust tema kuningliku hiilguse seedimise juures abistada.

Louis XIV lõpetas söömaaja, loputas sõrmeotsad, lakkus huuli, rõhatas veel kord täiest kõrist ja lahkus, kinkimata vähimatki tähelepanu ikka veel värisevale *mon-*

*sieur* La Lande'ile või tema sümfooniale. Siis läks ka härra La Lande magama, sest mis tal muud üle jäi.

Ja meie? ... Me pöördume taas tõsisemate asjade juurde.

### *Fis, des, opus*

Mis tähendab, kui öeldakse, et Chopini see polonees on *A*-duur, too aga *a*-moll ja Schuberti Lõpetamata sümfoonia *h*-moll?

Meie raamatu esimesest peatükist teame juba, et oktaaviks nimetatakse kahe samakõlalise, kuid eri kõrgusega heli vahet. Nüüd vaatleme, mis asub nende kahe samakõlalise heli vahel.

Mida mõistetakse tervetoonilise vahe ja pooltoonilise vahe all? Lööme veel kord lahti lehekülje meie paberist klaviatuuriga ja istume mõne lähema pilli taha, mis meie käsutuses on, olgu see klaver või pianino. Vajutame alla tähega *c* märgitud valge klahvi ja siis selle kõrval asuva valge klahvi *d*: nende kahe heli vahe on tervetoon.

Seda vahet võib aga ka lühemate sammudega mõõta: esiteks vajutame alla valge klahvi *c*, siis paremal selle kõrval asuva musta klahvi ja alles seejärel valge klahvi *d*. Nii oleme jaganud tervetoonilise vahe *c—d* kaheks võrdseks osaks ehk kaheks pooltooniks.

Jätame meelde, et valge klahvi ja tema kõrval asuva musta klahvi vahe on alati pooltoon ja et valgete klahvide *e* ja *f* ning *h* ja *c* vahe on samuti ainult pooltoon. Klaveril ei saa üldse kahe kõrvuti asuva heli vahe olla väiksem kui pooltoon.

Läbides oktaavi tervetooniliste sammudega näeme, et see koosneb kuuest tervetoonist. Kui aga läbime selle vahemaa pooltooniliste sammudega, saame kaksteist pooltooni.

See ongi ühe oktaavi kogu helimaterjal. Kuid meloodiad, mis on loodud muusikaajaloo eri ajastutel ning sageli hoopis erineva kultuuriga rahvaste muusikas, ei

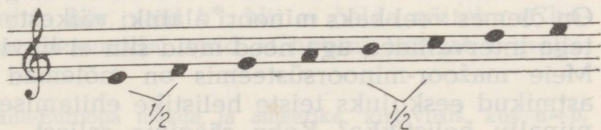
ole kaugeltki kõik ehitatud kogu sellele helimaterjalile. Paljudel juhtudel on nende aluseks olnud hoopis teisiti korraldatud terve- ja pooltoonide read.

Helide rida, milles terve- ja pooltoonid järgnevad teineteisele teatud kindlas järjestuses, nimetatakse heliastmikuks. Igal heliastmikul põhineb ka vastav helilaad.

Vanimad heliread koosnesid ainult kahest või kolmest helist ning muusikas kasutati ainult neid helisid. «On see tõesti võimalik?» küsite te imestunult.

Kahtlemata! Mida madalamal tasemel oli kultuur, seda lühemaid heliridu kasutati; varasemate kultuuride inimeste muusikaline kuulmine ja tunnetus eristas ainult väga väikest arvu helisid. Näiteks on muusikateadlased üles märkinud ühe tseiloni rahvaviisi, mis on loodud ainult kahest helist. Me ei tarvitse aga hoopiski nii kaugele minna. Poola helilooja Mieczysław Karłowicz võttis oma Leedu rapsoodia teemaks ühe vana valgevene rahvaviisi, mis baseerub ainult kolmel helil. Paljudel idamaa rahvastel on veel tänini muusika põhialuseks viiest helist koosnev rida, mida pentatoonikaks nimetatakse. Pentatoonilise helirea annavad näiteks ka viis musta klahvi klaveril.

Meie praeguse helisüsteemi eelkäijad olid keskajal kasutatud diatoonilised helilaadid, mida ka kirikuhelilaadideks nimetatakse. Neid tähistati vanakreeka nimetustega (millega nad aga ei ühti): dooria, früügia, lüüdia, miksolüüdia, eoolia ja joonia helilaad. Igaühel neist oli erisugune terve- ja pooltoonide järjestus ning sellest tingitult ka oma eri värving ja iseloom. Nii olid näiteks dooria helilaadis helid korraldatud järgmiselt: tervetoon, pooltoon, siis kolm tervetooni, pooltoon ja lõpuks jälle tervetoon. Früügia helilaadis oli terve- ja pooltoonide järjestus teistsugune: alguses pooltoon, siis kolm tervetooni, siis jälle pooltoon ja lõpuks kaks tervetooni.



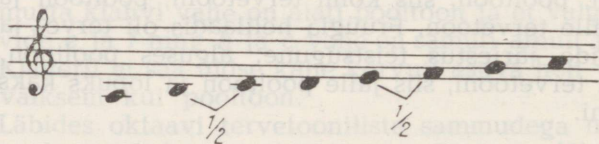
Praegu on kirikuhelilaadid ainult veel mälestus ammu möödunud ajast. Juba ligi kolm sajandit kasutatakse meie muusikas põhiliselt kaht helilaadi, mis on välja arenenud eoolia ja joonia helilaadidest. Need on mažoor ehk duur ja minoor ehk moll.

Nimetused duur ja moll on tuletatud ladinakeelsetest sõnadest *durus* — kõva ja *mollis* — pehme. Kui neid tähelepanelikult kuulata, võib veenduda, et mažoor ehk duur on erksa- ja rõõmsakõlaline, kuna minoor ehk moll kõlab kurvalt ja nukralt.

Mažooril on nagu vanal joonia helilaadil järgmine helide järjestus: kõigepealt kaks tervetooni, siis pooltoon, kolm tervetooni ja lõpuks jälle pooltoon. Nüüd palun teid jälle klaveri juurde minna ja vajutada alla järjekorras kõik valged klahvid  $c^1-c^2$ : need kaheksa heli ongi rõõmsailmeline mažoor.



Minooril (loomulikul minooril) on nagu vanal eoolia helilaadil teistsugune helide korraldus: kõigepealt on tervetoon, siis pooltoon, kaks tervetooni, pooltoon ja lõpuks kaks tervetooni. Läheme jälle klaveri juurde ja vajutame järjekorras alla valged klahvid  $a-a^1$ : see ongi loomulik minoor ehk moll.



On olemas veel kaks minoori alaliiki väikeste erinevustega intervallides, aga need meid siin ei huvita.

Meie mažoor-minoorsüsteemis on mõlemad põhiheliasstmikud eeskujuks teiste helistike ehitamisel. Milleks niipalju helistikke? Kohe räägime sellest.

On parem, kui istume jälle klaveri taha ja proovime mängida korraks valgetel klahvidel mažoori. Seni alustasime ikka helist *c*; nüüd aga alustame helist *d*. Mis juhtub? Me komistame juba kolmandal löögil, sest teise tervetooni asemel on siin äkki pooltoon *e—f*. Mida teha, et saada siiski kaks tervetooni, mis on mažooris vajalikud? Peame valge klahvi *f* asemel lööma paremal selle kõrval asuvat musta klahvi, see tähendab, peame heli *f* pooltooni võrra kõrgendama. Alles siis, kui oleme sel viisil kõrgendanud kolmandat heli *f* ja samuti seitsmendat heli *c*, saame veatult mängida mažoori lähtehelist (põhihelist) *d*.

Teeme teise katse: proovime mängida valgetel klahvidel mažoori põhihelist *f*. Siin komistame me neljandal löögil, mis annab vajaliku pooltooni asemel tervetooni. Järelikult peame siin heli *h* pooltooni võrra madaldama ning lööma vasakul asuvale mustale klahvile. Ja ongi kõik jälle korras: kaks tervetooni, üks pooltoon jne.

Nii võime tänu mustade klahvide abile üht või mitut heli pooltooni võrra kõrgendades või madaldades mängida mažoori või minoori ükskõik millisest põhihelist. Teise helikõrgusesse üleviidud (transponeeritud) mažoori või minoori nimetame põhiheli järgi. Helist *f* algavaid heliastmikke tähistame olenevalt terve- ja pooltoonide asetusest kas *F*-duur (Fa-mažoor) või *f*-moll (fa-minoor); helist *e* algavaid heliastmikke *E*-duur või *e*-moll jne.

Kuid me kohtame ka helistikke, mida tähistatakse *Fis*-duur (Fa-diees-mažoor) või *es*-moll (mi-bemoll-minoor). Neil juhtudel on juba põhiheli kõrgendatud või madaldatud. Nimelt, kui üht heli kõrgendatakse, siis lisatakse vastava heli tähtnimetusele *-is*: *c* kõrgendamisel saame *cis*, *d* kõrgendamisel *dis*, *f* kõrgendamisel *fis* jne. Heli madaldamisel pooltooni võrra lisatakse tähtnimetusele lõpp *-es*: *d* madaldamisel saame *des*, *e* madaldamisel *es*, *g* madaldamisel *ges* jne.

Sellest reeglist on ainult üks erand: heli *h* madaldamisel ei öelda mitte *hes*, vaid *b*\*. Nii ei öelda näiteks «Chopini Sonaat *hes*-moll», vaid «Chopini Sonaat *b*-moll».

\* Osa Lääne-Euroopa maade ja ameerika kirjaviisis, kus  $h=b$ , tähistatakse seda madaldamisel *b*-bemoll.

Helistik on nagu ehitusmaterjal, mida kasutatakse heliloomingus. Aga see on alles surnud toormaterjal nagu tellised ehitusplatsil! Nii nagu me uste ja akende, seinte ja katuse vahekorra üle saame otsustada alles siis, kui maja on püsti, nii tunnetame helilaadi üksikute helide ehk astmete vastastikuseid elavaid suhteid, nende kombinatsioone ning konstruktsiooniseadustest tingitud järgnevusi alles valmis helitöös. Kõikide nende suhete koosmõju nimetame me helistikuks. Chopin kasutas oma Poloneesi *As*-duur komponeerimisel *As*-duur helimaterjali ja me ütleme, et selle teose helistik on *As*-duur.

Üldse on olemas viisteist röömsailmelist mažoori ning niisama palju kurvaimelisi minoore. Milline küllus erinevaid varjundivõimalusi! Aga kas on siis nii palju helistikke tarvis? Kas poleks lihtsam kirjutada kõik teosed *Do*-mažooris (*C*-duuris) või *la*-minooris (*a*-moll)? Oo ei! Selle lihtsustamisega kaotaks muusika palju oma värvidest ja meeleoludest. On heliloojaid, kes väidavad, et nad mitte ainult kuulevad iga helistikku isesuguselt, vaid ka näevad neid eri värvides. Nii kaugele meie siin ei lähe, kindel on aga, et üks helistik sobib paremini ühe, teine aga hoopis teistsuguse tunnete ja meeleolude kompleksi väljendamiseks.

Näiteks nimetagem siin paari teost *b*-moll helistikus: Leinamarss Chopini Sonaadist *b*-moll, Bach'i Prelüüd *b*-moll ja Skrjabini Etüüd *b*-moll. Vaatamata nende teoste eri vormile, vaatamata nende loojate eri temperamendile ja rahvusele õhkub kõigist neist teostest ühesugust lootusetut leinameeleolu.

*c*-moll helistik on kohane eelkõige draamatiliste meeleolude väljendamiseks. Me kuuleme seda Bach'i *Partita's c*-moll, Beethoveni Sümfoonia *c*-moll ja Pateetilises sonaadis ning Chopini Nokturnis *c*-moll.

Helge röömsailmeline *C*-duur oli suure nõukogude helilooja Sergei Prokofjevi lemmikhelistik; paljude teiste teoste kõrval on *C*-duuris ka tema kuulus Kolmas klaverikontsert. Niisama röömsailmeline, kuid nagu kirgastunud ja rahulik on Bach'i Prelüüd *C*-duur. Mozart kirjutas oma särava Jupiter-sümfoonia samuti *C*-duuris.

Teistsugust meeleolu väljendab omakorda *Es*-duur helis-

tik, see on kuidagi kangelaslik ja hiilgav. Beethoveni «Eroica», Liszti virtuoosne Esimene klaverikontsert ja esimene Chopini suurtest hiilgavatest valssidest on loodud selles helistikus.

Koos teose helistiku äramärkimisega kuuleme või loeme enamasti sõna *opus* see-ja-see. Ladinakeelne *opus* tähendab teost. Sellega märgivad heliloojad mitte ainult üksikteoseid, vaid sageli terveid lõike oma loomingus. Chopin näiteks tähistas kõik oma kakskümmend neli etüüdi ainult kahe *opus*'ega: *opus* 10 (kaksteist 1833. a. avaldatud etüüdi) ja *opus* 25 (kaksteist 1837. a. avaldatud etüüdi). Beethovenil on kuus keelpillikvartetti aastatest 1798 kuni 1800 ühendatud *opus*'esse 18.

Sõnake *opus* on niisiis teejuht suurte helimeistrite loomingus. Ta võeti kasutusele muuseas alles pisut rohkem kui poolteist sajandit tagasi.

Mozart seda veel ei tundnud; tema teosed on hiljem varustatud numbritega teoste nimistus, mida selle koostaja järgi nimetatakse Köcheli nimistuks (Köchelverzeichnis, lühendatult K. V.).

### *Intermeedium: laulust*

Ma ei mäleta enam, kes ütles, et laul on «tunnetest õilistatud kõne». Ilus ja tabav väljendus! Me lisame: inimhää on üllaim kõikidest instrumentidest. Kui tahame mõnda pilli kiita, siis ütleme, et see laulab.

Inimese kõri on niisiis suurepärase, aga ka väga komplitseeritud instrument. Kui me kõiki teisi pille võime valmistada kindla eeskuju järgi, siis meie hääleaparaat kujuneb ise, ainult looduse poolt juhitud.

Kui kuulute õnnetute hulka, kelle naabriks on laulja, siis on teile tuttavad need sageli tundide kaupa kestvad harjutused a-a-a-a-a-a... o-o-o-o-o-o... u-u-u-u-u-u..., mis viivad lausa meeleheitele. Olgu teile mõningaks lohutuseks teadmine, et laulja peab ennast sada korda rohkem piinama, enne kui ta oma ülirasket ala valitseb ja laval teid vaimustada suudab.

Me eristame nais- ja meeshääli. Kõrget naishäält nime-tame sopraniks, kõrget meeshäält tenoriks. Keskmist naishäält nimetame metsosopraniks, keskmist meeshäält baritoniks. Madalaim naishääl on alt, meeshääl bass. Mis on oktaav, seda teame meie raamatu esimesest pea-tükist; niisiis on ka arusaadav, kui ütlen, et iga hääle ulatus on keskmiselt kaks oktaavi.

Soprani normaalne hääleulatus on  $c^1-c^3$ . On aga ka suurema ulatusega sopraneid — niinimetatud kolora-tuursopranid. Koloratuuri all mõistetakse säravat, roh-kete kaunistustega laulmisviisi. Kui kuuleme lauljat, kelle imeväärset liikuv hääll pillub helisid kui sädele-vaid pärleid või hüppab helilt helile nagu ritsikas kõr-rel, siis on see koloratuursopran. Koloratuursoprani hääleulatus on kuni kolm oktaavi.

Liikuva ja särava koloratuursoprani vastand on lüüri-line sopran. Me kuuleme teda enamasti seal, kus laul väljendab sügavaid tundeid. Kui kuuleme näiteks Mimi aariat Puccini «Boheemis», avaldab meile tugevat mul-jet laulu ilu ja tunnete sügavus. Asjatundja ütleks: «Kui ilusasti see laulja kantileeni laulab!» Kantileen tähendab kaunist laulvat meloodiat.

Metsosopran on kõlalt veidi tumedam ja madalam. Ta ulatus on  $as-as^2$ . Georges Bizet' tuntud ooperi «Car-men» nimikangelane on metsosopran.

Kõige täielikumalt ja ilusamini kõlavad sopranil üle-mised, metsosopranil keskmised ja ülemised helid, aldil on kõige mõjuvamad aga just alumised helid: nende kõla on tume; nad kerkivad otsekui laulja rinna süga-vusest, vastupidi soprani kõrgetele helidele, mis näivad tulevat laulja peast. Aldi hääleulatus on tavaliselt  $g-f^2$ .

Kõrgeim meeshääl on tenor, selle ulatus on  $c-c^2$ . Tenoril on raskem kui ühelgi teisel hääleliigil saavutada meisterlikkust kogu heliskaala ulatuses. Mida kõrge-male hääll liigub, seda raskem tal on — nagu mägironi-jal, kellel on enne tippu jõudmist veel vallutada viimased kaljujärsakud. Saavutab ta aga heliskaala vii-mase — tippu, siis on ta väga uhke ja võib olla kin-del publiku vaimustusele. See raske heli on üldiselt tun-tud kõrge  $c$  nimetuse all.

Mitte kõigil tenoritel ei õnnestu jõuda tippu! Nagu

mägironijal nii mõnigi kord nurjub viimase kalju vallutamise, nii kaotab ka tenor mõnikord enne sihile jõudmist valitsemise oma hääle üle ja kõrge c asemel tekitab ta inetu, kriiskava heli. Kuulajad saalis hoiavad kõrvu kinni ja sosistavad: «Nüüd viskas kuke!» Kui tenor juba ette teab, et ta c<sup>2</sup> puhtalt ei taba, siis ei laula ta täie häälega, vaid läheb üle falsetile. Falsetiks nimetatakse kunstlikult tekitatud täishääle skaalast kõrgemaid, märksa nõrgemaid ja hõreda kõlaga helisid. Kuna paari sõnaga on raske nende helide tekkimist seletada, püüame nende omapära selgitada võrdlusega. Me kõik teame tiroollaste omapärast laulmisviisi Alpides — joodeldamist. Tiroollased laulavad nii, nagu läheksid nad kogu aeg meeshäälelt üle naishäälele ja vastupidi. Naishäälena kõlavad helid ongi falsethelid.

Meie sajandi kuulsaim tenor oli Enrico Caruso, kes on nüüd juba ligi nelikümmend aastat surnud. Meisterlikku laulmisviisi, millega Caruso silma paistis, nimetame itaaliakeelse väljendiga *bel canto*, mis tähendab ilusat laulu. *Bel canto* juurde kuuluvad eeskujulikult väljaarendatud hääleaparaat ning muusikapala täiuslik esitamine. Alles siis, kui kunstnik neid mõlemat eeldust täidab, ütleme: see on laulja!

Ka tenorihääled pole ühesugused. Caruso veidi tume-dama kõlavärviga ja väga tugevat häält nimetame draamatiliseks tenoriks. Selle vastandiks on heledakõlaline ja õrnem lüüriline tenor, mis sobib eelkõige õrnade tunnete ja meeolude väljendamiseks. Eriti palju lüürilisi tenoreid on nõukogude lauljate hulgas. Kellel on juhust kuulata kord heliplaati Lemeševiga vahetult pärast mõnda Caruso-plaati, mõistab kergesti, mis on kõlavärv ja kui suur võib olla selle erinevus üksikute häälte puhul.

Inimese hääl on väga õrn ja eriti külmetuse suhtes tundlik instrument. Sageli ütleb laulja, et ta on häälest ära. Võhiku reageering sellele võib olla väga mitmesugune, näiteks:

August II (Tugev), kellest meie raamatus juba juttu oli, laskis kord oma õukonnatenori, kes saatis talle teate, et ta on häälest ära, voodis Varssavi lossi tuua. Kui koorem oli kohale jõudnud, käskis kuningas haigel tenoril toolile istuda. Siis tõmmati tool rõdule kogune-

nud õukonna silme ees nagu lühter kõiega üles ja saali aeti trobikond... karusid. Kui see oli sündinud, hüüdis kuningas rõdult: «Sul on valida — kas laulad või ma lasen su alla!» Õnnetu, koos tooliga õhus hõljuv tenor otsustas laulda. Ja nii kähises ta karude urina saatel — kuningas aga tahtis end oma julma nalja üle lausa lõhki naerda.

Tenorist järgmine madalam meeshäääl on bariton. See on tämbrilt tumedam kui tenor ning meenutab kõlalt tšellot; baritoni hääleulatus on  $G-g^1$ .

Sügavaim meeshäääl on bass. See on sünge ja vahel isegi demonliku kõlavärviga. Seepärast laulavad kõigis ooperites üle maailma kuradit bassid, ingleid aga sopranid ja mitte kunagi ümberpöördult. Bassi hääleulatus on  $E-f^1$ . Veel suurema ulatusega on eriti sügav bass, itaalia keeles *basso profondo*, mis ulatub mõned helid madalamale.

Sellega lõpetame oma lühikese ülevaate laulust ja lauljate häältest. Mis me siit teada saime, on meile vajalik, kui kõneleme hiljem ooperist, s. o. lavateoste liigist, milles ainult lauldakse ega kõnelda peaaegu üldse.

### *Motiivist variatsioonini*

Mida tähendab muusikas sõna «motiiv»? Motiiv on meloodia väikseim koostisosa, millel on juba teatud muusikaline mõte. Kõige paremini saab see meile selgeks võrdluses keelega: mis on kirjandusliku teose kõige väiksem koostisosa? Sõna. Iga üksik sõna tähendab midagi, tal on oma mõte, kuid ta ei anna täpsemaid teateid autori poolt kirjeldatud sündmuste kohta. Selleks otstarbeks peavad sõnad moodustama vähemalt lause. See, mis kirjanduses on sõna, on muusikas motiiv ning mitu motiivi kokku moodustavad muusikalise fraasi, mis vastab lausele kirjanduses.

Laused võivad oma sisult ja väljendusjõult olla väga erinevad. Näiteks: «Kuu paistis, ööbikud laksutasid. Johanna jäi seisma ja sosistas: «Hans!» Sel hetkel mär-

kas Hans, et ta tüdrukut armastab.» Siin on kolm lauset, millest esimesel ei ole kogu terviku seisukohalt veel otsustavat tähendust. Ja isegi teisel lausel pole seda veel, sest on ju võimalik, et meie Hans Johannast ära pöörab, haigutab ja magama läheb. Tõeliselt tähtis on alles kolmas lause: see teatab lugejale armastuse tärkamisest.

Nii võivad ka muusikalised fraasid üksteisele järgneda, omamata kogu teose seisukohalt olulist tähendust. Alles markantse karakteriga ja tugeva väljendusjõuga fraas omab põhjanevat tähendust kompositsioonile. Niisugust fraasi või — nagu veel sagedamini juhtub — pikemat meloodialõiku nimetatakse muusikaliseks teemaks.

Teema pikkus võib jällegi olla väga mitmesugune. Üks lühemaid teemasid on Beethoveni Viienda sümfoonia algusteema. See koosneb kahest üsna lühikesest markantsest motiivist, mis kokku mahuvad ära viide takti. Ja ometi, kui palju traagilist pinget on selles teemas! See on otsekui väljakutse saatusele.

Täielik vastand Beethoveni teemale on nii pikkuselt kui ka emotsionaalselt sisult Raveli Boolero tantsuline teema. Selle pikkus on ... kolmkümmend kaks takti.

Kuna me nüüd teame, mis on muusikaline teema, võime kõnelda ka variatsioonidest. Sest variatsioonid pole midagi muud kui rida ühe põhiteema eri töötlusi. Selliste teema töötluste arvu, järelikult ka seda liiki heliteose osade arvu määrab helilooja. Igal juhul peab aga teema olema antud, tavaliselt on ta teose alguses ja avab variatsioonide rea. Igal uuel variatsioonil on oma ilme. Sellest ka nimetus: itaaliakeelne *variare* tähendab «muutma».

18. saj. heliloojad kuni Mozartini välja säilitasid üksikutes variatsioonides algteema peaaegu muutmata kujul ning kaunistasid seda ainult mitmesuguste figuuridega, nagu passaažide ja trilleritega, nii et seda võib võrrelda naiseaga, kes riietub kord nii, kord teisiti, olenevalt sellest, kas ta läheb tööle või lõbutsema, kas on talv või suvi, ning jääb ometi ikka selleksamaks inimeseks. Selles tehnikas variatsioone nimetatakse rangeteks variatsioonideks.

Alates Mozartist kujunes välja teistsugune variatsiooni-

tehnika, nn. vaba variatsioon. Jällegi aitab meil võrdlus kirjandusega piltlikult selgitada selle uue meetodi olemust. Oletame, et lause «Metsasalus kasvab meelespea» on teema, mida tuleb varieerida. Heliloojad pärast Mozartit ei säilitanud seda lauset-teemat muutmata, vaid võtsid sellest üksikud sõnamotiivid, näiteks «meelespea», ning arendasid neist igauhest omaette variatsiooni, antud juhul umbes nii: «Meespea metsasalust on ilus lilleke. See ehib noore neiu juukseid, aga seda võib ka sõbra hauale istutada.» Järgmine variatsioon ehitatakse üles motiivile «metsasalu» jne. Sel viisil saavad üksikud variatsioonid nii rütmilt kui ka meeleolult täiesti eri ilme, kõik kokku moodustavad aga terviku, sest nad on teemaga ühe või mitme motiivi kaudu seotud.

Kui suur võib olla erinevus variatsioonide vahel, näeme Regeri tuntud variatsioonidest Mozarti Sonaadi A-duur algusteemale. Siin on iga variatsioon omaette ilmekas karakterpala.

Variatsioonivormis helitööl on tavaliselt kümme kuni kaksikümmend osa; on aga ka märksa pikemaid. (Beethoveni Variatsioonid C-duur koosnevad näiteks kolmekümne kolmest osast.) Variatsioonivorm ei piirdu ainult klaveriteostega, on ka sümfoonilisi variatsioone (sümfooniaorkestrile) ning instrumentaalkontserdi plaanis looduid ühele instrumendile ja orkestrile. Nende hulka kuuluvad Tšaikovski Variatsioonid rokokoo teemale tšellole ja orkestrile. Sageli võtavad heliloojad oma variatsioonide aluseks mõne teise helilooja laulu või aaria. Mõnikord kasutavad nad ka oma varasemaid teemasid. Nii võttis Schubert Klaverikvinteti A-duur, nn. Forellikvinteti variatsioonide teemaks oma laulu «Forell».

Lõpuks nimetagem veel üht kena muusikalist mängu, mida põlvest põlve ühesuguse eduga on mängitud: nimelt võetakse teemaks mõni kõigile tuntud väike lõbus lauluviis ning siis näidatakse variatsioonides, kuidas suured meistrid oleksid seda töödeldud. See on väga lõbus.

*Intermeedium:*

*Armunud inimestest ja ühest tšehhi tantsust*

Me vestleme nüüd pisut kahest lauluvormist ja ühest tantsust. Esimene neist lauludest on serenaad. Nimetus on tuletatud itaaliakeelsest sõnast *sera* (õhtu), sest neid laule laulsid noormehed õhtuti armastatud neiu rõdu või akna all. Mis ajast niisugust armuavaldust praktiseeritakse, ei ole teada, aga vaevalt me eksime, kui ütleme, et sellest ajast peale, kui on olemas aknad ja armunud noorukid.

Suurepäraseid serenaadimeloodiaid oli juba 12. sajandil, rüütlike aegu, kelles sageli oli muusik ja poeet ühes isikus, ning kes lõid õrnu laule oma südamedaami auks. Prantsusmaal hüüti neid rüütleid trubaduurideks, Sakamaal minnesingeriteks.

Serenaadid väljendasid sageli ülevaid ja õilsaid tundeid. Et anda meie lugejaile neist pilti, tsiteerin ühe, küll mitte lauldud, vaid kõneldud serenaadi sõnu prantsuse luuletaja Edmond Rostand'i komöödiast «Cyrano de Bergerac». Too 17. saj. rüütel, poeet ja filosoof Bergerac seisab õhtuhämaruses oma armastatu Roxane'i rõdu all. Kui Roxane temalt küsib, milliste sõnadega ta teda kõnetada sooviks, vastab Bergerac:

*Kõik need, kõik need, kõik need,  
mis arm mu suhu toob — kõik teile, terve  
sülem!*

*Sind armastan! See arm on kõigest, kõigist  
ülem!*

*See teeb mu hulluks! Ah — su nimi, õrn ja hell,  
on kellatila — ning mu süda on ta kell.*

*Mu süda väriseb, ma teisiti ei ela,  
ja täis ma olen nii kui kell su nime hela.\**

Serenaad oli algul armastuslaul, mida lauldi, hiljem laiendati seda ning ta leidis tee ka instrumentaalmuusikasse. Orkestriserenaad koosneb mitmest osast. Üksi-

\* Edmond Rostand, Cyrano de Bergerac. ERK, Tallinn 1964, lk. 131.

kud osad on täiesti erisugused, neil on vahel laulu, vahel tantsu karakter, kuid alati on nad helged, mõnikord ka pisut sentimentaalsed. Eriti ilusaid serenaade keelpilli-orkestrile on loonud Mozart («Väike öömusika»), Brahms ja Tšaikovski.

Niipalju serenaadist. Nüüd läheme edasi teise lauluvormi — barkarooli juurde. Barkarool on pärit vanast Itaalia sadamalinnast Veneetsiast, mis asub saja seitsmeteistkümnel Aadria mere väikesel laguunisaarel. Rongiga pääseb Veneetsiasse ainult pika silla kaudu, tänavate asemel on siin palju kanaleid, mida mööda nagu troskad või taksod sõidavad gondlid. Gondoljeerid — need on paadimehed — laulavad aeglaselt laule, millel on aerulöökide rütm ning vaikselt voolava vee pisut nukker meeololu. Romantismiajastu heliloojatele meeldisid need rahvalaulud ja nad võtsid nad uue muusikalise vormina üle kunstmuusikasse.

Paat on itaalia keeles *barca*; sellest siis ka nimetus *barcarola*. Felix Mendelssohn-Bartholdy tegi oma klaveribarkaroolidega uue vormi tuttavaks. Ilusaima barkarooli klaveriliteratuuris kirjutas Fryderyk Chopin.

Barkarool, mis oli esialgu itaalia rahvalaul ja siis läks klaveriteosena üle instrumentaalmuusikasse, sai oma vokaalse karakteri tagasi Jacques Offenbachi ooperis «Hoffmanni lood». Ooperi teises vaatuses kõlab kuulus barkarool «Kaunis öö, sa armuöö», ja pealegi kõige ebatavalisemas situatsioonis. Vaest Hoffmanni ähvardab jälle suur hädaoht, kõigele lisaks seisab tal ees kahevõitlus. Kontrastina sellele äärmiselt pingelisele meeolule laseb Offenbach kõlada aeglasel, rahulikult sentimentaalsel barkaroolil.

Nüüd aga lõpetame laulude ja liigutavate meeoludega. Midagi uljast sobiks meile praegu kindlasti hästi.

Räägitakse, see juhtus ühel pühapäeval 1830. a. Ühes külakeses Tšehhi linna Jičini lähedal tantsis keegi tüdruk, tiivustatud kevadest ja noorusest, tantsu, mida keegi veel ei tundnud, mis aga külaelanikele väga meeldis. Keegi muusik Neruda-nimelisest külast lõi kähku tantsule viisi, keegi kolmas koostas lühikese lauluteksti ja nii oligi tekkinud uus tants, mida esialgu nimetati *nimra*, sest see sõna tuli tekstis ette:

*Strejček Nimra*  
*Koupil šimla*  
*Za púl páta tolaru.*

Eesti keeles umbes nii:

*Onkel Nimra*  
*ostis kimli*  
*nelja poole taalri eest.*

Nimetus *nimra* ei püsinud kuigi kaua, õige pea asendas seda «polka». Mis sõna see niisugune on? *Nimra*'t tantsiti üks-kaks, üks-kaks, üks-kaks, s. o. kaks neljandikku taktimõodus ehk teisiti väljendatult pooles neli neljandikku taktimõodus. Pool on tšehhi keeles *púl*, ja siit ei olnudki enam kauge tee nimetuseni «polka».

Polka vallutas nagu epideemia kõigepealt Praha, siis Viini; juba 1840. a. tantsis seda Pariis ja 1844. a. London. Kogu Euroopa oli arust ära tšehhi rahvatantsu pärast. Kanti «polkakleite» ja «polkakübaraid», isegi tänavaid nimetati polka järgi. Aja jooksul tekkisid arvukad polka alaliigid, nagu näiteks polka-masurka, polka-galopp ja Prantsusmaal polka-*tremblante*.

Polkavaimustus vaibus jälle, kuid polka ise jäi ning läks paljude rahvaste tantsuvarasalve. Mõistatuslikul viisil jõudis polka-*tremblante* (sõnasõnalises tõlkes «väripolka»), mis oli Prantsusmaal salongitants, otsaga Poolasse, kus ta on tänapäeval rahvatants.

Aja jooksul vallutas polka kogu maailma. Ja mitte ainult seda. Polkale sai osaks au olla kasutatud sümfoonilises muusikas, ooperis ja isegi auväärises kammermuusikas.

### *Sonaat — tähtsaim muusikaline põhivorm*

Sonaat tekkis nagu oopergi 1600. a. paiku. Esimestel sonaatidel ei olnud aga midagi ühist sellega, mida me tänapäeval sonaadi all mõistame. Nimetus sonaat tähen-

das esialgselt ainult, et tegemist on muusikapalaga, mida tuleb esitada keel- või puhkpillidel, kuna itaaliakeelne sõna *sonare* tähendab «pilli mängima». Vastandina sellele nimetati kõiki võimalikke palu klahvinstrumentidele tokaatadeks itaaliakeelse *toccare* (lööma) järgi. Kõiki vokaalteoseid nimetati kantaatideks, sest itaaliakeelne *cantare* tähendab «laulma». Renessansi-ajastul ei osutanud seega nimetused «sonaat», «tokaata» ja «kantaat» mitte muusikalisele vormile, vaid sellele, kas on tegemist instrumentaal- või vokaalteosega. Alles hiljem omandas sonaat iseseisva tähenduse vormi seisukohalt. 18. saj. algusest kohtame juba üheosalisi klaveripalu spetsiifilise, sonaadivormile iseloomuliku ülesehitusega. Hiljem kujunes välja kolmeosaline sonaat, mille vormi arendasid täiuslikkuseni Haydn, Mozart ja Beethoven — kolm heliloojat, kes suurema osa oma elust tegutsesid Viinis ning keda seetõttu nimetatakse Viini klassikuteks.

Klassikalise sonaadi oluline tunnus võrreldes kõigi teiste muusikaliste vormidega on sonaat-allegro kaks omavahel kontrastset teemat ehk partiid.

Selguse mõttes toome võrdluse draamakunstist. Oletame, et istume teatris: mängitakse näidendit, mis peab lõppema õnnelikult. Mida teeb autor? Kõigepealt tutvustab ta meile oma teose kangelasi: «See siin, mu härrad, on energiline isemeelne kangelane ja too teine seal on kurvameelne ja leebe.» Seejärel sõlmib ta kavalasti kangelaste vahel konflikti ja et pinget tõsta, laseb neil omavahel võidelda. Kuna aga lugu, nagu juba öeldud, peab saama õnneliku lõpplahenduse, annavad mõlemad riiukuked lõpuks teineteisele kätt ja kaovad leppinult eesriide taha.

