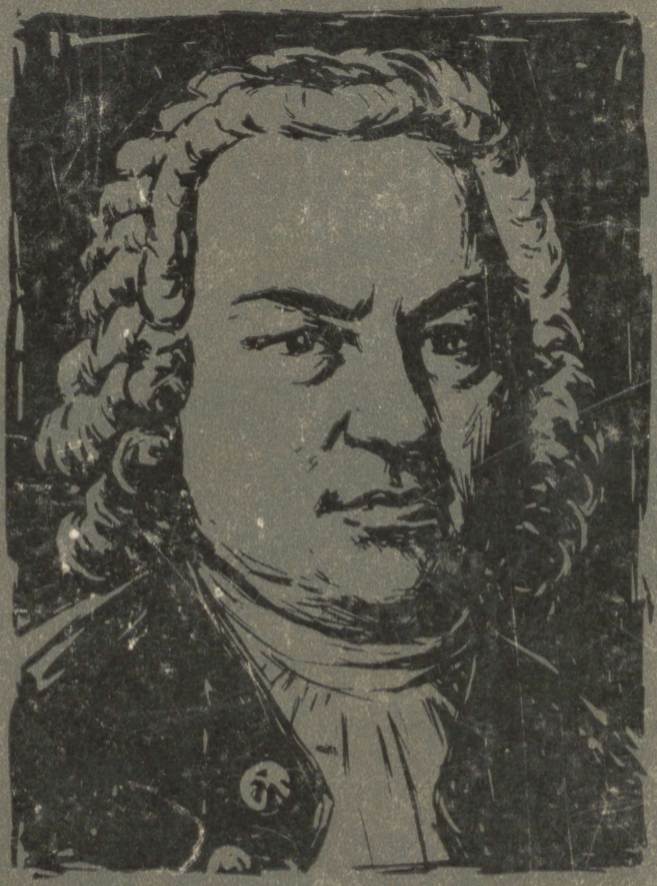
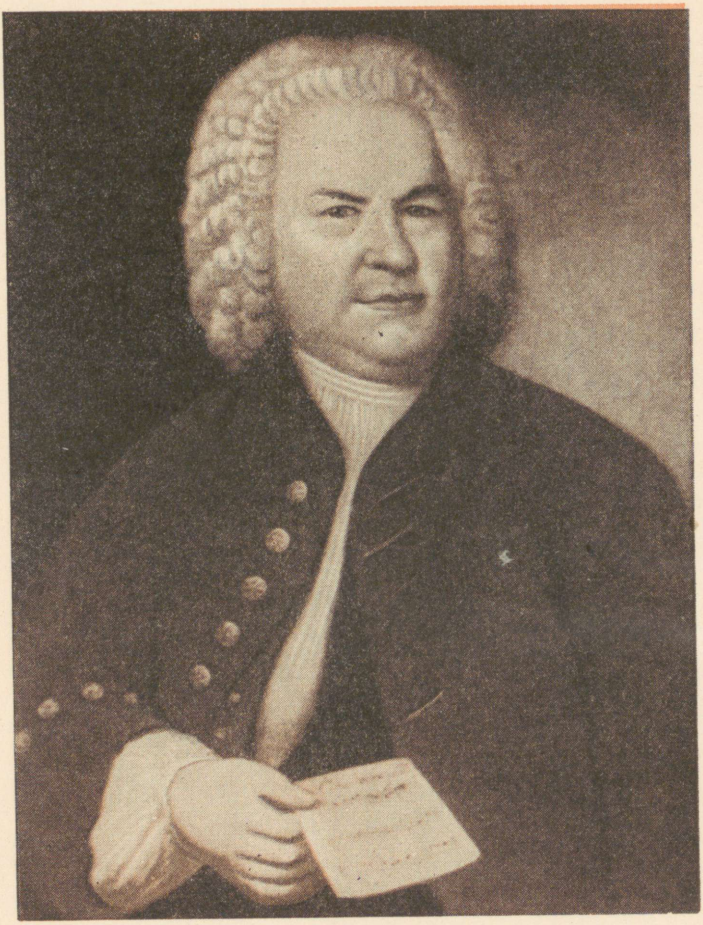


G. HUBOV

Johann Sebastian BACH



Johann Sebastian Bach
E. G. Hausmanni maalitud portree järgi (1747)

GEORGI HUBOV

Johann Sebastian Bach

EESTI RIIKLIK KIRJASTUS
TALLINN 1957

Originaali tiitel:
Георгий Хубов
СЕБАСТЬЯН БАХ
Третье издание, переработанное и дополненное
Государственное музыкальное издательство
Москва 1953

Tõlkinud V. Ojamaa

2
Tartu Riikliku Ülikooli
Raamatukogu
42127

AUTORILT

Lugejale pakutav raamat on uus, ümbertöötatud ja täiendatud väljaanne Sebastian Bachi monograafiast, mis ilmus 1936. aastal ja teises trükis (ilma oluliste muudatusteta) 1937. aastal.

Autor seadis oma ülesandeks laiendada ja süvendada esimestes väljaannetes lühidalt esitatud kontseptsiooni Bachist kui tõelisest realistlikust rahvakunstnikust ja mõtlejast, saksa klassikalise muusika rajajast.

Sellest lähtudes on tunduvalt laiendatud peatükke, milles jutustatakse Bachi eluteest tolleaegse Saksamaa tingimustes; uuesti on kirjutatud peatükid, mis on pühendatud helilooja tähtsamate teoste kriitilisele analüüsile, tema ideelise ja loomingulise palge iseloomustamisele. Bachi elu ja loomingu uurimine uusimate allikate ja teaduslike andmete põhjal võimaldas autoril täita mõningad lüngad ja parandada ebatäpsused, mis esinesid selle teose esimestes väljaannetes.

Tuginedes Bachi loomingu kriitilisel analüüsimisel marksistlik-leninliku esteetika vankumatutele seadustele, püüdis autor samal ajal jätkata ja arendada suurepärast traditsiooni, mille rajasid vene muusika ja muusikateaduse klassikud, kes sügavalt uurisid ja nii paljuski läbinägevalt ning õigesti hindasid Bachi elulist kunsti, mida lääne muusikateadlaste formalistlikes uurimustes tõlgitsetakse abstraktselt, skolastiliselt ja moonutatult. Vene klassikute põhjapanevad hinnangud ja seisukohad Bachi kohta aitavad selgitada paljutki geniaalse saksa helilooja keerukas, seesmiselt vastuolulises, kuid alati elavas ja mõjusas loomingus.

See on vene raamat Sebastian Bachist. Autor on püüdnud selles tõetruult kujutada maailma muusikakultuuri ühe suurima esindaja eluteed ja loomingulist palet.

Moskva. Juuni, 1952.

ESIMESE TRÜKI EESSÕNAST

Käesoleva töö eesmärgiks on pöörata meie laiade muusikaringkondade tähelepanu *Johann Sebastian Bachi* loomingule.

250 aastat on möödunud ajast, mil sündis see suur muusikfilosoof, kelle loomingut tema kaasaegsed ei mõistnud ega hinnanud, kes elas, töötas ja suri, jäädes tundmatuks. Alles XIX sajandil, peaaegu 100 aastat pärast helilooja surma, tuli hilinenud kuulsus. Ja ikkagi jäi Bachi looming kogu oma mitmekesisuses, kogu oma sügavuses lahti mõtestamata, seda ei mõistetud. Iga uus põlvkond kodanlikke muusikateadlasi kujutas geniaalset heliloojat «oma näo järgi», s. t. omamoodi kitsalt, ühekülgselt, piiratult.

Ja kui minevikus kodanlike muusikateadlaste parimates töödes, millesse oli kogutud väärtuslik faktiline materjal, olid õigesti ära märgitud, kuigi mitte lõpuni avatud, Sebastian Bachi loomingu üksikud küljed, siis kaasaegsed fašistlikud «muusikateadlased» moonutavad ilmselt ja teadlikult geniaalse helilooja kuju, grimeerides ta silmakirjalikult «saksa rassi puhtavereliseks esindajaks», kes olevat loonud «saksa muusika religioosse selgustatud stiili», jne. jms.

Vaevalt on tarvis tõestada nende fašistliku demagoogia degenereerunud fanaatikute «avastuste» absurdset totrust ning nürimeelset mõttetust. Nende mannetutel, tühistel sõnakõlksutustel «kultuurist» ei ole midagi ühist tõelise elava kultuuriga. Loomastunud, fašistlikes mundrites «näitlejad», kes lavastavad «kolmanda impeeriumi taassünni» haledat komöödiat, hävitavad ja surmavad inimsoo kultuuris kõik elava, hea ja väärtusliku ...

Proletariaat — kodanluse hauakaevaja, kes teostab tegelikkuses unistuse klassideta, kommunistliku ühiskonna loomisest, on inimkonna poolt sajanditepikkuse arengu kestel kogutud kultuuriväärtuste seaduslik pärija. Selles kultuuri-

pärandis on Sebastian Bachi loomingul tohutu suur, *eluline* väärtus.

Ma olen kaugel mõttest pretendeerida selles töös Bachi ajaloolise pärandi probleemi täielikule teaduslikule lahendamisele. Ammune unistus — suur uurimus Bachi loomingust — nõuab veel aastaid tööd.

Sellepärast vaatlen ma seda «Leipzigi kantori», suure muusiku ja filosoofi Johann Sebastian Bachi populaarset monograafiat kui esimest vajalikku sammu tema loomingu kriitilisel ümberhindamisel. Ja kui see töö milgi määral rahuldab lugejat, keda huvitavad muusikakultuuri ajaloo küsimused, siis on autori eesmärk saavutatud.

Moskva. 1935.

Georgi Hubov.

«Nicht Bach! — Meer sollte er heissen . . .»

Beethoven

«Kui kujutada suuri heliloojaid mäeahelikuna, siis ulatub Bach, mulle näib, oma tipuga kaugele üle pilvede, kus päikese igavesti lõõskavad kiired libisevad tema pimestavalt valge jääkatte pinnal. Selline on Bach. Kristalselt puhas, selge . . .»

Gorki

ESIMENE PEATÜKK

BACHIDE PLEBEILIK SUGUVÕSA

«Killustatud, Kolmekümneaastase sõja barbaarsuse ja viletsused üleelanud Saksamaast tõusis hiiglaslik geenius — *Johann Sebastian Bach.* Temas kehastusid saksa rahva parimad, üllamad jooned.»

Wilhelm Pieck

Väikeses Eisenachi linnas Tüüringis, mida saksa rahvas nimetab «Saksamaa roheliseks südameks», elas XVII sajandi seitsmekümnendatel aastatel tagasihoidlik linnamuusik Johann Ambrosius Bach.

Ta esindas ühena paljudest toda kuulsat «spielmannide» suguvõsa, kelle nimi — Bach — oli muutunud muusiku sünonüümiks: kahe sajandi kestel elas ja töötas Tüüringis nii palju Bachide soost flöödimängijaid, orelimängijaid ja viiuldajaid, et seal hakati iga muusikameest nimetama Bachiks ja iga Bachi — muusikuks!

See suurepärane plebeilik suguvõsa oli harukordselt elujõuline: langeb ju selle kõige intensiivsema tegevuse kõrgaeg (XVII—XVIII saj.) ühte laostumise ja vaesuse raske ajajärguga, mis järgnes Kolmekümneaastasele sõjale (1618—1648).

«Kolmekümneaastane sõda,» kirjutas Engels, «hävitas suurema osa põllumajanduse alal rakendatud tootlikest jõududest ja viis sellega ning paljude linnade samaaegse hävitamisega talupojad, plebeid ja laostunud linnaelanikud kauaks ajaks seisundisse, mis on lähedane iiri vaesusele selle kõige halvemas vormis.»[1]

[1] F. Engels. Talupoegade sõda Saksamaal, M. 1931, lk. 103—104.

Tol ajastul valitsev «saksa väikekodanlaste äärmise väsimuse ja jõuetuse» (Engels) õhkkond ei soodustanud muidugi mingil määral kunstide arenemist, ja tagasihoidlikud Bachide soost muusikud kaitsesid imetlusväärse energia ning visadusega oma õigust loomingulisele tööle.

Bachid põlvnesid sõna tõelises mõttes rahva keskelt. Ja pole juhuslik, et Johann Sebastian Bachi poolt alustatud perekonnakroonika märgib Veit Bachi (umbes 1550—1619), ametilt pagarit, kui Bachide suure perekonna peaharu esivanemat.[1] Sama kroonika teadetel «oli Veit Bachi suurimaks rõõmuks elus mängida väikesel tsitril, mille ta veskile sõites kaasa võttis ja millel mängis, kuni tema jahu jahvatati»[2].

Veiti muusikalist annet on perekondlik pärimus naiivselt pidanud «tema järeltulijate kunstilise loomingu lähtepunktiks». Selle loomingu tõeliseks ning ammendamatuks allikaks oli rahvamuusika.

Muusikakunst sai Bachidele perekonnatraditsiooniks. Seda anti edasi põlvest põlve — isadelt poegadele ja pojapoegadele. «Pagar Veiti» arvukatest järeltulijatest võrsus terve armee tagasihoidlikke, kuid visasid ja aktiivseid muusikapõllul töötajaid: kantoreid, kapellmeistreid, organiste, flöödimängijaid, viiuldajaid ... Ja kes võib teada, kui paljud neist oleksid võinud välja arendada oma ande, kui paljud neist oleksid võinud saavutada kuulsuse oma eluajal ning väljaspool oma kodumaa piire, kui nad ei oleks olnud plebeid.

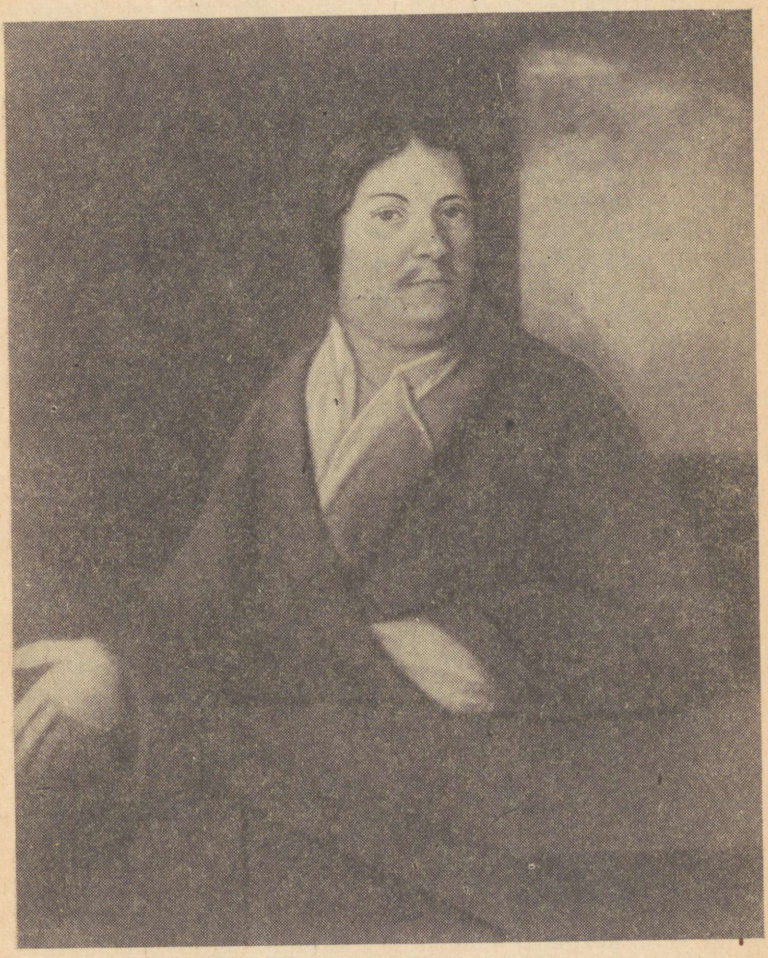
Nende elu oli täis puudust ja vaesust. Elav loominguline töö oli neile paratamatult *eelkõige* käsitööks: kõigil neil tuli hoolitseda ennekõike selle eest, et mitte nälga surra. Ühelgi neist ei olnud võimalust saada tõelist põhjalikku haridust. «... Saksa muusikud,» kirjutas Bach kibedusega, «on jäetud oma hädade ja murede vintsutada ning paljud neist ei saa elatusmurede tõttu mõeldagi enesetäiendamisele või sellele, et esile tõusta».[3]

---

[1] Vt. Bachide perekonna sugupuu. Esineb arvamus, et Bachide esiisaks oli spielmann (rändmuusik-laulik) Hans Bach, kes elas XVI saj. esimesel poolel. Igatahes oli Bachide nimi Tüüringis tuntud juba XVI saj.

[2] Ph. Wolfrum. J. S. Bach, M. 1912, lk. 6.

[3] J. S. Bach. «Lühike, kuid ülimal määral vajalik projekt kirikumuusika heaks korraldamiseks, koos erapooletute arutlustega sellesinase languse kohta». Vt. Materjale ja dokumente muusika ajaloost, II kd., M. 1934, lk. 483.



Johann Ambrosius Bach (J. S. Bachi isa).
Tundmatu kunstniku töö, maalitud J. A. Bachi eluajal

Valdav enamik «kodumaa» muusikuid — isegi neid, kes kandsid «õukonna kapellmeistri» «kõrget» tiitlit — oli tol ajal raskes ning alandavas olukorras: nad said oma töö eest kerjuslikku tasu ja pidid alluma «kirikuisade» variserlikele nõudmistele, ühtlasi pidid nad oskama kohaneda kodumaisesse kunsti ja muusikutesse solvava halvakspanuga suhtuvate suurilma ülikute labase maitsega. Isegi kõige paremate kodumaistele muusikutele eelistasid «haritud metseenid» moodsaid välismaalasi.

Vaatamata nendele rasketele elutingimustele, Bachide plebeilik suguvõsa elas ning arenes, sest ta oli tihedalt seotud rahvaga, rahva eluga, tema olustikuliste tingimuste ja kunstiga. Bachide suguvõsa esindajad tegid märkamatut, kuid tõsist ning suurt tööd: nad lõid rahvuslikku muusikakultuuri, mis toitus rahva-(talupoja-)laulu ja -tantsu meloodika elustavatest mahladest.

Lakkamatus karmis võitluses kasvasid ning tugevnesid loomingulised jõud, teadmised, oskused ja kogemused, et ükskord hämmastava eredusega esile paiskuda muusiku tegevuses, kelle nimi on *Johann Sebastian Bach.*

*

Johann Ambrosius oli tema isa. Bachide suguvõsa rohkearvuliste esindajate hulgas ei paistnud ta millegagi eriti silma. Ta oli juba eespool mainitud Veiti poja Hans Bachi (surn. 1626. a.) pojapoeg. Tema onupoeg oli Johann Michael — üks Bachide perekonna andekamaid esindajaid, kelle loomingut Sebastian nii väga armastas ja hindas.

Johann Ambrosius õppis oma isa Christoph Bachi (surnud 1661. a.) juures. 1667. a. teenis ta Erfurdis ning alates 1671. a., nagu juba öeldud, töötas ta Eisenachis. Nagu kõikide Bachide, nii polnud ka selle tagasihoidliku, tööd rühkiva muusiku elutee kerge. Tal oli suur pere ja hädavaevalt sai ta otsa otsaga kokku. Abielus oli ta Elisabeth Lämmerhirtiga (köösner Valentin Lämmerhirti tütrega). Sellest abielust oli tal kuus poega ja kaks tütart. Ellujäänud neljast lapsest oli Johann Sebastian kõige noorem.

Kahjuks tuleb piirduda vaid nende kasinate andmetega. Suure helilooja isa isiku kohta, samuti nagu ta emagi kohta, pole peaaegu midagi teada.

Säilinud portree järgi otsustades oli Bachi isa suurekasvuline ja tugev jämedavõitu lihtsa välimusega bürger.

Tundmatu kunstnik on kujutanud spielmanni koduses riietuses, ilma parukata.

Tema lihtsas laias näos aga on jooni, mis meenutavad geniaalset Sebastiani: suur, jonnakas «bahhilik» lõug; karakteersed, kõvasti kokkusurutud huuled; tugev, vormilt ebakorrapärane nina; lai otsaesine.

Tumedate, veidi kavalavõitu silmade heatahtlikus vaates on vaevu märgatav irooniline muie, mis väljendab seda suurepärast huumorimeelt, mida Bachid karmi elu pitsitustest hoolimata kunagi ei kaotanud . . .

TEINE PEATÜKK

LAPSEPÕLV. ÕPINGUAASTAD

Johann Sebastian sündis 31. märtsil 1685. aastal. Perekonnatraditsiooni kohaselt pidi temast saama muusik. Ja juba varasest lapse-east alustas ta oma esimesi muusikatunde isaga, kes õpetas talle viiulimängu; peale selle laulis ta Eisenachi linnakooli kooris.

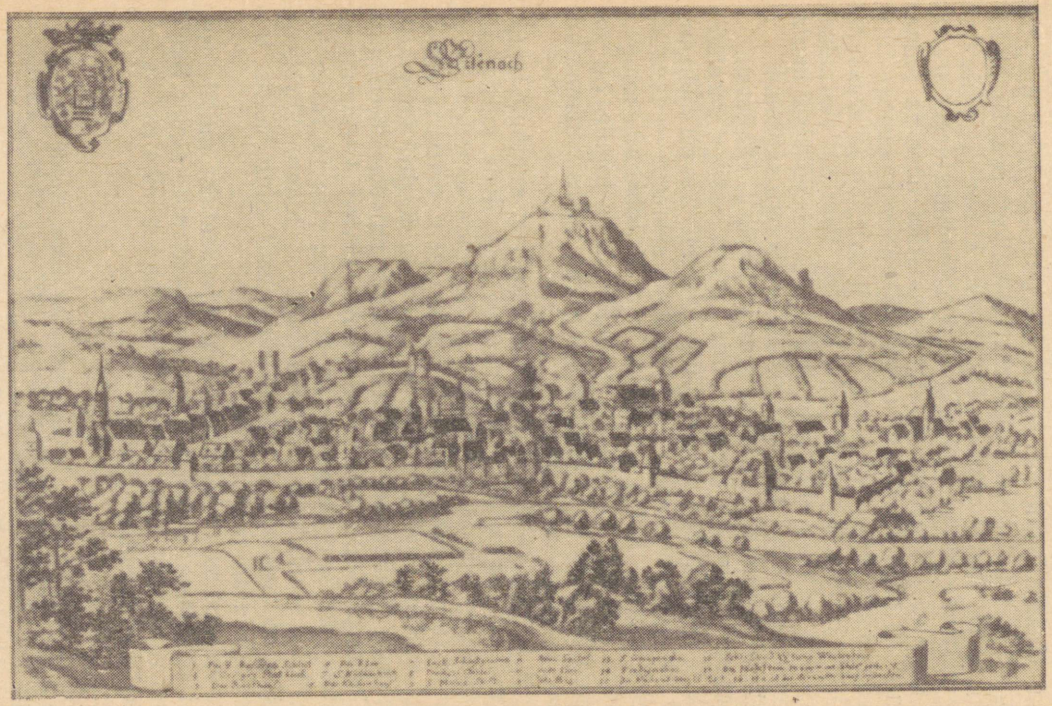
Johann Sebastiani lapsepõlveaastad olid võib-olla kõige helgemad, igal juhul aga kõige rahulikumad tema karmis, rahutus elus. Kuid tema suhteliselt muretu lapsepõlv lõppes liiga vara: 3. mail 1694. aastal, kui Sebastian oli kõigest üheksa aastane, suri ta ema ja vähem kui aasta pärast — 31. jaanuaril 1695. aastal — kaotas ta ka isa.[1]

Vaeslapseks jäänud Sebastiani (samuti nagu ka Johann Jakobi) kasvatamise oli sunnitud enda peale võtma vanem vend — *Johann Christoph,* kes tol ajal teenis Ohrdrufis linnakiriku organistina.

Siin algasid Sebastian Bachi õpinguaastad. Koos venna Jakobiga pandi ta Ohrdrufi lütseumi (gümnaasiumi). Samaaegselt algas ka süstemaatiline muusika õppimine venna Johann Christophi juhatusel.

Christoph oli tõsine muusikamees — ta oli saanud hea kooli kuulsalt organistilt ja heliloojalt Pachelbelilt, kelle juures ta oli õppinud kolm aastat (1686—1689). Kuid oma iseloomult oli ta pedantne, tuim ja väiklaselt täpne inimene. «Ta austas oma kunsti, nagu auväärset vana daami, ja oli tema suhtes viisakas, ettevaatlik ning äärmiselt aupaklik.

[1] Mõni aeg enne surma — 27. novembril 1694. a. — abiellus Johann Ambrosius teistkordselt — Barbara Margaretha Keiliga, Arnstadti diakoni lesega.



Eisenach — J. S. Bachi sünnilinn.
(Vanaaegne gravüür)

Buffon omandas Christoph Bachilt harjumuse mitte teisiti tööle asuda, kui ainult täies paraadmundris. Tõepoolest, Christoph ei istunud kunagi klavikordi või oreli taha, ilma et tal oleksid olnud sukad ja kingad jalas ning parukas peas, mille patsikotike lebas majesteetlikult oranžil plüüškuuel, kahe särava strassnööbi vahel; kunagi ei pääsenud tema sõrmede alt välja ükski ilma ettevalmistuseta *septim* ega *noon*... 40 aastat oli ta organistiks ühes ja samas kirikus; 40 aastat mängis ta igal pühapäeval peaaegu ühte ja sedasama koraali, 40 aastat selle juurde üht ja sedasama prelüüdi, ja ainult suurte pühade ajal lisas sellele mõnes kohas ühe eellöögi ning kaks trillerit, ja siis rääkisid kuulajad omavahel: «Oo! Täna on meie Bach hoogu sattunud!...»[1]

Selliselt kujutas Christophi vene kirjanik V. Odojevski.

Johann Christoph õpetas oma vendi «range meetodi» järgi, s. t. «vana hea aja» reeglite kohaselt. See oli mehaaniliselt monotoonne lõpmatute harjutuste süsteem — tavaline vahend õppida kuiva käsitööd, mis ei lubanud mingeid kunstile omaseid «liigseid vabadusi». Sebastianile oli see süsteem piinaks. Kuid Johann Christoph uskus vankumatult vanade traditsioonide jõusse.

Poisi tohutu andekus, mida Christoph ei suutnud tajuda ega mõista, vajas teisi muusikalise kasvatuse meetodeid. Ja Sebastian püüdis ise õppida seda, mida vanem vend ei suutnud (või ei tahtnud) talle anda. Öösiti võttis ta salaja kapist vihiku Pachelbeli, Frobergeri[2] ja Kerlli[3] kompositsioonidega (Sebastiani mitmekordsetest palvetest hoolimata oli Christoph selle vihiku kasutamise kõvasti keelanud) ja kirjutas neid kuu valgusel ümber. See visa ja raske töö kestis kuus kuud, kuid kõik läks tühja... Johann Christoph tabas kord Sebastiani sellelt tegevuselt ning võttis talt ümberkirjutatud noodid ära.

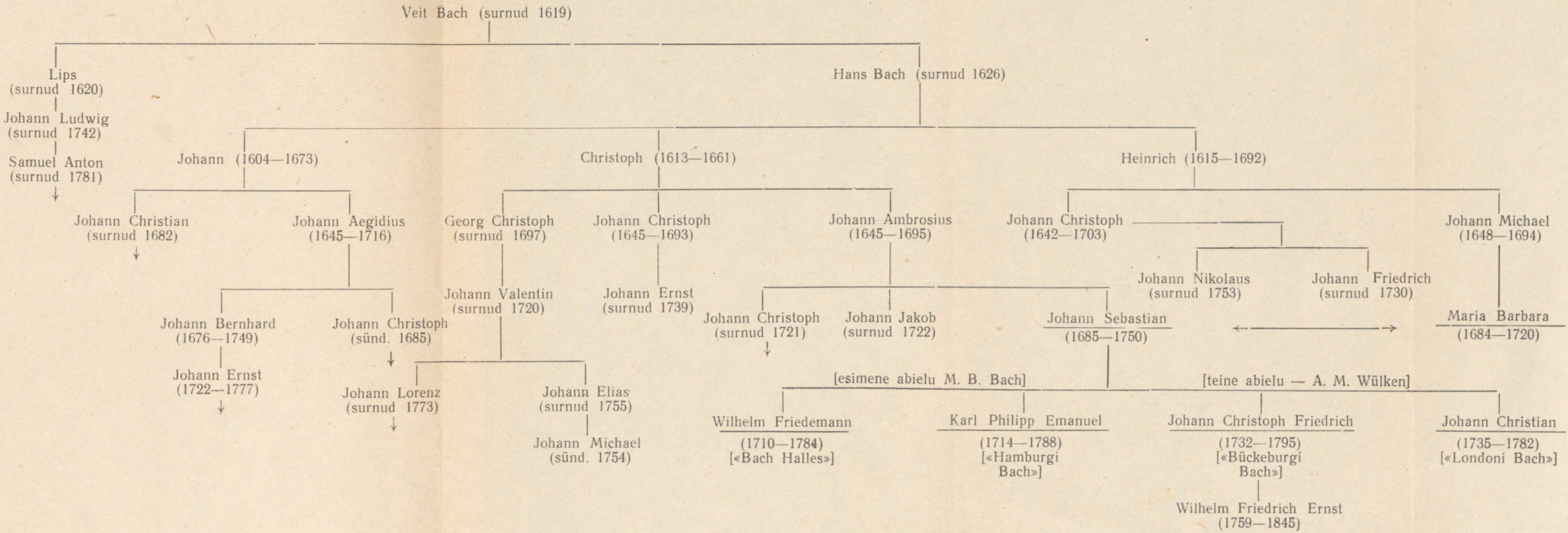
See episood suure helilooja lapsepõlveaastaist, millele osutavad kõik tema biograafid, iseloomustab mitte ainult Bachi otsivat ning visa loomust, vaid ka tema muusikalisel kasvatamisel kasutatud meetodeid.

---

[1] V. F. Odojevski. Johann Sebastian Bach. Novell.

[2] Froberger, Johann Jakob (surn. 1667. a.), XVII s. instrumentaalstiili väljapaistev meister (orel, klaver).

[3] Kerll, Johann Kaspar (1627—1693), XVII s. organist ja helilooja, Valentini, Carissimi ja Frescobaldi õpilane (viimase juures õppis samaaegselt Frobergeriga). Kerll ja Froberger avaldasid J. S. Bachi loomingulisele arengule vaieldamatut mõju.


Veit Bach (surnud 1619)
Lips (surnud 1620)
Johann Ludwig (surnud 1742)
Samuel Anton (surnud 1781)
Hans Bach (surnud 1626)
Johann (1604—1673)
Christoph (1613—1661)
Heinrich (1615—1692)
Johann Christian (surnud 1682)
Johann Aegidius (1645—1716)
Georg Christoph (surnud 1697)
Johann Christoph (1645—1693)
Johann Ambrosius (1645—1695)
Johann Christoph (1642—1703)
Johann Michael (1648—1694)
Johann Nikolaus (surnud 1753)
Johann Friedrich (surnud 1730)
Johann Bernhard (1676—1749)
Johann Christoph (sünd. 1685)
Johann Valentin (surnud 1720)
Johann Ernst (surnud 1739)
Johann Christoph (surnud 1721)
Johann Jakob (surnud 1722)
Johann Sebastian (1685—1750)
Maria Barbara (1684—1720)
Johann Ernst (1722—1777)
Johann Lorenz (surnud 1773)
Johann Elias (surnud 1755)
Johann Michael (sünd. 1754)
[esimene abielu M. B. Bach]
[teine abielu — A. M. Wülken]
Wilhelm Friedemann (1710—1784) [«Bach Halles»]
Karl Philipp Emanuel (1714—1788) [«Hamburgi Bach»]
Johann Christoph Friedrich (1732—1795) [«Bückeburgi Bach»]
Johann Christian (1735—1782) [«Londoni Bach»]
Wilhelm Friedrich Ernst (1759—1845)

Bach maksis kallilt oma julge katse eest: selle pingelise tööga rikkus ta tõsiselt oma silmad kogu eluajaks [1].

Lütseumis õppis Sebastian hästi. Loomupärasele andekusele lisandusid imetlusväärne tööarmastus ja töötamisvõime. Juba lapsena ta mõistis, et peab võimalikult kiiresti saama iseseisvaks; Johann Christophi majanduslik seisukord oli raske ja lisaks sellele suutis ta vaevalt veel olla kasvatajana kasulik oma geniaalsele vennale.

Ohrdrufi lütseum oli üks nendest üleminekuaja üldhariduslikest linna-(magistraadi-) koolidest (-gümnaasiumidest), kus kodanliku ajastu uued puhangud elasid veel rahulikult koos feodaalse haridussüsteemi üldise vaimuga.

Seda võis selgesti näha kas või Ohrdrufi lütseumi õppeplaanist, kus kõrvuti «germaani» distsipliinidega pöörati kõige tõsisemat tähelepanu ladina keele grammatikale, retoorikale ja teoloogiale, kuna samal ajal aga näiteks ajalugu üldse ei õpitud.

Ka muusikale oli eraldatud «auväärne» koht — 5 tundi nädalas. Kuid ei tohi unustada, et see oli eranditult vaimulik muusika; see oli eelkõige noortes religioossete tunnete ja moraalse alandlikkuse kasvatamine.

Sama tendents, võib-olla veelgi eredamal kujul, oli iseloomulik ka Püha Mikaeli kiriku koolile Lüneburgis, kuhu Bach koos klassivenna Erdmanniga 1700. aastal üle viidi. Siin sai Bach vanema koorilauljana juba väikest palkagi.

Ei saa niisiis kõnelda Sebastian Bachi laialdasest ja mitmekülgsest haridusest. Ja Schweitzer muidugi liialdab, kui ta väidab, et «Bach ei jäänud oma hariduse poolest ühestki oma aja muusikust maha . . .» [2].

1703. aastal sai Bach tunnistuse, mis andis talle «võimaluse» astuda ülikooli. Kuid me teame, et tegelikult ei saanud Bach seda võimalust kasutada.

Oma sotsiaalse päritolu ja majandusliku olukorra tõttu ei võinud Bach ülikoolist unistadagi. Ta pidi leppima selle, tegelikult käsitöölise üldharidusega, mis tal oli õnnestunud saada Ohrdrufis ja Lünebergis. Saanud oli ta seal aga ainult kõige vajalikuma, mitte rohkem. Ülejäänu tema väsimatus loomingulises tegevuses andsid intuitsioon ja iseõppimine, vahetpidamatu enesetäiendamine.

---

[1] Elu lõpul jäi J. S. Bach pimedaks.

[2] Vt. A. Schweitzeri huvitavat, ehkki suurelt osalt üsna tendentslikku tööd — J. S. Bach. Muzgiz 1934, lk. 72.

Ohrdrufi lütseumis õppis Sebastian kõike, mis võimalik, kuid kõige enam veetles teda muidugi muusika. Tal oli suurepärane diskant ja ta tõusis kiiresti Ohrdrufi lütseumi õpilaskoori kontsertantide hulka. Oma hea hääle tõttu sattuski Sebastian Püha Mikaeli kiriku kooli koori Lüneburgis.

Sellesse kooli üleviimine oli Bachile suure tähtsusega: esiteks, jätkates õpinguid, sai ta samal ajal teatava iseseisvuse ja vabastas Johann Christophi, kelle materiaalsed võimalused olid piiratud, venna kasvatamise muredest; teiseks — ja see ei ole vähem tähtis — oli Lüneburgi koolis tolle aja kohta suur muusika-alane raamatukogu itaalia ja saksa suurte meistrite (sealhulgas Palestrina, Orlando di Lasso, Schütz, Scheidti jt.) helitöödest; ning lõpuks — Lüneburgis sai Bach lähedaselt tuttavaks Georg Böhmiga (Johannese kiriku organistiga), kes avaldas Sebastian Bachile sügavat mõju tema iseseisva loomingulise arenemise esimesel etapil.

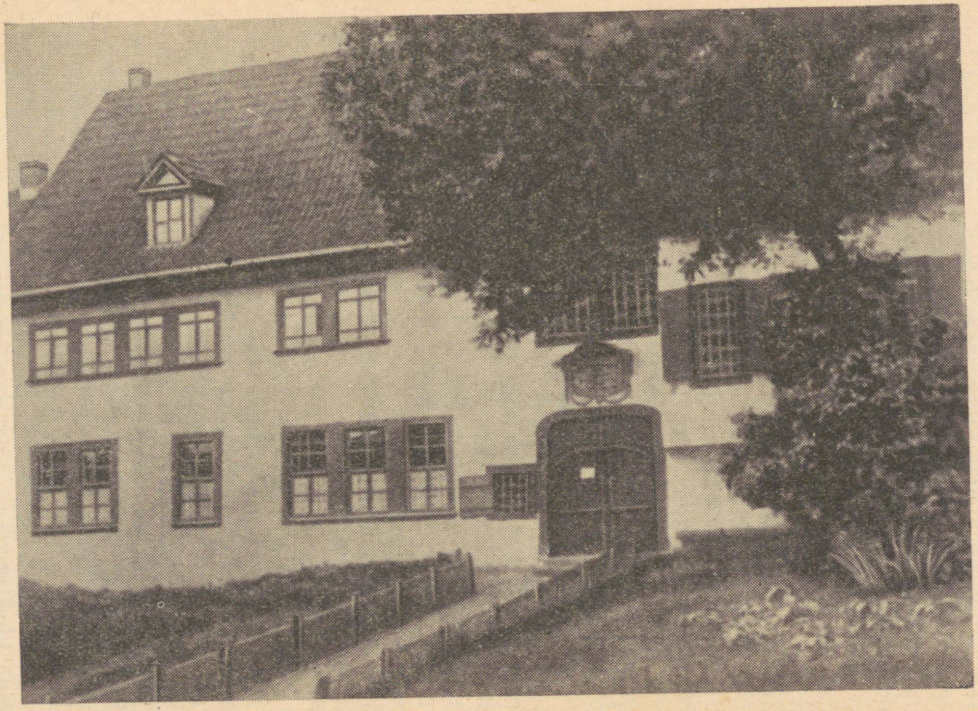
Georg Böhm (1661—1733), organist ja helilooja, kuulus nende saksa XVII ja XVIII saj. tagasihoidlike muusikute hulka, kes omandasid ja töötasid ümber itaalia, flaami ning osalt prantsuse instrumentaal- ja vokaalkunsti loomingulisi kogemusi ning valmistasid oma kodumaal märkamatult ette pinna suure Sebastian Bachi loomingulise geeniuse õitsele-puhkemiseks. Nende loomingulised võimalused ja loominguline tegevus oli veel piiratud, kuid ilma nende visa ja vaevarikka «ettevalmistustööta» oleks Sebastian Bachi kui rahvusliku helilooja [1] ülev looming olnud võimatu.

Böhmilt, kelle loomingut Sebastian väga hindas, õppis ta palju. Böhm oli Reinkeni, niinimetatud «põhja-saksa orelikunsti koolkonna» [2] ühe suurima esindaja õpilane. Ta oli

---

[1] Bachi loomingul on kahtlemata ülemaailmne, internatsionaalne tähtsus. Kuid ei tohi unustada, et kogu Bachi muusika on läbi imbunud saksa rahva laulu- ja tantsutemaatikast. Nii Bachi loominguline tee kui ka ta loominguline meetod on lahutamatult seotud saksa muusikakultuuri ajaloolise arenguga. Sellest lähemalt käesoleva töö järgmistes peatükkides.

[2] Selle koolkonna rajajaks loetakse flaamlast Jan Pieters Sweelincki (surn. 1621), kes õppis Veneetsia orelikunsti-meistrite juures ja arendas instrumentaalmuusika vorme — tokaatat, kantsooni, fantaasiat. Selle koolkonna suurimad esindajad on: Scheidt, Reinken, Buxtehude, Lübeck. «Põhja»-koolkonna eredat, värvikullast, virtuooslik-improvisatsioonilist stiili vastandatakse harilikult lõuna-saksa meistrite (Kerll, Froberger, Muffat ja osalt Pachelbel) instrumentaalloomingu tagasihoidlikule, rangele «kontemplatiivsele» stiilile.



Maja Eisenachis, kus sündis J. S. Bach (tänapäeval — Bachi muuseum).

andekas, selge ja ilmekalt väljendunud loomingulise omapäraga muusik. Ta võttis omaks nii põhja-saksa organistide-heliloojate virtuoosse meisterlikkuse koos selle dramaatiliste efektide ja lopsaka fantaasiaga kui ka lõuna-saksa meistrite sügavalt kontemplatiivse lüürika.

Tema loomingu aluseks oli saksa laulu- ja koraali- (protestantlik) temaatika. Just Böhmi loomingus tutvus Bach esmakordselt koraalimotiivide meloodilise töötlusega, mis ületas protestantlike koraalide staatilisuse. Kui geniaalselt arendas seda printsiipi hiljem oma loomingus Sebastian Bach! [1]

Kahtlemata omandas Sebastian Bach Böhmilt ka instrumentaalse interpretatsiooni meisterlikkuse põhialused. Ma räägin instrumentaalsest interpretatsioonist, sest Böhmi loomingulises ja interpreteerivas tegevuses ei olnud veel klaveril ja orelil selget stiililist vahet. Ja enne kui Bach lõi oma grandioossed oreliteosed, uuris ta tõsiselt ning põhjalikult oma kuulsa kaasaegse (ajalooliselt — eelkäija), Lübecki organisti Dietrich Buxtehude loomingut.

Juba noorusaastaist peale tundis Bach suurt huvi saksa meistrite kunsti vastu. Ta käis mitmel korral Lüneburgist Hamburgis, et kuulata kuulsa Reinkeni (Böhmi õpetaja) mängu. Kogu oma loomingulise elu kestel õppis Bach kõikidelt möödunud aja suurtelt meistritelt ja ühtlasi kõikidelt väljapaistvatelt kaasaegsetelt. Tõelise kunstnikuna ei rahuldunud ta kunagi saavutatuga ja seadis oma eesmärgiks lakkamatu enesetäiendamise.

Schweitzer märgib eespool nimetatud töös õigesti, et «Bach oli iseõppija ja ei kannatanud seetõttu mingeid õpetatud teooriaid» [2]. Tuleb öelda veelgi rohkem: Bach ei sallinud mitte mingisugust dogmat, mitte mingisugust skeemi, mitte mingisugust skolastikat. Ta ei kannatanud seda «jumalakartlikku» vagatsemist ja silmakirjalikkust, mis oli nii kindlalt juurdunud tolleaegsete saksa bürgerite ideoloogias.

Bachi terav kriitikameel kaitses teda suurel määral ümbritseva väikekodanliku stagnatsiooni ja rutiini atmosfääri kahjuliku mõju eest. Kuid see atmosfäär, nagu edaspidi näeme, ei lasknud geniaalsel heliloojal «esile tõusta» ega saavutada kindlat, «soodsat» positsiooni.

---

[1] Vene revolutsioonieelses muusikateaduslikus kirjanduses Bachi kohta juhtis sellele õigesti tähelepanu E. K. Rozenov. Vt. tema brošüüri: J. S. Bach (ja tema suguvõsa). M. 1911.

[2] A. Schweitzer. J. S. Bach, lk. 73.

Bachist jäi järele tohutu hulk tema meistrikäega ümberkirjutatud, kõige erinevamatesse ajastutesse, rahvustesse ja vooludesse kuuluvate heliloojate teoseid. Paljusid neist helitöödest (näiteks Reinkeni omi) töötas ta mitu korda ümber: kui kahvatuks jäävad originaalid, kui võrrelda neid Bachi ümbertöötustega! Nii mõndagi neist kasutas ta uue — sügava ja omapärase — temaatilise arenduse alusena. Kuid ta läks alati edasi. Ta pöördus mineviku heliloomingu poole selleks, et leida seal elavaid mõtteid, mis sobiksid uueks arenduseks.

Kõik need hiljem küpsele Bachile nii omased jooned ilmnesid selgelt juba ta noorusaastatel, helilooja esimestel õpinguaastatel. Ja võib-olla just sellepärast, et Bach oli lapsepõlvest peale täiesti üksik ja tema tõelisteks õpetajateks olid need, keda ta isiklikult ei tundnud (või peaaegu ei tundnud), ning et tema õpinguaastad Ohrdrufi lütseumis ja Lüneburgi koolis olid karmid, üksluised, rõõmutud, omandaski elav läbikäimine sellise sügava ja peenetundelise muusikuga nagu Böhm Sebastiani loomingulises elus nii suure tähtsuse.[1]

See oli Lüneburgis, noorusaastail. Bach oli äsja saanud kuueteistkümne-aastaseks — vanus, mil kujuneb iseloom, hakkab tugevnema loominguline teadvus, tekib huvi sügavalt tundma õppida elu. Bachil ei olnud kasvatajaid, ustavaid sõpru.

Noorusaastail *asendas* neid tagasihoidlik ning peenetundeline Böhm.

*

1703. aastal lõpetas Sebastian Bach Lüneburgi kooli: ta oli siin läbi teinud «vanemad teaduslikud klassid», kus oli usinalt uurinud ladina klassikuid.

Ja tema ees avanes — mitte rõõmuküllase elu avar väli, mitte loomingulise tegevuse võimaluste ere mitmekesisus, mitte hiilgava karjääri lai tee, — vaid tagasihoidliku *teeniva muusiku* kitsas, vaesuse poolt sissetallatud teerada. Seda rada tuli tal käia kogu eluaeg.

1703. aasta aprillis astus Bach «lossi-viiulimängijana» Weimari pisivürsti Johann Ernsti väikesesse kapelli. Kuid

[1] Bach ei unustanud G. Böhmi. Veerand sajandit hiljem kirjutas ta isiklikult Anna Magdalena Bachi noodivihikusse «Menuet fait par Mons. Böhm» («Hr. Böhmi loodud menuett»).

siia ei jäänud Bach kauaks. Uhke tiitel paraku ei vastanud põrmugi vähehuvitavale, labasele tööle, mis nõudis palju aega ega andnud võimalusi loominguliseks enesetäiendamiseks. Juba aasta pärast lahkus Bach Weimarist ja asus Arnstadti, kus talle pakuti «Uue kiriku» organisti kohta.

Nii lõppesid Sebastiani noorusaastad — karmid aastad, mis tugevdasid temas visadust ja vaimset jõudu.

Varakult õppis ta tundma elu viletsusi ja oli valmis võitluseks nendega, just nagu aimates, et kogu tema raske ja vähenõudliku elu mõte seisab kunsti loomingulise teenimise silmapaistmatus heroismis, seisab selles, et kunstniku seesmisele häälele alludes luua muusikakultuuri ülevaid mälestusmärke, luua väsimatult ja kõrvalekaldumatult «sellesinase maailma vägevate» jäiga mõistmatuse ja nürimeelse halvakspanu õhkkonnas, loobudes ise vahel ka kõige vajalikumast. Luua ... mille nimel?

Sellele küsimusele oleks ta võinud vastata ainult nii: et täita oma kohust rahva ees.

KOLMAS PEATÜKK

BACH ARNSTADTIS JA MÜHLHAUSENIS

«Ta elas ainult oma kunstile ja
ainult koos sellega läks ta läbi elu...»
«Kreisleriana»

Arnstadtis töötamise aastad (1704—1707) on Bachi elus tähendusrikkad. Siin puhkes esimese õiena organisti hiilgav anne. Ka Arnstadtis, nagu kõikjal, nagu kogu oma elu kestel, jätkas Sebastian Bach õppimist. Kuid siin hakkas juba märkamatust usinast õpilasest-koorilauljast kujunema küps meister.

Teosed, mis vaevalt täisealiseks saanud helilooja Arnstadtis kirjutas, näitavad tema ande tohutut jõudu, kuid need on alles esimesed sammud, selle käärulise ja raske tee algus, mis pidi Bachi viima muusikakultuuri ihaldatud kõrgustele.

Arnstadti «Uue kiriku» organisti koht oli tegelikult väga tagasihoidlik. Kuid Bach ei otsinud ei välist au ega kiiresti mööduvat kuulsust. Üheksateistkümneaastase Bachi jaoks olid sel töökohal omad head küljed: tema teenistuskohustused ei olnud keerukad ega nõudnud palju aega — see pidi võimaldama tõsiselt ja viljakalt tegelda põhilisega, *loomingulise tööga;* peale selle oli siin täielikult tema käsutuses uus orel, mis samuti oli Bachile olulise tähtsusega; ja lõpuks väike, kuid tema tagasihoidlike vajaduste rahuldamiseks küllaldane palk [1], mis pidi kindlustama tingimused vaikseks ja rahulikuks tööks. Paraku ei teadnud tõsine ja töökas Bach veel seda ega mõelnud sellele, et progressiivse

[1] Bachile oli määratud 84 kuldnat aastas. Ja seda palka peeti «korralikuks»: Bachi eelkäija Arnstadtis oli saanud kõigest 30 kuldnat.

mõtleva kunstniku rahulik ja vaba loominguline töö on võimatu temale kaasaegses väikekodanliku rutiini, variserlikkuse ja silmakirjalikkuse õhkkonnas, on võimatu nii feodaalsete «valitsevate» vürstikeste õukondades kui ka protestantliku kiriku teenistuses.

«Uue kiriku» organisti ametikohustused ei olnud keerulised: prelüdeerida ja saata koori jumalateenistuse ajal ning õpetada (kolm korda nädalas, à kaks tundi) sellelesamale koorile nõutavaid vaimulikke laule. Muidugi ei võinud see töö äratada Sebastian Bachis loomingulist huvi. Tegelikult vajas «Uus kirik» head ausat käsitöölist, ja ei midagi rohkem!

Jah, see töö oli just nimelt ainult käsitöölise töö.

Bach mõistis seda varsti. Ta mõistis seda, kui ta kohe pärast esimesi katseid tuua «ortodoksaalse» vaimuliku muusika ühetoonilisse ja igavasse voolu elavat loomingulist puhangut, kohtas järsult vaenulikku, ülemuslikult solvavat suhtumist endasse.

Ta mõistis seda, kui puutus vahetult kokku inimestega, kellest ta sõltus või keda ta pidi juhtima. Ta hakkas ilmutama oma teenistuskohustuste vastu tõrksat hoolimatust.

Teda ärritasid pedantsed märkused ja kiriklike ülemuste kius, kes ei mõistnud ega hinnanud elavat loomingulist initsiatiivi.

Teda ärritas kogudus oma nürimeelse kiindumusega tardunud traditsioonidesse.

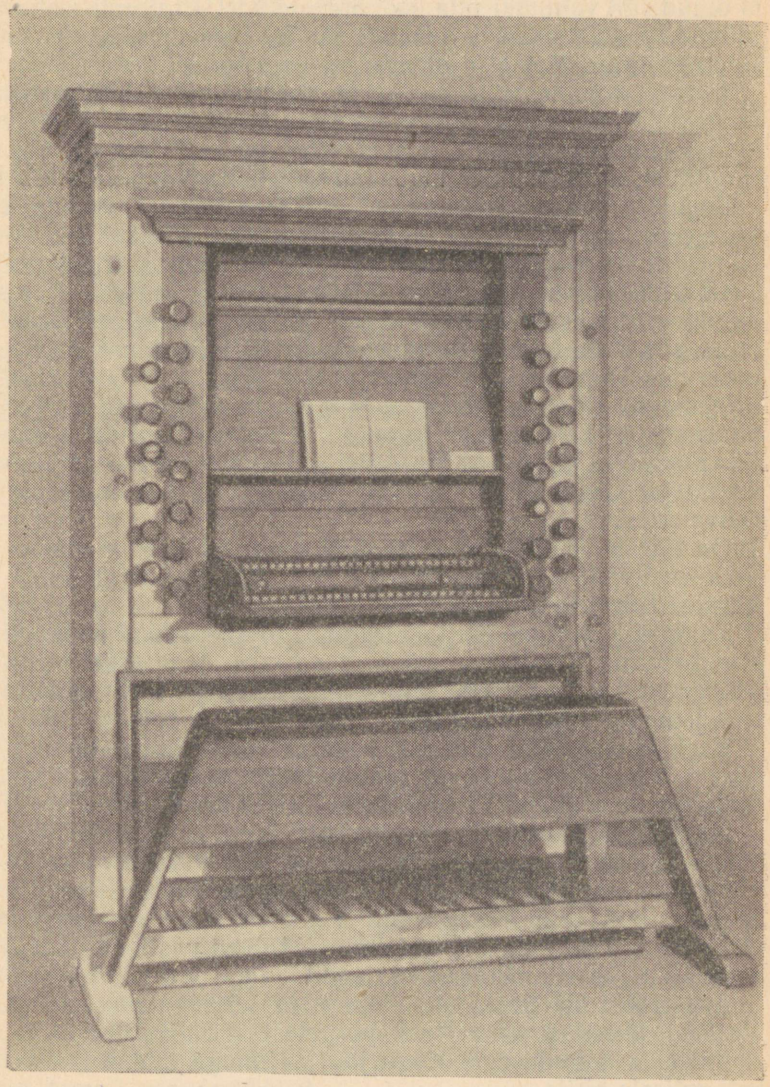
Teda ärritas vilets asjaarmastajatekoor, kellega töötades tal tuli kasutada sedasama, temale sügavalt võõrast, kuiva ja pedantset «meetodit», mida oli kasutanud teda ennast lapsepõlves õpetades ta vanem vend Johann Christoph.

Ja töö kooriga tal ei laabunud...

Kõneldes Bachi alalistest konfliktidest kogu tema elu jooksul nii kiriklike ülemuste kui ka õpilastega, suure organisti ärritatud olekust ja ägedusest tundides ning lõpuks tema hoolimatusest nende tundide vastu, teevad peaaegu kõik kodanlikud biograafid «lihtsa» järelduse: Bachil ei olnud pedagoogilist annet.

Ennatlik, liialt ennatlik järeldus! Säärast järeldust võib seletada kas sellega, et sugugi ei mõisteta seda konkreetset ajaloolist olustikku, milles Bachil tuli töötada, või siis püüdega (võib-olla ebateadliku püüdega) siluda, kinni mätsida selle olustiku komplitseeritud vastuolusid.

Jah, «härra Bach oli kahtlemata suur muusik, kuid mitte



J. S. Bachi orel Arnstadtis.

kooliõpetaja . . .»[1] — see on õige. Rõhutame veel kord: Bach ei olnud ega võinudki olla kooliõpetaja XVIII sajandi mahajäänud, provintsiaalsel Saksamaal. See aga ei tähenda, et Bach ei olnud tõsine ja süvenev pedagoog.

Üldse, kommenteerides Bachi loomingulise biograafia ühtesid või teisi fakte, ei tohi kunagi unustada põhilist: ajaloolist tegelikkust, konkreetset olukorda, konkreetseid elutingimusi, milles suurel muusikul tuli töötada.

Bachil puudusid võimalused sellise laialdase hariduse saamiseks, nagu oli paljudel tema kaasmaalastel tol ajal — Händelil, Telemannil, Matthesonil. Ja kui geniaalselt andekal Bachil ei oleks olnud oma ürituse õigsuses kindlalt veendunud rahvamuusiku tervet ning tugevat plebeilikku loomust, siis oleks ta võib-olla leppinudki XVIII sajandi Saksamaa väikekodanliku kopitanud õhkkonnaga, mida nii väga armastavad ilustada kodanlikud muusika-ajaloolased. Kuid õnneks «paiskas» Bachi geeniuse stiihiline jõud ta välja linnakodanike tardunud keskkonnast, tõukas ta eemale õukonna ja kiriku ülikutest ning lähendas teda rahvale ja rahvaloomingule.

On täiesti tõenäoline, et Bach ei olnud «õpetatud metoodik», veel vähem aga «metoodik» selle sõna heliloojale kaasaegses (skolastilises) tähenduses.

Ta õpetas *omamoodi*, pidades pedagoogilist tööd eelkõige oma loomingulise töö orgaaniliseks osaks. Ja ta oskas anda palju nendele, kes tulid tema juurde tõsise ja siira sooviga end loominguliselt täiendada.

Bach oskas kasvatada ja tegelikult kasvataski tõsiseid ning põhjalikke muusikuid (piisab, kui meenutame kas või tema poegi Wilhelm Friedemanni ja Philipp Emanueli).

Kuid tema muusikatunnid, samuti nagu aine lahtimõtestamise meetodid nendes tundides, ei olnud vastuvõetavad «õpetatud ortodoksidele» kiriklike ülemuste hulgast, kes olid ta tööle kutsunud. Sellega tuli Bachil kokku põrgata juba Arnstadtis, eriti teravalt aga ilmnesid need vastuolud Leipzigis — tema elu viimasel perioodil.

Arnstadtis oli Bach veel liiga noor, et teha otseseid ja tõsiseid järeldusi oma kokkupõrgetest kiriklike ülemuste, õpilaste ja kogudusega. Kogu jõu ja innuga andus ta loomingulisele tööle.

[1] Teadaandest Tooma kirikus Leipzigis 31. juulil 1750. a. Vt. Materjale ja dokumente muusika ajaloost, II kd., M. 1934, lk. 498.

1704. aasta kevadel kandis Bach ette oma lihavõtte-kantaadi — «Denn du wirst meine Seele nicht in der Hölle lassen»[1]. See üheksateistkümneaastase helilooja teos (Bachi üks kõige varasemaid teoseid, mis on säilinud) avas hämmastava jõuga Bachi loomingulise geeniuse iseloomulikud jooned. Kantaat on kirjutatud vanaaegses (kaheosalises) kirikukontserdi (concerto da chiesa) vormis, arendatud orkestriprelüüdi ja interluudiumiga («sonaadiga» — selle sõna vanas tähenduses). Aga kui palju «motsartlikku» siirust, ilmekat lihtsust ja jõudu on tõelise polüfoonilise meisterlikkusega kirjutatud aariate, duettide ja kooride plastilistes teemades! Kui sügavalt on kantaat läbi imbunud rahvalaulu vaimust! Ja kui realistlikult julgelt kasutab Bach selles väikese orkestri (keelpillid, kolm trompetit, timpanid ja orel) väljendusvahendeid!

Ühtlasi peab märkima, et juba selles Bachi noorusaja kantaadis esinevad «kannatuste ja pisarate» iseloomulikud motiivid ning Bachi meloodika kromaatilistes intonatsioonides on tekkimas rahva kannatusi väljendav dramaatiline kujund.

*

Sebastian Bachi uuriv mõistus otsis alatasa uusi teadmiste allikaid, uusi impulsse loominguliseks arenemiseks ja enesetäiendamiseks.

1705. aasta lõpus nõutas ta endale neljanädalase puhkuse Lübecki minekuks, et vahetult tundma õppida ja uurida põhja-saksa orelikoolkonna ühe suurima esindaja — tol ajal kuulsa Dietrich Buxtehude kunsti.

Tagasihoidlik Arnstadti organist läks Lübecki jalgsi. Juba esimesel Lübecki saabumise päeval kuulis Bach 68-aastase organisti Buxtehude mängu (leinajumalateenistusel Leopold I surma puhul).

Kuulsa meistri ülev ning hiilgav orelikunst avaldas Sebastian Bachile väga sügavat muljet. Ta unustas oma teenistuse Arnstadtis, oma ranged pedantsed ülemused, oma õpilased. Nelja nädala asemel viibis ta Lübeckis ligi neli kuud. Ja muidugi ei möödunud see aeg noorel Bachil kasutult: ta imes endasse ahnelt Buxtehude orelikunsti elumahlu, õppis temalt meisterlikkust.

[1] «Sa ei jäta mu hinge põrgusse». Vt. seda kantaati (nr. 15) J. S. Bachi kogutud teoste II köites (Bachi-ühingu väljaanne — Bachgesellschaft, Leipzig). 1735. a. töötas Bach selle kantaadi ümber.

Tõelise kunstniku erksa, kõikehaarava sihikindlusega kogus Sebastian Bach visalt ja intensiivselt loomingulisi kogemusi, loomingulisi teadmisi ja oskusi, elavat loomingulist materjali. Kõigel sellel oli otsustav tähtsus tema edasisele loomingulisele arenemisele. Bach tajus ja mõistis seda. Ei ole siis imestada, et muidu korralik ning hoolas Bach eksis selle nimel oma teenistuskohustuste vastu.

Lübeckis võttis Bach Buxtehudelt kõik, mis suutis, ja pöördus alles siis tagasi Arnstadti..

Dietrich Buxtehude (1637—1707) oli Marien-Kirche (Maria kiriku) organist. Sellel kohal töötas ta alates 1668. aastast kuni oma surmani. 1673. aastal hakkas ta korraldama «Abendmusiken» — muusikaõhtuid-kontserte, mis peagi omandasid üsna laialdase populaarsuse. Kontserte korraldati iga aasta novembris ja detsembris pühapäeviti. Neid toetasid rahaliselt Lübecki jõukad kodanikud. «Abendmusiken» olid omamoodi prototüübiks tulevastele kodanlikele kontserdiühingutele.

Nende omapäraste «muusikaliste koosviibimiste» keskseks kujuks oli Buxtehude ise, kes kirjutas spetsiaalselt nende jaoks uusi helitöid. Siin esitati ka Tunderi, Bernhardi ja teiste teoseid.

Suured orelifantaasiad ja kantaadid, mida «Abendmusiken'itel» esitati, olid programmilis-allegoorilised, piltliku sümboolika eredate joontega. Üldiselt oli see veel «vana kunst», mis oli tugevasti seotud keskaegsete müsteeriumide traditsioonidega. Kuid selles avaldusid juba selgesti ka uue, elulise, arenemisvõimelise elemendid. Ma mõtlen selle all eelkõige muusikalise temaatilise materjali vaba loomingulise töötlemise printsiipi. Kunstniku erksa vaistuga võttis Bach selle printsiibi omaks ning kasutas seda suurepäraselt oma helitööde *uue* sisu dramaatilise väljenduslikkuse huvides.

Buxtehude piltlikus, hiilgavas, kuid mõnevõrra pinnapealses kunstis peitusid suured võimalused orelistiili väljendusvahendite avardamiseks. Tema sageli veel venitatud ja paljusõnalistes teemades oli ka palju veetlevalt eredat ja jõulist.

Buxtehude looming kui kunst kuulus vanasse, möödunud ajastusse, materjalina edasiseks arendamiseks oli see kahtlemata väärtuslik ning pakkus suurt huvi. Sellest võis mõndagi ammutada suurte muusikaliste kavatsuste teostamiseks.

Bach tajus seda geeniusele omase intuitsiooniga. Ta ei lähenenud Buxtehude kunstile nagu õpilane ja jäljendaja, vaid nagu julge novaatorlik kunstnik.

Iseloomustades Buxtehude stiili, märgib Ph. Wolfrum õigesti, et «Bachi veetlesid põhja-saksa meistri loomingus orkestraalsete ja vokaalsete kunstiliste väljendusvahendite rikkalik kasutamine ning maaliliste elementide küllus tema enamalt jaolt viiehäälsetes koraalides, vanaaegse stroofilise aaria oskuslik ümberkujundamine, vaimuliku laulu tõlgitsemine ja ümbertöötamine ning oskus kasutada meloodiat vokaalpartiides, mis on niisama meisterlikult kirjutatud nagu tema orelikoraalidki...»[1].

Jah, Bach võttis palju Buxtehudelt, kuid selle loomingulise materjali mõtestas ta nii sügavalt ümber, arendas ja töötles seda nii andekalt, et teda eraldas Buxtehudest, oma vahetust eelkäijast, uue epohhi ajalooline piir.

*

Reis Lübecki iseloomustab veenvalt Bachi loomingulist sihikindlust. «Ta elas ainult oma kunstile ja ainult koos sellega läks ta läbi elu...» Muusikas nägi ta elu eesmärki ja mõtet. Muusika oli Bachile tõeliseks elufilosoofiaks ja loominguline enesetäiendamine sai talle kõrgeimaks eluülesandeks.

Isikliku kasu väiklased arvestused olid Bachile võõrad, ta asus seisukohal, et helilooja loominguline arenemine peab täiel määral vastama mitte ainult tema enda isiklikele huvidele, vaid eelkõige — selle ürituse huvidele, mida helilooja on kutsutud teenima.

Kuid tema ülemused Arnstadtis mõtlesid teisiti. Nagu juba öeldud, ei olnud kirikunõukogu liikmed sugugi rahul Bachi loomingulise (liiga loomingulise!) tegevusega. Viibimine puhkusel üle lubatud aja oligi sobivaks ettekäändeks, et noort organisti rangelt manitseda ja isalikult noomida.

Varsti pärast Arnstadti tagasijõudmist — 21. veebruaril 1706. aastal — kutsuti Bach konsistooriumi, kus toimus tõeline ülekuulamine. Siin süüdistati Bachi peale distsiplineerimatuse «ühtlasi» puhta koraalimuusika «risustamises» «veidrate» variatsioonidega, oskamatuses «õpilastega nagu kord ja kohus» ümber käia ning «vääritus käitumises».

---

[1] Ph. Wolfrum. J. S. Bach. M. 1912, lk. 28.

Järgnevalt ongi toodud tervikuna see kurikuulus ülekuulamise protokoll, mis kujukamalt kui ükski ümberjutustus näitab seda variserlikkuse, nürimeelsuse ja tardumuse rasket ning sünget õhkkonda, milles Sebastian Bachil tuli elada ja töötada:

«Kuulati üle «Uue kiriku» organist Bach küsimuses, kuhu ta hiljuti nii pikaks ajaks sõitis ja kellelt oli ta selleks loa nõutanud.

Ille (tema). Ütles, et käis Lübeckis, eesmärgiga seal ühteist oma kunstis juurde õppida, kuid oli küsinud selleks enne härra superintendendilt loa.

Dominus Superintendes (härra superintendent). Ta taotles sedasinast ainult 4 nädalaks, kuid oli ära peaaegu 4 korda kauem.

Ille (tema). Loodab, et isik, kelle ta oli pannud enda asemele, täitis oma kohustusi orelimängimisel niiviisi, et ei võinud tekkida mingit põhjust kaebusteks.

Nos (meie). Juhime ta tähelepanu sellele, et ta on seni koraalidesse toonud palju veidraid *Variationes* [variatsioone], seganud neilesinastele juurde palju võõraid helisid, millest kogudus oli *confudi'*eeritud [ärevusse viidud]. Tulevikus, kui tal kunagi tuleb pähe sisse tuua *tonum peregrinum,* siis tuleb tal ka sellesinase juurde jääda ja mitte liiga kiiresti millegi muu peale üle hüpata või koguni, nagu tal varem kombeks oli, *tonum contrarium* mängida. Peale selle mõjub väga ebameeldivalt asjaolu, et tema süü läbi kuni siiamaani ei ole üldse olnud [ühist] musitseerimist, kuna tema ei taha *comportir'*ida [nagu kord ja kohus ümber käia] õpilastega. Seda silmas pidades tuleb tal teatada, kas ta kavatseb mängida õpilastega nii hästi *Figural'*i [polüfoonilist muusikat] kui ka *Choral'*i [koraale]. On võimatu tema pärast pidada selleks puhuks erilist kapellmeistrit.

Kui tema ei soovi seda teha, siis peab ta sellest teatama *categorice* [kategooriliselt], et oleks võimalik asi ümber korraldada ja kutsuda keegi teine, kes hakkab seda tegema.

Ille (tema). Antagu talle kohusetruu *Director* [direktor], siis mängu taha asi seisma ei jää.

Resolvitur (otsus). Küsimus peab olema selgitatud 8 päeva jooksul.

Eodem (sellestsamast). Ilmub õpilane Rambach ja temale tehakse samuti märkus *désordres* [lahkhelide] pärast, mis on seni õpilaste ja organisti vahel aset leidnud.

Ille (tema). Organist Bach mängis varem liiga pikalt,

kuid pärast seda, kui härra superintendent tegi talle selle kohta märkuse, läks ta teise *extremum*'i [äärmusse] ja hakkas mängima liiga lühidalt.

Nos (meie). Teeme talle noomituse selle eest, et ta möödunud pühapäeval läks jutluse ajal veinikeldrisse.

Ille (tema). Tunnistab oma süüd ja ütleb, et enam seda ei juhtu ning et härrad kirikuõpetajad on teda selle eest juba niigi rangelt kohelnud. Organistil polnud mingit põhjust tema peale kaevata dirigeerimise suhtes, kuna sellega ei tegele tema, vaid noor Schmidt.

Nos (meie). Ta peab tulevikus paremini käituma, kui seniajani, muidu jääb ta ilma kõigest heast, mis talle oli määratud. Kui tal oli organistile midagi ette heita, siis oleks ta pidanud seda avaldama vastavas kohas, aga mitte ise õiendama hakkama, ning ta peaks käituma selliselt, et temaga jäädaks rahule, — mida ta ka lubas. Seejärel tehti veel kantseleiteenijale korraldus teatada *Rectori*'le [rektorile], et ta nelja päeva kestel järgemööda paneks Rambachi kaheks tunniks *Carcer*'isse [kartserisse]. *Actum* [protokoll] 21. veebruarist 1706. aastal». [1]

See jäme ülekuulamine kiuslike ülemuste poolt solvas sügavalt otsekohest, endast lugupidavat Bachi. Kuid see ei olnud veel kõik. Kirikunõukogu pidas vajalikuks võtta kontrolli alla ka noore organisti isiklik, intiimne elu: talle tehti noomitus selle eest, et ta oli julgenud kirikus musitseerida «kellegi tundmatu tütarlapsega».

Bach lausa kees vihast, kuid ... oli sunnitud ennast taltsutama: temal — tagasihoidlikul, üksikul, pealegi vähetuntud organistil — oli asjatu võidelda kõikvõimsate ülemuste vastu. Kuid ka alandlik vagurus nende ülemuste ees (äraproovitud tee maise heaolu saavutamiseks) ei olnud Bachile vastuvõetav.

Elu Arnstadtis muutus talle väljakannatamatuks. Ta tegi kindla otsuse vahetada kohta ja, kasutades esimest sobivat pakkumist, asus 1707. aastal *Mühlhauseni,* kus ta sai samasuguse organisti koha (Blasiuse kiriku juures) peaaegu samade tingimustega [2] kui Arnstadtis.

---

[1] Ph. Spitta. J. S. Bach. 1880; vt. Materjale ja dokumente muusika ajaloost, II kd., M. 1934, lk. 474—475.

[2] Mühlhausenis määrati Bachile järgmine «aastapalk»: «85 kuldnat rahas, 3 tündrit teravilja, 2 klafterit puid, 6 kubu hagu ja... 3 naela kala».

Siin, Mühlhausenis, abiellus Bach 17. oktoobril 1707. aastal oma sugulase Maria Barbara Bachiga (1684—1720), Gehreni organisti Johann Michael Bachi noorema tütrega.[1] See oligi toosama «tundmatu tütarlaps», kellega Bach oli «julgenud» Arnstadti kirikus musitseerida.

*

Mühlhauseni ei jäänud Bach kauaks. Muusikaelu selles «vabas impeeriumilinnas» (mida juhtis valitav nõukogu) oli täiesti söötis.

Blasiuse kiriku vana, kulunud orel vajas kapitaalset remonti. Nõrk, halvasti väljaõpetatud koor ei olnud võimeline tõsiseks interpreteerimiseks. Kõiges ja kõikjal valitses vaesus, korralagedus, laokilolek.

Bach püüdis ilmutada initsiatiivi ja taotles vajalikke summasid muusika-alase töö parandamiseks. Ta esitas oma ülemustele erilise projekti oreli rekonstrueerimiseks. Kuid ... kõik need taotlused jäid tulemusteta.

Kiriklikud ülemused, kes olid täielikult haaratud tol ajal lõkkele löönud võitlusest «ortodokside» ja «pietistide»[2] vahel, ei tundnud muusika olukorra vastu vähimatki huvi.

Proklameerides suure helilooja «religioosset-müstilist», «selgustatud» maailmatunnetust, omistab suurem osa Bachi kodanlikke biograafe talle (õigemini: poogib talle külge) «pietistlikud» vaated, kusjuures neil puuduvad selleks igasugused tõepärased faktid või isegi alus seda loogiliselt tõestada. Seda tehakse muidugi eesmärgiga kindlustada ja rõhutada Bachi kui «kirikuhelilooja» tähtsust.

Bachi loomingu tõelise olemuse tõsine teaduslik analüüs asendatakse võltside ja ülespuhutud deklamatsioonidega tema «puhtast kristlikust hingest».

Käesolevas raamatus käsitletakse Sebastian Bachi ülevate teoste tõelist sisu üksikasjalikult helilooja loomingu

---

[1] Vt. tabelit «Bachide sugupuu».

[2] «Ortodoksid» — Lutheri õpetuse dogmaatilised järgijad; «pietistid» (s. t. «vagad») — teoloog Speneri õpetuse (esitatud tema raamatus «Pia desideria») poolehoidjad. Spener seletas Lutheri õpetust «vagaduse» ja «puhta» kristliku moraali vaimus. Algul (XVII saj. 80. aastail) astusid pietistid välja «ortodokside» formaalse «tähenärijaliku» suhtumise vastu dogmadesse ja Lutheri kiriku kombetalitustesse. Kuid varsti degenereerus «pietism» silmakirjalikuks ja variserlikuks, läägelt müstilise iseloomuga moraaliõpetuseks.

iseloomustamisele pühendatud peatükkides. Siinkohal peab vaid märkima, et *faktid,* mida esitavad need Bachi kodanlikud biograafid, räägivad *nende eneste vastu.* Et Bachi «teoloogiliste vaadete» kurikuulsas küsimuses mitte lõplikult ummikusse sattuda, on mõned biograafid, kes on helilooja eluloo kirjeldamises kõige objektiivsemad, sunnitud appi võtma vägagi kahtlase väärtusega «kompromiss-argumente». Nad ütlevad, et Bach liitus oma vaadetelt «tõeliste pietistidega», «kuid siiski näeme teda ortodoksaalse suuna (?) poolehoidjate seas, vaatamata sellele, et vaimulike-ortodokside, nende «väikeste paavstide» käitumine ei äratanud temas kunagi erilist sümpaatiat (?!)».

Arutledes niimoodi, tõsiselt ja tähtsalt, viib Ph. Wolfrum segadusse lugeja, kes nüüd üldse enam aru ei saa, kes siis Bach lõppude lõpuks oli — «ortodoks» või «pietist»...

Kuid... leidlik biograaf lahendab ühe hoobiga «näilise vastuoksuse», mis seletub väga «lihtsalt» sellega, et «ortodoksid pöörasid suurt tähelepanu kiriklikele kombetalitlustele ning *avasid* seega *muusikule avara tegevusvälja*»[1]. Pietistid aga, nagu selgub, «nägid muusikas ainult sellesinase maailma häält, selle maailma häält, mis nagu teada, on määratud teenima saatanat!»...

Väga «lihtne»! Tõepoolest — credo, quia absurdum est[2].

Tuleb välja nii: olles oma vaadetelt «läbi ja läbi pietist», pooldas Bach samal ajal, ilmselt isikliku kasu saamise kaalutlusel, «ortodokse», kes — olge lahke — «avasid muusikule avara tegevusvälja».

Milleni küll jõuavad välja isegi tõsised kodanlikud muusikateadlased kodanliku «moraali» alandlikus kummardamises!

Me aga teame, millise «avara tegevusvälja» avasid muusikule «ortodoksid», kellega Bachil tuli võidelda kogu eluaeg.

Selle «avara tegevusvälja» kohta pidi Bachil olema juba välja kujunenud oma arvamus, kas või Arnstadtis töötamise kogemuste põhjal.

Me teame väga hästi, et Bach ei toiminud *mitte kunagi,* vaatamata ka kõige raskematele elutingimustele, oma põhimõtete vastu, isikliku kasu saamise väiklastel kaalutlustel.

Me tunneme lõpuks küllalt hästi ka «pietistide» ja nende silmakirjaliku moraaliõpetuse variserlikkust. Bachil oli liiga

---

[1] Ph. Wolfrum. J. S. Bach, lk. 31—32 (minu kursiiv — *G. H.*).
[2] Usun, sest see on absurdne.

sügav ning ühtlasi liiga kaine ja praktiline loomus selleks, et alluda pietistlikule demagoogiale.

Ei. Vaatamata Bachi usklikkusele, oli tema maailmavaatele võõras nii luteri usu «ortodoksluse» formalistlik tähenärijalikkus kui ka pietismi variserliku «vagaduse» demagoogia.

Sisuliselt seisis Bach muidugi eemal sellest skolastilisest võitlusest, mis lõi lõkkele tema Mühlhausenis viibimise ajal. Veelgi enam: selle usutüli skolastika ärritas nähtavasti heliloojat väga, sest see *segas* teda, kiskudes teda kõrvale põhilisest — intensiivsest, tõsisest loomingulisest tööst.

Sellistes tingimustes ei saanud Bach «rakendada» seda tohutut loomingulist energiat, mis tungivalt nõudis positiivset *tegevust*. Bach ei võinud kaua oodata. 25. juunil 1708. aastal esitas ta Mühlhauseni linnanõukogule avalduse, milles osutas «ettekantava muusika kvaliteedi parandamist» segavatele «suurtele takistustele» ja «ebameeldivustele» — pealegi veel tingimustes, mis ei võimalda loota, «et olukord muutuks paremaks . . .» — ning palus end vallandada.

Bachil lubati lahkuda ning samal aastal asus ta Weimari, kus talle pakuti «kojaorganisti ja õukonnamuusiku» kohta.

Nii algas uus periood Sebastian Bachi rahutus ja raskes elus.

*

Sebastian Bachi varasemast loominguperioodist säilinud tööd [1] annavad tunnistust noore helilooja vaadete avarusest, kunstiliste huvide mitmekülgsusest ja harukordsest viljakusest.

Bachi esimesed loomingulised katsetused kuuluvad tema poisikesepõlve, õpinguaastaisse Ohrdrufis ja Lüneburgis. Need on koraaliseaded ja väikesed palad klaverile. Nende hulgas paistab silma oivaline fuuga e-moll, mis on kirjutatud ilmselt 1700. aastal viieteistkümneaastase helilooja poolt. [2]

Arnstadtis ja Mühlhausenis tegeleb Bach muusikaga veelgi suurema innu ja visadusega. Väsimust tundmata töö-

[1] Kahjuks on paljud J. S. Bachi helitööd jäädavalt kaduma läinud. Geniaalse helilooja loominguline pärand oli pärast tema surma kaua täielikus unustuses. Isegi Bachi pojad suhtusid sellesse egoistliku ükskõiksusega.

[2] Üks Bachi kõige varasemaid fuugasid. Avaldatud Bachi kogutud teoste 36. köites, Bachi-ühingu väljaanne (BGA, XXXVI, 155).

tab ta kõik (teenistusest) vabad tunnid päeval ja sageli pea-aegu ööd läbi. Nende viie aasta kestel tegi Bach läbi meisterlikkuse esialgse kooli, uurides põhjalikult tolle aja väljapaistvate heliloojate teoseid ning proovides oma jõudu mitmesugustes vokaal- ja instrumentaalmuusika žanrides ja vormides. Bach täiendab end ka interpreedina, saavutades virtuooslikkuse orelimängus (veidi hiljem ka klavessiinil).

Neil aastail (1703—1708) kirjutas Bach mitu kantaati[1] (nende hulgas ka eespool nimetatud «Lihavõttekantaadi» Arnstadtis ja «Valimiskantaadi» Mühlhausenis), kaks sonaati (D-duur ja a-moll) ja kaks kapritšot klaverile, sonaadi viiulile ja klaverile (g-moll), trio kahele viiulile ja klaverile (d-moll), rea oreliteoseid (prelüüdid, fuugad, fantaasiad, tokaatad) ja koraaliseadeid. Juba see tööde loetelu üksi räägib noore Bachi loomingulise töö intensiivsusest.

Kuid asi ei seisa muidugi mitte ainult teoste arvus ja žanrilises mitmekesisuses, kuigi loominguline viljakus, nagu õigesti märkis Rimski-Korsakov, on üks talendi vaieldamatuid tunnuseid. Tähtis on see, et juba nendes noorusaja teostes kujunevad välja ja muutuvad kindlaks selle *stiili* iseloomulikud jooned, mille võimas ülevus avaldub hiljem — Bachi kui küpse kunstniku loomingus.

On selge, et kaugeltki mitte kõik Bachi noorusaja teosed pole kunstiliselt üheväärsed. Paljud neist on tulevaste helitööde etüüdid, eskiisid, neis on tunda veel vähest meisterlikkust ja vormi ebatäiuslikkust; neis on märgata heliloojate mõju, kelle loomingut Bach tol ajal hoolikalt uuris (Böhm, Pachelbel, Reinken, Buxtehude).

Kuid sellest hoolimata hämmastavad Bachi noorusaja helitööd (eriti kantaadid ja mõned tähtsamad instrumentaalpalad) loomingulise inspiratsiooni omapärase jõu, ideede sügavuse ja rahvalaulu vaimust kantud väljendusrikaste teemade meloodilise rikkuse ning mitmekesisusega. Bachi erakordne meloodia-anne avaldus algusest peale ulatuslikult ja täielikult.

[1] Olemasolevatel andmetel kirjutas Bach sel perioodil vähemalt 6 kantaati: «Denn du wirst meine Seele nicht in der Hölle lassen» (Lihavõttekantaat, 15), «Aus der Tiefe rufe ich» (131), «Meine Seele soll Gott loben...» (223), «Gott ist mein König» (Valimiskantaat, 71), «Der Herr denket an uns» (196), «Meine Seele rühmt und preist» (189). Vt. W. Schmieder. Thematisch-systematisches Verzeichnis der Werke Joh. Seb. Bach. Lpz. 1950. Kantaatide numeratsioon on antud Bachi kogutud teoste järgi (Bachi-ühingu väljaanne).

Samuti on juba Bachi kõige varasematele teostele iseloomulik teadlik püüe programmilisuse ja helikeele reaalse piltlikkuse poole. Puhtsüdamlikult, lihtrahvaliku siirusega väljendub see nii Bachi esimestes kantaatides kui ka tema instrumentaalpalades.

Selles suhtes on tüüpiline tema *«Kapritšo armastatud venna ärasõidu puhul»* («Capriccio sopra la lontananza del suo fratello dilettissimo»). See suurepärane teos, mis pole tänini kaotanud oma võlu, on vanaaegse programmilise muusika klassikaliseks näiteks. Selle kirjutas üheksateistkümneaastane Bach Arnstadtis (1704) oma venna Johann Jakobi ärasõidu puhul Rootsi, kus too astus Karl XII kaardiväkke oboemängija teenistuskohale.

Kapritšo on kirjutatud vabas jutustavas vormis (lähedane vanale sonaadi või süidi vormile). Ta koosneb kuuest osast, mida seob ühine programmiline idee. Esimene osa — *Arioso* — väljendab «sõprade paluvaid manitsusi, kes keelitavad teda kodumaale jääma»; teine osa — *Andante* (Fugato) — jutustab «mitmesugustest ebameeldivustest, mis võivad juhtuda võõrsil»; kolmas osa — *Adagissimo* (mis on rajatud ostinaatsele kromaatilisele teemale) — kujutab «sõprade üldist kurbust» — Bachile iseloomulik *Lamento*; edasi: «sõbrad näevad, et pole midagi parata, ja tulevad jumalaga jätma» (neljas osa: un poco largo); nüüd kostab postipoisi sarve hääl, mis kutsub ära sõitma — *«Postipoisi aaria»* («Aria di Postiglione»), ja hiilgav fuuga postipoisi sarve helisid imiteerivale teemale («Fuga all'imitazione della cornetta di Postiglione») kroonib seda omapärast programmilist poeemi klaverile.

Teose lihtne ja võib-olla isegi pisut arhailine süžee on Bachi muusikas edasi antud tõetruult ning tundesiiralt. Ja Kapritšos — selles kujutatud naiivselt piltlikes «stseenides» ja vältimatutes «galantses stiilis» ilustustes — avalduvad Bachi loomingu sügavalt inimlikud jooned: südamlik lürism, meloodiliste kujundite selgus, pehme ja sundimatu huumor. Kogu pala on vormilt täiuslik ja paistab silma meisterliku väljendusega.[1]

[1] Teine *Kapritšo* klaverile (E-duur) on iroonilise aupaklikkusega pühendatud Bachi vanemale vennale ja hooldajale Johann Christoph Bachile («In honorem Joh. Christoph Bachii»), kelle juures Bach alustas oma muusikaõpinguid. See pühendus iseloomustab ka muusikapala ennast, mis sihilikult kujutab endast kuiva «õpetatud» fuugat: Bach ei unustanud oma kasvataja väiklast pedantsust!

«Kapritšo armastatud venna ärasõidu puhul» on suurepärane näide «kodusest» olustikumuusikast, mille vastu Bach alati tundis tõsist loomingulist huvi. Bachi varasematest kompositsioonidest on selles suhtes iseloomulikud kammermuusikateosed: süit klaverile g-moll (Avamäng, Aaria, Gavott, kaks Menuetti trioga ja Ziig), sonaat viiulile ja klaverile g-moll, trio kahele viiulile ja klaverile d-moll, sonaat klaverile D-duur, mille finaal on üles ehitatud «kana kaagutamist» jäljendavale (Bachi märkus: «Thema all'Imitatio Gallina Cucca») elavale, humoristlikule teemale, ning mõned teised väiksemad klaveripalad, mis Bach kirjutas ajavahemikul 1700—1703.

Bachi noorusaja kantaatides ja oreliteostes (prelüüdid ja fuugad, fantaasiad, tokaatad, pastoraalid) avalduvad tema muusika stiili teised jooned. Kui ta «koduse», kammerliku muusika eespool iseloomustatud teostes poetiseerib elu-olustikulisi *argipäeva* teemasid, siis kantaatides ja oreliteostes taotleb ta *sügavaid elulisi üldistusi,* jäädes oma kunstis *rahvalikule* pinnale. Nii kerkib meie ette Bachi — rahvaliku muusiku, mõtleja ja dramaturgi — loominguline pale.

Bachi loomingu varasemal perioodil loodud kantaatidest peab «Lihavõttekantaadi» kõrval ära märkima niinimetatud «Valimiskantaati»[1] («Gott ist mein König», 71) selle (oma aja kohta) laialt arendatud väljendusliku orkestripartii ja julgete dramaatiliste kontrastidega, ning samuti ka tundesügavat kantaati «Su poole sügavusest hüüan...» («Aus der Tiefe rufe ich...», 131).

«Valimiskantaat» graveeriti ja trükiti Mühlhauseni munitsipaalnõukogu kulul. See on ainuke Bachi kantaat, mis ilmus trükis helilooja eluajal. Paraku avaldati Sebastian Bachi parimad teosed trükis alles palju aastaid pärast nende autori surma.

---

[1] Selle kantaadi kirjutas Bach Mühlhauseni linna munitsipaalnõukogu valimisteks (4. veebruaril 1708), millal kantaat ka esmakordselt ette kanti.

NELJAS PEATÜKK

«ÕUKONNAMUUSIK»

Bach Weimaris ja Köthenis

«...Bachi geniaalsus, alates juba tema kõige esimestest teostest, jättis kiiresti varju tema eelkäijad itaallased ja sakslased, just nagu oleksid need talle pinna ette valmistanud.»

A. Serov

Niisiis, 1708. aastast alates hakkas Bach teenima «kõrge» ilmaliku ülemuse all...

Raske on öelda, mis oli alandavam ning raskem: kas vaielda ja võidelda paadunud teoloogidega või olla meelepärane saksa «valitsevate» pisivürstide maitsele — väga kahtlasele maitsele! —, kelle õukondades peeti muusikuid samaväärseks kokkade, toapoiste või jäägritega.

Oh neid peenutsevaid «hiilguslikke melomaane»! Oma haletsusväärsetes pingutustes jäljendada kõiges prantsuse õukonna pillavat hiilgust olid nad valmis välja juurima, hävitama saksa rahvusliku kultuuri terveid võrseid; nad olid võimelised hukutama kunstis kõik elava, andeka, tõeliselt rahvaliku, kui see ei rahuldanud nende tühist maitset, nende mannetuid tujusid. Ja kui nad võtsid oma «õukonnakapellidesse» tagasihoidlikke kodumaiseid muusikuid, siis ainult sellepärast, et neil puudus raha kallite välismaiste (itaalia ja prantsuse) maestrote ülalpidamiseks.

Asjatult püüavad kodanlikud ajaloolased ja muusikateadlased «õilistada» nende valitsevate isikute jämedaid kombeid ja labast maitset, kirjeldades hardusega pikalt ning

laialt saksa kammermuusika «õitsengut» mingisuguse «Weimari vürsti» või «Kõtheni anhaldi» residentsis. Asjatult kulutavad nad kogu oma ülespuhutud ilukõne ja truualamliku paatose tagavara, püüdes tõestada, et rahvuslik muusikakultuur Saksamaal võis areneda ainult tänu nendele metseenidele-melomaanidele, tänu nende ülimuslikule vahelesegamisele kodumaise kunsti küsimustesse.

Faktid aga on kangekaelsed asjad, neid ei peida mitte mingisuguse demagoogia, mitte mingisuguse retoorilise paatose taha. Isegi kodanlikud muusikateadlased, Bachi biograafid, on sunnitud iseendale vastu rääkides mainima fakte, mis annavad tunnistust ennast metseenideks pidavate ja rahvuslikku kunsti jämedalt suhtuvate «valgustatud» ülikute jõhkrusest, silmakirjalikkusest ja väikekodanlikust piiratusest.

Jah, saksa kunstil tuli tol ajal veel virelda niinimetatud «kirikliku kultuuri» tagaõuedes või mõjuvõimsate isikute, väikeste feodaalvürstikeste teenijatubades. See ei olnud «õitsengu» aeg (nagu kodanlikud ajaloolased silmakirjalikult väidavad), vaid sünge ja raske karmide katsumuste aeg kõigile ausatele eesrindlikele ja andekatele saksa kunsti esindajatele, kes jäid truuks rahvalikkuse ideaalidele. Kaugeltki mitte kõik ei suutnud vastu pidada nendele katsumustele. Paljud hukkusid vaesuses ja tundmatutena, teised otsisid rakendumisvõimalusi võõrsil.

Selleks oli tõesti vaja Sebastian Bachi heraklese-jõudu, et neid katsumusi võites mitte alla vanduda eluvõitluses ja, vaatamata alalistele kokkupõrgetele kiriklike ning ilmalike ülemustega, vaatamata mittemõistmisele ja tagakiusamisele, visalt kaitsta rahvusliku muusikakultuuri loomingulisi ideaale.

Bach võitles omaette, kuid ta ei olnud üksinda selles võitluses: geniaalsus tõstis ta esile nende tagasihoidlike töömeeste hulgast, kes, samasugused rahvamuusikud nagu Bachgi, olid väljas ühiste eesmärkide eest. Saksa rahvusliku kunsti progressiivne (kuigi aeglane, pidurdatud) arenemine sel ajajärgul jätkus, vaatamata valitsevate metseenide-pisivürstide maitsele ja soovidele, vaatamata ka kiriku õpetatud ortodoksia nõuetele ja taotlustele.

See arenemine, mille juured olid sügaval rahva elus endas, mis toetus rahvakunsti kogemustele ja traditsioonidele, oli kahtlemata seotud Saksamaa XVI—XVIII saj. ühiskondliku arenemise keerulise, paljus vastuolulise ajaloolise

protsessiga. On teada, millist tähtsat osa etendas selles arenemises reformatsioon ja viimasega seotud Lutheri tegevus.

Reformatsiooni olemust on sügavalt iseloomustanud Engels: «Et masside meeli,» kirjutas ta, «oli toidetud ainuüksi usuga, siis suurema tormi tekitamiseks tuli ka nende oma huvid esitada neile usulises rüüs. Ja nagu linnakodanlus kohe algusest peale lõi endale lisandi varatuist, mitte ühtegi tunnustatud seisusesse kuuluvaist linnaplebeidest, päevatöölistest ja igasugustest teenijatest, tulevase proletariaadi eelkäijaist, nii jaguneb ka usuline ketserlus juba varakult kaheks — pürjellik-mõõdukaks ja plebeilik-revolutsioonililiseks, mida jälestasid isegi pürjellikud ketserid.

Protestantliku ketserluse hävitamatus vastas tõusva linnakodanluse võitmatusele. Kui see linnakodanlus oli küllalt tugevaks saanud, hakkas tema senine peamiselt kohalik võitlus feodaalaadliga rahvuslikku ulatust omandama. Esimene suur väljaastumine — niinimetatud reformatsioon — toimus Saksamaal. Linnakodanlus ei olnud selleks veel küllalt tugev ega arenenud, et ta oleks suutnud ühendada oma lipu alla ka muid mässumeelseid seisusi — plebeisid linnades ja alamaadlit ning talupoegi maal. Kõigepealt sai lüüa aadel; talupojad teostasid ülestõusu, mis moodustab kogu selle revolutsioonilise liikumise haripunkti. Kuid linnad ei toetanud talupoegi ja nii suruti revolutsioon maavürstide vägede poolt maha ning kogu kasu langes osaks maavürstidele» [1].

Linnakodanluse-plebeide liikumise võimas purse XVI sajandil — Lutheri reformist (1517) kuni Thomas Müntzeri revolutsioonilise ülestõusuni, verre uputatud talupoegade sõjani (1525) —, see grandioosne «religioosne maskeraad» (Engelsi tabava väljenduse kohaselt), ei möödunud jäljetult; ta avaldas otsustavat mõju saksa ideoloogia edasisele arenemisele. Suur tähtsus oli ka Lutheri tegevusel, kes «pühkis puhtaks mitte ainult saksa kiriku, vaid ka saksa keele augiase tallid, lõi tänapäeva saksa proosa ning luuletas teksti ja lõi viisi sellele võidukindlale koraalile, mis sai XVI sajandi «Marseljeesiks»» [2].

Saksa linnakodanlus, alandatud ja mahasurutud feodaalse

---

[1] F. Engels. Ludwig Feuerbach ja klassikalise saksa filosoofia lõpp. Tallinn 1946, lk. 51.

[2] F. Engels. Looduse dialektika. Moskva 1948, sissejuhatus.

reaktsiooni poolt, mis puhkes lõkkele pärast Kolmekümneaastast sõda, kandis endas tohutuid, kuid veel aheldatud jõude. Need varjatud jõud, mis jäid kasutamata avalikus, aktiivses võitluses, hakkasid ilmnema ühiskondlikus teadvuses XVIII sajandi piiril (Leibniz, Thomasius, Wolff), murdes sisse tähendusrikka «tormi ja tungi ajastuna». Aktiivse liikumise revolutsiooniline paatos, millega varem oli liitunud linnakodanluse-plebeide opositsioon, muutus nüüd aegamööda linnakodanluse teadvuses tolleks kaksipidiseks «Prantsuse revolutsiooni saksa teooriaks», mille lõplik süsteem leidis oma väljenduse Kanti filosoofias. Siinjuures ei tohi unustada, et linnakodanluse-plebeide liikumise «religioosne maskeraad» reformatsiooni ajastul oma traagilise lõpuga tingis kauaks ajaks saksa ideoloogia edasise «pidurdatud» arenemise kitsad «religioossed raamid» laastatud ja killustatud Saksamaal võidutseva feodaalse reaktsiooni tingimustes.

On selge, et selle ajajärgu (Saksamaa pärast Kolmekümneaastast sõda) majanduslikud ja poliitilised tingimused võisid vaid süvendada klassivõitluse religioosseid vorme. Selle varjatud ja seepärast veelgi visama ja pikaajalisema võitluse umbses õhkkonnas liikusid juba «plahvatavad ideed», aeglaselt sündis uue ajastu kultuur, mis ületas ja purustas feodalismi teoloogilised alused, vaatamata sellele, et uue, (ajalooliselt) progressiivse kultuuri kandjad olid ise veel tugevasti seotud feodalismiga ning olid sunnitud oma tegevuses sellega kohanema, s. o. *võitlema selle vastu seda teenides.*

Niisugustes tingimustes ei leidnud (ega võinudki leida) uue rahvusliku kultuuri esimeste väljapaistvate esindajate, nende hulgas ka geniaalse Sebastian Bachi tegevus valitsevate klasside toetust ja poolehoidu.

Mahajäänud «provintsiaalse» Saksamaa väikekodanliku tegelikkuse rasketes tingimustes oli Bachi kunst loominguline kangelastegu, mille suurust on raske ülehinnata. Bachi — kunstniku, mõtleja ja inimese — humanistlikud ideaalid ja taotlused olid teravas vastuolus reaktsioonilise tegelikkusega, kuid olles paratamatult seotud selle tegelikkusega, pidi Bach tema vastu võideldes teda teenima. Selles on Bachi elu tragöödia. Selles on ka tema loomingu tragöödia.

*

Viisteist aastat töötas Sebastian Bach õukonnaorganistina ja kammermuusikadirektorina vürstiresidentsides, algul Weimaris (1708—1717), siis Köthenis (1717—1723).

Esialgu näis, et Bachi olukord peaks tunduvalt paranema, kuid need illusioonid haihtusid kiiresti. Kojaorganisti ja õukonnakapellmeistri kõlavad, kuid tühjad tiitlid kuulusid eelkõige õukonnaetiketi juurde. Tagasihoidlik muusik, saanud seesuguse armulikkuse osaliseks, ei võinud nõuda mitte mingisuguseid privileege teiste lossiteenijatega võrreldes, veel vähem aga loota peenetundelisele, humaansele suhtumisele oma loomingulisse tegevusse. Ta jäi teenivaks muusikuks õukonnalivrees.

Bachi ei olnud elu hellitanud. Tal ei olnud mingeid erilisi nõudmisi, teda ei piinanud auahned lootused, ja ta oli rahul, kui teenistuskohustused ei seganud tema loomingulist tööd. Ta töötas endiselt palju ning visalt, erksalt tähele pannes uusi voole muusikakunstis ning põhjalikult uurides kõikide suurimate saksa, prantsuse ja itaalia heliloojate teoseid.

Sel uurimisel oli aktiivne ja tõeliselt loominguline iseloom. Süvenedes tuntud meistrite teostesse, töötas Bach neid sageli ümber, ja sellise vaba «ümbertöötamise» tulemuseks olid sisuliselt uued, iseseisvad helitööd. Nii tekkisid näiteks kuus oreli- ja kuusteist klaverikontserti.[1] Need helitööd kirjutas Bach Weimaris Vivaldi, Marcello, Telemanni ja teiste heliloojate teoste ümbertöötamise tulemusena.

Mõnikord võttis Bach ühelt või teiselt heliloojalt ainult teema ja innukalt improviseerides arendas seda hiilgavalt oma lemmikvormis — ulatuslikult arendatud fuugas. Suurepärasteks näideteks sellisest loomingulisest võistlusest valitud teema autoriga on Bachi kuulsad orelifuugad Legrenzi ja Corelli teemadele ning klaverifuugad Albinoni teemadele.[2]

Bachi loominguline areng oli erakordselt intensiivne ja kiire. Juba Weimari-perioodil saavutas ta kõrge meisterlikkuse heliloojana ja interpreedina, kes hämmastas oma virtuoosse improviseerimiskunstiga orelil (ja klaveril). Bachist oli saanud küps kunstnik. Tema looming omandas võimsa hoo. Paljud neil aastail kirjutatud kantaatidest, oreli- ja klaveriteostest ning mitmesugustest kammermuu-

[1] Need kontserdid on avaldatud Bachi kogutud teoste 38. ja 42. köites, Bachi-ühingu väljaanne.

[2] Need fuugad kirjutas Bach samuti Weimari-perioodil.



J. S. Bach noorusaastail (Weimari-periood).
Hiljuti leitud, kuid küsitava tõepärasusega portree;
tundmatu kunstniku töö

sikapaladest kuuluvad vaieldamatult Bachi loomingu paremiku hulka. Kõik see aga jäi kauaks, väga kauaks peaaegu täiesti tundmatuks.

Piiratud silmaringiga «kirikuisad», silmakirjalikud vürstid-«metseenid» ja nende ees lömitavad saksa väikekodanlased ei olnud suutelised mõistma Bachi julgeid taotlusi kunstis. Nad nimetasid teda põlastavalt «õpetatud» muusikuks ning heitsid talle ette uhkust ja kangekaelsust. Otsest, vahetut sidet laia, massilise auditooriumiga ei saanud Bachil tol ajal veel olla. Ja tema looming, rahvalik oma laadilt, pidi endale rahva juurde teed rajama tohutute raskustega, ületades lõpmatuid takistusi ja tõkkeid.

Ja pole midagi imestada, et mitte Bachi kui helilooja ülev ja filosoofiliselt sügav looming, vaid eelkõige tema kui organisti (ja hea orelitundja) virtuoosse ettekande meisterlikkus võitis kaasaegsete tähelepanu. Isegi valitsevad isikud vürstlikes residentsides, kes Bachi loomingust kõige vähematki ei mõistnud, pidid imetlema tema fenomenaalset annet vabalt improviseerida (igale antud teemale), pidid imetlema tema mängu hiilgavalt virtuoosset tehnikat.

Bachist kui organistist ja tema hämmastavast virtuooslikkusest räägiti legende. Bachi kui heliloojat meenutati aga väga harva ja sedagi tavaliselt napisõnaliselt, tagasihoidlikult ning külmalt.[1] Tema loomingu sisu jäi tõeliselt lahti mõtestamata mitte ainult suure helilooja kaasaegsete, vaid ka temale vahetult järgnevate põlvkondade poolt: galantsel «rokokoo»-ajastul varjutasid Sebastian Bachi pojad oma isa tagasihoidliku kuulsuse, mida helilooja ise oma eluajal ei saanudki näha.

Niisiis, juba Weimari-perioodil hakkas Bachi kui organisti-virtuoosi populaarsus järk-järgult kasvama. Ta sai nüüd kutseid üksikesinemisteks ja uute orelite proovimiseks. 1713. aastal käis Bach Halles, kus talle usaldati uue oreli proovimine.[2] Samal aastal esines ta orelil Kasselis (ertshertsog Friedrichi juures). 1714. aastal kanti ette autori osa-

---

[1] On iseloomulik, et J. Walther (1684—1748), helilooja ja organist Weimaris, Bachi sõber, piirdus oma «Muusikalises sõnastikus» («Musikalisches Lexikon», 1732) vaid väikese, väheütleva märkusega oma suure kaasaegse kohta.

[2] Siin, muide, pakuti Bachile organisti kohta, millest ta pärast mõningat kõhklemist ära ütles: kirikuorganisti vilets palk ei suutnud rahuldada Bachi kui perekonnainimese kõige tagasihoidlikumaidki vajadusi.

võtul üks tema kantaatidest Leipzigis. Niiviisi tekkisid ja tugevnesid Bachi sidemed kodumaa kaasaegse muusikaeluga. Loomult seltsivale, juurdlevale ja teadmishimulisele Bachile olid needki tagasihoidlikud «külalisesinemised» suure tähtsusega. Esinemistest välismaal ei võinud Bach oma olukorra juures unistadagi.

Kõige huvitavam ja Bachi kui orelivirtuoosi autoriteedi kindlustamise seisukohalt võib-olla kõige tähtsam oli tema sõit Dresdeni, kus ta pidi võistlusele kutsuma tol ajal kuulsa ning moes oleva prantsuse organisti, klavessinisti ja helilooja Louis Marchand'i (1669—1732).

See «võistlus» polnud tegelikult mitte midagi muud kui õukonna meelelahutus. Selle teatraalse muusikalise «vaatuse» (ja just sellena ta oligi mõeldud) varjatud (muide, üsna halvasti varjatud!) ajendiks oli tavaline õukonnaintriig.

Eespool oli juttu saksa pisivürstidest — «gallomaanidest», kes kõigest jõust püüdsid jäljendada prantsuse õukonna pillavat toredust. Dresdeni residents oli selles suhtes suurepäraseks näiteks. Siin valitsesid prantsuse moed. Siin soositi kõike prantsusepärast. Kogu teenijaskond pidi olema prantsuslik. Kuludest hoolimata kutsuti siia Prantsusmaalt kalleid, moes olevaid külalisesinejaid.

Dresdeni õukonna kapellmeistriks oli keegi Volumier (samuti prantslane). Ta oli kuulnud orelivirtuoos Bachi meisterlikkusest. Ja kui Dresdeni ilmus ohtlik konkurent — kaasmaalane L. Marchand, keda õukond võttis vastu vaimustusega, siis mõtles Volumier välja salakavala plaani oma vastase diskrediteerimiseks. Ta pani ette korraldada avalik võistlus orelimängus *saksa* organisti Bachi ja kuulsa *prantslase* Marchand'i vahel. Kaval õukondlane kasutas osavalt ära Dresdeni õukonna väikekodanlikku uudishimu.

See oli 1717. aasta sügisel. Bach oli kutsutud Dresdeni õukonda, kuhu ta saabus koos oma poja Friedemanniga.

Paha aimamata nõustus otsekohene ja lihtne Weimari organist osa võtma sellest muusikalisest kahevõitlusest.

Päev enne määratud võistlust kohtusid Marchand ja Bach ühel õukonnakontsertidest, kus mõlemad mängisid klaverit.

Bachi hiilgav improvisatsioon avaldas Marchand'ile nii tugevat mõju, et vastuseks Weimari organisti kutsele «sõbralikuks võistluseks orelimängus», lahkus ta samal ööl kiirpostitõllaga Dresdenist.

Seda «eelkohtumist» kahe helilooja vahel kirjeldab eredates värvides Bachi kaasaegne, muusikateoreetik Marpurg, kelle jutustuse esitame allpool:

«J. S. Bach saabus Dresdeni ja kuninga nõusolekul lubati tal, nii et Marchand sellest ei teadnud, tulla kuulajana esimesele kontserdile lossis. Kui sellel kontserdil teiste hulgas esines Marchand prantsuse laulukesega, aplodeeriti talle väga palju selge ja temperamentse ettekande ning osavate variatsioonide eest. Pärast seda paluti klaveri juurde tema lähedal seisev Bach. Bach võttis kutse vastu, mängis lühikese, kuid meisterliku prelüüdi ja enne kui seda keegi võis arvata, kordas Marchand'i mängitud laulu, varieerides seda uue kunstiga tosin korda, nii, nagu seda veel kunagi varem polnud kuuldud. Marchand, kes seni polnud alla jäänud ühelegi orelimängijale, pidi kahtlemata tunnistama oma seekordse vastase üleolekut. Kui Bach võttis endale vabaduse kutsuda teda sõbralikule võistlusele orelil [mängimises] ning lõpuks ulatas talle paberilehekesele pliiatsiga visandatud teema arendamiseks ilma ettevalmistuseta, paludes ühtlasi ka temalt enda jaoks teemat, siis hr. Marchand võistlusväljale ei ilmunud ja pidas kasulikumaks ekstrapostitõllaga Dresdenist lahkuda . . .» [1]

Sellest «võistlusest» sai vahetut praktilist kasu ainult Volumier. Ta saavutas Marchand'i eemaldamise. Aga Bach? . . . Bach pidi leppima vaid «austava» tänulikkusega: teda ei peetud Dresdenis kinni — seal ei vajanud teda enam keegi. Lõbus etendus oli lõppenud, kuninga ja tema õukonna uudishimu oli rahuldatud.

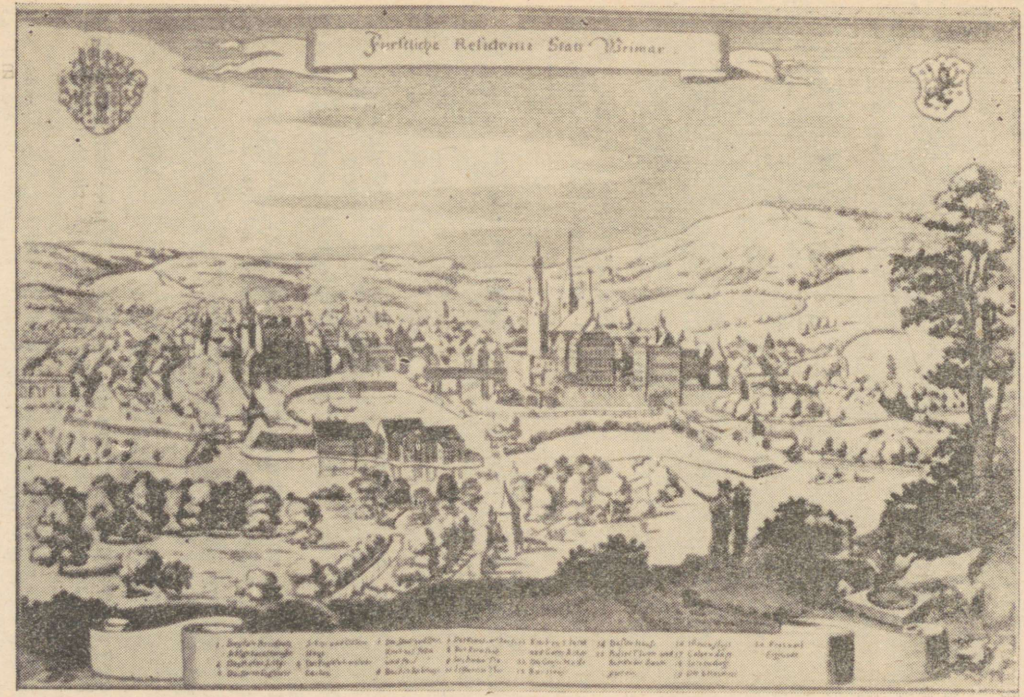
Saksa vürstide ja kuningate ülistatud residentside õukonnaelule on iseloomulik, et isegi Bachile määratud rahaline autasu (500 taalrit) hoiti tagasihoidliku organisti eest salajas. Ta sõitis ära tühjade kätega.