Midagi väga sarnast toimub kahe kontrastse teema vahel ka sonaadivormis, õigemini sonaat-allegros, sest tavaliselt kujutatakse kahe teema konflikti ainult sonaadi esimeses kiires osas.

Niipalju sissejuhatuseks. Vaatleme nüüd üht sonaat-allegrot.

Kaks teemat on kontrastsed selle poolest, et nad on eri helistikes, eri rütmika ja eri põhimeeleoluga. Nii näiteks on Beethoveni kuulsa Viulisonaadi A-duur ehk Kreutzeri-sonaadi *Allegro* esimene teema energilise

reipa meeleoluga ja teravasti esiletungiva rütmiga, teine teema on oma rahuliku meloodilise koraalipärase iseloomuga selle otsene vastand.

Me ei vali siinjuures näiteks siiski mõnd suurt Beethoveni sonaati. See, kes tahab tungida draamateose konstruktsiooni saladustesse, ei peaks ju ka kohe «Hamletist» alustama, vaid enne pisut härra von Tellheimiga tutvust tegema, kes on küll võib-olla vähem huvitav, kuid kindlasti lihtsam ja seetõttu palju kergemini mõistetav. Võtkem siis mõne Beethoveni sonaadi asemel vaatluse alla 1780. aastal loodud Joseph Haydni Klaverisonaat *D*-duur, kas või juba sellegipärast, et see pole sugugi raske ning kindlasti on palju hõlpsam leida klaverimängijat, kes meile teda meelsasti ette kannab.

Selle sonaadi *Allegro* algab nagu kõik sonaat-allegrod teemade esitamisega ehk erialaselt väljendatult ekspositsiooniga. Kõigepealt kõlab rõõmus esimene teema ehk peapartii. Helilooja ei saa aga sellelt vahetult teise peale üle minna, sest see on ju teises helistikus. Sel põhjusel peab helilooja järk-järgult esimese teema helistikult ja meeleolult teise teema helistikule ja meeleolule üle minema. Seda kohta nimetatakse sidepartiiks. Alles pärast sidepartiid jõuab helilooja teise teema ehk kõrvalpartii juurde, millele Haydn on andnud lüürilise ja pisut nukra iseloomu.

Kõrvalpartii esitamisega lõpeb ekspositsioon ja algab sonaat-allegro teine osa — töötlus. Meie võrdluses näidendiga oli juttu sellest, et pärast kangelaste tutvustamist laseb autor neil omavahel võidelda. Sonaat-allegros vastab sellele võitlusele töötlus. Mõlemad partiid esinevad siin koos. Neid esitatakse kõikvõimalikes helistikes, tempodes ja meeleoludes sageli ainult katkenditena, mõnikord ka pisut muudetuna, nagu tahaksid nad teineteist vastastikku esiplaanilt tõrjuda. Tuleb ka ette, et kõrvalpartii otsekui ehmunult võitlust väldib ning põgeneb. See juhtub alati siis, kui helilooja töötluses ainult peapartiiga tegeleb, nagu paljudes Beethoveni sonaatides ja ka meie näiteks valitud Haydni sonaadis.

Viimaks lõpeb töötlus ja mõlemad teemad on — nagu leppinud draamakangelased — heanaaberlikult koos,

mitte enam eri helistikes, vaid ühes ja samas helistikus. Seda sonaat-allegro viimast osa nimetatakse reprii-  
siks.

Suures osas sonaatides ei lõpe *allegro* veel repriisiga, vaid sellele lisandub veel üks osa, mida nimetatakse koodaks. *Coda* on jälle itaaliakeelne sõna ja tähendab saba. See sonaat-allegro lõpposa on mõnikord lühike ja kokku surutud, teinekord aga pikk nagu uhke paabu-  
linnusaba.

Klassikalisel sonaadil on kolm osa. Elavale *allegro*'le järgneb keskmine osa, mis oma helistiku, aeglase, rahu-  
liku rütmi ja sageli ka tõsisema iseloomuga esimesest erineb. Seda osa tähistatakse sõnaga *largo* (laialt), *adagio* (aeglaselt) või *andante* (rahulikult, väljapeetult), äärmisel juhul ka *allegretto* (mõõduka liikumisega), väga sageli on see loodud kolmeosalise laulu või siis variatsioonivormis. Haydni Sonaadi *D*-duur keskmine osa kannab tempotähistust *Largo*.

Lõpposa on jälle põhihelistikus ning väga kiire tempo-  
poga. Sageli on ta rondovormis (millega me edaspidi veel lähemalt tutvume) või siis esimese osa iseloomuga. Meie näiteks valitud Haydni sonaadis on see aga lühike, kiire finaal *presto*-tempos.

Miski maailmas ei jää oma arengus seisma. Ka kolme-  
osaline klassikaline sonaat arenes varsti edasi ning muutus neljaosaliseks. Aeglase teise ja kiire lõpposa vahele kiilusid heliloojad ikka sagedamini veel ühe osa põhihelistikus, nimelt menueti või Beethovenist alates skertso. Oleme nüüd sonaati kui liiki piisavalt iseloomustanud. Tegelikult oleme selles peatükis veel palju rohkem tundma õppinud, sest äsja kirjeldatud sonaadivorm sai määravaks Viini klassikute kogu loomingule sümfoonilise ja kammermuusika valdkonnas ning mõjustas tugevasti ka hilisemate ajastute heliloomin-  
gut kuni kõige lähema minevikuni välja. Allpool, kõnel-  
des instrumentaalkontserdist, sümfooniast või kammer-  
muusikast, pöördume sonaadivormi juurde ikka jälle tagasi.

## Kolm vormi, mille iseloom on muutunud

Tihti juhtub nii, et lõbusas seltskonnas laulavad koos-olijad esiteks üheskoos, sellele järgneb väike vahesalm, mida esitab sageli ainult üks inimene. Vahesalmi järel laulavad jälle kõik refräänina alguse viisi ja siis laulab jälle üks. Nii vahelduvad koorirefrään ja eeslaul.

Sellist lauluvormi nimetatakse rondoks (meie keeles ringlaul). Rondo on keskaegne tantsulaul; selle tekst koosneb ikka korduvast refräänist ja mitmest vahesalmist ehk kupleest. Refräänil on alati sama meloodia.

Tantsud alluvad moe tujudele palju enam kui muusika. Nii juhtus ka rondoga. Tantsuna läks ta juba renessansiajastul moest; muusikalise vormina aga elas üle sajandeid ja, nagu me juba teame, sai nii tähtsa vormi koostisosaks, nagu on sonaat. Rondo säilitas oma elavuse ja refräänilisuse ning alates Viini klassikutest kohtame teda nn. laiendatud rondona, mille kolm teemat esinevad tavaliselt järgmise skeemi alusel: A B A C A B A.

Kõige elavamate ja tüüpilisemate rondode hulka kuulub Beethoveni *Rondo a capriccio* G-duur klaverile. See kannab ka nimetust «Pahameel kaotatud krossi pärast». Räägitakse, et Beethoven on selles naljapärasest muusikaliseltsust karikerinud inimest, kes kaotab krossi, selle taas leiab, jälle ära kaotab ja sellest vaheldumisi kaotamisest ning leidmisest vihaseks saab. Niisiis tüüpiline rondo!

Kuna me juba tantsu juures oleme, siis tantsigem edasi! Selleks kujutlegem endale ajastut, mis oli kolm sajandit tagasi. Tol ajal, 17. sajandil komponeeris Jean Baptiste Lully esimesena muusikat uuele tantsule menuetile, mis läks moodi Louis XIV õukonnas. Tantsu nimi on tuletatud prantsuskeelsest sõnast *menu* (peen, väike) — uue tantsu sammud olid nimelt väiksemad kui eelnenud samm- ja hüppetantsude omad.

Varasel õukonnamenuetil, nagu neid kirjutas näiteks Jean Philippe Rameau (1683—1764), oli üsna aeglane tempo; järk-järgult muutus see kiiremaks. Väga sageli

oli menuett kolmeosaline, s. t. tal oli kontrastne, enamasti rahulik keskmine osa — trio. Niisugusel kujul hakati menuetti 18. saj. teisel poolel kasutama neljaosalise sonaadi kolmanda osana. Palju suurepäraseid menuette kohtame ka Haydni ja Mozarti sümfoonia-tes.

Siinkohal olgu mulle lubatud väike kõrvalepõige: geniaalne Mozart, kes paraku alati elas kehvades oludes, tantsis oma naiseaga sageli menuetti, et . . . kütmata toas sooja saada.

Beethovenile, uute suurepärase teede rajajale muusikas, ei meeldinud menuett. Ohjeldamatut meistrit häiris vist selle tantsuvormi monotoonne ja veidi pinnaline elegants. Ja nii arendas ta sellest uue vormi, mille ta skertsoks nimetas. Beethoveni skertso on ainult väliselt menuett, sest see on kolmneljandikku taktimõõdus ning selles on trio; emotsionaalselt sisult on ta aga palju mitmekülgsem. Nimetus skertso ei ole just eriti õnnestunud valitud, see on tuletatud itaaliakeelsest sõnast *scherzare*, mis tähendab naljatamist, kellegi väljanaermist. Kes tunneb kas või mõndagi Beethoveni skertsot, nõustub minuga, et need on midagi hoopis enamat ja kõike muud kui naljapalad.

Romantilise skertso kahest liigist ühe looja on Mendelssohn. Oma loomingus nii õrn ja tundeline Mendelssohn oli arvamusel, et skertso peab olema õrn ja kergejalgne nali. Selles vaimus on loodud tema tuntud Skertso muusikast Shakespeare'i näidendile «Suveöö unenägu».

Romantilise skertso teine liik on seotud Chopini nimega. Chopini skertsod on lausa vastandid Mendelssohni omadele. Need on dramaatilised, kirglikud ning arendatud iseseisvateks klaveripaladeks; nalja ja naljatus-tega ei ole neil midagi ühist. Chopini sõber ja teerajaja Schumann imestas väga Chopini Skertso *h*-moll sünge põhimeeleolu üle. Alles uuema aja sarkastiliselt pilkavad skertsod, nagu Paul Dukas' «Võluri õpilane» või Prokofjevi «Armastus kolme apelsini vastu», vastavad oma iseloomult enam-vähem skertso nimetusele. Seevastu kalduvad nad sageli üsna tugevasti kõrvale skertsovormist.

## Ka instrumentaalkontsert on sonaat

Me kuulsime juba, et äraproovitud pingetihe ja mitmekülgset kasutatav sonaadivorm on saanud arhitektooniliseks lähtealuseks paljudele helitööliikidele. Kammermuusikateosed, nagu triod, kvartetid ja kvintetid, on samuti loodud sonaadivormis nagu sümfooniad ja instrumentaalkontserdidki.

Nimetus «kontsert» on ilmselt tuletatud itaaliakeelsest sõnast *concertare* (võistlema). Tegelikult olidki esimesed kontserdid (1600. a. paiku) sõna otseses mõttes võistlus võrdõiguslike interpreedirühmade vahel. 17. saj. teisel poolel hakati kirjutama kontserte, milles üksikud instrumentaalsolistid võistlesid ülejäänud orkestriga. Seda tüüpi kontserti nimetati *concerto grosso*, s. o. suur kontsert, suur võistlus. Selles vahelduvad nagu elavas vestluses itaaliakeelse sõnaga *tutti* (kõik) tähistatud passaažid tervele orkestrile passaažidega üksikule pillirühmale, mida nimetatakse *concertino*. *Concerto grosso* algab *tutti*'ga, millele järgneb vastusena *concertino* ja nii jätkub vestlus kahe rühma vahel kuni teose lõpuni.

Muusikaliteratuuris on kõige tuntumad *concerto grosso*'d Johann Sebastian Bach'i kuus Brandenburgi kontserti, millest igaühel on erisugune *concertino* koosseis. Bachist peale hakati *concertino* funktsioone andma ikka enam ühele pillile. Bach ise kirjutas esimese kontserdi ühele klaverile ja orkestrile.

Esimesed kontserdid, mis vastavad tänapäeval kasutatavale vormile, loodi Viini klassikute ajal ning on seotud eelkõige Mozarti ja Beethoveni nimega. Sellest ajast peale on kontsert väga lähedane sonaadile, kuigi ta sellest teatud mõttes ka erineb. Erinevus seisneb eelkõige selles, et kontsert ei ole ainult helilooja tunnete ja mõtete väljendaja nagu sonaat, vaid peab — ja kaugeltki mitte viimases järjekorras — andma ka solistile võimalust hiilata. Klassikaline sonaat muutus ühe osa juurdevõtmisega neljaosaliseks, kontsert jäi aga kolmeosaliseks: kõigepealt *allegro*, siis aeglane, sageli meeoleluka romansi plaanis keskmine osa ja lõpuks rühikas finaal. Viimane erinevus sonaadi ja

kontserdi vahel on veel selles, et solisti ja kuulajas-konna täielikuks rahuldamiseks on kontserdi esimese osa lõpu eel nn. kadents, milles orkester vaikib ning virtuoos võib üksi hiilgava mänguga hoogsa improvisatsiooni plaanis *allegro* teemadel oma tehnilist osavust demonstreerida. Virtuooosi nimetatakse solistik, sest ta esineb *solo*, s. o. üksi.

Chopini Kontsert *f*-moll algab näiteks orkestri *tutti*'ga, milles kohe esitatakse *Allegro* kaks teemat: esimene neist on energiline ja markantse rütmiga, teine on õrn ja meloodiline. Üksteise järel valmistavad flöödid ja tšellod vaikselt sooloinstrumendi sisseastet ette ja siis, pärast lühikest tormilist sissejuhatust, mis tahaks nagu öelda: «Siin ma olen!», võtab solist esimese teema üle. Esimeselt teemalt teisele viib sidepartii, mille ülesanne on valmistada ette helistiku ja meeoleolu muutust ning mis seejuures annab solistile esimese võimaluse oma võimeid demonstreerida.

Mitmed muusikateadlased tavatsevad sonaat-allegro esimest teemat nimetada mehelikuks ja teist naiselikuks. Ometi ei ole asi alati nii lihtne! Paljudes sonaadivormis loodud helitöodes juhtub nii nagu eluski. Esimene, «mehelik» teema on üsna õrnuke, seevastu teine, «naiselik» on nagu sitke poiss naiseseelikus. Chopini Kontserdis *f*-moll on aga teemade kontrast otse ideaalne. Kuivõrd kindel ja mehelik on esimene teema, sedavõrd õrn on teine — nagu romantilise armastatu vastus.

Siis järgneb töötlus, mis tuleb kontserdis selgemini esile kui sonaadis. Helilooja, kelle käsutuses on ju peale soolopilli veel orkester, eraldab *Allegro* üksikud osad — ekspositsiooni, töötluse ja repriisi — orkestri *tutti*'dega selgesti üksteisest. Kas teeb ta seda ainult *Allegro* harmoonilise ja kergesti jälgitava liigenduse pärast? Ei! Ta tahab ka solistile vastu tulla, kes on end ausalt väsitanud ja vajab vahetevahel mõne takti puhkust. *Tutti* ajal võtab pianist räti rinnataskust, pühib laubalt higi ja nihutab oma istme mugavamalt kohale.

Töötlusele järgneb jälle lühike orkestri-*tutti* ja siis tuleb repriis, s. t. tagasipöördumine kahe algteema juurde. Kontserdi *f*-moll repriisi omapära on, et helilooja mõlemad teemad ilma üleminekuta vahetult teineteise kõrvale seab. Pealegi lühendab ta esimest teemat

neljale taktile, nagu tahaks ta ilma pikemata meheliku teema naiseliku teemaga teineteise vastu liibunud armastajapaariks siduda. Vältides igasugust šablooni loobub Chopin hiilgavast kadentsist solisti jaoks. Kas ta ei tee nii solistile liiga? Kas ei võta ta temalt võimalust hiilata? Hoopiski mitte. Edaspidi, viimases *Allegro* osas on solistil, kuigi ta mängib koos orkestrisaatega, palju võimalusi oma virtuooslikke võimeid näidata. *Allegro* lõpeb, nii nagu algaski, orkestri *tutti*'ga — vormisümmeetria kaunis võte seob alguse ja lõpu.

Olemegi nüüd Chopini Kontserdi *f*-moll terve esimese osa jämedates joontes läbi analüüsinud. Kui kuulete seda teost kontserdil mõne kuulsa pianisti ettekandes, tunnete sellest nüüd kindlasti palju rohkem rõõmu.

Instrumentaalkontsert on kuni tänaseni jäänud üheks armastatuimaks muusikaliseks vormiks. See ei piirdu kaugeltki viiuli ja klaveriga. Kuigi enamik kontserte on kirjutatud viiulile või klaverile, luuakse juba Viini klassisikute ajast peale kontserte üha rohkem ka teistele pillidele: tšellole, aldile, klarnetile, oboele, metsasarvele, trompetile jt.

Kontsert-sümfooniast, mis on *concerte grosso* lähedane sugulane, kõneleme koos sümfooniaga.

### *Intermeedium: kaanon ja kadents*

Selles peatükis tuleb juttu kahest muusikalisest vormist, mis mõlemad algavad *k*-tähega: kaanonist ja kadentsist.

Nimetus «kaanon» on väga vana. See pärineb kreeka keelest ja tähendab reeglit, eeskirja. Kaanon on nimelt mitmehäälne, tavaliselt vokaalne muusikapala, milles üksikud hääled liiguvad täpselt ettekirjutatud reegli järgi. Algul laulab ainult üks hääl oma meloodiat. Pisut hiljem tuleb teatud kindlal kohal, ütlemel, kolmanda takti järel, sisse teine hääl sama meloodiaga. Jälle kolm takti hiljem alustab kolmas hääl jne., vasta-

valt sellele, mitmele häälele on kaanon kirjutatud. Keskajal, kui kaanon oli väga populaarne, tekkisid selle mitmesugused eriliigid, mida polnudki nii lihtne esitada. Näiteks vähikaanon, mida nimetati nii sellepärast, et samal ajal kui üks hääl laulis meloodiat eestpoolt tahapoole, esitas teine hääl sama meloodiat tagantpoolt ettepoole (nagu vähikäiguna). Oli veel komplitseeritumaid kaanoneid, mis sarnanesid muusikaliste mõistatus- tega ning mille lahendamiseks tol ajal rõõmu tunti. Lustakas vorm on nn. ringkaanon, mis iialgi ei lõpe. Kui esimene hääl oma viimast heli laulab, siis pole teine hääl, mis hiljem juurde tuli, veel lõpuni jõudnud. Esimene hääl peab nüüd jälle algusest peale hakkama. Kui nüüd teine hääl meloodia lõpetab, on esimene alles pooltel teel ja nii peab teine hääl uuesti algusest peale hakkama. Nii võiks see teoreetiliselt maailma lõpuni või veel kauemgi kesta, kui ainult meie tublid lauljad enne ära ei väsi.

Kaanonilaulmise lusti ajend ei olnud varematega aegadel ainult rõõm muusikaliste mõistatuste lahendamise- st. Kaanonit on ka üsna krõbedateks naljadeks kasutatud. Mozart, kes alati armastas nalja heita, kohtus sageli tuntud tenorilaulja Johann Nepomuk Peierliga. Peierlil oli veidi omapärane hääldamine, mis Mozartile alati nalja tegi. Ühel õhtul, kui oli jälle koos lõbus sõprade- ring, kirjutas Mozart kaanoni paarile ladinakeelsele sõnale, mille hääldamine Peierlile raskusi valmistas. Lehe teisele küljele kirjutas ta pilkekaanoni Peierli kohta. Tenor laulis tões ja vaimus oma ladinakeelse teksti maha, vastuseks kõlas talle seltskonnalt pilkekaa- non: «Oh sa eesellik Peierl, oh sa peierlik eesel, sa oled nii laisk...» Nali õnnestus.

Nüüd aga asume teise k-tähga algava mõiste — kadentsi juurde. Sellel sõnal on kahesugune sisu. Esimeses, muusikateoreetiliselt väga olulises tähenduses on kadents akordide järjestus, mis viib muusikapala harmoonilisele lõpule. Kuidas seda mõista?

Kui me maja kolmandalt korruselt tahame tänavale pääseda, siis ei või me selleks, et kiiremini välja jõuda, ometi aknast alla astuda. Parim ja mugavaim viis on kindlasti trepi ja ukse kaudu. Täpselt sarnane on lugu muusikapalaga. Helilooja ei saa oma teost ükskõik mil-

lisel kohal lõpetada, et aga kiiremini valmis jõuda. Ta peab helisid aste-astmelt sobiva akordide järjestuse kaudu juhtima, et teos saaks hästi kõlava ja harmooniliselt loogilise lõpu. Seda teed akordide kaudu nimetatakse kadentsiks.

Meid aga huvitab peaausjalikult kadentsi teine tähendus, sest sellisena võime teda kuulda peaaegu igas instrumentaalkontserdis või ooperiaarias. Eelmises peatükis kõnelesime juba sellest. Kadents tekkis tänu püüdele kaunistada muusikapala eelviimast nooti võimalikult mitmesuguste ilustustega ja tõsta nii pinget enne lõpplahendust. 17. saj. hakkasid lauljad sääraseid kaunistusi heliloojatelt lausa nõudma. Heliloojad tavatsesid üha sagedamini jätta suurtes aariates vahetult enne lõppakordi tükike nooditeksti vabaks, mida lauljad siis omaenda improvisatsioonidega — enamalt jaolt kaelamurdva vokaalakrobaatikaga — täitsid ja mida kuulajaskond alati marulise aplausiga kviteeris.

Hiljem omandas improviseeritud kadents kindla koha ka kontsertides soolopillile ja orkestrile, kuni lõpuks... Beethoven enam sellist vahelesegamist ei sallinud ning otsustas: «Lõpp sellele! Ma ei taha, et virtuoosid minu muusikasse oma loomingut sisse suruvad. Neil tuleb kadentse nii mängida, nagu mina neid kirjutatan.» Tollest ajast peale kirjutavad heliloojad oma teosesse kadentse ise, mis tagab, et see ei muutu teoses võõrkehaks, vaid on helitöö täisväärtusliku osana tihedasti seotud selle temaatilise materjaliga.

### *Sonaadiperekonna suurim esindaja — sümfoonia*

Meil oli juba eespool juttu sellest, kui tugevat mõju avaldas sonaadivorm 18. saj. teise poole ja kogu 19. saj. muusikale. Vaadeldes nüüd sonaadivormi suurimat esindajat — sümfooniat.

Nimetus «sümfoonia» on tuletatud kreeka keelest ning tähendab kooskõla, mille all on mõeldud suurema hulga pillide ilusat, harmoonilist kooskõlamist. Esimesed süm-

fooniaks nimetatud teosed loodi juba 1600. a. paiku, muidugi mahtus tol ajal selle nimetuse alla väga mitmesugune muusikaline sisu. Ooperiavamänge nimetati näiteks sümfoonialeks, samal ajal kui Joseph Haydni sümfooniaid Inglismaal alles avamängudeks tituleeriti. Nii ebatäpne oli siis veel terminoloogia.

Sümfoonia, mis sai eeskujuks klassikalisele sümfooniale, oli 18. saj. laps. See oli aeg, kui Euroopas levisid valgustusajastu ideed. Kuigi muusikaga tegelemine Saksamaal piirdus peaaegu eranditult vürstiõukondadega, oli ometi juba märgata, et linnakodanike lajemad kihid hakkasid muusikaelu sündmustest osa saama. Selle teatud mõttes demokraatliku arengu väljendus oli sümfoonia, mis juba puhtväliselt, oma suurte mõõtmete tõttu, ei mahtunud vürstlike kambrite kitsaste seinte vahele ning nõudis avalikku ettekandmist. Ka lähenes sümfoonia oma muusikalise temaatika poolest ikka enam ja enam rahvalaulule.

Klassikalise sümfoonia tähtsaim teerajaja oli Johann Stamitz, kes nagu paljud teisedki tol ajal Saksamaal tegutsenud heliloojad pärines böömi perekonnast ja kelle nime me seepärast kirjutame tšehhipäraselt Jan Václav Stamic. 1741. a. kutsus Pfalzi kuurvürst Karl Theodor tol ajal vaevalt kahekümne nelja aastase, kuid juba kuulsaks saanud Stamici oma Mannheimi õukonnakapelli dirigendiks. Mõned aastad hiljem oli tema kapellil Euroopa parima orkestri kuulsus. Millega seda seletada? — Bach ja Händel, kes sel ajal veel mõlemad elasid, olid suured meistrid vormi alal ehk kui piltlikult öelda — suured arhitektid muusikas. Nad kasutasid mitmesuguseid pille orkestris, nagu me veel hiljemgi näeme, eelkõige selleks, et esitada teose iga üksikut paralleelselt kulgevat meloodiajoont (üksikuid häáli) selgelt ja teistest eraldatavana. Noor Stamic loobus aga täielikult sellest traditsioonist; ta nägi mitmesugustes pillides eelkõige vahendit eri meeolude ja kõlavärvide väljendamiseks.

Tegevmuusikuna realiseeris Stamic oma seisukohad kiiresti: ta kirjutas Mannheimi õukonnakapelli jaoks helitöid, mille teravad dünaamilised kontrastid orkestrit elustasid ja rikastasid. Esmakordselt muusikaajaloos kasutas Stamic orkestri *crescendo*'t, s. o. kogu orkestri

kõlajõu pidevat kasvu. Enne teda oli tarvitatud ainult astmelist dünaamikat, s. o. valju ja vaikse esinemist kõrvuti, ilma üleminekuteta. Ka omistas Stamic nagu vähesed enne teda suurt tähtsust muusikalise teema väljendusjõule. Ta usaldas oma teemad ikka nendele pillidele, mis antud teema karakteri väljendamiseks kõige paremini sobisid.

Üldse kasutas Stamic pille uut viisi: ta otsekui individualiseeris nende osa orkestris. Mõned pillid, näiteks metsasarv, on Stamici poolt sümfooniaorkestrisse sisse toodud.

Stamici arendatud uus orkestristiil vallutas tormijooksuga kogu muusikamaailma. Tolle aja kaks juhtivat muusikakeskust Pariis ja London loobusid vabatahtlikult oma esikohast. Kõik pilgud pöördusid väikese linna Mannheimi poole, iga uut sümfooniat siit tervitati tormiliselt nagu avastust. Seine'i ja Thames'i kaldail asutati erilised muusikakirjastused, mis algul iga kuu, hiljem iga nädal ühe uue sümfoonia ära trükkisid ja välja andsid.

Jan Václav Stamic oli hele täht muusikataevas. Kuid ta sai vaid lühikest aega oma kuulsust nautida. Ta suri, olles vaevalt neljakümneaastane. Ka tohtu tööhulk võis osalt põhjustada ta varase surma. Viieteistkümnendaastase Mannheimis tegutsemise tulemusena jäi temast maha ulatuslik helitööde kogu, mille hulgas oli ainuüksi sümfooniaid viiskümmend. Kui Joseph Haydn komponeerimist alustas, võis ta toetuda juba Stamici arendatud uuele orkestriparaadile ja sümfoonia uuele vormile.

Klassikaline sümfoonia on neljaosaline. Esimene osa on sonaat-allegro tempos ja vormis, teine osa on *adagio* või *andante*. Kolmas osa on Haydni ja Mozarti juures tavaliselt menuett, Beethovenist alates aga skertso. Neljas osa on lõpuks jälle *allegro*, sageli rondovormis.

Joseph Haydn oli see, kes arendas sümfoonia lõplikult välja. Ta on loonud terveniisti 104 sümfooniat, mis kõik paistavad silma suurepärase vormiühtsuse ja meloodiarikkusega. Kuigi Haydn töötas aastakümneid vürst Eszterházy kapellmeistrina, jäi ta ometi kogu eluajaks tegelikult rahvaheliloojaks. Suurem osa tema sümfooniaste teemasid ja meloodiaid mõjuvad rahvalaulu või

tantsuviisina ja seda nad tegelikult ongi. Kuulakem tema sümfooniade menuettide kütkestavaid triosid! Haydni nimekaimad õpilased olid Mozart ja Beethoven. Mozart pärandas meile üle viiekümne meistriteose sümfoonia valdkonnas. Tema hilisemates sümfooniates võib juba märgata vormi avarumist ja suurt sümfoonilist konflikti, kaht elementi, mis said määravaks Beethoveni sümfooniates.

Beethoveni sümfooniline looming on lausa vapustav tõend võimsast kunstnikuisiksusest. Tema sümfooniade juhtmõte võiks olla «võitluse kaudu võidule». Kiire dramaatilise kokkupõrke järel osutab lõpposa teed paremale tulevikule. Pole juhuslik, et Beethoven kasutab elemente Prantsuse revolutsiooni muusikast, et väljendada allasurutud klasside võitlust vabaduse, võrdsuse ja vendluse eest. Beethoveni loomingut kroonib tema Üheksas sümfoonia Schilleri tekstile «Ood rõõmule» kirjutatud lõppkooriga, milles helilooja väljendab oma ülevaid mõtteid ka sõnades.

Kui Franz Schubert, kes suri kolmekümne ühe aasta vanuselt ja on ise kaheksa suurepärase sümfooniat kirjutanud, kord küsis, mida suurt saab veel luua pärast Beethovenit, siis on selles oma tõetera. Kõik 19. saj. sümfoonikud on vaatamata oma loomingu suurusele ja omapärale lõpuks ikkagi Beethoveni võlglast. See maksab nii Johannes Brahmsi, Anton Bruckneri kui ka Pjotr Tšaikovski, Antonín Dvořáki jt. kohta. On huvitav märkida, et heliloojad kasutavad kuni tänapäevani meelsasti sümfoonia suurvormi. Meie päevade tähtsamad heliloojad pühendavad sellele kaaluka osa oma loomingust. Suur nõukogude helilooja Dmitri Šostakovič on loonud oma sümfooniad sotsialismi ülesehitamise ja võidu ülevale teemaatikale. Seega on sümfoonia tänapäeval täpselt niisama noor kui kakssada aastat tagasi.

Mõni sõna veel kontsert-sümfooniast. See vorm on lähedane *concerto grosso*'le, sest siingi on üksikutele orkestripillidele suuremal või vähemal määral sooloülesandeid usaldatud. Me kohtame kontsert-sümfooniat juba Mannheimi koolkonna hilisemate esindajate juures, samuti Haydni ja Mozarti loomingus. Ka Beethoveni Kontsert kolmele sooloinstrumendile — klave-

rile, viiulile, tšellole ja orkestrile on oma iseloomult kontsert-sümfoonia. Uusima aja loomingust tuleks eelkõige nimetada tšehhi helilooja Bohuslav Martinů teost *Symphonie concertante*.

Sümfoonilise muusika valdkonda kuulub lõpuks veel avamäng sümfooniaorkestrile. Kui ooperiavamäng on vormilt tavaliselt väga vaba ja peab eelkõige viima kuulajad enne eesriide avanemist õigesse meeleollu ning tutvustama neile ooperi tähtsamaid muusikalisi teemasid, siis sümfooniline avamäng luuakse harilikult sümfoonia esimese osa vormis. See on samuti sonaat-allegro, kuid moodustab omaette lõpetatud terviku.

### *Sofoklese ooperist ... tänapäeva ooperini*

Olete te kunagi järele mõelnud, milline muusikavorm ühe maa kunstilis-kultuurilist arengut kõige enam mõjustab? Te leiate vastuse kiiresti: see on ooper.

Sest ooper ühendab endas paljusid kunstiliike, mis on omavahel nii seotud, et igaüks neist aitab ooperikuulajal ka teisi tundma õppida. Muusika suhtes ükskõikne teatrikülastaja leiab tee muusika juurde eelkõige ooperi kaudu: siin avavad dramaatiline sündmustik ja pingetihed libretto talle muusika emotsionaalse sisu, samal ajal kui värvikad lavapildid ja kostüümid köidavad ta silma. See, kellele on võõras kujutav kunst, puutub samuti eelkõige just ooperi kaudu lähemalt kokku selle kunstiliigiga, nähes dekoratsioone ja kostümeeritud kujusid elava pildina, sealjuures veel kindlas seoses muusikalise ja lavalise sündmustikuga. Ka draamakunsti hakatakse mõistma kõige kergemini ooperi kaudu, sest sündmuste käiku ja kangelaste sisemisi konflikte illustreerib kogu aeg muusika. Nii mõjutab verivärsket, seni asjast vähe huvitatud teatrikülastajat ooperis üheaegselt mitu kunstiliiki. Ja kui ooper teda kord juba köitnud on, läheb ta meelsasti ka kontserdisaali, muuseumi ja draamaetendusele.

Ooperit peetakse üheks vanimaks kunstivormiks. Ini-

mesel on kõigil aegadel ja kõikjal olnud vajadus sündmusi lavaliselt kujutada. Aishülose, Sofoklese ja Euripidese tragöödiade ettekanded olid oma põhiolemuselt ooperietendused. Sofoklese «Antigones», mis kanti ette Ateenas 5. sajandil e. m. a., lauldi peale kooripartiide rohkesti monolooge ja dialooge. Selle põhjal julgeks küll väita, et kolm kreeka suurt tragöödiakirjanikku olid samal ajal esimesed ooperilibretistid ja võib-olla isegi esimesed ooperikomponistid. «Orkester» koosnes harfidest ja šalmeitaolistest pillidest.

Isegi omamoodi ballett oli tollal juba olemas, see nähtub «Antigone» kooristroofist, mis kutsub üles unustama võitlust ning ühinema tantsus Bakhose juhtimisel. Kuulen oma lugejaid juba kannatamatult küsimas, miks õieti ooperis lauldakse. Me teame, et muusikal on võime suurendada sõna mõju. Sellest, et ooperis lauldakse ja ei kõnelda, muutub öeldu palju ülevamaks, ilma — ja siin ongi saladus — et see tunduks meile ebaloomulik.

Ooperi vorm, nagu me teda tänapäeval tunneme, hakkas välja kujunema Itaalias 1600. a. paiku. Et näidata väljapääsu kiriku poolt piiratud keskaja sumbunud elust, püüdsid tolle aja humanistid taas elustada Antiik-Kreeka traditsioone. Nad võtsid kreeka draamad ja, kuna kreeka muusikat enam ei tuntud, komponeerisid neile uue muusika. Neid teoseid nimetati *dramma per musica*. See oli puhtõukondlik kunst; rahvas jäi pompossetest etendustest eemale. Nimetus *opera* (kogu-teos) võeti kasutusele 17. saj. keskel.

Itaalia varase ooperi esimesi tähtsamaid loojaid oli Claudio Monteverdi. Juba 1607. a. tõi ta lavale oma «Orfeo», milles on esmakordselt jäetud suur osa soololaulule.

Õukonnaooper elas Itaalias õige pea üle muutuse muusikalises mõttes. Ligi sada aastat oli ooperi dramaatiline sündmustik seisnud esikohal, muusika ülesanne oli vaid illustreerida sõna. Ooper, mis andis lauljatele võimaluse vaimustada kuulajaid kunstiliselt sageli küll väärtuseta, kuid efektsete koloratuurpassaažide või muude hiilgenumbritega, tekkis alles 17. saj. lõpu-pole. Selle looja oli Alessandro Scarlatti. Nii sai Scarlatti ligi kahesaja aasta jooksul enamikul Euroopa lavadel ainuvalitsenud itaalia ooperistiili isaks.