*

Bachi elu Weimaris iseka ja upsaka hertsogi Wilhelm Ernsti teenistuses (keda kodanlikud muusikateadlased oma truus orjameelsuses iseloomustavad kui «üht oma aja haritumat valitsejat») oli samuti vähe rõõmu pakkuv.

---

[1] Marpurgi jutustus on tsiteeritud Fürstenau raamatus «Geschichte der Musik am Hofe zu Dresden» (vt. Materjale ja dokumente muusika ajaloost, II kd., lk. 475—476).



Weimari linna üldvaade.
(Vanaaegne gravüür)

Tõsi küll, Bachi materiaalne olukord siin mõningal määral paranes (Weimaris sai ta juba 156 kuldnat ja alates 1713. aastast 225 kuldnat aastas), kuid külma mõistmatuse ja solvava hoolimatuse raske õhkkond tihenes iga aastaga üha enam ja enam...

Mis seal siis imestada, et Bachil ei olnud kuskil püsi! Tal oli raske leida teenistuskohta, mis oleks kindlustanud rahuliku eksisteerimise ja vajalikud tingimused viljakaks loomingulisek tööks, kuid veelgi raskem oli elada keset väiklasi intriige, meelitusi ja lipitsemist.

Bachil oli tugev iseloom; ta oli kannatlik ja visa, ta ei lasknud ülekohtul ja solvanguil end rööpast välja viia ja rakendas kogu energia loomingulisse töösse; ta hoidus eemale ülemustest ja õukonnast, et mitte märgata, mitte näha seal valitsevat moraalset laostumist, silmakirjalikkust ja valet. Ent ta pidi siiski arvestama neid, kellest sõltus ta elu. Siin oli suur osa ka argipäevamuredel: noorusaastad olid möödunud, Bachil oli perekond.

Kuid tuli aeg, ja kaua tagasihoitud ärritused, kaua varjatud solvangud murdsid läbi. Bach muutus siis järsuks ega hoolinud enam millestki.

Nii oli ka Weimaris.

Dresdenist tagasi jõudnud, tundis Bach uuesti, ja seekord võib-olla veelgi teravamalt, kui alandav oli tema olukord Weimari õukonnas. Ei piisanud sellest, et tema, oma ala meister, töötas siin juba kümnendat aastat. Selleks, et saavutada ammu ärateenitut, oli ka siin vaja meelitada, valetada, silmakirjatseda, intrigeerida. Seda Bach ei osanud, selliste «meetodite» vastu tundis ta sügavat seesmist vastumeelsust.

Ja selle tulemus? Teda koheldi üleolevalt. Ikka ja jälle mindi temast mööda.

1716. aastal suri Weimari õukonna kapellmeister Drese. Bachil olid kõik eeldused vabanenud koha saamiseks. Kuid kohta ei pakutud temale, vaid Telemannile [1]. Viimane keel-

[1] Georg Philipp Telemann (1681—1767) — üks kõige viljakamaid ja tuntumaid saksa heliloojaid XVIII saj. esimesel poolel. Ta kirjutas palju ja edukalt kõikides žanrides (oopereid, oratooriume, uvertüüre, süite, kirikumuusikat, kammermuusikat jne.). Oskas olla meelepärane moodsale maitsele, kuid temast ei jäänud järele midagi tõeliselt sügavat. 1721. aastast alates elas ta Hamburgis. Mattheson paigutas Telemanni autobiograafia «Ehrenpfortesse» (1740. a.). R. Rolland nimetab Telemanni «Bachi õnnelikuks võistlejaks». Tegelikult aga ei võistelnud Bach, kes hindas Telemanni professionaalset meisterlik-

dus. Ka siis ei määratud sellele kohale Bachi, vaid ... Drese poeg, andetu, kuid «õukonna asjades vilunud» muusik.

Seda ei kannatanud Bach välja. Ta nõudis, et teda teenistusest vabastataks. Bach ei olnud ikka veel harjunud olukorraga, et «valitseva hertsogi» teenijaskonda kuuluval «õukonnamuusikul» polnud õigust rahulolematuseks, või veelgi enam: polnud mingisugust õigust midagi *nõuda,* ükskõik, mis see ka oleks. «Jumalakartlik» hertsog Ernst nägi Bachi protestis oma isiku solvamist ja jultunud kallaletungi «õiguskorra» moraalsetele alustele.

Ja siis — «6. novembril [1717] vahistati kontsertmeister ja organist Bach oma aukartusetu nõudmise pärast. Teda hoiti arestis linnakohtu hoones ja 2. detsembril, kui oli teada antud mittearmulik luba teenistusest lahkumiseks, lasti ta jälle vabadusse» [1].

Nii tasus Weimari «valitsev» pisivürst, hertsog Wilhelm Ernst — «üks oma aja haritum valitseja» — Sebastian Bachile kümneaastase teenistuse eest.

*

Bach asus Kötheni.

Kötheni õukond erines vähe teistest Saksa XVIII sajandi pisivürstide residentsidest. Kuid tänu asjaolude kummalisele kokkusattumisele tundis siinne hertsog (Anhalt-Kötheni Leopold) huvi muusika vastu (mis küll muide varsti jahtus).

Tal oli väike, korraliku koosseisuga kapell. Ja Bachil, kes oli kutsutud Kötheni «kammermuusikadirektori» kohale, oli elu siin veidi kergem.

Saatuse poolt hellitamata, alati, isegi oma loomingulises tegevuses, «teeniva muusiku» karmide elutingimustega kitsendatud, oli Bach õppinud elutargalt ära kasutama neid väikesi võimalusi loominguliseks arenemiseks, mida pakkus talle iga uus koht. Ta ei loobunud kunagi oma püüdlustest üleva poole, kuigi ta pidi alati piirduma vähesega ja võis ainult unistada sõltumatu, vaba kunstniku avarast tegevusväljast.

---

kust, temaga kunagi. Nende teed olid erinevad. Telemann matkis itaalia ja prantsuse meistreid ning jätkas nende stiili. Bach aga, eitamata itaalia ja prantsuse klassikute tähtsust, taotles saksa rahvusliku muusika algupärast arenemist rahvalaulu alusel.

[1] Ph. Wolfrum. J. S. Bach, lk. 34.

Väliselt oli Bachi elu ühetooniline, argipäevane, sest see kulges kitsastes rööbastes, mille määrasid «teenistuslikud» sõltuvusvahekorrad lossi- või kirikuametnikega. Bach ei vabanenud kunagi täielikult nendest tingimustest, mis aheldasid ja piirasid tema elutöö arenemist. Kuid olgugi et ta oli sunnitud neid tingimusi arvestama, ei kohandunud ta kui kunstnik nendega kunagi, filisterlik ümbrus aga ei tundnud tema loomingu vastu huvi.

Bach teenis kohusetruult ja temas harjuti nägema töökat muusikut, kes tundis hästi oma «käsitööd», kuid kes oli kangekaelne oma kummalistes tujudes ning täiesti võimetu mõistma tolle «kõrge kunsti» eesmärke, mis oli kutsutud lahutama selle maailma vägevate meeli ning suigutama nõrkade teadvust. Tõepoolest, selleks ei olnud Bach võimeline, ja teda ei hellitatud austavate ettepanekute ning kasulike tellimustega, mis oleksid toonud talle heaolu ja kuulsust. Vähe sellest, et teda ei ümbritsetud austusavaldustega, — talle ei osutatud sageli isegi lihtsat inimlikku tähelepanu. Teda vaevalt märgati.

Kuid see kõik ei teinud Bachile muret, ei murdnud tema plebeilikku hinge. Ta elas oma rahvale andunud kunstniku seesmiselt pingelist loomingulist elu.

Sel ajal, kui paljud Bachi kaasaegsed heliloojad, kes jätsid ta varju oma kärarikka (kuigi kiiresti mööduva) kuulsusega, juurutasid Saksamaal intensiivselt itaalia ja prantsuse muusikat, viljeldes kõikjal välismaise moe matkimise kultust (mis vastas täiesti mõjukate «metseenide» maitsele), arendas Bach visalt *saksa rahvusliku muusikakultuuri* stiili ja printsiipe, toetudes rahvalaulule ja sellega tihedalt seotud protestantlikule koraalile.

Sel ajal, kui Bachi kuulsad kaasmaalased (Telemann — «Bachi õnnelik võistleja», Hasse — «Saksilane» ja teised), keda võeti armulikult vastu õukondades (mitte ainult Saksamaal, vaid ka välismaal), lõid muretult oma meeldivat, siledat muusikat «prantsuse või itaalia stiilis» — küll teatrile ja kirikule, küll õukonnapidustusteks ja koduseks ettekandmiseks — sel ajal lõi Bach provintsivaikuses teoseid, mis olid tulvil saksa rahvalaulu mõrkjat vaimu. Nendes teostes kehastusid rahvusliku kunstniku võimsad jooned: tema looming, mis oli seotud rahva eluga, rahva püüdluste ja lootustega, väljendas nii kirgede dramaatilist paatost kui ka sisimaid mõtteid kodumaast, mis elas üle üht oma ajaloo kõige süngemat ajajärku.

Meil on raske ette kujutada, et *sellise* kunstniku loomingut tema kaasaegsed peaaegu täiesti ignoreerisid. «Kahe sajandi pikkuse vahemaa tagant,» märkis Romain Rolland õigusega, «näib meile võimatuna, et Johann Sebastian Bach ei domineerinud kogu oma sajandi kunstis.»[1] Kuid selles asi seisabki, et poliitiliselt killustatud ja kultuuriliselt mahajäänud XVIII sajandi Saksamaa reaktsioonilises tegelikkuses ei võinud Bachi kunst oma progressiivse rahvusliku problemaatikaga ja demokraatlike tendentsidega veel leida tõhusat toetust. Bachi loominguline tegevus põrkas alatasa kas «kirikuisade» pietistliku silmakirjalikkuse ja variserliku skolastika või «valitsevate isikute» põlgliku ükskõiksuse vastu, kelle kreedoks kunstis oli kõige jämedam kosmopolitism. Bachi muusika laiast levikust ei saanud juttugi olla: tema teoseid kanti ette harva ja neid ei trükitud, välja arvatud väga üksikud erandid.

Bach läks vastuvoolu, ja surutuna ning aheldatuna vaevalistest elutingimustest oli talle määratud jääda peaaegu täiesti tundmatuks. Isegi tolle aja kõige haritumad muusikud (Mattheson, Telemann ja teised), kes tundsid Bachi ja üht-teist tema loomingust, suhtusid temasse tolle soosiva heatahtlikkusega, mis pidi kõnelema pigem nende endi suuremeelsusest kui Bachi heliloojа-andest[2]. Selline oli kurikuulus «aja vaim».

Bach ise aga uuris põhjalikult oma kaasaegsete heliloojate teoseid ning kirjutas mitmed neist enda jaoks käsitsi ümber. Erilise huviga suhtus Bach *Händelisse,* kelle loomingut ta hästi tundis ning kõrgelt hindas.

Bach püüdis mitmel korral Händeliga lähemalt tutvuda. Saanud 1719. aastal teada, et Händel peatub läbisõidul oma kodulinnas Halles, sõitis Bach spetsiaalselt Köthenist sinna, lootes kuulsa heliloojaga isiklikult tutvuda. Kuid Bach ei kohanud seal Händelit: samal päeval, kui Kötheni kapellmeister Hallesse saabus, lahkus sealt Händel. Bachi soov Händeliga tuttavaks saada jooksis tühja. Ja muidugi mitte ainult kummalise juhuse tõttu: Händel läks elus Bachist *mööda,* nagu paljud teisedki tema kaasaegsed muusikud.

---

[1] R. Rolland. Muusikaline matk minevikumaale. Kogutud teosed. L. 1935, XVII kd., lk. 305.

[2] On iseloomulik, et J. Matthesoni tuntud teosest «Ehrenpforte» («Auväravad», 1740), kuhu olid kogutud tolle aja kõigi enam-vähem tuntud muusikute elulood, on Bach välja jäetud.

TRÜ Raamatukogu

Liiga erinevad olid nende kahe suure kunstniku teed, kuigi nad mõlemad olid sündinud Saksamaal, ühel ja samal aastal ning naabermaades (üks Tüüringis, teine Saksimaal), kuigi nad mõlemad olid pärit linnakodanike hulgast ja mõlemad — kutsumuselt muusikud — pühendasid kogu oma elu kunstile.[1]

Kuid Bach jäi alati ustavaks oma kodumaale, Händel aga lahkus sealt juba noorukina. 1703. aastal on ta «vabalinnas Hamburgis», selle «Põhjamaa Veneetsia» pulbitseva teatrielu keskuses. 1705. aastal võtavad hamburglased tormiliste ovatsioonidega vastu tema esimese ooperi «Almira». «Almirale» järgneb samasuguse eduga «Nero», seejärel «Florindo» ja «Dafne». Händelist saab kuulus maestro. Ja juba ta ongi Itaalias, teda hellitatakse aristokraatlikes salongides, teda tunnustatakse kui virtuoosi ja heliloojat, kui hiilgavat autorit, kelle ooperid, oratooriumid, kantaadid ja paljud teised teosed äratavad vaimustust Firenzes, Napolis, Veneetsias ja Roomas. Tema sõprade hulgas on silmapaistvad itaalia heliloojad Alessandro ja Domenico Scarlatti, Arcangelo Corelli, Benedetto Marcello... Tema ande austajate ringi kuuluvad mõjukad võimukandjad ja suursugused daamid.

Fortuna kaunistab noore Händeli eluteed peaaegu lakkamatute triumfidega. Kahekümne viie aastaselt — ülemaailmse kuulsusega heliloojana — asub ta Inglismaale, kus ta aja jooksul päriselt koduneb; Inglismaa saab talle teiseks isamaaks.

Händeli elu kulgeb tormiliselt, keset kärarikast võitlust, võite ja kaotusi. Tema suure kuulsuse kaja kostab kodumaale, mida ta aeg-ajalt külastab. Händeli mõtted on aga mujal... Peaaegu poole sajandi kestel (1710—1759) on Händeli-helilooja, Händeli-dirigendi, Händeli-antreprenööri ja muusika-alase ettevõtja pulbitsev tegevus tihedasti seotud Londoniga ning allutatud Inglismaa XVIII sajandi esimese poole kultuurilise ja poliitilise elu mitmesugustele ning vastuolulistele mõjudele. Siin ilmneb Händeli loomingulise ande suurus, ta taltsutamatu energia ning hämmastav

[1] Georg Friedrich Händel, jõuka habemeajaja-arsti poeg, sündis 23. veebruaril 1685. a. Halles, mõnekümne miili kaugusel Bachi sünnikohast — Eisenachist. Ta oli vaid 1 kuu vanem Sebastianist, kellest elas 9 aastat kauem. Händeli haaravat ja tormilist loomingulist elu kirjeldab suurepäraselt R. Rolland (Kogutud teosed, L. 1935, XVII kd.).

võime kohaneda kõige keerulisemate olukordadega ja, nagu märgib Romain Rolland, ... «assimileerida võõraid mõtteid ja vorme». Händeli aktiivne võitlus on tagajärjekas. Ta saavutab täieliku võidu ja üldise tunnustuse. Talle püstitatakse juba ta eluajal (1738. aastal) monument Thamesi kaldal.

Händeli hiilgava kunstnikukarjääri kõrval jääb Bachi tagasihoidlik elutee hoopis varju. Elades Saksamaal ning viljeldes nii julmalt koheldud ja põlatud saksa rahvuslikku muusikakultuuri, pidi Bach oma valitud teel taluma kõiki raskusi ja rõhuvaid eluviletsusi. Töötas ta ju maal, kus Matthesoni salvava märkuse kohaselt «...on kujunenud halb harjumus pidada suurepäraseks kõike, mis tuleb võõrsilt, ja mitte sellepärast, et see tõepoolest on hea ja ilus, vaid, vastupidi, ainult sellepärast, et see on võõras; meie oma kodumaist aga — inimesi, teoseid — ei taheta tunnustada mitte sellepärast, et nad on halvad, vaid ainuüksi sellepärast, et nad on omad, kodumaised»[1]. Bach sai tunda selle tõe täit kibedust.

Bach — suur muusik, kes oma loomingulise ande ja meisterlikkuse poolest ei jäänud maha Händelist (rääkimata teistest kaasaegsetest heliloojatest), kunstiliste üldistuste filosoofiliselt sügavuselt ja dramaatiliselt jõult aga ületas Händeli, — oli isamaad teenides ise pagulane oma kodumaal. Kui palju jõudu ja energiat pidi ta kulutama, võideldes poole sajandi jooksul selle eest, et saavutada õigust luua, saavutada kõige tagasihoidlikumaid elutingimusi! Rännates linnast linna, vahetades ühe teenistuskoha teise vastu, ei leidnudki ta kogu eluajal *oma kohta,* mida väärisid tema mõistus, anne ja üllad loomingulised taotlused. Sellist kohta ei leidunud Bachi jaoks tolleaegsel Saksamaal.

«Õukonnamuusiku» nimetus — kõrgeim «armulikkus», mida Bachile osutati, — oli saatuse kurb pilge: see uhke tiitel ainult rõhutas ta õigusetut olukorda ega andnud peaaegu mitte mingisuguseid reaalseid privileege — ei moraalseid ega materiaalseid.

Bach ei ehtinud end kunagi tunnustamata geeniuse hilpudega, kuid ta oli teadlik oma jõust ning mõistis oma tegevuse tähtsust. Ja muidugi ei võinud teda rahuldada kitsalt piiratud, sisuliselt käsitöölislik teenistus regendina kirikukoolides või kapellmeistrina provintsiaalsetes vürstiresident-

[1] J. Mattheson. Das neu eröffnete Orchester (Hambourg 1713).

sides. Kuid siiski ei kippunud Bach kunagi Saksamaalt välja, ei püüdnud kunagi heaolu ja kuulsuse otsinguil minna välismaale. Ta ei käinud paljude oma kaasaegsete poolt sissetallatud rada, kuigi ei leidnud ei tunnustust ega ergutust oma tööle.

Võideldes häda ja puudusega, sammus Bach kannatlikult oma valitud teed. Teda ei viinud sellele mitte kangekaelne uhkus, vaid rahvamuusiku veendumus, kellele kunst oli kodumaisest pinnast lahutamatuks rahvuslikuks ülesandeks. Bach (erinevalt Händelist) tundis sügavalt, et kunstnikule on eluliselt vajalik alatine ja vahetu side oma kodumaa rahva laululoominguga. Selle sideme kaotamine oleks tähendanud temale kaotada kogu elu mõte, jääda ilma loomingulise arenemise peamisest, kõige tähtsamast lättest. Bach armastas palavalt oma kodumaad, ja just see elav side rahvaga, rahvakunstiga tugevdas tema loomingulisi jõude ning hoidis alal lootuse paremale tulevikule. Kuid aastatega muutus Bachi tee üha raskemaks, üha vaevarikkamaks.

*

Bachi rändurielus ei jäänud Köthen viimaseks peatuspaigaks, kuigi olukord näis algul kujunevat siin soodsamaks ja vähenõudlik Bach «kavatses kogu oma elu veeta» Köthenis. Noor Kötheni anhalt, heatahtlik inimene, laulis veidi ja mängis veidi vioolal ning pühendas seepärast palju tähelepanu oma õukonna muusikalistele meelelahutustele. Selleks ta oligi soetanud kapelli.

Bach pidas naiivselt seda vürsti tuju tõsiseks huviks kunsti vastu. «Kuid pidi juhtuma nii,» kirjutas ta hiljem, «et ülalnimetatud Serenissimus [hiilgus] abiellus Bernburgi printsessiga, ja siis hakkas näima, et nimetatud vürsti huvi muusika vastu justkui jahtub, seda enam, et uus printsess oli amusa [ebamusikaalne]...»[1] Anhalt kaotas oma kapelli vastu huvi ja muusikaelu Köthenis läks allamäge.

Peale selle piirasid Bachi loomingulist tööd Köthenis veel muud asjaolud: tal ei olnud korralikku orelit, sest anhalt ja tema õukondlased ei olnud mitte luteri, vaid sellist reformistlikku usku, mis keelas vaimuliku kontsertmuusika.[2] Orel

[1] Bachi kiri Erdmannile 28. oktoobril 1730. a. (vt. käesoleva väljaande lk. 96—97).

[2] Kötheni lossikirikus oli väike ning nigel orel, mis Bachi mingil määral ei rahuldanud.

oli Bachi lemmikinstrument ja tal oli raske selleta läbi saada, eriti pärast Weimarit, kus tema orelilooming oli omandanud võimsa hoo.

Isiklikus elus tabas Bachi siin raske kaotus. 1720. aastal, kui ta Karlsbadist (kuhu pidi sõitma oma patrooni — Kötheni anhaldi — kaaskonnas) tagasi jõudis, sai ta teada oma naise Maria Barbara surmast, kes oli maetud juba enne tema tagasijõudmist. Bach jäi üksi nelja alaealise lapsega.[1] Võib-olla see uus katsumus oligi üheks põhjuseks, mis sundis Bachi otsima teist kohta. Igatahes, juba sellest ajast peale püüdis ta lahkuda Köthenist, mis ei olnud õigustanud ta lootusi.

Sama aasta sügisel (1720. a. novembris) sõitis Bach Hamburgi — ühte tolleaegse Saksamaa suurimasse muusikakeskusse. Ta lootis seal saada Püha Jakobi kirikus vabanenud organistikohta. See koht tuli kätte võita konkursil. Veel enne konkurssi esines Bach orelil Hamburgi valitud auditooriumi ees Katharinenkirches (Katariina kirikus).

See oli Bachi kui virtuoosi kahetunnine kontsert. Bachi hingestatud mäng veetles ja köitis kõiki. Tohutut muljet avaldas kuulajatele Bachi geniaalne improvisatsioon koraali «Babüloni jõgedel» («An Wasserflüssen Babylon») teemale. Kontserdil viibinud 97-aastane organist Reinken ütles Bachile: «Ma arvasin, et see kunst on surnud, kuid nüüd näen, et ta elab edasi teis...»

Bach osutus muidugi kõige tugevamaks ka konkursil. Edu oli täielik ning selles, et valik langeb Bachile, ei võinud olla mingit kahtlust... Ja ometi ei saanud seda tegelikult tagasihoidlikku organistikohta mitte Bach, vaid keegi Heitmann, andetu muusik, kes — Matthesoni iroonilise märkuse kohaselt — «oskas hästi prelüdeerida mitte sõrmedega, vaid taalritega...»[2]

---

[1] Bachi vanem tütar Katharina Dorothea oli sel ajal 12, Wilhelm Friedemann 10, Philipp Emanuel 6 ja Johann Bernhard 5 aastat vana.

[2] «Prelüdeerimine taalritega» seisnes selles, et Heitmann sõlmis kiriku juhtkonnaga tehingu: maksis organistikoha eest 4000 marka. See küüniline (tolle aja kommetele iseloomulik) tegu pahandas väga Bachi sõpra poeet Neumeisterit (kantaaditekstide autorit), kes oli jutlustajaks samas Püha Jakobi kirikus. Pidades kogudusele järjekordset jutlust, ütles ta muuhulgas, et kui isegi «üks Petlema inglitest laskuks maa peale ja taotleks organistikohta Püha Jakobi kirikus, siis, kuidas ta ka ei püüaks ja kui jumalikult ta ka ei mängiks, tuleks tal tagasi lennata tühjade kätega, kui tal ei ole kaasas head rahasummat».

Selline oli juba kord Bachi saatus: kogu elu jooksul eelistati talle keda tahes teist muusikut, kes oli ainult rikkam, mõjukam või nimekam, mitte kunagi aga andekam. Nii oli see Weimaris, nii oli see Hamburgis, nii oleks juhtunud mõni aeg hiljem ka Leipzigis, kui mitte asjaolude juhuslik kokkusattumine poleks lahendanud küsimust Bachi kasuks. Sellest aga edaspidi.

1721. aasta detsembris abiellus Bach teistkordselt Weissenfelsi trompetimängija tütre Anna Magdalena Wülkeniga [1]. See oli õnnelik abielu. Anna Magdalena oli ülla hingega, pehme tasakaaluka iseloomuga ning harukordselt töökas. Omades pealegi veel sünnipäraseid muusika-andeid (hea kuulmine, puhas ja kõlav sopran), sai temast Bachi ustav ning hoolitsev abiline tema raskel eluteel.

Nende liigutavast sõprusest, mis avaldus ka nende ühises «koduses musitseerimises», kõnelevad kaks säilinud «Anna Magdalena Bachi noodivihikut». Esimeses vihikus, alustatud 1722. aastal Köthenis («Clavier-Büchlein vor Anna Magdalena Bachin, Anno 1722»), on peamise tähtsusega viis *prantsuse süiti* (mittetäielikus, võib-olla esialgses redaktsioonis), mis Bach kirjutas nähtavasti Anna Magdalena jaoks.[2] Peale süitide on sellesse vihikusse kirjutatud lõpetamata orelifantaasia C-duur algus, koraaliseade («Jesus, meine Zuversicht»), menuett G-duur ja fragment aariast variatsioonidega (c-moll).

Teine vihik, mida alustati 1725. aastal Leipzigis [3], on sisult palju laiem ning mitmekesisem. Peale Bachi enda teoste (3. ja 6. klaveripartita, kaks esimest prantsuse süiti [4], prelüüd C-duur «Wohltemperiertes Klavier'i» esimesest osast, aariad, koraaliseaded) on siia kirjutatud teiste auto-

---

[1] Anna Magdalena Wülken (1701—1760). Ta oli Bachist 16 aastat noorem.

[2] Anna Magdalena õppis Bachi juures klavikordil ja klavessiinil mängimist, Bach õpetas talle ka generaalbassi põhialuseid.

[3] Kaanele ja on sisse pressitud initsiaalid: A[nna] M[agdal.] B[ach] ja aasta — 1725.

[4] Esimene süit tervikuna; teisest ainult kolm osa. Neid süite kohtame juba esimeses vihikus (1722). See andis mõnele uurijale alust oletada, et esialgu esimene vihik ei olnud määratud Anna Magdalenale. Kuid selle oletusega on raske nõustuda. Kõige tõenäolisem on, et Anna Magdalena kirjutas talle meeldivad palad «põhilisse» vihikusse ümber, siis aga loobus sellest (või katkestas selle töö): on iseloomulik, et S a r a b a n d i l (2. süidi kolmas osa) puudub lõpp.

rite mitmesuguseid teoseid[1] (tantse, marsse, aariaid, laule, koraale). Suurem osa neist on kirjutatud Bachi enda või Anna Magdalena poolt. Samasse vihikusse on Bach oma käega kirjutanud «mõned ülimal määral vajalikud generaalbassi reeglid».

See on üks huvitavamaid näiteid Bachi pedagoogilisest meetodist. Märgime, et veel varem, aastail 1720—1721, kui Bach alustas muusikatunde oma vanima poja Wilhelm Friedemanniga, seadis ta tema jaoks sisse «noodivihiku» («Clavier-Büchlein für Wilhelm Friedemann Bach»), millesse kirjutas reeglid ja harjutused ning samuti spetsiaalselt tema jaoks loodud palad (nende hulgas kahe- ja kolmehäälsed inventsioonid, prelüüdid, fuugad ja teised teosed). Need tagasihoidlikud mälestusmärgid Sebastian Bachi kodusest muusikaelust annavad meile haruldase pildi lihtsast ja südamlikust inimesest, kes on sõpruses siiras, töös visa ja kasvatajana loovalt peenetundeline.

Sündmused isiklikus elus ei muutnud Bachi otsust lahkuda talle vastumeelseks saanud Köthenist ning leida uus koht, mis avaks talle avarama loomingulise tööpõllu, uued perspektiivid ja võimalused. Väliselt rahulik, ent vähehuvitav töö Köthenis (eriti pärast seda, kui ta patroon abiellus «antimusikaalse» printsessiga ning kaotas kapelli vastu huvi) rusus teda samavõrra, kui mõttetud usutülid Mühlhausenis või lõmitamise ja õukonnaintriigide võlts õhkkond Weimaris. Teda kui tõelist kunstnikku oleks võinud rahuldada teistsugune elu, teistsugused tingimused: intensiivne loominguline töö tõsiste muusikute suure ja sõbraliku kollektiiviga, kes, samuti nagu tema, oleks püüdnud rahvusliku kunsti sügavate taotluste reaalse kehastamise poole. Need unistused aga ei teostunud.

Bachil olid ka teised, elu-olustikulised, praktilised põhjused suuremasse kultuurikeskusse ümberasumiseks: oli juba vaja mõelda sellele, et anda kasvavatele lastele korralik haridus (vanem poeg Wilhelm Friedemann sai varsti kaheteistkümne-aastaseks). Provintslik Köthen ei vastanud Bachi kavatsustele laste kasvatamisel, ta tahtis anda oma poegadele ülikooliharidus.

Seepärast esitas Bach 1722. aastal, pärast Leipzigi Püha

[1] Nende hulgas F. Couperin'i Rondo, G. Böhmi Menuett jt. Suurem osa autoreid on siiski tundmata. Peab tähendama, et neist mõne pala (näit. Torupill, Menuetid G-duur ja d-moll jt.) autoriks peetakse tänapäevani ekslikult Bachi.

Tooma kiriku kantori Johann Kuhnau surma, oma kandidatuuri vabanenud kohale, vaatamata hiljutisele ebaõnnestumisele Hamburgis.

Leipizgi Tooma kiriku kantori kohta peeti tol ajal austavaks kohaks ning linnanõukogu otsis J. Kuhnaule [1] «väärilist» järglast, s. t. nimekat ja kindla seisundiga muusikut [2]. Ja ometi, alles pärast seesmist võitlust otsustas Bach sellele kohale «pretendeerida». Nähtavasti ei tahtnud ta tagasi pöörduda «kirikliku juhtkonna rüppe» ja võtta enda peale veel kooliõpetaja kohustusi. Teisest küljest ei olnud Bach sugugi kindel (kogemused olid teda õpetanud), et temal, tagasihoidlikul kapellmeistril, õnnestub seda kohta saada. Leipzigi magistraat otsis «kuulsaid» inimesi ning kandidaatidena tulid arvesse Georg Philipp Telemann ja tema järel Christoph Graupner. Bachile tegelikult ei mõeldudki.

Asjaolude juhuslik kokkusattumine otsustas ootamatult küsimuse. Telemann loobus ise Leipzigi kantori kohast, kuna talle pakuti soodsamaid tingimusi Hamburgis, kus ta alates 1721. aastast oli muusikadirektoriks. Graupnerit ei suvatsenud ära lasta Hessen-Darmstadti maakrahv, kelle juures ta teenis õukonna kapellmeistrina.

Nüüd ei jäänud Leipzigi linnanõunikel muud üle, kui langetada oma valik «keskpärasele» muusikule: Bach tunnistati võimeliseks asendama auväärset Kuhnaud. [3]

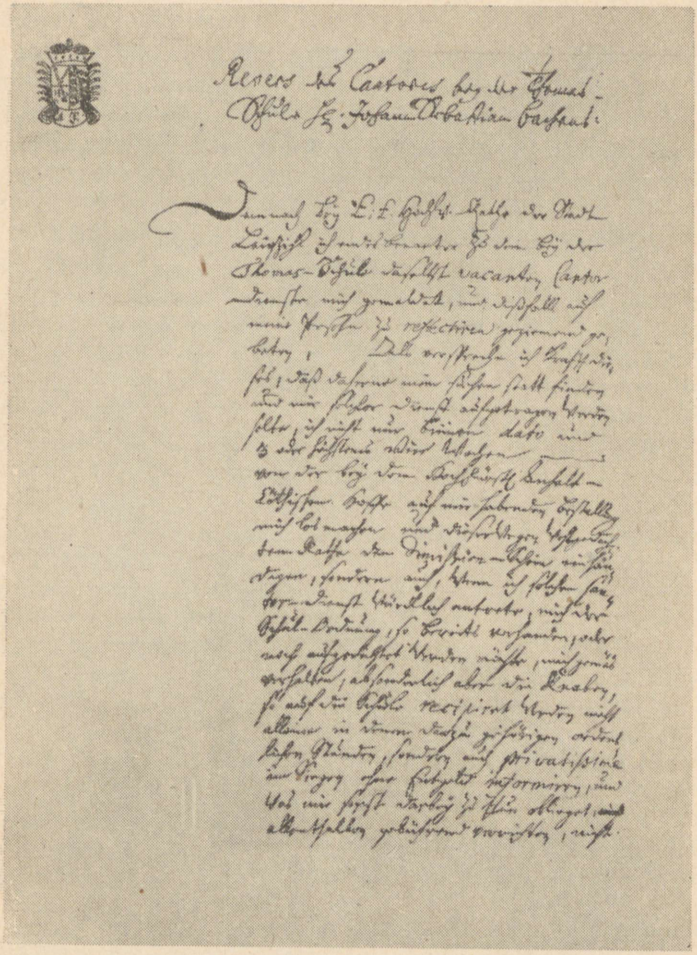
Bach kirjutas konkursiks kantaadi «Jesus nahm zu sich die Zwölfe», mille ettekannet ta Leipzigis 7. veebruaril 1723. aastal ise juhatas. Sama aasta 31. mail kinnitati ta ametlikult Leipzigi Tooma kiriku kooli kantori ja «neljanda kolleegi» (järgu poolest) kohale. Samal suvel asus Bach koos perekonnaga Leipzigi.

---

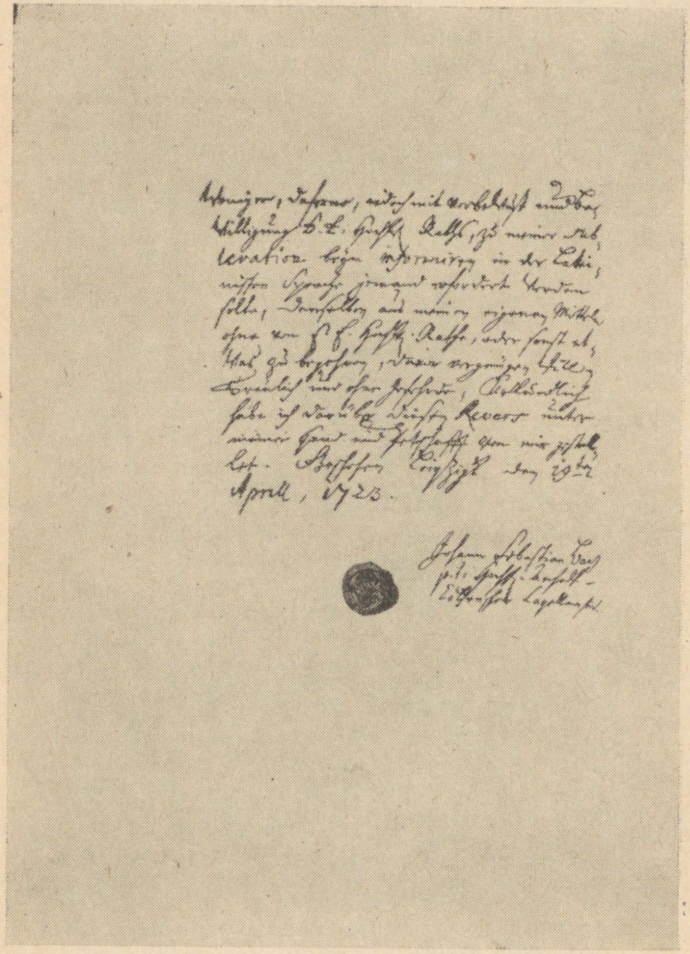
[1] Johann Kuhnau (1660—1722) oli andekas ning haritud muusik. Huvipakkuvad on tema «piiblisonaadid», milles ta (oma aja kohta) julgelt kasutas programmilise maalilisuse printsiipi vanaaegse kammerklaverisonaadi vormis. Kuhnau esines ka muusikakirjanikuna. Temale kuulub muuseas huvitav pamflett «Der musikalische Quacksalber» («Muusikaline šarlatan»), milles ta naeruvääristab laialt levinud «italomaaniat» Saksamaal.

[2] «On vaja kuulsat inimest, et härrad õpilased sellest ergutust saaksid,» kirjutatakse sel puhul Leipzigi linnanõunike koosoleku protokollis 22. aprillil 1723. a.

[3] Kogu see lugu (mis kestis umbes aasta) on üksikasjalikult kirjeldatud Ch. Terry raamatus (Charles Sanford Terry. Johann Sebastian Bach. Lpz. 1950, lk. 125—132).



J. S. Bachi avaldus 19. aprillil 1723 seoses tema määramisega kantori kohale.
Autograaf



Eelaimus ei petnud Bachi. Leipzigi kantori koht läks talle liiga kalliks maksma. 13. augustil 1723. aastal pidi Bach alla kirjutama rasketele ja alandavatele «Püha Tooma kooli kantori kohustustele»:

«Et sellesinase Leipzigi linna kõrgeauline nõukogu võttis mind Püha Tooma kooli kantoriks, siis soovib ta minult saada kohustust järgmistes punktides, ja nimelt:

1. Et ma oleksin oma tagasihoidliku elu ja käitumisega poistele heaks eeskujuks, käiksin hoolsalt tunde andmas ja poisse ausalt õpetaksin.

2. Viia muusika linna mõlemas peakirikus, minu parimate võimete kohaselt, heasse korda.

3. Kõrgeaulisele nõukogule üles näidata vajalikku lugupidamist ja sõnakuulmist, tema au ja reputatsiooni kõikjal silmas pidada ja toetada; samuti vastu vaidlemata ära lubada poisse, kui mõni nõunikest neid muusika tarvis nõuab, kuid peale nende kordade mitte mingil juhul lubada poistel ära sõita matustele või pulma ilma hr. bürgermeistri ja hr. kooli-eestseisja teadmata ja loata.

4. Alluda härradele inspektoritele ja kooli-eestseisjale kõiges, mis nad kõrgeaulise nõukogu nimel ette võtavad.

5. Mitte kooli vastu võtta poisse, kes ei ole veel saanud õpetust muusika põhialustes või kes ei kõlba sellesinase õpetuse jaoks, mitte teostada vastuvõttu ilma härrade inspektorite ja eestseisja teadmiseta ning nõusolekuta.

6. Liigsete kulude ärahoidmiseks õpetada poistele hoolikalt mitte ainult vokaal-, vaid ka instrumentaalmuusikat.

7. Et hoida kirikus head korda, kohandada muusika nii, et see ei kestaks liiga kaua, ei oleks ooperisarnane, vaid vastupidi, vastaks kuulajate jumalakartlikkusele.

8. Varustada uus kirik heade õpilastega.

9. Käia poistega ümber sõbralikult ja rahulikult; kui nad aga sõna ei kuula, siis parajal määral karistada või anda teada vastavasse instantsi.

10. Ausalt läbi viia õpetamist koolis ning teha üleüldse kõik, mis tarvis.

11. Kui ma aga ise mõnda asja teha ei suuda, siis pean kasutama teise asjatundliku inimese abi, ilma et sellest tekiks kulusid kõrgeaulisele nõukogule või koolile.

12. Mitte linnast välja sõita ilma hr. bürgermeistri loata.

13. Kõikidel matustel, nagu on ette nähtud, kohal olla ja võimaluse korral minna koos poistega.

14. Mitte vastu võtta ülikooli juures mingit officium'i [ametit] ilma kõrgeaulise nõukogu loata.»

Ja lõpuks:

«Kõike seda ma kinnitan ning kohustun kõike ülal kirja pandut ausalt täitma ning mitte esitama nõudmisi teenistusest lahkumisel, mida tõendan omaenda allkirjaga ja oma pitseriga. Antud Leipzigis 13. augustil 1723. a.

J. S. Bach»[1]

Need Bachi enda allkirjaga kinnitatud kombeõpetuslikud «teesid», mis määrasid kindlaks tema rohked kohustused uuel ametikohal — Leipzigi Tooma kooli kantorina, õppejõuna, kasvatajana ja heliloojana — võtsid Bachilt, nagu see tekstist selgesti ilmneb, igasuguse tegevusvabaduse, allutades tema isikliku elu ja loomingulise tegevuse rangetele kitsendavatele «eeskirjadele».

Kirjutades alla nendele «kohustustele», Bach võib-olla ei aimanudki, milliseid raskeid tagajärgi see endaga kaasa toob. Kuid kaaluda polnud siin enam midagi: tal ei olnud teist valikut. Nii või teisiti, Bach hakkas tööle Leipzigis, kiriklike ülemuste all.

Elu oli õpetanud Bachi leppima vähesega suurte loominguliste eesmärkide nimel. Ta oli praktiline muusik. Ta ei hõljunud unistustes, ei ehitanud õhulosse. Pühendades kogu jõu oma loominguliste kavatsuste teostamisele, oli ta valmis kannatlikult taluma nii eluraskusi kui ka teenistusalaseid kitsendusi. Kui aga võimalused loominguliseks tööks osutusid ammendatuks, siis, kus see ka ei olnud, kas Arnstadtis või Mühlhausenis, Weimaris või Köthenis, muutus teenistus talle talumatuks, teda valdas rahutu tung leida uusi võimalusi. Nii kujuneski Bachi rändurielu, kuni seda ei peatanud läbielatud võitlusaastate koorem — katsumuste, murede ja ebasõbraliku vanaduse raske koorem.

---

[1] Vt. Materjale ja dokumente muusika ajaloost, II kd., lk. 477—478.

VIIES PEATÜKK

TEE KÕRGUSTELE

«On arusaadav, et sellisele geeniusele nagu Bach oli kõige sobivamaks, kõige omasemaks instrumendiks *orel*, see harmooniate ookean, mis isegi oma kiretus rahus on lõpmatult vägev ja võimas.»

A. Serov

Weimar ja Köthen on nendeks tähisteks Johann Sebastian Bachi loomingulisel teel, kus lõplikult kristalliseerus ta stiil, mis oli välja kujunenud rahvamuusikasse loova süvenemise ja XVI—XVII saj. klassikalise kunsti kriitilise tundmaõppimise ning omandamise protsessis.

Rahvamuusika meloodika vaimust läbiimbunud selge ja range temaatika, muusikalise mõtte polüfoonilis-harmoonilise arendamise loogikale arukalt allutatud lüürilise improvisatsiooni võimas puhang, kunstiliste väljendusvahendite ja vormide rikkus ning mitmekesisus, loominguliste ideede kehastamise täiuslik meisterlikkus, programmilisuse ja maalilisuse realistlike printsiipide laialdane kasutamine — need on Bachi stiili üldised iseloomulikud jooned. Need avaldusid selgelt juba Bachi arvukates oreli-, klaveri-, kammer- ja orkestriteostes, millest suur osa oli loodud Weimaris ja Köthenis.

Rasked elutingimused pidurdasid Bachi loomingulist tegevust: paratamatult pidi ta arvestama nõudeid, mida esitas talle teenistuskoht. Schweitzeril on teataval määral õigus, kui ta ütleb: «Nagu Goethe teosed, nii on ka peaaegu kõik Bachi teosed loodud mõne sündmuse puhuks: ta kirjutas neid sellepärast, et seda nõudsid temalt olukorrad.» Kuid Schweitzer eksib, kui ta väidab, et «need olukorrad

«osutasid talle [Bachile] suurepärase teene»[1]. Bachi eluteel kujunenud tingimused, nagu me juba teame, ei soodustanud, vaid enamasti takistasid tema loomingulisi püüdlusi, tema tegevust heliloojana. Ja Bachil tuli visalt ning kannatlikult neid takistusi ületada.

Ta arvestas tingimusi, millest sõltus oma teenistuses, kuid ei kohandunud neile ja, kui kunstnik, toimis sageli nendele vastu. Olles sunnitud «mahutama» oma loomingulise tegevuse teenistuskohustuste raamesse, ei püüdnud ta siiski olla meele järgi ei kiriklike ega ilmalike ülikute maitsele ja meelelaadile. Ohverdades paljugi, ei taganenud ta kunagi peamisest — oma kunstilistest põhimõtetest ja veendumustest.

Reaalsetest võimalustest lähtudes seadis Bach endale konkreetsed loomingulised ülesanded, kuid lahendas need täiesti sõltumatult, arvestades vähe oma ülemuste maitset ja harjumusi. Ta hindas kõrgelt loomingulist iseseisvust ja kaitses seda südilt. Elukogemused olid teda õpetanud — kas olukordadega kohanedes või nendele vastu minnes — leidma ja ära kasutama kõiki loominguliseks arenemiseks ning täiustumiseks vajalikke vahendeid ja võimalusi. Seda soodustasid Bachi sihikindlus, tema praktiline mõistus, raugematu energia ja töökus.

Weimaris sai Bach oma käsutusse hea oreli ja oskas «õukonnaorganisti» teenistuskohustused arukalt allutada oma loominguliste kavatsuste teostamisele. Nimelt sellel perioodil saavutas tema orelikunst kõrgpunkti, mida oli ette valmistanud töö Arnstadtis ja Mühlhausenis (1703—1708).

Interpreteerimise ületamatu meisterlikkusega ja hiilgava improviseerimisega orelil võitis Bach virtuoosi kuulsuse. Isegi Bachi keskpärased, piiratud silmaringiga kaasaegsed õukonna aristokraatia hulgast pidid tunnustama teda kui silmapaistvat organisti. Kuid olles vaimustuses Bachi kui interpreedi virtuooslikkusest, jäid nad ükskõikseks tema loomingu vastu. Imetledes seda, *kuidas* ta mängib, ei omistanud nad mingit tähtsust sellele, *mida* ta mängib ja *mida* ta oma mänguga väljendab — hävitav tõend tolleaegse saksa kultuuri vaimsest ebaküpsusest ja madalast tasemest. Ja isegi pärast Bachi surma, kui teda mõnikord meenutatigi, siis tavaliselt kui «õpetatud» (loe: igavat) muusi-

[1] A. Schweitzer. J. S. Bach, lk. 54.

kut, kuid «osavat artisti», kes «oli viinud orelimänguoskuse täiuslikkuse kõrgeima astmeni»[1].

Ka Bachi kaasaegsetest haritud muusikutest ilmutasid vaid vähesed tõsist huvi tema oreliloomingu vastu. Nende hulka kuulus muide Mattheson, kes 1716. aastal kirjutas: «Ma kuulsin tuntud organistilt Weimaris, härra Johann Sebastian Bachilt, selliseid teoseid, mis sunnivad temasse suhtuma ülima lugupidamisega.»[2] Kuid on iseloomulik, et isegi Mattheson, laia silmaringi ja progressiivsete vaadetega muusik, kes oli küll Bachi loomingust huvitatud ja avaldas talle oma «täielikku lugupidamist», ei osutanud talle siiski tõsist tähelepanu. Temast ei saanud Bachi kunsti sügavat tõlgitsejat ja aktiivset propageerijat. Teised teemad ja muu tegevus tõmbasid ta tähelepanu Bachilt, tagasihoidlikult «provintsiheliloojalt», eemale.

Samal ajal kasvas Bachi looming Weimar-Kötheni perioodi aastatel oma jõult, omandas tohutu tõusuhoo ning rikastus uute suurepäraste saavutustega.

Weimaris kirjutab Bach hulga mitmesuguseid oreliteoseid, millest suurema osa võib julgesti arvata parimate, silmapaistvaimate teoste hulka, mis maailmakirjanduses on loodud sellele instrumendile. Bachi suurepärased orelifantaasiad ja tokaatad, prelüüdid ja fuugad, kuulus passacaglia c-moll, koraaliseaded ning Vivaldi ja teiste heliloojate[3] kontsertide transkriptsioonid orelile loovad terve epohhi orelimuusika ajaloolises arengus ning jätavad kaugele maha kõik, mida sel ajal olid kirjutanud saksa ja itaalia meistrid, Bachi eelkäijad ja kaasaegsed, keda ta tagasihoidlikkuse tõttu nimetas oma õpetajateks. Tõepoolest, Bach on oreliloomingus geniaalselt üldistanud paljude kuulsate orelimuusika loojate — Böhmi, Reinkeni, Pachel-

---

[1] R. Rolland. Muusikaline matk minevikumaale. Kogutud teosed. L. 1935, XVII kd., lk. 306.

[2] Tsiteeritud G. Riemanni järgi (Muusika ajaloo katekismus, II osa, M. 1928, lk. 101).

[3] Weimari perioodi kuuluvad Bachi 6 orelikontserti, mis kujutavad endast järgmiste autorite teoste vaba loomingulist ümbertöötust: A. Vivaldi (kontserdid a-moll, C-duur, d-moll; nr-d 2, 3 ja 5), Weimari hertsogi vennapoeg Johann Ernst, kes oli Bachi õpilane ja suri üheksateistkümneaastaselt (kontserdid G-duur ja C-duur; nr-d 1 ja 4) ja keegi tundmatu autor (Es-duur; nr. 6). Mõnda aega peeti viienda (d-moll) kontserdi autoriks ekslikult Wilhelm Friedemann Bachi.

beli, Buxtehude, Frescobaldi, Frobergeri, Corelli, Vivaldi jt. kogemusi.

Bach alustas tuntud meistrite jäljendamisega, kelle teoseid ta noores eas ümber kirjutas ja hoolega tundma õppis. On loomulik, et Bachi varasemad palad on loodud nende vahetu mõju all. Kuid juba Arnstadti perioodil vabaneb Bach järk-järgult ja kindlalt nendest mõjudest. Weimaris on Bach juba täiesti küps, väljakujunenud meister, orelikunsti *klassikalise* stiili looja, milles vana koolkonna parimate traditsioonide edasiarendamine on kindlaks aluseks nende *uute* kunstiliste väljendusvahendite esiletoomisel, mida nõuab Bachi muusika uus sisu. See seaduspärane järgivus oli Bachi iseseisva loomingulise arenemise vajalikuks eeltingimuseks.

Orel pidi etendama ja tegelikult etendaski Bachi loomingulises tegevuses eriti tähtsat osa, ja mitte ainult sellepärast, et see oli helilooja lemmikinstrument, vaid ka sellepärast, et just see, Bachi ajal kõige täiuslikum ja «massilisem» instrument andis heliloojale teatud võimaluse vahetuks suhtlemiseks küllaltki suure auditooriumiga. «Protestantlik *koraal* on ilma orelita peaaegu mõeldamatu,» kirjutas Serov. «Evangeelse kiriku hümnide lihtsus (ka Luther ise improviseeris neid ja viis nad sisse jumalateenistuse kombetalitusse) ning nende rütmilise ja meloodilise pildi selgus olid ülimal määral sobivad arendamiseks orelil, millel koguduse liikmeile selgesti meeldejääv koraali peamotiiv võis minna läbi kõikide, lõpmatult mitmekesiste registrite, jaotuda pisimaiks osadeks ning kasvada tohutuks kõrvulukustavaks helidemereks. *Fuuga* ja *fugaato* stiil on otseselt omane orelile ja koorile koos oreliga. Muusikalise mõtte fuugaline areng ei saavuta kusagil mujal sellist hiilgust kui selles helide tulvas, kus mõnikord lihtsaimgi kontrapunktiline kombinatsioon — täpse esituse puhul orelil, mis on selleks täiesti sobiv — võlub ja haarab juba esimestest helidest.» [1]

Kuigi orel oli kohandatud usukultusele ja teenindas seda hästi kui instrument, mis on võimeline jäljendama inimhäälte koori kõla, ei saanud ta siiski jääda teenima ainult usukultust. Varsti vabanes orelimuusika, nagu Serov õigesti märgib, «oma ulatuslikus arengus otsesest sõltuvusest

[1] A. Serov. Muusika, muusikateadus, muusikapedagoogika. Kriitilised artiklid. S.-Pb. 1895; IV kd., lk. 1611.

koraalidest ja muutus lüürilise inspiratsiooni *iseseisvaks valdkonnaks...»*[1] Ja just selles valdkonnas on Sebastian Bachi looming, milles on üldistatud terve ajaloolise epohhi kogemused, nagu ülevaks kõrgustikuks, mille tipult avanevad klassikalise instrumentaalmuusika edasise arenemise uued perspektiivid.

Hiiglaslik visa töö viis Bachi selle kõrguse poole. Võrdlemisi kiiresti oli ta läbinud ainult esimese, nooreea, teisi matkiva õpilas-perioodi. Edasine tõusutee läks märksa aeglasemalt. Palju aastaid tööd, väsimatut ja püsivat tööd päevast päeva, kulus Bachil selleks, et täielikult saavutada meisterlikkus ja too hiilgav virtuooslikkus — nii loomingus kui ka interpreteerimisel —, mis ta kaasaegseid nii väga hämmastas. Ta saavutab virtuooslikkuse selleks, et seda ületada, s. o. allutada meisterlikkus suurte ideede ja suurte kirgede väljendamisele. Nii kujuneb Bachi range ja karm stiil, mis on tulvil seesmist dramatismi.

Orel muutub Sebastian Bachi käes võimsaks instrumendiks — orkestriks, mis avab tema loominguliste ideede kõige salajasemad sügavused.

Bach oli tõeline poeet orelil, nagu Chopin oli poeet klaveril ja Beethoven orkestri alal. Bachi muusikaline mõtlemine oli «orelipärane» (nagu see Beethovenil oli «orkestripärane» ja Chopinil «klaveripärane»). Ning sellepärast ongi loomulik, et Bachi orelistiili mõju tuleb esile tema klaveri-, kammer-, orkestri- ja vokaal-sümfoonilistes teostes.

Weimaris ja eriti Köthenis kirjutas Bach suurema osa oma klaveriteostest. Nende hulgas on kakskümmend väikest prelüüdi, viisteist kahehäälset ja viisteist kolmehäälset inventsiooni (kolmehäälseid inventsioone nimetas Bach «sümfooniateks»), kuus «prantsuse» ja kuus «inglise» süiti, kolm üksikut süiti (üks neist, F-duur, on nimetatud «uvertüüriks»), seitse tokaatat[2], «Aaria variatsioonidega itaalia stiilis» («Aria variata alla maniera italiana»), fantaasiad, prelüüdid ja fuugad, sealhulgas kuulus «kromaatiline fantaasia ja fuuga» ning prelüüd ja fuuga teemale BACH, kuusteist kontserti (A. Vivaldi, B. Marcello, G. Telemanni ja teiste autorite mitmesuguste kontsertide vabad trans-

[1] A. Serov. Muusika, muusikateadus, muusikapedagoogika. Kriitilised artiklid. S.-Pb. 1895; IV kd., lk. 1611.

[2] Neist viis tokaatat (G-duur, D-duur, d-moll, e-moll ja g-moll) kuuluvad aastaisse 1709—1710; kaks (fis-moll ja c-moll) — 1720. aastasse.

kriptsioonid klaverile), kolm sonaati [1] ning lõpuks — kahekümne nelja prelüüdi ja fuuga esimene kogumik kõikides tonaalsustes — *«Hästi tempereeritud klaver»* («Das Wohltemperierte Klavier»). See on terve kogu klaverikunsti šedöövreid. Seda kogu täiendas Bach tõhusalt ka hiljem, Leipzigi perioodil.

Eriline tähtsus on Bachi kogumikul «Hästi tempereeritud klaver» [2], mis avas uue perioodi klaverimuusika ajaloolises arengus. Tempereerimise probleemi teoreetilises ja kitsalt praktilises mõttes oli juba XVII sajandi lõpul lahendanud Halberstadti meister A. Werckmeister. Kuid selle probleemi tõeline loominguline lahendamine, mis andis võimaluse lülitada tonaalsuste kogu ring pidevasse heliloomingu ja ettekande praktikasse, kuulub nimelt Bachile, kes kirjutas oma suurepärase «Wohltemperiertes Klavier'i», milles ta on «ära kasutanud» mitte ainult kõik tempereeritud häälestuse mažoorsed ja minoorsed tonaalsused, vaid ka andnud igaühele neist muusikalis-poeetilise iseloomustuse.

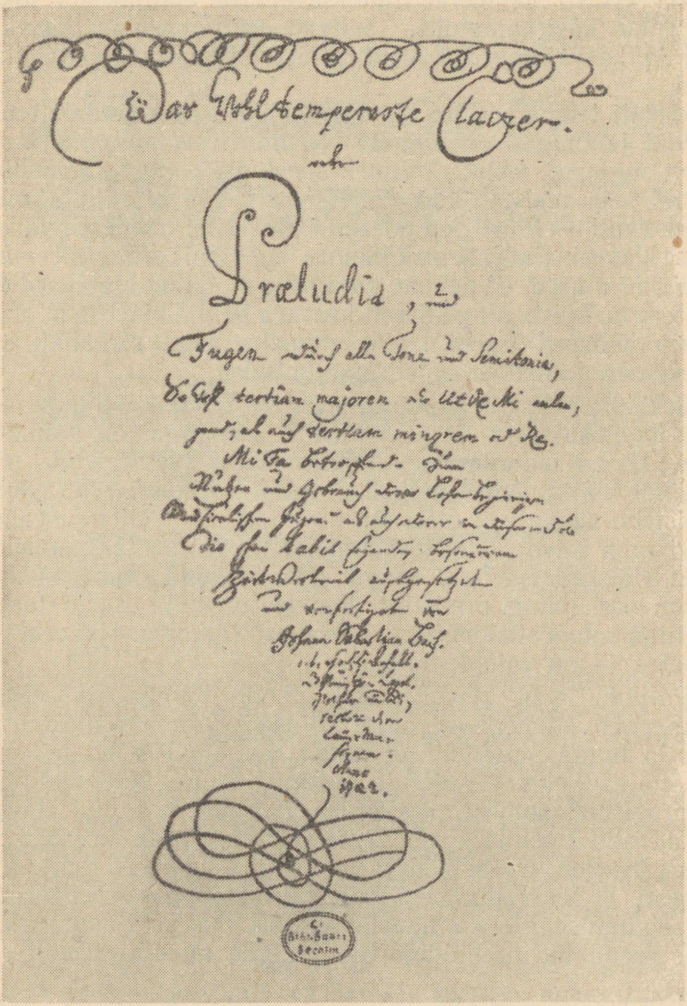
Ühtlase, tempereeritud häälestuse probleemi loominguline lahendamine etendas omal ajal ülitähtsat osa kogu instrumentaalmuusika edasises arenemises. [3] Kuid Bachi «Hästi tempereeritud klaveri» tähtsus ei seisa mitte üksnes selles, vastasel korral pakuks see meile ainult ajaloolist

---

[1] Üks neist, d-moll, on Bachi enda viiuli-soolosonaadi (a-moll) ümbertöötus klaverile; teised kaks, a-moll ja C-duur, on Reinkeni «Hortus musicus'est». Peale nende kolme sonaadi on säilinud veel üks noorusaastail kirjutatud sonaat, D-duur, millest oli juttu eespool. Kõik neli pala on kirjutatud vanas sonaadivormis.

[2] «Hästi tempereeritud klaveri» esimese köite lõpetas Bach Köthenis 1722. aastal, teise — Leipzigis 1744. aastal. «Wohltemperiertes Klavier'i» esimene (mittetäielik) trükk ilmus Londonis 1799. a. A. Kollmanni väljaandel. Esimene saksakeelne trükk ilmus 1801. aastal Petersi väljaandel. «Wohltemperiertes Klavier'i» täielik korrigeeritud väljaanne avaldati Bachi-ühingu poolt (XIV kd.).

[3] Tempereeritud häälestus, nagu teada, põhineb oktaavi 12 võrdseks pooltooniks jaotamise printsiibil. Sellise jaotuse juures ei arvestata loomulikult väikest vahet, mis tekib akustiliselt puhta häälestuse puhul erinevates tonaalsustes võetud enharmooniliste helide kõrguste vahel. Tempereerimine annab «ligikaudu» puhta häälestuse. Kuid selle puuduse tasuvad mitmekordselt need loomingulised võimalused, mis tulenevad kõigi mažoorsete ja minoorsete tonaalsuste laialdasest kasutamisest, ilma milleta ei oleks mõeldav harmoonia areng.



«Hästi tempereeritud klaveri» («Das Wohltemperierte Klavier») tiitelleht.
Autograaf.

huvi.[1] Täites oma «tagasihoidlikku» ülesannet, on Bach loonud tohutu elujõu ja kõrge kunstilise väärtusega teose. Tema «Hästi tempereeritud klaver» on tänini iga tõsise muusiku käsiraamatuks. Selle teose varal on kasvatatud ja kasvatatakse terveid põlvkondi pianiste ja heliloojaid.

«Hästi tempereeritud klaveri» kahte ossa koondatud preludiid ja fuugad on hingestatud *lüürilised poeemid klaverile,* sügavad sisult, mitmekesised iseloomult, täiuslikud vormilt ja meisterlikud väljenduselt. Ma ei rõhuta mitte juhuslikult — lüürilised poeemid klaverile: nendesse väikestesse klaveripaladesse on kätketud tegelikult uue stiili — *klaveristiili* alused. Ei pehme, kuid nõrgakõlaline klavikord ega ka terava, kuiva ning kiiresti kustuva heliga klavessiin olnud enam kohased Bachi klaverimuusika väga rikkaliku sisu täielikuks kunstiliseks edasiandmiseks.

Sebastian Bachi looming, mis oli tuhande niidiga seotud muusikakunsti kogu eelnenud arenguga, oli suunatud tulevikku. Kasutades vabalt prantsuse klavessinistide ning itaalia instrumentaalmuusika (oreli-, klaveri- ja viiuli-) meistrite saavutusi, otsis Bach visalt uusi väljendusvahendeid oma kavatsuste teostamiseks instrumentaalmuusikas. Nendele kavatsustele, nagu juba öeldud, vastas kõige enam orel. Ning orelistiili domineeriv mõju Bachi instrumentaalkompositsioonides — klaveri-, kammer- ja orkestriteostes — on vaieldamatu.

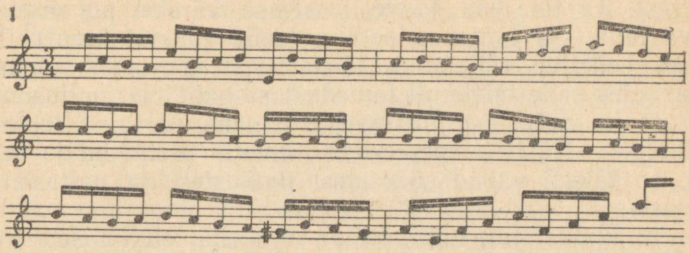
Paljud Bachi klaveriteosed, nende hulgas ka sellised silmapaistvad helitööd, nagu näiteks «Kromaatiline fantaasia ja fuuga», prelüüd ja fuuga teemale BACH, tokaatad jt., näivad olevat vahetult tekkinud suure helilooja oreliimprovisatsioonidest. Seejuures on iseloomulik, et klaveripalad olid Bachile sageli tema monumentaalsete orelikompositsioonide «eskiisideks». Nii tähendas Schweitzer õigesti, et klaverifuuga a-moll (koos väikese arpedžeeritud sissejuhatusega — «fantaasiaga») oli aluseks monumentaalsele arendatud prelüüdiga orelifuugale (samuti a-moll).

---

[1] Siinjuures tuleb märkida, et Bachi «Hästi tempereeritud klaver» ei ole esimene katse kõikide tonaalsuste rakendamiseks. Sääraseid katseid on teinud Pachelbel (17 süiti mitmesugustes tonaalsustes), Treiber (kahe koraali harmoniseerimine kõikides tonaalsustes), Supping («Labyrinthus musicus») jt. Kuid kõik need katsed on vaid ajaloolise tähtsusega.

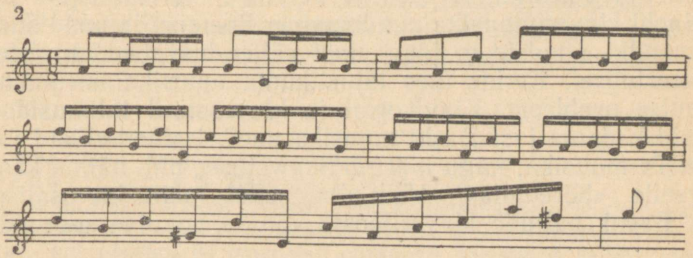
Klaverifuuga teema:

1



Orelifuuga teema:

2



Kuid oleks siiski ekslik arvata, et Bach kandis orelikunsti stiilile omased jooned, iseärasused ja võtted mehaaniliselt üle oma klaveriteostesse (või kammer- ja orkestriteostesse). Rikastades instrumentaalmuusika sisu ja vorme, laiendades järjekindlalt selle žanrilisi piire, töötas Bach samasuguse järjekindlusega uue väljendusrikka stiili arendamisel ka oma klaveriloomingus.[1]

Bachi tundeküllasele laulvale lüürikale sellele omase sügava keskendatuse ja seesmiste dramaatiliste kontrastidega oli võõras tol ajal valitseva klaveristiili galantne sentimentaalsus ja maneerlik virtuooslikkus. Ja Bach, kes seda stiili täiuslikult valdas (ta mängis suurepäraselt nii

[1] XVII—XVIII saj. levis nimetus «klaver» («Klavier») kõikidele «klahvidega» instrumentidele, sealhulgas isegi orelile. Praeguses täpses tähenduses on «klaver» mitmesugust liiki klahvidega keelpillide (klavikord, klavessiin, fortepiaano) üldnimetus. Selles mõttes kasutatakse sõna «klaver» ka käesolevas töös.

klavikordil kui ka klavessiinil), pidi üle saama selle stiili maneerlikkusest, peenutsemisest ja «aristokraatsest» piiratusest. Ta tõi oma klaveriteostesse värske puhanguna rahva laulu- ja tantsumeloodika (selle vahetul kujul). Ta taotles eelkõige väljenduse tõepärasust ja vormi selgust, vabastades selle täielikult lamedast salonglikust paljusõnalisusest ja võltsidest ilustustest (Bachi parimad teosed, sealhulgas «Hästi tempereeritud klaveri» prelüüdid ja fuugad, on täiesti vabad säärastest ilustustest ja paljusõnalisusest).

Bachi klaveristiil, mis säilitas mineviku elujõulised traditsioonid, paistis ühtlasi silma oma laiade meloodiliste joonte range lihtsusega, nende arendamise seesmise dünaamikaga, emotsionaalse küllastatuse ning meisterlikult viimistletud vormiga.

Bachi klaverimuusika uus loominguline sisu ja uued stiilielemendid nõudsid muidugi uusi väljendusvahendeid interpreteerimisel. Kerkis üles täiuslikuma muusikainstrumendi loomise probleem. Klavikordil ja klavessiinil tuhmusid ja läksid kaduma just Bachi muusika uued, iseloomulikud jooned. Ta muusika, nagu märgib Schweitzer, pidi näima kaasaegseile «hõredana». Võib-olla selles peituski osaliselt üks Bachi paljude klaveriteoste vähese populaarsuse põhjusi.

Bachi ei suutnud muidugi mingil määral rahuldada ei «tundeline» klavikord oma nõrga, tuhmi kõlaga ega ka kuiv, «terav» klavessiin [1], mis ei võimaldanud esitada laia meloodilise joonega muusikat kõigi selle väljenduslike nüansside rikkusega. Bach pidas neid instrumente vananenuiks ja «puudulikeks» ning tegeles tõsiselt nende täiustamise küsimusega.

Talle olid teretulnud pillimeistri G. Silbermanni katsed, kes XVIII saj. neljakümnendail aastail valmistas esimesed haamrikeste süsteemiga klaverid (nn. «Hammerklavier» — tänapäeva klaveri prototüüp), millega saavutati jõulisem, selgem ning kestvam kõla. Bach kodunes kiiresti Silbermanni uue klaveriga, kuid ei jäänud ka sellega täiesti rahule. 1740. aastal laskis ta orelimeistril Z. Hildebrandil

[1] J. J. Rousseau märgib oma «Muusika-sõnaraamatus»: «On olemas instrumente, nagu näiteks klavessiin, mille kõlavus on ühtaegu tuhm ja terav; ja seesugune kõlavus on kõige halvem» («Dictionnaire de musique», 1767).

valmistada omaleiutatud «klavessiin-lauto» ehk «lautotšembalo» («Lautencymbal»), millel oli kõla kestuse pikendamiseks ja tämbri mitmekesistamiseks kaks rida soolkeeli ja rida metallkeeli oktaavis.[1] Bach töötas innuga lautotšembalo konstrueerimisel, katsetas seda hoolikalt ja kirjutas selle jaoks isegi mõned palad, kuid lõppude lõpuks ei rahuldanud ka see instrument heliloojat.

Sebastian Bachi loominguline mõte ennetas oma aja muusikalise praktika. Bachi kunst nõudis tungivalt uusi, täiuslikumaid ning mitmekesisemaid kunstilise väljenduse vahendeid. Sellest tuleneski tema kui uuriva leiutaja tegevus muusikainstrumentide valdkonnas[2], tema visad uue interpreteerimis-stiili otsingud ning ta julged uuendused muusikalise ettekande tehnikas ja metoodikas (aplikatuur[3], tušee, väljendusrikkalt kõlava mängu reeglid klaveril).

Bachi klaverilooming ei mahtunud heliloomingu traditsioonide ja interpreteerimisvõtete vanadesse (õigemini va-

---

[1] «Tänu sellele konstruktsioonile oli Bachi käsutuses kaks kõlasüsteemi. Metallkeelte katmisel sordiini või vildiga saadi suuremõõtmelise lauto kõla, ilma sordiinita oli instrument tugeva, karmi tooniga» (A. Schweitzer. J. S. Bach. M. 1934, lk. 77).

[2] Bach alustas varakult katseid muusikainstrumentide leiutamiseks ning täiustamiseks. Juba Mühlhausenis püüdis ta konstrueerida «kellamängu», mis koosnes 84 omavahel pedaaliga ühendatud kellast (see töö jäi lõpetamata). Leipzigis (umbes 1724. a.) leiutas ta «viola pompoosa» (Viola pomposa), mille jaoks ta, nagu arvati, kirjutas süidi «à cinq cordes» D-duur («süit viiekeelse gamba jaoks» — vt. allpool). Hiljem, samuti Leipzigis, töötas Bach välja eespool nimetatud lautotšembalo konstruktsiooni. Oma lemmikinstrumentide — oreli ja klaveri — täiustamise alal töötas Bach pidevalt. Ta oli alati kursis kõikide uute leiutuste ja uuendustega muusikainstrumentide valdkonnas ning oli isiklikult kontaktis oma aja parimate meistritega, kellele ta oli suureks autoriteediks. Peale selle, et Bach valdas suurepäraselt paljusid instrumente interpreedina, tundis ta täiuslikult ka nende tehnoloogiat. «Meistrina — initsiaatorina ja leiutajana — oli Bach silmapaistev nimelt selle tõttu, et ta oli ka tugev interpreet,» märgib prof. B. Struve oma sisukas artiklis «J. S. Bachi viola pompoosa seoses leiutamise probleemiga muusikainstrumentide ajaloos» («Sovetskaja Muzõka» 1935, nr. 9).

[3] Erakordselt tähtsat osa klahvinstrumentide mängutehnika arenemisel etendas Bachi uus aplikatuur, milles kasutatakse ka põialt. «Kuna isa elas läbi ajastu, kus muusikalises maitses toimus järk-järgult hoopis iselaadi murrang, siis tuli tal ühenduses sellega leida täiuslikum sõrmede, eriti põidla kasutamise viis: tuli leida sellele sõrmele selline rakendus, mis talle looduse poolt oli määratud. Nõnda tõusis see sõrm, mis tolle ajani oli olnud tegevuseta, kõige tähtsama sõrme seisundisse,» kirjutas Ph. E. Bach («Versuch über die wahre Art das Klavier zu spielen», 1753).

nanenud) raamidesse. Veel enam, kasutades minevikukogemustest ainult seda, mis oli elujõuline, *eitas* tema looming vananenud traditsioone ja võtteid ning kehastas Bachi kui realistliku kunstniku tõeliselt novaatorlikke taotlusi. Kuid Bachi muusika väljendusrikkast realismist ei ole suutnud aru saada paljud lääne «õpetatud skolastikud» — Bachi uurijad ja interpreedid, kes kangekaelselt kiskusid ja kisuvad teda tagasi, keskaega, muutes vaesemaks ja moonutades oma formalistliku «tõlgitsusega» Bachi hingestatud loomingu tõelist mõtet.

«Oli aeg...,» kirjutas A. Serov, «kus kogu muusikamaailm vaatas Sebastian Bachi muusikale kui pedantsele *pedagoogilisele* rämpsule, kui vanakraamile, mis mõnikord — nagu näiteks «Clavecin bien tempéré's» — kõlbab sõrmede harjutamiseks, võrdselt Moschelesi etüüdide ja Czerny harjutustega. Alates Mendelssohni ajast kaldus maitse jälle Bachi poole, ja seda isegi suuremal määral kui tema eluajal, — kuid ka praegu leidub veel «konservatooriumide direktoreid», kes konservatiivsuse nimel ei häbene õpetada oma kasvandikke mängima Bachi prelüüde ja fuugasid ilma *väljenduslikkuseta,* s. o. nagu «eksersiise», nagu akrobaatilisi sõrmeharjutusi. See meetod on üks suuremaid kunstirüvetamisi; sellega korratakse muusikas samu kirjatarkuse õpetamise viise, mida kasutati bursas, kus maailma üht ülevaimat teost — «Taaveti psalme» — tuubiti pähe, ilma et oleks olnud vähimatki aimu selle *mõttest,* mida kepi ja vitsa sunnil pähe tuubiti!... Kui muusikas on midagi, millele ei tule läheneda karmusega ja karistuskepiga käes, vaid armastusega südames, austuse ja usuga, siis on see suure Bachi looming.» [1]

Ligi sada aastat on möödunud ajast, mil silmapaistev vene muusik ja kriitik ütles need suurepärased sõnad. Kuid veel praegugi kõlavad need raske süüdistusena kapitalistlike maade degradeeruva «muusikamaailma» vastu, kus suur realistlik rahvakunstnik Bach on unustatud, kus dekadentliku, läbinisti mäda kodanliku «kultuuri» «uusimad» esindajad formalismi ja läbase rutiiniga toorelt rüvetavad tema kunsti.

*

[1] A. Serov. Muusika, muusikateadus, muusikapedagoogika. Kriitilised artiklid. S.-Pb. 1895, IV kd., lk. 1612—1613. Serovi kursiiv.

Weimaris oli Bachi tähelepanu keskendunud oreliloomingule. Köthenis töötas ta kõige enam instrumentaalse kammermuusika (seehulgas ka klaveri-) ja orkestrimuusika žanreis.

Teatud määral olenes see tema teenistuse tingimustest. «Õukonna kapellmeistrina ja kammermuusikadirektorina» Köthenis pidi Bach juhatama orkestrit, mängima anhaltile klavessiinil ning saatma teda musitseerimistundidel, kui Kötheni anhalt suvatses avaldada soovi tegelda laulu või vioolamänguga. Suuremate oreliteoste loomine tuli esialgu edasi lükata, sest Köthenis ei olnud Bachil head instrumenti ja tal tuli läbi ajada väikese viletsa oreliga.

On iseloomulik, et Kötheni perioodil ei kirjutanud Bach peaaegu midagi uut oma lemmikinstrumendile. Ta vaatas läbi ning viimistles Weimaris kirjutatud oreliteoseid ja lõpetas ka Weimaris alustatud «Orelivihiku» — «Orgelbüchlein», millé ta oli määranud oma vanema poja Wilhelm Friedemanni jaoks. Sellesse «vihikusse» on Bach kirjutanud 46 tundesügavat koraaliprelüüdi.[1] Sel perioodil lõi Bach vaid mõned kantaadid: Kötheni anhalt oli kalvinist ja ei lubanud ette kanda kirikus «kontsertmuusikat». Nii piirdus Bachi looming Köthenis veedetud aastail peamiselt instrumentaalmuusikaga (kammer- ja orkestrimuusika).

Bach andus sellele loomingule tõelise innuga ja ta töö oli viljakas. Köthenis kirjutas ta paljud oma paremated klaveriteostest (millest oli juttu eespool); Köthenis lõi ta ka suurepäraseid viiuli- ja tšelloteoseid, palu kammeransambleile, instrumentaalkontserte, orkestrisüite ja uvertüüre. Suur, tõsine ettevalmistustöö eelnes (nagu alati) ka Bachi kammer- ja orkestriteoste loomisele. Huvitav on märkida, et enamik nendest teostest on loodud Kötheni perioodi viimase kahe-kolme aasta kestel, siis, kui Bach juba täielikult valdas kammer- ja instrumentaalmuusika žanri, mitte ainult praktiliselt kui interpreet, vaid ka loominguliselt kui helilooja.

1720. aastal (või umbes sel ajal) lõpetas Bach kolm *soolosonaati ja kolm soolopartitat viiulile.* Noorest east peale oli ta tubli viiuldaja ja, nagu me teame, teenis juba

[1] F. Busoni, D. Kabalevski, M. Reger, S. Feinberg ja teised heliloojad on paljud nendest koraaliprelüüdidest õnnestunult klaverile transkribeerinud ja pianistid esitavad neid sageli kontsertidel.

kaheksateistkümneaastase noorukina (1703. a.) mõnda aega «õukonna viiulimängijana» Weimaris. Kuid alles seitseteist aastat hiljem kirjutas ta oma esimesed suured teosed sellele instrumendile. Need olidki soolosonaadid ja soolopartitad viiulile. Bach ühendas need helitööd rangeks, sügavasisuliseks instrumentaaltsükliks.

Bachi tuntud kaasaegse J. Waltheri muusikaleksikonis leiame järgmise sonaadi definitsiooni: «*Sonaat* (tuleneb sõnast sonare — helisema) on kompositsioon muusikainstrumentidele, eriti viiulitele, väärikas ja meisterlik, ning koosneb vahelduvatest Allegro- ja Adagio-osadest.» [1] See üldine definitsioon vastab ka Bachi viiulisonaatidele.

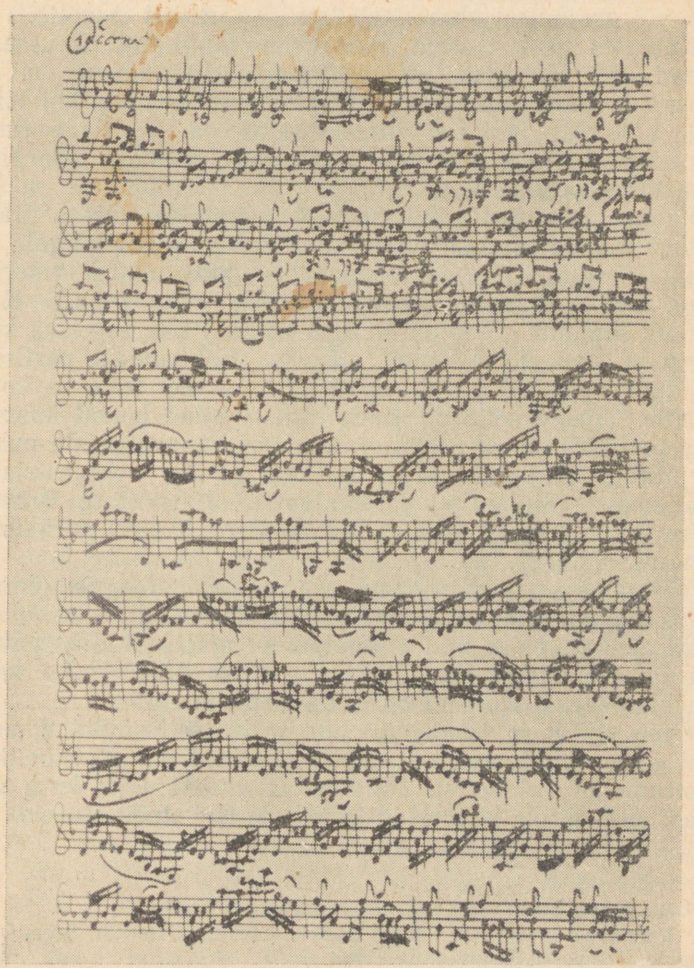
Bachi ajal ei olnud sonaat veel «eraldunud» vanaaegseist süidivormidest instrumentaalmuusikas, mille juured ulatusid tagasi rahvalaulu ja -tantsu žanridesse. Bach säilitab *sonaadi* rahvaliku (ja rõhutame, ka rahvusliku) aluse ning, loobumata veel selle vormi vanast «süiditaolisest» jaotusest, rikastab seda uue sisuga, toob sellesse teemadekujundite dramaturgiliselt kontrastse arendamise uued elemendid. Need on juba klassikalise sonaadistiili tunnused, mis ennetasid Sebastian Bachi loomingus Haydni, Mozarti ja Beethoveni saavutusi...

Bachi viiulipartitasid nimetatakse tavaliselt samuti sonaatideks, kuid see ei ole päris õige, sest juba helilooja ise rõhutas iseloomulikku erinevust sonaadi ja partita vahel. Bachi partita on žanriline süit, mis põhineb poetiseeritud tantsude kontrastsel vaheldumisel. Bachi sonaadil on vormi poolest palju ühist fantaasiaga (või tokaataga). See on vaba, tavaliselt neljaosaline kompositsioon, milles on rangelt arvestatud mitte žanrilise, vaid dramaatilise kontrastsuse printsiipi: žanrilisi tantsupalu siin tavaliselt ei esine. Bachi viiulisonaatides on (tähtsuselt) kesksel kohal arendatud fuuga, mis järgneb vahetult ulatuslikule improvisatsioonilisele aeglasele sissejuhatusele. Laulev Andante (või Largo) ühendab fuuga energilise, tõttava finaaliga.

Bachi viiulitsüklis vahelduvad sonaadid ja partitad. Ta nagu vastandaks neid, avades seejuures meisterlikult nii nende tüüpiliste erinevuste kui ka kontrastide varal variatsioonilis-polüfoonilise stiili mitmekesisuse ühtsuse. Bachi

---

[1] Joh. Walther. Musikalisches Lexikon oder Musikalische Bibliothek, 1732.



Chaconne J. S. Bachi partitast d-moll sooloviiulile.
Käsikirja esimene lehekülg.

sonaadid ja partitad [1] on oma mõtte sügavuselt, väljendusjõult ja virtuooslike võimaluste hiilgava ärakasutamise poolest selle stiili ületamatud musternäidised (meenutagem kas või geniaalset chaconne'i teisest partitast d-moll).

Kuulates neid teoseid, meenuvad tahtmatult Rousseau sõnad, kes tähendas, «et ei ole teist instrumenti, millel võiks saavutada universaalsemat väljendusrikkust kui viiulil». Võib-olla just see viiulisonaatide ja -partitade «universaalne väljendusrikkus» viiski Bachi mõttele teha rida transkriptsioone.

Fuuga esimesest viiulisonaadist (g-moll) töötas Bach ümber lautole ja veidi hiljem orelile, kirjutades fuugale ka prelüüdi (d-moll). Teise sonaadi (a-moll) töötas ta tervikuna ümber klaverile, transponeerides selle D-duuri. Kolmanda sonaadi (C-duur) Adagio võttis Bach iseseisva klaveripala (Adagio G-duur) aluseks. Kolmandast partitast (E-duur) (tuntud gavotiga) kirjutas ta veel teise variandi harfile. [2] Peale selle on Bach hiljem kahel korral kasutanud prelüüdi sellest partitast: Leipzigi linnavalimiste puhul kirjutatud kantaadi (1731. a., kantaat 29) orkestri-sissejuhatuses («Sinfonia») ja kantaadis «Herr Gott, Beherrscher aller Dinge» (kantaadi 120a teise osa orkestri-sissejuhatus; u. 1732. a.).

Varsti pärast viiulisonaatide ja -partitade loomist (samal 1720. aastal, või veidi hiljem) kirjutas Bach *kuus soolosüiti tšellole.* Need olid määratud tol ajal tuntud «gambistile ja tšellistile» Ferdinand Christian Abelile, kes koos Bachiga teenis Kötheni õukonna kapellis.

Oma stiililt ja iseloomult on Bachi tšellosüidid lähedased tema viiulipartitadele ning nõuavad samuti täielikku instrumendi valdamist. On huvitav märkida, et kaks viimast süiti ei ole kirjutatud tavalisele tšellohäälestusele. Ka

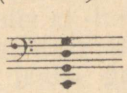
---

[1] Sonata I (g): Adagio. Fuga. Siciliano. Presto.
Partita I (h): Allemande. Double. Courante. Double. Sarabande. Double. Tempo di Bourrée. Double.
Sonata II (a): Grave. Fuga. Andante. Allegro.
Partita II (d): Allemande. Courante. Sarabande. Gigue. Chaconne.
Sonata III (C): Adagio. Fuga. Largo. Allegro assai.
Partita III (E): Preludio. Loure. Gavotte en Rondeau. Menuett 1. Menuett 2. Bourrée. Gigue.

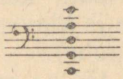
[2] Oletuse kohaselt. Bach ei jätnud täpset juhendit, millise instrumendi jaoks kolmanda viiulipartita see variant on just mõeldud.

siin otsis Bachi juurdlev loov mõte instrumendi väljendusvõimaluste avardamist.

Viienda süidi (c-moll) jaoks häälestab Bach a-keele ümber g-keeleks: *Suite V (c-moll) Discordant, Accord:*



Selle suurepärase, ulatuslikult arendatud prelüüdiga süidi töötas Bach hiljem ümber lautole (g-moll). Kuues süit (D-duur), mis «avardab» tšello ülemise registri piire, on kirjutatud viiekeelelisele instrumendile. Süidi pealkiri on järgmine: *Suite VI (D-dur) A cinq cordes, accordées en:*



Esineb arvamus (sellel seisukohal on paljud Bachi biograafid), et kuuenda süidi on helilooja kirjutanud spetsiaalselt tema poolt leiutatud viiekeelelise, poognaga mängitava «viiola pompoosa» jaoks. Kuid vaevalt on see arvamus tõepärane, sest Bach konstrueeris viiola pompoosa Leipzigis 1724. aastal (instrumendi ehitas Bachi näpunäidete järgi Leipzigi meister Hoffmann), tema tšellosüidid aga kuuluvad kahtlemata Kötheni-perioodi. Õigem oleks oletada, et Bach kirjutas kuuenda süidi viiekeelelisele — tšello häälestusega ja täiendava *e*-keelega — gambale või siis pikolotšellole. [1]

Peale instrumentaalsete sooloteoste (viiulisonaadid ja -partitad, tšellosüidid, «Hästi tempereeritud klaveri» esimene osa, palad flöödile, lautole jt.) kirjutas Bach Köthenis palju mitmesugust instrumentaalset kammermuusikat.

Siin peab eelkõige märkima *kuut sonaati klaverile*

[1] Selle oletuse avaldas esmakordselt ning argumenteeris seda veenvalt nõukogude muusikateadlane B. Struve eespool mainitud artiklis Bachi viiola pompoosa kohta («Sovetskaja Muzõka», 1935, nr. 9). B. Struve arvamuse järgi ei ole viiola pompoosa tšello, vaid aldi tüüpi instrument: «pidulik viiola-alt», mis vastab Bachi nimetusele «Viola pomposa».

(tšembalole) ja *viiulile*[1], mida sageli ning põhjendatult võrreldakse Beethoveni sonaatidega. Hingeliste seisukordade, kirgede võitluse siiras väljendus saavutab nendes tundesügavates «instrumentaalduettides» otse jõulise dramaatilise haaravuse. Klaveri- ja viiulipartiid on muusikalise mõtte arendamisel täiesti võrdõiguslikud. Vorm paistab silma oma lihtsusega ning samal ajal väljendusvahendite ammendamatu mitmekesisusega; helikeele emotsionaalne elevus ja harmooniline tihedus «pehmendab» Bachi polüfoonia rangust.

Viiulile ja klaverile kirjutas Bach Köthenis veel *neli sonaati*[2], *süidi* (A-duur) ja *fuuga* (g-moll). Samal perioodil lõpetas ta *kolm sonaati tšellole* (vioola da gambale) *ja klaverile*[3], *kuus sonaati flöödile ja klaverile*[4] ning lõpuks kolm suurepärast *trio-sonaati:* kahele viiulile ja klaverile (C-duur), flöödile, viiulile ja klaverile (G-duur) ning kahele flöödile ja klaverile (G-duur).

Niisiis näeme, et Bach töötas erakordse intensiivsusega, ja viljeldes mõnd žanri, püüdis ammendada kõiki selle loomingulisi võimalusi. See oli muide teostamatu ülesanne: kunstniku otsiv, julge ja loov anne avardas ning «laiendas» väsimatult žanri piire, leides selles üha uusi vahendeid ja võimalusi.

Bachi loominguliste otsingute ja saavutustega instrumentaalse kammermuusika valdkonnas on seotud ka tema töö *instrumentaalkontsertide* alal. Selle žanri vastu tundis ta suurt huvi juba Weimaris, kus ta innukalt uuris, mängis ja loominguliselt ümber töötas itaalia meistrite töid, eriti Antonio Vivaldi kuulsaid kontserte.

---

[1] Bach ühendas need pealkirja all: «Sei Suonate à Cembalo certato e Violino Solo, col Basso per Viola da Gamba accompagnato se piace. Composte da Giov. Sebast. Bach» («Kuus sonaati kontserteerivale tšembalole ja sooloviiulile, soovi korral vioola da gamba bassisaatega. Loonud Joh. Sebast. Bach»). Seega lubas Bach nende sonaatide ettekandmisel kasutada «bassi toetamiseks» vioola da gambat.

Kõik sonaadid on neljaosalised, ainult viimane on viieosaline. Esimene sonaat on h-moll, teine — A-duur, kolmas — E-duur, neljas — c-moll, viies — f-moll ja kuues — G-duur.

[2] F-duur, G-duur, e-moll ja c-moll (kolm viimast nummerdatud bassiga).

[3] G-duur, D-duur ja g-moll. Esimene on nähtavasti trio-sonaadi ümbertöötus kahele flöödile ja klaverile, samuti G-duur.

[4] h-moll, Es-duur, A-duur, C-duur, e-moll ja E-duur (kolm viimast nummerdatud bassiga).

J. S. BACHI BRANDENBURGI KONTSERDID

«Six Concerts avec plusieurs instruments».

I. *F-dur.* Orkestri koosseis (originaal):

«2 Corni di Caccia, 3 Haut: è Bassono Violino Piccolo concertato, 2 Violini, una Viola è Violoncello, col Basso Continuo.»

[2 metsasarve, 3 oboed, fagott, pikoloviiul, viiulid I—II, alt (vioola), tšello, tšembalo bassvioolaga].

1. [*Allegro*] (F) 2. *Adagio* (d). 3. *Allegro* (F). 4. *Menuetto. Trio* (Menuett trioga; F—d—F). 5. *Polacca. Trio* (Polonees trioga; F).

Esimest osa on Bach hiljem (1730. a.) kasutanud kantaadi «Falsche Welt, dir trau ich nicht» (52) sissejuhatuseks.

Kolmandat osa ja triot Poloneesist on kasutatud ilmalikus kantaadis «Vereinigte Zwietracht der wechselnden Saiten» (207; koor ja ritornell).

Kontsert on säilinud ka teises, lühendatud redaktsioonis — pealkirjaga «Sinfonia» (Allegro, Adagio, Menuett, Trio I, Trio II).

II. *F-dur.* Orkestri koosseis (originaal):

«1 Tromba, 1 Flauto, 1 Hautbois, 1 Violino concertati, è 2 Violini, 1 Viola è Violone in Ripieno col Violoncello è Basso per il Cembalo.»

[Trompet, flööt, oboe, viiul (kontserteerivad instrumendid), viiulid I—II, alt (vioola), tšello, tšembalo bassvioolaga].

1. [*Allegro*] (F). 2. *Andante* (d). 3. *Allegro assai* (F).

III *G-dur.* Orkestri koosseis (originaal):

«Tre Violini, tre Viole, è tre Violoncelli col Basso per il Cembalo.»

[Viiulid I—III, aldid (vioolad) I—III, tšellod I—III, tšembalo bassvioolaga].

1. [*Allegro*] (G). (Ühendav takt *Adagio*). 2. *Allegro* (G).

Esimest osa on Bach kasutanud (1728. a.) sissejuhatuseks kantaadile «Ich liebe den Höchsten von ganzem Gemüte» (174; Sinfonia Concerto).

IV. *G-dur.* Orkestri koosseis (originaal):

«Violino principale, due Flauti d'Echo, due Violini, una Viola è Violone in Ripieno, Violoncello è Continuo».

[Viiul ja kaks flööti (kontserteerivad), viiulid I—II, alt (vioola), tšello, bassvioola ja tšembalo].

1. *Allegro* (G). 2. *Andante* (e). 3. *Presto* (G).

Hiljem ümber töötatud klaverikontserdiks (F).

V. *D-dur.* Orkestri koosseis (originaal):

«Une Traversiere, une Violino principale, une Violino è una Viola in ripieno, Violoncello, Violone è Cembalo concertato.»

[Flööt, viiul ja tšembalo (kontserteerivad), viiul, alt (vioola), tšello ja bassvioola].

1. *Allegro* (D). 2. *Affettuoso* (h). 3. *Allegro* (D).

VI. *B-dur.* Orkestri koosseis (originaal):

«Due Viole da Braccio, due Viole da Gamba, Violoncello, Violone è Cembalo.»

[Vioolad I—II, gambad I—II, tšello, bassvioola ja tšembalo].

1. [*Allegro*] (B). 2. *Adagio, ma non tanto* (Es). 3. *Allegro* (B).

Rikastunud kogemuste ja teadmistega, loob ta Köthenis kaks suurepärast kontserti (a-moll ja E-duur) sooloviiulile väikese orkestriga ja kontserdi d-moll kahele viiulile samasuguse orkestriga, mis kujutas endast nii koosseisult kui ulatuselt üsna tagasihoidlikku instrumentaalansamblit: viiulid, alt ja continuo-bass (klavitšembalo).

See enesepiiramine vahendite valikus ei olnud juhuslik, vaid tingitud ajaloolisest paratamatusest. Bachi-aegses muusikalises praktikas ei olnud saatega soolokontserdi vorm veel «vabanenud» instrumentaalse kammermuusika žanride (millega teda sidusid ka polüfoonilise stiili arenemise ühised traditsioonid) «kodusest» sfäärist. Teda aheldasid veel elu-olulised ja õukondliku musitseerimise piiravad tingimused. Möödus palju aega, enne kui «kontsert» pääses suurele estraadile ja muutus laia auditooriumi ühisvaraks.

Bach võis küll ette näha kontserdi kui sümfoonilise muusika suurvormi sellist arengut ning selle poole püüda, kuid ta ei saanud teostada oma loomingulisi kavatsusi väljaspool muusikalise praktika reaalseid nõudeid ja tingimusi. Neid nõudeid ja tingimusi pidi ta paratamatult arvestama. Kuid siiski, pidades kinni väljakujunenud traditsioonidest ja olles sunnitud end piirama vahendites, suutis Bach sisestada oma kontsertidesse palju printsipiaalselt uut ja see uus võitis vanu traditsioone «seestpoolt», ennetades tuleviku stiili — Beethoveni stiili — klassikalisi jooni.

Uus oli eelkõige Bachi kontsertide muusika dramaatiline sisu, mis neid teravalt eraldas ning kõrgemale tõstis Bachi eelkäijate ja kaasaegsete poolt selles žanris loodud rohkearvulistest teostest (viimased olid enamalt jaolt puhtvälise, formaalselt kirjeldava või virtuoosselt tehnilise iseloomuga).

Selle dramaatilise sisu kujuka avamise ülesandele allutas Bach täielikult *kontserteerimise* («võistluse») *printsiibi* solisti või solistide ja kaasamängivate (*mitte* saatvate) orkestriinstrumentide rühma vahel. Teemade-kujundite arendamisel kasutas ta meisterlikult väljendusrikaste kontrastide ja motiivilise töötluse dramaturgilisi võtteid. Selge, täpse ja filigraanselt väljatöötatud detailidega kammermuusikažanri tavalisi piire julgelt avardades, saavutas Bach — kõige tagasihoidlikumate vahenditega! — tõelise monumentaalsuse ja suure dramaatilise väljendusjõu.

See ongi põhjus, miks Bachi kontserdid on säilitanud tänini oma kõrge kunstilise väärtuse. Nad kaunistavad kõikide paremate interpreetide repertuaari, vaatamata sellele, et paljud lääne uurijad juba möödunud sajandil ruttasid neid kuulutama «vananenuks». Nende teoste «vana vormi» taga ei näinud nad sügavalt ja lihtsalt väljendatud uut elulist sisu.

Köthenis loodud viiulikontserdid olid Bachi viljaka tegevuse alguseks selles valdkonnas. Kontsertide loomist jätkas ta ka hiljem, Leipzigis viibimise aastail.[1] Kahtlemata etendasid need (nagu järgnevadki) Bachi kontserdid tähtsat osa varase klassikalise sümfonismi arengus, mille silmapaistvateks näideteks on Brandenburgi kontserdid ja uvertüürid (süidid) orkestrile.

*

Kuus Brandenburgi kontserti kirjutas Bach 1721. aastal Brandenburgi markkrahvi Christian Ludwigi tellimisel (siit ka nende nimetus). Nähtavasti ei küündinud markkrahvi maitse ja arusaamine nende suurepäraste originaalsete teoste mõistmiseni ning rahulikult heitis ta need koos mitmesuguste tundmatute autorite käsitöölislike paladega kolikambrisse. Brandenburgi metseeni eluajal Bachi kontserte ei mängitudki, ja pärast tema surma (1734. a.) hinnati neid — «muude» hulgas — ...kuus krossi tükk. Kolmkümmend kuus krossi Bachi Brandenburgi kontsertide eest! — see on veel üks häbiväärne tunnistus harimatute ülikute jämedast hoolimatusest suure saksa helilooja loomingu vastu.

Bachi Brandenburgi kontserdid on erakordne teos nii rahvusliku algupärase sisu rikkuselt, vormide haruldaselt mitmekesisuselt kui ka väljendusvahendite oma aja kohta julge ja novaatorliku kasutamise poolest. Seda Bachi omapärast sümfoonilist tsüklit ei ole muusikateadlased veel vääriliselt hinnanud. Nad on seda küll kohusetruult kirjeldanud ja «klassifitseerinud», manipuleerides sealjuures enam või vähem õnnestunult muusikaliste vormide tehni-

[1] Leipzigis (umbes 1730. a.) kirjutas Bach terve seeria mitmesuguseid kontserte (vt. selle kohta järgmises peatükis). Leipzigis töötas ta ka paljud oma kontserdid ümber. Nii töötas ta oma viiulikontserdid ümber sama orkestrikoosseisuga klaverikontsertideks. Kontserdist kahele viiulile tegi ta kontserdi kahele klaverile.

lise nomenklatuuriga, kuid nad ei ole avanud helilooja loominguliste kavatsuste kogu sügavust, tema novaatorlikke püüdlusi ja saavutusi.

Bach nimetas Brandenburgi kontserte — «Six Concerts avec plusieurs Instruments», s. o. «Kuus kontserti mitmele instrumendile», lähendades neid oma tüübilt tol ajal laialt levinud «suurte kontsertide» — *«Concerti grossi»* — vormile, milles kontserteerivate instrumentide rühm (concertino) vastandati orkestriansamblile (tutti), nii et nad nagu võistlesid omavahel.

Käsitledes loominguliselt ning vabalt seda itaalia meistrite (A. Corelli, A. Vivaldi jt.) lemmikvormi, andis Bach sellele uue mõtte ja iseloomu. Ta täitis selle rahvusliku sisuga ja allutas iga kontserdi kompositsiooni dramaatilisele ülesandele: teemade-kujundite kontrastsele vastandamisele ning dünaamilisele arendamisele. Ta vabastas Brandenburgi kontserdid peaaegu täiesti concerto grosso vormi kirevast «süidipärasusest» ja lõi teosed, mis hämmastavad mõtte seesmise ühtsuse ja arenduse orgaanilisusega.

Ka kontserteerimise printsiip ise sai nendes kontsertides uue tähenduse. Bach loobus välistele efektidele rajatud virtuoosliku mängu moodsatest võtetest ning keskendas kogu tähelepanu temaatilise materjali ja selle arendamise väljendusjõule. Sellepärast ei püüdnudki ta kontserteerivaid instrumente rõhutatult esile tõsta ja, kui seda oli vaja, «sulatas» need täiesti kokku orkestriga, kaotades piirid «concertino» ja «tutti» vahel (näiteks esimeses, kolmandas ja kuuendas Brandenburgi kontserdis).[1]

Bach ei lähtunud «kontserteerivate» instrumentide valikul ja nende osa kindlaksmääramisel mitte virtuooslikkuse eesmärkidest, vaid sellest, et võimalikult täielikult ning sügavalt väljendada teemasid-kujundeid ning nende iseloomulikke («individuaalseid») jooni ja erinevusi. Kasutades julgelt — just selles, väljenduslikus plaanis — kontserteerivate instrumentide ja orkestri kõige mitmekesisemaid kombinatsioone teose temaatilise sisu monoliitseks esitamiseks ja arendamiseks, laiendas ja üldistas Bach kontserteerimise printsiipi kui sümfoonilise töötlemise alust, kusjuures see töötlemine võtab Brandenburgi kontsertides võimsa ulatuse (eriti äärmistes — energilistes, tõttavates osades).

---

[1] Vt. Brandenburgi kontsertide koosseise lk. 80/81.

Sellepärast me kõneleme Brandenburgi kontsertidest kui varase klassikalise sümfonismi silmapaistvatest näidetest. Sisuliselt on need omapärased kammersümfooniad või sümfonietid, tulvil rahvamuusika vaimu, mitmelaadsed sisult ja ranged stiililt.

Tõsi küll, Bach ei kasuta veel igas osas temaatilisi ja tonaalseid vastandamisi. Brandenburgi kontsertides kujutab iga osa endast *ühe* polüfooniliselt töödeldud *teema* pingelises arenduses tekkiva kunstilise kujundi lõpetatud ja justkui «suletud» kehastust. Kuid *terviku* (tavaliselt kolmeosalises: Allegro — Andante — Allegro) kompositsioonis avavad kujundite ja temaatiliste (samuti ka tonaalsete) *vastandamiste* kontrastid ühtset tervikut moodustavate osade vahelise seesmise dramaturgilise seose.

Elust endast ammutatud sisu mitmekesisus ja alati individuaalselt eredate ning samal ajal tüüpiliste, iseloomulike teemade meloodiline rikkus tingib ka instrumentaalse väljenduse vahendid, mida Bach kasutab aruka kokkuhoidlikkuse ja hiilgava meisterlikkusega. Brandenburgi kontserdid on üksteisest vägagi erinevad nagu Vassili Blažennõi kiriku kuplid, kuid koos moodustavad nad haruldaselt harmoonilise ja ühtse ansambli.

Ülevana kõrgub *esimene* Brandenburgi kontsert (F-duur) oma energilise, hiilgava ja jõulise sissejuhatava osaga, mille laiaulatuslikust arendusest võtab osa kogu orkester. Sellele järgneb patee tiliselt kurblik Adagio — hingestatud aaria oboe ja viiuli esituses (kaanoni vormis) orkestri harmoonilisel taustal, mis väljendusrikkalt varjutab aaria seesmist dramatismi. Sellele järgneb uus kontrast: lõbus, hoogne Allegro — finaal, mida Bach «täiendab» veel kahe rahvapärase tantsuga — kauni menueti ja piduliku poloneesiga.

Teises Brandenburgi kontserdis (samuti F-duur) kasutab Bach ebatavalist rühma kontserteerivaid instrumente, ühendades trompeti, flöödi, oboe ja viiuli. Esimeses osas (Allegro) toimub nende vahel elav ja kooskõlaline «vestlus», mida aktiivselt toetab keelpillidest koosnev orkester. Võrratu Andante (teine osa, d-moll) ennetab Schuberti meloodilist lüürikat; see on liigutavalt õrn tertsett — flööt, oboe ja viiul esitavad tšellode ja tšembalo saatel tundesooja «külaserenaadi». Sellest õhkub siira tunde veetlust. Kuulaja silme ette kerkib vaikne külamaastik ja lihtrahvalik žanristseen, nagu seda kujutavad saksa maalikunsti vanad meist-

rid... Ja siis finaal — Allegro assai (F-duur) — samuti žanristseen, kuid hoopis erineva sisu ja iseloomuga. Trompet, mis «serenaadis» tagasihoidlikult vaikis, alustab uljalt rahvatantsu hoogsalt keerlevat teemat, mida saadab bassi (needsamad tšellod ja tšembalo) lõbus «trampiv» rütm. See on lõpufuuga teema, mida virtuooslikult arendab kontserteeriv kvartett (trompet, flööt, oboe ja viiul), samal ajal kui bass jäljendamatu huumoriga jätkab oma «rütmilisi vigureid». Liikumine laieneb, tõmmates järk-järgult kaasa kogu orkestri. Nii lõpeb Bachi teine Brandenburgi kontsert rahvapidustuse eluröömsa pildiga (Beethoveni seitsmenda sümfoonia «tantsulise» finaali prototüüp).

Küllaltki omapärane on *kolmas* Brandenburgi kontsert (G-duur). See koosneb ainult kahest energilisest ja tunglevast osast, mis haaravad oma teemade ilu ja nende polüfoonilise käsitluse peene meisterlikkusega. Keskmine, lüüriline osa selles kontserdis puudub. Bach on selle asendanud üheainsa taktiga Adagio, mis liidab mõlemad osad tervikuks. Vastavalt oma kavatsusele kasutab Bach selles kontserdis omapäraselt ka orkestrit: siin ei «kontserteeri» mitte solistid, vaid kolm võrdset keelpillide rühma (kolm triot): viiulid, aldid ja tšellod traditsioonilise basso continuo (suur viiola ja tšembalo) saatel. Seega kontserteerib siin kogu orkester, mis on küll koosseisult väike, kuid kompaktne ja monoliitne, saavutades suure kõlatiheduse.

Neljandat Brandenburgi kontserti (samuti G-duur) võib nimetada kammersümfonietiks viiulile, kahele flöödile ja keelpilliorkestrile (obligatoorse tšembaloga basso continuo osas). Selles teoses on jällegi esiplaanil concertino ja tutti omavahelise võistluse printsiip — kui tegur ühe teema mitmekesiseks arendamiseks imitatsioonilis-kaanonilise stiili raames. «Bachi oskus arendada liikumist identsetest eeldustest hämmastab igal sammul,» ütleb B. Assafjev.[1] Kontserdi kolmeosalise kompositsiooni kontrastid on reljeefselt esile tõstetud tonaalsete, rütmiliste ja tämbriliste vastandamistega. Esimene osa (Allegro, G-duur) on ehitatud dünaamilisele «mängulisele» teemale ja paistab silma ulatusliku töötlusega, mis omandab lausa sümfoonilise ilme. Keskmine osa — Andante e-moll — on poetiseeritud tants sarabandi ranges ja sujuvas liikumises. Sellele järgneb vahetult lõpp-

[1] Igor Glebov (B. Assafjev). Muusikaline vorm kui protsess. M. 1930, lk. 26.

osa Presto — põhitonaalsuses. See vabalt arendatud *kontsertfuuga* on intonatsioonilt lähedane esimese osa teemale.[1]

Võistluse printsiip, mis annab kontserteeriva orkestri solistide initsiatiivile avarad võimalused, on veelgi eredamalt väljendatud Bachi *viiendas* Brandenburgi kontserdis (D-duur). Siin kuuluvad concertino rühma flööt, viiul ja klaver (tšembalo, millele on jäetud ka basso continuo funktsioon). Kogu esimene Allegro on helge ja elurõõmus. Kord vastandades, siis jälle ühendades üldises laienevas liikumises concertino- ja orkestripartiisid, annab Bach Allegro temaatilisele arendusele hiilgava kontsert-sümfoonilise vormi, mis täielikult vastab selle osa pidulikult juubeldavale iseloomule. Suur osatähtsus on selles klaveril, mis, just nagu vabanedes senisest «kulissidetagusest» saatva bassi (basso continuo) osast, tõuseb esikohale ning allutab järk-järgult kogu orkestri. Klaveripartii on kirjutatud vabas improvisatsioonilises maneeris, iseseisva, virtuooslikult kujundatud «kadentsiga» (65 takti «cembalo solo senza stromenti» — enne esimese osa lõppu). Väga kontrastselt esimesele Allegrole ja finaalile kõlab kontserdi keskmine osa (h-moll), mille tundesügavust Bach on rõhutanud remargiga: *Affettuoso.* Orkester vaikib, ainult viiul, flööt ja klaver vestlevad omavahel südamlikult, andes edasi inimese sisemaailma, kui ta süvenenult, «iseendaga üksi olles» mõtiskleb üleelatust... Kontsert lõpeb suure fugeeritud finaaliga (teine Allegro, D-duur), milles meisterlikult arendatakse reibast ja rütmiliselt elastset rahvamuusikalist teemat.