Itaalia stiili arenguga ooperimuusikas kujunes välja ka ooperite toretsev kujundusstiil. Mida uhkema olid lavapildid ja kujundus, seda paremaks pidas itaalia publik ka muusikat. Scarlatti õpilane Domenico Freschi tõi oma ooperi «Berenice vendicava» lavastuses 1680. a. Paduas lavale kolmsada koorilauljat, sada elusat hobust, kaks elevanti ja kaks lõvi.

Aga juba siis olid kahjuks olemas kulissidetagused intriigid ja kolleegide kadedus. Kui Prantsusmaal elas ooper kuulsa Lully ajal üle suurt õitsengut, tuli ühel päeval Pariisi itaalia marionetteater ja andis seal suure eduga oma etendusi. Mida tegi nüüd Lully? Ta saavutas teatriga «Comédie-Française» kokkuleppe taotleda ühiste jõupingutustega kuninga eeskirja, mis keelaks marionettidele nii laulmise kui ka kõnelemise. Ta saavutas oma eesmärgi, kuid nupukad itaallased ei andnud alla. Nad riputasid marionettidele dialoogitekstiga sildid kaela.

Sääraste kulissidetaguste intriigide tulemusena kehtestati 18. sajandil Itaalias erilised ooperiseadused. Oli lubatud luua oopereid ainult kuuele solistile, nimelt kolmele nais- ja kolmele meeshäälele. Igal solistil pidi igas vaatuses olema üks aaria. Aariad mitmele häälele keelati.

Kuid me oleme ette rutanud ja peame millestki olulisest, nimelt koomilise ooperi sünnist, veel tagantjärele rääkima.

Veneetsias hakkasid ettevõtlikud ärimehed varsti ooperi vastu huvi tundma. Nad lootsid selle abil kergesti raha teenida. See tingis eelkõige, et ooper tuli teha laiadele hulkadele kättesaadavaks, millest omakorda kasvas välja vajadus ooperi ainestikku ja esituslaadi põhjalikult muuta. Käsitööline ei soovinud kuulata pompoosseid mütoloogilisi kujusid laulmas keerukaid sententse. Ta tahtis näha tõelisi inimesi, kelle maailm laval sarnaneks tegeliku eluga. Pealegi märkas ta, et ooperis võib lustlikus vormis teha varjatud kriitikat valitsevate klasside kohta. Asjaolu, mis üsna tõhusalt aitas kaasa sellise ooperi populaarsusele.

Seda tüüpi ooper lõi erakordselt kiiresti läbi. 17. saj. keskel oli Veneetsias juba üksteist avalikku ooperiteatrit. Ajapikku tungisid veneetsia ooperi rahvalikud

jooned ka vanasse *opera seria*'sse, nagu õukonnaooperit siis nimetati. Ikka sagedamini hakati üksikute toretsevate dramaatiliste vaatuste vahele kiiluma lõbusaid vahemänge, nn. intermetsoosid. Seda laadi meisterteos on kahekümne kuue aastaselt surnud Giovanni Battista Pergolesi ooper «La serva padrona» («Teenija-käskjanna»), mis nägi esmakordselt rambivalgust 1733. a. See ooperivorm levis ka Saksamaal; teda viljeldi siin laulumänguna (*Singspiel*) 17. ja 18. saj. vahetusel, eriti Hamburgis, kus Händeli õpetaja, tuntud ooperimeister Reinhard Keiser ta omaks võttis. Kahjuks saavutas saksa koomiline ooper alles palju hiljem võidu vana *opera seria* üle, mis ka Saksamaal veel kaua etendas juhtivat osa.

*Opera seria* kõrgpunkt oli Georg Friedrich Händeli ooperilooming. Suur saksa helilooja, kes elas peamiselt Inglismaal, on loonud ligi nelikümmend suurt itaalia stiilis ooperit, mis erinevalt väga paljudest tolle aja teostest pakuvad meile veel tänapäevalgi teatud huvi. tänu muusika väljendusrikkusele ning vormi selgusele. Eeskujulik Händeli-harrastus Saksa Demokraatlikus Vabariigis on endale ülesandeks seadnud teha igaaastaste Händeli-pidustustega meistri kogu ooperilooming töötavatele hulkadele kättesaadavaks.

Itaalia ooperistiili ülevõimu murdis Christoph Willibald Gluck (1714—1787), meister, kes viis ooperivormi uuele, kõrgemale astmele ning lõi mitmesuguste arengusuundade positiivsetest elementidest midagi uut. Gluck loobus pompoosest itaalia stiilist ning seadis oma ooperiloomingus esikohale ehtsatel, sügavatel konfliktidel põhineva dramaatilise tegevuse. Nende konfliktide ehtsust ja siirust rõhutas ta muusikaga, mis peegeldas tabavalt kangelaste siseheitlusi. Vaatamata sellele või õigemini just selle tõttu tabas teda itaalia ooperistiili pooldajate tugev vastuseis. Alles 1779. a., kaheksa aastat enne surma, õnnestus tal oma viimase suure ooperiga «Ifigenia Taurises» lõplikult läbi lüüa.

Glucki nimetatakse õigusega suureks barokkooperi reformijaks. Ta rajas aluse hilisemale muusikalisele draamale, milles siis juba saavutati tegevuse ja muusika täielik ühtsus.

Laulumängu, itaalia ooperi ja Glucki uuendusvaimu suurepärase süntees olid Wolfgang Amadeus Mozarti ooperid. Kaua nähti Mozartis ainult geniaalselt graatsilist, nooruslikult helgemeelset, suure musitseerimislustiga Viini meistrit, kelle muusika on üksainus suur ilu- ja rõõmuülistus. Tema muusika rõõmsameelsuse taga on aga sageli varjul tormiline kirm, sügav tõsidus, isegi raskemeelsus ja demonlikkus. Ooperi valdkonnas võlgneva Mozartile tänu vormitäiuslike koomiliste ooperite («Röövimine Serailist», «Figaro pulm» jt.) kõrval niisuguste tundesügavate teoste eest nagu «Don Juan» ja kõrgeimatest inimsuseideaalidest kantud «Võluflööt», millega Mozart rajas saksa rahvusliku ooperi aluse.

Koomiline ooper saavutas oma kõrgpunkti 19. saj. esimesel poolel Gioacchino Rossini surematu «Sevilla habemeajajaga».

Oma teel läbi ooperi arenguloo oleme jõudnud 19. sajandisse, seega romantikuteni. Ooperid kuhjati nüüd üle meeolelude ja tundmustega, kangelased tormasid ühest traagilisest konfliktist teise. Nende teoste väärtust võiks peaaegu hinnata viimase vaatuse lõpuks laval lamavate laipade hulga järgi. (Asja ei võetud aga sageli kaugeltki mitte nii traagiliselt, teadis ju publik teatrisaalis väga hästi, et ükski neist laipadest ei jäta tõusmata, et armastusväärse naeratusega aplausi isiklikult vastu võtta.)

Romantilise ooperi tähtsaimaks loojaks pidasid kaas-aegsed Pariisis elavat sakslast Giacomo Meyerbeeri. Isegi noor Chopin laskis end sellest eksiarvamusest mõjustada, nagu nähtub tema kirjast sõbrale: «... Kui teatris on kunagi toredust olnud, siis ma küll ei tea, kas see eales on jõudnud sellisele tasemele nagu Meyerbeeri uusimas viievaatuselises ooperis «Robert le diable» («Robert-Kurat»). Selles uue kooli meistriteoses, milles kuradid (vägevad koorid) laulavad läbi tuubade, kus hinged tõusevad viiekümne- ja kuuekümnekaupa rühmades üles haudadest, kus laval on dioraam\*, milles lõpuks paistab kiriku interjäär ning

\* Dioraam (kreekakeelsetest sõnadest «läbi» ja «vaade») — läbi-paistvale õhukesele riidele, mattklaasile jm. mõlemalt poolt maalitud pilt; plastiline kujutis maalitud taustaga (hõlmab erinevalt panoraamist osa vaatepiirist). (Tõlk.)

kogu kirik on jõuludeks või lihavõtteks heledalt valgustatud, munkade ja rahvaga pinkides, viirukipannide ja — mis veelgi enam — oreliga, mille helid laval võluvad... Iialgi enam ei ole võimalik midagi sellist lavale tuua. Meyerbeer on teinud end surematuks!»\*

Vaevalt pool sajandit valitses Meyerbeer Pariisi; nagu prantslased ütlevad, käsutas seal vihma ja päikest, ning oli küllalt võimukas, et Pariisist välja ajada noor, kuid juba tunnustatud Richard Wagner. Surematusest ei tulnud aga midagi välja. Kogu tema ulatuslik pärand tõlmub praegu ajaloo unustusehõlmas. Tema pinnalised, labased ja üksnes välisele efektile ülesehitatud ooperid kaotasid kiiresti oma sära ja luitusid nagu kantud peorõivad.

Romantikute mõju ooperile ei piirdunud siiski odavate efektide otsimisega. Nende osaks sai võidelda tardunud klassitsismi vastu ning otsida kunstitõde rahvaloomingust. Selle nõude suhtes ei saanud ega võinudki ooper nagu üldse kogu muusika ükskõikseks jääda.

Esimene seda liiki romantiline ooper oli Weberi «Nõidkütt», millest oleme juba kõnelnud. Romantismi põhiprintsiipidest tegi aga viimased järeldused Richard Wagner. Wagner oli üheaegselt muusik, luuletaja, dramaturg ja filosoof. Ühes oma teoreetilises kirjutises mõistis Wagner hukka kunsti anekteerimise kodanluse poolt ning tendentsi muuta kunst kõrgemate kihtide meelelahutuseks. Teisal ründas ta itaalia ooperi jäika vormi. Tõeliselt väärtuslik ooper, ütles Wagner, peab põhinema üldinimliku tähendusega draamal. Järelikult on parim ooper see, mille sisu on võetud rahvapärimumestest ja müütidest.

Selle seisukoha vili oli Wagneri neljast muusikalisest draamast koosnev tsükkel «Nibelungide sõrmus» («Reinikuld», «Valküür», «Siegfried» ja «Jumalate hukk»). Nendes muusikalistes draamades allutas ta muusika omaloodud tekstile, jättes kõrvale traditsioonilised ooperinumbrid, nagu aariad ja ballettvahepalad, ning iseloomustades muusikaga täpselt kangelaste hingeseisundit, tegevuspaiga ja stseenide atmosfääri ning

\* Chopins Gesammelte Briefe, übersetzt und herausgegeben von Dr. A. von Guttry, Georg Müller Verlag, München 1928, lk. 172.

sündmuste sügavamat tähendust. Selleks otstarbeks kasutas Wagner nn. juhtmotiive: niipea kui teatud kuju lavale ilmub, kõlab orkestris teda iseloomustav motiiv. Samuti on omad motiivid tähtsamatel tegevuse sõlm-punktidel.

On aeg heita pilk ka teiste rahvaste rahvuslikule ooperiloomingule. Vene rahvusooperi isa oli Mihhail Glinka (1804—1857). Oma mõlema ooperiga «Ivan Sussanin» ja «Ruslan ja Ludmilla», mille juured ulatuvad sügavale vene rahvamuusika lätetesse, rajas ta vene rahvusliku ooperi aluse. Selle edasist arengut tähistavad Aleksandr Borodini («Vürst Igor»), Modest Mussorgski («Boriss Godunov») ja Nikolai Rimski-Korsakovi («Sadko») nimed. Maailmakuulsuse tõi vene ooperile Pjotr Tšaikovski oma täiuslike teostega («Jevgeni Onegin», «Padaemand», «Mazepa»).

Poola rahvusliku ooperi areng algab Stanisław Moniuszkost (1819—1872). Tema lavateosed «Tondiloss», «Krahvitar», «Verbum nobile» ja eelkõige meilgi hästi tuntud «Halka» on rahvaooperid sõna parimas mõttes. Kui võrdleme ketrajate koori «Tondilossist» ketrajate kooriga Wagneri «Lendavast Hollandlasest», näeme selgesti, mil määral on toetumine rahvaloomingule muusikalist keelt rikastanud. Need kaks üht liiki laulu naiskoorile kõlavad täiesti erisuguselt!

Tšehhi rahvaooperi lõi Bedřich Smetana. Rahvusvahelise kuulsuse saavutas ta oma koomilise ooperiga «Müüdnud mõrsja», mis on sisult küll nõrgavõitu, kuid muusikalisest küljest seda väärtuslikum. Esimesest kuni viimase taktini toetub see ooper tšehhi rahvamuusikale ja kuulub maailma ooperiliteratuuris kõige enam mängitavate teoste hulka. Pärast Smetanat viljelesid tšehhi rahvuslikku ooperit eelkõige Antonín Dvořák («Näkingeid») ja Leoš Janáček («Jenufa»).

Prantsusmaal löid 19. saj. teisel poolel rahvusliku omapäraga oopereid eelkõige Georges Bizet («Carmen»), Ambroise Thomas («Mignon»), Charles Gounod («Margarethe», «Faust») ja Camille Saint-Saëns («Simson ja Delila»).

Vahepeal elas itaalia ooper üle oma uuestisünni Giuseppe Verdi loomingus. Verdile võlgname tänu arvukate ooperiliteratuuri meistriteoste eest, rohkete

«lavalismuusikaliste draamade» eest, nagu ta ise oma oopereid nimetas. Verdi, kes võttis aktiivselt osa poliitilisest võitlusest, realiseeris edukalt oma eesrindlikke ideesid ka ooperites. Kui ma nüüd mõnd tema teost nimetan, tunnevad paljud lugejad nende hulgas ära head tuttavad: «Nabucco», «Rigoletto», «Trubaduur», «Traviata», «Maskiball», «Aida», «Othello».

Pärast Verdi surma näis, et ooper kui tardunud vorm käib alla. Katse ooperit taaselustada tegid veristid, kes esindasid muusikas suunda, mis vastas naturalismile kirjanduses ning kujutas elu kõigi tema ohjeldamatute kirgede ja konfliktidega. Veristlikes ooperites õhkub lavalt verise õuduse külma hingust. Tänu eelkõige veristlike heliloojate Giacomo Puccini («Boheem», «Madame Butterfly», «Turandot», «Tosca»), Leoncavallo («Pajatsid») ja Mascagni («Talupoja au») silmapaistvale andele oli neil ooperitel edu, nad püsisid laval ning läksid isegi maailmaliteratuuri. Puccini «Tosca» on verismile väga iseloomulik stseen: sel ajal kui Rooma politseiülem brutaalne parun Scarpia püüab lauljatar Toscat järeleandmisele painutada, kostavad lavale timukast piinatud maalikunstniku Cavaradossi valukarjed. Tosca surmab politseiülema pistodaga.

Kõik jutud ooperi vanadusnõrkusest ja peatselt surmast osutusid alusetuks. Ooper elab ja areneb edasi. Selle kunstivormi pooldajad täidavad tulevikuski kõiki maailma ooperisaale ning jälgivad püsiva huviga nii vanu kui ka uusi oopereid — Händeli teostest tänapäevasteni. Kõikjal töötavad heliloojad edukalt, et vana ja ikka noort ooperivormi täita uue sisuga.

Kuidas ka ei kulgeks ooperi arengutee eri maades, miski ei viita tema lõpu lähedusele.

Olles laias laastus tundma õppinud ooperi arengulugu, kujutlegem nüüd, et siseneme ooperisaali ja võime rahulikult jälgida kõike, mis toimub orkestris ja laval alates hetkest, kui dirigent oma pulti astub ja taktikepi tõstab, kuni silmapilguni, kus ta selle etenduse lõppedes jälle käest paneb.

Tuled saalis on kustunud, eesriie pole aga veel tõusnud. Kuuleme avamängu ehk uvertüüri esimesi takte. Mil-

line muusikaline vorm kannab seda nimetust? «Uvertüür» tähendab sõna-sõnalt avamist, millega on mõeldud ooperi, opereti või oratooriumi avapala. Vanimad uvertüürid ehk avamängud olid teatud liiki lühikesed sissejuhatusfanfaarid. Meile juba tuntud Lully laiendas 17. sajandil avamängu kolmeosaliseks palaks, mille esimene ja kolmas osa olid väga aeglased, teine osa aga kontrastiks hästi elava tempoga. Säärasel Lully «prantsuse avamängul» ei olnud ooperi enese muusikaga midagi ühist. Tema ülesanne oli vaid luua enne tegevuse algust saalis võimalikult pidulik ja ülev meeleolu. Tollal oli see väga oluline, sest kuulajad, vähe sellest, et lobisesid saalis nagu tänapäeval, jõid sealjuures veel veini, mängisid kaarte ja pahatihti ajasid ebameeldivaid näitlejaid lavalt ära. Seda polnud ka raske teha, sest «kõrgeaulistel» pealtvaatajatel oli õigus istet võtta laval. Lühidalt, Lully püüdis avamänguga ohjeldamatut kuulajaskonda ooperile ja näitlejatele võimalikult soodsasse meeleollu häälestada.

Alles Christoph Willibald Gluck tuli veendumusele, et avamäng, mis on sellest ajast peale eranditult üheosaline, peab oma meeleoluga kuulajat ooperiks ette valmistama, ilma ooperi meloodiaid ja teemasid kasutamata peab sellel olema ooperiga ühine atmosfäär ja koloriit.

Hea näide niisugusest avamuusikast on Rossini «Sevilla habemeajaja» avamäng. Sellel on üsna keerukas ajalugu, sest Rossini kirjutas ta esialgselt oma ooperi «Aureliano Palmiras» avamänguks, aasta hiljem otsustas aga ümber ja kasutas teda avamänguna ooperile «Elisabeth, Inglismaa kuninganna», kuni lõpuks, veel aasta hiljem, selle hoopis «Sevilla habemeajaja» avamänguks võttis. Helilooja ilmutas sealjuures suurepäraselt muusikalist vaistu: avamäng mõjub, nagu oleks ta loodudki just sellele ooperile.

Edasise arengu käigus muutus avamängu iseloom veelgi. Ta kujunes ikka enam sissejuhatuses ooperi muusikalisse temaatikasse. Kõik tähtsamad teemad, mida publik etenduse vältel kuuleb, esitatakse juba avamängus. Kuulaja õpib neid sel viisil tundma ja võtab teoses eneses vastu juba lähedaste, teretunud tuttavatena.

Seda liiki avamuusikas sisaldub teatud paradoks. On täiesti arusaadav, et helilooja saab ta kirjutada alles pärast kogu ooperi valmimist.

Kuid piisab avamängust. Istume ju teatris, ja avamäng ongi juba lõppenud. Kuulajad aplodeerisid, dirigent kummardas ja eesriie avaneb. Mida näeme nüüd laval? See võib olla väga erinev. Paljudel juhtudel järgneb nüüd proloog, s. o. veel kord sissejuhatus, sedapuhku pole see aga enam puhtmuusikaline, vaid tegevusega seotud. Lavale ilmuvad üks või mitu tegelast, kes sisu parema mõistmise huvides tutvustavad publikule ooperis toimuva eellugu ning üksikuid vahekordi. Väga tuntud proloog on Leoncavallo lühiooperil «Pajatsid». Siin jääb eesriie suletuks, selle ette astub komödiant Tonio ja jutustab vaatajaile liigutavate sõnadega, et ka kloun on inimene, temagi heitleb tugevate konfliktidega ning talle on nad seda raskemad, et ta ei tohi neid välja näidata ning peab alati naerma. Naer on tema elukitse, naeru eest makstakse talle raha. Ooperi kahes vaatuses kujutataksegi dramaatiliselt üht sellist konflikti.

Proloog on lõppenud ja algab ooperi tegevus. See on jaotatud tavaliselt kolmeks, aga vahetevahel ka neljaks või viieks vaatuseks. Vaatuste vahel on vaheajad, mille jooksul vahetatakse dekoratsioone, näitlejad tõmbavad pisut hinge ja meie kui teatrikülalastajad suitsetame fuajees sigaretti või laseme oma uusi rõivaid imetleda. Alati pole see aga nii olnud. Varem nõudis täitmatu publik, et teda ka vaheajal muusikaga lõbus-tataks. Seda vaatustevahelist muusikat nimetati prantsuskeelse sõnaga *entract* (*entre actes* tähendab sõnasõnalt «vaatuste vahel»). Veel 1900. a. paiku, ja isegi sellises auväärses teatris nagu «Comédie-Française», mängis orkester suure klassikalise tragöödia vaatuste vahel publikule valsse, galoppe ja polkasid.

Mõnes ooperis (näiteks Bizet' «Carmenis») leiame veel tänapäevalgi vahemuusikat üksikute vaatuste vahel. Sellel ei ole siin aga enam publiku lõbustamise ülesannet, vaid ta on üleminekuks järgmise vaatuse meeleolule. Säärane vahemuusika on just nagu lisaavamäng ooperi keskel.

Me istume veel oma kohal teatrisaalis ja jälgime põne-

vusega ooperit, mis juba lõpule läheneb. Kas ooperid lõpevad alati viimase vaatusega? Ei. Leidub niisuguseid, millele on lisatud veel järelmäng ehk nn. epiloog. Epiloogi kohtame neil juhtudel, kui ooperi tegevus on küll juba lõppenud, kuid teos nõuab veel tagantjärele selgitust. Eriti ilmekalt näeme seda Offenbachi «Hoffmanni lugudes», kus proloog ja epiloog raamivad kogu sündmustikku. Kolme vaatuse kestel jutustab teose kangelane luuletaja, maalikunstnik ja helilooja E. T. A. Hoffmann oma traagilisest armuelamusest, mis — nagu arvab publik — on purustanud ta elu. Kuid autorid ei taha, et kuulaja selles kurvas teadmises koju läheks. Ja nii ilmub epiloogis muusa sümboolne kuju, kes veiniuimas Hoffmannile meelde tuletab, et kunstniku viimane pääsetee on alati kunst. Hoffmann saab masendusest üle ja järgneb oma muusale.

Nüüd on jäänud meil kõnelda veel ooperilauljate, s. o. solistide ja koori tööst.

Nagu vääriskivi särab kõige kaunimalt kunstlikus valguses, nii pääseb ooperisolisti hääl kõige paremini esile virtuossete elementidega kunstipäraselt läbipõimitud ooperilaulus — aarias. Ooperi arenedes — siinjuures olgu märgitud, et viimase kolmesaja aasta jooksul on loodud üle neljakümne kahe tuhande ooperi, millest tänapäeval veel ainult murdosake laval püsib, — niisiis, ooperi arenedes edenes ka laulukool. Otstarbekohased harjutused lisasid häälele tugevust, ulatust ja liikuvust. Varsti andis end tunda ka lauljate edevus: nad nõudsid heliloojatelt, et need teeksid oma ooperitest virtuosliku laulukunsti areeni. Nii tekkis lõpuks ka tänapäeva aaria.

17. sajandil, kui ooper suruti rangete konventsioonide raudsesse raami, oli mitu aariavormi ning oli keelatud ühe aariavormi esinemine ooperis kaks korda järjest. Alates 1700. a. võeti üldiselt kasutusele põhimõtteliselt veel tänapäevalgi tavakohane kolmeosaline aariavorm, nn. *da capo*-aaria. Selle esimene osa annab põhimeloodia ja määrab ühtlasi kogu aaria iseloomu. Teine osa on teatud liiki üleminek, vähem meloodiline ning hariplikult pisut kiiremas tempos. Kolmas osa sarnaneb esimesega, et kuulajad saaksid veel teist korda meloodiat nautida. Sellele meloodiakordusele võlgneb *da*

*capo*-aaria ka oma nime, sest *da capo* tähendab «algu-sest».

Aaria peatab ooperi tegevuse, sest ta peab ju eelkõige tundeid ja meeleolusid väljendama ning andma solistile võimalust hiilata. Tegevust viib edasi retsitatiiv — kõnelaul, mis on aariale sissejuhatuseks. Retsitatiivis jääb muusika tagaplaanile, et tegevusest informeeriv sõna pääseks paremini mõjule. Isegi nii kaugele tagaplaanile, et klassikalises *recitativo secco's* (kuiv retsitatiiv) laulja ainult tähtsamaid sõnu kõrgemas või madalamas helikõrguses intoneerib, kõiki teisi aga lihtsalt räägib. Saade puudub, ainult aeg-ajalt lüüakse sinna juurde tavaliselt tšembalol paar lühikest akordi. Rohkesti kohtame sellist kuiva retsitatiivi Mozarti ja Rossini ooperites.

Teistsugune on lugu *recitativo accompagnato'ga* (saatega ehk akompaneeritud retsitatiiv). Ka siin tuleb lauljal ajuti rääkida, kuid teda saadab seejuures orkester, mis tihti juba retsitatiivi kestel järgneva aaria meloodiat tutvustab. Vanematest meistritest on näiteks Händel loonud ilusaid saatega retsitatiive.

Niipalju sooloaaria kohta. Kui mitu inimest koos laulavad, nimetame seda ansambliks. Väikseim ansambel on duett. Nimetus on tuletatud itaaliakeelsest sõnast *due* — kaks. Duetis laulavad niisiis kaks solisti koos — loomulikult mitte esimesest kuni viimase taktini. Duet meenutab vestlust, milles vestluskaaslased vastastikku küsivad ja vastavad; kuid ta erineb vestlusest selle poolest, et hääled kõlavad sageli ka üheaegselt, mida vestluse puhul ainult väga lobisemishimuliste naiste juures ette tuleb.

Suuruselt järgmine ansambel on tertsett, mida esitavad kolm lauljat. Kvartetis laulavad neli solisti koos: Verdi «Rigoletto» kolmandas vaatuses on vokaalkvartett, milles neli inimest — sopran, alt, tenor ja bariton — teevad surematuks keeruka olukorra enne mõrva. See kurjakuulutav «vestlus» on rüütatud erakordselt ilusasse muusikasse.

Rohkem kui nelja solistiga ansambleid esineb juba harvem. Et ülevaade oleks täielik, nimetagem siin veel kvintetti viie, sekstetti kuue, septetti seitsme, oktetti kaheksa ja lõpuks nonetti üheksa osalisega.

Mozarti lõbusas ooperis «Cosi fan tutte» on juba esimeses vaatuses üksi viis ansamblit: kõigepealt tertsett, siis kaks kvintetti, seejärel sekstett ja lõpuks jälle tertsett. Ansambleid mitmeti kombineerides saavutab Mozart siin, et iga tegelane «vestleb» vähemalt ühe korra kõigi teistega.

Solistide ja ansamblite kõrval on suurim laulurühm koor. Muusikaliselt ja dramaturgiliselt moodustab see soolopartiide tausta. Olenevalt ooperist esineb koor kord jäikade aristokraatide seltskonnana, kord itaallastest röövlijõuguna, kord ümberriietatud munkade rühmana. Mõnikord tuleb aga koor ka esiplaanile. Siis vaikib orkester; solistid kaovad diskreetselt kulisside vahele ja koor laulab üksi, mille eest ta võib kanda siis ka aplausi oma kontosse. Sellistel juhtudel ütleme, et koor laulab *a cappella*, s. t. ilma orkestrisaateta.

*A cappella* tähendab sõnasõnalises tõlkes «kapellis», kusjuures on mõeldud kapelli koori jaoks. Nimelt vanasti, kui kirikukoor ilma oreli- või orkestrisaateta laulis, tegi ta seda mitte kiriku pealöövis, vaid kõrvalkapellis.

*A cappella* lauldakse ooperis nüüd harva. Igapäevases ooperipraktikas on koor solistidele nii-öelda saatjaks. Aga seegi on vastutusrikas ülesanne. Laulab koor valesti või ebapuhtalt, võidakse kergesti hakata solisti kahtlustama ebakindluses. Laulab koor aga nii nagu tarvis, siis toob ta veel rohkem esile solisti saavutusi, mille eest solist on talle ka tänulik.

### *Kantaat ja oratoorium*

Kantaadist kui vokaalpalast ühe või mitme pilli saatega kõnelesime lühidalt juba seal, kus oli juttu sonaadist. Itaaliakeelsest sõnast *cantare* tuletatud nimetus ei tähenda algusest peale midagi muud kui laulupala vastandina sonaadile, mille nimetus tähendab tegelikult pillil mängitavat pala. 17. sajandil laienes kantaat pikemaks, osalt lüüriliseks, osalt dramaatiliseks vormiks,

mis koosneb tavaliselt retsitatiivist, aariast, arioosost, kooriosast ja vähematest instrumentaalosadest.

Areng toimus ühelt poolt kiriku- või kammerkantaadi ja teiselt poolt ilmaliku kantaadi suunas. Esimesi kirikukantaate oli 16. saj. lõpus Mary Stuarti hukkamise puhul loodud leinamuusika. Kirikukantaatide suurim meister oli Johann Sebastian Bach. Ta on loonud üle kaheksa kantaadi, mis on selle muusikavormi kõrgpunktiks. Aga et suurele Tooma-kantorile oli ka ilmalik kantaat meele järele, selles veenavad meid tema (kui nimetada vaid mõnda kahekümnest seda liiki teosest) Jahi- või Talupojakantaat ning kantaat tol ajal Euroopas äsja levima hakanud kohvi kiituseks.

Ilmalikul kantaadil oli väga heitlik saatus. Ta võttis cmaks mitmesugused ainevaldkonnad ning arenes kohati välja omalaadi väikeseks ooperiks ainult selle vahega, et ei olnud lavaline ning seega ka ei esitatud teda teatrilaval. Kaua aega oli ta isegi pisut ülespuhutatud juhupala, mida andekamad või vähem andekad heliloojad kirjutasid pulmade, juubelite ja sõprade või kõrgete isikute saabumise või ärasõidu puhuks. Seejärel võttis kantaat ajaloolise rapsoodia iseloomu, milles koor ja solistid vaheldumisi laulsid ajaloo või mütooloogilistest sündmustest.

Ei tule imestada, et meie aja eesrindlikud heliloojad kasutavad kantaadivormi. Nad näevad selles sobivat vahendit kaasaja uue temaatika kujutamiseks. Näidetenäiteks võiks nimetada Paul Dessau kantaati «Lilo Hermann», Hanns Eisleri kantaati «Lenin», S. Prokofjevi kantaati Oktoobri 20. aastapäevaks jt.

Kantaadile on väga lähedane oratoorium. Nimetus «oratoorium» tähistas esialgselt õpetlase Filippo Neri palve-saali kloostri, kus ta 16. saj. teisel poolel pidas piiblitunde, mida raamis hümnide laulmine. Kui aja jooksul hakati usklike meeleülenduseks laulma moraliseeriva sisuga suurteoseid ka väljaspool kloostrimüüre, kanti nimetus «oratoorium» sellele muusikavormile üle. Need olid teosed, milles üksikud solistid laulsid koori saatel abstraktsetest mõistetest, nagu voorusest, surmast ja igavikust. Veel hiljem kujunes oratoorium teatud liiki teatrietenduseks, millest võtsid osa koor, solistid ja orkester. Tekstidena kasutati enamalt jaolt piibli-

või mütoloogilisi teemasid, mis olid osavasti valatud dramaatiliselt mõjuvasse vormi. Need oratooriumid koosnesid avamängust, retsitatiividest, aariatest ja kooridest ning erinesid ooperist ainult selle poolest, et neid kanti ette ilma lavakujunduse, kostüümide ja lavalise tegevusega. Jutustaja (vaimulikes oratooriumides «evangelist») kandis enamasti retsitatiivides ette sündmustiku, kuulaja fantaasia asendas lava. Sellest ajast peale ei olnud oratoorium enam puhtkiriklik teos, kuigi käsitles sageli veel religioosseid teemasid. Seda liiki oratooriumi suurim meister oli Georg Friedrich Händel. Ta on loonud arvukalt oratooriume, mida kannab sügav humanistlik mõte — nagu ta oopereidki, millest meil oli juttu juba eespool. Ka Händeli oratooriume, millest siinkohal nimetame «Juudas Makkabeust», «Messiast» ja «Jeftat», kantakse Saksa DV-s korduvalt ette.

Üks tuntumaid oratooriume on Johann Sebastian Bachi Jõuluoratoorium. Selle puhul on meil tegemist erilise vormiga: teos kujutab endast üksikute kantaatide järjestust, mida omavahel oratooriumipäraselt seovad piibli jõululugu jutustava «evangelisti» retsitatiivid. Tegevust edasiviivatele retsitatiividele järgnevad igas kantaadis kontemplatiivset laadi suurepäraseid aariad ja koorid.

Joseph Haydn, kellele me võlgneme tänu oratooriumi «Loomine» eest, komponeeris teise oratoriaalse suurteose «Aastaajad» suurepärase loodusekirjeldusena. Selles teoses on oratoorium täielikult ühte sulanud ilmaliku kooriloominguga.

Oratooriumi edasisel arenguteel on palju ühist kantaadi arenguga. Paljud 19. saj. heliloojad kirjutasid nii ilmalikke kui ka vaimulikke oratooriume, millest suurem osa on paraku unustatud. Keskpärase teoste arvukast hulgast tõusevad tippudena esile Felix Mendelssohn-Bartholdy oratooriumid «Paulus» ja «Elias» ning Robert Schumanni «Paradiis ja Peri».

Nagu kantaat, nii osutus ka oratoorium väga sobivaks meie kaasaja sisu väljendamise vormiks. Nõukogude Liidus, Saksa Demokraatlikus Vabariigis ja kõigis sotsialismimaades kujutavad heliloojad oratooriumides uue, parema maailma ehitamist. Näitena paljudest nimetaksin siinkohal D. Šostakovitši «Laulu metsadest».

## Kontrapunkt ja fuuga

Alustame kontrapunktist. Muusikas on kaks meetodit olemasoleva helimaterjali töötlemiseks: homofooniline ja polüfooniline stiil. Homofooniline stiil, kui seda pisut lihtsustatult väljendada, põhineb võttel, et komponist loob kõigepealt meloodia ja siis ehitab sellele harmoonilise ja rütmilise aluse akordidest, mis meloodiast niivõrd sõltuvad, et nad ilma temata oma mõtte kaotaksid. Selle illustreerimiseks tarvitseb mängida korra klaveril mõnd lihtsat pala, näiteks laulu käost. Kõigepealt mängime kogu laulukese mõlema käega läbi, siis aga ainult seda, mis on kirjutatud vasakule käele. Mida nüüd kuuleme, on küll harmooniliselt õigete ja hästi üleminevate akordide järjestus, kuid see on kaotanud oma mõtte, väljendusjõu ja muusikalise sisu. Meloodia on niisiis ainuke isand, millele allub kõik muu üksnes harmoonilise saatenä.

Homofooniline stiil ei ole kuigi vana. See pääses maksusele alles 18. saj. teisel poolel. Kuni tolle ajani valitses meie muusikas polüfoonia. Johann Sebastian Bach oli polüfoonia viimane ja suurim meister.

Missugune on siis polüfooniline stiil? Siin töötab helilooja samaaegselt mitme meloodiaga, mis on üksteisest üsna sõltumatud ja kõlavad samaaegselt eri kõrguses. Neid paralleelselt üksteise kohal kulgevaid meloodiaid nimetatakse häälteks.