Viimane, *kuues* Brandenburgi kontsert (B-duur) on samuti nagu kolmaski kirjutatud keelpilliorkestrile (kuid ilma viiuliteta), milles ei ole esile tõstetud soleerivaid instrumente. Väike, tagasihoidliku koosseisuga ansambel ongi «kontserteerivaks orkestriks»: kaks vioolat, kaks gambat, tšello ja tšembalo bassviioolaga (basso continuo). Kuuendas kontserdis, erinevalt kolmandast, säilitab Bach traditsioonilise kolmeosalise kompositsiooni. Kuid kõigi kolme osa sisus ja nende järjestuses ei ole esikohal mitte dramaatilise kontrasti, vaid «seesmise kooskõla» printsiip (mis mõningal määral lähendab kuuendat kontserti kolmandale). Nii klassikaliselt lihtsas, algusest kuni lõpuni rahulikus ranges liikumises väljapeetud esimeses osas, nii filosoofili-

[1] Neljanda Brandenburgi kontserdi töötas Bach hiljem ümber klaverikontserdiks orkestriga (F-duur).

selt kontemplatiivse Adagio (teine osa, Es-duur) selges lüürikas kui ka reipas helges finaalis (Allegro) valitseb lepitatuse, harmoonilisuse ja hingelise rahu meeleolu. Siinjuures peab märkima, et esimene ja viimane osa (samuti nagu kolmanda kontserdi mõlemad osad) moodustavad mitte ainult tonaalse, vaid ka temaatiliselt emotsionaalse ühtsuse; kogu kontsert oleks nagu seestpoolt valgustatud laululise Adagio tasasest pehmest kiirgusest. Kõik selles on ülev ja lihtne.

Kuues kontsert on «Brandenburgi tsükli» finaaliks. See on viimane peatükk raamatust, milles eredates sümfoonilistes kujundites kehastub muusiku-kunstniku elumuljete ja poeetiliste mõtiskluste kontrastiderohke sisu.

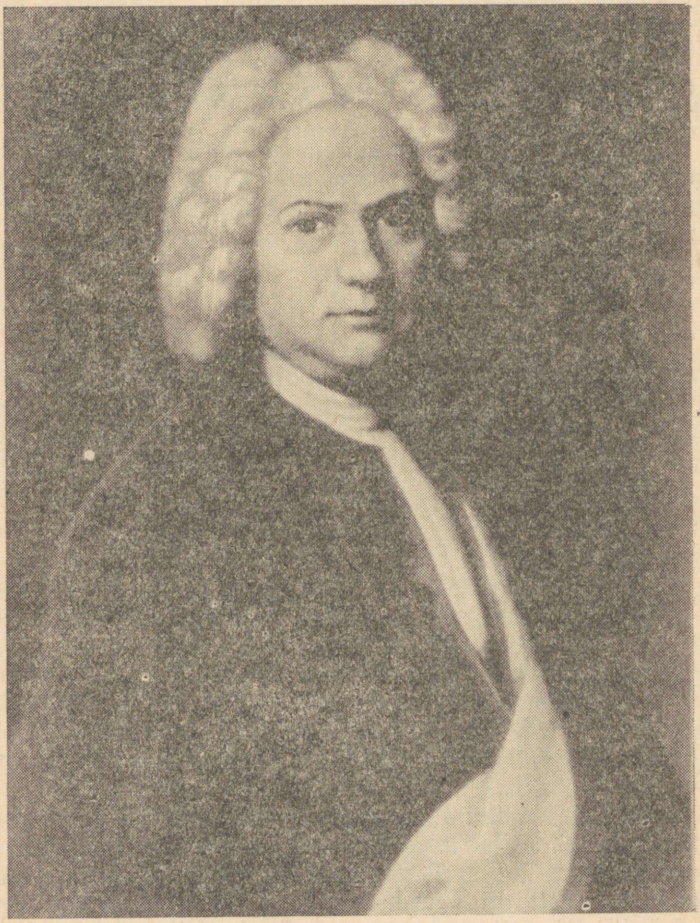
*

Suurepäraseks täienduseks «Brandenburgi tsüklile» on Bachi *orkestrisüidid,* mida helilooja ise nimetas *uvertüürideks.* Alustades iga süiti ulatuslikult arendatud uvertüüriga, rõhutas ta niiviisi uvertüüri tähtsust. Tõepoolest, uvertüür — nagu range peristüül — annab tõsise ja piduliku ilme Bachi süidile, mis kujutab endast meeleolult, liikumiselt ja koloriidilt erksate ning kontrastsete rahvatantsude, žanristseenide või kontsertpalade lihtsat vaheldumist.

Bachi neli orkestrisüiti on laialdaselt tuntud. Kaks esimest (C-duur ja h-moll) kirjutas Bach Köthenis peaaegu samaaegselt Brandenburgi kontsertidega. Kolmas ja neljas (mõlemad D-duur) on loodud hiljem ning olid nähtavasti mõeldud Leipzigis asuva Telemanni «muusikaühingu» (Collegium musicum) kontsertide jaoks, mida Bach juhatas alates 1729. a.[1] On säilinud ka Bachi viies süit g-moll, mille loomisaega pole kindlaks tehtud.

Bachi orkestrisüidid on sisult, vormilt ja väljendusvahenditelt vägagi mitmekesised. Ükski süit ei korda komposit-sioonilt teist. Tol ajal populaarsed tantsud, millel traditsiooni kohaselt oli süitides kõige tähtsam koht, on Bach meisterlikult esitanud väikeste orkestripoeemidena või suurepäraste rahvalikku laadi žanripiltidena.

[1] Selle muusikaühingu jaoks töötas Bach ümber paljud oma kontserdid, nende hulgas ka esimese Brandenburgi kontserdi. Selle uue, veidi lühendatud redaktsiooni nimetas ta «sümfooniaks». Bachi töö kohta Leipzigi Collegium musicumis vt. seitsmendas peatükis.



J. S. Bach (Kötheni-periood).
Joh. Ihle maalitud portree (õli)

Kõrvuti nende peenelt poetiseeritud tantsudega leiame Bachi süitides hingestatud, laululisi aariaid (kolmandas ja viiendas süidis) ning kontsertpalasid, tulvil rahvalikku huumorit ja virtuooslikku hiilgust. Sellised on näiteks finaalskertsod — «Badinerie» («Nali») teises ja «Réjouissance» («Meelelahutus») neljandas süidis. Kogu see esimesel pilgul kirev tantsustseenide, žanripiltide ja -episoodide mitmekesisus on Bachi süitides väljendatud küllaltki tagasihoidlikult ning naiivselt, vanaaegses maneeris. Kuid süidid ei ole kaotanud oma elulisust. «Tõeline, sügav ilu sädeleb ja hiilgab alati,» kirjutas A. Serov, «vaatamata vananenud, paruka-aegsetele vormelitele, need vormelid aga on omakorda huvitavad ajaloolisest küljest, kui näited sümfoonilise muusika «inkunaablitest», ajast, mil sümfooniline muusika oli lapsekingades.» [1]

Vaatamata žanrilisele omapärale, on Bachi süidid-uvertüürid paljuski lähedased Brandenburgi kontsertidele. Nii kontsertides kui ka süitides tugines Bach kindlalt rahvalikule alusele, mitmekülgselt avades ja arendades rahvaliku instrumentaalmuusika realistlikke traditsioone. Süitides ilmnevad need traditsioonid isegi vahetumalt. Edasi — ka süitides täiustas Bach «kontserteerivat stiili», mida akadeemik B. Assafjev on nii tabavalt iseloomustanud: «... helid rõõmustavad, meisterlikkus kutsub esile võistluse ja imetluse, kultuse ahelad on kõrvaldatud, instrumentalism on valmis peegeldama tegelikkust kogu selle rütmide ja helikombinatsioonide mitmekesisuses ...» [2] Lõpuks, nii Brandenburgi kontsertides kui ka süitides kujunes välja Bachi ratsionalistlik orkestripärane mõtlemine, võrsus tema tulevaste monumentaalsete vokaal-sümfooniliste teoste stiil.

Serovil oli õigus, kui ta rõhutas Bachi püüdlust «ühendada meloodilis-harmooniliste kooskõlade iluga instrumentide mitmesuguste tämbrite karakteersust, olid siis need instrumendid saateks laulule või esinesid tulevastele sümfoonilistele vormidele sarnastes teostes» [3].

Silmapaistev vene kriitik oli ka siin läbinägelikum kui paljud lääne muusikateadlased (nende hulgas ka sellised

---

[1] Need üldise sügava tähendusega sõnad ütles Serov Bachi kolmanda (D-duur) süidi kohta. Vt. A. N. Serov. Kriitilised artiklid. S.-Pb. 1895, III kd., lk. 1236.

[2] B. Assafjev (Igor Glebov). Muusikaline vorm kui protsess. Teine raamat. M. 1947, lk. 48.

[3] A. N. Serov. Kriitilised artiklid. S.-Pb. 1895, IV kd., lk. 1794.

J. S. Bachi orkestrisüidid («uvertüürid»)

I. *C-dur* (Köthen, umb. 1721. a.).

Orkester: Oboi I, II; Fagotto; Violini I, II; Viola; Continuo.

1. Ouvertüre
2. Courante
3. Gavotte I, II
4. Forlane
5. Menuett I, II
6. Bourrée I, II
7. Passepied I, II

II. *h-moll* (Köthen, umb. 1721. a.).

Orkester: Flöte, Violini I, II; Viola; Continuo.

1. Ouvertüre
2. Rondeau
3. Sarabande
4. Bourrée I, II
5. Polonaise. Double (Polonees variatsiooniga)
6. Menuett
7. Badinerie (Nali)

III. *D-dur* (Leipzig, 1729.—1730. a. algus).

Orkester: Trombe I, II, III; Timpani; Oboi I, II; Violini I, II; Viola; Continuo.

1. Ouvertüre
2. Air (Aaria)
3. Gavotte I, II
4. Bourrée
5. Gigue

IV. *D-dur* (Leipzig, 1729.—1730. a. algus).

Orkester: Trombe I, II, III; Timpani; Oboi I, II, III; Fagotto; Violini I, II; Viola; Continuo.

1. Ouvertüre
2. Bourrée I, II
3. Gavotte
4. Menuett I, II
5. Réjouissance (Meelelahutus; skertso)

V. *g-moll*

Orkester: Violini I, II; Viola; Continuo (Klavier).

1. Ouvertüre
2. Torneo
3. Aria
4. Menuetto. Trio
5. Capriccio

autoriteedid, nagu näiteks inglise teoreetik A. Carse), kes skolastiliselt näevad Bachi sümfonismis vaid polüfooniliste vormide orkestraalset esitamist ja kes Bachi orkestreerimise meetodis näevad ainult «partiide ükskõikset jaotamist keelpillide ja puhkpillide vahel»[1]. Selliste ebateaduslike seisukohtade mõttetus on silmanähtav. Need põhinevad formalistlikul, tõepoolest ükskõiksel suhtumisel Bachi partituuridesse ja kummutatakse kergesti nende partituuride elava kõlavusega, mis helilooja loominguliste ideede ammendamatus mitmekülgsuses ja nende reaalses kehastuses avavad tema sümfoonilise mõtlemise selge loogika.

Bachi loogika jõud seisab selles, et ta alati toetub kogemustele, ajastu loomingulisele *praktikale,* et ta oskab *eraldada* isiklikest muljetest ja tähelepanekutest eluliselt olulist, *üldtähtsat,* leides selle loominguliseks väljendamiseks dramaturgilise arenduse *omad,* karakteersed vahendid ja vormid. Bachi orkestristiilis näeme sageli ranget enesepiiramist, kokkuhoidu ja paiguti isegi kitsidust väljendusvahendite kasutamisel, mitte kunagi aga juhuslikkust või mehaanilist «ükskõikset partiide jaotamist».

Bachi muusikalise mõtlemise loogika ratsionalistlik alus on vaieldamatu ja, nagu me edaspidi näeme, tema tohutu töö instrumentaalmuusika valdkonnas, kus teda ei piiranud usukultuse kitsendavad nõuded ja traditsioonid, oli määrava tähtsusega mitte ainult tema stiili kujunemisel: see oli vajalikuks ettevalmistuseks klassikalise sümfonismi arenemisele.

*

Weimar-Kötheni perioodil ei lakanud Bach töötamast ka kantaatide alal. Neil aastail kirjutas ta ligi 30 kantaati. Suurem osa neist on loodud Weimaris. [2]

[1] A. Carse. Orkestreerimise ajalugu. Muzgiz 1932, lk. 98.

[2] Bachi kantaatide täpsed loomisajad on enamalt jaolt kindlaks tegemata. Weimaris kirjutas Bach vähemalt kakskümmend kaks kantaati: nr-d 106, 150, 142, 18, 160, 21, 61, 182, 199, 31, 132, 152, 161, 162, 163, 185, 59, 80a, 155, 70, 220 ja 208 («Jahikantaat») — Bachi-ühingu väljaande järgi.

Põhjustel, millest oli juttu ülalpool, ei olnud Bachil Köthenis võimalik jätkata intensiivset tööd kantaatide alal. Siin kirjutas ta tõenäoliselt ainult seitse kantaati — kolm ilmalikku (nr-d 173a, 134a, 202) ja neli vaimulikku (nr-d 47, 141, 22, 23).

Peab tähendama, et Bach ise nimetas vaimulikku kantaati tavaliselt motetiks või kirikukontserdiks (Concerto da chiesa), ilmalikku kantaati — muusikaliseks draamaks (Dramma per musica).

Nende hulgas on sellised dramaatilise muusika šedöövrid, nagu «Actus tragicus» («Traagiline kantaat», 106), «Ich hatte viel Bekümmernis» («Mul oli palju kannatusi», 21), «Gleich wie der Regen und Schnee...» («Otsekui vihm ja lumi...», 18), «Der Himmel lacht» («Taevas naerab», 31), «Komm, du süsse Todesstunde» («Tule, õnnis surmatund», 161), «Wachet» («Valvake», 70) ja teised.

Muusikalt suurepärane (vaatamata S. Francki teksti primitiivsele «galantsusele») on «Jahikantaat» («Was mir behagt, ist nur die muntre Jagd», 208), Bachi üks esimesi «ilmalikke» sedalaadi teoseid. Köthenis kirjutas ta veel kolm ilmalikku kantaati. Nende hulgas paistab silma helge ja elurõõmus «Pulmakantaat» («Weichet nur, betrübte Schatten» — «Kaduge, te kurvad varjud», 202). Sellest õhkub kevadiste tunnete ja meeleolude poeesiat.

Bachi Weimar-Kötheni perioodi kantaatides ilmnevad selgesti uued karakteersed jooned, mis on kahtlemata seotud tema «instrumentaalse dramaturgia» võimsa arenemisega. Bach laiendab julgelt kantaadižanri traditsioonilisi piire, tuues sellesse aktiivse, sügavalt emotsionaalse rahvaliku sisu. Ta *dramatiseerib* kantaati vokaal-sümfooniliste väljendusvahenditega. Ta kasutab kantaadis novaatorlikult *orkestrit,* suurendades ja mitmekesistades selle koosseisu ning aktiviseerides selle osa teose idee ja süžee kujukas avamises.

Bachi kantaatide dramaturgias omandavad suure tähtsuse arendatud orkestriprelüüdid («Sinfonia») ja -interluudiumid. Orkester (tavaliselt ikka koos oreliga) ei piirdu lihtsalt solistide ja koori saatmisega — ta muutub kirjeldatavate sündmuste dramaatiliseks tõlgitsejaks. Bachi eredalt väljendatud rahvaliku tendentsiga instrumentalismi mõju ilmneb ka tema kantaatide ja oratooriumide vokaalses stiilis.

Juba Weimaris eemaldub Bach järk-järgult, kuid otsustavalt vana, kanoniseeritud vormiga kirikukantaadist, mis tegelikult koosnes teatud kindlatest vaimulikest lauludest puhli- ja evangelistlikele tekstidele. A. Schweitzer (nagu paljud teisedki Bachi biograafid) märgib kurvastusega, et helilooja «murdis truudust» «vanaaegse kantaadi puhtale vormile» ja «läks kaasa üldise vooluga», luues uusi kantaate «ooperi stiilis», kus «dramaatilist teksti asendavad nüüd viletsad salmikesed...». Schweitzerile tundub «imelikuna», et Bach võis hakata harrastama kantaadi uut stiili — retsitatiivi, aaria, ansambli ja arendatud orkestripartiiga. Schweit-

zer on oma konservatiivsuses valmis Bachile isegi etteheiteid tegema, et ta laskis end juhtida «mitte kunstilisest maitsest, vaid tolle aja moest».[1] Sääraseid süüdistusi kuulis Bach oma eluajal kiriklikelt ortodoksidelt sageli! Ilmselt elab nende filistrite panetunud traditsioon edasi kodanlikus kunstiteaduses.

Bachi *uus kantaat* oli seaduspärane, ajalooliselt progressiivne nähtus. Pole kahtlust — Bachi kantaatide tekstid ei olnud kaugeltki mitte alati kõrge kunstilise väärtusega. Vaevalt küll rahuldasid Bachi ennastki need Weimari konsistooriumi peasekretäri Saloman Francki või pastor Erdmann Neumeisteri «salmikesed», mis kujutasid endast nendesamade vaimulike tekstide enam-vähem «vaba» ümbertöötust värssides.

On teada, et Bach oli sageli sunnitud ise osa võtma oma vokaalsümfooniliste teoste libretode koostamisest. On ju lõpuks võimalik, et mõned vanaaegsete kantaatide tekstid olid «puhta esteetika» seisukohalt täiuslikumad Francki või Neumeisteri poeetilistest katsetustest. Kuid siiski eelistas Bach neid libretiste (paremaid tal ei olnud), sest «vanaaegse kantaadi puhas vorm» teda ei rahuldanud.

Bach oli liiga suur kunstnik selleks, et teda oleksid «moe nimel» ahvatlenud uue kantaadi välised efektid või, veel enam, selle koostajate vesised salmikesed. Seda ei julgeks kinnitada ükski Bachi biograaf, kes tahab olla objektiivne. Järelikult olid mingisugused teised, sügavamad põhjused, mis sundisid Bachi loobuma «vanast» kirikukantaadist.

Milles siis seisid need põhjused?

Eelkõige muidugi selles, et Bachi muusika eluline sisu ei mahtunud kuidagi vanade traditsiooniliste vormide kitsastesse raamidesse. Bachile kui progressiivsele, mõtlevale muusikule (ja Bach oli eelkõige muusik) oli sügavalt võõras ning vastumeelne igasugune dogma, igasugune skeem. «Vanaaegse kantaadi puhas vorm» oli aga just *dogmaatiline*. See piiras järsult nii temaatikat kui ka muusikaliste väljendusvahendite valikut, kirjutades ette omad, viljatu kirikliku esteetika normid. Need «normid» just olidki teravas lepitamatus vastuolus Bachi kunstiliste vaadete ja huvidega.

Ajal, kui Euroopas intensiivselt arenesid instrumentaalmuusika ja ooperikunst, kui «teatrimuusika» tungis

[1] A. Schweitzer. J. S. Bach. M. 1934, lk-d 44 ja 168.

visalt — kirikliku moraali kandjate fanatismi kiuste — mitte ainult elu-ollu, vaid ka usukultusesse, ajal, kui üha valjemini ning julgemini hakkasid kostma hääled, mis kinnitasid, et teatri- ja kirikumuusika vahel ei ole tegelikult enam mingit vahet, ja kui seda mõtet südilt kaitsesid, nii teoreetiliselt kui ka praktiliselt, kõige tuntumad Bachi kaasaegsed heliloojad — Händel, Mattheson, Telemann, Keiser ning isegi mõned «liberaalsed» kirikutegelased (nagu pastor ja «uues stiilis» kantaatide koostaja E. Neumeister) — muutus vana kantaat loominguliseks anakronismiks, mille «püha puutumatust» kaitsesid ainult konservatiivsed kirikuringkonnad.

Jääda ustavaks vanale kantaadile, tähendas käia vanade, iganenud traditsioonide teed, tähendas tagasiminekut. See ei olnud sugugi Bachi loomuse kohane. Endastmõistetavalt pöördus ta uue kantaadi vabama ja paindlikuma vormi poole, mis andis avaramad võimalused rahvatemaatika ja vokaalsümfoonilise stiili (ooper, instrumentaalmuusika) saavutuste loominguliseks rakendamiseks ning arendamiseks. Niisiis oli see, mis Schweitzerile näis «imelikuna ja kahetsusväärsena», täiesti loogiline ja eluliselt vajalik Bachile, kes otsis oma muusikalistele kavatsustele dramaatilist väljendust.

Selleks ajaks väljakujunenud uue kantaadi vorm vastas paljus Bachi nõuetele ja ta kasutas selle geniaalselt ära, ületades, niipalju kui võimalik, puudusi libretos ja tekstis, millele ta muide omistas tinglikult sümboolse (kuid sugugi mitte absoluutse) tähenduse. «Sümfoonia» (orkestri-sissejuhatus), retsitatiiv ja aaria (aria da capo) ning ansamblid said Bachi kantaatides uue, sügava mõtte.

Ühtlasi suurendas Bach kooride osatähtsust, kohati kuni ulatuslike dramaatiliste stseenideni. Seevastu vähendas ta traditsiooniliste koraalide osa, säilitades neid ainult kui kantaadi vältimatut komponenti.

Bachi uus kantaat lähenes sel viisil ooperile. Kuid vaatamata «ooperlikule stiilile» (mille eest Bachile alatasa etteheiteid tehti), jäi Bachi uus kantaat siiski kantaadiks.

See lakkas olemast kirikukantaat selle sõna ranges mõttes, kuid ei muutunud muidugi ka ooperiks (kuigi Neumeister nimetas kantaati «ooperipalaks» — «ein Stück aus einer Oper»), samuti nagu ei muutunud ooperiks ka Bachi ilmalik kantaat — «dramma per musica».

See on arusaadav, sest Bach ei seadnud endale ülesandeks luua ooperit. Tema tee oli teine. Tema dramatiseeritud kantaadid ei olnud ettevalmistuseks ooperitele, vaid grandioossetele oratooriumidele, passioonidele ja missale h-moll, milles Bachi võimas vokaal-sümfooniline stiil leidis jäägitu, täiusliku kehastuse.

Kuid need monumentaalsed helitööd, nagu paljud parimad kantaadidki, kirjutas Bach juba Leipzigis.

KUUES PEATÜKK

«LEIPZIGI KANTOR»

«Variserid, elik pühad isad . . .»
Leonardo da Vinci

«. . . Teie kõrgeausus.

Andestage mulle, Teie vanale ustavale teenrile ja sõbrale, et luban endale Teid tülitada. Juba neli aastat on möödunud ajast, mil Te mind õnnelikuks tegite oma vastusega minu kirjale. Nii palju kui ma mäletan, palusite endale teatada mõningatest Fatalität'idest [saatustest].

Minu Fata [saatus] alates noorusaastaist, kaasa arvatud mutation [muudatus], mis tegi mind kapellmeistriks Köthenis, on Teile teada. Seal oli mul armulik ja muusikat armastav vürst, kelle teenistusse mõtlesin jääda kogu eluajaks. Kuid pidi juhtuma nii, et ülalnimetatud Serenissimus [hiilgus] abiellus Bernburgi printsessiga, ja siis hakkas näima, et nimetatud vürsti huvi muusika vastu justkui jahtub, seda enam, et uus printsess oli amusa [ebamusikaalne]. Nii siis oli jumala tahtmine, et ma sattusin siia Püha Tooma kooli muusikadirektoriks ja kantoriks, kuigi mulle tundus algul väga imelik, et mind kapellmeistri kohalt kantoriks kutsuti. Sellepärast ma venitasin oma otsusega veerand aastat, kuid sedasinast teenistuskohta kirjeldati mulle nii favorable'ina [soodsana], et ma lõpuks, seda enam, et minu pojad tahtsid edasi õppida, otsustasin kõigekõrgema nimel Leipzigi asuda. Mind prooviti, ja pärast seda võtsin ma sellesinase muudatuse vastu. Siin asun ma siis nüüd Jumala tahtmist mööda tänini. Kuid kuna 1) ma leian, et seesinane töökoht ei ole nii väärtuslik, nagu mulle teda kirjeldati, 2) ma jään ilma paljudest Accidentia'test [teenistustuludest], mis on seotud sellesinase ametiga, 3) elu siin on väga kallis, 4) siin on imelikud ja muusika vastu vähe huvi tundvad ülemused, mistõttu ma olen sunnitud kogu aeg elama

alalises kurvastuses, keset kadedust ning tagakiusamist, siis selle kõige tõttu olen sunnitud otsima kõigekõrgema abiga oma õnne teises kohas. Kui Te ehk kuulete mõnest convenable station'ist [sobivast teenistuskohast] Teie vana ustava teenri jaoks, siis ma paluksin Teid kõige alandlikumalt anda mulle oma heatahtlik soovitus. Omalt poolt võin tõotada, et püüan õigustada Teie intercession'i [eestkostmist] ja soovitust.

Minu praegune teenistus toob sisse umbes 700 taalrit, ja kui matuseid on rohkem kui ordinairement [harilikult], siis accidentia [tulu] proportsionaalselt suureneb. Kuid tervisliku õhu puhul langeb see ära, nii näit. kaotasin ma möödunud aastal ordinaarsete matuste pealt üle 100 taalri accidentia't [tulu]. Tüüringis on mul 400 taalriga kergem ära elada kui siin kahekordse summaga, sest elu on erakordselt kallis.

Tahan veel kõnelda oma perekondlikest asjust. Minu naine suri Köthenis ja ma abiellusin teistkordselt. Esimesest abielust jäid mul ellu kolm poega ja tütar, keda Teie, kui suvatsete mäletada, nägite Weimaris. Teisest abielust on mul üks poeg ja kaks tütart. Mu vanem poeg on nüüd studiosus juris [õigusteaduse üliõpilane], kaks järgmist käivad veel: üks primam [esimeses] ja teine secundam classem [teises klassis], vanem tütar pole veel mehele läinud. Lapsed teisest abielust on veel väikesed, vanem poiss on kuueaastane. Kuid kõik nad on sündinud Musici [muusikud] ja ma võtan endale julguse teile kinnitada, et võin oma perekonnaga korraldada concert vocaliter et instrumentaliter [vokaalse ja instrumentaalse kontserdi], seda enam, et minu praegusel naisel on puhas sopran ja minu vanem tütar laulab päris ilusasti teist häält kaasa.

Ma kardan, et olen üle astunud viisakuse piiridest, tülitades Teid nii pikalt, sellepärast ruttan lõpetama, jäädes Teile alati aupaklikuks

Teie alandlikult ustav teener
Johann Sebastian Bach»

Leipzig, 28. oktoobril 1730. a.[1]

---

[1] Tsiteeritud kogumiku M a t e r j a l e j a d o k u m e n t e m u u s i k a a j a l o o s t (II kd., lk-d 484—485) järgi, kusjuures on ära parandatud mõned tõlke ebatäpsused. Seda Bachi kirja säilitati pärast Erdmanni surma — koos viimase materjalidega — Moskvas, Riiklikus Arhiivis. Esmakordselt avaldati see kiri kaheköitelises Bachi biograafias, mille koostas Ph. Spitta.

Selle kirja adresseeris Bach oma lapsepõlvesõbrale Erdmannile Danzigi. Kunagi olid nad koos õppinud Ohrdrufi lütseumis ja Lüneburgi koolis. Vahepeal oli paljugi muutunud. Ja nüüd, kus Bach teenis Leipzigis Tooma kiriku kantori tagasihoidlikul kohal, oli Erdmann Vene konsulaadis Danzigis tähtis ametnik. Niikaua, kui Bach töötas «õukonnamuusikuna» Weimaris ja Köthenis, pidas Erdmann temaga veel mõningat sidet, kuid pärast seda, kui Bach asus Leipzigi, «unustas» Erdmann oma endise koolivenna: viibides 1725. aastal Leipzigis, ei pidanud ta isegi võimalikuks külastada oma vana sõpra. Seda kibedam ja raskem oli endast lugupidaval Bachil pöörduda Erdmanni poole alandliku palvega. Kuid... seda nõudsid Bachi rasked elutingimused Leipzigis.

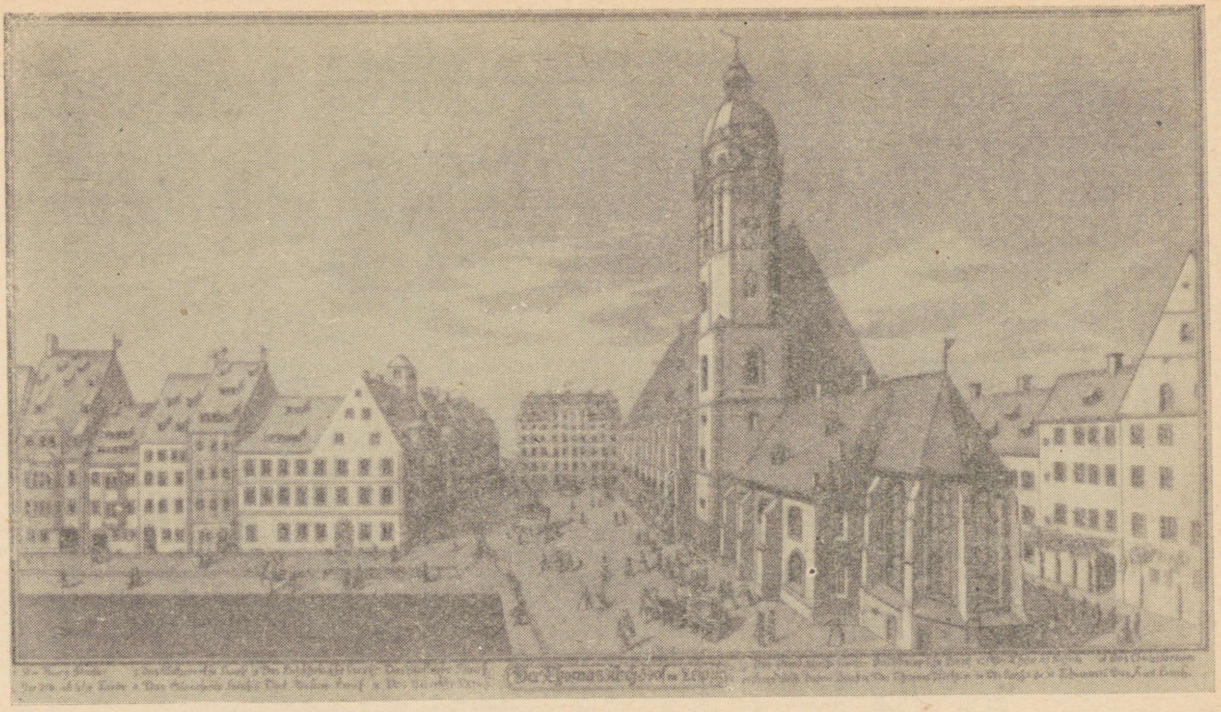
Juba esimestel tööaastatel Leipzigi kantorina ja kooliõpetajana mõistis Bach, et kohustus, millele ta oli alla kirjutanud, sidus teda käsist ja jalust. Oli vaja üliinimlikku energiat, et saavutada kõige tühisemaidki tulemusi, ja seegi ei õnnestunud alati, Bach sõltus siin eranditult kõigist peale... iseenda.

Tooma kiriku koolis valitses äärmine laos. Alalised lahkhelid, tülid ja nääklused õpetajate vahel viisid kõige küünilisema lodevuseni. Ruumikitsikus ja mustus soodustasid õpilaste hulgas lakkamatuid haigestumisi.[1] Kommete toorus ja lõtvus ühinesid siin valevagaduse ja silmakirjalikkusega. Kooripoisid, kellel ei olnud distsipliinist aimugi, otsisid odavat lisateenistust — nad karjusid tänavaprotsessioonidel täiest kõrist laulda ja jõid saadud veeringud samas maha, rasketel päevadel aga lihtsalt nurusid möödujailt almust!... «Nende vastikute koorilauljatega,» märgib A. Pirro, «oli Bach sunnitud mööda saatma oma elu kõige raskemaid päevi...»

Talle omase energiaga asus Bach tööle. Ta tegi kõik, mis võis, s. t. kõik, mis oli inimvõimete piirides. Kuid juba algusest peale sattus ta oma tegevuses tuhandele pisitakistusele ja ebameeldivusele, mis Bachi äkilise ja sirgjoonelise iseloomu tõttu muutsid ta niigi terava vahekorra kolleegide ja õpilastega veelgi komplitseeritumaks.

---

[1] Juba 1717. aastal kaebas Kuhnau — Bachi eelkäija —, et Tooma kooli õpilased ei saa kunagi lahti sügelistest. Ta juhtis tähelepanu ka sellele et koorilauljad, kes kerjusliku tasu eest laulavad pulmades, matustel jne., rikuvad järjest rohkem oma häält.



Tooma tänav, kirik ja kool Leipzigis.
(Vanaaegne gravüür)

Iga aastaga need vahekorrad üha halvenesid. Vaimulik juhtkond veeretas alatasa kogu vastutuse distsipliini laostumise eest kooris kantorile. Bachi kolleegid, enamalt jaolt väikekodanliku, egoistliku meelelaadi ja äärmiselt madala kultuuritasemega inimesed, kasutasid juhust «parandamatu» kantori enesearmastuse solvamiseks. Kooripoisid, kes tundsid ülemuste sõnatut toetust, suhtusid oma põhilisse juhti avalikult ülbe jultumusega.

Kõik see ärritas, mõnikord aga viis hoopis rööpast välja tagasihoidliku, kuid endast lugupidava Bachi, kes tundis oma jõuetust selles tagajärjetus võitluses ja ühtlasi väga hästi mõistis, et tema on kõige vähem süüdi koolis valitsevas korralageduses ning muusikaelu laostumises.

Vahepeal aga muutusid kiriklike ülemuste jämedad ja aluseta kallaletungid üha küünilisemaks. Kirikunõukogu istungil 2. augustil 1730. aastal otsustati koguni alandada kantori palka sel põhjusel, et Bach ... «ei käitunud nii nagu kord ja kohus» (lehekülje äärel: «saatis hr. bürgermeistri teadmata õpilaste koori provintsi. Sõitis ära puhkust võtmata»); et kantor «vähe sellest, et ta midagi ei tee, ei taha seekord isegi seletust anda, ei vii läbi laulutunde; on ka teisi kaebusi; muudatused on möödapääsmatud, sellele on vaja ükskord lõpp teha ...»[1] Niisugune oli toon, mida tarvitasid kiriklikud ülemused Bachiga rääkides.

Vastuseks sellele «otsusele» esitas Bach sama aasta 23. augustil kirikunõukogule märgukirja «Lühike, kuid ülimal määral vajalik projekt kirikumuusika heaks korraldamiseks koos erapooletute arutlustega sellesinase languse kohta».

Selles märgukirjas[2] kirjeldab Bach tagasihoidlikes toonides, kuid halvasti varjatud meelepahaga temale usaldatud kooride ja orkestri viletsat olukorda. Tema käsutuses ei ole elementaarseltki väljaõpetatud lauljate ja instrumentalistide kõige hädatarvilikumat koosseisu. Vajaliku 20 instrumentalisti asemel on tal ainult 8 muusikut: «4 linna puhkpillimängijat, 3 viiuldajat-meistrit (Kunst-Geiger) ja 1 meistri käealune». «Kuid tagasihoidlikkus ei luba mul kuigi õigla-

---

[1] Materjale ja dokumente muusika ajaloost, II kd., lk-d 483—484.

[2] Sealsamas, lk-d. 480—483.



Tooma kooli kooripoisid.
(L. Richteri joonis)

selt kõnelda nende võimetest ja muusikalistest teadmistest,» lisab Bach irooniliselt.

Veel halvem on lugu koorilauljatega. Kõigist kasvandikest eraldab Bach «17 kõlblikku» ja ülejäänuist «17 mittekõlblikku ning 20 sellist, keda ei ole veel võimalik rakendada».

Kooli võetakse vastu «palju andetuid ning muusika jaoks hoopis kõlbmatuid» õpilasi... «Neid aga, kes toovadki endaga kooli kaasa mõningaid teadmiste algeid, ei saa siiski mitte otsekohe, nagu seda nõutakse, rakendada... Sellest aga on kerge järeldada, et muusikakoor peab alla käima...»

Bach kaebab kibedusega ka muusikute raske materiaalse olukorra üle: «... saksa muusikud on jäetud oma vajaduste ja murede vintsutada ning paljud neist ei saa elatusmurede tõttu mõeldagi enesetäiendamisele või sellele, et esile tõusta... Seda kergem on jõuda järeldusele, et benefiitside lõpetamine võtab mult võimaluse muusika paremasse olukorda viimiseks...»

Sellel väliselt ametlikul dokumendil on Bachi eluloos suur tähtsus. Eredalt kujutab see traagiliselt väljapääsmatut olukorda, milles elas suur muusik, kes oli sunnitud aru andma ja oma saatuse üle kaebama just nendele, kes teda alandasid ning halvasti kohtlesid. Kuid Bach on teadlik oma moraalsest üleolekust. «Procul este, profani!»[1] kostab tema «ametliku kirja» ridade vahelt.

Lühike, kuiv märkus nõukogu istungi protokollis 25. augustil 1730. aastal rõhutab veel kord kiriklike ülemuste külma, filisterlikult südametut suhtumist Bachisse: «*Bürgermeister Born:* ta rääkis kantor Bachiga, kuid viimane näitab üles vähest soovi töötada, ning tekib küsimus, kas ei peaks klassi Petzoldi asemel M. Krügelile üle andma, ilma eritasuta.

Conclusum [otsus]: Olgu nii...»[2]

Bachi olukord Leipzigis muutus väljakannatamatuks. 45-aastane kantor otsustas koolist lahkuda. Ja 1730. aasta oktoobris — tõenäoliselt pärast teatud seesmist võitlust, saatis ta eespool äratoodud kirja oma endisele sõbrale Erd-

[1] «Eemale, võhikud!»

[2] Materjale ja dokumente muusika ajaloost, II kd., lk. 484.

mannile Danzigi. Vastust sellele kirjale nähtavasti ei tulnud.

Võib-olla võitis Bach ette veel teisigi samme, et välja pääseda sellest raskest olukorrast. Meie ei tea seda. Nii või teisiti, neil rasketel päevadel ei tulnud talle keegi appi. Samal ajal aga oli Bachil, kes oli kaotanud usu ellu ja väsinud kurnavas ebavõrdses võitluses kiriklike ülemustega, ümberasumine koos oma suure perekonnaga teise linna seotud väga suurte raskustega. Ja mida võiski anda uus koht Bachile, kes oli «jäetud oma vajaduste ja murede vintsutada», Bachile, kes ei saanud «elatusmurede tõttu mõeldagi enesetäiendamisele, või sellele, et esile tõusta . . .»

Nii või teisiti, vana kantor oli sunnitud alla suruma solvangud ja jääma Leipzigi. Kuid Bach ei pannud relvi käest; sõnatu, varjatud võitlus kestis tema elupäevade lõpuni. Alles aastail 1730—1734, kui pärast Ernesti (vanema) surma kooli rektoriks valiti J. M. Gesner, Bachi sõber ja tema ande austaja, muutus Leipzigi kantori elu pisut kergemaks.

«MAGNIFICAT»

«Kõlage, laulud . . .»
J. S. Bach
(172. kantaat)

Sel ajal, kui Bach asus Leipzigi, oli ta kolmekümne kaheksa aastane. Ta oli oma parimas loomiseas.

Me teame, kui viljakalt töötas Bach Weimaris ja Köthenis, võites visalt raskusi ja eluviletsusi. Me teame, kuidas kujunes tema rahvalikkuse ja humanismi vaimust kantud muusika stiil. Aastaid kestnud väsimatu töö, mille tulemusena valmis rida suurepäraseid instrumentaal- ja vokaalteoseid, avaldas määravat mõju Bachi loomingulise ande ja meisterlikkuse intensiivsele kasvule, valmistas teda ette keerukamate ja vastutusrikkamate ülesannete lahendamiseks.

Bach tundis eneses ammendamatut jõudu. Ta oli tulvil energiat, sest ta uskus oma jõusse ja üritusse, mida teenis. Teda veetlesid suured kavatsused, helilooja mõttes kujunesid monumentaalsed vokaal-sümfoonilised teosed, millele ta oli mõelnud juba Köthenis. Nende kavatsuste teostamisele

andus ta nüüd kogu oma kunstnikuloomusele omase kirega.

Leipzigi-elu esimestel aastatel võttis Bachi loominguline tegevus uue võimsa hoo. Tarvitseb vaid märkida, et vaevalt poolteise aasta jooksul (1723. aasta keskelt kuni 1725. aasta alguseni) lõi ta üle kahekümne kantaadi, kaks suurt motetti [1], «*Magnificat*'i» — kiidulaulu solistide, koori ja orkestriga ettekandmiseks — ning lõpetas «Johannes-passiooni», ühe oma kõige suurematest teostest (mida oli kavandanud ja alustanud Köthenis).

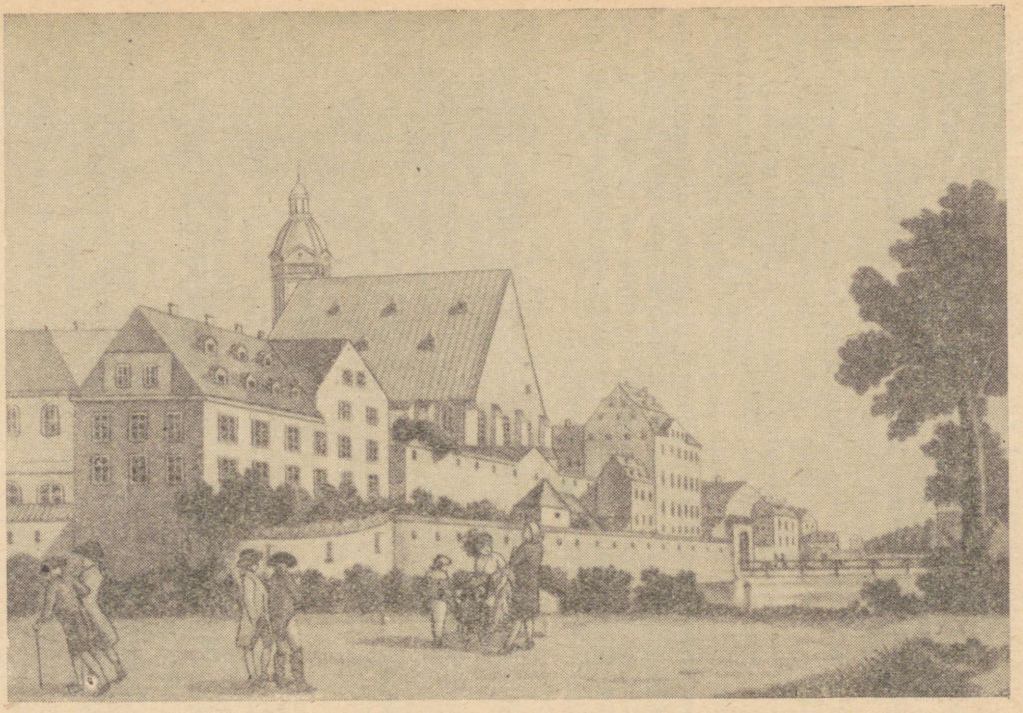
Tähelepanu väärib ka see, et enamikule Bachi selle aja-järgu helitöödele on iseloomulik helge, vankumatult rahulik meeleolu. Tema 1723.—1724. aastatel loodud kantaatide [2] paljudelt, väga paljudelt lehekülgedelt õhkub tõelist rõõmu ja ammendamatut elujõudu. Aariad ja ansamblid taaselustavad igal sammul rahvalaulu ja -tantsumuusika mitmepalgelisi kujundeid; koorid on pidulikud ja suursugused, orkestratsioon paelub oma tagasihoidliku kaunidusega. Kõik see on eriti iseloomulik «Magnificat'ile» — tõelisele «rõõmusümfooniale».

Näis, et lõpuks õnn naeratas Bachile ja heliloojal avanes reaalne võimalus pühendada end täielikult armastatud loomingule. Kuid paraku, see häirimatu loomisrõõmu periood ei kestnud kuigi kaua. Varsti algas Bachil raske võitlus oma Leipzigi-ülemustega, kes, nagu teada, «tegid kõik nendest sõltuva selleks, et murda geniaalse inimese loomingulist energiat». Oli vaja Sebastian Bachi võimsat tahtejõudu ja visadust, et mitte alistuda selles kurnavas võitluses. Kuid Bach kaotas siiski palju: see pidev varjatud võitlus õiguse eest *loomingulisele* tegevusele neelas palju loomingulist energiat. Oli perioode, mil meeleheitele viidud Bach oli sunnitud seda õigust taotlema alanduste, palvete ning järeleandmiste liiga kalli hinnaga.

Kuid pöördume tagasi oma teema juurde. Vaatleme Bachi üht suurepärasemat teost, mis on loodud Leipzigi-perioodi algul — kiidulaulu neljale solistile, viiehäälsele koorile ja orkestrile — «Magnificati». See teos on kirjutatud 1723. aas-

[1] Viiehäälne motett «Jesu meine Freude» ja kaheksahäälne (kahekooriline) motett «Singet dem Herrn ein neues Lied». Samasse perioodi kuulub ka «Sanctus» C-duur ja mõned teised vähemtähtsad teosed.

[2] Osutame kantaatidele nr-d 63, 70, 76, 119, 186, 194, 69, 190, 172 jt.



«Tooma väravate» juures vanas Leipzigis.
(Vanaaegne gravüür)

tal. Temast on säilinud kaks partituurautograafi: üks D-duur, teine Es-duur.[1]

«Magnificat» on Bachi üks esimesi monumentaalseid helitöid vokaal-sümfoonilises žanris. See on tulvil juubeldava rõõmu kirgast valgust. Teos on kirjutatud ladinakeelsele tekstile (Luuka ev., I ptk., 46—55) ja mõeldud ettekandmiseks jõululaupäevaõhtusel jumalateenistusel. Ja ometi, kui kauge ja sisuliselt isegi võõras on see palvelaulude kirikliikule dogmale!

Kui palju on selles suurepärases teoses maist, inimlikku rõõmu (millel pole midagi ühist «selgustatud müstikaga», mida siit asjatult otsivad Bachi kodanlikud uurijad), kui palju motsartlikku helget sädelevust ja kui palju naiivset, siirast realismi on tunnete ja mõtete sügavas väljenduses!

Tundub, et selle klassikalise partituuri noodiridade vahele on nagu pilkeks kirjutatud traditsiooniline vaimulik tekst — võõrkeelne ja võõras. Igal juhul, jõuliste, säravate ja võimsalt hoogsate rahvakooride tormiline juubeldus lämmatab täielikult teksti eluvõõra skolastika.

Sellised on oratooriumi kõik viis koori: sissejuhatav «Magnificat» («Minu hing austab väga»), millele eelneb pidulik orkestriprelüüd — «sümfoonia», «Omnes generationes» («Kõigi põlvede rahvad», nr. 4), «Fecit potentiam» («Ta on suurt väge üles näidanud», nr. 7), ülev koorifuuga «Sicut locutus est» («Nõnda, kui ta on rääkinud», nr. 11) ja «Gloria» — lõpukoor «Au» (nr. 12), milles Bach

«lõpu algusega liidab»,

kasutades meisterlikult sissejuhatava koori «Magnificat» temaatilist materjali. Neid koore võib julgesti nimetada vokaal-sümfoonilisteks stseenideks või piltideks, mis kujutavad rahva juubeldavat rõõmu.

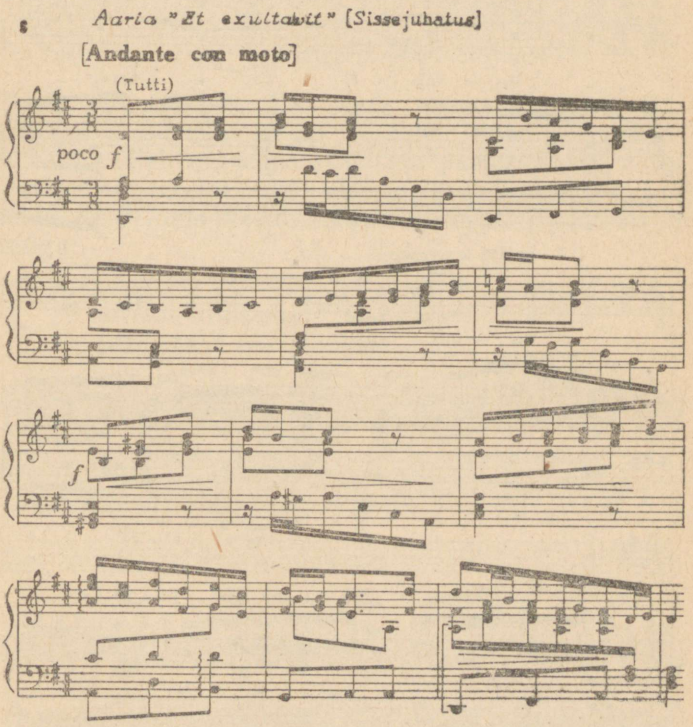
Imeilusad on erineva meeleoluga aariad ja ansamblid (viis aariat, duett ja tertsett). Ka siin tõlgitseb helilooja küllaltki vabalt ja omapäraselt tavakohast teksti, andes sellele *mõistukõnelise* (sugugi mitte kirikliku ja isegi mitte religioosse) tähenduse.

---

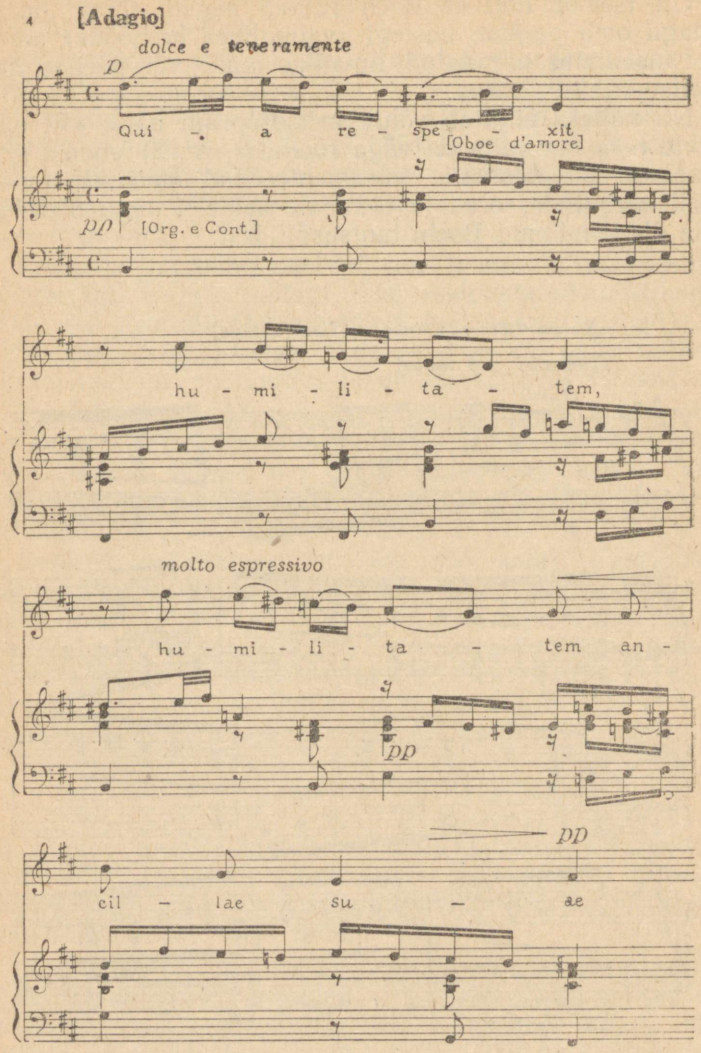
[1] «Magnificat'i» orkestri koosseis: 2 flööti, 2 oboed d'amore, 2 oboed, [2 fagotti], 3 trompetit, timpanid; I ja II viiulid, aldid, tšellod; orel, tšembalo (bassvioola või kontrabassiga).

On iseloomulik, et Bach rüütab sageli «Magnificat'i» (nagu oma paljude teistegi «vaimulike» helitööde) aariad ja ansamblid arendatud ilmaliku laulu või poetiseeritud tantsu vabasse vormi.

Nii näiteks kujutab võluv metsosoprani aaria «Et exultavit («Ja mu vaim on väga rõõmus», nr. 2) endast gratsioosset, läbipaistvalt instrumenteeritud *menuetti* (soolohääl keelpillide, oreli ja tšembalo saatel), nagu oleks see siia üle kandunud Bachi tantsusüitidest:

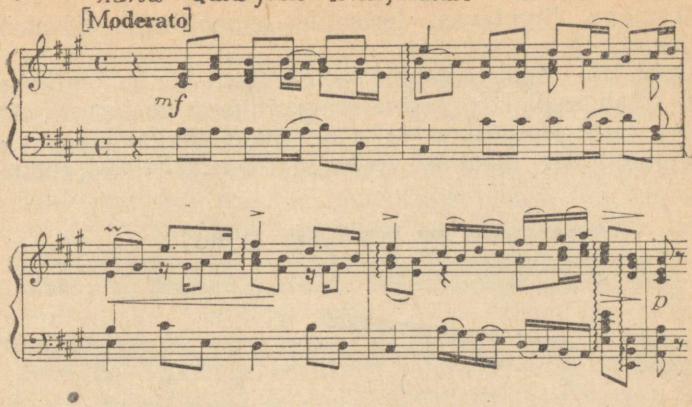


Järgmine, soprani aaria «Quia respexit» («Sest ta on vaadanud», nr. 3) on *lüüriline laul* tulvil õrna nukrust (iseloomulik koloriidilt on ka instrumentaalsaade soleeriva oboega «d' amore»):



Väga väljendusrikkale teemale (karakteerse basso ostinato'ga) ülesehitatud bassiaaria «Quia fecit mihi magna» («Sest mulle on suuri asju teinud», nr. 5) tundub *gavoti* omapärase transkriptsioonina:

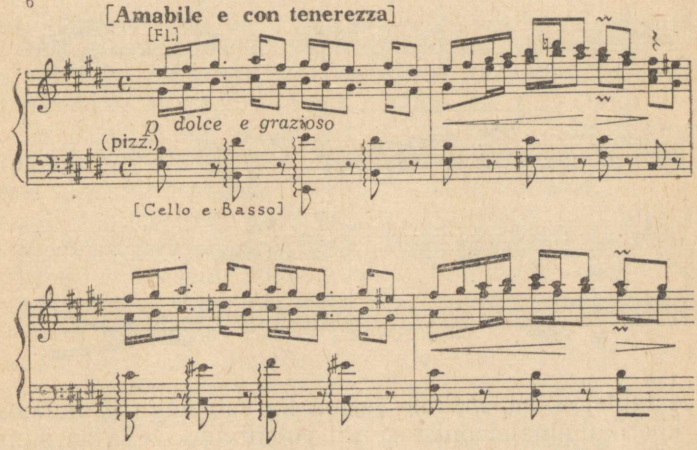
5 *Aaria "Quia fecit"* [Sissejuhatus]



Dueti «Et misericordia» («Ja tema halastus», nr. 6) muusikas taaselustavad alt ja tenor flöödi, keelpillide ja tšembalo saatel vanaegse *sitsiliana* pastoraalseid viise.