Nimetus kontrapunkt on tekkinud ladinakeelsest väljendist *punctus contra punctum* (punkt [s. o. noot] punkti vastu). Kontrapunktiks nimetatakse seega kunsti mitut häält samaaegselt «üksteise vastu» juhtida nii, et nad igal kohal moodustavad hea kooskõla, kuigi meloodia poolest jäävad omavahel sõltumatuks.

Kui teil avaneb nüüd soodne võimalus mõnd vanema aja teost kuulata, siis võtke korraks vaevaks üksikute häälte liikumist jälgida ning pange tähele, millise suurepärase põimiku nad moodustavad tänu meisterlikule kontrapunktile.

Tüüpilisim ja täiuslikem vorm polüfoonilises ehk kontrapunktilises stiilis on fuuga. Et asjast paremini aru

saada, tuletagem veel kord meelde kaanonit, sest umbes 1600. a. pärinev fuuga sarnaneb paljus vanema kaanoniga. Ka fuuga on mitmehäälne vokaal- või instrumentaalteos, milles üksikud hääled üksteise järel sisse astuvad. Aga kui kaanonis hiljem sisseastuvad hääled esimest täpselt kopeerivad, siis fuugas kordub ainult esimese hääle teema, ja sedagi helilaadi mõnelt teiselt, tavaliselt viiendalt astmelt; edasi arendab iga hääl oma meloodiat iseseisvalt. Kõigepealt esitab esimene hääl fuuga teema; siis alustab kvindivahekorras sama teemat teine hääl, esimene aga hakkab meloodilist saatelõnga ketrama. Seejärel kujundavad juba esimene ja teine hääl saatemeloodiaid ja peateema läheb üle kolmandasse häälede jne. Fuugal peab olema vähemalt kaks häält, aga ta võib ka neljast või viiest häälest põimitud olla. Seda osa fuugast, kus teema üksteise järel läbi kõikide häälte käib, nimetatakse ekspositsiooniks. Ekspositsioonile järgneb keskmine osa, mida võiks piltlikult võrrelda laeva väljasõiduga rahulikust sadamast tormisele avamerele. Sellele osale on iseloomulikud paljud modulatsioonid, s. t. häälte üleminekud teise helistikku: nagu laev merel ikka uuele laineharjale tõstetakse, nii lähevad siin helistikud järjestikku üksteisesse üle. Fuuga teemat kuuleme ka nüüd, muidugi sageli üsna tugevasti muudetud kujul. Selle käsi käib siin nagu laeval, mis tugevas tormis hetkiti peaaegu kummuli pööratakse. On teema kummuli pööratud, siis nimetame seda teema inversiooniks.

Fuuga lõpp on nagu laeva rõõmus, võidukas tagasi-pöördumine pärast sõitu täis ületatud hädaohte. Fuuga teema ilmub taas esialgsel kujul ja alghelistikus.

Ladinakeelne sõna *fuga* tähendab põgenemist. Nii tähistatakse ülalkirjeldatud muusikalist vormi küll sellepärast, et mitmetest häältest läbijooksev teema ikka jälle uuesti ilmub ja ikka jälle «põgeneb».

Kui me iga päev hommikul tööle ruttame, pole meil aega vaadelda maju, mis ääristavad tänavaid, seevastu pühapäeval, kui läheme perekonna või sõpradega jalutama, on meil selleks küllalt aega. Siis ütleme umbes midagi säärast: «On see uus maja seal aga ilus.» Mõni teine näib meile aga inetu ning oleme õnnelikud, et me ei ela selles.

Millel põhineb meile meeldinud hoone ilu? Eelkõige küll konstruktsioonielementide ja kaunistuste harmoonilisel jaotusel. Konstruktsioonielemendid korduvad, on aga teatud määral üksteisest erinevad. Need väikesed lahkuminekid rõõmustavad silma. Vaadeldes näiteks aknaid: all üks rida, selle kohal teine, kolmas, neljas. Kõiki aknaid kaunistab kiviäär, aga igal korrusel on see pisut teistsugune. Ühel on kaunistused suuremad, teisel on väljaulatuv osa, millel tuvid istuvad, vahega keskel. Ühtekokku vaadatuna on nad aga kõik ainult aknaäärised.

Üsna sarnane on lugu fuuga iluga. Teema jääb ikka samaks, aga üle minnes ühest häälest teise — nagu korrusele korrusele — muutub ta paljudes detailides, nii et kostab meile iga kord teistsugusena. Suurepärase harmooniline jaotus ja peened nüansid üksikute elementide kordumisel teevad fuuga väga lähedaseks arhitektuurile. Seepärast suudavad fuugavormis midagi suurt luua ainult tõelised meistrid.

Nimetust *fuga* tunti juba 14. sajandil, kuigi teises tähenduses kui tänapäeval. Kuid alles 17. ja 18. sajandil kujunes fuugavorm lõplikult välja. Instrumentaalfuuga ületamatu suurmeister oli Johann Sebastian Bach. Bachi-aja teine silmapaistev helilooja Georg Friedrich Händel kirjutas peamiselt vokaalfuugasid.

Oma õitseajal, 18. sajandil, oli fuuga helilooja loominguliste võimete ja oskuste proovikivi ning vahel ka muusikalise nalja objekt. Juhtus, et valiti nii naljakas teema, et see pani kuulajad südamest naerma. Tolle aja lugupeetud heliloojal Domenico Scarlattil oli kass. Kord ronis Scarlatti kass tšembalole ja kõndis üle klaviatuuri. Helid, mida ta sel viisil «mängis», kasutas Scarlatti ära... oma «Kassifuuga» teemaks.

Kuid jätkem naljad kõrvale. Mitmed heliloojad on lugupidamisest suure Tooma-kantori vastu kirjutanud fuugasid teemale neljast helist B — A — C — H.

Et fuuga pole oma aja üleelanud muusikavorm, mida me tänapäeval küll aukartusega kuulame, kuid mida loomingu enam ei kasutata, seda tõestab too külgetõmbejõud, mis oli fuugal peaaegu kõigile suurtele heliloojatele pärast Bachi ja mis tal on veel praegugi.

Fuuga elab edasi ja omab kindlat kohta ka tuleviku heliloomingus.

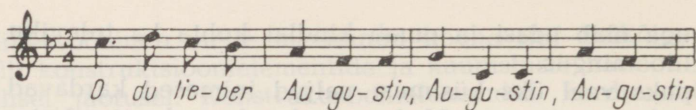
Lõpuks veel üks küsimus: paljud inimesed kardavad fuuga ranget vormi. Nad peavad teda raskesti mõistatavaks ja hoiavad temast kõrvale. Aga just seda ei tohiks keegi teha. Olgugi fuuga kuulajale veidi raske mini arusaadav kui mõni lihtsama struktuuriga teos, ikkagi peaks igal juhul vaevaks võtma järk-järgult ka selle muusikavormiga tutvuda. Nagu me inimest õpime tõeliselt tundma ja armastama alles mitme- ja mitmekordse kokkupuute järel, nii on lugu ka seda liiki muusikaga: peame teost sageli ja sihikindlalt kuulama. Nii siis pole mingit põhjust fuuga eest põgeneda!

### *Intermeedium: mõni sõna valsist*

Valsist? Mida uut saab veel öelda valsi kohta? Paistab, et mitte midagi; tegelikult näitab selle tantsu ajalugu veel kord, et mõnest nähtusest teame seda vähem, mida lähedasem ja igapäevasem ta meile on. Kohe on meil paar lööklauset käepärast ja me ei aimagi, kui puudulikud on meie teadmised õigupoolest...

Millal tekkis valss? Paljud minu lugejad vastavad kõhk-luseta: möödunud sajandi alguses, biidermeieriajastul, ja nimelt Viinis, kus Franz Schubert komponeeris esimesed kuulsad valsid. Juba oletegi sisse kukkunud! Esimeste valsside looja polnud Schubert, vaid hoopis keegi teine; ja see keegi teine ei elanud hoopiski mitte biidermeieriajastul, vaid kakssada aastat varem. Kõige üllatavam tuleb aga nüüd: see vähenõudlik ja oma lihtsuses lausa naiivne esimene valss on niivõrd populaarseks saanud, et tänapäeval, kolmsada aastat hiljem, teda peaaegu kõik inimesed maakeral tunnevad, ilma et nad ta vanust ja muusikalist tähendust üldse aimaksid.

Ma ei taha oma lugejaid kauem põnevil hoida. Siin ongi meloodia ja teksti algus:



See Augustin ei ole mingi väljamõeldud kuju, ta on tegelikult elanud. Ta tuli ilmale 1643. a. vaese kõrtsmiku pojana Viinis. Kui ta täisealiseks sai, rändas ta kõrtsist kõrtsi, kus mängis külalistele tantsuks või veinipudeli juurde torupilli. Tal endal oli paraku liiga suur nõrkus veini vastu, mis pidi talle äärepealt elu maksma. Juhtus see nii: ühel päeval jõi Augustin ennast maani täis ja jäi tänavale magama. Tol ajal möllas Viinis katk ja kõik tänaval vedelevad laibad tuli kohe üles korjata ning matta suurde ühishauda. Kui «veinilaip» Augustin hommikul ärkas, nägi ta oma õuduseks, et lamab suures ühishauas — tõeliste! — katkusurnute all. Vae-seke jõudis veel õigel ajal häält teha ja ta tõmmati hauast välja. Õnneks pääses ta ka nakkusest. Sellest ajast peale võttis ta topelttasu, nii et ballaad kurvast elamusest ei jätnud oma mõju avaldamata! Augustin ei olnud mingi õpetatud pillimees, vaid lihtsalt tänavamuusik, kes nootigi ei tundnud ja ei saanud seepärast oma paljusid valsilaule üles kirjutada. «Oo, mu armas Augustin» on ainuke, mis tänu sellele, et teda põlvest põlve suuliselt edasi anti, on püsinud kuni meie ajani.

Möödunud sajandi klassikalise viini valsi, nagu me tänapäeval nimetame, lõi mitte Johann Strauss (senior), vaid temast pisut vanem Joseph Lanner. Tema kirjutas esimesena valsitsükleid, s. o. mitmest valsist koosnevaid palasid sissejuhatuse ja koodaga; esimesena andis ta oma valssidele ka iseloomulikud nimed, kuna varem loodud kandsid ainult oopusenumbrit. Lanner oli omal ajal palju imetletud mees; tänapäeval aga on ta jäänud täiesti «valsikuningas» Johann Straussi (juunior) varju. Tema «Romantikuid» kuuleb isegi Viinis haruharva, samal ajal — oo, muusika salapärased teed! — on see Poolas, eriti Varssavis lausa igäühel suus. Seal lauldakse nimelt

*W Śas-kiem O - gro - dzie ko - to fon - tan - ny*  
*Im Sächs-schen Gar - ten an der Fon - tä - ne*

*ja - kis się fa - cet przy - siadł do pan - ny*  
*setzt sich ein Bur - sche zu sei - nem Mäd - chen*

Nõuaks palju jõudeaega uurida, kuidas Lanneri «Romantikud» Poolamaale jõudsid, oma teksti muutsid ja rahvalauluks said. Igatahes meeldis varssavlastele kena kolmneljandikku taktimõõt ja meloodia rohkem kui viinlastele enestele. Tsaarivalitsuse ajal tehti Lanneri süütust valsiloost isegi poliitiline pilkelaul ühe kõige enam vihatud Varssavi politseiniku peale.

Kuigi valss uue tantsuna võitis väga kiiresti üldise poolehoidu, astuti algul tema vastu teravasti välja. Nimeetus «valss» on tulnud saksakeelsest sõnast *walzen*, mille üks tähendusi on «keerlema». Valss on nimelt esimene pöörleva liikumisega tants. Et noormees pani sealjuures käed neiu puusadele ja siis koos temaga ringi keerles, oli esimestele pealtvaatajatele küll vist eemaletõukav. Lühidalt öeldes — 1800. a. paiku andis keegi teoloog oma pahameelele voli järgmiste sõnadega: «Valsikeerutustes istub kurat!» Umbes samal ajal avaldas ühe Saksa linna raad järgmise korralduse: «See, kes tantsides ennast ringis keerutab, arreteeritakse ja ta peab maksma kakskümmend krossi rahatrahvi!»

Olid need ainult väikekodanlased, kes tahtsid valssi täielikult välja rookida? Kaugeltki mitte! Lord Byron, kellele tõepoolest ei saa peenutsemist ette heita, kirjutab oma jantlikus «Valsis» tantsumuusa Terpsihore kohta, et valss on tantsumuusa ebaseaduslik laps! Veel enne Byronit oli Goethe oma otsuses küll pisut mõõdukam, kuigi ta seadis range kitsendusnõude. Ta laseb noorel Wertheril, kes koos oma kauni Lottega on just valssi tundma õppinud, oma sõbrale kirjutada: «Wilhelm, kui aus olla, andsin ma siiski vande, et tüdruk, keda ma armastan, kelle suhtes mul tõsised kavatsused on, ei tohi ialgi kellegi teisega kui ainult minuga valssi

tantsida, maksu see mulle või elu. Sa mõistad mind!»\*

Eriti äge valsi vaenlane oli aristokraatia. Tal oli täielik põhjus seda tantsu vihata. Esiteks — ja see oli juba küllalt halb — pärines valss lihtsast alpi rahvatantsust lendlerist. Teiseks — ja see oli veel hullem — võitis valss tänu oma uudsele, sundimatule ja elurõõmsale iseloomule kõikide inimeste südamed, olid nad siis salongilõvid või elasid kuskil tagahoovis. Kolmandaks — ja see oli juba hoopis hull — sai valssi tantsida igaüks ilma suurema ettevalmistuseta.

Elegantset gavotid ja menuetid, mida tantsiti mitme paariga, olid lausa balletietendused, nagu neid võis näha teatris. Tantsija pidi ennast salongitantsust osavõtuks niisama põhjalikult ette valmistama kui elukutseline tantsija balletietenduseks teatris. Iga «kõrgestisündinu» ja varaka klassi liikme üldise hariduse juurde kuuluv komplitseeritud tantsuõpetus ning vaieldamatu nõue kunsttantsu osata olid lisakitsendused, mis ei lasknud tungida kontvõõrail «pöobli» hulgast seltskonda. Ometi hakkas kergesti õpitav valss vallutama Euroopat ning kõikjalt välja tõrjuma gavotti ja menuetti, õõnesdades nende eksklusiivsete salongitantsude eesõigus-tatud positsiooni.

Valss oli esimene demokraatlik tants. On tähelepanuväärne, et juba aasta pärast Prantsuse revolutsiooni puhkemist sai ta Pariisi võiduka kodanluse lemmiktantsuks. Kui 1848. a. revolutsioonikevad viinlasi barrikaadidele kutsus, mängis Johann Strauss (juunior) oma valssi «Vabaduselaulud» — barrikaadil.

Niisiis, maha valss! Tsaarina Katariina II keelas oma õukonnas valsi tantsimise. Preisi õukonnas leidis ta väärilise matkija. Hohenzollernid viisid selle nürimeelsuse äärmuseni, säilitades õukonnas valsi tantsimise keelu kuni Wilhelm II ajani, seega üle saja aasta!

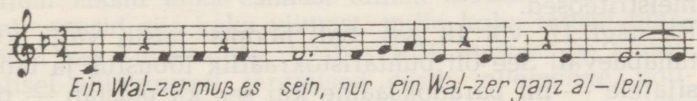
Kogu see keelamine ja käskimine ei aidanud aga midagi... Viinist alanud valsi pealetung muutus ikka võimsamaks, kuni valss astus lõpuks võitjana Euroopa tantsutroonile, kus ta meid armastusväärset valitseb kuni tänase päevani.

\* Goethes sämtliche Werke. Jubiläums-Ausgabe, Bd. 16, lk. 25.

Meie sajandi alguseks saavutas kõikjal poolehoiu aeglane inglise valss. Seda põhjustas tollaegne mood. Elegantne daam sarnanes siis juurviljaalusega. Jätame kõrvale seelikute uskumatu hulga ja pikkuse, sest kõige tähtsam riietuse kleidi all oli korsett. Et daam oleks keskelt peenike nagu sipelgas, pidi riietumise juures abiks olema kogu perekond ja ühisel jõul korsetti kinni nõõrima. See tehtud, pandi daamile tol ajal tavakohane vedikuga kleit selga, pähe sai ta keskmise veskiratta suuruse kübara. Viimase kaunistusena kasutati terveid põõsaid, aedviljapuntraid või mõnd sulgloomat, eelistatud oli kajakatopis.

Loomulikult ei saanud nii ehitud daam kiiresti tantsida. Ja tuligi moodi inglise valss. See vastas täiesti tollaegsete iluduste abitule sentimentaalsusele.

Tänapäeval tantsime valssi kiiresti ja aeglaselt, vasakule ja paremale keerutades — nii nagu meile meeldib. Peaasi, et see on valss, sest:



Kui ma juba alustasin üllatusega, siis tahan ma ka üllatusega lõpetada, et valitseks sümmeetria.

Valsi kodumaa on Viin ja pole siis ka ime, et Viinis on loodud ja luuakse palju ilusaid valsse. Kes on aga loonud võib-olla ühe kõige tüüpilisema valsi valsilinnast Viinist? Kas viinlane? Ei. Siis mõni austerlane? Ei! Siis vähemalt mõni sakslane? Ka mitte! Selle valsi Viini ülistamiseks on loonud... poolakas.



Tõepoolest, selle kõige viinipärasema valsilaulu «Viin, Viin, mu unelm sa...» autor on Clemens Rudolf Siczynski.

### Süit

Tantsusõbrad minu lugejate hulgast imestavad, kui kuulavad, et kontserdimuusikas tundmaõpitud *courante* (kurant), sarabanda või *gigue* (džiig) olid esialgselt tantsud, millest varemate aegade tantsijad tundsid niisama palju rõõmu kui meie tänapäeval mõnest tangost või lõbusast foksist. Tõsi küll, vanad sarabandad olid kunstiliselt võrreldamatult väärtuslikumad kui meie tänapäeva tantsud. Neid löid nimekad heliloojad ning, kaotamata oma tantsulist karakterit, olid need tõelised meistriteosed.

Ka nägi 17. või 18. saj. ball hoopis teisiti välja kui tänapäeval! See oli puhtaristokraatlik lõbustus ja tantsijatele — nii paradoksaalne kui see ka paistab — oli tähtis mitte niivõrd tants ise, kui just oma tantsuoskuse demonstreerimine. Kui pidulikult valgustatud saalis kõlasid muusika esimesed taktid, ei läinud tantsijad nii nagu tänapäeval hulganisti parketile, vaid jäid ilusasti oma kohtadele. Režiüülem, vürstiõukondades enamasti kojamarssal, määras tollal ettenähtud tantsupaarid. Nii näiteks tantsis härra X proua Y-ga *pavana*'t, saadetud suurfeodaalide seltskonna pilkudest ja silmakirjalikult imetlevatest kommentaaridest. Tantsu lõppedes saatis härra X oma partneri tagasi kohale; siis oli härra W kord, kes kauni proua Z-ga kiiret *courante*'i demonstreeris.

Tantsijailt nõuti ainult mõnd kindlaksmääratud sammu; nende vahel võis tantsupaar improviseerida vabu figure, nii et tantsusõpradel oli kohane võimalus näidata oma oskusi, ka jättis see rütmi ja meloodia seisukohalt üsna vabad käed heliloojale. Komponistide püüdel võimalikult kõrge kunstilise väärtusega tantse kirjutada oli veel teine põhjus. Nimelt tahtis publik ka

tantsude vahel kuulata tantsumuusikat, mis pidi ainult kõrva rõõmustama. Nii said tantsutsüklitest järk-järgult lausa pärlid, mida peaaesjalikult just kuulati, ilma et nende järgi oleks tantsitud. Sellega oleme me juba ka nimetuse ära selgitanud: tsükel on prantsuse keeles *suite*.

Varajane süit (1600. a. paiku) algas tavaliselt lühikese avapalaga, nn. *intrada*'ga. Itaaliakeelne sõna *intrada* (prantsuse keeles *entrée*) tähendab sisenemist, pidulikku sissetulekut. Ballile kutsutud ei astunud nimelt nii sundimatus järjekorras peosaali nagu tänapäeval. Nad pidid vastuvõturuumides senikaua ootama, kuni kõige suursugusemad külalised olid saabunud; alles siis avasid teenrid ukсед ja kogu seltskond, arusaadavalt rangelt auastmete ja aukraadide järjekorras, astus piduliku marsi helide saatel saali.

1620. aastaks oli välja kujunenud kindel süidivorm, mille osad olid *pavana* (pavaana), *gagliarda* (galjarda), *allemande* (allemand) ja *courante* (kurant). Kuid pisut hiljem läksid kaks esimest tantsu moest. Nende asemele asusid siis kaks viimast, mille koha täitsid omakorda kaks uut tantsu. Umbes 1650. aastast on klassikalisel süidivormil järgmised osad: *allemande*, *courante*, *sarabanda*, *gigue*.

Prantsuskeelne nimetus *allemande* tähendab saksa tantsu. Nii nimetati 16. sajandist alates Saksamaal levinud aeglast tantsu kaheosalises taktimõõdus. 17. saj. alguses sai *allemande* süidi avaosaks. Seda ei tohi aga ära vahetada märksa noorema *allemande*'iga kolmeosalises taktimõõdus, millel peale nimetuse ei ole esimesega midagi ühist. Viimase puhul on tegemist tuntud «saksa tantsuga», mis teatavasti leidis tee saksa salongidesse alles pärast seda, kui ta Pariisi salongides ära ristiti ja sealt prantsuskeelse nimega *allemande* Saksamaale tagasi tuli.

Vähe sellest, et süit koosnes eranditult tantsudest, ta oli ka üles ehitatud, lähtudes puhttantsulistest seisukohtadest, ning hoidis rangelt kinni veel tänapäevalgi kehtivast tavast, kus vahelduse saavutamiseks järgnevad üksteisele kordamööda aeglased ja kiired tantsud. Nii tuli pärast aeglast *allemande*'i kiirem *courante* (tähendab jooksjat).

*Courante* on vana prantsuse rahvatants. Millal ta aga taluõuedelt õukonda jõudis, ei ole võimalik täpselt kindlaks teha. Üsna kerge on aga oletada, mis selleks põhjust andis. Meil oli äsja juttu, et salongides oli kunagi kombeks ainult ühel paaril tantsida lasta, kuna ülejäänud seltskond tundis samal ajal igavust. Küllap siis juhtuski kord nii, et mõni igavlev külaline astus välja terrassile ning nägi sealt, kuidas talupoisid ja -tüdrukud kõik koos ringis tantsisid ning üksteist väledate sammudega taga ajasid. Siis tutvustas ta seda tantsu ka salongides.

Oli see nüüd täpselt nii või pisut teisiti, kes seda teab. Kindel on aga, et talurahvatants *courante* läks kiiresti moodi ja oli üllatavalt kaua, ligi kakssada aastat, armatatumaid tantse. Et ta omal ajal väga meeldima pidi, võib järeldada ka tollal levinud mängutoosiga kelladest, mis mängisid enamalt jaolt mingit *courante*'i meloodiat.

Klassikalise süüdi kolmas tants oli vastukaaluks elavale *courante*'ile aeglane ja majesteetlik *sarabanda*. Mängiti ja tantsiti seda aga samuti kolmeosalises taktimõodus.

*Sarabanda* arengulugu on üsna kirju; Euroopas algas ta levik Hispaaniast, kus teda juba 16. saj. alguses tunti. Pärit ei ole see tants aga tõenäoliselt Hispaaniast, vaid Lähis-Idast. Millisel kummalisel viisil see Ibeeria (Pürenee) poolsaarele jõudis, pole teada. Teatakse ainult, et inkvisitsioon teda seal kõige kurjemalt taga kiusas. 16. saj. keskel taunis üks inkvisitsiooni teoreetikuid, keegi paater Mariana seda tantsu ägedasti oma «Traktaadis avalike meelelahutuste kahjulikkusest»: «*Sarabanda* on nii ohjeldamatu tekstilt ja nii liiderlik oma liigutustelt, et see ka kõige komberangema inimese saatanlike kiusatuste ohvriks teeb.» See hukkamõistev otsus tähendas teed tuleriidale igäühele, kes Hispaanias oleks julgenud *sarabanda*'t tantsida. Süütul *sarabanda*'l ei jäänud muud üle kui Prantsusmaale emigreeruda. Siin võitis ta — kuula ja imesta! — tänu oma tõsisele ja üllale iseloomule kiiresti poolehoiu. Lully ja tema järel ka Händel olid *sarabanda*'st nii vaimustatud, et kasutasid teda mitte ainult tantsuna, vaid isegi aariana ooperites. Pealegi peetakse seda tänapäevani

üheks kaunimaks tantsuvormiks muusikas. Nii näiteks on imeilus *sarabanda* Claude Debussy klaverisüidis.

Laseme süngel paater Marianal puhata ta sünges hauas; me võime vaid imestada, kui halvad olid lood selle munga voorusega, kui juba süütu *sarabanda* seda ohustas!

Neljas ja viimane tants klassikalises süidis oli samuti kolmeosalises taktimõõdus väljapeetud *gigue*. Kust see nimetus pärit on, ei ole teada. Piisab, kui teame, et prantsuskeelne *gigue* tähistab kiiret, groteskset inglise soolotantsu (*jig*), mida tantsisid ainult mehed kiirete kummaliste hüpetega. 1650. a. paiku kohtame seda veidrat inglise hüppetantsu esmakordselt süidi lõpposana.

Nagu näeme, on süidi arengulugu tihedasti seotud tantsu arenguga ning rahva eluga ja seetõttu kahekordselt huvitav. Esimeste süitide loomisega tekkisid ka esimesed tantsukapellid, mis koosnesid algul ainult... ühestainsast mängijast. See oli linna trompetist, kes teatas raekoja tornist kellaaega või puhus tulekahjusignaale, hoiatas linnarahvast läheneva vaenlase eest või siis tuli pidulikel puhkudel tornist alla ja mängis kodanike majades tantsuks.

Nii kestis kuni 16. sajandini. Aga nagu kõigil aegadel vanad inimesed väidavad, et maailm oli nende noorusel ilusam ja mõistlikum, nii märkis ka tollal keegi kroonikakirjutaja: «Meie isade aegu piisas, kui tantsuks üksainus moosekant flööti ja trummi mängis. Tänapäeval ei taha aga ka kõige lihtsam linnakodanik ilma šalmeideta ja tromboonideta pulmi pidada.»

Pillide arvu kasvades suurenesid ka tantsude esitamise võimalused. Vanal ajal oli ainult kaks tantsu: aadlike sammtants ja rahva hüppetants. Seetõttu koosnesid kõige varasemad süidid ka ainult kahest tantsust: ühest aeglasest ja ühest kiirest. Kuid veri ei ole vesi, isegi siniveri mitte. Härrad, eriti nooremad, tüdinesid lõplikult sammtantsust ja tegid ikka sagedamini silmi kiirele hüppetantsule, mille vaieldamatu eelis oli, et tantsija pidi oma partneril teatud vahemaa pealt puusade ümbert kinni haarama ning teda õhku tõstma. Kui kõrgele? Ajalugu vaikib sellest diskreetselt. Usaldusväärsetest allikatest teame aga, et just tollal oli kullasseppa-

del tegemist, et küllalt hinnalise kaunistusega sukapaelu valmistada . . . Neid hüppeid, mis nii palju kulu tegid, nimetati *volta*.

Aja jooksul õpiti tundma üha rohkem tantse, selle tulemusena arenes ka süit lõpuks välja 17. saj. klassikaliseks süidivormiks, mille koostisosadest oli meil juba juttu. Areng ei peatunud aga sellel vormil. Peaaegu iga helilooja, kes on süidi kohta oma sõna öelnud, on omalt poolt lisanud ühe või rohkemgi tantsusid, mis talle eriti meeldisid. Suurest hulgast tantsudest, mis süidivormis esinevad, peatume ainult neil, mida me veel tänapäevalgi kontsertidel kuulda võime: need on menuett, gavott, *siciliano* (sitsiliano), *chaconne* (tšakoon), *forlana* (forlaana) ja lõpuks veel vanem *pavana* (pavaana), mida paljud heliloojad on ka väljaspool süiti taaselustanud (näiteks Maurice Ravel klaveripalas «*Pavana* surnud lapsele»).

Menuetist võime siinkohal mööda minna, meil oli temast juba juttu 117. leheküljel. Erinevalt menuetist on gavott mitte kolme-, vaid neljaosalises taktimõõdus ning pealegi pisut kiirem. Teda tuntakse Prantsusmaal alates 16. sajandist. Tantsu ajaloos on gavotil eriline koht. Nagu ma juba märkisin, olid salongitantsud esialgselt aadliseltskonna uhkuse ja eesõiguste väljendajad, nad olid omamoodi jäigad, väärikate lohisevate sammudega jalutuskäigud. Gavott oli esimene tants, mis lubas tantsijail — olenemata nende vanusest või positsioonist — peene muusika taktis elegantselt tõsta jalgu põrandalt.

Nimetust *pavana* seostatakse ekslikult Padua linnaga; tegelikult on see tuletatud itaaliakeelsest sõnast *pave* (paabulinnusaba). *Pavana* on vana pidulikult aeglane sammtants neljaosalises taktimõõdus. 1620. a. paiku võeti *pavana* süidi avaosaks, kust *allemande* ta hiljem välja tõrjus. Kes on korra jälginud, kuidas paabulind üle õue jalutab, võib seda tantsu endale kergesti ette kujutada.

Samuti aeglane, aga imeliselt armas ja lihtne on *siciliano*, vana itaalia rahvatants kolmeosalises taktimõõdus. Seda kohtame sagedasti ka lauluna. Eriti kaunis *siciliano* on Bachi Flöödisonaadis E-duur.

*Chaconne*'i kohtame umbes 1600. a. alates Hispaanias.

Seda rahulikku ja mõõdukas kolmeosalises taktimõõ-  
dus, tõenäoliselt Lõuna-Ameerika päritoluga tantsu  
armastati eriti barokiajastul. *Chaconne*'ile on iseloomu-  
lik ikka jälle muutumatult korduv meloodiafiguur bas-  
sis, mille kohal teised hääled lihtsaid variatsioone moo-  
dustavad. Seda figuuri bassis nimetatakse *basso ostinato*  
(kangekaelne bass), kuna ta kogu pala vältel kange-  
kaelselt kordub.

Viimane tants, millest me siinkohal kõneleme, on elav  
ja lõbus *forlana* Friaulist, pooleldi Veneetsia, pooleldi  
slaavi päritoluga talupoegade tants, mis alles 18. saj.  
alguses võeti süidi koostisosaks. Tänapäeval oleks *for-  
lana* tõenäoliselt unustatud, kui Maurice Ravel poleks  
teda oma süidis «Tombeau de Couperin» taaselustanud.  
*Tombeau* tähendab hauasammast, teos ise on muusika-  
line lillekimp, millega 20. saj. helilooja ehtis oma kolm-  
sada aastat vanema suure kaasmaalase kalmu.

17. ja 18. saj. oli süit instrumentaalmuusika tähtsaim  
vorm. Bachi kaasaegne Georg Philipp Telemann on  
meile pärandanud kuussada orkestrisüiti. Vaatamata  
konkurentsile, mis tekkis sellele vormile hiljem sonaadi  
ja sümfoonia näol, on süit jäänud üheks armastatumaks  
muusikavormiks kuni tänaseni. Muidugi on aja jooksul  
tema iseloom muutunud.

Juba 18. saj. teisel poolel lagunes süidi range vorm.  
Ikka sagedamini hakkasid esinema mittetantsulised  
osad, kuni need lõpuks tantsud sageli hoopis välja tör-  
jusid. Süit muutus üha enam ja enam kas ilukirjandus-  
likku eeskuju (nagu näiteks Edvard Griegi süidis «Peer  
Gynt») või meeleolusid (näiteks Debussy teoses *Suite  
Bergamasque*) muusikaliselt illustreerivate vähemate  
palade meelevaldseks järjestuseks. Kui Debussy maalib  
oma süidis muu hulgas (ja pealegi väga kauni) pildi  
kuuvalgusest, siis on see küll äärmine vastand süidi  
esialgsele tantsulisele karakterile, sest kes on iial näi-  
nud kuud tantsimas.

## Vanaemake laul

Milline on üldse vanim muusikaline vorm? Laul. Laul on nii vana, et ta tekkelugu uurida oleks aja raiskamine. Juba ürginimene väljendas oma tundeid laulus, kohe, kui ta oli õppinud teadlikult tajuma ja jäljendama ümbritseva maailma hääli — linnulaulu ja metsamüha. Rõõm edukast jahilkäigust, emaarmastus ja ka hirm loodusjõudude ees leidsid vahetu väljenduse laulus. Kuidas selline ürgne laul kõlas, seda me ei tea. Teame vaid, et laul, milline ta ka polnud, saatis inimest truu sõbrana läbi aegade — kuni tänase päevani.

Kui mõistuse arenguga ka inimese elu mitmekülgsemaks muutus, kui arenesid uued töö- ja ühiskondlikud vormid, siis arenes ka laul. Lauldi töölaule, sõjalaule, jahilaule. Vanas Kreekas kuulus laul kõige mitmekülgsemate muusikavormide hulka. Siin lauldi juba instrumendi saatel. Kuid kui vana-kreeka skulptuur ja luulekunst meile kuni tänaseni tähendavad ilu tippu, kvintessentsi, siis vaevalt küll meeldiks meile tolle aja laul. Tollal ei tundud nimelt üksikute helide harmoonilist värvimist, vaid lauldi ning mängiti ühehäälselt või äärmisel juhul oktaavides.

Laulu (nagu üldse iga kunstivormi) areng muistsest ajast kuni meie päevini toimus etappidena. Tõusu- ja tagasiminek ja uus tõus — vastavalt sotsiaalsetele ja välisele elutingimustele ning loovate talentide arvule. 12. kuni 14. saj. õitses minnesingerite\* ja trubaduuride\*\* ilmalik laulukunst. Sellele järgnes Saksamaal «meisterlaulu» periood (15. ja 16. saj.). Laulukoolides harjutati kindlate reeglite järgi, kes mõne uue viisi tegi, sai «meistriks». Kuulsad meisterlauljad olid Michael Behaim ja Hans Sachs. 15. sajandil tungis muusikasse ja ka laululoomingusse polüfooniakunst. Ühe laulja laul ei meeldinud enam ja nii kirjutasid heliloojad neljale, kaheksale, kümnele ja

\* Minnesingerid — rüütliisost õuelaulikud Saksamaal, kes ülistasid feodaalsuhteid, rüütliisust ja rüütellikku armastust südamedaami vastu.

\*\* Trubaduur — luuletaja-rändlaulik 11.—13. saj. Prantsusmaal, kelle looming käsitleb rüütlite vaprust, armastust jne. (Tõlk.)

enamalegi häälele, millest igaühel oli oma meloodia ja mis kokku moodustasid kunstipäraselt läbipõimitud ter-  
viku.

Liiga kõrge kunstimeisterlikkus saavutatakse paraku mõnikord emotsionaalsuse arvel. Nii juhtus ka polüfoonilise laulukunstiga. Alles 17. sajandil sai laul tagasi oma lihtsuse ja ühehäälsuse. Lauto ja tšembalo olid armastatuimad saatepillid.