Tantsulist poeesiat õhkub aldi aariast «Esurientes» («Näljaseid», nr. 9), mis köidab nii oma meloodia ilu kui ka peene rütmiga:

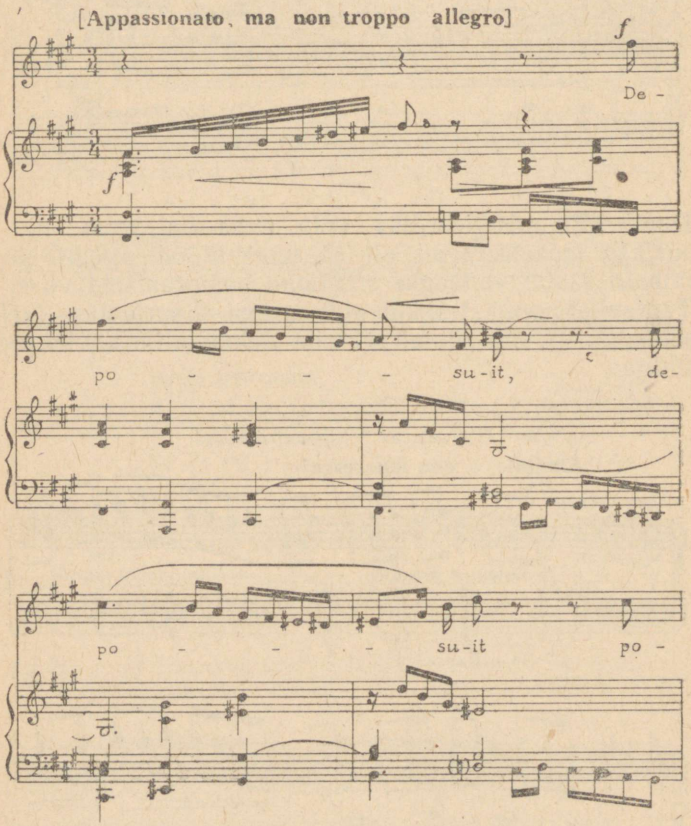
6 *Aaria "Esurientes"* [Sissejuhatus]



Idülliline tertsett kahele sopranile ja aldile — «Suscepit Israel» («Ta on vastu võtnud Iisraeli», nr. 10) on tulvil hingerahu. Siin valitseb unistavalt lüüriline meeleolu, sa-

muti nagu liigutavas, tertsetile temaatiliselt lähedases aarias «Quia respexit» (nr. 3).

Keset kõiki neid tantsulisi ja lüüriliselt kontemplatiivseid palu kõlab ereda kontrastina dramaatilisest paatosest õhkuv tenori aaria «Deposuit» («Ta on maha tõuganud», nr. 8) oma sümboolse, maalilise teemaga («on maha tõuganud»):



See tahtejõuline, mehine teema kasvab välja grandioossest koorikulminatsioonist «Fecit potentiam» («Ta on suurt väge üles näidanud») nagu ähvardav hääl rahva hulgast, kuulutades «aujärgedelt mahatõukamist». Selle aaria kaja kostab ka kõigis järgmistes «Magnificat'i» osades, kuni lõpukoorini «Au».

«Magnificat'i» partituur on Bachi vokaal-sümfoonilise stiili täiuslik näide. Juba põgus tutvuminegi selle partituuriga hajutab täielikult lääne muusikateadlaste poolt loodud absurdse legendi Bachi orkestri «mittekarakteersusest» ja arhailisusest.

Glinka märkis õigesti: «Instrumentatsioon sõltub otseselt muusikaloomingust endast. Muusikalise mõtte ilu *kutsub esile* orkestri ilu.» Bachi ja teiste vanade klassikute loomingust rääkides rõhutas Glinka, et «nende orkester on üllatavalt ilus, vaatamata tolle aja instrumentaalsete võimaluste piiratusele, võrreldes meie — Beethoveni-järgse aja võimalustega»[1].

Tõepoolest, Bachi meisterlikkus selles seisabki, et vaatamata instrumentaalsete vahendite äärmisele tagasihoidlikkusele, oskas ta oma vokaal-sümfoonilistes teostes saavutada tohutu dramaatilise väljendusjõu. Ning orkestril on nendes teostes küllaltki omapärane osa, mis on sama tähtis kui solistidel ja kooridel.

Sebastian Bachi looming, mis toitus saksa rahvamuusika sügavaist lätteist, kasvas ja arenes XVII—XVIII saj. orelikunsti rahvuslike traditsioonide pinnal. Need traditsioonid avaldasid küllaltki suurt mõju ka Bachi polüfoonia (mis on oma põhiolult «orellik», mitte vokaalne) arenemisele ja selle polüfoonia rüpes kujunevale uuele harmoonilisele stiilile. Nendelesamadele traditsioonidele toetus Bach, kui ta oma ansambli- ja orkestriteostes vabalt kasutas ning hiilgavalt arendas kontserteerimise printsiipi, mis saigi talle aluseks temaatilise materjali omapärasel sümfoonilisel läbitöötamisel. Seda kõike peab silmas pidama, et õigesti mõista ning hinnata Bachi orkestri osa ja tähtsust.

Bachi mõtlemisele vastavad muusikalised kujundid on instrumentaalsed — «orellikud». Tema ansambli- ja vokaal-sümfoonilisi teoseid iseloomustab tüüpiliselt orelipärane kõlavus. Kahtlemata omistab Bach alati suurt tähtsust inimhääle tõetruule väljendusrikkusele. Kuid siiski on vokaalne joon (või jooned) temale vaid üks võrdõiguslikke komponente muusikalise mõtte ühtses ja üldises «orellik-sümfoonilises» arenduses. Orkestri osa sellises arenduses on loomulikult küllaltki tähtis, kuigi mitte iseseisev, samuti nagu pole iseseisvad ka vokaalpartiid, mida Bach sageli

[1] M. I. Glinka. Märkusi instrumentatsioonist. Muzgiz, L. 1937, lk. 27.

käsitleb «instrumentaalselt» (ja tihtipeale nagu oreli registrit).

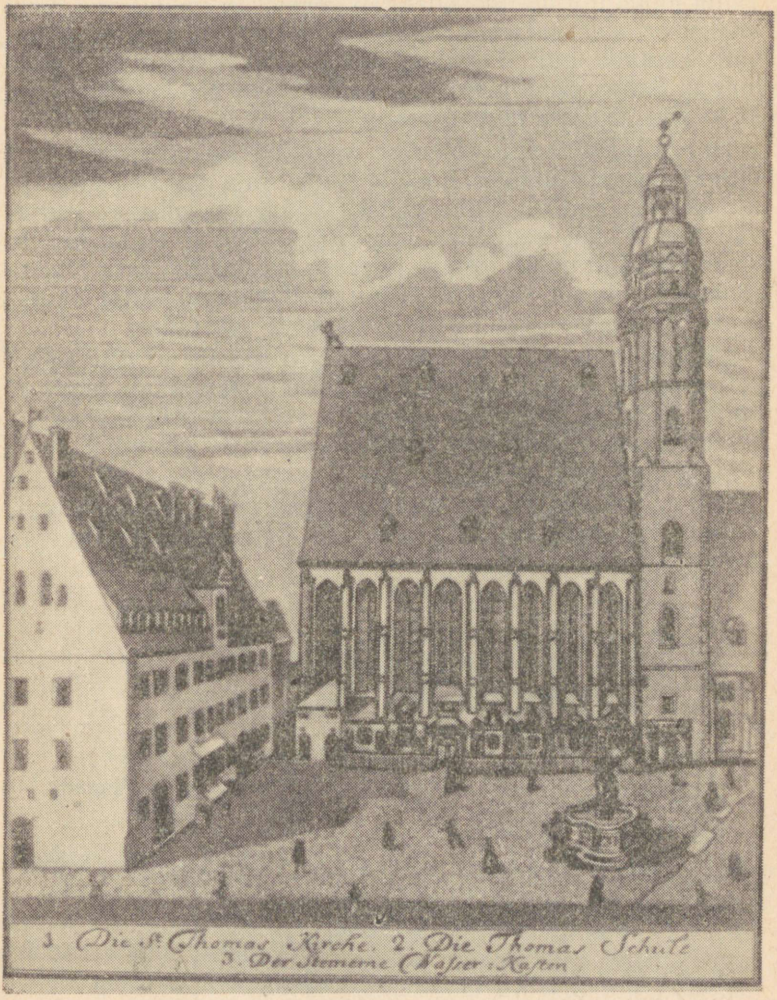
Allutades *kõik* vahendid kunstilise idee ja muusikalise mõtte dramaturgiliseks väljendamiseks, saavutab Bach kogu teose hämmastava ühtsuse ja monoliitsuse. Seejuures on talle aluseks orkester, kui *organism,* milles instrumendid ja hääled on lahutamatult ühte sulanud. See Bachi loomingulise meetodi iseloomulik ja tähtis joon avaldub selgelt juba tema Weimari-perioodi kantaatides. Erilise jõuga ilmneb see aga tema suurtes vokaal-sümfoonilistes teostes.

«Magnificat» on Bachi üks parimaid teoseid selles žanris. Oma idee sügavuselt, dramaatilise väljenduse jõult ja range ning harmoonilise vormi täiuslikkuselt on sel teosel väärtuslik koht selliste mineviku muusikakultuuri mälestusmärkide seas, nagu Bachi passioonid («Johannes-Passion», «Matthäus-Passion»), tema missa h-moll, Mozarti «Reekviem» ja Beethoveni «Pidulik missa» («Missa solennis»).

See teos sarnaneb monumentaalse skulptuurigrupiga, mis on välja raiutud ühest marmorrahnust: reljeefselt esiletoodud kujud haaravad oma sügava individuaalse väljendusrikkusega, moodustades samal ajal jagamatu kunstilise terviku — neid ühendab loomingulise idee ja selle reaalse kehastamise ühtsus, süžee ja selle kompositsiooni ühtsus. Selle teose planeerimisel on Bach ühendanud poeetilise inspiratsiooni aruka kaalutlusega.

Sissejuhatav osa ja finaal — grandioossed koorid «Magnificat» ja «Gloria», milles eredalt kujutatakse juubeldavat rahvahulka, keda Bach oskas muusikalistes kujundites nii meisterlikult maalida, — moodustavad kogu kompositsiooni piltliku fooni. Aariad ja ansamblid — need on rahvahulgast esiletõstetud elavad inimkujud. Kunstnik on neis edasi andnud inimese psühholoogiliselt erinevaid rõõmumeeleolusid. Igaühel neist on oma individuaalne ilme, oma karakteerne rütm rahvahulga üldises liikumises, ja samal ajal on nad rahvahulgaga lahutamatult seotud. Teose peateema võimsat arendust rõhutavad orkestri ja koori kulminatsioonid, mis annavad nagu filosoofiliselt sümboolse üldistuse *rahva rõõmu* («Omnes generationes», nr. 4) *ja vägevuse* («Fecit potentiam», nr. 7) *ülevusest.*

«Magnificat'is» (samuti nagu oma teisteski vokaal-sümfoonilistes teostes) kasutab Bach rohkesti nii naiivset sümboolikat kui ka muusikalise maalingu võtteid — ja



Tooma kool (vasakul) ja kirik Leipzigis
(1723. a. gravüürilt)

selles suhtes etendab orkester Bachil küllaltki olulist osa. Kas Bach eemaldub siin tekstist? — Jah, nimelt eemaldub. Tema loominguline mõte lendab kõrgelt ja vabalt ega järgi pimesi ortodoksaalsete sõnade skolastikat, nagu seda püüavad tõestada paljud kodanlikud muusikateadlased (nende hulgas Schweitzer, Pirro jt.), kes näevad Bachis «muusika kirjutajat ristiusu tekstidele».

Hardalt arutledes «ülevast müstikast», omistavad nad lihtsale, «plebeilikule» Bachile seda, mis on lähedane ja armas neile endile. Vana võltsi traditsiooni kohaselt rüütavad nad Bachi, geniaalse rahvakunstniku, inimese, kellele «miski inimlik pole võõras», totrasse «seeravirüüsse». Välise religioosse kesta taga ei näe nad Bachi loomingu elulist rahvalikku sisu. Kuid sellest on juttu edaspidi.

«Magnificat» on teos piduliku oratooriumi stiilis. Selles pole Bachile nii iseloomulikke kurbuse ja kannatuse motiive. Selles ei kõla ka terava, pingelise võitluse teema. See on helge hümn inimrõõmust, rahva juubelduse poeem.

Seda ainulaadset teost luues elas Bach arvatavasti üle tõelist rõõmu. Võib-olla viirastus talle isegi lähedane õnn. Kuid... Bachile «oli see õnn päikesekiireks, mis kuldas äralendava linnu tiibu...»

1. MAGNIFICAT *(D)*
Prelüüd ja avakoor orkestriga (tutti).

2. *Et exultavit (D)*
(Ja mu vaim on väga rõõmus...)
Aaria — metsosopran;
keelpillid, orel, tšembalo

3. *Quia respexit (h)*
(Sest ta on vaadanud)
Aaria — sopran;
oboe d'amore,
[keelpillid], orel, tšembalo

4. *Omnes generationes (fis)*
(Kõigi põlvede rahvad...)
Koor ja orkester (tutti)
(Esimene kulminatsioon)

5. *Quia fecit mihi magna (A)*
(Sest mulle on suuri asju teinud...)
Aaria — bass;
[keelpillid], orel, tšembalo

6. *Et misericordia (e)*
(Ja tema halastus...)
Duett — alt ja tenor;
flöödid, keelpillid,
orel, tšembalo

7. *Fecit potentiam (D)*
(Ta on suurt väge üles näidanud...)
Koor ja orkester (tutti)
(Teine kulminatsioon)

8. *Deposuit (fis)*
(Ta on maha tõuganud...)
Aaria — tenor;
keelpillid, orel, tšembalo

9. *Esurientes (E)*
(Näljaseid...)
Aaria — alt;
flöödid, [keelpillid],
orel, tšembalo

10. *Suscepit Israel (h)*
(Ta on vastu võtnud Iisraeli...)
Tertsett — kaks sopranit ja alt;
oboed, tšellod, orel, tšembalo

11. *Sicut locutus est (D)*
(Nõnda, kui ta on rääkinud...)
Koor; orel, tšellod,
kontrabassid

12. *Gloria (D)*
(Au)
Koor ja orkester (tutti)
(avakoori materjal)
(Lõppkulminatsioon)

*

Muusikaline huvi oli Händelile, Bachile, Mozartile ja Haydnile esimeseks tingimuseks nende loomingus, mida nad ei võinudki allutada nõudeile, mis kerkisid esile kunstis alles hilisemal ajal.

A. Serov

Peaaegu üheaegselt «Magnificat'iga» lõpetas Bach Leipzigis «Johannes-passiooni» muusika. 1724. aasta kevadel toimus selle esiettekanne[1] Leipzigi Thomaskirche's (Tooma kirikus) autori juhatusel.

Selle teose kavandas Bach ja alustas ka selle kirjutamist, nagu varem mainitud, juba Köthenis. Passiooni teksti alu-

[1] W. Schmieder märgib Bachi teoste temaatilises nimestikus «Johannes-passiooni» esiettekande ajana 1723. a. Vt. W. Schmieder, Thematisch-systematisches Verzeichnis der Werke Joh. Seb. Bach. Lpz. 1950, S. 345.

seks võttis ta Barthold Brockesi[1] libreto (mida kasutasid ka Händel, Mattheson jt.), muutes ning täiendades seda vastavalt oma kavatsustele ja kompositsioonilisele plaanile.

Bach oli alati suuremal või vähemal määral ise libretistiks oma vokaal-sümfoonilistele teostele, milles ta kõrvalekaldumatult taotles üldise dramaturgilise plaani selgust, vormi lihtsust ja kirjandusliku teksti lakoonilisust.

Sõna oli Bachile loomingulíseks impulsiks, avas talle laialdased võimalused teose peamise mõtte, idee muusikalis-dramaatiliseks arendamiseks ja ammendas end selles arenduses. Lähtudes tekstist, *allutas* Bach *sõna muusikale,* avades, laiendades ning rikastades muusikaga selle mõttelist tähendust.

Kirjanduslik tekst rahuldas heliloojat ainult sel juhul, kui see aitas kaasa idee muusikalisele või muusikalis-dramaatilisele avamisele. Selle eesmärgi nimel leppis Bach nii mõnigi kord teksti kunstiliste puudujääkidega. Näiteid selle kohta leidub üliküllúses nii Bachi kantaatides, oratooriumides kui ka passioonides.

Muusikaline huvi oli tõepoolest Bachi loomingu «esimeseks tingimuseks», ja Bach ei jätnud juhust kasutamata ka kirjanduslikus tekstis endas «muusikaliste motiivide» ja muusikalis-maaliliste süžeedetailide leidmiseks ning väljatoomiseks. Naiivse siirusega rõhutas ta neid oma vokaal-sümfooniliste helitööde maalilistes episoodides.

Peab tähendama, et mõned uurijad (Pirro, Schweitzer jt.) tõstsid muusikalise maalilisuse Bahi loomingu mingiks universaalseks esteetiliseks printsiibiks, piirates ning muutes sellega vaesemaks tema loomingu ideelis-kunstilist sisu. Muidugi on muusikalisel maalilisusel Bachi loomingus suur tähtsus, kuid see pole loomulikult universaalne, isegi mitte peamine. Seda esiteks. Teiseks — Bachi helikeele piltlikkusel, programmilisel maalilisusel ei ole sugugi mitte kitsalt kirjeldav mõte, mida talle harilikult omistatakse.

Bach on eelkõige muusikaline *poeet-dramaturg.* Maalilistel, illustratiivsetel võtetel ei ole tema loomingus iseseisev, vaid allutatud osa. Need on tingitud teose dramaturgilisest ideest, selle seesmisest poeetilisest programmist. Bachi vaimulikes teostes on need maalilised võtted tingitud peamiselt sellest, et ta naiivselt-realistlikult mõistis ja tõlgitses metafoorilist sümboolikat, millega tal alatasa tuli kokku

[1] Barthold Heinrich Brockes. «Der für die Sünde der Welt gemarterte und sterbende Jesus», 1715.

puutuda kantaatide, oratooriumide ja passioonide «obligatoorsetes» tekstides. Tuleb märkida, et selline mõistmine ja tõlgitsemine ei olnud Bachi väljamõeldis, — *see pärines rahva ettekujutustest ning vastas neile ettekujutustele.*

Ja siin, järgides rahva poolt antud tõlgitsuse traditsioone, Bach ilmselt «madaldas» kiriklikku temaatikat sedavõrd, et see muutus reaalselt tajutavaks, inimlikuks, maiseks. Iseloomulike muusikalis-maaliliste võtetega tõi Bach oma vaimulikesse teostesse sisse ooperi- ja koomilise ooperi žanri jooni, mis muidugi kuidagi ei sobinud kiriklike tekstide vaimuliku sisu ja kõrgelennulise retoorikaga. Kuid taolised maalilised võtted olid täiesti kooskõlas sellega, kuidas lihtrahvas üht või teist religioosset süžeed (tähendamissõna, müüti, legendi) tajus ja mõistis. Sellega nad soodustasid helilooja muusikaliste ideede realiseerimist.

Niisiis oli muusikalisel maalilisusel täita Bachi loomingus keerukas funktsioon. Kahtlemata soodustas see suurel määral sõna ja muusika kindlat «liitumist», kuid samal ajal tõi see esile ka selle «liitumise» seesmise vastuolulisuse, sisestades vaimulikku teksti alatasa *reaalset ja elulist,* omistades talle sel viisil teistsuguse, kaugeltki mitte ortodoksaalse kirikliku mõtte ja iseloomu, — asjaolu, mis nii väga ärritas ja pahandas «pühasid isasid», «puhta» vaimuliku muusika poolehoidjaid.

Oma vokaal-sümfoonilistes teostes püüdis Bach kõrvalekaldumatult saavutada *sünteesi* — harmoonilist ühtsust muusika, sõna ja liikumise vahel, mida ta julgelt mitmekesistas elavate tantsurütmidega (paljud aariad, ansamblid ning instrumentaalsed episoodid Bachi oratooriumides ja passioonides on tantsuliselt liikuvad, mõned tema vaimulikest kantaatidest aga kujutavad endast tegelikult tantsusüite).

Kuid sünteesi probleemi mõistis Bach piiratult, sest oma praktilises tegevuses oli ta seotud usukultuse nõuetega ega võinud neid veel täielikult ignoreerida, kuigi ta kunstnikuna — muusiku ja dramaturgina — nendega ei leppinud. Ta otsis sellele probleemile loomingulist lahendust, jäädes usukultuse tinglikesse piiridesse ja säilitades usukultusliku kunsti väljakujunenud vorme.

Ja Bach lahendas sünteesi probleemi nii, nagu seda tol ajal võis lahendada ainult geniaalne muusik: ta allutas sõna täielikult muusikale, väljendades *muusikas* uut elulist sisu, mida tal ei olnud võimalik edasi anda vahetult sõnas.

Nii on teemade, ideede ja kujundite puhtmuusikaline (täpsemalt — spetsiifiliselt muusikaline) arendus Bachi vokaal-sümfoonilise stiili peamiseks ning kõige karakteersemaks iseärasuseks. Tekst lahustus muusikas. Sellest sai Bachi instrumentaalse, sümfoonilise helikeele omapärane «mõtteannotatsioon».

Mitte asjatult ei teinud Bach Weimar-Kötheni perioodil läbi temale kaasaegse instrumentalismi «kõrgemat kooli», avades sügavalt ning täielikult selle rahvalaululise ja tantsulise aluspõhja. Ilma selleta oleksid olnud mõeldamatud mitte ainult tema suurepärased instrumentaalteosed, vaid ka grandioossed vokaal-sümfoonilised helitööd — «Magnificat», passioonid ja missa h-moll, milles Bachi selge, rahvalik helikeel saavutab vapustava jõu ja dramaatilise väljenduse tõetruuduse.

Rahvalikkus, tõepärasus, väljenduse dramaatilisus — sellised on Bachi helikeele tähtsaimad esteetilised printsiibid. Maalilisus oli temale vaid üheks väljendusvahendiks.

PASSIOONID

On kannatused ajast iidsest
meil rinnas põlemas.
Nad meie hingerahu viies
ka rõõmu rikuvad.

R. Wagner
(Tõlkinud E. Kumar)

«Johannes-passioon» («Johannes-Passion») oli nähtavasti esimene teos Bachi suurest tsüklist Passion-Musik. Bachile pühendatud nekroloogis [1] kõneldakse viiest sedaliiki teosest. Neist on säilinud: «Johannes-passioon», «Matteus-passioon» ja osaliselt «Markus-passioon»: viis numbrit — kaks koori ja kolm aariat — sellest helitööst (mille autograafi pole leitud) on Bach paigutanud 1727. aastal Gottschedi tekstile kirjutatud «Leinaoodi».

Peale nimetatute on säilinud veel «Luukas-passiooni» autograaf. Kuid see teos on sisult niivõrd tähtsusetu ja nii ebaküps, et on väga kahtlane, kas see kuulub Bachile. On

[1] Avaldatud L. Mizleri «Muusikalises biblioteegis», 1754. a. («Neu eröffnete musikalische Bibliothek», 1754, IV, 1).

täiesti võimalik, nagu väidavad paljud helilooja biograafid, et Bach ei loonud seda teost, vaid ainult kirjutas ta ümber tundmatult originaalilt, tehes selles mõned «geniaalsed parandused».

Niisiis on ainult «Johannes-passioon» ja «Matteus-passioon» meieni jõudnud täielikul, lõpetatud kujul. Esimese teose kirjutamist, nagu juba öeldud, alustas Bach Köthenis ja lõpetas selle Leipzigis 1723. aastal. Teine kuulub 1729. aastasse. Mõlemad teosed, paljus teineteisele lähedased, on Bachi vokaal-sümfoonilise stiili ületamatud mälestusmärgid. Nendes monumentaalsetes teostes, mis meenutavad Michelangelo freskosid, on Bach tohutu jõuga väljendanud humanismi filosoofilisi seisukohti.

Kui võrrelda «Johannes-passiooni» ja «Matteus-passiooni», siis peab märkima esimese rangemat, karmimat ja emotsionaalselt ohjeldatud iseloomu. Siin on ülekaalus meloodiline retsitatiiv — «suurepärane muusikaline proosa», mida Bach valdas meisterlikult. Selle «proosa» plastilise helikeelega avab ta evangeelse kannatustelegendi süžee. Koorid kujutavad «rahvahulka» kui stiihilist, pimedat jõudu[1]. Koraalid sümboliseerivad vaga kogudust, tema pooldavat või eitavat suhtumist kirjeldatavatesse sündmustesse. Aariad aga, kord rahulikult kontemplatiivsed, kord pingeliselt kirglikud, üldistavad ja just nagu valgustavad jutustatava legendi seesmist mõtet.

Vormilt ja olemuselt kujutab «Johannes-passioon» endast grandioosse ulatuseni laiendatud oratooriumi, mille kaks osa sisaldavad 68 numbrit: retsitatiive, aariaid, koore, koraale. See on evangeelse legendi muusikalis-dramaatiline jutustus selles vaimus, nagu rahvas endale kannatustelugu ette kujutas, selle juurde kuuluva «kohtumõistmist», «kannatusi» ja «surma» kujutava traditsioonilise sümboolikaga.

Hea libreto puudumine sundis Bachi võtma oma «Johannes-passiooni» aluseks Brockesi teksti, mis teda ei rahuldanud ja milles tal tuli teha palju muudatusi ning

[1] Seda rõhutab, muide, omapärane muusikaline iseloomustus, mille Bach annab «rahvahulgale» — sõltumatult tekstist, s. o. kasutades mõnikord erineva tekstiga koorides ühte ja sedasama iseloomustavat muusikalist materjali. Schweitzer nähtavasti ei mõistnud ega osanud hinnata seda Bachi omapärast naiivselt realistlikku võtet, seletades seda «kiirustamisega töös» (vt. Schweitzeri tsit. raamatut, lk. 174). Schweitzeri «seletust», mis sugugi ei vasta faktidele, selgitab ainult see, et talle oli omane «muusikalise maalilisuse printsiibi» fetišeerimine Bachi loomingus (millest oli juttu juba eespool).

parandusi. Ja siiski ei õnnestunud heliloojal selles teoses veel saavutada dramaturgilise arenduse täielikku ühtsust. Libreto puudujääkidega on seletatav ka helitöö osade ebaproportsionaalsus: esimese osa moodustavad peaaegu täielikult retsitatiivid ja koorid (selles on kakskümmend numbrit, millest seitseteist on koorid ja retsitatiivid ning ainult kolm aariat). Tegelikult ta mõjubki suure sissejuhatuse või *proloogina* «Johannes-passiooni» sisu põhilisele esitusele, mis on koondatud teise ossa (nelikümmend kaheksa numbrit). Kooride, retsitatiivide, aariate ja koraalide paigutus ei anna veel seda dramaturgilise arenduse lakkamatult tõusvat joont, mis läbib «Matteus-passiooni» muusikalist kompositsiooni.

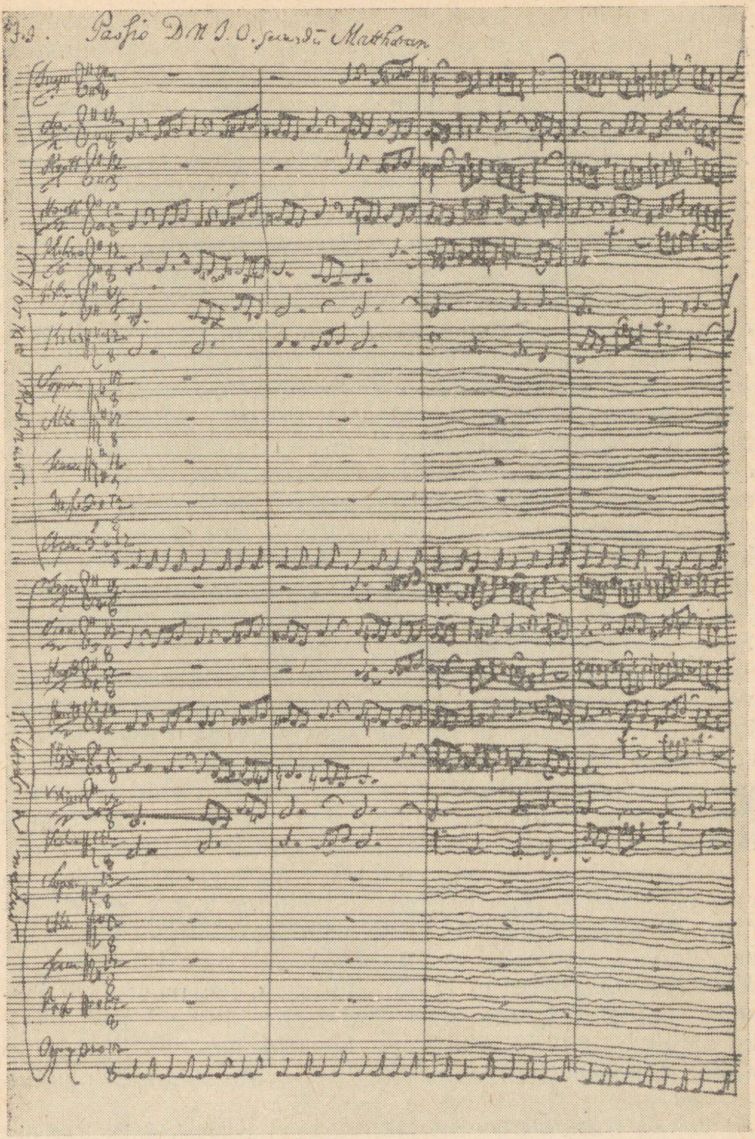
Bach ise nähtavasti tundis «Johannes-passiooni» konstruktiivseid puudujääke: on teada, et ta selle teose mitu korda ümber töötas, otsides visalt oma loomingulise kavatsuse täiuslikku, lõplikku lahendust. Suuremal määral on see Bachil õnnestunud «Matteus-passioonis», mis muidugi sugugi ei vähenda ka «Johannes-passiooni» kunstilist tähtsust.

Selle dramaatilise legendi muusika on tulvil sügavat muljet avaldavat ilu. Märgime suurepärast sissejuhatavat koori, väljendusrikast episoodi «aias Kiidroni jõe taga», «Peetruse pisaraid» ja liigutavat aariat «Oo, hing...» («Ach, mein Sinn»), dramaatilisi kohtustseene, millel on keskne koht teises osas, ja — keset seda jutustamist — lüürilis-filosoofilisi kõrvalekaldumisi, «muusikalisi mõtisklusi» arioosode ja aariate vormis (bassiariooso «Betrachte, meine Seel'...», aldiaaria «Es ist vollbracht, o Trost», tenoriariooso «Mein Herz in dem die ganze Welt» jt.).

«Matteus-passiooni» libreto, mis samuti põhineb traditsioonilisel evangeelse legendi süžeel, koostas Bach ise (a. 1728—1729) Picanderi (Henrici pseudonüüm) abiga, kes oli küll keskpärane kirjanik, kuid oskas korralikult täita helilooja nõudeid, mistõttu Bach teda hindaski.

Monumentaalne kaheosaline teos «Matteus-passioon» paistab silma dramaturgilise arenduse klassikalise selgusega. Selle oratooriumi seitsekümmend kaheksa numbrit (retsitatiivid, aariad, duett, koorid, koraalid) kujutavad dramaatilisi stseene, milles järjekorras antakse edasi legendi sisu.

Jutustus ise (nagu «Johannes-passiooniski») toimub retsi-



J. S. Bachi «Matteus-passiooni» partituuri käsikirja esimene lehekülg.

tatiivis, millele Bach annab lihtsa inimkõne intonatsioonilise paindlikkuse ja plastilisuse, säilitades seejuures jutustuse eepilise iseloomu. Kuid see retsitatiivne jutustamine annab ainult teose üldised kontuurid, joonistab legendi süžeelise kanvaa, mille alusel Bach loob oma aja rahvaliku muusikalise draama.

Passioonide aariate, kooride ja dramaatiliste stseenide hingestatud muusika purustab kiriklikud traditsioonid ja vana legendi skolastika, taaselustades elavates kujundites igipõlise jutustuse heast ja kurjast, karmidest ja rasketest katsumustest inimese teel võitluses rahu, armastuse ja õigluse võidu eest. Selles mõttes on Bachi passioonid *kõige inimlikum* kunstiteos. Väljenduse tormiline emotsionaalne jõud, muusikaliste iseloomustuste realism, jutustuse põhiliste episoodide ere, ooperlikult teatraalne piltlikkus, sümfoonilise arenduse dramatism — see kõik on Bachi passioonides küllastatud humanismi elulis-filosoofilise sisuga, saksa rahva võitluse, kannatuste ja lootuste paatosega.

Bachi passioonide helikeel on tõepärane, rikas ja mitmekesine. Kasutades meisterlikult kõiki väljendusvahendeid, kõiki, ka kõige keerukamaid polüfoonilis-harmoonilise kirjutusviisi vorme, jääb Bach alati lihtsaks ning mõistetavaks. Sest jutustades pöördub ta rahva poole.

Helikeele intonatsioonilist, meloodilist ja rütmilist rikkust ammutab Bach alati rahvalaulust ja populaarsest ilmalikust laulust. Sellel asjaolul on väga suur tähtsus. Bach taotleb eelkõige meloodilise väljenduse selgust, kasutab ning arendab passioonides julgelt rahva- ja ilmaliku laulu teemasid, tundes vähe muret selle üle, kas see vastab kiriklikule dogmale, ülemuste maitsele ja usukultuse nõuetele.

Iseloomulik on näiteks see, et «Matteus-passioonis» on enamik koraale (mis peavad väljendama koguduse meeleolu) kirjutatud kaugeltki mitte religioosse sisuga populaarsete laulude teemadele. Nii põhinevad koraalid *16* ja *44 Heinrich Isaaci* tuntud laulu «Insbruck, ich muss dich lassen» — «Insbruck, ma pean sind maha jätma»[1] meloodial; koraalid *21, 23, 53, 63, 72 — Leo Hassleri* lüürilise laulu «Mein Gemüth ist mir verwirret» — «Minu hinges puudub

[1] Isaac Heinrich (umb. 1450—1517) — väljapaistev kontrapunktist, sünnilt flaamlane. Avaldas suurt mõju saksa polüfoonilisele koolkonnale. Tema «Jumalagajätt Insbruckiga» on puhtrahvaliku iseloomuga laul. Avaldatud kogumikus «Alte und newe Teutscher Liedlein», Nürnberg, 1539.

rahu, neiu selle röövinud»[1] teemal; koraal *31* põhineb prantsuse armastuslaulukesel «II me suffit de tous mes maux» — «Mulle jätkub kannatustest»[2].

Passioonide, samuti nagu kantaatide, oratooriumide ja «Magnificat'i» muusikas (aariates, sümfoonilistes episoodides) käsitleb Bach vabalt mitte ainult ilmalikke rahvalaululisi meloodiaid, vaid ka tantsulise iseloomuga teemasid. Kõik see teeb elavaks ja lavaliselt vaheldusrikkaks Bachi passioonide oratoriaalse ettekande, mis taaselustab ja uuendab rahva «mängude» traditsioone.

Avades dramaatilise legendi süžee ja mõtte selle rahvalikus tõlgitsuses, püüab Bach muusikalistes kujundites ning nende arenduses saavutada võimalikult suuremat reaalsust ja väljenduse konkreetsust. Ta kasutab rohkesti programmilise muusika võtteid, maalilise «heliplastika» vahendeid. Schweitzer märgib õigesti, et «Bach püüab tekstist edasi anda eelkõige seda, mida silm näeb ja kõrv kuuleb»[3].

Bachi passioonide kõige mõjuvamad stseenid ja episoodid hämmastavad alati oma inimkujude *skulptuurilisusega* ning muusikalis-dramaatilise iseloomustuse kuuldava ja nähtava realistlikkusega. Selline on näiteks suur kooristseen «Matteus-passiooni» alguses. See kujutab «ristiteed» ja äreva, kohkunud rahvahulga hämmeldust. Sellised on episoodid, mis kujutavad Peetruse meelekindlusetust ja tema kibedat kahetsust[4], Juuda alatut reetmist, «vägevate» silmakirjalikku ükskõiksust ning üleskihutatud pööbli pimedat julmust ja fanatismi. Sellised on lõpuks episoodid ja stseenid, mis Bachi tõlgitsuses määravad passiooni dramaatilise kulminatsiooni joone: ebaõiglane kohtumõistmine, teekond hukkamispaigale, katsumused ja surm elujaatuse nimel.

---

[1] Hans Leo Hassler (1564—1612) — väljapaistev saksa heliloojа, Andrea Gabrieli õpilane Veneetsias, saksa mitmehäälse laulu suur meister. Bach hindas Hasslerit, kelle stiil «on tulvil sügavat ja hoopiski mitte religioosset ning alandlikku, vaid humanistlikult enesekindlat ning aktiivset, tahtejõulist tunnet» (B. Assafjev). Hassleri laul «Mein Gemüth ist mir verwirret» avaldati kogumikus «Lustgarten neuer Teutscher Gesäng» (1601).

[2] Avaldatud Pierre Attaingnant'i kogumikus «Trente et quatre chansons musicales à quatre parties», Paris 1528.

[3] A. Schweitzer. J. S. Bach, lk. 181. Idealist Schweitzeri suus on need tähelepanekud Bachi loomingu materialistlikust alusest küllaltki tähendusrikkad.

[4] «Peetruse pisarad» on Bach ilmekalt edasi andnud retsitatiivis («Ja nutma härdalt puhkes», nr. 46) ning sellele järgnevas aldiaarias soleeriva viiuliga (nr. 47).

Naiivne süžee muistsest «kannatusteloost», mida juba ammust ajast mängiti nii jumalakodades kui ka avalikel platsidel — rahva laadaetendustel («müsteeriumid», «mängud»), süžee, mis oli pidevalt köitnud heliloojate ja poeetide tähelepanu ja mida hoolikalt käsitlesid saksa realistliku maalikunsti silmapaistvad meistrid Dürer, Grünewald, Holbein jt., elustub uuesti Bachi loomingus, saab siin täiusliku muusikalis-dramaatilise kehastuse.

Vähe sellest, et Bach annab meisterlikult edasi legendi süžee, kujutades reaalselt isegi mõningaid karakteerseid üksikasju rahvaetenduste traditsioonides.[1] Tõelise humanistliku kunstnikuna püüab ta avada kujutatava seesmist mõtet sügavates elulistes üldistustes.

Süžeelise arengu pingelistel ja sisuliselt kõige tähtsamatel momentidel Bach nagu peataks jutustamise, selleks et lahti mõtestada ja rõhutada peamist. Jutustavalt retsitatiivilt («evangelisti» jutustuselt) läheb ta üle arioossele retsitatiivile, mille meloodiliseks aluseks on dramatiseeritud rahvaviis. Arioosne retsitatiiv tingib temale järgneva vabalt valitud poeetilisele tekstile loodud aaria intonatsioonilise ja rütmilise ehituse ning emotsionaalse iseloomu. Aaria laululine teema, mis otsekui vabaneb retsitatiivist, saab laia mitmekülgse arenduse.

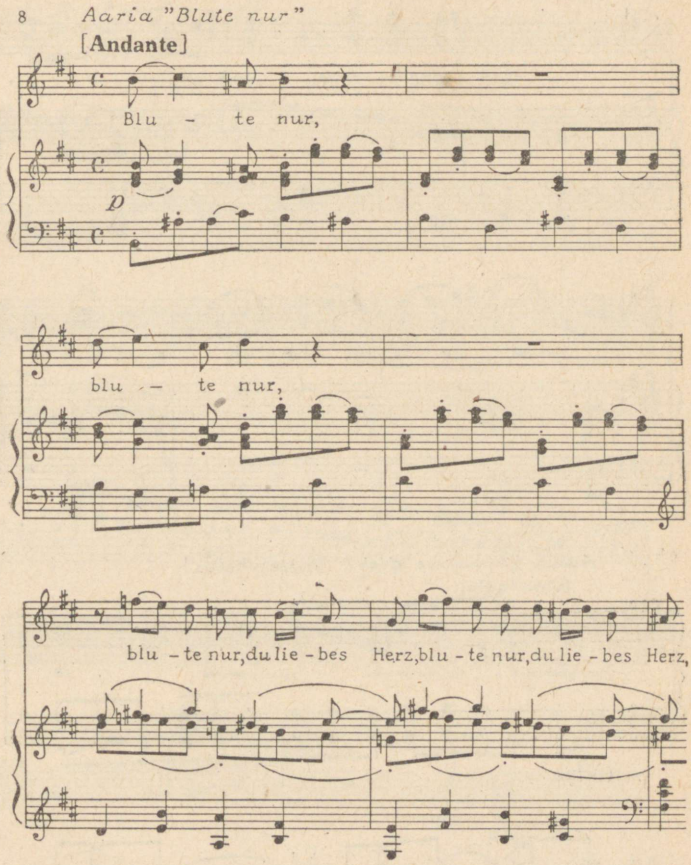
Arioossetesse stseenidesse ja aariatesse, millele eelnevad ulatuslikud sümfoonilised sissejuhatused, koondab Bach sügavate muusikalis-dramaatiliste üldistuste väljendusjõu. Ta rakendab järjekindlalt seda iseloomulikku dramaturgilist printsiipi, mis lähendab passiooni ooperile — muusikalisele draamale.

Nii on loodud «Matteus-passiooni» parimad, tõeliselt hingestatud aariad ja arioossed stseenid (episoodid). Kõik nad on otseselt seotud legendi süžeelise jutustamisega, ning samal ajal kehastab igaüks neist lõpetatud ja üldistatud, suure dramaatilise veenvusega kunstilist kuju. Toon mõned iseloomulikud näited.

Väikeses retsitatiivses episoodis («Matteus-passioon», nr. 11) jutustatakse Juuda reetlikust kokkuleppest variserideülempreestritega. Sellele jutustusele järgneb vahetult tundesügav valuline aaria «Blute nur, du liebes Herz» — «Nõreta

[1] Meenutagem näiteks «kuke kiremise» (retsitatiiv nr. 46), «nühakojas kaheks kärisevate eesriiete» (retsitatiivne episood nr. 73) jt. «naturaalset» kujutamist Bachi passioonis.

nüüd verest, süda»[1]. Selles väljendatud hingevalu, mure ja ärevus kõlavad kibeda protestina saksa vaimulike ja ilmalike variseride silmakirjalikkuse vastu:

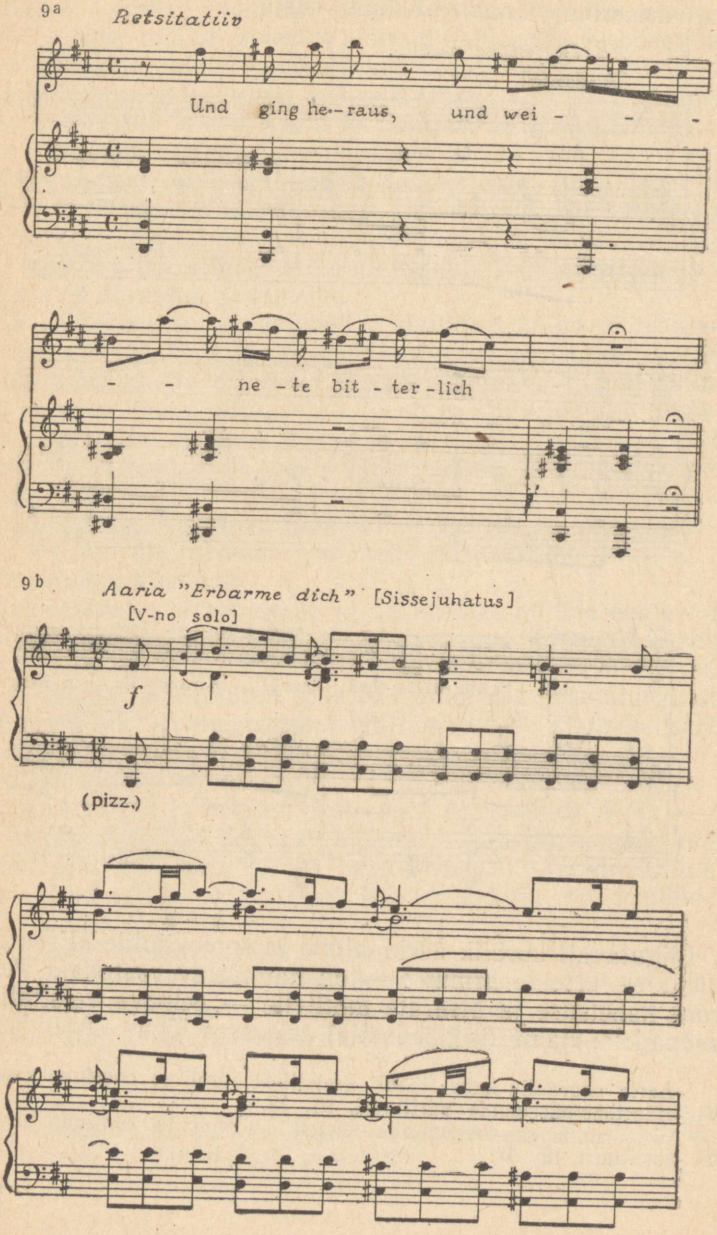


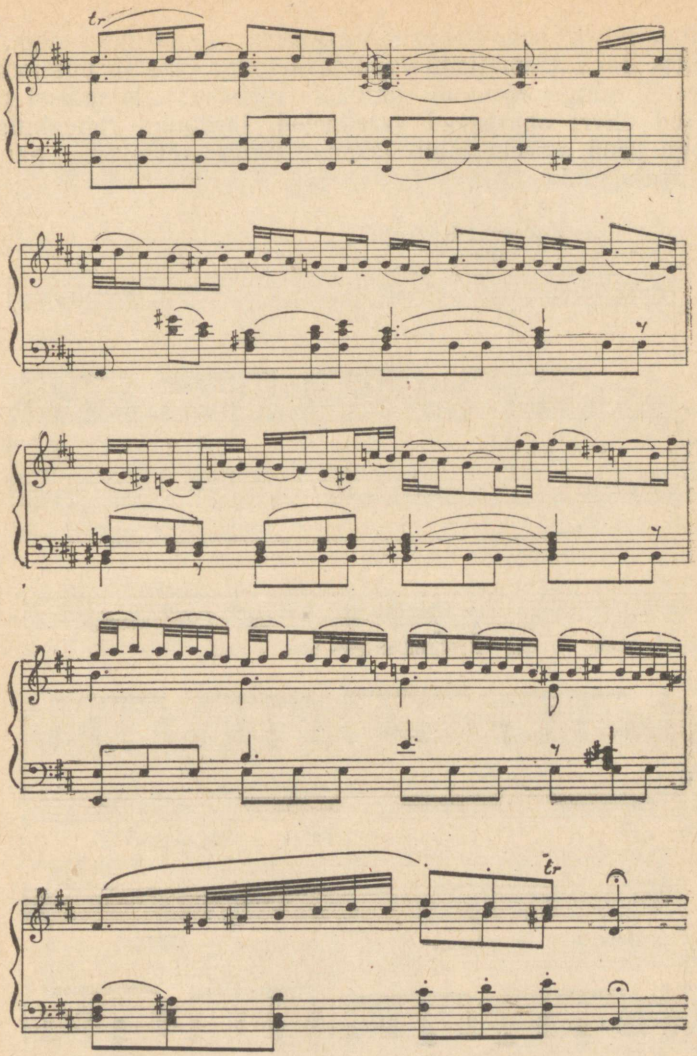
Liigutavalt kurblik aaria aldile ja sooloviiulile «Erbarme dich» — «Heida armu»[2] — on nagu elav vastukaja Peetruse kahetsuse ja pisarate motiivile — eelneva retsitatiivi (sõnadele: «ja nuttis kibedasti») arioosses lõpus. Arendades

[1] Aaria sopranile kahe flöödi, keelpillide, oreli ja continuo saatel. Vt. «Matteus-passiooni» partituuri, nr. 12.

[2] Aaria aldile ja sooloviiulile keelpillide, oreli ja continuo saatel. Vt. partituuri, nr. 47.

laialt ja vabalt seda motiivi, loob Bach suure lüürilise «kannatava südame aaria».

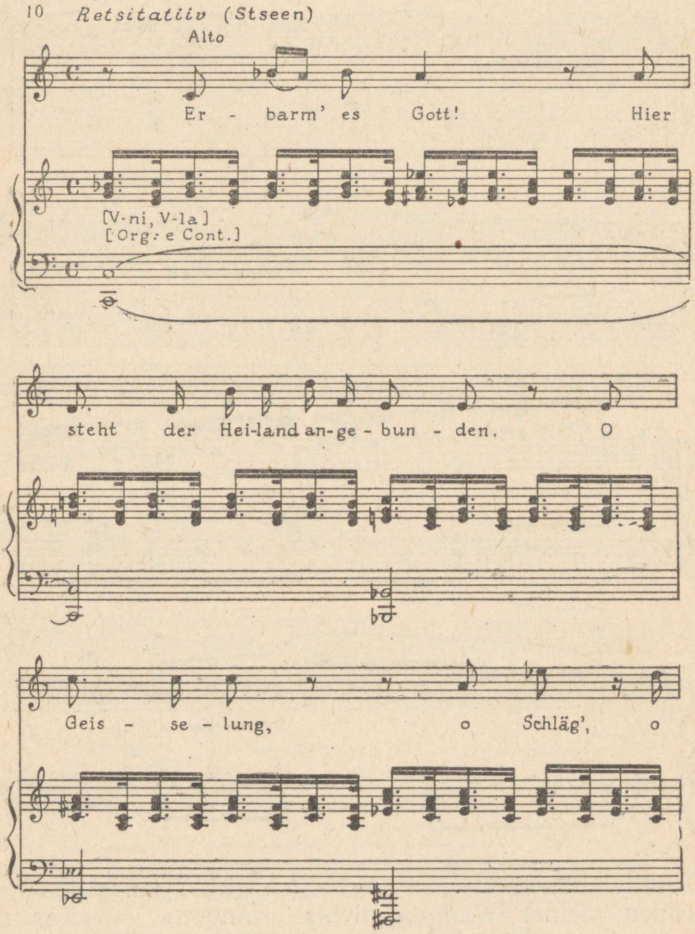




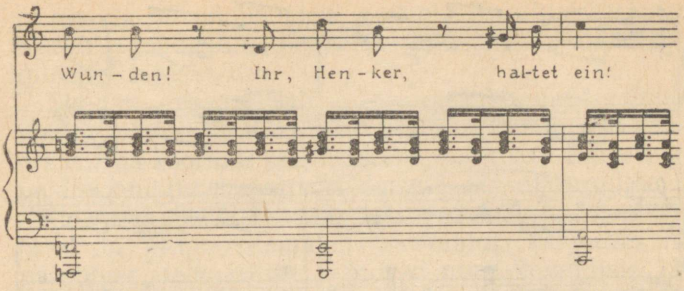
Tulvil leina karmi paatost on traagiline aaria «Können Thränen meiner Wangen nichts erlangen» — «Kas mu nutul pole suutu miskit muuta» [1]. Temaatiliselt ja süžeeli-

[1] Aaria aldile keelpillide (viiulid), oreli ja continuo saatel. Vt. partituuri, nr. 61.

selt valmistab seda ette eelnev arioosne retsitatiivne stseen [1], milles Bach dramatismi vapustava jõuga elustab passioonilegendi sünge episoodi: timukate metsikuse, hoopidest piinatud ohvri ahastavad valukarjed, tardunud rahvahulga. Kogu seda stseeni läbib laksuv, hinge tarretama panev «piitsahoopide rütm»:

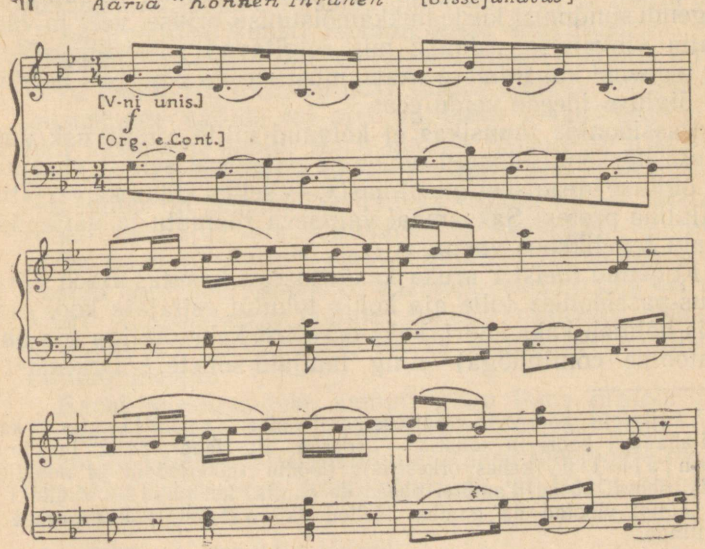


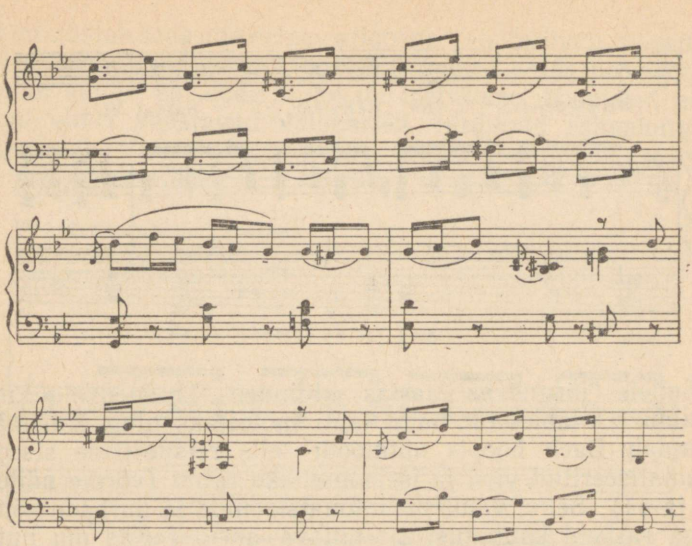
[1] Arioosne retsitatiiv aldile keelpillide, oreli ja continuo saatel. Vt. partituuri, nr. 60.