1750. a. paiku oli laululoomingus uus tõus tänu mitmesugustele «laulukoolidele», mille tähtsamad esindajad olid Philipp Emanuel Bach, J. A. Hiller, D. F. Schubart, J. A. P. Schulz, J. F. Reichardt ja Goethe sõber Zelter. Ka Viini klassikud viljelesid laulu.

Silmapaistval kohal oli laululooming romantikute juures. Sõna ja heli sidumine ning rahvaloomingu läte-  
test ammutamine vastasid sel määral tolle ajastu vaimule, et laulust sai romantikute tüüpiline muusikavorm. Paljude laululoomingu säravate pärlite eest võlgname tänu Franz Schubertile, Robert Schumannile, Johannes Brahmsile ja Hugo Wolfile.

Mu lugejad vist küsivad: kus on piir, mis eraldab kunstlaulu rahvalaulust? Kindlat piiri on siin raske tõmmata. Rahvalaul on kogu rahva ühisvaraks kujunenud lihtne laul. Seejuures pole oluline, kas ta on loodud rahva enda poolt või on kunagine kunstlaul, mille rahvas on omaks võtnud, nagu näiteks Schuberti «Üks kask meil kasvas õues». Rahva tunnete vahetu väljendajana muusikas on rahvalaulul eredalt rahvuslik iseloom, mis omakorda avaldab püsivat mõju kunstmuusikale (ja ka kunstlaulule).

Lihtsaim lauluvorm on salmilaul, mille kõikides tekstisalmides kordub sama meloodia. Tüüpilised salmilaulud on rahvalaulud.

Kunstlaulus arenes üheosaline vorm edasi kaheosaliseks. Siin lauldakse teist osa erineva meloodiaga, ilma et esimese osa viis korduks. Kaheosalise laulu ilus näide on Richard Straussi Serenaad *op. 17, nr. 2*.

Kõige enam levis kolmeosaline lauluvorm. Alguse ja lõpposa vahel on siin kontrastse meeoleolu, tempo ja rütmiga keskmine osa. Harmoonilise ja kergesti mõistetava ülesehituse tõttu võeti kolmeosaline lauluvorm kasutusele ka instrumentaalmuusikas.

Huvitav probleem on teksti ja muusika vahekord. Nii mõnigi võib-olla arvab, et miski pole lihtsam kui luuletada häid värse ja luua nendele niisama head muusikat. Ometi pole asi nõnda lihtne. Suurepärased, vaieldamatu kirjandusliku väärtusega luuletused ei inspireeri alati heliloojat. Ja otse vastupidi, nii mõnigi üsna nõrk luuleteos sobib ilmselt väga hästi viisistamiseks. Nii ei pea me tänapäeval unustatud Viini luuletaja Wilhelm Mülleri luuletsükleid «Kaunis möldritar» ja «Talvereis» kaugeltki mitte tugevaimateks selle žanri näideteks. Küll on aga Schuberti laulud nendele luuletustele kogu laululoomingu tippsaavutus.

Edasine areng viis juba läbikomponeeritud laulu juurde. Siin pole meil tegemist korduvate või mittekorduvate muusikaliste temadega, vaid muusika täieliku kohandamisega tekstile. Teiste sõnadega: luulekeelega tõlkimisega muusikakeelde, et teksti, selle rütme, meeoleolu ja kujundeid võimalikult täpselt edasi anda muusikas.

Läbikomponeeritud laulu meistreid oli Hugo Wolf.

### *Ballaadidest ja romanssidest*

Muusikalistest vormidest on laulu kõrval kõige lähemalt luulekunstiga seotud ballaad ja romanss. Nende juured ulatuvad keskaega, kui luuletajad ise oma värse omaloodud meloodiaga ette kandsid. Nimetusel «ballaad» on itaalia päritolu. Esialgselt kõlas see nii: *canzone a ballare* (laul tantsuks). Ballaadi vanim vorm oli nimelt mitmesalmiline tantsulaul. Üks või mitu eeslauljat kandsid teatud kõnelaulus ette üksikuid salme, refrääni laulsid ja tantsisid aga iga kord kaasa kõik juuresolijad. Säärased tantsulaulud levisid omal ajal üle kogu Euroopa. Nende vanust on raske täpselt määrata; teame aga, et neid esines juba 11. sajandil. Järgmistel sajanditel kadus ballaadi tantsuline element ning alles jäi jutustava karakteriga laul. Teemad võeti peamiselt poliitilistest sündmustest või röövrüütlite ja

piraaside elust. Ent õige pea hakkas ballaad arenema kahes eri suunas: ühelt poolt lähenes ta suursugusele trubaduurilaulule, teiselt poolt elas aga edasi suulise pärimusena, anonüümse rahvaballaadina, ning jutustas järeltulevatele põlvedele oma aja tähtsamatest juhtumustest ja legendaarsetest sündmustest.

Nagu öeldakse, kahes pulmas korraga tantsida ei saa, seepärast vaatleme meiegi kunstballaadi ja rahvaballaadi arengut eraldi. Alustagem kunstballaadist.

Ehkki ballaad on väga vana, pärineb meie ajal kasutatav vorm alles romantikute loomingust, kellele rahvalooming oli eriti südamelähedane. Kõige enam armastati fantastilist õudustekitavat ainekku. Nii laenati rahvaluulest eelkõige vaimu- ja tondijutte. Seda liiki süžeede poeetiliseks kujutamiseks sobis kõige paremini ballaad oma salmilise ehituse ja ühtlase, sageli hobuse kappamist meenutava rütmiga.

Romantilise ballaadi isaks oli Gottfried August Bürger. Tema kuulus «Leonore» avaldas tugevat mõju romantikute ballaadiloomingule. Seda teost võib teatud mõttes pidada kogu romantikute hilisema ballaadiloomingu eeskujuks. Enesestki mõista köitis ballaad peagi heliloojate tähelepanu. Suuri teeneid ballaadide viisistamisel oli Stuttgardi laulukomponistil Zumsteegil. Ta mõistis, et on võimatu käsitada ulatuslikke ballaade salmilauluna (nagu oli paraku seni tehtud) ja lasta näiteks Bürgeri «Leonores» ühe salmi viisi 32 korda läbi leierdada. Seepärast lõhkus ta ballaadi salmilise ehituse meeolukate läbikomponeeritud osade sissetoomisega.

Romantilise muusika meistritele meeldis ballaad eriti. Võime julgesti väita, et nii mõnigi luuleballaad on jäänud püsima ainult tänu romantismiajastu heliloojate suurepärasele viisistusele.

Romantilise kunstballaadi ületamatu meister oli Carl Loewe (1796—1869). Tema muusikas peegelduvad kirjandusliku aluse peenimadki nüansid ja meeolud. Tema kunsti musternäited on ballaadid «Heinrich Linnupüüdja», «Tom värsisepp» ja «Archibald Douglas».

Ballaadiloomingus moodustavad omaette rühma puht-instrumentaalsed ballaadid. Nende hulgast tuleb eel-

kõige nimetada Chopini nelja geniaalset klaveriballaadi, mis tõendavad selgesti, kuigi seda peeti kaua võimatuks, et ballaad ei vajagi alati selgitavat teksti ja et puhtmuusikaliste vahenditega saab niisama värvi- ja meeleolukalt jutustada kui sõna abil. Meie ei hakka selle üle pead murdma, kas Chopini ballaadid on inspireeritud mingist konkreetsest kirjandusteosest. Võib oletada, et helilooja on neis muusikaliselt väljendanud elamusi, mida temas äratasid suure kaasmaalase Mickiewiczi ballaadid. Peale Chopini on teiste hulgas Brahms loonud suurepäraseid klaveriballaade.

Orkestriballaadi musternäide on meile juba tuntud Paul Dukas' «Võluri õpilane» («Zauberlehrling»), skertso, mis peegeldab Goethe luuletuse õudusttekitavat meeleolu ja nõia groteskseid tantse.

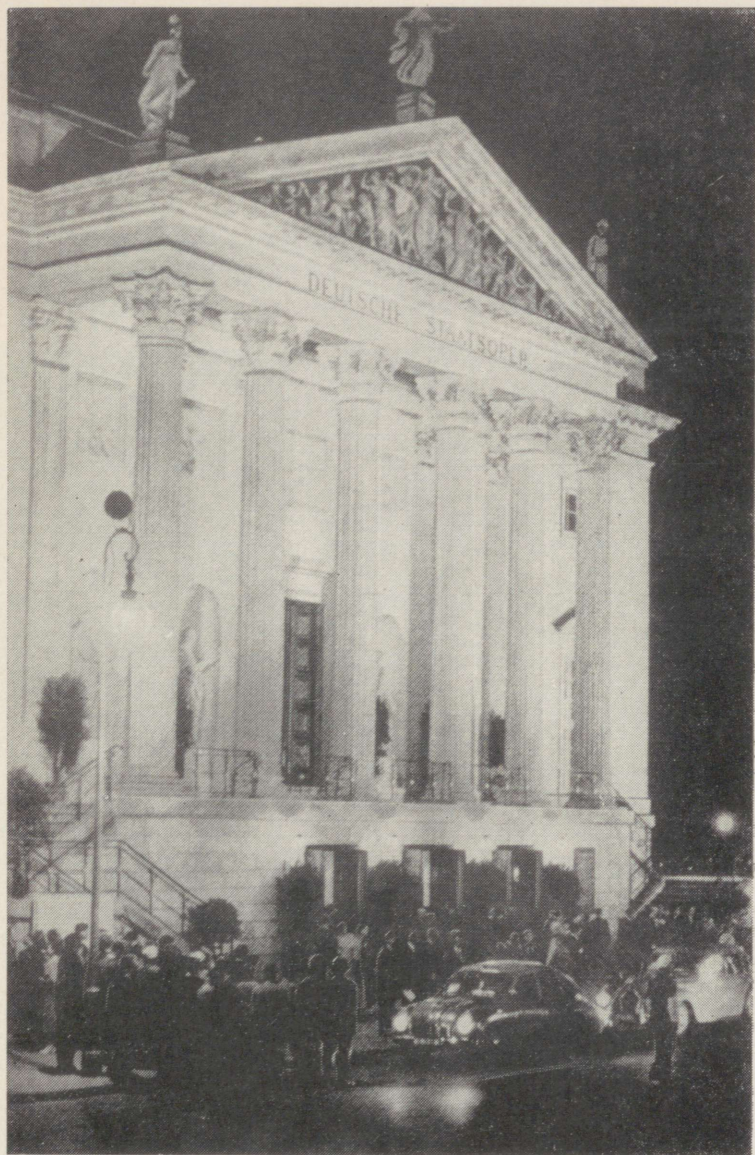
Et meie kirjeldus oleks täielik, siis lisame siinkohal veel, et ballaadid võivad esineda ka ooperis. Tüüpiline ooperiballaad on Richard Wagneri «Lendava Hollandlase» teises vaatuses Senta jutustus legendaarsest hollandi meremehest, kes tondilaeval rahutult mööda meresid ringi eksleb.

Nüüd aga asugem rahvaballaadi juurde.

Rahvakunsti vormina arenes ballaad kõige jõudsamalt Šotimaal. Šoti rahvaballaad oma salmilise ülesehitusega meenutas kahekõnet: eeslaulja laulis tähtsamatest, enamalt jaolt legendaarsetest sündmustest, iga salmi järel laulsid kõik juuresolijad refrääni kaasa, mis nagu kinnitas kuuldot. Šoti emigrandid viisid ballaadi ühes Ameerikasse, kus neegrid ta omaks võtsid. Värvilised, kes Ühendriikides kuuluvad ammust ajast alamasse klassi, leidsid pisut melanhoolse ballaadi näol vormi, milles nad võisid vabalt jutustada oma rasket elust. Varsti tekkisid sajad neegriballaadid. Enamasti ei teata nende autorit. Kui ballaad on ilus ja tuleb südamest, siis laulavad teda innukalt miljonid inimesed.

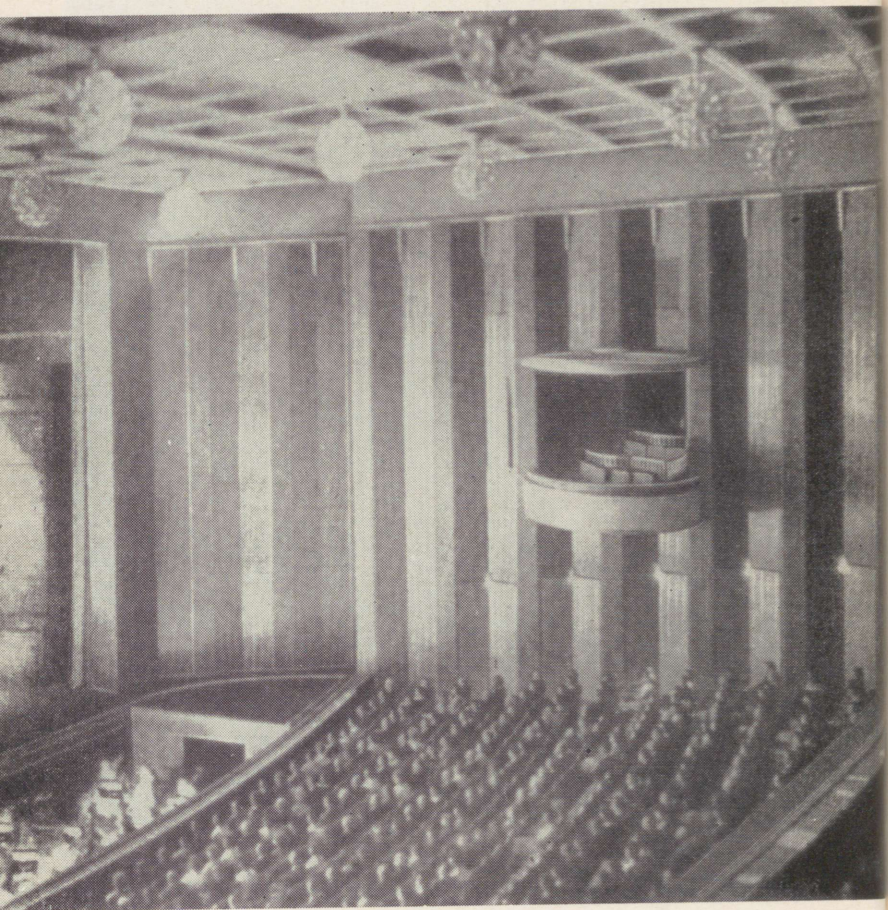
Kas ballaad võis areneda takistamatult kõikjal, kus rahvas teda armastas? Ei.

Inglise kuningat Henry VIII tunneb enamik meist kui oma mitme naise halastamatut hukkajat. Ainult vähesed teavad, et seesama Henry armastas väga ballaade ja soodustas igati 16. saj. esimesel poolel inglise ballaadiloomingut. Tema tütar kuninganna Elisabeth ei



*Saksa Riigiooper Berliinis*

*Etenduse ajal Leipzigi kaasaegses ooperihoones*





*Nii tantsiti 1750. a. paiku menuetti.*



*Balletiproovil*



*Stseen Pjotr Tšaikovski balletist «Uinuv kaunitar»*



*Kuulus džässilauljatar Ella Fitzgerald*



*Louis Armstrong*



*Stseen Jacques Offenbachi operetist «Orfeus põrgus»*

jaganud aga oma isa kiindumust. Kartes ballaadide sageli teravat poliitilist sisu, keelas ta nende loomise ja ettekandmise.

Rahvaballaadi ajaloos on 1728. aasta suure tähtsusega. Siis kirjutas Londoni luuletaja John Gay omamoodi vodevilli (laulumängu) — loo varastest ja lõbutüdrukutest — pealkirjaga «The Beggar's Opera» («Kerjuseooper»). Sellele komponeeris muusika J. C. Pepusch tollal moes olnud Londoni tänavaballaadi eeskujul. Nii pääses õitsengule uus vorm, milles laval toimuvat kommenteeriti ballaadide laulmisega ja mida seepärast nimetati ballaadooperiks. John Gay teos oli tahtlik satiir nii tol ajal võimul oleva *whig'*ide partei kui ka inglise laval piiramatult võimutseva itaalia ooperi aadressil. Näiliselt tähtsusetu «Kerjuseooper» osutus õige vahedaks relvaks. Ta saavutas suure populaarsuse, varsti mängisid teda peale teatri ka rändnäitetrupid laatadel, kus ta itaalia ooperit niivõrd naeruvääristas, et Londoni ooperi direktor Georg Friedrich Händel oli sunnitud oma maja sulgema ja Itaaliasse välja rändama.

Meie sajandi kahekümnendatel aastatel kaevas Bertolt Brecht «Kerjuseooperi» jälle välja. Ta töötas selle ümber teravaks süüdistuseks kehtiva ühiskonnakorra vastu ja nimetas oma teose «Kolmekrossiooperiks». Selle esietendus toimus 1929. a. Berliinis Kurt Weilli vaimuka ja haarava muusikaga, milles on arvukalt laule (*song*) vanas ballaadi- ja laadalauljate stiilis. Teos tõlgiti paljudesse keeltesse ning seda mängitakse tänini ühe menukaima tükina kogu maailma lavadel.

Nii saigi Bertolt Brechti kaasabil rahvaballaadist jälle sotsiaalne süüdistaja. Võime kujutleda, kui šokeeritud oli 1929. a. kodanlik publik, kui lavalt kostsid ta kõrva bandiitide pealiku Macheathi teravad sõnad teisest kolmekrossifinaalist, mille sarnaseid ooperiteatri seinad seni veel polnud kuulnud:

*Oh, härrased, kel moeks on lokku lüüa  
sest, kuis näeb välja aus maailmakord, —  
te andke meile kõige esmalt süüa,  
siis rääkige — sest nii käib järjekord.  
Me vahvus ja te vats — teil hinnas on need  
kaks,*

*ent kuulake, mis ütleb me finaal:  
kuis te ka õiendaks ja kuis ka keerutaks —  
kuid enne tuleb lobi, siis moraal,  
sest esmalt tarvis on, et leiba mõikaks  
ja vaenegi sealt oma tüki lõikaks.\**

Edasi vaadeldes selle peatüki teist vormi — romanssi. Ma oletan, et sõna «romanss» teile just eriti palju ei ütle. Te ei pruugi aga sellepärast sugugi häbeneda — mul endalgi tuli leksikonist järele vaadata. «Romanss» on hispaania päritoluga, selle sõna all mõisteti Hispaanias väikest igapäevase elu juhtumustest jutustavat laulu, mida kanti ette rahvapillimuusika saatel. Niisiis näeme, et romanss on ballaadile lähedalt sugulane, võiks öelda, lõunapoolne öde. Ja seda on kohe märgata ka tänapäeval. Hispaanlast ja prantslast ei huvitanud sünged vaimud, tondid ja saatusejõud, millest kubisevad Põhja-Euroopa rahvaste ballaadid; nad tahtsid kuulda pigem rüütlimängudest ja armuseiklustest. Seepärast ongi loomulik, et romanss pole kaugeltki nii dramaatiline kui ballaad: ballaadis jutustatakse juhtumusest tõusva pingega kuni selle sageli karmi lõpuni, kuna romansis on sündmus peajasjalikult selleks, et esitada lüürilist meeoleu ja seda ka kuulajas esile kutsuda.

Saksamaal kodunes romanss eelkõige kirjanduses. Selle levikule aitasid kaasa eriti Goethe, Uhland ja Heine. Varsti hakkasid ka heliloojad romansi vastu huvi tundma. Vastavalt romansi rahulikule, lüürilisele olemusele rüütati tekst lihtsasse, rahvalaululisse meloodiasse. Me kõik tunneme üht niisugust üsna laululähedast romanssi — Franz Schuberti «Roosikest nõmmel».

Paljud romantismiajastu heliloojad on loonud romansse. Brahms kirjutas nendest isegi terve tsükli. Romanss leidis tee ka ooperisse. Me kohtame teda näiteks Mozarti ooperis «Röövimine Serailist» ja Weberi «Eurüantes».

Instrumentaalmuusikas aga ei saa me kõnelda roman-

\* Bertolt Brecht. Kolmekrossiooper. ««Loomingu» Raamatukogu» nr. 7 (275) 1963, lk. 57—58.

sist kui iseseisvast vormist. Tähistus «romanss» tähendab siin vaid viidet, et antud pala on romansi laadis, s. o. rahulikult laululine ja väga meeleolukas, ning teda tuleb ka vastavalt mängida. Eriti ilusad on Beethoveni mõlemad romansid viiulile ja orkestrile — *op.* 40 ja *op.* 50.

Romantikud armastasid kasutada romanssi instrumentaalkontserdi aeglase teise osana. Oma iseloomult lihtne romanss sobis hästi kontrastiks tormiliselt kiirete ja virtuoossete äärmiste osade vahele. Siinkohal tuleks eelkõige nimetada kuulsat Romanssi Chopini Klaverikontserdist e-moll, see on kõige tundeküllasemaid palu, mis üldse kunagi loodud.

### *Fantaasia ja rapsoodia*

Nüüd kõneleme kahest järgmisest kaunis vabast muusikalisest vormist, mis võivad esineda üsna mitmesugusel kujul.

Mida fantaasia all mõeldakse, teame kõik. Ilma fantaasiata selle sõna üldises tähenduses ei oleks kunsti. Täiesti fantaasiavaene inimene võiks parimal juhul kopeerida teda ümbritseva maailma nähtusi. Alles fantaasia, too imepärane jõud, annab inimesele võime nähtut kunstiliselt kujundada ja kunstiteost luua.

Eri kunstiliikide juures on fantaasial eri osa loomisprotsessis. Maalikunstnik või skulptor näiteks võivad ja lausa peavad töötama elementidega, mis on pärit ümbritsevast reaalsest maailmast. Teistsugune on olukord muusikas. Siin on teos seda väärtuslikum, mida suurema fantaasiaga on ta loodud, sest pole olemas valmis retsepte, kuidas väljendada muusikas inimese tundeid, kajastada sündmusi ja joonistada kujusid muusikavahenditega.

Muusikalise vormina on fantaasial üsna omapärane ja keerukas arengulugu. See meenutab pisut noort tüdrukut, kes kavatseb ennast kloostrielu raudsete reeglite alla painutada, siis aga äkki meelt muudab ja bal-

letti siirdub. Esimesed fantaasiaks nimetatud teosed loodi 16. sajandil; neil oli siis veel küllaltki range vorm ja oma arvukate kiirete käikudega (passaažidega) pidid nad mõjuma improvisatsioonidena. Sageli kasutati neid ka sissejuhatuseks teistele teostele. Veel Johann Sebastian Bach juhatas paljud fuugad sisse prelüüdi asemel fantaasiaga. Hiljem hakati fantaasiaks nimetama just selliseid helitöid (peamiselt klaveriteoseid), mis olid loodud lausa vastandina kindlaskujunenud sonaativormile. Fantaasias helilooja otsekui avas pigistava kraenööbi, et lasta unistustel vabalt lennata.

Beethoven märkis oma kahele klaverisonaadile peale *Sonata quasi una fantasia* (Sonaat nagu fantaasia). Sellega osutas ta eemaldumisele rangest sonaativormist, et pigem oma poeetilist mõtet välja joonistada. Kõige ilmsem on see nn. «Kuupaistesonaadis», mille esimesel osal pole midagi ühist tavakohase sonaat-allegroga ning mis meenutab pigem tundeküllast nokturni. Kõigest, mida me romantismiajastu kohta oleme öelnud, võib järeldada, et fantaasiavorm oli tol ajal väga armastatud. Schubert kirjutas oma «Rändurifantaasia», Schumann terve tsükli fantaasiapalu ja Chopin Fantaasia *f*-moll. Need on vaid mõned tol ajal loodud fantaasiatest. Peale klaveri on fantaasiaid loodud ka teistele pillidele.

Lisztist alates võime ka ooperifantaasiast kõnelda, see on omalaadne virtuoosne popurrii ooperimeloodiatest. Kui ma seda kunstiliselt üsna vaieldavat liiki siin nimetan, siis ainult selleks, et tutvustada teda oma lugejatele kui meie ajaviitemuusikas laialt levinud küllaltki labastest rahva-, ränduri-, sõduri- ja muudest kõikvõimalikest lauludest loodud fantaasiate esiema.

Üsna sarnane saatus tabas ka rapsoodiat. Nimetus on kreeka päritoluga ja tähendas antiikajal katkendeid eepilistest jutustustest, mida rahvalaulikud — rapsoodid — poollauldes, pooldeklameerides ette kandsid. Muusikas kohtame nimetust «rapsoodia» umbes 1800. aastast. Brahmsi Rapsoodia aldile, meeskoorile ja orkestrile meenutab veel selle sõna esialgset tähendust. Liszti Ungari rapsoodiatest alates sai aga rapsoodia üldnimeks võõramaiste rahvalaulumeloodiate vabale töötlusele. Ja ega ungari rapsoodiad pole ainsad, peale

nende on veel olemas hispaania, norra, slaavi ja palju muid rapsoodiaid. Varsti hakkasid väga erineva ise-loomuga kõikvõimalikud muusikapalad rapsoodia lipu all purjetama.

Siis tuli terve armee ajaviitemuusika-loojaid, kes nii väga armastavad laialivalgunud vormi ning anektee-riid rapsoodia. Sellest ajast peale erineb ta veel vaevalt fantaasiast.

Kuid on siis nimi nii tähtis? Arvan, et mitte. Helitöö sisu määrab selle väärtuse, mitte nimi. Ja kuigi teose nimetus päris täpselt ei klapi, pole veel midagi katki, kui ainult teos ise on hea. Peaasi, et poleks vastu-pidi!

### *Duost nonetini*

Mulle meenub veel sõjaeelseilt päevilt keegi snob, kes püüdis kõigest väest näida hea muusikatundjana. Ta käis kõikvõimalikel kontsertidel, ka siis, kui kam-mermuusikat mängiti, kuigi see teda lausa surmani tüü- tas. Kord juhtusin ma kontserdil tema kõrval istuma. Mängiti Beethoveni keelpillikvartetti. Mõne hetke pärast kummardus too snob minu poole ja küsis sosi- nal: «Kas on õige, et Beethoven on kirjutanud kolm- kümme kaks kvartetti?» — «Ei,» sosistasin ma vastu- seks. «Ta on loonud kolmkümme kaks klaverisonaati ja ainult kuusteist kvartetti!» Siis pääses ta rinnast ohe: «Sedagi on liiga palju!»

Niisugused snobid kuuluvad juba väljasurijate kilda; sellegi poolest kuuleme sageli veel nüüdki arvamust, et kammermuusika on kõikidest muusikaliikidest kõige vähem huvitav. Nii mõnigi näib uskuvat, et sõna *camera* tähendab meie keeles igavust ja et kavalad muusikud ei taha ainult seda tunnistada. Sõge seisu- koht!

Itaaliakeelne *musica da camera* on algusest peale kahe tähendusvarjundiga. Otseses tõlkes oleks see «muusika vürsti eluruumides ettekandmiseks». Praktiliselt aga tähendas *camera* vürstlikku koda, ja nii mõistetj kam-

mermuusika all muusikat, mida esitasid vürsti poolt ülalpeetavad instrumentalistid ja lauljad piduõhtutel või vürstliku perekonna meelelahutuseks. Mitmesugused muusikaasutused arenesid sajandite jooksul väga ebaühtlaselt. Avalik ooperiteater eksisteeris juba 17. sajandil, kirikumuusika on veelgi vanem, avalikke kontserte aga meie tänapäevases mõistes pääsmete müügi ja programmi väljakuulutamisega kohtame alles 1800. a. paiku. Enne seda kuulus kõik peale teatri- ja kirikumuusika kammermuusika mõiste alla, sest seda viljeldi peaaegu eranditult vürstiõukondades vürstide ja magnaatide finantseerimisel. Tänapäeval tehakse vahet teisiti ja täpsemalt. Kammermuusika all mõistame teoseid, mida vastandina orkestri- või koorimuusikale esitavad ainult vähesed solistid, sageli ka ilma dirigendita. Sellised kammermuusika ansamblid võivad koosneda kas ainult instrumentalistidest, ainult lauljatest või siis ka mõlemaist.

Väikseim kammermuusikaansambel koosneb kahest interpreedist. Kui need on lauljad, siis räägime duetist; kui instrumentalistid, siis nimetame seda kammerduoks. Tüüpiline muusikavorm kammerduole on sonaat viiulile ja klaverile ehk viiulisonaat.

Kammermuusika teoste vormi suhtes valitsesid esialgu üsna segased seisukohad. Juba 15. sajandil loodi arvukalt kammermuusika žanris teoseid, kuid üksikute pillide ülesanded nende ettekandmisel olid üsna tagasihoidlikud. Neid kasutati nagu koorihääli ja piisas sellest, kui nad omavahel harmoneerisid ning pala lõpuni kenasti koos kõlasid. Selline stiil valitses 17. sajandini välja. Siis hakati pillide kasutamist aegamööda üha enam reformima.

Viini klassikud — Haydn, Mozart ja Beethoven — astusid otsustava sammu edasi. Nad usaldasid üksikutele pillidele erilised ülesanded. Teose ettekanne kujunes «vestluseks», milles igal pillil oli nüüdsest peale iga teema kohta oma iseloomulikul viisil midagi olulist ütelda. Tulemus oli, et kuulajate huvi läienes teoselt kui tervikult ka selle üksikutele osadele ning eri pillide funktsioonidele. Viini klassikud andsid kammermuusikateostele ka sonaadivormi. Kuni tänaseni valitseb kammermuusikas eelkõige sonaadivorm, mille kõr-

val leidub ka üsna arvukalt neljaosalisi ja fantaasia-sarnaseid üheosalisi palu.

Järgmine kammeransambel on trio. Eelistatakse keelpilli- (viul, alt ja tšello) ning klaveritriosid (viul, tšello ja klaver).

Pisut pikemalt peatume kvarteti juures. Siin on kaastegevad neli pilli. Kõige sagedasem ja täiuslikum vorm on keelpillikvartett (esimene ja teine viul, alt ja tšello). Alates 18. saj. keskpaigast valitseb kammermuusikas kvartett, sest see vorm pakub heliloojale lausa ideaalseid võimalusi siduda teose harmoonilist ja selget ülesehitust täie ja tiheda kõlavusega. 18. saj. lõpupoole tekkis tõeline kvartettide uputus. Beethoven komponeeris «ainult» 16, Mozart 35 ja Haydn isegi 77 kvartetti!

Kvartetivorm veetles ka vilunud interpreete. Juba 1800. a. hakkasid juhusliku neljakesi musitseerimise asemel kujunema andekatest solistidest koosnevad keelpillikvartetid, kes plaanipäraselt töötasid, sageli aastaid koos harjutasid ning paljudes maades kontserte andsid. Esimese kindlakooseisulise keelpillikvarteti asutas 1808. a. Beethoveni kaasaegne vürst Razumovski, väga mitmekülgse haridusega mees. Vene talupoja poeg Razumovski saavutas tänu oma erakordsetele võimetele kõrged ametid ja tiitlid. Ta oli Vene laevastiku admiral, seejärel Vene saadik Veneetsias, Naapolis, Kopenhaagenis, Stokholmis ja Viinis. Üle kõige armastas ta aga muusikat. Ja nii asutas ta Viinis kvarteti, milles ta ise tagasihoidlikult teist viulit mängis. Tagasihoidlikkus ja andekus muusikas tõid talle suuremat kuulsust kui vürstitiitel: Beethoven pühendas Razumovskile vene teemadele loodud kolm kvartetti *op. 59*, mis hiljem said tuntuks Razumovski-kvartettide nime all, samuti pühendas Beethoven talle oma Viienda ja Kuuenda sümfoonia. Nii tegi Beethoven Razumovski muusikuna surematuks.

Nagu juba öeldud, on keelpillikvartett kõige tähtsam ja sagedasem kvartetiliik; esineb aga teisigi koosseise. Näiteks võiks nimetada Rossini Kvartetti flöödile, oboele, klarnetile ja fagotile.

Kammermuusikateoseid enam kui neljale pillile tuleb juba harvem ette. Need oleksid siis kvintett viiele,

sektett kuuele, septett seitsmele, oktett kaheksale ja lõpuks nonett üheksale pillile.

Mida enam on pille ansambelis, seda väiksem osatähtsus on selles keelpillidel. Heliloojal on siin nagu trio ja kvartetigi puhul täiesti vaba valik pillide ja nende kombinatsioonide suhtes. Häälte arvu kasvuga suurenevad loomulikult ka ansambli kõlalised võimalused märgatavalt. Paari näitena nimetaksin Beethoveni suurepärasest Septetti viiulile, aldile, tšellole, kontrabassile, klarnetile, fagotile ja metsasarvele; Schuberti oktetti ja Ludwig Spohri nonetti.

Peatüki sissejuhatuses märkisin, et kammermuusika sai varematal aegadel areneda ainult vürstiõukondades. See kehtib muidugi kutseliste muusikute ja heliloojate suhtes. Paljudes kohtades musitseeriti aga ka väljaspool õukondi ja paleesid. Nii näiteks elas 17. sajandil Inglismaal söepõletaja, kes õhtuti pärast päevatööd tavatses koos oma kolme ametikaaslasega kammermuusikat mängida. Ta juhatas oma keelpillikvartetti nii hästi, et aristokraadid pidasid suureks auks, kui ta laskis neil selles aldi- või tšellopartiid mängida. Säärane musitseerimisviis sai hiljem väga populaarseks, eriti Saksamaal, kus veel Wagneri ja Brahmsi päevilgi peaaegu igas teises perekonnas viljeldi kodumuusikat.

Niisiis pole sugugi õige, nagu oleks kammermuusika igav. Õige on aga küll, et kõige kergemini õpime seda mõistma ja armastama, kui sellega ise tegeleme.

### *Läheme kontserdile*

Oleme juba tundma õppinud paljusid muusikalisi vorme ja nende arengulugu, ka pillid on meile juba tuttavad; on tulnud aeg kõnelda institutsioonist, mille raamides kuuleme neid kõlamas, s. o. kontserdist ja kõigest, mis on sellega seotud.

Alustagem kohe sõnast «orkester» ja selle päritolust. See kreekakeelne sõna tähendas antiikajal teatri eeslava, s. o. lava kõige eesmist, madalamat ja rahvale

kõige lähemat osa, millel seisis koor, kommenteerides tragöödias toimuvat.

16. saj. lõpus püüti Itaalias taas elustada antiikset tragöödiat. Selle püüde ootamatu tulemus oli teatavasti ooper. Kohale, kus antiikajal seisis koor, tulid nüüd pillimehed, kes saatsid lauljaid. Nimetus «orkester» jäi aga püsima.

Kas renessansiajastu orkester oli niisugune nagu tänapäeval? Hoopiski mitte. Orkestri kasvuprotsessi võiks võrrelda lapse arenemisega sünnist kuni täisealiseks saamiseni. 17. saj. esimesed ooperiorkestrid koosnesid ainult tšembalost, keelpillidest ja lautodest. Veneetsia Püha Markuse kiriku orkester, mida võiks pidada tänapäeva sümfooniaorkestri algvormiks, koosnes flöötidest, primitiivsetest šalmeitaolistest oboedest, fagottidest, tromboonidest, orelist, lautodest ja keelpillidest. Meie kaasaegsele orkestrile omane üksikute pillirühmade kõlaline ja arvuline tasakaal on Viini klassikute saavutus. Veel 18. saj. keskel seati mõnikord kaheksast esimesest viiulist koosnevale rühmale vastu viis oboed ja viis fagotti!