Sellele järgnevas aarias «Können Thränen . . .» mis kuuldut ja läbielatut nagu lahti mõtestaks ning üldistaks, arendab Bach hoopis uutmoodi selle retsitatiivse stseeni dramatiseeritud viisi ja iseloomulikku rütmi (võrdle näiteid 10 ja 11). Selle, valuliste intonatsioonide ja kurbade sõnadega raskeid kannatusi meenutava aaria («Kas mu nutul pole suutu miskit muuta») *muusikast* õhkub nüüd viha ja karmi otsustavust. See muusika ei räägi orjalikust alandlikkusest, vaid kannatuste mehisusest, ei räägi lootusetuse kibedast meeleheitest, vaid tahtest võidelda ja võita kurja:

11 *Aaria "Können Thränen"* [Sissejuhatus]





Esitatud näidetest (need on vägagi tüüpilised) nähtub, kui tähtsat ideelis-dramaturgilist osa etendavad aariad ja arioossed stseenid Bachi passioonides.

Bachi aariad — need on kirglikud mõtteavaldused, humanistliku kunstniku «jutlused», mis mõtestavad ja suunavad legendi sündmusi kurja hukkamõistmise, orjuse, vale ja vägivalla vihkamise vaimus, mis selgitavad passiooni süžeed ja tegevust kui inimese «katsumuste teed» võitluses headuse ja õigluse ideede võidu eest.

Passioonide muusikas ei kõlanud mitte ainult usk unistusse, tõsi küll, üsnagi udusesse unistusse sellest «headuse ja õigluse ideaalsest maailmast», — selles kõlas ka varjatud, valuline protest Saksamaal valitseva rõõmutu ja väljapääsmatu tegelikkuse vastu.

Kogenud meistri aruka kaalutlusega kasutas Bach «Matteus-passioonis» tolle aja kohta tohutut esitajate koosseisu, mis hõlmab kaks koori, kaks orkestrit kahe oreliga (ja obligatoorse continuoga) ning lauljaid-soliste.[1] Orkester ei

[1] Esitajate koosseis «Matteus-passioonis»: vokalistid: kaks neljahäälset koori ja solistid — sopran, alt, tenor, bass; instrumentalistid (kahes orkestris): flöödid (põikflöödid ja nokkflöödid), oboed, oboed d'amore, oboed da caccia, keelpillid — viiulid I ja II, aldid, vioolad da gamba, tšellod (kontrabassid); kaks orelit ja continuo.

piirdu Bachil ainult teksti saatmise ja illustreerimisega. Ta täidab legendi jutustamisel ka iseseisvat, «sümfoonilise tõlgitseja» tähtsat osa.

Sidudes orgaaniliselt — teemade-kujundite sümfoonilise arendusega — aariaid, arioosseid retsitatiivseid episoode ja orkestrilis-koorilisi massistseene, saavutab Bach kogu kompositsiooni ilmeka terviklikkuse ja dramaturgilise ühtsuse. Selle, oma ideelt ja ulatuselt grandioosse teose mõlemad osad on proportsioonidelt tasakaalus, kusjuures materjali paigutuse, temaatilise arenduse ning kunstiliste ja mõtteliste kulminatsioonide paigutuse loogika on niivõrd läbimõeldud, lihtne ja selge, et seda teost, mis oma ulatuselt tunduvalt ületab isegi monumentaalse «Johannes-passiooni», võib algusest lõpuni kuulata üha kasvava pingega.

Bachi passioonides jõudis klassikalise lõpuni see pikk ja keerukas ajalooline arengutee, mille oli läbi teinud see omapärane vorm «Passion» — traditsioonilisele evangeelsele süžeele rajatud dramatiseeritud oratoorium, mille lätted viivad tagasi vanaaegsete lihtrahvalike «mängude-müsteeriumideni». Bach taaselustas nende rahvalike «kannatusmängude» naiivselt realistliku iseloomu. Samal ajal ta süvendas filosoofiliselt nende mõtet, andis neile selged *rahvuslikud* jooned, rikastas passiooni sisu ja vormi ooperi- ja sümfoonilise kunsti loominguliste saavutustega.

Bach ei astunud üle vaimuliku passioonižanri piiridest, ja ta loomulikult ei võinudki täiesti ületada selle dogmaatilisust ega vältida tol ajal valitseva reaktsioonilise kirikliku ideoloogia mõju. Bach maksis tõepoolest tribuuti religioossele sümboolikale ja isegi romantilisele müstikale. Selles suhtes on iseloomulik näiteks «Siioni tütre» abstraktselt müstiline kuju, mis sümboliseerib «usklikku hinge». See oleks nagu passioonis «lahustunud» — tema igatsev hääl kostab kord koorides, kord aariates. Iseloomulik on samuti koori sümboolne jagamine kaheks rühmaks, mõningate kirikulaulude kasutamine, «vaga koguduse» idealiseeritud kujutamine jne.

Bachi passioonidele, samuti nagu tema oratooriumidele ja kantaatidele, on omased sisemised vastuolud, mis on tüüpilised tolle aja dualistlikule «saksa ideoloogiale». [1] Kuid kõneldes peamisest, tuleb rõhutada, et Bach, kuigi ta jäi

[1] Sellest on veel juttu edaspidi.

vaimuliku žanri raamidesse, oskas radikaalselt ümber mõtestada vana evangeelse tähendamissõna süžeed ja kujusid, oskas allutada passiooni jutustuse ja sündmustiku oma kaasaja eluliste, «maiste» probleemide ilmeka avamise kunstilistele eesmärkidele. Ja Bachi järjekindel pöördumine *evangeelse* «kannatuste-katsumuste» temaatika poole (erinevalt Händelist, keda ikka ja alati veetles piibli legendide ja antiikse maailma heroika «objektiivne» ning väliselt efektne kujutamine oratooriumides ja ooperites) ei olnud loomulikult mitte juhuslik. Bach — kunstnik-patrioot ja muusik-mõtleja — nägi passiooni-legendis teda sügavalt erutava rahvusliku teema — «abitu, mahatallatud ja lõhkikäristatud» Saksamaa rahva *teema* kujukat väljendust. See Bachi loomingu peamine, eluline teema leidis kõige võimsama ja täiuslikuma kehastuse tema grandioosselt kavandatud passioonides.

Kõik see eraldab ja tõstab Bachi passioonid kõrgemale nendest rohkearvulistest (sealhulgas ka tähelepanuväärsetest) teostest, mida antud süžeele on loonud nii Bachi eelkäijad kui ka tema kaasaegsed heliloojad.[1] Ja kui valdavale enamikule nendest heliloojatest oli passioon vaid rituaalse vaimuliku muusika vormiks, mis oli määratud ettekandmiseks kirikus, siis Bachil omandas passiooni valuline ja mehine temaatika teistsuguse, palju sügavama tähenduse — *rahvatragöödia* tähenduse.

Just sellepärast oligi rahvalaulu temaatika laialdane kasutamine sisult «religioossetes» passioonides mitte ainult võimalik, vaid ka tarvilik, kunstiliselt mõtestatud ja õigustatud.

Just sellepärast omandaski passiooni apokrüüfiline süžee Bachi loomingus elulise reaalsuse jooned, passiooni oratoriaalses jutustuses leidis paraboolselt, s. o. allegooriliselt, oma väljenduse rahvusliku ärkamise aheldatud jõudude võitluse varjatud dramatism. Just sellepärast kõlaski passioonide muusikas sellise haarava siirusega kurbuse ja kannatuse paatos.

---

[1] Nagu juba märgitud, oli see teema kolme sajandi (XVI—XVIII saj.) jooksul luuletajate, kunstnike ja heliloojate armastatuimaks teemaks. Muusikat passioonidele on kirjutanud sellised eripalgelised heliloojad nagu näiteks Obrecht, de Sermisy, Orlando di Lasso, Johann Walther, Heinrich Schütz, Johann Mattheson, Georg Händel ja paljud teised. See kõneleb muide passiooni-süžee suurest populaarsusest, mida ka Bach kahtlemata arvestas.

Isegi selle tragöödia «usuline rüü» ei suutnud varjata tema rahvalikku ja oma põhiolemuselt kirikuvastast, antiklerikaalset iseloomu. Bachi passioonide humanistlik sisu purustas kirikudogmade skolastika ja usukultuse rituaali surnud skeemi. Ka tegid passioonide (eriti «Matteus-passiooni») kolossaalsed mõõtmed ning kujude muusikalis-dramaatilise arenduse peaaegu ooperlik stiil võimatuks nende täieliku esitamise kirikus. Muide, Bach ise ei tundnud nähtavasti selle üle suurt muret ega astunud samme nende ettekandmiseks.

On vägagi iseloomulik, et «kirikuisad» ja eriti pietistid suhtusid Bachi passioonidesse terava vaenulikkusega. Ph. Wolfrum toob oma raamatus ära nende agarate kirikuteenrite tüüpilise hinnangu Bachi passioonide kohta: «...kellelegi meist ei meeldinud see muusika sugugi ja me väljendasime õigusega oma rahulolematust» [1]. Nagu näeme, ilmutasid kirikuteenrid ka siin kõige inertsemat piiratust. Tõsi küll, muud ei võinudki neilt oodata: nad väljendasid mahajäänud Saksamaa ühiskonna kõige reaktsioonilisema osa arvamust.

See kirikutegelaste otsus võrdus *hukkamõistuga*. Bachi passioone ei keelatud küll ära, kuid neid ei kantud ka kuskil ette. Nad jäid unustuse hõlma. See traagiline saatus sai osaks suure saksa helilooja paljudele teostele. Kirikuvürstid suhtusid tema loomingusse täieliku halvakspanuga, ilmalikud vürstid aga täieliku ükskõiksusega. Mis puutub saksa bürgeritesse, siis ei olnud nende väiklased huvid, nagu märgib Engels, «kunagi võimelised arenema klassi üldisteks rahvuslikeks huvideks... Nendele väiklastele kohalikele huvidele vastas ühelt poolt saksa bürgerite tegelik kohalik ja provintslik piiratus, teiselt poolt aga nende kosmopoliitiline alpus.»[2]

Pole midagi imestada, et nendes tingimustes, sellel maal, kus «polnud haridust, polnud vahendeid laiade rahvahulkade vaimu mõjutamiseks, trükivabadust ega avalikku arvamust»[3], — ei leidnud Sebastian Bachi looming vääri-

---

[1] Ph. Wolfrum. J. S. Bach, lk. 156. Esitades selle hinnangu, püüab raamatu autor loomulikult «asja selgitada» ja kirikuteenreid «õigustada».

[2] K. Marx ja F. Engels. Saksa ideoloogia. Kogutud teosed, IV kd., lk. 174.

[3] F. Engels. Olukord Saksamaal. Kogutud teosed, V kd., lk. 6.

list tunnustust. Kulus palju aega, enne kui see murdis endale tee rahva juurde. Ei kostnud ka Bachi passioonide valuline protesteeriv hääl.

Alles sajand hiljem avastasid «romantikud» selle saksa muusikakunsti suurepärase mälestusmärgi. 11. märtsil 1829. aastal organiseeris kahekümneaastane Mendelssohn-Bartholdy esmakordselt pärast Bachi surma Berliini Singakademie's (Lauluakadeemias) Bachi «Matteus-passiooni» ettekandmise. Sama aasta 21. märtsil korrati seda teost, mis siis sai just saja aastaseks, suure menuga.

Vaatamata sellele, et Mendelssohn tegi passioonis tunduvaid kupüüre, oli see sündmus unustatud Bachi tõeliseks avastamiseks. Enne seda tundis tema loomingut vaid haritud muusikute kitsas ring.

TRAAGILISED KANTAADID JA MISSA H-MOLL[1]

«Nutt ja kaebed, mured, värin...»
J. S. Bach
(12. kantaat)

Sebastian Bachi elu tolleaegse Saksamaa tegelikkuse rasketes tingimustes oli loominguline kangelastegu.

Osutus, et «Leipzigi kantor», kes vähenõudlikuna pidas oma ülesandeks «jumala auks korraldatud muusika» loomist, oli oma loomingus objektiivselt võttes vastuolus sellesama rutiinse, väikekodanliku tegelikkusega, millega ta ei võinud leppida ega leppinudki, kuigi ta seda *teenis*... Ja Bach ise oli «nõiaringis». Selleks, et elada, pidi ta teenima. Teenida võis ta ainult kunstnikuna. Aga just kunstnikuna ei olnud ta teenistuses «meelepärane». Tema kunsti peeti kas liiga «õpetatuks», s. t. kuivaks ja igavaks (see käis peamiselt tema instrumentaalmuusika kohta), või liiga ilmalikuks, «ooperitaoliseks»[2], s. t. kirikule vastuvõtmatuks ja kahjulikuks (see käis enamiku tema vokaal-sümfooniliste teoste — kantaatide, oratooriumide, passioonide jt.

[1] «Hohe Messe». *Tõlk.*

[2] Kui Bach Leipzigis kantorina tööle asus, nõudsid talt kiriklikud ülemused, et ta kirjutaks ainult sellist muusikat, mis «ei oleks ooperi sarnane». Bach kuulas selle nõudmise ära ja... kirjutas edasi oma moodi.

kohta). Jäi üle üks kahest: kas alla anda või võidelda oma õiguse eest loomingule. Bach valis viimase.

Bach võitles visalt ja järeleandmatult, kaitstes kannatlikult oma kunstniku-muusiku loomingulisi õigusi. See võitlus kestis kogu tema eluaja ja kajastus ka ta muusikas. Kuid igapäevases, praktilises mõttes ei andnud see võitlus soovitud tulemusi.

Bach pingutas, kuidas suutis. Ebavõrdse võitluse raskus ähvardas temas maha suruda ja hävitada alistumatut kunstnikku; teenistus nõudis talt palju ohvreid ja jõupingutusi, kiriklikud (samuti nagu ilmalikudki) ülemused kohtlesid teda halvasti ja alandasid teda. Bach pani kangelaslikult vastu, kuid ei suutnud saavutada oma elu otsustavat paranemist.

Korduvalt valdas teda nördimus ja soov maha jätta ka see «auväärne» teenistus ning otsida uus koht, kus ta võiks vabalt pühenduda armastatud loomingule. Kuid pahaendeline mõte lähenevast vanadusest hoidis teda tagasi, ja möödunud rännuaastate kibedad kogemused tuletasid talle meelde selliste püüete mõttetust: kohtade vahetamine oli alati kaasa toonud uusi muresid ja meelehärmi, mitte kunagi aga võimalusi täielikuks loominguliseks rahuldumiseks. Ja taas jõudis ta kurva järelduseni: selleks et luua, s. t. elada, tuleb kannatada ja teenida.

Ja Bach teenis, teenis ausalt. Vahel tuli tal teha möönduusi ülemuste nõudmistele, kuid ta säilitas nende suhtes oma iseseisvuse, talus stoiliselt raskusi ja valusaid solvanguid, jäädes järeleandmatuks ja leppimatuks kunsti printsipiaalsetes küsimustes. Ta ohverdas palju, et säilitada ühte, peamist — loomingut, mis sai talle romantilise unistuse salajaseks maailmaks. Mida halvemini tema loomingusse suhtuti, seda enam tõmbus ta aastatega tagasi sellesse «hingelähedasse muusikamaailma», otsekui püüdes leida seal «pelgupaika» masendava tegelikkuse eest.

Bachi muusikas avaldub üha selgemalt, üha tugevamalt subjektiivne lürism, tulvil nukrat igatsust ja sügavat rahuldamatust, kirglikku õnneiha ja teadlikkust selle võimatusest. Subjektiivse lürismi jooned, nagu teame, olid Bachile omased ka varem (meenutagem kas või tema suurepärast kantaati «Ich hatte viel Bekümmernis» — «Ma olen palju kannatanud», mille ta kirjutas juba Weimaris, 1714. aasta paiku). Kuid nüüd arenevad need jooned eriti pingeliselt ja nendes väljendub seesmise hingelise võitluse tragöödia,

mida elas läbi kunstnik, kelle üllad kavatsused ja taotlused olid lepitamatus vastuolus tegelikkusega.

Sellest annavad tunnistust paljud Bachi teosed, sealhulgas paljud tema Leipzigi-perioodi kantaadid, mis on iseloomulikud nii oma teemade ja süžeede kui ka nende tõlgitsuse poolest. Märgin mõned, kõige tähtsamad nendest kantaatidest (juba nende pealkirjad ise avavad Bachi lemmikteemade ja -kujundite ringi): *«Nutt ja kaebed, mured, värin»*, («Weinen, Klagen, Sorgen, Zagen», 12), *«Ma ühe jalaga ju hauas»* («Ich steh' mit einem Fuss im Grabe», 156), *«Petlik ilm, ei sind ma usu»* («Falsche Welt, dir trau ich nicht», 52), *«Ma lä'en ja igatsedes otsin»* («Ich geh' und suche mit Verlangen», 49), *«Kes oma viimast tundi teab»* («Wer weiss, wie nahe mir mein Ende», 27), *«Ma oma risti meelsalt kannan»* («Ich will den Kreuzstab gerne tragen», 56), *«Mul küllalt sest»* («Ich habe genug», 82), *«Kui palju pisaraid ja valu»* («Ach Gott, wie manches Herzeleid», 3), «Su poole hüüan häda sees» («Aus tiefer Not schrei ich zu dir», 38), *«Miks kurvastad, mu süda»* («Warum betrübst du dich, mein Herz», 138), *«Peab palju kannatama...»* («Wir müssen durch viel Trübsal...», 146), *«Minu pisarad, mu ohked»* («Meine Seufzer, meine Thränen», 13) jne.[1]

Tarvitseb ainult tähelepanelikult süveneda nende «lüüriliste poeemide» sõnadesse ja muusikasse, et tunda ja mõista, kui palju isiklikku muret, hingeerutusi, kurbi mõtisklusi, piinavaid eelaimusi ja ärevaid meeleolusid on helilooja neis väljendanud. Meie ees on kannatava, nördinud ning keset saksa filisterluse labast «elu tühja-tähja» asjatult mõistuse ja õigluse poole hüüdva kunstniku otsingute ja võitluse üksildane tee.

Seda «hingeärevust» on Bach siiralt ja erakordse meloodilise väljendusrikkusega edasi andnud eespool nimetatud Weimari-kantaadi «Ma olen palju kannatanud» («Ich hatte viel Bekümmernis», 21) tundesügavates aariates:

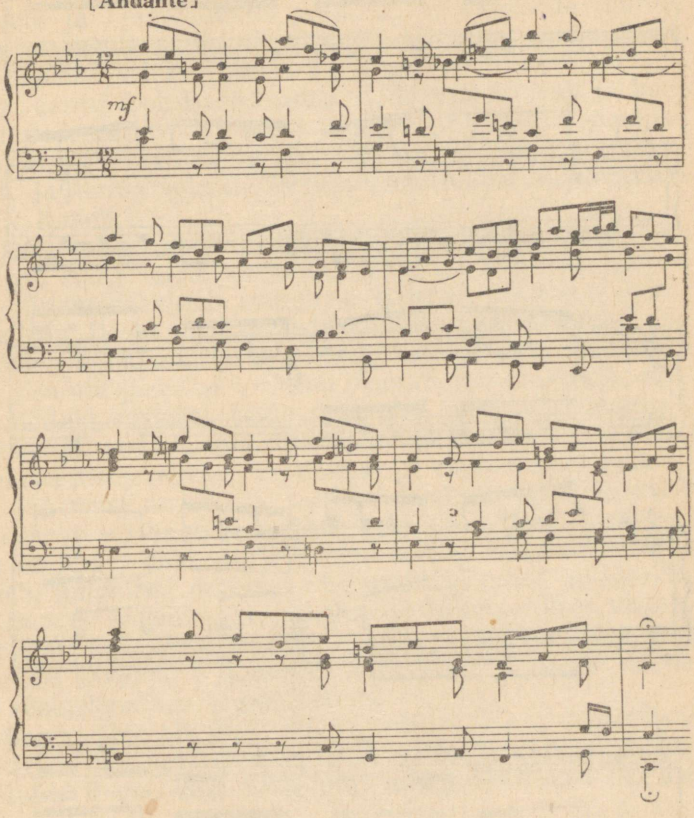
Piinad, pisarad ja ohked,
päevad ahastusterohked,
hirm ja surm on haavu löönd mu hingele...

(Tõlkinud E. Kumar)

---

[1] Kõik ülalloetletud kantaadid, välja arvatud esimene — «Weinen, Klagen, Sorgen, Zagen», mis on kirjutatud 1724. a., kuuluvad aastaisse 1730—1740 — Bachi Leipzigi-elu raskeisse aastaisse.

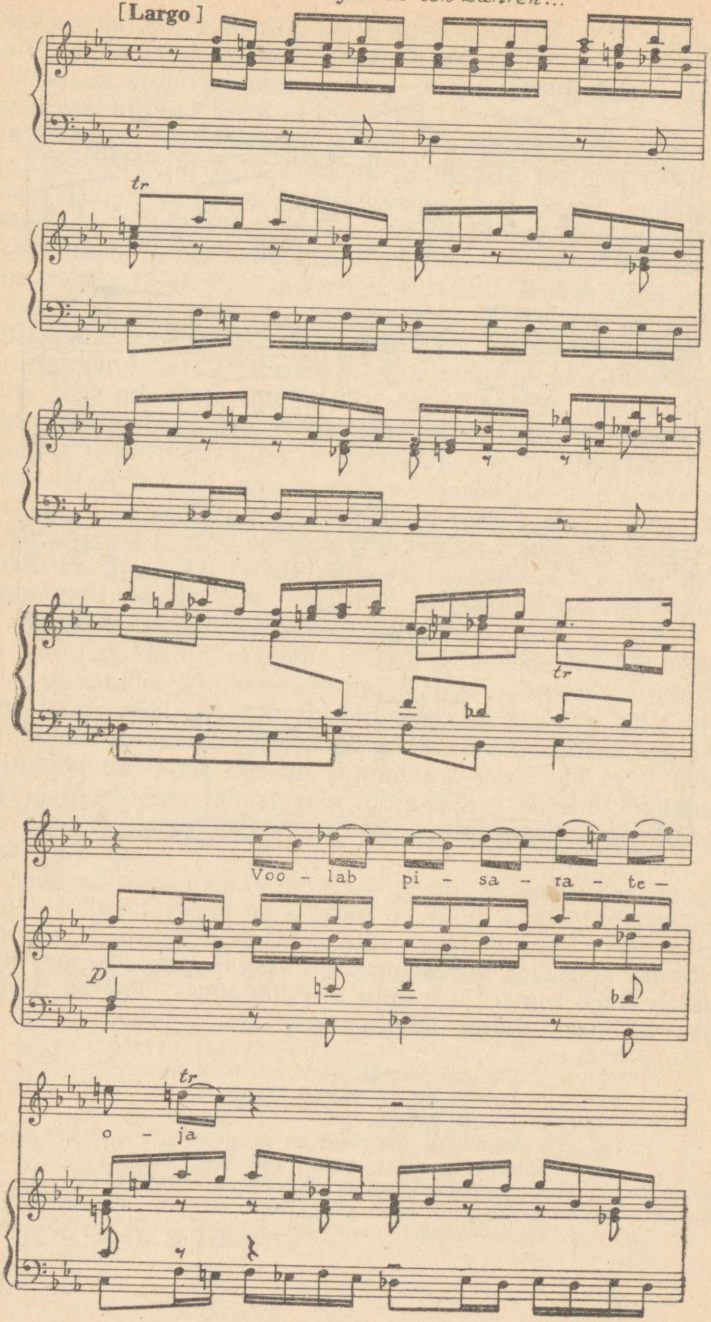
[**Andante**]



Sama kantaadi teises aarias, «Voolab pisarateoja», joonistab Bach romantilise kuju merehädalisest, kes on nõrkemas võitluses «lainte kavalusega»:

Voolab pisarateoja,
hirmus on ta võimas koha.
Lainte kavalusega
võideldes mu jõud on raugenud;
murdus mast, kuid rand veel kaugel...
Siin mind ootab sügavik,
sealpool pime põrguriik...

(Tõlkinud E. Kumar)


[Largo]
tr
tr
Voo - lab pi - sa - ra - te -
p
tr
o - ja

Leipzigi-perioodi kantaatides (samuti ka passioonides ja mõnedes teistes helitöödes) pöördub Bach ikka ja jälle hingevalu ja hingeärevuse motiivide ja kujundite juurde, rõhutades nende subjektiivset iseloomu ning andes neile üha süngema ja traagilisema värvingu.

1724. aastal loob Bach kuulsa 12. kantaadi «Nutt ja kaebed, mured, värin» — inimese hingevalu ilmeka kehastuse muusikas. Selle kantaadi geniaalne koor sai algkujuks kannatuste ja surma vokaal-sümfoonilisele pildile «Crucifixus» missast h-moll.

Hiljem, kolmekümnendail ja osalt neljakümnendail aastail, loob Bach seeria kantaate, milles ta muusika subjektiivne lürism saavutab traagilise kõlavuse vapustava jõu.[1]

Need on Bachi omalaadsed *«väikesed passioonid»*. Me kuuleme paljukannatanud hinge kibedaid kaebeid («Kui palju pisaraid ja valu»[2], «Minu pisarad, mu ohked»[3]), süngeid mõtteid surmast («Ma oma risti meelsalt kannan»[4], «Mul küllalt sest»[5], «Ma ühe jalaga ju hauas»[6]), väsimust argipäeva pisiaskelduste valskusest ja vintsutustest («Ilmakära, jää must maha . . .»[7]), uhket teadvust oma õigsusest ja kirglikku eluiha («Kas rõhub mind küll mure, hirm, mu vaim on julge, süda selge»[8], «Jää maha, elu . . .»[9]).

Bachi hingelisel draamal olid muidugi omad sotsiaalsed põhjused. Selle kutsus esile helilooja loomingulises tegevuses peituvate vastuolude sügav, väljapääsmatu kriis, tema ideaalide, kavatsuste ja taotluste traagiline vastuolu Saksamaa reaktsioonilise tegelikkusega.

Selles mõttes oli Bach mõnel määral saksa romantismi «eelkäija». Ja pole juhuslik, et just romantikud taaselustasid unustatud Bachi, kelle loomingut nad pidasid oma «muusi-

---

[1] Ülalpool on nimetatud kõige iseloomulikumad nendest kantaatidest; vt. lk. 136.

[2] 3. kantaat. «Ach Gott, wie manches Herzeleid».

[3] 13. kantaat. «Meine Seufzer, meine Thränen».

[4] 56. kantaat. «Ich will den Kreuzstab gerne tragen».

[5] 82. kantaat. «Ich habe genug».

[6] 156. kantaat. «Ich steh' mit einem Fuss im Grabe».

[7] «Lahkumisaaria» — «Gute Nacht, du Weltgetümmel» — 27. kantaadist «Wer weiss, wie nahe mir mein Ende?» («Kes oma viimast tundi teab?»)

[8] Aaria 3. kantaadist — «Ach Gott, wie manches Herzeleid».

[9] Aaria 11. kantaadist — «Lobet Gott» («Kiitke jumalat»). Selle suurepärase aaria teemat kasutas Bach missas h-moll («Agnus Dei»).

kaliseks piibliks».[1] Muide, tuleb märkida, et romantikud võtsid Bachi kunstist omaks peamiselt selle, mis *neile endile oli eriti lähedane* — subjektiivse *lürismi*. Viimane on küll oluline, kuid siiski ainult *üks* külg Bachi mitmekülgses ja kõikehaaravas kunstis.

Bachil, rahvast pärineval kunstnikul-plebeil, oli tugev ja terve loomus. Tema suguvõsas olid sügavalt juurdunud «spielmannide» head traditsioonid. Ta oli juba sünnipäraselt tahtejõulise iseloomuga, kannatlik, vastupidav ja visa, talle oli omane kaine filosoofiline humoristlik vaade asjadele, — neid iseloomujooni ei kaotanud ta oma raske ning rõõmuvaese elu lõpuni. Mehiselt talus ta katsumusi ja raskusi ning elas kindlameelselt üle oma eludraamat. «Tuleb raskustest läbi võidelda» — oli tema moraalseks juhtmõtteks. Tal oli rahvakunstniku-muusiku suurepärane anne — *piiritult armastada elu.*

Kas ei kõnele sellest tema parimad instrumentaal- ja vokaalteosed, tema süidid, kontserdid ja oratooriumid, tema võimas «rõõmusümfoonia» «Magnificat» ning lõpuks ka tema passioonid ja kantaadid, vaatamata nende traagilisele sisule ja väljenduse subjektiivsele lürismile?

Armastus elu vastu, mis innustas Sebastian Bachi kogu tegevust ning kinnitas temas veendumust oma õigsuses, oli talle heaks ja ustavaks liitlaseks eluvõitluses. Isegi selle võitluse kõige raskematel perioodidel ei kaotanud Bach meelekindlust.

> Kas rõhub mind küll mure, hirm,
> mu vaim on julge, süda selge
> ja hing kui kirgas taevakaar...[2]

Selles väljendub kujukalt Bachi kui inimese ja kunstniku vaimne pale, kelle looming kandis endas *optimismi* tohutut potensiaalset jõudu. «Magnificat» on selle jõu võimas väljendus. Ja asjaolu, et «Magnificat» on üks väheseid Bachi helitöid, millest hoovab elava inimrõõmu pimestavat valgust, ei tähenda veel sugugi, et sellised teosed on «juhuslikud».

---

[1] Romantikud panid aluse Bachi-«kultusele». Mendelssohnist, kelle algatusel esmakordselt pärast sajandipikkust unustust kanti ette «Matteus-passioon», sai Bachi loomingu tuline austaja ja propageerija. Schumann jumaldas Bachi ja pidas tema fuugasid iga tõelise muusiku «igapäevaseks leivaks». Bachi teoste hiilgavate transkriptsioonidega rajas Liszt tema loomingule tee suurele kontserdilavale.

[2] Aaria 3. kantaadist — «Ach Gott, wie manches Herzeleid» («Kui palju pisaraid ja valu»).

Bachi ideelis-loominguline areng kõneleb selle elulise tendentsi seaduspärasusest tema kunstis.

Kuid tegelikkus tõi heliloojale liiga palju raskeid katsumusi ning pettumusi, ja need ei olnud mitte ainult isiklikku laadi. Ta nägi oma õnnetu kodumaa rahva viletsust ja kannatusi. Ta õppis tundma võõramaise moe ees orjalikult lömitavate kõrkide feodaalsete pisivürstide ja magnaatide harimatust ning kommete toorust. Ta õppis tundma «kirikuisade» filisterlikku piiratust ja silmakirjalikkust.

*

Nagu juba öeldud, kujunes alalõpmata eluraskustega võitleva Bachi elu eriti rängaks Leipzigis, kus «kirikuisad» ja «linnaisad» «tegid omalt poolt kõik selleks, et murda geniaalse inimese loomingulist tahet». Üha harvemini kohtame tema teostes helgeid, rõõmuküllaseid lehekülgi. Mure, kannatused, üksindus ja võitluse traagika määravad nüüd tema loomingu sisu, milles ikka teravamalt kõlavad võõrdumise kibedad noodid. Kuid sellest hoolimata leiab Bach, isegi oma elu viimaseil aastakümneil, endas ajuti jõudu anduda lõbusale naljatamisele, lihtsale südamlikule huumorile. Just nagu lööks ta karm, range nägu särama ilmekas põgusas naeratuses. Paraku — ainult põgusas . . .

Eespool öeldust saab mõistetavaks, miks «Magnificat'ile» järgnevad passioonid ja «Leinaood», ja seejärel, kolmekümnendail aastail, seeria «traagilisi kantaate» ning nende kõrval kuulus *missa h-moll* — Bachi viimane suur muusikalis-filosoofiline poeem.

Huvitav ning näitlik on selle, Bachi elu kõige raskemail aastail — Leipzigi aastail — kirjutatud teose loomislugu. Ärritatud ja väsinud pikast, visast, kuid tagajärjetust võitlusest oma kiriklike ülemustega, oli Bach sunnitud enesearmastuse maha suruma ning pöörduma «kõige alandlikuma» palvega abi ja eestkoste saamiseks «ilmaliku valitseja» poole. Nii kirjutas Bach 27. juulil 1733. aastal oma «pühenduses» Saksi kuurvürstile (ja Poola kuningale) Friedrich-Augustile:

«Teie Kuurvürstlik Kõrgus, Armulik Valitseja.

Sügavas austuses toon ma Teie Kuninglikule Kõrgusele selle oma muusikas saavutatud meisterlikkuse tagasihoidliku töö ja truualamlikult palun Teid vaadata sellesinase

peale heatahtliku pilguga, mitte helitöö, mis on kirjutatud halvasti, enda väärtuse pärast, vaid lähtudes Teie, kogu maailmale tuntud armulikkusest, ning palun võtta mind Teie võimsa eestkoste alla.

Rea aastate jooksul olen ma olnud muusika direktooriumi [muusikalise juhtimise] eesotsas Leipzigi mõlemas peakirikus, kuid seejuures on mulle osaks saanud mitmesugused ärateenimata solvangud, ja selle ametikohaga (Function) seotud tulud on kannatanud kärpimise all. Kõigel sellel oleks lõpp, kui Teie Kuninglik Kõrgus osutaksite mulle armulikkust ning annetaksite mulle tiitli Teie õukonna kapellis, suvatsedes anda selle kohta vastava korralduse. See armulik tähelepanu minu alandlikule palvele kohustab mind igavesti tänulik olema ja ma loen oma kohuseks — iga kord Teie Kuningliku Kõrguse armuliku nõudmise peale kinnitada oma väsimatut hoolt kiriku- ja orkestrimuusika loomisel, pühendades kogu oma jõu Teie teenimisele. Jään vankumatult ustavaks Teie Kuninglikule Kõrgusele, truu-alamlikult alandlik teener

Johann Sebastian Bach.»

Dresden, 27. juulil 1733. a.

Kirjas mainitud «tagasihoidlik töö» kujutab endast kahte osa («Kyrie» ja «Gloria») missast h-moll. Hiljem Bach lõpetas selle teose, kirjutades missa h-moll ülejäänud osad (kokku 24 numbrit — 15 koori, 3 duetti ja 6 aariat).

Kuigi me ei tea täpset kuupäeva, millal J. S. Bach missa kirjutamist alustas (ta lõpetas selle arvatavasti 30-ndate aastate lõpul), võib siiski kindlalt öelda, et Bach ei loonud seda teost sugugi mitte spetsiaalselt Saksi kuurvürsti Friedrich-Augusti Dresdeni õukonna jaoks: liiga hästi tundis Leipzigi kantor kõrgeaulike valitsejate maitset, kes suhtusid kodumaiste muusikute teostesse «üleoleva» põlglikkusega.

Ülaltoodud kirjast selgub, et helilooja pühendas missa h-moll kaks valminud osa Saksi kuurvürstile ainult vajadusest parandada oma rasket (materiaalset ja moraalset) olukorda. Ta ei lootnud üldse, et see teos tuleks Dresdeni õukonnas ettekandmisele. Ja seda ei kantudki seal ette!

Kuid Bach saavutas osaliselt oma eesmärgi: 1736. aastal sai ta lõpuks «õukonnakomponisti» nimetuse, mis mõnevõrra parandas ja kindlustas tema teenistuslikku seisukorda. Kuid see on asja väline külg. Teose seesmine mõte oli hoopis

teine. Missa, mille juures Bach jätkas tööd veel hiljemgi, oli sõna tõelises mõttes ülev — see kajastas helilooja filosoofilisi seisukohti, oli tema loominguliseks pihtimuseks.

Oma kunstiliselt väärtuselt seisab missa h-moll — Bachi vokaal-sümfoonilise stiili üllas mälestusmärk — ühes reas «Magnificat'i» ja passioonidega. Ka seda teost ei saa pidada kiriklikuks, «jumalateenistuslikuks» muusikaks, kuigi ta on valatud vaimuliku muusika traditsioonilisse vormi ja vahetult seotud religioosse tekstiga (ladina keeles, samuti nagu «Magnificat»).

Bach säilitas missa formaalse konstruktsiooni kanoniseeritud põhialused («Kyrie», «Gloria», «Credo», «Sanctus», «Agnus Dei»), muutes pisut ainult numbrite paigutust — rühmitades neid tavalise viie osa asemel nelja ossa [1]. Kuid millise loomingulise ulatuse, millise võimsa arenduse on saanud iga osa! Kui julgelt ja uudselt on kavandatud see grandioosne teos, kui rikas on tema eluline sisu!

Loomingulise fantaasia jõuga elustas Bach, rahvamuusik, missas h-moll reformatsiooni ja talupoegade sõdade ajastu plebeiliku liikumise vaba vaimu: ta tõi missa tardunud «religioossesse vormi» sisse elu, võitluse ning «lihtsate hea tahtega inimeste» kannatuste ja uskumuste elava tunnetuse; ta tõi missa muusikasse hingeliste elamuste sügava emotsionaalsuse, lüürilisuse ja dramatismi; ta avas inimhäälte — rahvalaulu — meelelise, «maise» ilu ja sümfoonilise kõlavuse väljendusjõu. Kõik see katab Bachi teoses, tema muusikas, katoliikliku missa «pühad atribuudid»: surnud

[1] Missa h-moll täielik autorikäsikiri koosneb kahest peamisest jaost. Esimene jagu — «Missa» (1733. a.) koosneb kahest osast: «Kyrie» ja «Gloria». Teises jaos (lõpetatud umbes 1738. a.) on samuti kaks osa: «Symbolum Nicaeum» («Credo») ja «Sanctus» (siia kuuluvad ka «Osanna», «Benedictus», «Agnus Dei»).

Terve helitöö numbrite paigutus: (I). 1. «Kyrie» (viiehäälne koor). 2. «Christe» (duett kahele sopranile), 3. «Kyrie» (neljahäälne koor). (II). 4. «Gloria» (viiehäälne koor), 5. «Laudamus» (aaria sopranile), 6. «Gratias» (neljahäälne koor), 7. «Domine» (soprani ja tenori duett), 8. «Qui tollis» (neljahäälne koor), 9. «Qui sedes» (aldiaaria), 10. «Quonian» (bassiaaria), 11. «Cum sancto spiritu» (viiehäälne koor), (III). 12. «Credo» (viiehäälne koor), 13. «Patrem» (neljahäälne koor), 14. «Et in unum» (soprani ja aldi duett), 15. «Incarnatus» (viiehäälne koor), 16. «Crucifixus» (neljahäälne koor), 17. «Et resurrexit» (viiehäälne koor), 18. «Et in spiritum» (bassiaaria), 19. «Confiteor» (viiehäälne koor), (IV). 20. «Sanctus» (kuuehäälne koor), 21. «Osanna» (kahekooriline kaheksahäälne koor). 22. «Benedictus» (tenoriaaria), 23. «Agnus Dei» (aldiaaria), 24. «Dona nobis» (neljahäälne koor — nr. 6 materjalil).

dogmatismi, spiritualistliku loobumise ja alandliku staatilisuse.

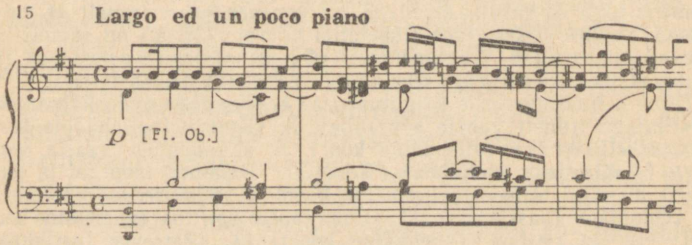
Oma sisult ja ideelis-emotsionaalselt suunitluselt on Bachi missa h-moll kahtlemata lähedane tema passioonidele ja, eriti, «traagilistele kantaatidele», millest oli juttu eespool.[1] Mõned nendest kantaatidest olid omalaadsed eskiisid missale h-moll. Võitluse ja kannatuse teema, mis punase niidina läbib Bachi selle perioodi loomingut, kõlab uue kasvava jõuga missas, helilooja viimases suures vokaal-sümfoonilises teoses.

Kujukaks näiteks, mis kinnitab ülalöeldut, on Bachi missa suurepärane algus: lakooniline, karm introduktsioon ja sellele järgnev esimene, ulatuselt grandioosne viiehäälne koor «*Kyrie*».

Lühike (kõigest neli takti), kuid energiline introduktsioon — koori ja orkestri võimsad helid, kindel, kuid raske, otsekui aeglasest marsiliikumisest pidurdatud rütm — on epigraafiks kogu teosele (vt. näide 14 järgmisel leheküljel).

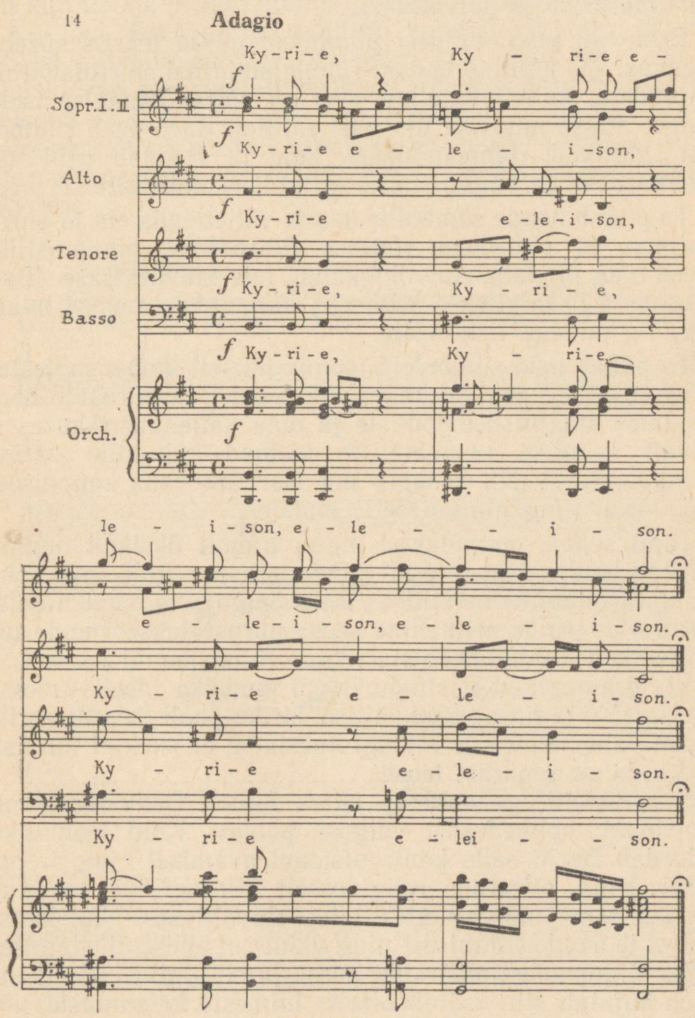
Nendes ülevates, hoogsates koori ja orkestri (tutti) fraasides ei kuule me mitte «patuse koguduse» alandlikku palvet, vaid kirglikku ähvardushüüdu, mis tõuseb nagu stiihilisest tegutsemistungist haaratud rahva hingest. Hämmastava, «beethovenliku» jõuga on Bach siin väljendanud kannatuste paatost ja varjatud, aheldatud võitlustahet.

Ja kui introduktsioonile vahetult järgneb orkestris (prelüüdi algus) *fuuga* tundesügav teema, tunneme sellest kohe ära sellesama «kannatuste motiivi», needsamad valulised intonatsioonid:



[1] Vt. lk. 136. Enamik nendest kantaatidest, nagu teada, kuulub kolmekümnendaisse aastaisse, s. o. sellesse perioodi, kui Bach kirjutas missa h-moll. Kuid ka mõned varasemad, sisult ja meeleolult missale h-moll lähedased kantaadid olid Bachile «ettevalmistavaks materjaliks» (näit. 12. kantaat — «Nutt ja kaebed, mured, värin», 1724. a.).

Kuid milline hämmastav kontrast on ühtlasi — nii iseloomus kui ka meeleolus — dramaatiliselt pingelise, «ähvardava» introduktsiooni ja viimasega temaatiliselt seotud orkestriprelüüdi vahel, millesse on koondatud suure koorifuuga peamine mõte-teema ja milles seda kiirustamata esitatakse (vrd. näited 14 ja 15):



Tormiline tegutsemistung annab ruumi sügavale ja valulisele mõtiskelule. Seda kontrasti rõhutab suurepäraselt ka fuugat ettevalmistava prelüüdi nukker orkestrikoloriit (keelpillid, flöödid, oboed «d'amore» ja fagotid; orel).

Teema tundesoe, laululine «inimlik» meloodia on Bachi üks ülimaid lüürilisi inspiratsioone. Selle teema lai, meisterlik arendus tohutus fuugas mõjub haarava jutustusena «alandatutest ja solvatutest».

Erinevalt passioonidest puuduvad missa tekstis süžee ja tegevus, see kujutab endast rühma staatilisi spiritualistlikke kujundeid, mille mõtteline seos on välise rituaalse iseloomuga. Missa muusika loomisel säilitab Bach need sümbolid kui tinglikud «lähteandmed», kuid ta kasutab neid väga omapäraselt ja sugugi mitte kirikliku kombetalituse laadis.

Ta püüab nende sümbolite kaudu väljendada elu ja surma, valguse ja pimeduse võitluse filosoofilist humanistlikku ideed ning ülistada elu võidukäiku, mis saavutatakse (Bachi arusaama ja tõlgitsuse kohaselt) kannatuste mehise talumisega — tahtega neid võita.

Ta püüab neid sümboleid loominguliselt ümber mõtestada ja anda neile elavat kujukat konkreetsust, ta purustab nende rituaalse staatilisuse jõuliste ja oma väljendusrikkuses sügavalt inimlike muusikaliste teemade-kujundite *aktiivse* arendusega ... Nii kasutab uus sisu ära vana kanoniseeritud vormi ning allutab selle endale.

Tänu sellele omandavad missa h-moll üksikud numbrid ja osad kontrastsete vokaal-sümfooniliste piltide (mis kohati on programmilis-maalilise iseloomuga) monumentaalsed kontuurid; nende «rituaalne seos» purustatakse, nende usukultuslikud «jumalateenistuslikud» funktsioonid kaovad; on tunda dramaatilist vastuolu Bachi muusika ideelis-emotsionaalse sisu ja missa skolastilise, kiriku poolt kanoniseeritud vormi vahel. Pole siis midagi imestada, et kirik ei tunnistanud seda suurepärast teost.

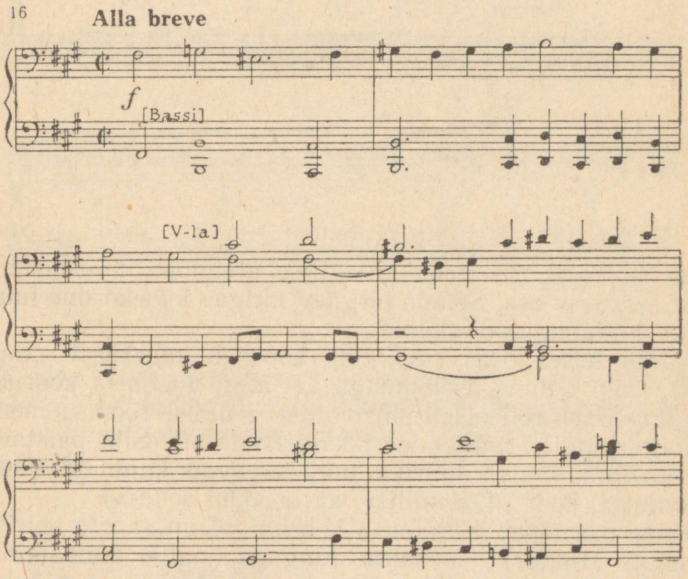
Oma põhiideega ennetab missa h-moll Bethooveni kontseptsiooni: «pimedusest valguse poole». Kuid loomulikult pidurdab Bachi selle kontseptsiooni avamisel ning arendamisel tema piiratud, religioosselt filosoofiline maailmakäsitus, tema naiivne ettekujutus eluvõitlusest kui kannatustest ja nende võitmisest ning vaimsest enesetäiustamisest.

See õigupoolest määrabki missa h-moll stiili ja iseloomu. Bach kujutab siin «sümboolselt» inimeste katsumuste, võit-

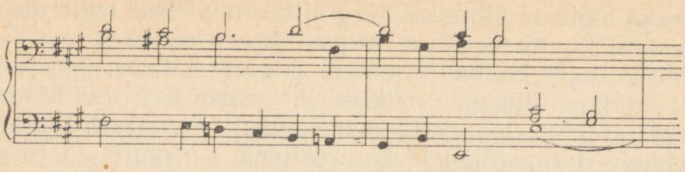
luste ja lootuste ülirasket ning ülikeerukat teed tema ideaalsetes püüdlustes headuse, valguse ja elu poole.

Missa muusikat iseloomustab üllatav elulisus, jõulisus ja tahtekindlus. Siin pole nukruse ja vaimse jõuetuse luitunud värve. Missa tohutu kompositsiooni on Bach rajanud eredatele dramaatilistele kontrastidele — muret ja rõõmu, leina ja juubeldust, kannatusi ja nende võitmist, surma ja elu kujutavate piltide arendamisele ja vastandamisele.

Nii toob Bach pärast rahutult valulist avakoori «Kyrie», millest oli juttu eespool (vt. näide 15), sisse «intiimse» ja mõtisklevalt kontemplatiivse dueti kahele sopranile («Christe eleison» D-duur), et selle «valguskiirega» sügavamalt ja reljeefsemalt rõhutada kannatuste ja nende võitmise kujundite dramaatilist arendust teises, neljahäälses [1], kooris «Kyrie»:

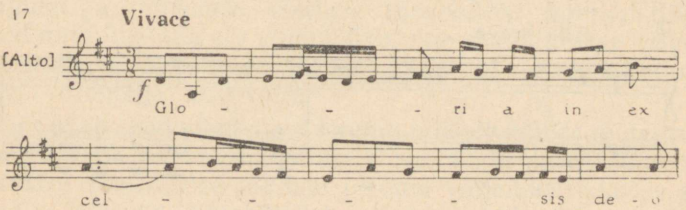


[1] Missas h-moll on 7 viiehäälset (nr-d 1, 4, 11, 12, 15, 17 ja 19), 6 neljahäälset (nr-d 3, 6, 8, 13, 16 ja 24), üks kuuehäälne (nr. 20) ja üks kahekooriline kaheksahäälne koor (nr. 21); viimase on Bach üle toonud oma ilmalikust kantaadist (215) «Kiida oma õnne» («Preise dein Glücke», 1734).



Missa esimesele osale, selle karmidele ja süngetele kooridele «Kyrie», on vastandatud pidulikult helge teine osa «Gloria», mis meenutab hingestatud lehekülgi Bachi «Magnificat'ist» ja mõningatest tema ilmalikest kantaatidest. Hämmastavaks kontrastiks teisele «Kyrie'le» (fis-moll; näide 16) on juubeldav koor «Gloria» (D-duur) trompetite ja timpanitega.

Sissejuhatav laululis-tantsuline rahvamuusikaline teema:[1]



saab selles kooris vaba energilise arenduse, moodustades koori esimese osa. Sellele järgnev hiilgav kahekordne fuuga kõlab kiidulauluna rahvale.

Missa teises osas («Gloria» koosneb kaheksast numbrist), selle erineva iseloomuga aariates, duetis ja koorides, rõhutab Bach reljeefselt siin valitseva üldise rõõmsa meeleolu «varjundite» väljendusrikkaid kontraste. Siin paistavad silma õrna, laulva lüürika tundesügavad kujundid (duett «Domine», koor «Qui tollis», aaria «Qui sedes»).

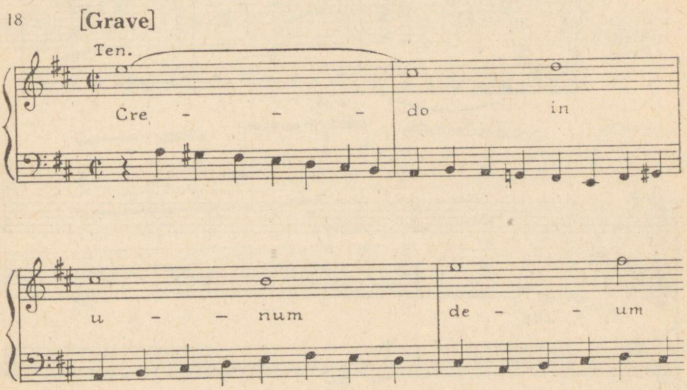
Teine osa lõpeb elurõõmsa kooriga «Cum sancto spiritu» (samuti D-duur) — suure fuugaga, mille dünaamilisel «tulisel» teemal on ühist ülistuskoori («Gloria») piduliku algusega.

Järgnevates osades, «Credo's» ja «Sanctus'es» (kaasa arvatud kohustuslikud numbrid «Benedictus» ja «Agnus

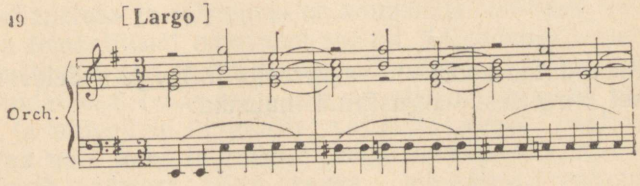
[1] See teema on lähedane lõbusale Paani aariale Bachi ilmalikust kantaadist «Võistlus Foibose ja Paani vahel».