Tänapäeval on väikseim orkestriansambel keelpilli-orkester, mis koosneb ainult esimestest ja teistest viiulitest, altidest, tšellodest ja kontrabassidest, s. o. keelpillide kvinteti viiest pilliliigist. Keelpilli-orkestri kõla on tihe ja ühtlasi kerge ning meenutab oma kontrabasside kimalasesumina ja viiulite sääsepirinaga mitmekordselt tugevdatud putukatekoori.

Suuruselt järgmine on väike sümfooniaorkester. See koosneb keelpillide kvintetist (kümme esimest viiulit, viis alti, viis tšellot ja neli kontrabassi) ja kahest flöödist, kahest oboest, kahest klarnetist, kahest fagotist, kahest metsasarvest, kahest trompetist ja kahest timpanist. Kuna iga puupill on kahekordselt esindatud, siis räägime puupillide kahesest kooseisust. Viini klassikud Haydn, Mozart ja noor Beethoven kirjutasid oma sümfooniad väikesele orkestrile, seepärast nimetatakse seda ka Viini klassikute orkestriks.

Väike orkester ei suutnud rahuldada romantilise muusika nõudeid. Romantikud tugevdasid keelpillirühma ja võtsid juurde veel kaks metsasarve (nii et neid oli nüüd vähemalt neli), kaks kuni kolm trombooni ja ühe tuuba.

Pikkadest tromboonidest ja tuuba võimsast, kõikidest pillidest kõrgemale ulatuvast vasktorust tunneb isegi vähik kohe ära suure orkestri.

Kuid ka selle koosseisu juurde ei jäädud veel peatuma. Suur sümfooniaorkester oli nagu laps, kes kasvab vanematel «üle pea». Peaaegu iga tähtsam järelklassika-aja helilooja taotles uusi pille või suurendatud koosseise, et saada oma kõlaliste kujutlustele vastavat ettekandeaparaati. Nii näiteks nõudis tuntud uusromantik Hector Berlioz 1837. a. loodud Reekviemis kohati nelja flööti, kaht oboed, kaht inglissarve, nelja klarnetit, kaheksat fagotti, kahteistkümmend metsasarve, kahteistkümmend trompetit, nelja kornetit (väike vaskpill), kuutteistkümmend trombooni, viit ofikleidi (klappidega, tänapäeval vananenud puhkpill tuuba kõlaga), kuutteistkümmend timpanit ja kaht suurt trummi — ja sinna juurde keelpillide kvintetti, milles oli ainuüksi kontrabasse kaheksateist, tugevat koori ja vokaalsoleiste! Wagner kirjutab oma «Nibelungide sõrmuses» ette viis tuubat ja kuus harfi.

Nii kasvas järelklassika-aja suur orkester oma tugevusest aegamööda kahekordseks. Heliloojate nõudmised olid väga erinevad, seepärast on saanud tavaks klassifitseerida orkestrikoosseise heliloojate järgi. Räägitakse niisiis Wagneri orkestrist, Bruckneri orkestrist, Straussi orkestrist jne. Meile piisab, kui jätame meelde, et kaasaegne orkester koosneb põhiliselt kolmesest puupillide ja kolmesest vaskpillide koosseisust ning vastava tugevusega keelpillide kvintetist (kaksikümmend esimest ja kümme teist viulit, kaksteist alti, kümme tsellot ja kümme kontrabassi).

Nii olemegi rääkinud kõikidest orkestrivormidest, mida me kontserdil võime kohata. Mulle meenub aga praegu, et peame andma ka filharmoonia kohta mõningase selektuse. Eelmisest peatükist teame juba, et peaaegu iga vürst pidas esindusotstarbel ülal väiksemat kammermuusika ansamblit. Tervet sümfooniaorkestrit võisid endale lubada aga suurte ülalpidamiskulude tõttu ainult kõige rikkamad neist. Et aga kasvav kodanlus tahtis ka muusikaelust osa saada, tekkisid 1800. a. paiku mitmes linnas muusikasõprade seltsid, et finantseerida oma sümfooniaorkestrite asutamist ja ülalpidamist. Neid

nimetati filharmooniaseltsideks, sest kreeka keelest pärit sõna «filharmoonia» tähendab harmooniaarmastajat. Seega olid filharmooniad algul kauni muusika sõprade seltsid, nad ehtasid kontserdisaale ja pidasid ülal sümfooniaorkestreid. Majanduslikud ja sotsiaalsed tingimused muutusid aja jooksul, tänapäeval finantseerib paljudes maades riik sümfooniaorkestreid rahva üldiseks hüvanguks.

Saksamaa on ammust ajast rikas heade orkestrite poolest ja mul oleks raske siin kõiki tähtsamaid neist loetleda. Käesoleva sajandi kolmekümnendatel aastatel lisandusid neile veel mitmed raadioorkestrid, mis hakkasid peagi kontserdielus juhtivat osa etendama. Kuna on võimatu rääkida kõikidest kuulsatest orkestritest, tahan ma siinkohal lühidalt kirjeldada Saksa Demokraatliku Vabariigi ühe kõige vanemate traditsioonidega orkestri arengulugu. See kollektiiv kannab tagasihoidlikku nime *Gewandhausorchester*.

17. saj. lõpus moodustasid Leipzигis üliõpilased *Collegium musicum*'i (s. o. muusikaharrastajate ühingu). Meile juba tuntud helilooja Georg Philipp Telemann asutas 1705. a. veel teise *Collegium musicum*'i, millesse kuulus ligi 40 muusikaharrastajat. Mängiti kaks korda nädalas, muidugi mitte avalikult, kui mitte arvestada arvukaid kontserte vürstiõukondades.

Avalikult hakati musitseerima alles siis, kui Johann Sebastian Bach oli Leipzигis muusikadirektoriks. Ühes tollaegses teadaandes 1736. aastast on öeldud: «...Mõlematel avalikkudel muusikakontsertidel või kokkutulekutel, mis toimuvad siin iga nädal, on pidev edu. Üht juhatab Weissenfelsi suurvürsti kapellmeister, Tooma ja Nickeli kirikute kohalik muusikadirektor härra Johann Sebastian Bach ning väljaspool messi toimub see üks kord nädalas Zimmermanni kohvimajas Catheri tänavas reedeõhtuti kella 8-st kuni 10-ni, messi ajal aga kaks korda nädalas... Liikmed on suuremalt jaolt meie linna härrad üliõpilased, kelle hulgas on alati häid muusikuid...»

Nendest muusikaseltsidest kujunes 1746. a. kontserdiühing, mis asutas «Härrade kaupmeeste suured kontserdid». Neid «Suuri kontserte» võime pidada juba hilisemate Gewandhausi kontsertide otseseiks eelkäijaks.

1762. a. võttis «Suurte kontsertide» juhtimise enda peale helilooja Johann Adam Hiller. Tema käsutuses oli juba tolle aja olude kohta suur orkester: kaheksa esimest viiulit, kaheksa teist viiulit, kolm alti, kaks tšellot, kaks kontrabassi ning kaks flööti, oboed, fagotti ja metsasarve, üks lauto ning tšembalo.

Kontserdid toimusid korrapäraselt «Kolme Luige» võõrastemajas — ja nagu Gewandhausi kontserdid veel tänapäevalgi — ikka neljapäeviti. Oli tehtud juba ka arvestus — 34 kontserti aastas läksid kokku maksma 19 taalrit.

«Suurte kontsertide» kõrval pidas Hiller ülal «Laulukooli», mis nii tormiliselt arenes, et ta juba varsti muusikaharrastusliku seltsina võis ette kanda suuremaid vokaal- ja instrumentaalteoseid. «Kontsertkokkutulekute» kasvuga muutus ruumiprobleem ikka teravamaks. 1780. a. sanktsioneeris Leipzigi linnanõukogu kontserdisaali ehitamise Gewandhausis, kalevimeistrite ja villaste esemete kaupmeeste kojas Ülikooli tänavas.

Aasta hiljem, 25. novembril 1781, toimus esimene «Suur kontsert» uues Gewandhausi saalis. Gewandhausi-kontsertide esimeseks juhiks kutsuti teenekas J. A. Hiller. Kui lehitseda tolle aja kontserdikavasid, siis torkab kohe silma, kuidas juba siis välditi igasuguseid muusikalisi eksperimente ja kanti ette ainult tunnustatud heliloojate teoseid. Meid üllatab, et kohtame nii haruharva Mozarti nime. Kuid võtkem arvesse, et Mozart oli tollal kaasaegne ja puudus lihtsalt vajalik distants tema tõelise suuruse mõistmiseks. Kui Mozart 1789. a., s. o. kaks aastat enne oma surma, Gewandhausis «muusikalise akadeemia» oma tuluõhtuna korraldas, oli kuulajaskond üsna hõre ja pealegi enamalt jaolt priipääsmetega tulnud. Täiesti arusaamatu on meile aga tänapäeval, et suure Tooma-kantori nime, kes oli ise kunagi juhitanud «Suurte kontsertide» eelkäijaid, ei kohta me kuni 1835. aastani mitte kordagi! Meie ainus lohutus on, et hilisemad põlvkonnad on selle ülekohtu jälle heaks teinud.

Hilleri järglaste ajal muutus Gewandhaus ikka enam keskuseks, mis tõmbas ligi heliloojaid ja soliste. Iga nimekam komponist püüdis kasutada võimalust lasta

oma teoseid Leipzigi ette kanda. 4. oktoober 1835. a. oli tähtsaim päev Gewandhausi ajaloo. Siis dirigeeris esimest korda Felix Mendelssohn-Bartholdy! Oma 12-aastase viljaka tegevusega suutis see suur helilooja ja esmajärguline dirigent orkestrile mõõtnatult palju anda. Ta tegi lõpu senisele konservatiivsusele, mis oli nii mõnelgi kaasaegsel heliloojal takistanud ennast läbi lüüa. Ta astus välja Schumanni ja peaaegu täiesti unustatud Johann Sebastian Bachi kaitseks. Bachi taas-elustamine oli esmajärgulise tähtsusega samm. Väga palju saavutas Mendelssohn ka orkestri «kasvatamisel», mis nüüd hõlmas juba üle viiekümne mängija. Ta oli esimene Gewandhausi kapellmeister, kes isiklikult juhatas nii proove kui ka kontserte, kuna eelkäijad olid jätnud proovid peamiselt kontsertmeistri ülesandeks. 1843. a. asutas Mendelssohn Leipzigi Muusikakonservatooriumi, esimese seda liiki asutuse Saksamaal. Kui Mendelssohn 1847. a. oma silmad alatiseks sulges, kaotas Gewandhaus tema isikus tõelise isa. Mendelssohni järglased Gewandhausi kapellmeistri kohal Julius Rietz ja Carl Reinecke tegutsesid küll täiesti Mendelssohni vaimus, kuid ei suutnud orkestrit nii innustada nagu nende suur eelkäija. Oli tunda teatud tardumust kunstilistes taotlustes.

1884. a. kolis Gewandhaus Ülikooli tänava kalevimeistrite majast, mis ei vastanud enam järjest laieneva kontserditegevuse nõuetele, Martin Gropiuse ehitatud uude kontserdihoonesse. Endine nimi «Gewandhaus» kanti vastsele ehitusele üle. Uues majas oli suur kontserdisaal 1700 kohaga ja väike 650-kohaline kammermuusikasaal. 11. detsembril leidis aset hoone pidulik sisseõnnistamine; avakontserdi kavalehelt loeme: Beethoveni avamäng «Koja sisseõnnistamine», Bachi Tokaata ja fuuga *d*-moll (esitati Gewandhausi orelil); siis Mendelssohni 114. psalm ja lõpuks Beethoveni Üheksas sümfoonia. 26. mail 1892. a. avati Gewandhausi ees pidulikult Mendelssohni mälestussammas, mis seisis seal kuni fašistliku terrorini Saksamaal.

1895. a. asus Gewandhausi kontserte juhutama Arthur Nikisch, inimene, kes paremini kui ükski teine oskas maja vanu traditsioone ühendada uue muusika nõudmistega. Selle dirigendi silmapaistev isiksus vajutas

kauaks ajaks oma pitseri Gewandhausi-kontsertidele. Tema oli see, kes Leipzigi konservatiivset publikut harjutas Brahmsi, Bruckneri, Tšaikovski, Dvořáki, Regeri, Richard Straussi ja Gustav Mahleri helitöödega. Arvukate teiste suurteoste kõrval dirigeeris ta Mahleri Teise sümfoonia, Regeri Klaverikontserdi ja Viiulikontserdi ning Bruckneri Seitsmenda sümfoonia esiettekannet. Esiettekanne Gewandhausis Nikischi dirigeerimisel oli suurim tunnustus, mis võis saada osaks teosele ja selle loojale. Orkester, mis Nikischi tööleasumisel koosnes seitsmekümnest mängijast, kasvas tema ajal 1918. aastaks rohkem kui sajaliikmeliseks kollektiiviks.

Vaevalt oleksid Nikischi järglased Gewandhausis suutnud läbi lüüa, kui nad poleks olnud silmapaistvad dirigendid. 1922. a. võttis juhatamise enda kätte Wilhelm Furtwängler ja 1929. a. Bruno Walter. Kunsti vabale arengule seati aga varsti ette ületamatud takistused. Fašismiöö alates tagandati Bruno Walter; ja enamiku juhtivate heliloojate teostele oli suletud pääs kontserdisaali. Nendel rasketel aastatel püüdis Gewandhausi uus dirigent Hermann Abendroth säilitada kuulsa orkestri traditsioone eriti klassikalise ja romantilise muusika viljelemisega.

4. detsembril 1943. a. sai Gewandhaus õhurünnaku ajal raskesti kannatada. Seda, mis oli kujunenud sajandite kestel, ähvardas hukkumine Hitleri totaalses sõjas.

Kuid uus hommik koitis ka Gewandhausile. Praegu võtab see oivaline orkester jälle aktiivselt osa Saksa-maa muusikaelust, teenides kogu rahvast. *Res severa verum gaudium* — need sõnad kaunistasid nii vana kui ka uut Gewandhausi. Neis on väljendatud Gewandhausi traditsioon: tõelist rõõmu pakub tõsine asi.

### *Kas programmiline või absoluutne muusika?*

Möödunud sajandi keskel vapustas torm Euroopa muusikaelu. Heliloojad ja koos nendega muusikasõbrad jagunesid kahte leeri, kellest kumbki ründas kirglikult

vastaspoolt. Kontserdisaalides möllas vastandlike seisukohtade orkaan — ja kõik ainult sellepärast, et ei jõutud kokkuleppele, kumba eelistada, kas absoluutset või programmilist muusikat.

Programmilise muusika kaitsjate esireas oli Ferenc Liszt. Ta oli arvamusel, et muusika peab peegeldama tegelikkust. Helid on vaid värvid, mis ise ei tähenda veel midagi, vaid omandavad mõtte alles konkreetses pildis. Seepärast tuleb neid kasutada nagu värve lõuendil konkreetsete elunähtuste konkreetsete piltidena. Igasugune konkreetse sisuta muusika on inimestele võõras. Seda seisukohta toetas Richard Wagner, Liszti suur sõber ja mõttekaaslane võitluses uue esteetika eest. Me ei imesta sugugi, et neil kahel nii silmapaistval isiksusel oli suur mõju.

Programmilise muusika vastased kaitsesid kirglikult seisukohta, et muusikat ei tohi mingil juhul kasutada ühegi muu kui ainult puhtmuusikalise sisu väljendamiseks; teiste kunstiliikide juurdetoomine surub muusika tagaplaanile ja — lausa rüvetab teda. Muusika peab olema absoluutne, seega iseenesest arusaadav ning vahetult, ilma kõrvaliste, mittemuusikaliste kommentaariideta leidma tee inimese südamesse.

Programmilise muusika pooldajad väitsid, et nad on tulevikumuusikud, ja kaitsesid oma seisukohti samasuguse visadusega, kui absoluutse muusika pooldajad neid ründasid. Aegamööda torm vaibus ja peagi märkasid mõlemad pooled, et muusika oli vahepeal jõudnud oma lakkamatu arengu järgmisse etappi.

Ei looduses ega kunstis kao ükski nähtus jäljetult, seepärast on loomulik, kui me teeme endale selgeks, misugune mõju oli neil võitlustel heliloomingule ja mil määral on nii palavaid vaidlusi põhjustanud programmilisus muusikat rikastanud.

Olgu kohe ette ära öeldud: vaade, et muusika võib väljendada ka mittemuusikalist sisu ning helidega võib kujutada pilte ja sümboleid, ei ole Liszti leiutis. See on palju, palju vanem.

Juba tuhandeid aastaid tagasi tunti Indias muusikalisi sümboleid aastaegade tähistamiseks. Vanas Kreekas tähendas müütilise lauliku Orfeuse lüüra iga keel üht neljast elemendist: madalaima keele kõla sümboliseeris

maad, järgmised vett, õhku ja tuld. Kui lüüra keelte arv kasvas seitsmeni, hakati nendega sümboliseerima tol ajal tuntud seitset planeeti. Planeetide asetust taevas nimetati sfääriliseks harmooniaks.

Varase keskaja range ühehäälnelise *a cappella* kirikulaul välistas igasuguse helimaalingu. Kaldumist teatud liiki programmilisuse poole leiame uuesti alles 14. sajandil. Arvukaid näiteid võime tuua aga juba 16. sajandi muusikast, sest tol ajal olid heliloojate lemmikteemaks mitmesugused võitlused ja lahingud. Lahingusignaalid, musketiragin, suurtükimürin, kuulide vingumine ja relvade tärin — seda kõike kujutas tol ajal muusika.

Endisaegse programmilisuse musternäide on 1700. a. pärinevad Johann Kuhnau Kuus piiblisonaati tšembalole. Vaatleme üht neist lähemalt. See kannab pealkirja «Võitlus Taaveti ja Koljati vahel» ja koosneb kaheksast osast või lõigust väga konkreetsetel kirjanduslikul teemal.

Esimeses osas tutvustatakse meile vilistite väejuhti, hiiglaslikku brutaalset Koljatit, kes ülbelt hoopleb oma jõuga ja peab võitu Iisraeli üle juba samahästi kui saavutatuks.

Siis jõutakse kahevõitluseni Koljati ja kleenukese nooruki Taaveti vahel. Käes on sel mehehakatisel tühipaljas ling — lausa naerma ajab. Kuid ta ei tantsi võõra pilli järgi, ka Koljati pilli järgi mitte. Taavet ei tunne hirmu! Tema kartmatusest kuuleme sonaadi teises osas. Kõigile vaatamata on Koljat ikkagi Koljat. Ta on tugev kui tamm ja lisaks veel elukutseline sõjamees, vilistite väepealik. Arusaadavalt on juudid üsna skeptilised, kui nad näevad jõudude vahekorda; nad värisevad hirmust.

Algab võitlus. Taavet vibutab oma lingu ja heidab kivi (ka see on muusikaliselt illustreeritud!). See tabab suurelist Koljatit otse pähe ja ta heidab hinge. Vilistid löövad araks ja põgenevad.

Kuhnau «Võitlus Taaveti ja Koljati vahel» tundub meile tänapäeval naiivsena ja isegi pisut naeruväärseena. Ometi peame hoiduma mõõtmast möödunud aegade muusikat kaasaegse mõõdupuuga. Tol ajal olid Kuhnau Kuus piiblisonaati täiesti uus sõna ja helilooja

ise oli kõrgesti tunnustatud kunstnik, kes Bachi eelkäijana oli üle kahekümne aasta Toomakooli kantor ja Leipzigi ülikooli muusikadirektor.

Viini klassikutest on nii elus kui kunstis rõõmsameelne Haydn loonud palju programmilisi teoseid. Vaadelgem näiteks tema võluvast Lastesümfooniast, milles ta mõne mängupilli abil imiteerib metsa hääli...

On varane hommik. Kaste hiilgab lehtedel päikesepaisetes. Hommikuvaikuse katkestab kõigepealt kägu, siis häälitseb vutiisand, kes otsib nobedasti metsajärve kõrkjates ussikesi, ja siis kostab võsast veel ühe linnu hääli, see lõbus sell oskab suurepäraselt matkida oma suliste kaaslaste ja isegi ööbiku laulu.

Päike tõuseb kõrgemale ja linnud on kuumusest roidunud. Ainult käo kukkumist on aeg-ajalt kuulda. Aga temagi ei tunne sellest enam õiget lusti. Küllap peab ta nüüd aru, kellele tukkuvatest väikestest naabritest oma muna pesasse poetada. Alles selle osa — menueti lõpus kõlab uljas trompetisignaal: lapsed ruttavad metsa jahile.

Laulurästas ärkab. Arglikult ja abitult kostavad ta esimesed häälitused. Varsti kajab aga kogu metsa tema toredast laulust. Kõik, isegi puud jäävad hardalt ta laulu kuulama, kuni kägu ja laste trompet usina laulja välja vahetavad.

Päike veereb õhtusse. Lapsed tulevad jahilt tagasi ja nüüd algab metsalagendikul lõbus tants. Kostab laul, vadistamine, käo kukkumine ja siristamine; tants muutub ikka elavamaks ja lustilisemaks. Vaibuvad viimased taktid ja mõnusa papa Haydni võluv metsapilt on hajunud.

Isegi tõsine ja vägev Beethoven, kes väljendas oma sügavaid ja programmi raamidesse raskesti surutavaid tundeid vahetult muusikas, on loonud mõned programmilised teosed. Üks neist on ühtlasi tõend meistri suuremeelsusest. Kord pöördus Viini mehaanik Johann Nepomuk Mälzel (metronoomi leiutaja) tema poole järgmise palvega. Tema, Mälzel, on konstrueerinud uue automaatse instrumendi panharmonikoni. Ta tahab nüüd Inglismaale sõita ja seal seda müüa pakkuda. Ta palub alandlikult härra Beethovenit kirjutada talle uue pilli tarvis efektne muusikapala. Ja Beethoven, kes kõr-

gemalseisvate isikute suhtes oli uhke ja sageli isegi jäme, istus maha ja kirjutas Mälzeli panharmonikoni jaoks sümfoonia «Wellingtoni võit ehk lahing Vittoria all». Suur Beethoven laskis lahingufanfaaridel kõlada ja kahuritel müriseda, ta laskis muusikas inglasi prantslaste üle võidutseda — kõik selleks, et mehaanik Mälzel saaks Inglismaal oma pillimürakast kergemini lahti. Siis seadis Beethoven selle lahingupildi orkestrile ja teosel oli niisugusel kujul kaasaegsete juures suur menu.

Beethoveni teine programmiline teos on tema Kuues sümfoonia — «Pastoraalne». Selle osadele on meister andnud iseloomulikud nimetused: «Rõõmsate tunnete ärkamine maale jõudmisel», «Steen oja ääres», «Maa-rahva lõbus koosviibimine», «Äike. Torm», «Karjuse laul. Rõõmus tänutunne pärast tormi».

Kõigest eelnevast näeme, et muusika on alati püüdnud väljendada mitte ainult puhtmuusikalist sisu ning äratada kuulajas peale emotsioonide ka kujutlusvõimet. 19. saj. programmilise muusika mõjukaimad avangardistid olid Hector Berlioz ja Ferenc Liszt. Mida nad taotlesid? Nad tahtsid eelkõige vabaneda traditsioonilisest sonaadivormist, mis nende arvates pidurdas muusika vaba arendust ja takistas heliloojat andmast teosele vajalikku mõtte- ja tundesisu.

Berlioz kirjutas viis sümfooniat, s. o. teost, mille vorm oli väga lähedane sonaadiskeemile. Ja just seepärast eemaldus ta sellest skeemist. Ta võttis oma teoste aluseks kindlad kirjanduslikud teemad, mida ta siis muusikaliselt illustreeris. Traditsiooniliste sonaaditeemade asemel kasutas ta juhtmotive, mis rõhutasid iseäranis ilmekalt muusika piltlikkust.

Eriline teene on Berliozil orkestrivärvide rikastamises. Teda peetakse õigusega moodsa instrumentatsiooni isaks, mis käsitab iga üksikut orkestripilli kui eri värvi-varjundit maalil.

Berlioz'i muusika tuline pooldaja ja propageerija Ferenc Liszt rajas suure prantslase programmilisuse ideedele teoreetilise aluse ning arendas neid järjekindlalt edasi. Ta tahtis, et programmist muusikat mõistetakse eelkõige kui inimese tunnete väljendajat. Helilooja loominguvabadust ahistavatest traditsiooni-

listest vormidest vabanemiseks võttis ta kasutusele tol ajal täiesti uue vormi — sümfoonilise poemi. See on tavaliselt üheosaline kindla programmi ja vaba ülesehitusega orkestriteos.

Liszt on loonud üldse kolmteist sümfoonilist poemi («Tasso», «Orfeus», «Prometeus», «Mazepa», «Hamlet» jt.). Kaht suurt orkestriteost nimetas ta sümfooniaks. Esimese neist inspireeris heliloojale Goethe «Faust», teose pealkiri on «Fausti-sümfoonia», selle kolm osa on Fausti, Margarethe ja Mefisto karakterpildid. Teise helitöö, nn. «Dante-sümfoonia» programmiks on valitud lõigud Dante «Jumalikust komöödiast», teos koosneb ainult kahest osast: «Põrgu» ja «Puhastustuli». Kõige tuntum on Liszti sümfooniline poem «Les Préludes» («Prelüüdid»), mille programmiks on valitud tsitaat Lamartine'i luuletusest: «Mis on elu, kui mitte rida prelüüde tundmatule laulule, mille esimesed pidulikud helid paneb kõlama surm.»

Kui Ferenc Liszt oli juba lugupeetud auväärne vanake pikkade valgete juustega, nagu me tunneme teda arvukate piltide järgi, hakkas Saksamaal tähelepanu äratama noor mees nimega Richard Strauss. Ja õige pea sai temast see, kes teostas ja viis lõpule Liszti mõtted sümfoonilisest poemist.

Straussi sümfoonilistest poemidest on tuntuimad ja armastatuimad «Don Juan», «Surm ja kirkastus», «Till Eulenspiegeli lõbusad vembud», «Don Quijote» ja «Kangelaselu». Straussi teostes on side programmiga veel lõdvem kui Liszti omades. Teda huvitas eelkõige teose pealkirjas väljendatud põhiidee, mida ta siis isikupärasel viisil muusikaliselt välja arendas. Iseloomulik on tema enda ütlus «Till Eulenspiegeli» kohta: «... Mul on võimatu anda «Eulenspiegeli» programmi. See, mida ma üksikute osade juures kujutlesin, näiks sõnadesse rüütatult sageli üsna kummaline. Laskem seepärast kuulajail enestel need pähkliid katki hammustada, mida see võrukael neile ette seab.»\*

Et anda oma lugejaile selgemat pilti, kuivõrd vabam on programmi ja muusika vahekord Straussi ja paljude

\* Erwin Schwarz-Reiflingen, Musik-ABC. Union Deutsche Verlagsgesellschaft, Stuttgart 1954, lk. 618.

teiste hilisemate heliloojate sümfoonilistes poemides võrreldes Berliozi teostega, tsiteeriksin siinkohal lõiku «Till Eulenspiegeli» kohta ühest väikesest muusikaleksikonist:

«Pärast mõnd sissejuhatavat takti «Elas kord . . .» kõlab võrukaela lustakas viis, mis läbib kogu teost, tehes läbi nii mõnedki muutused täpselt nii, nagu juhtus elus lõbusa Tilli endaga. Ja algabki lustlik tegevus: Eulenspiegel hulgub turul, tänavatel ja kõrtsides, narritades inimesi. Lõpuks nabivad võimud ta kinni. Orkester kordab ebameeldivat küsimust neli korda. Till vastab oma võrukaelaviisiga, see muutub aga järjest aremaks ja haliseb lõpuks üsna kaeblikult. Fagotid, metsasarved ja tromboonid kuulutavad kohtuotsust. Võllas on üles seatud; mõned trillerid ja poognatõmbed viiulitel — võrukael on surnud. Orkester võtab tema viisi üles. Mälestus lõbusast vigurivändast ning tema huumor ei sure ja elavad rahvas alati edasi.»\*

Programmilisus mängis olulist osa ka impressionistlikus ja ekspressionistlikus muusikas. Need kaks suunda kerkisid esile 20. saj. künnisel. Impressionistid taotlesid seesmistest muljete ja meeleolude vahetut muusikalist kujutamist (impressionism tähendab muljete kunsti). Nad püüdsid nähtusi «kombata» ja «helides maalida». Selle tulemus oli otsekui hõljuv ja laialivalguv muusika ilma konkreetse meloodiata. «Pilved», «Purskkaev», «Kunstlikud tuled», «Peegeldused veel» — sellised on mõned impressionistliku muusika peaesindaja Claude Debussy kompositsioonide iseloomulikud pealkirjad. Ekspressionistid soovisid anda tundepehangute ja -voogamise eredaid muusikalisi nägemusi (ekspressionism tähendab väljendus-kunsti). Selle suuna tüüpilisi teoseid on ekspressionistliku muusika isa Aleksandr Skrjabini sümfooniline poem «Ekstaas».

Nagu 19. saj. programmilise muusika viljelejaile tundus sonaadivorm takistavana, nii tundsid impressionistid ja ekspressionistid, et neid kitsendavad klassikalise harmoonia seadused, mis määravad igale helile kindla funktsiooni mažooris või minooris. Ülemine-

\* Erwin Schwarz-Reiflingen, Musik-ABC. Union Deutsche Verlagsgesellschaft, Stuttgart 1954, lk. 619.

kud ühest helistikust teise ja akordide järgnevused olid allutatud kindlatele reeglitele. Mõlema uue suuna esindajad hakkasid neid seadusi ja reegleid järjest vabamalt käsitama, lõid muusikas uute kõlaühendite küluse ning võtsid kasutusele hoopis uue paleti köitvaid ja mõnikord ka šokeerivaid kõlavärve. Üha suurema harmooniavabaduse tulemus, mis kutsus esile väga ägedaid vaidlusi, oli lõpuks mažoor-minoorsüsteemi täielik eitamine nn. atonaalses, s. o. helistikkudeta muusikas. Sealjuures kõlavad selliste ekspressionistlike ja impressionistlike meistrite nagu Debussy, Raveli või Skrjabinini suurepäraseid teoseid meile juba peaaegu klassikalise muusikana, mis laseb vaid aimata neid ägedaid proteste ja kirgi, mida ta kunagi esile kutsus. Lõpuks tehkem nagu kohusetruu raamatupidaja bilanss programmilise muusika aktivast ja passivast.

Programmiline muusika levis väga kiiresti ning kandis õige mitmel maal head vilja. Ilma Liszti, Smetana (tsükkel «Minu kodumaa»), Richard Straussi, Debussy («Fauni pärastlõuna») ja paljude teiste sümfooniliste poeemideta ei suudaks me muusikat enam ette kujutada.

Uus vorm sümfooniline poem ongi esimeseks sissekandeks programmilise muusika kontos aktiva poolel. Teiseks on orkestri avardamine, sootuks uute kõlavärvide ja instrumenteerimisvõimaluste avamine, mis algas Berliози veel tänapäevalgi kasutatava instrumenteerimisõpetusega ja viis sealt edasi Richard Straussi hiilgavalt instrumenteeritud teoste kaudu tänapäeva orkestri peaaegu piiramata kõlavõimalusteni.

Ometi peame programmilise muusika kontot koormama ka ühe sissekandega passiva poolel. Üha huvitavamate ja eksalteeritumate programmide otsinguil sattus mõnigi helilooja eksiteele. Nii juhtus näiteks Richard Straussiga, kui ta püüdis oma sümfoonilises poemis «Nõnda kõneles Zarathustra» muusikaliste vahenditega kujutada Friedrich Nietzsche filosoofilist süsteemi. Siin ei kergendanud programm muusika mõistmist, vaid otse vastupidi — raskendas seda.

Lõpptulemusena on programmiline muusika väärtuslik panus muusika varasalve, mida iga põlvkond rikastab oma raskesti kättevõidetud kunsttunnetuse viljaga.

1489. a. abiellus hertsog Galeazzo Aragoonia hertsoginna Isabellaga. Et pulmapidustused oleksid võimalikult uhked, tehti tantsumeister Bergonzio di Botta de Torontele ülesandeks hoolitseda peo kaunistamise eest tantsudega. Bergonzio, kes esimese koreograafina — nii nimetatakse tantsude loojat — on läinud balleti ajalukku, lahendas oma ülesande oivaliselt. Ta laskis jumalaiks rietatud tantsijatel tantsurütmis kanda toite pulmalauale. Mercurius tõi lauale praetud vasika, Diana tantsis ümber laua lõhnava põdrapraega, samal ajal kui Neptunus serveeris hõljuval sammul kala. Kahjuks varjab ajalugu meie jaoks kõige tähtsat, nimelt — kes lõi selle gastronoomilise balleti muusika. Küll aga jutustavad kroonikud, et tollel esimesel balletil oli tohutu menu ja et sellest ajast peale pidas iga vürst, kes oma reputatsioonist hoolis, ülal isiklikku balletitruppi. Veelgi enam: tema vürstlik kõrgus hakkas balletis ise kaasa tantsima. Nii andus tantsule paavst Aleksander VI kaunis, kuid julm tütar Lucrezia Borgia. Niisama kaunis ja niisama julm Catarina di Medici laskis kogu Prantsuse õukonnal tantsida, et juhtida oma poja Henri III tähelepanu riigiasjadelt kõrvale ning võtta ohjad enda kätte. Louis XIV tantsis oma balletis alalise solistina kaheksateist aastat, kuni luuletaja Racine tegi talle draamas «Britannicus» varjamata vihjetega tantsu vastumeelseks.

Siin, «Päikesekuninga» õukonnas, kohtame ka esimese suure balletikomponisti Jean Baptiste Lully nime. Lully on loonud üle kahesaja balleti muusika. Ta oli andekas helilooja ja, nagu me juba teame, esmaklassiline intriigaan. Et võita kuninga poolehoidu, tantsis ta peale komponeerimise ka ise koos tema majasteediga balletis kaasa. 1669. a. andis Louis kahele kunstnikule ainuõiguse Kuningliku Muusikaakadeemia asutamiseks, millest aja jooksul kujunes Pariisi ooper. Kade nagu ta oli, ei jäänud Lully enne rahule, kui oli viinud kuninga niikaugele, et too selle ainuõiguse tema nimele üle kandis. Protsessi, mille mõlemad tagandatud Lully vastu algatasid, käskis Louis, jällegi Lully huvides,

kohe summutada. Aga ka akadeemia direktorina, olles saavutanud oma eesmärgi, ei jäänud Lully rahule. Ta saavutas kuningalt dekreedid, mis andis talle õiguse keelata kogu Prantsusmaal ooperietendusi, mida ta sõnaselgelt heaks ei kiitnud, ning määrata seejuures viiesaja frangi suurune rahatrahv.

Aeg on viinud unustusehõlma võimuahne õukonnakomponisti negatiivsed iseloomujooned. Meie jaoks on Lully tunnustatud helilooja, prantsuse ooperi ja balleti isa.

Kuidas tantsiti 17. sajandil balletti? Kas nii nagu tänapäeval? Oh ei! Vägevad parukad peas, nägu kaetud maskiga ning rasked sõjakad kostüümid seljas, sammusid tantsijad laval majesteetliku muusika rütmis. Eriti peeneks peeti tollal seda laadi kostüümi: tantsija parukas kujutas Olümpost ja kostüüm Euroopa kaarti, Itaalia oli jala peal, Saksamaa ulatus üle tantsija kõhu ja Prantsusmaa jäi südame kohale. Loomulikult sai tantsija niisuguses hullusärgis ennast vaevalt liigutada; üksnes jalad pendeldasid pisut edasi-tagasi. Naiste osi tantsisid ümberriietatud mehed. Teel vabamatele tantsuvormidele kadusid järk-järgult parukas, mask ja raske kostüüm; naine saavutas oma praeguse koha balletis alles romantismiajastul. Silmapaistvat osa etendas balleti arengus 18. saj. teisel poolel prantsuse koreograaf ja tantsuteoreetik Jean Georges Noverre.

Siinkohal peame katkestama oma rännaku läbi tantsuajaloo ja pisut teoretiseerima nagu Noverre. Millest koosnes ja koosneb veel tänapäevalgi balletti? Tervest hulgast paadest, s. o. täpselt kindlaksmääratud vormiga tantsusammudest ning tantsust tuleneva dramaturgilise tegevuse samaaegsest kujutamisest žestide abil, mida nimetatakse kreeka päritolu sõnaga «pantomiiim».

Enne Noverre'i kujutas balletti endast väljendusvaeste konventsionaalsete tantsusammude kombinatsiooni ja niisama konventsionaalset sisuvaest pantomiimi. Laval ei juhtunud peaaegu midagi, sest dramaturgilist sisu asendas hulk omavahel lõdvalt seotud ja tühja toredusega ülekuhjatud tantsustseene. Tantsijad liikusid nagu nukud dekoratsioonide vahel, mis tavaliselt kujutasid

mõnd motiivi antiikajast. Noverre nõudis, et ballett oleks elulähedase tegevusega ja et ta tantsuvahenditega väljendaks inimese tundeid.

Ooperi valdkonnas pidas samasugust võitlust teatavasti Christoph Willibald Gluck. Ei temal ega Noverre'il läinud see võitlus libedasti, kuid lõpuks panid nad end maksma. Glucki juurde tuli kord kuulus tantsija Auguste Vestris ja pani ette, et ta lülitaks oma ooperi «Ifigenia Aulises» lavastusesse efektse balletivahepala. Kui Gluck sellele vastu vaidles, ütles Vestris: «Teie lükkate tagasi mehe palve, keda hüütakse tantsujumalaks?!» — «Kui te jumal olete, siis tellige endale ballett taevast,» vastas Gluck rahulikult.

Nagu juba öeldud, tegi 19. saj. balletis ruumi ka naisele. See on arusaadav: romantiline luule ülistas naist ja armastust, need kirglikud tunded kõige naiseliku vastu leidsid ilmeka väljenduse balletis. Baleriinid asendasid vanad pompoossed rõivad inimese keha loomulikku ilu rõhutavate kostüümidega. Nende meessoost kolleegid jäid tagaplaanile ja täitsid nüüd peaaesjalikult ainult priimabaleriini õrnalt armunud või siis armukadedana partneri osa. Ükski nimekas baleriin ei jätnud kasutamata võimalust vaimustada publikut uute ja üha keerukamate paadega. Kõige enam võlusid aga vaatajaid baleriini isiklik sarm, graatsia ja liigutuste kergus. Toile aja balletikunsti tipus säravad kuldsete tähtedega viinlanna Fanny Elssleri ja itaallanna Maria Taglioni nimed. Paljude aastate jooksul vaimustas nende kunst kogu Euroopat ning luuletajad, muusikud ja maalikunstnikud ülistasid neid oma loomingus. Võiks arvata, et kuni elu lõpuni ümbritses neid kaasinimeste tänulik hoolitsus. Kuid julmalt ärimeelses kodanlikus ühiskonnas ei ole ruumi kestvatele tänutundele. Üht suurimat tantsijat balletiajaloos Maria Taglionit tabas sama saatus, mis sai osaks nii paljudele balletikunstnikele: kui ta lavalt lahkus, oli ta unustatud. Pikki aastaid elas ta mahajäetult ja vaesuses.

Kunstiliselt kõige väärtuslikum ja ühtlasi kõige menukam ballett 19. saj. keskel oli tantsudraama «Giselle», mille muusika looja oli Adolphe Adam ja libreto autoriks Théophile Gautier. Kuulus Carlotta Grisi tõmbas endale tähelepanu just selle balleti nimiosas.

Vaatamata esmajärgulistele baleriinidele ja suurepäras-tele lavastustele tabas balletti langus. Selle peamine põhjus peitus muusikas, millesse koreograafid suhtusid ainult kui mingisse lisandisse. Kahjuks ühinesid selle vaatega ka heliloojad ja kirjutasid ülimalt sisuvaest balletimuusikat, mis, nagu seda kenasti öeldi, «ei seganud» tantsu. Tagajärgi pole raske aimata: balletimuusikat peeti igavaks ja kuigi tantsijad hiilgasid üha kõrgema tehnilise meisterlikkusega, hakkas publik seda laadi balletietendusi vältima.

Kes teab, mis oleks balletikunstist saanud, kui kaks suurt isikupärast heliloojat Léo Délibes ja Pjotr Tšaikovski poleks talle sisse puhunud uut elu.

Délibes oli veendumusel, et balletimuusika võib olla väga sügav ja eredalt karakterne ning sobib seejuures oivaliselt tantsuks. Ta ise on seda oma loominguga tõestanud. Enamik tollal kuulsaid ballette on ammu unustatud, aga Délibes'i «Coppélia» ja «Sylvia» elurõõmsad tantsumeloodiad rõõmustavad meid veel tänapäevalgi.

Täisväärtusliku balletimuusika musternäited tollest ajast on Tšaikovski kolm balletti «Luikede järv», «Pähklipureja» ja «Uinuv kaunitar». Muusika ja tants on neis täiuslikult ühendatud. Suurt osa mängis siin Tšaikovski koostöö koreograaf Marius Petipaga, tänu kellele on see muusika ka tänapäeva mõiste järgi eeskujulikult balletipärane.

Balleti edasine areng kulgeb juba meie sajandis. See on nii rikas ja mitmekülgne, et sellest üksi võiks kirjutada paksu raamatu. Oma ülevaates viimasest viiekümnest-kuuekümnest aastast peame niisiis piirduma ainult kõige tähtsamaga.

Uuema balletiajaloo pealiskaudselgi vaatlemisel torakab silma, et suur osa Lääne-Euroopa kuulsamaid tantsijaid ja koreograafe kandsid ja kannavad osalt veel tänini vene nimesid. Kohe näeme, kuidas seda seletada. Vene klassikalisel, eriti tolelaegsel Peterburi balletil, oli juba eelmisel sajandil ülemaailmne kuulsus. Sajandivahetusel äratas tähelepanu balletiantreprenöör Sergei Djagilev (1872—1929), kes hiljem sai oma tegevusega kuulsaks. Djagilev oli mitmekülgsest haritud mees, kes ise ei olnud ei tantsija ega ka balletilavastaja, küll

aga oskas inspireerida paljusid kunstnikke ja nakatada neid oma ideedega. Ta seadis endale ülesandeks moderniseerida klassikalist balletti. Djagilevi eksperimendid kutsusid esile vastuseisu Peterburi õukonnas ja ta oli sunnitud Venemaalt lahkuma.

See oli 1906. a. Juba kolme aasta pärast järgnes vene ballett talle Pariisi. Djagilev arendas Pariisis viljakat tegevust. Ta sõitis oma trupiga läbi kogu Euroopa ja käis ka Põhja-Ameerikas. Kahekümne aasta jooksul andsid Djagilevi balletile ilme silmapaistvad kunstnikud: tantsijad ja koreograafid Fokin, Nižinski, Mjassin, Balanchine (kelle nimi oli tegelikult Balantšivadze), Lifar; heliloojad Igor Stravinski (ballettidega «Tullilind», «Petruška», «Kevadohver» jt.), Sergei Prokofjev, Claude Debussy, Maurice Ravel, Darius Milhaud, Manuel de Falla, Paul Hindemith; maalikunstnikud Picasso, Matisse, Leon Bakst, Utrillo; literaadid Hugo von Hoffmannsthal ja Jean Cocteau. Nii nagu mõnigi väljarännanu vähehaaval võõrdub oma kodumaast, nii kaotas ka Djagilevi vene ballett ühenduse kodumaaga. Djagilev ise, kelle kulukat ettevõtet toetasid alates tema emigreerumisest eraisikud, läks eksperimenteerimise huvitavat, kuid perspektiivitut rada, mis vaatamata tehnilisele täiuslikkusele lõppes meelevaldsete vormivigurduste ummikus.

Djagilevi surma järel lagunes tema ballett mitmeks sama laadi ettevõtteks, kõige tuntum neist oli «Ballets russes de Monte Carlo». Sellesse ansamblistse kuulus suurepäraseid noori talente, kellega töötasid Djagilevi vaimus edasi Balanchine, Wojcikowski ja hiljem Mjassin ning Fokin. Mjassin lõi kolmekümnendatel aastatel «tantsusümfoonia», milles ta «tõlkis» sümfoonilist muusikat tantsu väljendusvahendite keelde. Oma loomingu muusikaliseks aluseks valis ta sellised teosed nagu Berliози Fantastilise sümfoonia või Brahmsi Neljanda sümfoonia, mida ta siis koreograafiliste vahenditega kujutas.

Juba enne Teist maailmasõda lagunes «Ballets russes de Monte Carlo» lõplikult hulgaks väikesteks truppideks, kes sellest ajast jätkavad oma tagasihoidlikku tegevust Ameerikas. Parimad tantsijad läksid üle filmi, teatrisse või tsirkusesse.

Kas paljude väikeste «Ballets russes» trupptide lagunemisega on lakanud olemast ka vene klassikalise balleti traditsioonid? Hoopiski mitte! Noor Nõukogude riik rajas, niipea kui ta oli üle saanud Suure Oktoobrirevolutsiooni järgsetest esimestest rasketest aastatest, aluse uuele balletikunstile, mis ühendas täiuslikult klassikalise balleti traditsioone uue ühiskonna ja ajastu nõuetega. Kes on kordki näinud nõukogude ansambli esinemist, ükskõik kas klassikalises või kaasaegses balletis, kes on kordki võinud imetleda Galina Ulanovat Juliana või «Uinuvast kaunitaris» Aurorana, teab, et klassikaline pärand on heades kätes. Nõukogude balletit toidud rahva tantsuloomingu rikkalikest lätetest, millest jäi ilma vene balletit emigratsioonis. Näitena võiksime tuua armeenia helilooja Hatsaturjani jõulise balleti «Gajane», mida tuntakse ka kaugel väljaspool Nõukogude Liidu piire.

### *Balleti kulisside taga*

Enne sõda rääkis ühe nimeka balletikooli direktor mulle vägagi mõtlemapanevast faktist balletikunsti arengus: liiga vähe olevat noormehi, kes tahaksid õppida tantsija kaunist elukutset. Tütartlastega polevat asi nii hull, aga poisse astuvad kooli ikka vähem ja vähem. Kui asi selles suunas jätkub, ütles ta, siis oleme varsti niikaugel, et vastupidiselt 17. sajandile, kus mehed tantsisid naiste riietuses, peavad naised hakkama meie lavadel tantsima ka meeste osi. Põhjust vastumeelsuseks balleti suhtes nägi mu vestluskaaslane eelkõige tookord laialt levinud vaates, et tantsija elukutse on küllaltki ebakindel, sellega on raske saavutada lugupidamist ning veelgi raskem rahuldavat positsiooni elus. Säärane seisukoht oli põhjendatud tolle aja ühiskonnas, kus kunstnikul puudus iga sugune sotsiaalne kindlustatus. Nii mõnigi tantsija, kes nooruses publiku lemmikuna lausa külvati üle tähelepanuga, lõpetas hiljem, kui noorus ja paindu-

vus olid kadunud, toatüdruku või sigaretimüüjana . . .

Ühel mu sõbral oli tollal veel aforism varuks: «Kes tenorite intelligentsi kohta halvasti räägib, peaks korra vestlema mõne tantsijaga» . . . Tänapäeval ei ole sellel ütlusel alust. Meie riiklikes balletikoolides treenitakse nii tulevase tantsija keha kui ka mõistust. Praegu saab end balletile pühendanud noor inimene põhjaliku tantsualase ettevalmistuse kõrval niisama põhjaliku üldise hariduse, mis võimaldab tal vajaduse korral ka teoreetilisel alal tegutseda. Niisiis ei pruugi me balleti tuleviku pärast enam muret tunda.

Et õppida tundma ja hindama tantsija tööd, heidame korraks pilgu balletietendusele. Tutvume nimelt just klassikalise balletiga, see tähendab tantsuvormiga, mis on välja kujunenud sajandite jooksul paljude katsetuste ja kogemuste tulemusena ning allutatud kindlatele klassikalistele reeglitele.

Teatrisaali koguneb pidulikult rõivastatud publik. Mis toimub samal ajal kulisside taga? Etteasteks kostümeeritud ja grimeeritud tantsijad harjutavad veel kord mitmesuguseid samme, hüppeid ja pöördeid, et jalad soojaks teha. Nagu mootor peab enne soojenema, nii tuleb ka jalgade lihased teha liigutuste abil vabaks ja elastseks. Tantsijatel on rambipalavik: sel ajal kui teatrikülastaja püüab kõige suurema rahuga leida publiku hulgast tuttavaid, on neil ainult üks mõte: kas nad meeldivad publikule? Juhtub mõnigi kord, et tantsu täpsus kannatab algul rambipalaviku tõttu. Ärgem langetagem seepärast esimestel minutitel kohe väga ranget otsust . . .

Seal tulebki juba dirigent ja tõstab taktikepi, eesriide avanedes hakkab orkester mängima. Klassikaline ballett tunneb ainult kaht tantsimisviisi — aeglast *adagio*'t ja kiireid klassikalisi variatsioone. Mu lugejad küsivad nüüd kohe vahele: kumba rühma kuuluvad siis niisugused tantsud nagu tšaardaš, tarantella ja masurka, mis tulevad ette nii paljudes klassikalistes ballettides? On need *adagio*'d või variatsioonid? Ei üht ega teist; ungari tšaardaš, itaalia tarantella ja poola masurka on karaktertantsud, mida kasutatakse vahelduse toomiseks klassikalise balleti rangesse vormi. Ülevaatlikkuse

huvides jätame need tantsud, mida me ka juba varem oleme tundma õppinud, nüüd kõrvale ning piirdume klassikalise tantsu range vormi vaatlemisega.

Tüüpiline *adagio* on kuulus «Surev luik», mille vene ballettmeister Mihhail Fokin seadis 1905. a. Anna Pavlova jaoks Saint-Saëns'i pala «Le cygne» («Luik») muusikale. See tants on läinud ajalukku kui klassikalise tantsu ülim saavutus. Meie päevil tantsis teda täiuslikult nõukogude baleriin Galina Ulanova.

*Adagio*'s pääseb mõjule eelkõige baleriini graatsia, tehnikaga on siin vähema tähtsusega. Baleriin kõidab meid oma võluvate poosidega, mis kord püüdlevad kõrgusesse nagu puhkev õis, kord jälle närtsinud lillena vajuvad longu — igas liigutuses märkame keha täiuslikku valitsemist. Hoogsates klassikalistes variatsioonides näitavad tantsijad seevastu kogu oma osavust hüpetes, kiiretes pööretes ja sammude kombinatsioonides, mis ikka jälle vaimustavad vaatajaid. Kuulsa baleriini Avdotja Istomina ühe klassikalise variatsiooni on jäädvustanud Puškin oma «Jevgeni Oneginis»:

*Teatris iga loož ju särab;  
täis publikut on kubinal  
parterr ja toolid, rõdu kärab,  
eesriie kerkib kahinal.  
Kui kuuluks ta vaid õhuvalla  
ja võlupoogna võimu alla,  
nüüd seisab nümfisalga ees  
Istomina. Näe, keereldes  
jalg liigub tal, kuid samal viivul  
selg nõtkub, sirgub hüppehoos  
ja nagu haaraks Aiolos  
ta äkki kaasa õhutiivul,  
piht lennuli tal vibab-vaob,  
üht kepsujalga teine taob.\**

Lihtsat tantsusammu nimetatakse balletikeeles paaks (prantsuse keeles *pas*), tantsu kahele — *pas de deux*. Kui muusikaterminoloogia on peaaegu eranditult itaa-

\* A. Puškin, Jevgeni Onegin. Eesti Riiklik Kirjastus, Tallinn 1964, lk. 23.

liakeelne, siis balletil, mis saavutas oma esimese õit-sengu Prantsusmaal, on oskussõnavara prantsus-keelne — mõningate eranditega muidugi. Nii tuleb näi-teks balleti esimese naissolisti nimetus «priimabaleriin» itaalia keelest (*prima ballerina*). Vastavat meessolisti nimetust ei ole.

*Pas de deux*'s tantsivad mõlemad partnerid algul koos mõõdukas või aeglases tempos, siis tõmbub üks neist tagasi, samal ajal kui teine demonstreerib oma võimeid kiire muusika rütmis esiplaanil. Seejärel vahetuvad osad: enne lavasügavuses oodanud solist tuleb esi-plaanile ja tema partner tõmbub omakorda tagasi, kuni lõpuks tantsivad mõlemad jälle koos.

Teisiti on *pas de trois*'ga, klassikalise tantsuga kolmele solistile. Ühise esinemise järel tantsivad siin algul üks või kaks partnereist kiires tempos, kuni lõpuks on jälle kõik kolm koos laval.

Peale selle on olemas veel *pas de quatre* neljale ja isegi *pas de six* kuuele tantsijale, nagu näiteks Tšaikovski balletis «Uinuv kaunitar». Tantsu rohkem kui kuuele solistile ei ole. Neil juhtudel esineb juba kogu balleti-rühm, mida erialases keeles nimetatakse kordeballe-tiks. Ei maksa aga arvata, et rühmatants on lihtne. Kordeballeti tantsija peab oma ala niisama hästi valit-sema kui solist. Kui suurt musikaalsust ja liigutuste täpsust on vaja, et teha samu samme ja samu žeste täpses kooskõlas rühma teiste liikmetega ja pealegi veel samas, sageli meeletus tempos! Kui kaua peab baleriin endaga tõsiselt töötama, enne kui ta suudab vajaliku kerguse ja kindlusega liikuda varvastel üle lava.

Varvastantsus kannab baleriin erilisi balletikingi, tihe-dasti ümber jala liibuvaid susse kõvendatud talla ja ninaga. Need kingad võeti kasutusele möödunud sajandi kolmekümnendatel aastatel, kui tantsukunsti ideaaliks sai romantismi vaimule vastav õhuline, «sel-lest maisest hädaorust» kõrgemale tõusev baleriin. Bale-riin, kes ainult varbaotstega maad puudutas, oli kõige lähemal sellele ideaalile. — Ärgu jäägu siinkohal mär-kimata, et esimene tantsija, kes tantsis varvastel, oli tõenäoliselt kuulus Istomina, keda meile «Jevgeni Oneginis» tutvustab Puškin.

## *Kuidas rahvad tantsivad*

Selle peatüki pealkirjaks võiks samahästi olla «Kuidas rahvas tantsib», sest siimaaani on meil juttu olnud ainult nendest tantsudest, mida esitatakse teatrilaval balletis. Muidugi oli suurem osa neist tantsudest ka kunagi rahva pärisosa; aga siis kaotasid nad varsti selle ürgse omapära, mis suurelt osalt moodustab rahvatantsu olemuse.

Kohe algul olgu öeldud midagi väga olulist: kogu maa-keral ei ole ainsatki rahvast, kes ei tunneks tantsu. Olgu see siis Brasiilia ürgmetsades, Austraalia tihnikutes, Vaikse ookeani kõige kaugematel saartel või Euroopas — kõikjal tantsitakse, ja juba kõige kaugematest aegadest peale. Ainuüksi sellestki näeme, et pantomiim, seega tants, kuulub inimese kõige ürgsemate ja vanemate eluavalduste hulka.

Tõsi küll, erinevate rahvaste ja kultuuride tantsuvormid näivad tänapäeval üsna erinevatena. Ometi on nad põhijoontes pärit samast algallikast, sest motiivid, millest rahvas oma tantsus lähtus, olid kõikjal samad. Vahe on ainult selles, et loodusrahvaste juures on need püsinud elavaina kuni tänini, samal ajal kui Euroopa rahvaste tantsus, mida me käesolevas peatükis vaatleme, on nad täiesti kadunud või võib seal leida vaid nende ähmaseid sugemeid. Need motiivid olid võitlus olemasolu eest, vaenulike ja aukartust sisendavate jõudude eemalehoidmine ja, kaugeltki mitte viimasel kohal, lihtsalt elurõõm. Sealjuures mängisid tähtsat osa mitmesugused sümbolid. Endiste aegade inimene uskus nimelt, et nähtusi võib nende välise vormi kujutamisega takistada või mõjustada. Sellest uskumusest said alguse tantsu kaks põhijoonist: ring ja tähekuju. Ring sümboliseeris üle kõige austatud eluandvat päikest; poolring, veerandring jne. kujutasid kuu faase, täht sümboliseeris taevatähti, kusjuures oluliseks peeti ka tähtede seisu.

Eriline tähtsus oli ringi keskpunktil: seal asus sümbol, mida taheti ringi- ehk ümbertantsimisega mõjustada. Ümbertantsimine kuulub veel tänapäevalgi kõige laiemalt levinud rahvatantsuvormide hulka. Ma mõtlen

siinjuures tantsu ümber kasepuu, mida tuntakse kogu Euroopas; või siis tantsu ümber viimase viljavihu, mis oli rikkaliku saagi sümboliks ja mille ümber tantsiti Venemaast kuni Prantsusmaani ja Rootsist kuni Alpideni, et ka järgmise aasta viljasaak oleks hea. Nende tantsude hulka kuulub ka peaaegu kogu Euroopas tuntud tants ümber jaanitule.

Vanimad olid põlluharijatantsud, jahitantsud, sõjatantsud ja töötantsud. Enamik tänapäeval tuntud rahvatantse on pärit ühest neist rühmadest.

Põlluharija oli kõige enam seotud loodusega ja väljendas tantsus oma soove loodusjõududele.

Jahimees oli huvitatud ulukite rohkusest ja seda oma huvi väljendas ta tantsus, mis matkis tüüpilisi loomade liigutusi. Nii näiteks võime austria *Dreisteirer*'i sammudes ja hüpetes, millega poisid ümber tüdruku tantsivad, veel tänapäevalgi ära tunda... tedrekuke mängu.

Niisama tihedasti olid inimeste eluga seotud ka sõjatantsud, need pidid harjutama sirguvaid noorukeid relvakäsitsemises.

Enesestki mõista ergutasid ka igapäevase töö motiivid matkimisele tantsus. Algul ainult lauldi töö juures. Siis aga hakati nende laulude järgi ka tantsima, mille juures jäljendati inimese mitmesugusele tegevusele iseloomulikke liigutusi. Vanu töötantse meenutab Saksamaal, Rootsis, Hollandis ja Poolas veel tänapäevalgi tuntud kingsepatants, milles lõbusas vormis matkitakse kingsepa tööd haamri ja naaskliga, tallaõmblemist ja traadi pigitamist.

Nii näeme, et meie rahvatantsul on väga, väga pikk arengulugu. Rahvas tantsis alati ja kõikjal; tantsus väljendas ta oma tundeid, tantsus tundis ta end vabana ka sajandeid kestnud feodaalse rõhumise süngeil aastail. On tähelepanuväärne, et rahvatants õitses alati kõige lopsakamalt seal, kus rahvas püüdis oma ahelaid murda, nagu näiteks talurahvasõdade aegu või möödunud sajandi keskel.

Ma kuulen oma lugejaid juba kannatamatult küsivat: «Ja kuidas oli lugu rahvatantsude muusikaga?» Sellele pole raske vastata. Rahvatantsud on lühidalt öeldes tantsitud rahvalaulud. Kas neid lauldi või mängiti

mõnel pillil, ikka olid nad lihtsad, kergesti meelde jäävad viisid, aeglasemad enamasti paaris-, kiiremad kolmeneljandikku taktimõõdus.

Igal rahval on omad lemmiktantsud, millel on just sellele rahvale iseloomulik muusikaline ja tantsuline vorm. Seepärast nimetatakse neid sageli ka rahvatantsudeks: sakslastel oli valss ja ländler, ungarlastel nende tuline tšaardaš, poolakatel masurka ja polonees, vene lastel trepakk ja kasatšokk, hispaanlastel fandango, itaallastel tarantella, inglastel nende *contredance*'id — lühidalt, igal Euroopa rahval oli oma rahvustants. Kuid need tantsud ei jäänud ainult ühe rahva varaks. Toimus viljakas vahetus. Iga rahvas võttis teistelt üle talle kõige enam sobivad tantsuvormid ja, mis kõige kummalisem selle juures, sobitas need täielikult enda olemusega. Nii levis möödunud sajandi algul poola masur polka-masurkana nagu kulutuli üle kogu Euroopa: nii tantsiti Saksamaal *Schlenkerer*'i ja *Flohschüttler*'it, Austrias *Veitscher Ochsenalopp*'i, *Krauteintreter*'it ja *Knotteschittler*'it, aimamata, et need kõik, nagu paljud teisedki tantsud, on arenenud tegelikult vanast poola masurist. Niisama viljakas mõju oli šoti, inglise ja skandinaavia rahvaste tantsudel.

Kõige kurvema aga, millest tuleb kõnelda seoses rahvatantsuga, jätsin ma lõpuks. Kuidas on lugu rahvatantsuga tänapäeval? Kas näeme suveõhtuti maal veel noormehi ja neide lustiliselt tantsimas? Kas tuleb külanõurus kokku nagu vanasti värvikates rahvarõivastes, et tantsida ringtantsu ümber kasepuu? Või peame me pigem minema noori otsima kõrtsi suitsusest õhust, kus nad tantsivad fokstrotte, sambasid ja bugi-vugi?

Paljudes maades, eriti Nõukogude Liidus, aga ka Poolas, Ungaris, Hispaanias ja Skandinaaviamaades elab veel rahvatants. Ka mõnes Austria ja Lõuna-Saksamaa rajoonis ei ole teda veel unustatud. Mujal Saksamaal oli aga rahvatants aastakümneid välja surnud. Alles pärast fašismist vabanemist hakati teda taas elustama.

Ei ole kerge uuesti luua elujõulist rahvatantsutraditsiooni. Kuid rõõmustavalt suur arv rahvatantsurühmi lubab lootust, et üha rohkem noori huvitub sellest tantsuvormist ammutamaks rahva vanadest loomingulistest lätetest.

Enne sõda oli Saksamaal kunstnike ringis väga populaarne filosoof ja esteet Franz Fischer. Tal oli suur kõht, mida ta oma pika habeme taga varjas, ja kus tal ka juhust oli, ikka inspireeris ta oma kõlava bassihäälega kunstnikke, hajutades nende loomingulisi kõhklusid ning ergutades neid tööle. Ta ise ei kirjutanud aga kogu eluajal mitte ainustki rida, vaid kulutades kogu oma vaimse pagasi, pälvis üksnes suure mõtleja lühiajalise kuulsuse. Niisama halvasti majandas ta ka oma materiaalselt vara. Tal oli maal maja, mille peale ta tegi nii palju võlgu, et ühel päeval ähvardasid võlausaldajad ta vara haamri alla panna. Sellest raskest ähvardusest rusutud Fischer, kellel polnud punast krossigi taskus, otsustas minna kõndima. Teel astus ta sõprade juurde sisse, et pisut puhata. Ta ei kavatsenud jääda sinna kauemaks kui tunnikeseks ja jäi — kahekümneks aastaks.

Nii juhtub sageli ka mõne vormi püsimisega kunstis. Tekib mõni väikevorm, millel polegi esialgu muud ülesannet kui kunstniku tähelepanu hetkeks nagu puhkuseks suurvormidelt kõrvale tõmmata. Ja näe — meie väikevorm muutub kunstniku käe all üha väärtuslikumaks, ületab lõpuks oma väärtuselt suuremaidki vorme, võidab üldise tunnustuse ning saavutab püsiva koha kunsti ajaloos. Nii juhtus muusikas väikese palaga, mida nimetatakse prelüüdiks. Sõna *praeludium* tähendab ladina keeles eelmängu. Prelüüdid olid seega algul ainult eelmänguks suuremale teosele, nad juhatasid sisse teose meeoleolu ning andsid kunstnikule võimaluse vabalt musitseerida või üsnä alguses sõrmed soojaks mängida. Prelüüdi tunti juba renessansiajastul, aga alles Bachi orel- ja klaveriloomingu kaudu sai sellest üldiselt tunnustatud muusikaline vorm. Bach kirjutas nimelt enamikule oma orel- ja klaverifuugadele sissejuhatava prelüüdi.

Bachi suur austaja oli Chopin. Kui poola suurmeister tahtis kord ühele oma õpilasele Bachi muusika tohutut väärtust näitlikult demonstreerida, sattus ta nii hoogu, et mängis tütarlapse hämmastuseks peast kõik Tooma-

kantori kaksikümmend neli prelüüdi ja fuugat. Küllap Bachi eeskujul tuligi Chopin mõttele kirjutada oma prelüüdisükkel samuti kõikides duur- ja mollhelistikes.

Chopini prelüüdid on oma olemuselt hoopis erinevad Bachi omadest. Nad on täiesti iseseisvad ja hoolimata oma väikesest ulatusest meisterlikud helitööd. Chopin valis vabama vormi, mis võimaldas tal edasi anda ka kõige peenemaid meeleoluvarjundeid. Oma kahekümne nelja prelüüdi on Chopin kätkenud kõikvõimalikke nüansse: tehnilist sädelevust, ohjeldamatust, unistavust, mõtlikkust, kõiki kurbuse varjundeid kuni valusaima traagikani. Chopini austajad leidsid ikka uusi pilte ja võrdlusi tema suurepärase muusika iseloomustamiseks. Nii kirjutas Liszt tema prelüüdide kohta: «Siin peegeldub kirk kõikides astmetes: koketerii sarmikas ahvatlus; alles ebateadlik kiindumus; imelised, kujutusvõimele tabamatud lillevanikud; surnult sündinud nurjunud rõõmude tappev raskus; leinalilled nagu need mustad roosid, mille lõhn teeb isegi lehed kurvaks ja mis pisimagi tuuleõhuga oma nõrgalt varrelt pudenevad; ilma vastuhelgita sädemed, mida puistab valelik tühisus ja mis on nagu surnud metsade helk pimeduses; rõõmud, millel pole ei minevikku ega tulevikku, need juhuslike kohtumiste lapsed; illusioonid, seletamatu hõng, mis meid äkki meelitab nagu poolvalminud viljade hapukas maik, mis on meeldiv, kui ta hammastele hakkab; tunded, mille ulatus on lõpmatu ja mis muutuvad luuleks neid läbielava inimese loomupärase ülevuse, ilu, ülluse ja graatsia läbi.»\*

Nii kirjutas Liszt. Chopini muusika teised austajad kipuvad mõnes tema prelüüdis ikka vihmasadu kuulma. «Vihmatilkade prelüüdiks» nimetasid nad viieteistkümnendat neist, mis olevat sündinud paduvihma ajal Mallorca saarel. «Vihmaprelüüdiks» nimetasid nad kuuendat ja vihmasõprade arvamuse kohaselt sajab ka kolmandas prelüüdis, pealegi veel tugevamini. Mõned teised tundedelised natuurid kuulsid paljudes Chopini prelüüdides nuukseid ja pisaraid: romantiline mood

\* Franz Liszt, Frédéric Chopin. Nach der neuaufgefundenen  
Umfassung von 1852 übersetzt von Hans Kühner, Amerbach-Verlag,  
Basel 1948, lk. 64 jj.

lihtsalt nõudis, et Chopini muusikas ikka midagi tilguks, olgu see siis vihm või pisarad. Chopin ise püüdis energiliselt, kuid tulemusteta oma muusikat sellise lisatõlgitsuse eest kaitsta.

Prelüüd kui muusikavorm, mis oli Bachi ja Chopini loominguga omandanud kindla koha muusikas, muutus pärast Chopini surma paljude heliloojate loomingulistes töökodades üha iseseisvamaks ning pikemaks. Arvukatest klaveriprelüüdidest tuleks eelkõige nimetada Sergei Rahmaninovi omi. Ka need haaravad laia tundeskaalat, kuid on juba ulatuslikumad ja loodud kolmeosalise laulu eeskujul, milles kolmas osa kordab esimese muusikalist materjali, kuna keskmine osa on sellega kontrastne.

Nagu juba teame, algas impressionismiga kõrvalekalduvine duur-mollsüsteemi rangetest harmooniareeglitest. Ikka sagedamini kasutasid heliloojad kõlaühendeid, mida varem peeti hulljulgeks kui mitte hoopis võimatuks. Pole siis imestada, et ka vormiprobleeme käsitati üha vabamalt. Heliloojad hakkasid traditsioonilisi vorme, nagu sonaati, fuugat või süiti, mugandama isiklike loominguliste vajadustega, muudeti mõningaid konstruktsioonelemente, lihtsustati neid või jäeti hoopis kõrvale. Tagajärg on, et muusikateose vormi tähistavad terminid on tänapäeval omandanud üsna veniva tähenduse ning paljudel neist on hoopis vähe või polegi enam midagi ühist antud vormi algkujuga.

Ma mõtlen siinjuures näiteks Claude Debussy meeleolupilti «L'Après-midi d'un faune» («Fauni pärastlõuna»), mida helilooja ise nimetas prelüüdiks. Ta tahtis selles muusikaliselt kujutada Stéphane Mallarmé samanimelise luuletuse ühe lõigu meeleolu. See viib meid muinasaegsesse Sitsiiliasse, kus elasid veel faunid ja nymfid. On suvine pärastlõuna. Päikeselõõsk on lähematavalt rusuv. Puu varjus kükitab faun, ta on karvane, sarvede ja sõrgadega, käes on tal paaniflööti ja ta laulab.

Suurepärane muusikapala, mis annab edasi kõiki luuletuse meeleolubarjundeid, aga prelüüd on see küll ainult veel nime poolest.

Muusikalistest väikevormidest on peale prelüüdi veel kaks võitnud püsiva koha heliloomingus, need on eks-

prompt (*impromptu*) ja muusikaline hetk (*moment musical*). Mõlemad esinevad peamiselt klaverimuusikas ning on saanud alguse improvisatsioonist.

Nimetus «eksprompt» (või prantsuse keeles *impromptu*) on tulnud ladinakeelsest sõnast *expromptus* (resp. *in promptu*), mis tähendab «käepärast, valmis». Selle järgi oleks eksprompt improviseeritud pala, milles helilooja on kätkenud hetkelise *in flagranti*-meeleolu. See on ligilähedane seletus, tegelikult on asi küll pisut teisiti . . .

Mõned aastad tagasi juhtusin ma parajasti ühes toimetuses olema, kui keegi noor kaastöötaja tõi peatoimetajale lauale äsja lõpetatud aktuaalse artikli. Toimetaja, vilunud ajakirjanik, laskis silmad sellest üle käia ja oli maruvihane: «Mismoodi see küll kirjutatud on!» Kaastöötaja kogeles vastuseks: «See oli väga kiire ülesanne ja mul tuli improviseerida . . .» — «Improviseerida võite te alati, mu armas, aga alles peale põhjalikku ettevalmistust,» oli peatoimetaja vastus.

See väike ajakirjanduslik paradoks laseb ennast suurepäraselt kohandada ka improviseeritud muusikaliste vormidega. Kindlasti on eksprompti aluseks hetkelised muljed ja meeolud, aga helilooja lihvib ja viimistleb neid hoolikalt nagu teemante. Suurepäraseid eksprompte on meile pärandanud Franz Schubert. Tema järel kasutas seda vormi Chopin, kes võttis veel üle Bachilt prelüüdi- ja Fieldilt nokturnivormi. Chopini ekspromptidest on kõige iseloomulikum Eksprompt *Fisduur*: selle teravalt kontrastne teine osa mõjub, nagu hüppaks meie mõte rahulikelt ja rõõmsatelt mälestustelt äkki üle dramaatilistele.

Nimetus «muusikaline hetk» on tulnud prantsuskeelsest sõnast *moment musical*, mis tõlkes tähendabki muusikalist hetke. Tabavamat nimetust polekski võimalik sellele vormile leida. Võis ka nii juhtuda, et Franz Schubert ootas ühel päeval kedagi, võib-olla lähedast sõpra, et teha pärast lõpetatud päevatööd koos väike jalutuskäik. Ta sulges klaveri, asetas täiskirjutatud noodilehed kõrvale ja ootas. Aga sõpra polnud ikka veel. Et ooteaega kasutada, avas Schubert uuesti klaveri ja musitseeris pisut omaette . . . Ja nõnda sündiski tema suurepärase Muusikaline hetk *f*-moll.

Pärast Schubertit kirjutas selles vormis muusikapalu eelkõige Rahmaninov. Rahmaninovi muusikalised hetked on Schuberti omadest väga erinevad, nii nagu on erisugused oma olemuselt nende autorid: üks on loomult helgemeelne viinlane ja teine dramaatiliselt tõsine venelane. Rahmaninov andis oma muusikalistes hetkedes vaba voli rusutusele, ahastusele ja kibestustundele. Ka tema Muusikaline hetk e-moll väljendab nagu ootust, kuid see on närviline ootus, tulvil süngeid eelaimdusi, et on tulemas midagi ebameeldivat.

### Ülemeelik sõsar

Kui on juttu opereti ajaloost, mõeldakse kohe Napoleon III aegsele Pariisile ja Franz Josephi aegsele Viinile, mõeldakse Jacques Offenbachile ja Johann Straussile, keda üldiselt peetakse selle tiivulise kunstivormi esiisadeks. Kuid opereti, ooperi ülemeeliku sõsara alged ulatuvad palju kaugemale. Tema hälli tuleb otsida 17. sajandist, mil Prantsusmaal mängiti laatadel vodeville — lõbusaid laulumänge ja Inglismaal etendati rahvalaulu-mängudel *ballad opera*'id.

Nii vodevill kui ka *ballad opera* oli muusikaliste — laulu- ja tantsuvahepaladega naljamäng, mida ohtralt võrtsitati rohke armastuse ja julge satiiriga. Iseseisvat muusikat neil polnud; kasutati lihtsalt rahva seas armastatud ning enam levinud meloodiaid, millele sobitati alla uus, antud tükiga sobiv tekst. Pealegi oli ooperett algul võitlev rahvakunst: nii vodevill kui ka *ballad opera* astusid tol ajal Euroopa lavadel ainuvalitsevale kosmopoliitikule itaalia teatrile kõvasti varba peale. Nagu me juba teame, sundis Londonis John Gay kuulus «Beggars' Opera» («Kerjuseooper») itaalia ooperi taganema, umbes samal ajal, 18. saj. keskel, tõrjus prantsuse vodevill itaalia komöödia Pariisist välja. Suur teene selle edu juures oli esimestel operetilibratistidel. Paljude teiste kõrval kirjutas vodevillitekste tuntud kirjanik ja satiirik Lesage.

Hiljem ehitati Pariisis Marche Saint-Laurent'is esimene paikne vodevilliteater, mille ruume kaunistasid mitte kellegi muu kui Watteau enda seinamaalingud. Kui populaarsed anonüümsed rahvameloodiad olid ammen-datud, hakkasid heliloojad vodevillidele iseseisvat muu-sikat looma. Lõpuks jagunes vodevill kaheks eri lii-giks. Üks neist eelistas ikka enam kõneldud sõna muu-sikale ning arenes lõpuks välja farsiks. Teine andis järjest rohkem ruumi muusikale, usaldades sellele peale teksti saatmise ka meeolude ja sündmuste illustreeri-mise. See liik arenes edasi vormiks, mida me tänapäe-val nimetame klassikaliseks operetiks.

Klassikaline operett — jah, seda tähistavad Jacques Offenbach Pariisis ja Johann Strauss Viinis!

Jacques Offenbach (1819—1880) oli esimene tõeline meister operetivaldkonnas. Suurepärase fantaasiarikka heliloojana, kellel oli eksimatu vaist, julgust ja ohjel-damatut satiirilusti, näitas ta oma ajastule, Teisele impeeriumile ja kodanlusele nende peegelpilti kõver-peeglis. Ta alustas väikeste ühevaatuseliste laulumän-gudega, nn. *musiquette*'idega. Esimese suure menu tõi talle surematu operett «Orfeus põrgus» (1858. a.). Sel-lele järgnesid paljude muude hulgas «Ilus Helena» (1864. a.), «Sinihabe», «Pariisi elu» ja «Gerolsteini hert-soginna». Muidugi aitasid Meilhac'i ja Halevy «võlu-valt jumalavallatud» libretod omalt poolt tugevasti kaasa tema muusika agressiivsele mõjule. Väsimatu Offenbach, kes oli kord all ja kord peal, kes üüris teatri, saavutas edu, siis laostus ja ennast jälle üles töö-tas, jättis sures maha 102 lavateost, nende hulgas vii-mase teosena ooperi «Hoffmanni lood». Offenbachi vai-mukad meloodiad ei kaota kunagi oma võlu.

Offenbachi satiiriline päevakajaline operett ei leidnud järgijaid, isegi mitte Prantsusmaal. Prantsuse tolle aja operetikomponistid, keda me Offenbachi kõrval tun-neme, — Charles Lecocq («Madame Angot' tütar», «Giroflé-Girofla»), Florimond Hervé («Mamzelle Nitouche») ja Robert Planquette («Corneville'i kel-lad») püüdsid ainult meeldida. See jäigi opereti saatu-seks.

Johann Straussil (1825—1899) oleks muidugi olnud ka raskem leida aktuaalse satiirilise sisuga tekstiraamatut:

Habsburgide politseiriigis ei saanud olla juttugi satiirist. Püüti läbi ajada võimalikult huvitavate intriigide ja hambutute naljadega, mis kedagi ei riivanud.

Johann Strauss, samuti tunnustatud samanimelise valsihelilooja poeg, hakkas operette looma võrdlemisi hilja. Alles neljakümne kuue aastaselt, kui tema valsid «Ilusal sinisel Doonaul», «Lood Viini metsades» ja paljud teised olid juba alustanud ringkäiku ümber maailma, andis ta oma isa loodud Straussi tantsuorkestri, mida ta üle kahekümne aasta oli juhatanud, üle oma vennale Eduardile, et ise täielikult pühenduda operettide loomisele. Sellest ajast algas ka valsikuninga lakka-matu, kuid mitte just eriti tulemusrikas jaht headele tekstiraamatutele.

Kui oluline on opereti edule libreto, seda näeme selgesti Straussi loomingust. Kuigi tema kuueteistkümnel operetil on peaaegu kõigil meisterlik muusika, jäid lavale püsima ainult need kolm, millel oli kõlblik libreto: «Nahkhiir», «Mustlasparun» ja «Öö Veneetsias». Tema esimesel operetil «Indigo ja nelikümmend röövlit» oli alles siis edu, kui see 1906. a. tuli välja uue tekstiga nimetuse all «Tuhat ja üks öö». Tema teisi operette («Kuninganna pitsrätik», «Metsaülem» jms.) lavastatakse tänapäeval haruharva; nende tore muusika on aga endiselt noor ja värske ning jääb vaid loota, et nende tekstid kõige lähemal ajal ümber töötatakse. Tuntud operett «Viini veri» ei ole Johann Straussi originaalteos; alles pärast meistri surma koostas selle Straussi muusikast ühele viini tekstile keegi Adolf Müller.

Viini opereti tegelik looja ei olnud Johann Strauss, vaid temast pisut vanem Francesco de Suppé, kes avas Offenbachi mõjutusel 1860. a. Viini opereti hiilgeaja oma teosega «Pansionaat». Meeldiva muusikaga võitis ta kiiresti viinlaste südamed. Õige pea aga kahvatus ta kuulsus Johann Straussi kõrval. Suppé kiiresti läbilõõnud operettidest suutsid püsima jääda ainult «Boccaccio» ja «Fatinitza»; ülejäänutest (nende hulgas on «Tubli poiss», «Imekaunis Galathea» ja «Kerge ratsavägi») elab ainult muusika.

Viini klassikalise opereti kolmanda meistrina tuleb nimetada armastusväärset Karl Millöckeri. Tema ope-

retid «Madame Dubarry», «Gasparone», «Vaene Jonathan» ja eriti «Kerjusüliõpilane» töid talle surematuse.

Millöckeri kaasaegne Carl Zeller rikastas operettiliteratuuri oma paljumängitud «Linnukaupleja» ja «Mäe-kaevuritega».

Operettide tõeline masstootja oli Karl Michael Ziehrer. Tema parim operett, mida tänapäevalgi veel meelsasti mängitakse, oli «Hulkurid». Ziehreriga algab klassikalise viini operetikunsti järsk langus. Tema ja paljude teiste 19. saj. lõpu komponistide loomingus kadus klassikalise opereti viinipärasus ja tantsulisus, operett kaldus üha enam maguslääge labasuse poole. Nii koostas tänapäeval juba unustatud helilooja Heinrich Reinhardt ühele oma operettidest kuplee: «Viini neid, sa kallis aardeke, Viini neid, sa musimagus näoke, Viini neid, sa südi värvuke, sa kõige kallim aardeke, oi sina musimagus näoke...» Sügavamale langeda polnud enam võimalik. Operett ootas kannatamatult tõelist kunstnikku.

Ja kunstnik tuli. See oli Ferenc Lehár (1870 — 1948). Juba tema esimesel suuremal operetil «Lõbus lesk» oli edu kogu maailmas. 1910. a., viis aastat pärast selle esilavastust, oli mängitud «Lõbusat leske» kaheksateistkümmend tuhat korda kümnes eri keeles! Sellele järgnes edu edu peale: «Krahv Luxemburg», «Mustlas-armastus», «Eva», «Seal, kus lõo lõõritab», «Frasquita», «Tsareevitš», «Paganini» ning — kuula ja imesta — ilma *happy end*'ita «Naeratuste maa». Lehári viimase opereti «Giuditta» pidulik esiettekanne toimus kuulsas Viini ooperis.

Tänu uutele võimalustele, mida pakkusid grammofon, film ja raadio, teenis Lehár oma operettidega tõhusa varanduse. Ta ostis Viinis lossi, kuhu asutas operetimuuseumi. Kahjuks põles hoone koos väärtuslike kogudega maha viimases sõjas.

Viimase viie aastakümne jooksul opereti valdkonnas edukalt tegutsenud heliloojate arv on suur. Oscar Strausi, Leon Jesseli, Paul Lincke, Walter Kollo, Leo Falli, Imre Kálmáni, Künnecke, Abrahami, Dostali ja paljude teiste operettides ja revüüdes võidutses veel kord vana pinnaline operetiromantika. Aga nende ope-

rettide enamalt jaolt õnnestunud fantaasiarikas, ehkki sageli ka sentimentaalne muusika ei suutnud kuigi kaua varjata, et seda liiki meelelahutuse aeg on möödas. Pärast Teist maailmasõda toimunud ühiskondlike ümberkorralduste taustal näeb printside ja logelejate luitunud operetimaailm veelgi võltsim välja. Algas opereti uus raske kriis, millest ta pole kuni tänaseni üle saanud. Häid katseid operetiloomingus, mis vastavad uue aja nõudmistele ning uutele ühiskondlikele suhetele, on õige mitmel pool. Paraku on need alles alged. Jääb loota, et operettki leiab varsti jälle oma meistrid, kes viivad selle kunstiiligi uuele õitsengule.

### *Džässmuusika*

«... Ameerika orkester mängis väikestel ümarikel kitarridel ja pikkadel nikkeltorudel. Paremalt istus inimene, kes kastanjettide, plekk-kardade, puust kuulide ja mootorrattapasuna mürast segas lärmikokteile ja kõike seda aeg-ajalt näputäie taldrikuklirinaga vürtsitas, kord istudes, kord seistes, end väänates või kirkalt naeratades...»

...Punaseks mingitud piitsavarrena kõhnal mehel oli seljas frakk ja naine nägi oma portselannäo, maisivärvi juuste ja jaanalinnusulgedest kleidiga välja nagu rääkiv nukk. Nad tantsisid kuue helgiheitja eredas valguses orkaanitaolisi rütme, mis võrdusid katastroofiga, ja sattusid sealjuures üha suuremasse vaimus-  
tusse...

... Publik, rebitud välja oma tavalisest loidusest, avaldas seistes kiitust suurepärasele tantsule, mis Offenbachi pöörasustega niisama vähe sarnanes kui soomus-  
auto esimese automobiiliga...»

Nii kirjeldas prantsuspäraselt pisut hüperbooli kaldu-  
des ajakirjanik Jean Cocteau 1918. a. neegrite džäss-  
orkestri esimest esinemist Pariisis. Tol mälestusväär-  
sel õhtul ei aimanud ta veel, et värvilised ameeriklased  
demonstreerisid kunsti, mis pisut hiljem vallutas kogu  
maailma.

Sellest ajast peale on džäss keskpunktiks vaidlustele, mille juures jääb sageli puudu arusaamisest ja heast tahtest. See on juba kord džässi saatus, et temasse suhtutakse tihti eelarvamustega ega mõisteta teda, eriti Vanas Maailmas. Väga paljud inimesed, kes teda eitaavad kui «kõhuvalumuusikat», ei teagi õieti, mis džäss tegelikult on.

Seepärast peame ka meie endale selle küsimuse esitama.

Kõigepealt lubatagu mul kindlalt väita, et džäss ei ole mingi uus tantsumuusika liik. Džäss on muusikažanr, mis kõikidest senistest žanridest täielikult erineb ega ole seepärast ühegagi võrreldav. See on Ameerika neegrite musitseerimisviis.

Džässmuusika erinevus traditsioonilisest muusikast algab juba instrumentariumist (pillidest). Klassikaline džässorkester koosneb ainult kuuest kuni kümnest mängijast (kes aga kohati mitut pilli mängivad) ning selles on ainult kaks pillirühma: rütmigrupp ja meloodiagrupp. Rütmigruppi kuuluvad kontrabass või tuuba, kitarr või bandžo, mõnikord ka klaver ja kõige tähtsama osana löökpillid. Meloodiagrupp koosneb kornetist (trompet), klarnetist ja tromboonist. Äsja nimetatud bandžo (teatud kitarriliik viie kuni üheksa keelega ja trumminahaga kaetud kõlakorpusega) võeti esmakordselt kasutusele just džässis. Kontrabassi ehk lühidalt bassi ei kasutata džässmuusikas mitte vibupillina, vaid näpitspillina ja mõnikord isegi löökpillina; bass mängib põhiharmooniat ja koos löökpillidega ka rütmi. Sama ülesanne oli kunagi tuubal, nüüd on see aga juba ammu kontrabassi poolt välja tõrjutud. Löökpillidena on kasutusel peale nende, mida me juba tunneme, veel kõikvõimalikud mürapillid. Miks on džässorkestris löökpillid, mis kindlasti mitte paugutegemiseks seal pole, nii tähtsad, seda kuuleme, kui kõneleme rütmist.

Teine erinevus džässi ja Euroopa traditsioonilise muusika vahel on helitekitamise viisis. Me oleme harjunud (ja ei arva, et teisiti võikski olla), et mängija mängib oma pillil helisid nii puhtalt ja täpselt kui võimalik. Iga heli kõrgus, vältus ja tugevus on ju partituuris täpselt määratud. Selline «täpne» mäng on meie mõiste

järgi ilus. Teisiti on asi neegrite juures. Neegrid — ja klassikaline džässorkester koosnes eranditult neegritest — armastavad hoopis teistsuguseid kõlavärve, nad tahavad, et helid kõneleksid; üksik heli on nagu sõna, mida võib öelda kord läbilõikavalt, kord pikaksvenitatult või värinaga, kord hääle vajudes või siis tõustes kriiskava kõrguseni, täpselt nii, nagu ütleja antud hetkel tajub. Ja kuna igal inimesel on oma iseloomulik viis kõnelda, siis on ka iga üksiku džässmuusiku helikõne iseloomulik ning sageli ei saa ta ka ise öeldut täpselt samamoodi korrata. Nüüd, kus me seda teame, ei räägi me kindlasti enam «kõhuvalumuusikast», kuuldes džässi trompetimängija «ebapuhtaid», «määritud» või «libisevaid» helisid.

Kolmanda erinevuse tingib helimaterjali kasutamise viis. Iga pala alus on teema, mida mängijad üksikult või koosmängus vabalt improviseerides lakkamatult muudavad. Eelmistest peatükkidest teame, et improviseerimiskunsti — antud teema varieerimist ilma ettevalmistuseta — harrastati varematel aegadel ka meil, tänapäeval on see aga samahästi kui välja surnud. Klassikaline džässmuusika on ilma improviseerimiseta mõeldamatu. Loomulikult nõuab selline musitseerimisviis suure musikaalsuse kõrval ka häid tehnilisi võimeid.

Klassikalise džässmuusika mängijad olid enamalt jaolt kõik suurepäraseid virtuoosid, kes oleksid oma mänguga nii mõnegi kontsertmeistri varju jätnud.

Džässiklarnetist Milton Mezzrow, keda ta sõbrad lihtsalt Mezz'iks hüüdsid, kirjeldab oma raamatus «Džässipalavik» väga ilmekalt, kuidas Maurice Ravel külastas Chicago sümfooniaorkestri esimese klarnetisti saatel džässiohtut, kus mängis kuulus klarnetist Jimmy Noone. «... Ta suu jäi ammuli juba Jimmy esimeste helide juures,» jutustab Mezz, «ja ka sümfooniaorkestri klarnetist arvas end kuulvat kõlahallutsinatsioone. Ravel kirjutas tundide viisi üles Jimmy fraase ja klarnetist kordas ikka jälle: ta ei mõistvat, kuidas Jimmy selliseid kõlasid suudab oma pillil saavutada...»\*

\* Milton Mezz Mezzrow, Jazz-Fieber («Really the Blues»). Berechtigte Übertragung von Ursula von Wiese. Verlag der Arche, Zürich 1956, lk. 117.

Neljas ja kõige põhjapanevam erinevus džässi ja traditsioonilise muusika vahel on rütmis. Kõik teavad, et džässi kuulates ei saa rahulikult istuda; kuulaja jalad liiguvad lakkamatult muusika rütmis kaasa. Kummalisel viisil lööb aga kuulaja jalg kaasa mitte tugeval, vaid just nõrgal taktiosal või isegi lühikese pausi ajal kahe heli vahel. Kuidas seda seletada? Kas on takt nii erinev? Ei, taktimõõt klapib. Džässi puhul on ikka tegemist nelineljandikku taktimõöduga, mida rütmigrupp, džässorkestri alustugi, lööb läbi kogu pala. Ainult rõhud on ära nihutatud. Selle asemel et rõhutada takti tugevat osa, langeb rõhk just nõrgale osale või siis lööb rütmigrupp rõhud helide vahele. Selle tulemuseks on omapärane «õõtsuv» rütm, millest see muusikastiil on saanud ka oma nime: «õõtsuma» on inglise keeles *swing*.

Kõigest eelöeldust nähtub, et originaalset džässmuusikat ei ole võimalik nootides fikseerida nagu partituuris. Iga ettekanne on midagi ainukordset, antud hetkel sündinut, mida võib jäädvustada ainult heliplaadil.

Loodan, et olen oma lugejaid piisavalt informeerinud džässmuusika spetsiifilistest tunnustest. Nüüd vestleme pisut džässi tekkimisest ja arenguloost.

Džässmuusika hääll on sadamalinn Ameerika Ühendriikide lõunaosas — New Orleans. See suur kaubasadam Mississipi jõe suudmes tõmbas alates 19. saj. algusest mitmesugustest rahvustest ja rassidest inimesi kokku. Eriti rohkearvuliselt olid siin esindatud neegrid, keda kunagi toodi Aafrikast ja müüdi lõunaosariikidesse orjadeks. Orjuse ametliku kaotamise järel 1865. a. elasid neegrid äärmiselt viletsates tingimustes, leides teenistust peamiselt pillimeestena New Orleansi arvukates kõrtsides. Ükski neist ei tundnud nooti, see-eest olid nad erakordselt musikaalsed. See, mida nad mängisid, oli segu euroopa rahvalauludest, -tantsumedest ja -muinasjuttudest ning vaimulikest lauludest, mida nad olid kuulnud valgetelt ning omal moel vanu aafrika rütme kasutades ümber kujundanud.

Kõige tugevamat mõju on džässile avaldanud *blues*, teatud liiki ilmalik rahvalaul, milles neegrid väljendasid oma kannatusi ja kibestumist musta nahavärviga inimese viletsusest ja hädadest Ameerikas.

Kuidas sai džässmuusika oma nime? Keegi ei tea seda täpselt. Nimi oli äkki olemas, just nii nagu oli äkki olemas džäss — sündinud New Orleansi neegrikõrtsides. Esimese orkestri, mis mängis juba kindla džässikarakteriga muusikat, asutas 1900. a. New Orleansis neegrist habemeajaja Buddy Bolden, tolaegne trompetikuningas. Bolden oli nii pööraselt oma kunstisse kiindunud, et mõned aastad hiljem tuli ta hullumajja viia, kus ta veel pikki aastaid elas, ilma et oleks pilli kätte võtnud. Tema elav muusika on igaveseks kadunud, sest tol ajal ei tuntud veel heliplaadistamist.

Tollaegses New Orleansis nakatavas atmosfääris alustasid oma kärjääri sellised tunnustatud džässmuusikud nagu trompetistid Louis Armstrong ja Bunk Johnson, klarnetist Jimmy Noone (see, keda Ravel imetles) ja löökpillimängija Baby Dodds.

1917. a. jäi New Orleansis äkki vaikseks. Ühendriigid astusid sõtta ja neegrikõrtsid lihtsalt suleti. Mustad pillimehed rändasid Mississipit pidi ülespoole, kuni leidsid lõpuks uue kodumaa Chicagos, selles Ameerika pahedepaabelis. Al Capone linnas vaimustusid valged pillimehed sisserännanud neegrite muusikast niivõrd, et moodustasid varsti omad džässorkestrid. Et nad aga improvisatsioonikunsti, New Orleansi džässi põhiomadust, vähem valdasid kui neegrid, hakkasid nad džässipalu komponeerima, s. o. nootidega ette üles märkima. Vabaks improvisatsiooniks jätsid nad igale pillile vaid paar takti. Seevastu lihvisid nad džässmuusika rütmilist ja meloodilist struktuuri. See Chicago stiil valitses džässmuusikas kahekümnendatel aastatel.

Samal ajal hakkasid džässorkestrid suurenema. Ikka sagedamini võis kohata vana lihtsa koosseisu asemel kahe- ja kolmekordseid või isegi veel tugevamaid rütm- ja meloodiagruppe. Tekkisid ka nn. sümfo-džässorkestrid viiulite ja harfidega. Esimese džäss-sümfoonikuna tegi endale nime George Gershwin oma teosega «Rhapsody in Blue» ja neegriooperiga «Porgy ja Bess».

Tähendusrikas on pealegi veel see, et ka saksofoni hakkasid džässmuusikas kasutama kõigepealt valged. New Orleansi džässi ortodokssed pooldavad eitavad kategoo-

riliselt saksofoni kasutamist selle raskepärase kõla tõttu.

Vaatamata valgete vaieldamatule mõjule jäid neegrid ka edaspidi tooniandjaks džässmuusikas. Chicagos ja hiljem New Yorgis tõusid Louis Armstrongi kõrval esiritta sellised nimekad kunstnikud nagu King Oliver ja Duke Ellington. Nende nimed olid tegelikult Joe Oliver ja Edward Kennedy Ellington. Neegrid armastavad oma lemmikutele anda kõrgelt aristokraatlikke hüüdnimesid ja nii sai Oliver kuningaks ning Ellington hertsogiks (tenorsaksofonimängija «Count» Basie on sel viisil džässi krahv). Nimetagem veel mõnda neegrist džässmuusikut: saksofonimängijad Sidney Bechet ja Coleman Hawkins, pianistid Fats Waller ja Earl Hines ning võrratu löökpillimängija Chick Webb.

Väljas teeb Ameerika nende neegerkunstnikega reklaami, samal ajal aga möllab riigis endas ikka veel rassiterror. Liigutavalt jutustab Mezz oma raamatus andeka blues'ilaulja Bessie Smithi, «blues'i valitsejanna» surmast: «Kes on kuulnud, kuidas sellel suurepärasel, elurõõmsal naisel läks? ...

Nürimeelsed direktorid röövisid teda, ta pidi paradeerima kirendavates kleitides ja raiskama oma suurt kunsti ... Aga ta laulis edasi ja kinkis kuulajatele oma ammendamatut rikkust ja seestmist ilu. Siis, ühel päeval 1937. a., oli tal mõrvariteriigis Mississipis autoõnnetus ... Ta toodi haiglasse; kuid seal ei olnud ilmselt kohta tema jaoks — tema ihuvärv oli neile vastumeelne. Masin sõitis edasi ja Bessie veri nirises tilkhaaval maha. Lõpuks leiti tema jaoks ruumi ühes teises haiglas, kus nähtavasti oldi värvipimedad, kuid Bessie oli vahepeal niipalju verd kaotanud, et ta varsti pärast haiglasse jõudmist suri ...»\*

Tänapäeval võime rahuloluga märkida, et džässmuusika on juba omaette peatükk muusikaajaloos. See, mis oli algselt Ameerika neegrite pärisosa, langes tükkhaaval valgete muusikakommertsi ohvriks. On omajagu traagikat selles, et hetkel, kui see muusika just hakkas vallutama maailma, nakatas teda surmapisik. Džäss on saanud stiiliks.

\* Milton Mezz Mezzrow, Jazz-Fieber, lk. 118 jj.

Enne kui paneme selle raamatu käest, peame endale esitama veel ühe olulise küsimuse: kas teame me nüüd kõike vajalikku muusikast? Oh ei! Muusika on nagu ookean, millel meie teadmised on kui pisike, vaevu märgatav lootsik keset tohutuid sajandist sajandisse veerevaid laineid. Sellega, mis ma selle raamatu neljakümne neljas peatükis jutustasin, püüdsin ma niisugust lootsikut ehitada. Loodan, et see on küllalt suur, et selles võrratu muusikaookeani kaugusi vallutada. Edasi purjetada tuleb aga nüüd juba üksi . . .

Mõndagi, mida te sel teel kohtate, on teile juba teada ning palju uut õpite te tundma. Ja kui te kohe mõnda teost ei mõista, siis olge kannatlik ja kuulake teda ikka ja jälle. Sest mitte nendest ei saa meile alati püsivaid sõpru, kes kohe esimesel kohtamisel oma südame kingivad.

Mina aga, selle raamatu autor, jätan teid nüüd hüvasti, lootes, et meie ühisel jalutuskäigul läbi muusikamaailma olete saanud nii mõndagi kasulikku.

## SISUKORD

### *Muusikainstrumendid*

|  |    |
|--|----|
| Kogu klaviatuur paberil . . . . .                                      | 5  |
| Bartolommeo leiutis ehk peatükk klaverist . . . . .                    | 9  |
| Viiuli salapärane hing . . . . .                                       | 29 |
| Kvinteti ülejäänud osa . . . . .                                       | 39 |
| Flöödist, kättemaksuhimulisest Apollonist ja Friedrich II-st . . . . . | 44 |
| Ühekordse lestuulikuga puupillid . . . . .                             | 48 |
| Salmei ülejäänud järeltulijad . . . . .                                | 51 |
| Vaskpillid . . . . .   | 54 |
| Abessiinia keisri timpanid, kellamängud ja teised löökpillid . . . . . | 57 |
| Trumm ja tantsijatar La Argentina . . . . .                            | 61 |
| Näpitspillid . . . . .   | 65 |
| Pillide pill . . . . .   | 69 |
| Väike, aga tähtis: taktikepp . . . . .                                 | 72 |
| Repetitorium . . . . .   | 78 |

### *Muusikalised vormid, oskussõnad ja veel mõndagi muud*

|   |    |
|---|----|
| Noodikirja ajalugu . . . . .                            | 82 |
| Intermeedium: Hispaaniast Ungarisse . . . . .           | 88 |
| Dünaamika, rütm ja tempo . . . . .                      | 92 |
| Intermeedium: romantiline nokturn ja ... faar . . . . . | 97 |

|  |     |
|--|-----|
| <i>Fis, des, opus</i> . . . . .  | 100 |
| Intermeedium: laulust . . . . .  | 105 |
| Motiivist variatsioonini . . . . .                                     | 108 |
| Intermeedium: armunud inimestest ja ühest<br>tšehhi tantsust . . . . . | 111 |
| Sonaat — tähtsaim muusikaline põhivorm . . . . .                       | 113 |
| Kolm vormi, mille iseloom on muutunud . . . . .                        | 117 |
| Ka instrumentaalkontsert on sonaat . . . . .                           | 119 |
| Intermeedium: kaanon ja kadents . . . . .                              | 121 |
| Sonaadiperekonna suurim esindaja — sümfoonia<br>nia . . . . .          | 123 |
| Sophoklese ooperist ... tänapäeva ooperini . . . . .                   | 127 |
| Kantaat ja oratoorium . . . . .  | 139 |
| Kontrapunkt ja fuuga . . . . .   | 142 |
| Intermeedium: mõni sõna valsist . . . . .                              | 145 |
| Süit . . . . .   | 150 |
| Vanaemake laul . . . . .   | 156 |
| Ballaadidest ja romanssidest . . . . .                                 | 158 |
| Fantaasia ja rapsoodia . . . . .                                       | 163 |
| Duost nonetini . . . . .   | 165 |
| Läheme kontserdile . . . . .   | 168 |
| Kas programmiline või absoluutne muusika? . . . . .                    | 174 |
| Balleti ajalugu . . . . .  | 182 |
| Balleti kulisside taga . . . . .                                       | 187 |
| Kuidas rahvad tantsivad . . . . .                                      | 191 |
| Prelüüd, eksrompt ja muusikaline hetk . . . . .                        | 194 |
| Ülemeelik sõsar . . . . .  | 198 |
| Džässmuusika . . . . .   | 202 |
| Lahkumiseks . . . . .  | 208 |

|     |     |
|-----|-----|
| ... | 100 |
| ... | 100 |
| ... | 100 |
| ... | 100 |
| ... | 111 |
| ... | 112 |
| ... | 117 |
| ... | 119 |
| ... | 121 |
| ... | 123 |
| ... | 125 |
| ... | 127 |
| ... | 130 |
| ... | 132 |
| ... | 135 |
| ... | 137 |
| ... | 139 |
| ... | 141 |
| ... | 143 |
| ... | 145 |
| ... | 147 |
| ... | 149 |
| ... | 151 |
| ... | 153 |
| ... | 155 |
| ... | 157 |
| ... | 159 |
| ... | 161 |
| ... | 163 |
| ... | 165 |
| ... | 167 |
| ... | 169 |
| ... | 171 |
| ... | 173 |
| ... | 175 |
| ... | 177 |
| ... | 179 |
| ... | 181 |
| ... | 183 |
| ... | 185 |
| ... | 187 |
| ... | 189 |
| ... | 191 |
| ... | 193 |
| ... | 195 |
| ... | 197 |
| ... | 199 |
| ... | 201 |
| ... | 203 |
| ... | 205 |
| ... | 207 |
| ... | 209 |
| ... | 211 |
| ... | 213 |
| ... | 215 |
| ... | 217 |
| ... | 219 |
| ... | 221 |
| ... | 223 |
| ... | 225 |
| ... | 227 |
| ... | 229 |
| ... | 231 |
| ... | 233 |
| ... | 235 |
| ... | 237 |
| ... | 239 |
| ... | 241 |
| ... | 243 |
| ... | 245 |
| ... | 247 |
| ... | 249 |
| ... | 251 |
| ... | 253 |
| ... | 255 |
| ... | 257 |
| ... | 259 |
| ... | 261 |
| ... | 263 |
| ... | 265 |
| ... | 267 |
| ... | 269 |
| ... | 271 |
| ... | 273 |
| ... | 275 |
| ... | 277 |
| ... | 279 |
| ... | 281 |
| ... | 283 |
| ... | 285 |
| ... | 287 |
| ... | 289 |
| ... | 291 |
| ... | 293 |
| ... | 295 |
| ... | 297 |
| ... | 299 |
| ... | 301 |
| ... | 303 |
| ... | 305 |
| ... | 307 |
| ... | 309 |
| ... | 311 |
| ... | 313 |
| ... | 315 |
| ... | 317 |
| ... | 319 |
| ... | 321 |
| ... | 323 |
| ... | 325 |
| ... | 327 |
| ... | 329 |
| ... | 331 |
| ... | 333 |
| ... | 335 |
| ... | 337 |
| ... | 339 |
| ... | 341 |
| ... | 343 |
| ... | 345 |
| ... | 347 |
| ... | 349 |
| ... | 351 |
| ... | 353 |
| ... | 355 |
| ... | 357 |
| ... | 359 |
| ... | 361 |
| ... | 363 |
| ... | 365 |
| ... | 367 |
| ... | 369 |
| ... | 371 |
| ... | 373 |
| ... | 375 |
| ... | 377 |
| ... | 379 |
| ... | 381 |
| ... | 383 |
| ... | 385 |
| ... | 387 |

Вальдорфф Ежи. ТАЙНЫ ПОЛИГИМНИИ. На эстонском языке. Оформление: А. Йыэрс. Издательство «Ээсти Раамат», Таллин, Пярнуское шоссе, 10.

Toimetaja G. Tõnismann. - Kunstiline toimetaja L. Kruusmaa. Tehniline toimetaja L. Maidla. Korrektorid A. Nurmoja ja M. Sepp.

Laduda antud 18. III 1969. Trükkida antud 3. VII 1969. Ligatne Paberivabriku, Lāti NSV, trükipaber nr. 1, 54×84/16. Trükipoognaid 13,25+12 kleebist. Tingtrükipoognaid 12,4. Arvestuspoognaid 12,28. Trükiarv 6000. Tellimise nr. 2261. Trükikoda «Kommunist», Tallinn, Pikk tn. 2. Hind 96 kop.

96 kop.

A  
30083

7537725

TÜ RAAMATUKOGU



1 0300 00753772 5