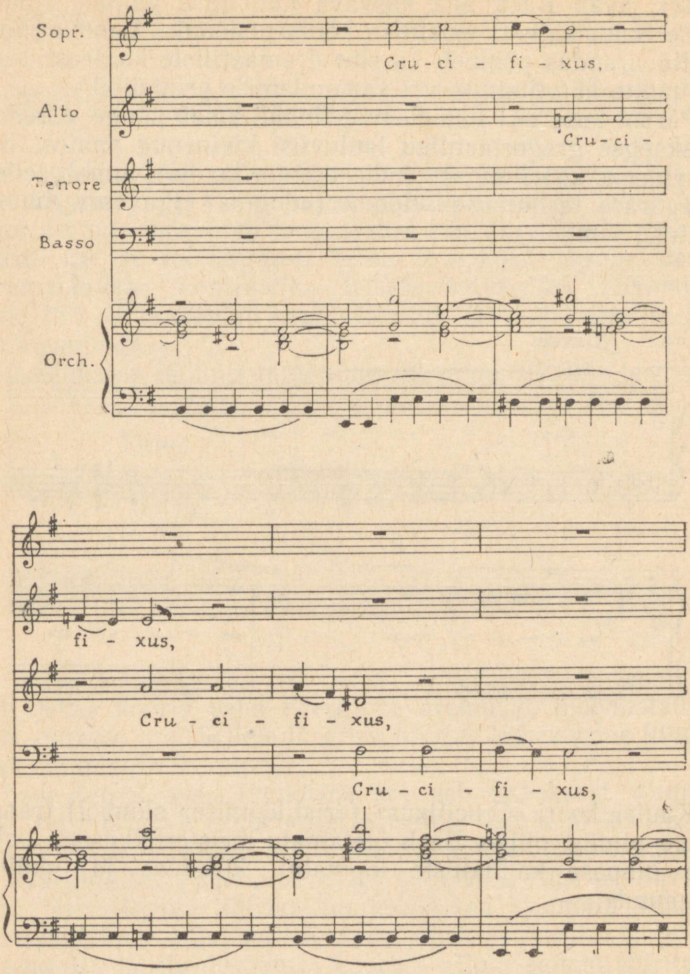
Dei»), avab Bach üha kasvava kunstilise väljendusjõuga teose muusikalis-filosoofilise kontseptsiooni. Loomingulise mõtte arendus põhineb ka siin dramaatiliste kontrastide ja kujundite kõrvutamise või vastandamise printsiibil.

Pärast teise osa juubeldavat finaali kõlab sünge «Credo». Keskaegse gregoriaanliku lauluviisi kivinenud paatos, mis on aluseks koorifuugale (miksolüüdia laadis), annab sellele salapärase tardumuse iseloomu («dogma» «igavese» muutumatuse sümbol):

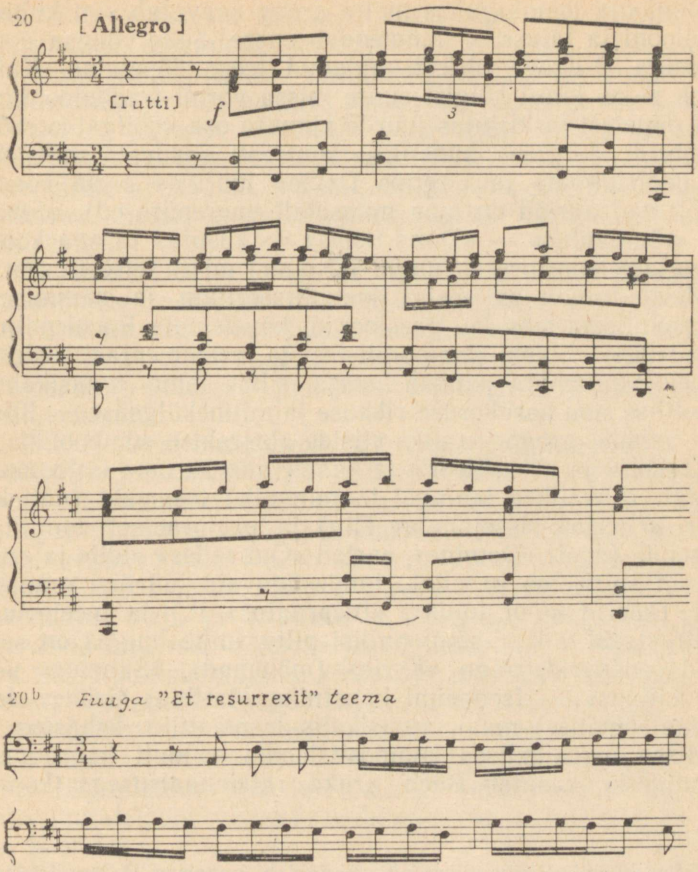


Kuulsa koori «Crucifixus» («ristilöömise» sümbol) traagilisele pildile, milles Bach ületamatu meisterlikkusega kujutab inimese kannatuste lõpmatut kibedust ja «külma hauaund», —





on vastandatud koori «Et resurrexit» tõtlev ja sädelev, nagu eredast kiirgusest valgustatud muusika:



Neljandas osas tõuseb esile pidulik ning ülev kuuehäälne «Sanctus» ja selle kõrval kahekooriline kaheksahäälne ülistuskoor «Osanna» (mõlemad D-duur ja kogu orkestri saatel). «Sanctus» ja «Osanna» on kompositsiooniliselt, tonaalselt ja temaatiliselt omavahel seotud. Täiendades teineteist, moodustavad nad iselaadse finaalse terviku. Pärast missa kolmandat osa («Credo»), mis on otsekui mähitud kannatuste ja pingeliste hingeliste võitluste karmi paatosesse, kõlavad need kaks hiiglakoori helge apoteoosina, mis sümboliseerib surmast võitu saava, elujaatava *mõistusjõu võidukäiku.*

Helilooja loomingulise mõtte areng saavutab siin kulminatsiooni ja täiuse — ammendab enese. Selle võimsa apoteoosiga D-duur [1] olekski pidanud teose lõpetama. Kuid Bach pidas kinni kõigist suure missa vormi traditsioonilistest nõuetest ja kirjutas juurde viimase osa «obligatoorsed» numbrid. Järgides kunstilise kontrasti seadust, andis ta «Benedictus'ele» ja «Agnus Dei'le» lüürilise aaria vormi (mõlemad aariad on oma muusikalt suurepärased), viimases «tänulaulus» — «Dona nobis» — kasutas ta aga koori «Gratias» kahekordset fuugat (D-duur) missa teisest osast [2].

Missa h-moll on veelgi komplitseeritum ja seesmiselt vastuolulisem teos kui passioonid, kõnelemata Bachi paljudest teistest vokaal-sümfoonilistest ja instrumentaalteostest. Sellele vaatamata paistab missa silma oma muusikalis-poeetilise sisu harukordse rikkuse ja mitmekülgsusega. Kõrvuti vanade gregoriaanlike viiside abstraktse sümboolikaga («Credo's» ja «Confiteor'is») leiame siin ka oma iseloomult eredalt rahvalikke laululisi ja tantsulisi teemasid (näiteks koori «Gloria» sissejuhatav žiig) ja pastoraalselt idüllilisi episoode (duett «Domine», aariad «Qui sedes» aldile ja eriti «Et in spiritum» bassile), tundesügavaid lüürilisi mõtisklusi (koorid «Qui tollis», «Incarnatus» jt.) ja meeleolult kontrastseid vokaal-sümfoonilisi pilte, mille hulgas on sellised šedöövrid, nagu «Kyrie» (mõlemad), «Sanctus» või «Crucifixus» — Isenheimi kunstniku Matthias Grünewaldi (samateemalise) maali muusikalis-dramaatiline kehastus.

Missa muusikalises kompositsioonis, samuti nagu passioonideski, kasutab Bach aruka ratsionaalsusega koori,

---

[1] Missa kompositsioonilises plaanis täidab tonaalsus D-duur tähtsat dramaturgilist funktsiooni. Bach kasutab kogu aeg järjekindlalt selle tonaalsuse helget koloriiti missa numbrite ja osade kontrastses kõrvutamises. Missa 24 numbrist on 10 kirjutatud D-duuris (8 koori, duett ja aaria); kõigil neil on kirgas, rõõmus iseloom.

[2] Koor «Gratias» omakorda on võetud 29. kantaadist, mis on kirjutatud 1731. a. linnavalimiste puhul («Ratswahlkantate»). Peale selle on missas ka teisi laene: koor «Qui tollis» (nr. 8) on võetud 46. kantaadist «Vaadake ja nähke» («Schauet doch und sehet», 1723—1727. a.); koor «Patrem» (nr. 13) 171. kantaadist («Gott, wie dein Name», 1730. a.); koor «Crucifixus» (nr. 16) 12. kantaadist «Nutt ja kaebed, mured, värin» («Weinen, Klagen, Sorgen, Zagen», 1724. a.); koor «Osanna» (kahele koorile; nr. 21) 215. ilmalikust kantaadist «Kiida oma õnne» («Preise dein Glücke», 1734. a.); aaria «Agnus Dei» (nr. 23) 11. kantaadist «Kiitke jumalat» («Lobet Gott», umb. 1736. a.).

solistide ja orkestri mitmesuguseid väljendusvahendeid ja -võimalusi, rakendades suurearvulist esitajate koosseisu.[1]

Missa muusikalises dramaturgias kuulub juhtiv osa dünaamilistele ulatuslikele kooridele, mida Bach kasutab vabalt — tõeliselt virtuoosse kergusega. Aariad ja duetid rõhutavad ja tugevdavad dramaatilisi kontraste muusikalise mõtte arenduses. Vokaalpartiidega orgaaniliselt seotud orkester annab kogu kompositsioonile vankumatu stiiliühtsuse.

Tuleb märkida, et Bach osutas missas erilist tähelepanu muusikalise materjali töötlemise puhtpolüfoonilisele meisterlikkusele. See pole juhuslik joon: aastatega süveneb Bach üha rohkem «kontrapunkti kõige raskematesse» probleemidesse, nagu tundes, et just selles valdkonnas on temal öelda viimane sõna.

Bachi missat h-moll võib täie õigusega nimetada *kontrapunktilise meisterlikkuse entsüklopeediaks*. Klassikaline kaanoni- ja fuugakunst on siin arendatud kõrgeima täiuseni ning allutatud suure ideelis-kunstilise kavatsuse väljenduslikele eesmärkidele. Piisab, kui meenutame mõlema «Kyrie»-koori (nr-d 1 ja 3) ülevaid fuugasid, nende dramaatiliselt arendatud valu ja kannatuste teemasid; hiilgavaid kahekordseid fuugasid «Gloria» ja «Gratias» (nr-d 4 ja 6), mis on tulvil puhtsüdamlikku rõõmu ja pidulikku lõbusust; tõtlevat, «lennukat» fuugat «Cum sancto spiritu» (nr. 11); kontemplatiivseid fuugasid-mõtisklusi «Credo» (nr. 12) ja «Confiteor» (nr. 19); juubeldavat fuugat «Sanctus» (nr. 20) jne. Jäljendamatu meisterlikkusega kasutab Bach kaanonliku imitatsiooni väljendusvahendeid ka aariates, duettides ja koorides.

Üldse on kaanon ja fuuga Bachi missa muusikalis-filosoofilise sisu peamisteks väljendusvormideks, mis muidugi ei eita, vaid just eeldab selle teose harmoonilise keele rikkust. Ning see on täiesti mõistetav. Mõistetav on ka see, et just missas kasutab Bach palju tagasihoidlikumalt, palju vähem (kui näiteks passioonides) muusikalise maalilisuse iseloomulikke võtteid, ilmselt eelistades kõlalist sümbooli-

[1] Missa h-moll esitajate koosseis: vokalistid — suur koor (nelja-, viie-, kuue- ja kaheksahäälne), viis solisti (kaks sopranit, alt; tenor; bass); instrumentalistid (orkester) — 2 flööti, 3 oboed, 2 oboed «d'amore», 2 fagotti, 3 trompetit, metsasarv (corno da caccia), timpanid, keelpillide rühm (viiulid I ja II, aldid, tšellod), orel ja continuo.

kat, mis selle teose mõnedes episoodides omandab müstilise varjundi.

Kahtlemata on missas h-moll enam kui küllalt religioosselt filosoofilist kontemplatsiooni ja missa muusikas külluses sümboolseid detaile (eriti sellistes numbrites, nagu «Credo», «Confiteor» jt.). Seda tuleb mitte ainult tunnistada, vaid ka õigesti mõista. Lõppude lõpuks — vastasel korral ei olekski Bachi missa h-moll mitte missa, vaid selle paroodia. Sellist väidet ei saaks aga võtta tõsiselt. Kõrvaldada või tasandada vastuolusid kunstniku loomingus tähendaks moonutada ta loomingu elulist olemust.

Eespool oli juba juttu, et missa h-moll ei ole kiriklik teos ei oma ideelt ega sisult, ei oma põhiliselt muusikalistemaatiliselt materjalilt[1] ja selle töötluse printsiipidelt ega ka oma väljendusvahendite poolest. Pole kahtlust, et Bach ei võtnud omaks ega tunnistanud vaimuliku kunsti esteetika kitsendavaid norme. Kuid väljaspool kahtlust seisab ka see, et Bach ei olnud ega saanudki olla vaba religioosselt filosoofilise maailmakäsituse kammitsaist. Selles seisabki küsimuse tuum.

Sebastian Bachi looming, mille juured ulatusid XVI sajandi linnakodanike-plebeide liikumise ajastusse, kandis «usulises rüüs»[2] edasi selle liikumise, selle võitluse traditsioone, vaatamata sellele, et kaasaja tegelikkuse, raske väikekodanliku ajajärgu tingimused vajutasid tema loomingule valulise tragismi, romantilise sümboolika ja religioosse kontemplatsiooni kustumatu pitseri.

Oleks naeruväärne väita, et Bach eitas religiooni. Seda ei teinud ega võinudki teha tagasihoidlik muusik mahajäänud, provintsiaalsel Saksamaal. Seepärast on selge, et Bachi filosoofia ja muusika «usulist rüüd» ei tohi mõista kui midagi täiesti kõrvalist ja võõrast tema elu ja loomingulise tegevuse sisule. Selline «seletus» võib viia ainult Sebastian Bachi loomingulise palge jämeda vulgariseerimiseni.

---

[1] Gregoriaanlike viiside kasutamisel «Gredo's» ja «Confiteor'is» ei saa olla otsustavat tähtsust Bachi missa temaatika helikeele määramisel. Ei tule ju kellelegi pähe nimetada Mozarti sümfooniat C-duur («Jupiter») kiriklikuks teoseks sel kaalutlusel, et sümfoonia finaalis on kasutatud gregoriaanliku koraali meloodiat!

[2] «... tol ajal iga võitlus feodalismi vastu pidi omandama «usulise rüü»», märgib F. Engels («Sotsialismi arenemine utoopiast teaduseni», M. 1931, lk. 21.).

Jah, Bach on veel tugevasti seotud religiooniga. Veel enam: just «õiges», «tõelises» religioonis näeb ta vahendit võitluseks ebaõigluse, vägivalla, omavoli ja võhikluse vastu. Ja selles suhtes on ta väga lähedal rahva tolleaegsele naiivsele ettekujutusele religioonist. Samal ajal, nagu akadeemik B. Assafjev õigesti märgib, *tõuseb Bach religioonis kõrgemale* jumalakartlikule protestantlikule kogudusele iseloomulikust *alandlikust palvest tundmatu ees,* tõuseb isiklike kontemplatsioonide sfääri.»[1]

Bachi loomingulise tegevuse «usuline rüü» ja eluline, terve, aktiivne sisu moodustavad keeruka *vastuolulise ühtsuse.* Vastuolud Bachi loomingus ja tema kunstilises maailmavaates olid aga (lõppkokkuvõttes) tolleaegse ajastu, s. o. Saksamaa tegelikkuse ja saksa ideoloogia vastuolude peegelduseks.

Need vastuolud ilmnesid erilise jõu ja teravusega Bachi teostes, mis nii või teisiti on seotud usukultusega. Missas h-moll, passioonides, kantaatides ja teistes sellelaadilistes teostes võib alati suuremal või vähemal määral leida religioossuse, religioosselt filosoofilise romantika ja kontemplatsiooni elemente. Kuid Bachi religioossus on ülimal määral *«inimlik».*

See religioosse temaatika «inimlikkus», see, kui nii võiks öelda, religioossete süžeede «materialiseerimine» Bachi loomingus, samuti nagu paljude renessansiajastu suurte kunstnike teostes, viib kirikliku dogma ja skolastika eitamiseni, viib religioosse «sümboolika» osa järsu alandamiseni. Siit tulenebki vältimatu, ületamatu, kuigi vahel ka varjatud, vastuolu teksti ja muusika vahel enamikes Bachi «vaimulikes» teostes.

Oma ande laadilt, kutsumuselt ja seesmiselt veendumuselt oli Bach tõeline realistlik dramaturg. Kuid see tema kunsti tugev ja terve tendents ei saanud areneda täiesti vabalt ja mitmekülgselt, kuna Bachi kunst ei olnud veel vabanenud teda piiravaist ja aheldavaist usukultuse traditsioonidest, mõjudest ja vormidest. «Bach on suur meister «feodaal-bürgerliku risttee» kunstis, milles on jälgi tsunftikäsitöölislikest tavadest ja mille juured ulatuvad nii tööd rühkiva talupoja maailmavaatesse kui ka stabiilse hinge-

---

[1] B. Assafjev. Eessõna E. Kurthi raamatu «Lineaarse kontrapunkti alused» venekeelsele väljaandele. Moskva 1931, lk. 16. Minu kursiiv — *G. H.*

eluga linna-väikekodanluse elu-olusse. Samal ajal mõjutavad Bachi juba uue ajastu voolud: tema mõistus, kuigi see ei pea revolutsioonilist võitlust traditsionalismiga, töötab siiski kõik vana ümber peremeheliku ettenägelikkusega, mis oskab hinnata kõiki kaasaja leiutisi nende väärtuse kohaselt.»[1] Nendes B. Assafjevi sõnades on antud Bachi kunsti vastuolulisuse tabav iseloomustus. See käib vahetult passioonide ja missa h-moll kohta.

Missa h-moll sisu, selles kehastatud kunstiliste kujundite maailm on sügavas vastuolus, «võitluses» katoliikliku liturgia abstraktsete, tardunud vormidega, kuid samal ajal need vormid veel aheldavad teda. Bach ei hülga veel neid traditsioonilisi vorme, kuid, nagu nägime, avardab neid julgelt ja mõtestab neid sügavalt ümber, tuues neisse uue sisu ja rikastades neid «kõigi kaasaegsete leiutistega». Ja me teame, et aja jooksul selle sisu edasine areng paratamatult «purustab» — Beethoveni geeniuse jõuga — vormi dogmaatilise tardumuse. Bachi looming, keerukas ja vastuoluline, kuid elav, aktiivne ja sihikindel, oli võimsaks ettevalmistuseks sellele «purustusele».

---

[1] B. Assafjev. Eessõna E. Kurthi raamatu «Lineaarse kontrapunkti alused» venekeelsele väljaandele, lk. 16.

SEITSMES PEATÜKK

VIIMASED ELUAASTAD. PILK MINEVIKKU

«Ma olen palju kannatanud . . .»
J. S. Bach

«. . . Suurem osa tema elust möödus vaesuses ja hädades. See on needus, mis on tabanud peaaegu kõiki Saksamaa suuri inimesi ja mis kaob võibolla alles poliitilise vabanemisega.»

H. Heine

Missaga h-moll lõpeb Bachi monumentaalsete vokaal-sümfooniliste teoste grandioosne «tsükkel», milles kõige põhjalikumalt ja täielikumalt väljendub helilooja ideelis-loominguline maailmavaade («Magnificat», passioonid, missa). Pärast missat h-moll ei kirjutanud Bach enam ainsatki kunstiliselt tähtsuselt sellega võrdset teost. [1]

Bach ei lakanud loomast. Ta jätkas visalt heliloomingulist tegevust ja kirjutas oma elu viimaseil aastail veel palju suurepäraseid muusikateoseid. Tema loomingulised jõud ei olnud veel kaugeltki ammendatud, ta armastus elu vastu polnud kahanenud ega inspiratsioon vähenenud.

Kuid võitlustahe oli nõrgenenud. Ja Bachi kunstis hakkasid üha teravamalt ja selgemalt ilmnema traagilise võõrdumise jooned: uhke kinnisus, karm endassesüvenemine, kuidagi külm, üleolevalt nukker kontemplatsioon. Loominguliste otsingute ja võitluste tee lähenes lõpule.

Niisiis, ärgu näigu see võõrastavana, et Bachi kõige intensiivsem ja viljakam muusikaline tegevus langeb ühte just

[1] Bach lõpetas missa h-moll kolmekümnendate aastate lõpul (1738. a. paiku).

kõige raskema ja pingelisema perioodiga tema elus ja loomingulises võitluses. Just esimesel viieteistkümnel Leipzigis töötamise aastal (1723—1738) lõi Bach rohkearvuliselt silmapaistvaid teoseid, nende hulgas tema vokaal-sümfoonilise stiili parimad näidised («Magnificat», passioonid, missa h-moll), kaks suurt oratooriumi («Jõulu-» ja «Lihavõtteoratoorium»), «Leinaoodi», motette, valdava enamiku «vaimulikest» ja «ilmalikest» kantaatidest, orkestriteoseid, instrumentaalkontserte, oreli- ja klaveriteoseid ning kammermuusikat.

1729. aastal võttis Bach enda peale üliõpilaste muusikaühingu ehk -ringi «Collegium musicum» juhtimise, mille oli asutanud Telemann, kui ta aastail 1701—1704 viibis Leipzigis. See ring etendas linna muusikaelus märkimisväärset osa, korraldades regulaarselt avalikke kontserte. Bachi osavõtt aitas kahtlemata kaasa selle muusikalise ettevõtte edule, suurendas selle autoriteeti.

On säilinud huvitav teadaanne muusikakontsertidest Leipzigis: «... avalikud muusikakontserdid ehk kogunemised, mis toimuvad iga nädal, on täiel õitsengul. Ühte neist juhib kuninglik Weissenfelsi kappellmeister, Püha Tooma ja Püha Nikolause kiriku muusikadirektor, härra Johann Sebastian Bach. Väljaspool laada-aega toimuvad kogunemised üks kord nädalas, reedeti, kella 8—10 õhtul Zimmermanni kohvimajas, laada-ajal aga — kaks korda nädalas, teisipäeviti ja reedeti, samal kellaajal... Nendest kontsertidest võtavad osa härrad üliõpilased, kelle hulgas leidub palju häid muusikuid, nii et nendest endist saavad hiljem sageli kuulsad virtuoosid. Nendel kontsertidel on igal muusikul võimalik avalikult esineda. Kuulajate seas on harilikult palju selliseid, kes oskavad osavat muusikut hinnata.»[1]

Bach töötas nähtavasti üliõpilaste «Collegium musicum'is» innuga. Tal oli seal teatud loominguline vabadus, ja tundmata sõltuvust kiriklikest ülemustest, unustades Püha Tooma koolis valitseva intriigide ja jageluste kopitanud õhkkonna, võis ta olla noortele peenetundeliseks ning nõudlikuks kasvatajaks.

Leipzigi üliõpilaste «muusikalises kolleegiumis» esines Bach heliloojana ja interpreet-dirigendina. «Dirigeerimisel

---

[1] Selle «teadaande» L. Mizleri «Musikalische Bibliothek'ist» (1736. a. oktoober) toob ära Ph. Spitta oma raamatus Bachist. Vt. Materjale ja dokumente muusika ajaloost, II kd., lk. 547.



Leipzigi Tooma kiriku sissevaade.
(Enne ümberehitamist 1885. a.)

oli ta väga täpne ja pidas kindlalt kinni tempost, mille ta tavaliselt valis väga elava,» märkisid tema kaasaegsed muusikud.[1]

Bachi loomingulise tegevusega «Collegium musicumis» on seotud paljude tema «ilmalike kantaatide» ja intrumentaalteoste loomine.

Just selle ringi jaoks, nagu näha, kirjutas Bach kaks viimast orkestrisüiti, mida nimetatakse *«uvertüürideks»*[2], ja terve rea instrumentaalkontserte, nende hulgas ka mõned transkriptsioonid tema enda teostest selles žanris. Ettekandmiseks selles ringis oli arvatavasti mõeldud ka *Sinfonia* F-duur, mis kujutab endast esimese Brandenburgi kontserdi (F-duur) pisut lühendatud ja lihtsustatud redaktsiooni — ilma kolmanda osata (Allegro) ja poloneesita.

Ilmalikud kantaadid moodustavad küll mitte väga suure, kuid küllalt huvitava ja omapärase peatüki Bachi loomingus. Selle peatüki algus kuulub juba Weimar-Kötheni perioodi. Eespool oli juba juttu Bachi varasemaist sedalaadi teoseist: «Jahikantaat» («Was mir behagt, ist nur die muntre Jagd», 208), pulmakantaat — «kevadkantaat» «Kaduge, kurvad varjud» («Weichet nur, betrübte Schatten», 202) ja mõned teised.

Leipzigi elu esimestel aastatel kirjutas Bach veel mõned ilmalikud kantaadid. Nende hulka kuuluvad «Lepitatud Aiolos» («Der zufriedengestellte Aeolus», 205), «Vahelduvate keelte ühendatud vastuolu» («Vereinigte Zwietracht der wechselnden Saiten», 207), «Linn Pleissel» («Pleissen-Stadt», 216) ja teised (kahjuks pole mitte kõik neist säilinud).

Parim neist on *«Lepitatud Aiolos»*. Selle kantaadi kirjutas Bach ülikooli pidustusteks, kellegi professor August Friedrich Mülleri auks. Kantaat kanti ette autori juhatusel 1725. aastal. *«Aiolose»* allegooriline tekst, mille kirjutas üks Bachi alalisi libretiste — Picander, ei vaimusta just oma poeetiliste väärtustega. Selles on antiikse mütoloogia kujud üsna primitiivselt kohandatud «härra professor August Mülleri väärikaks ülistamiseks.»

Kantaadi sisu on lühidalt järgmine: saabub sügis ja

---

[1] Nekroloogis Bachile, mille koostasid J. Fr. Agricola ja Ph. Em. Bach (paigutatud L. Mizleri «Musikalische Bibliothek'i» (1754. a.).

[2] Nende teoste iseloomustust vt. käesoleva töö viiendas peatükis.

Aiolos laseb vabadusse eelseisva talve külmad tuuled. Asjatud on õnnelikku suveaega kehastavate Zefürose ja Pomona kaebed ning palved. Karmid tuuled kihutavad üle taeva tumedaid pilvi, päike tuhmub, puudelt langevad rohelised lehed. Siis pöördub Aiolose poole jumalanna Pallas ise. Ta palub Aiolost mitte häirida muusade pidu, kes on kogunenud Helikonile ... auväärse professori Mülleri auks. Pallase palve lepitab Aiolose, kes peatab sügistuulte vihase puhangu, sulgedes nad vangikongi, et jälle võiks särada päike, et elustuks taas loodus ja ... lõpukoor saaks laulda tervituslaulu — «vivat Augustile».

Bachile oli selle Augusti ülistamine ainult puhtväliseks ettekäändeks ja Picanderi kõrgelennuline ning pisut puine tekst ainult paratamatuks konventsionaalsuseks. Oli miski muu, mis innustas heliloojat ning määras tema muusikalise kavandi. Bach nägi «Aiolose» naiivses süžees seda, mida ei näinud ega suutnud edasi anda libretist, ta nägi närbuva ja õitselepuhkeva looduse elavaid poeetilisi kujusid. Ja need kujud said suurepärase «maalilise» kehastuse selle kantaadi koorides ja aariates, mida Schweitzer väga õnnestunult nimetab «sügispoeemiks». Professor Müller on ammu ja õigusega unustatud. Bachi kantaat aga, vaatamata süžee naiivsusele ja teksti ebatäiuslikkusele, köidab meid tänapäevani oma lihtsa ilu ja muusikaliste looduspiltide väljendusjõuga. Selline on tõeliselt kauni tähendus kunstis.

Kui Bach hakkas juhtima üliõpilaste muusikaringi, sai «ilmalike» kantaatide loomine talle teatud määral kohustuseks, millesse ta suhtus tõsise loomingulise huviga. Sel perioodil (kolmekümnendad aastad) kirjutas või töötas ta ümber ligi kakskümmend ilmalikku kantaati.[1] Tekstid nendele kirjutas tavaliselt seesama Picander.

Bachil ei olnud häid libretiste ja ta oli sunnitud kasutama teisejärguliste «poeetide-draamategijate» teeneid. Nende hulka kuulus ka Leipzigi ametnik Christian Friedrich Henrici, kelle kirjanduslikuks pseudonüümiks oli Picander. See oli käsitööline kunstis, kellel muide oli oma käsitöös leidlikkust ja osavust. Picander (samuti nagu Bachi teine libretist S. Franck — paljude, peaasjalikult vaimulike kantaatide

[1] Bach töötas oma kantaate korduvalt ümber ja «teisendas» nende teksti, muutes mõnikord «ilmaliku» kantaadi «vaimulikuks» ja vastupidi (vt. selle kohta edaspidi).

Bachi ilmalike ja vaimulike kantaatide täpne arv on seniajani välja selgitamata, kuna mõned nendest on kaduma läinud.

tekstide autor) oskas kuulekalt täita helilooja nõudeid või vähemalt mitte segada heliloojat ta muusikaliste kavatsuste teostamisel. Bachile piisas sellestki. Ta ei esitanud poeedile suuri nõudeid, ta isegi hindas Picanderi kohusetundlikkust ja ei pannud talle pahaks ei loomingulise fantaasia vaesust, ei maitse piiratust ega eksimusi stiili vastu. Bach ise viimistles ja parandas võimalust mööda oma kantaatide libretosid.

Nii või teisiti, Picanderi tekstidele on Bach kirjutanud terve rea suurepäraseid kantaate, milles ta on osanud ületada libretisti piiratuse ning tõusta oma parimate vokaalsümfooniliste teoste tasemele. Siia kuuluvad eelkõige:

dramaatiline, filosoofiliselt sügavamõtteline kantaat Ovidiuselt laenatud süžeele — *«Võistlus Foibose ja Paani vahel»* — «Der Streit zwischen Phoebus und Pan» (201), kirjutatud 1731. a. Kantaadil «Foibos ja Paan», nagu Bachi mõnedel teistelgi seda laadi kantaatidel, on alapealkiri «Dramma per musica» — «muusikaline draama», mis täiesti vastab teose sisule. Milline osa oli sellel kantaadil Bachi loomingus, sellest on juttu järgmises peatükis;

satiiriline *«Kohvikantaat»* — «Kaffee-Kantate» (211, kirjutatud 1732. a.), milles Bach annab peenelt edasi Picanderi poolt novelli vormis jutustatud, tol ajal populaarse anekdoodi, kus naerdakse teravmeelselt välja saksa filistritevanameelsete väikekodanlikku tardumust ja rutiini;

koomiline *«Talupojakantaat»* — «Meil on uus ülemus» («Bauernkantate», «Mer hahn en neue Oberkeet» saksi dialektis, 212), südamlik ja lõbus kantaat rahvalaulude ja -tantsudega. Bach nimetas selle «jantlikuks», pannes talle alapealkirjaks: «Cantate en burlesque». Selle kantaadi kirjutas Bach, kes oli siis 57 aastane, 1742. aastal. Samal aastal kanti kantaat ka ette. Selle, tõenäoliselt viimase «ilmaliku» kantaadi muusika on tulvil helgeid mälestusi külaelust ja noorusaja muljeid.

Siinkohal peab veel mainima mõningal määral triviaalse allegoorilise süžeega, kuid suurepärase, dramaatiliselt väljendusrikka muusikaga kantaati *«Herkules teelahkmel»* («Hercules auf dem Scheidewege», 213) [1], kantaati *«Libi-*

[1] Kantaat «Herkules teelahkmel» oli kirjutatud 11-aastase Saksi printsi sünnipäeva pidustusteks: printsi kujutatakse allegooriliselt noore Herkulesena, keda püüavad enda poole võita nii Pahe kui Voorus. Võidab muidugi Voorus, keda lõpukooris ülistatakse.

sege, mänglevad lained» — «Schleicht, spielende Wellen» (206), milles Bach jällegi ilmutab suurepärast talenti anda muusikas edasi maalilisi pilte (lainete mängu poeetilised pildid), ja pidulikku kantaati *«Kõmage, timpanid! Kõlage, trompetid!»* — «Tönet, ihr Pauken! Erschallet, Trompeten!» (214). Mõningate andmete kohaselt on viimase teksti koostanud helilooja ise.

Need kolm kantaati — «dramma per musica» — kirjutas Bach tõenäoliselt Dresdeni õukonna jaoks 1733. aastal, kui ta visalt taotles «õukonnakomponisti» nimetust, asjatus lootuses, et see kergendab tema rasket olukorda.

Nähtavasti sama eesmärgiga kirjutas Bach 1734. a. patriootilise kantaadi *«Kiida oma õnne, õnnistatud Saksimaa»* [1] — «Preise dein Glücke, gesegnetes Sachsen» (215) — Johann Klauderi tekstile. Tolleaegse Leipzigi kroonika andmeil kanti Bachi kantaat ette 5. oktoobril 1734. aastal 600 Leipzigi üliõpilase poolt, kes võtsid osa «tõrvikrongkäigust», mis korraldati kuninga ja kuurvürsti August III Leipzigi saabumise puhul.[2] August III jäi rahule nii rongkäiguga kui ka kantaadiga, kuid viimase autorile ta muidugi ei mõelnudki.

Bachil tuli kirjutada palju kantaate, mitte ainult vaimulikke, vaid ka ilmalikke, mõne «sündmuse» puhuks. Arusaadavalt olid need «sündmused» valdavas enamikus täiesti tühised: mõne tähtsa, kroonitud või ka kroonimata isiku sünnipäev, kellel ei olnud üldse mingit tegemist kunstiga. Sellistel puhkudel ei ole kuigi kerge leida inspiratsiooni. Ja iga kord ei jätkunud aegagi korraliku libreto loomiseks. Kantaat pidi aga tähtpäevaks valmis olema. Ja Bach kasutas nii mõnigi kord äraproovitud võtet: ta tegi ümber mõne juba olemasoleva kantaadi, muutes selle teksti vastavalt «sündmusele».

1734. aastal näiteks, kui oli tarvis kiiresti ette kanda kantaat August III kroonimise puhul, kasutas Bach «Lepitatud Aiolose» muusikat, kirjutades sellele koos Picanderiga vas-

---

koos kroonprintsiga. On huvitav märkida, et Bach kasutas selle kantaadi kuue numbri (nr-d 1, 3, 5, 7, 9 ja 11) muusikat hiljem oma «Jõuluoratooriumis».

[1] Nagu juba öeldud, kasutas Bach selle kantaadi avakoori missas h-moll («Osanna»).

[2] Pärast sõda Poola trooni pärast (1733. a.), mis lõppes Saksi kuurvürsti Augusti kasuks. Sõjasündmuste vastukaja leiame nii selles kui ka mõnedes teistes Bachi (vaimulikes) kantaatides.

tava uue teksti «Lärmake, vaenlased» — «Blast Lärmen, ihr Feinde» (205a). See oli 1734. aasta jaanuaris; augustis aga oli vaja uut kantaati kuninga ning kuurvürsti nimepäeva tähistamise pidustuseks, ja palju mõtlemata tegi Bach «Vahelduvate keelte ühendatud vastuolu» (207) ümber kantaadiks «Nüüd kõlage lõbusalt, trompeti helid» — «Auf, schmetternde Töne der muntern Trompeten» (207 a). Selliseid «sündmusi» polnud vähe.

Sageli «muutis» Bach vajaduse sunnil vaimulikud kantaadid ilmalikeks, ja vastupidi. Mõned kantaadid tegid läbi isegi mitu sellist muutust, näiteks kantaat «Tõuske rõõmsalt kõrgustesse» — «Steigt freudig in die Luft» (36a), mille algredaktsiooni Bach kirjutas 1726. a. Kõtheni õukonna jaoks. Hiljem «muutis» helilooja kolmel korral mitmesuguste «sündmuste» puhul selle teksti, kusjuures muusika jäi peaaegu endiseks. Tulemuseks oli kolm täiendavat varianti sellest kantaadist, mida kanti ette nii «vaimuliku» («Teid täitku ülev rõõm» — «Schwingt freudig euch empor», 36 ja 36c) kui ka «ilmaliku» kantaadina («Nüüd ärkab rõõm» — «Die Freude reget sich», 36b).

Sellised ümbertegemised ja tekstimuutmised, mis paratamatult nõudsid heliloojalt vägivalda oma teoste kallal ja mõnikord tõid esile kummalise vastuolu idee ja selle teostuse vahel, kõnelevad mitte ainult sellest, et Bach kunstnikuna oli alati sõltuv nii ilmalikest kui ka kiriklikest ülemustest; nad kõnelevad ka Bachi varjatud seesmisest vastupanust sellele sõltuvusele: ta suhtus ilmse hoolimatusega «teeniva muusiku» kohustustesse, kui oli sunnitud neid täitma mitte *loomingulistel,* vaid ükskõik millistel teistel kaalutlustel.

Sellega võib-olla ongi seletatav Bachi kantaatide (ilmalike ja vaimulike) ideelis-kunstilise väärtuse ebavõrdsus: sügavalt sisukate, kustumatu ilu ja suure väljendusjõuga teoste kõrval leiame ka vähetähtsaid, «juhuslikke», nii selle sõna otseses kui ka ülekantud mõttes.

Viimaste hulka kuuluvad peamiselt kiiresti ümbertehtud või mõne «sündmuse» puhuks muudetud tekstiga kantaadid, millele ilmselt ka Bach ise ei omistanud tõsist tähtsust.

Peab tähendama, et nendel ümbertegemistel ei olnud muidugi midagi ühist Bachile iseloomuliku püüdega loomingulise täiuslikkuse poole, selle püüdega, mis sundis heliloojat korduvalt tagasi pöörduma ühe ja sama teose juurde, seda

ikka ja jälle parandama ning viimistlema lõpliku kunstilise täiuslikkuse saavutamiseks.

Bachi parimates kantaatides avaldub selgesti tema muusiku-dramaturgi anne. Pole juhuslik, et Bach nimetas muusikalisteks draamadeks («dramma per musica») mõned oma «ilmalikud» kantaadid, millel on iseloomuliku «lavalise» arendusega süžee. Teosed, nagu näiteks «Foibos ja Paan», «Lepitatud Aiolos» ja «Herkules teelahkmel», kujutavad endast tegelikult väikesi oopereid-kontserte, «Kohvikantaat» või «Talupojakantaat» aga tüüpilisi laulumänge — rahvalikke muusikalisi komöödiaid.

Ooperistiili mõju on enamikus Bachi vokaal-sümfoonilistes teostes üldiselt väga tugev — seda nägime passioonide, «Magnificat'i», missa h-moll ning vaimulike kantaatide analüüsimisel.

Bach tundis elavat huvi ooperi vastu. Ta uuris vanade ooperimeistrite partituure ja püüdis, nii palju kui seda lubasid tema piiratud elutingimused, olla kontaktis kaasaegse ooperikunstiga. Ta ei jätnud kasutamata võimalust tutvuda uute ooperitega oma reisidel Hamburgi ja eriti Dresdeni, kus alates 1731. a. asutati «kuninglik itaalia ooper», mille eesotsas oli tol ajal moes olev helilooja *J. Hasse*[1].

Korduvalt külastas Bach koos oma poja Wilhelm Friedemanniga Saksimaa pealinna, selleks et kuulata «armsaid laulukesi», nagu ta naljatades ja kerge irooniaga tavatses nimetada itaalia ooperit. Tõenäoliselt nendel sõitudel saadud muljete mõjul kirjutas Bach mõned «itaalia» soolokantaadid. Kaks neist on säilinud: «*Amor reetja*» — «Amore traditore» (203) — bassile tšembalo saatel, ja «*Ei tea ta, mis on kurbus*» — «Non sa che sia dolore» (209) — sopranile väikese orkestriga: flööt, keelpillid ja tšembalo. Mõlemad kantaadid on kirjutatud umb. 1734.—1735. a. Märgime, et ka nendes itaaliakeelse tekstiga teostes on Bach, «matkides» itaalia ooperi stiili, säilitanud muusika puhtsaksapärase iseloomu.

Olles põhjalikult tundma õppinud paljude itaalia ja prantsuse heliloojate ooperiloomingut, oskas Bach ooperidrama-

---

[1] Hasse, Johann Adolf (1699—1783) — väga populaarne ooperihelilooja, keda kutsuti «Il Sassone» — «Saksilane». Õppis Itaalias Porpora ja Al. Scarlatti juures. 1731. a. lavastati Dresdenis tema ooper «Cleofide», mille esietendusel oli ka Bach. Alates 1734. a. töötas Hasse alaliselt Dresdenis, kus tema poolt kirjutatud itaalia oopereis «hiilgas» kuulus lauljatar Faustina Bordoni — Hasse naine.

turgia väljendusvahendeid meisterlikult kasutada oma kunstilisteks eesmärkideks — passioonides, oratooriumides ja kantaatides. Kuid sellega õigupoolest piirdusidki tema «otsingud ooperi alal». Tõelist suurt ooperit ei ole Bach kirjutanud ega võinudki kirjutada. Tol ajal ainuvalitsev itaalia ooper ei vastanud tema loomingulistele ideaalidele ja taotlustele. Bachile oli võõras selle «kosmopolitism». Saksa rahvusliku ooperi aeg aga ei olnud veel tulnud. Oma loomingulise tegevusega võis Bach sellele vaid pinda ette valmistada. Saksa klassikaline ooper sündis hiljem. Tema loojaiks olid Bachi järglased — Mozart, Beethoven ja Weber.

*

Viimased kümme aastat olid kõige rahulikumaks ja kurvemaks perioodiks Bachi elus.

Aastaid kestnud raske võitlus, lakkamatud mured, puudus ja ebaõnnestumised murdsid lõpuks «parandamatu kantori» visa iseloomu. Juba 1733. a., kui ta esines «kõige alandlikuma» palvega kuurvürsti ees ning taotles «kuningliku komponisti» nimetust, oli Bachi peamiseks eesmärgiks ometi kord vabaneda teda tagakiusavatest kiriklikest ülemustest. Selle nimel tuli aga endast lugupidaval ja uhkel Bachil alanduda ilmaliku ülemuse ees... Saanud lõpuks (kolme aasta pärast!) «õukonnatiitli», mida Bach kunstnikuna sugugi ei vajanud, kasutas ta seda kilbina kallaletungide ja tagakiusamiste puhul. Kuid seda «kilpi» vastu võttes leppis Bach mõttega, et edasine võitlus on asjatu.

See oli kompromiss, mis oli Leipzigi kantorile väliselt isegi «austav». Bach mõistis, et Püha Tooma kooli arad ja väiklased ülemused võivad küll alandada suurt kunstnikku, kuid peavad arvestama isegi kõige väiksemat «õukonnatiitlit». Selles osas osutus arvestus õigeks. Kuid see ei toonud Bachile võitu, ja rahu, mille ta nii kalli hinnaga oli saavutanud, ei pakkunud rõõmu: see oli pettumuse rahu.

Ja nii, oma elu lõpuni, andes järele ning loobudes paljustki, ei andnud Sebastian Bach järele vaid ühes: ta ei muutnud oma loomingulisi veendumusi ja jäi ustavaks oma kunstilistele ideaalidele. Kuid nüüd püüdis ta neid peita veel sügavamale, veel kaugemale inimeste ja ka iseenda eest.

Ta süvenes kunsti seesmise ülevuse vaatlusse ega tahtnud enam näha väikekodanliku tegelikkuse kärarikast askel-

dust, mis oli tekitanud talle nii palju rasket meelehärmi. Ta oli kaotanud usu ellu ja väsinud võitlusest, elu voogas nüüd temast mööda.

Viimastel aastatel tundis Bach üha vähem huvi kooli vastu. Ta tõmbus vähehaaval eemale ka teda varem köitnud avalikust muusikalisest tegevusest. 1740. a. lahkus ta Telemanni ringist — «Collegium musicum'ist», mida oli juhtinud üle kümne aasta. Ka interpreteerimise alal töötas ta äärmiselt vähe. Ikka harvem lahkus ta nüüd Leipzigist. «Mizleri ühing», kuhu Bach — pärast pikka vastuseismist — 1747. aastal astus, esitades tava kohaselt kolmekordse kuuehäälse kaanoni («Ma tulen taevast ülevalt» — «Vom Himmel hoch, da komm ich her»), ei etendanud tema loomingulises elus kuigi tähtsat osa.[1] Need olid hilinenud, asjatud austusavaldused. Bach oli nende suhtes ükskõikne. Juba varem oli ta suhtunud samasuguse ükskõiksusega Matthesoni ettepanekusse — saata talle oma autobiograafia avaldamiseks «Ehrenpforte's» («Auväravad», 1740).

Sebastian Bach jäi vanaks. Üha enam eemaldus ta elust, taandudes oma loomingulisse «laboratooriumi». Ta andus nüüd ainult muusikale, viimistles eelmiste aastate töid ning lõi oma viimased instrumentaal- ja vokaalteosed. Neil aastail kirjutas ta rea kantaate, mitmed motetid ning üsna rohkesti suurepäraseid teoseid orelile ja klaverile.

1742. aastal andis Bach välja oma kuulsad *«Goldbergi variatsioonid»* («Goldberg-Variationen»), lõpetades nendega oma mitmesuguste klaveri- (ja oreli-) teoste neljaosalise kogu tagasihoidliku üldpealkirja all «Klaveriharjutused» — «Klavierübung».

«Klavierübung» on üks väheseid töid, mis ilmus trükis helilooja eluajal, kusjuures Bach ise (koos poja Philipp Emanueliga) võttis osa trükitahvlite graveerimisest ja valmistamisest. Bach oli seda teost alustanud rohkem kui viieteistkümne aasta eest: aastail 1726—1731 andis ta välja

---

[1] Mizleri ühingu ehk *«Muusikaliste teaduste ühingu»* («Societät der musikalischen Wissenschaften») asutas Bachi õpilane ja austaja Lorenz Mizler (1711—1778), kes 1734. a. lõpetas Leipzigi ülikooli ja kaitses dissertatsiooni filosoofia magistri kraadile. Tema asutatud ühing «seadis oma eesmärgiks reformeerida kunsti, luues muusikateaduse süsteemi» (Schweitzer). Ühingu auliikmete hulka kuulusid suured muusikud: Händel, Mattheson, Telemann jt. Tolleaegse Saksamaa tegelikes oludes aga ei suutnud see ühing etendada muusikakunsti arengus kuigi suurt osa.

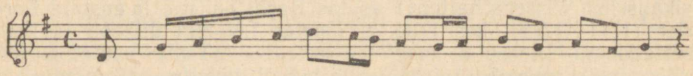
kuus partitat klaverile, mis moodustasid «Klavierübung'i» esimese osa; teise ossa (ilmus 1735. a.) paigutas ta seitsmenda partita h-moll, nimetusega *«Prantsuse uvertüür»*, ning *«Itaalia kontserdi»;* neli aastat hiljem, 1739. a., ilmus kolmas osa, mis sisaldas: orel*iprelüüdi* ja *fuuga* Es-duur, *koraaliseadeid* (nende hulgas fugetid) — samuti orelile — ja neli «duetti» — kahehäälsed palad klaverile. Lõpuks, 1742. aastal, anti välja selle omapärase instrumentaaltsükli neljas osa — *«Aaria 30 variatsiooniga»* («Aria mit 30 Veränderungen») kahe klaviatuuriga klavessiinile.

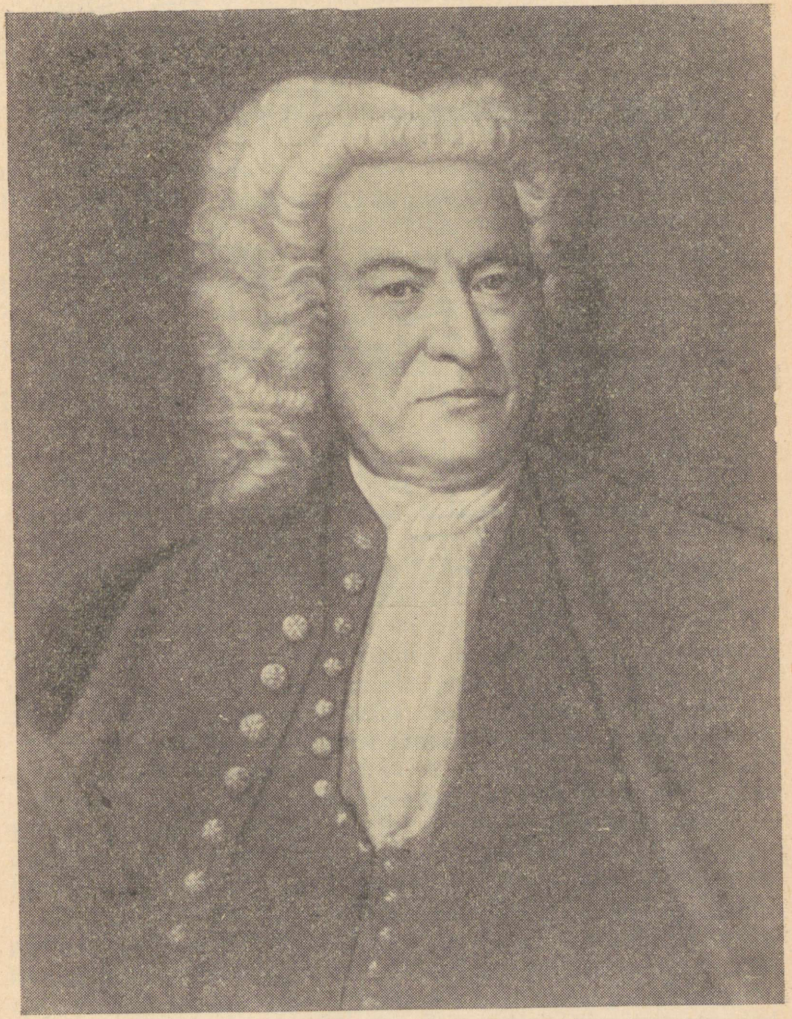
«Aaria 30 variatsiooniga» kirjutas Bach ühele oma õpilastest, Johann Goldbergile, kes oli Dresdenis muusikaharrastaja krahv Kayserlingi teenistuses. Krahv kannatas unepuuduse all ja Goldberg pidi öösiti klavessiinimänguga ta meelt lahutama. Kayserlingi palvel kirjutaski Bach need suurepärased variatsioonid, valides teemaks («aaria») *sarabandi* Anna Magdalena Bachi teisest noodivihikust. Variatsioonid said oma nimetuse Goldbergi järgi, kes neid esimesena mängis.

Selles teoses (mis mitmeti ennetab Beethoveni kuulsat «33 variatsiooni») on Bach hiilgavalt töödelnud teemat-«aariat», mida iseloomustab karakteerne «ostinaatne» bassiliikumine, ja loonud kolmkümmend suurepärast palafantaasiat, mis on mitmekesised nii meeleolult kui vormilt. Siin on iga liiki kaanoneid ja range fugett, pidulik uvertüür, lüürilisi ariette ja palasid tantsuvormis (saraband, žiig, lendler), lõpuvariatsioon aga kujutab endast teravmeelset ja elavat polüfoonilist skertsot — «Quodlibet», milles teema-aaria põimub sundimatult kahe populaarse rahvalaulumeloodiaga. Selles muusikas kõlab taas endise Bachi, «Talupojakantaadi» autori südamlik huumor.

21 ²

Rahvalaulu "Ich bin so lang nicht bei dir gewest"
("Ammu pole ma olnud sinu juures") *teema*

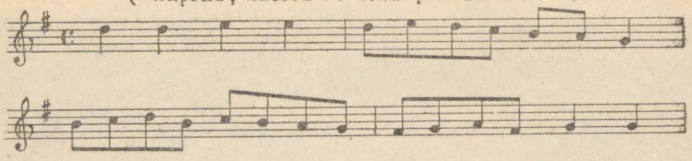




J. S. Bach viimaseil eluaastail.
Tundmatu kunstniku maal

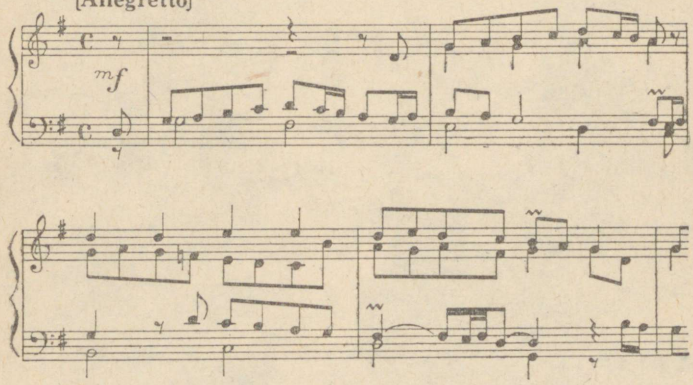
21[b]

Rahvalaulu "Kraut und Rüben haben mich vertrieben"
("Kapsad, naerid on mind peletanud siit") *teema*



22 *"Quodlibet"* "Aariast 30-ne variatsiooniga" J.S.Bach

[Allegretto]



1744. aastal lõpetas Bach oma teise suure töö, «24 uut prelüüdi ja fuugat» — *«Hästi tempereeritud klaveri»* (Das Wohltemperierte Klavier, 2. Teil) *teise köite*. Selle kapitaalse, klaverimuusika arengu ajaloos tervet epohhi moodustava heliteose tähtsusest oli juttu käesoleva raamatu viiendas peatükis. Märgime siinkohal, et II köite «uute prelüüdide ja fuugade» hulgas on palju teoseid, mis on kirjutatud tunduvalt varem (kahekümnendatel ja kolmekümnendatel aastatel). Bach muutis ja töötas neid ümber mitmel korral, enne kui nad võtsid oma lõpliku kuju. «Nähtavasti tundis ta tõelist lõbu teose arendamisest, selle laiendamisest ja kokkusurumisest, selleks et anda talle uus vorm, kahjustamata siiski esialgset plaani,» ütleb Schweitzer.[1] See on õige tähelepanek. Peab vaid lisama, et asi ei seisnud mitte

[1] A. Schweitzer. J. S. Bach, lk. 110.

«lõbus», vaid Bachile omases v a j a d u s e s oma teoseid väsimatult kunstiliselt täiustada.

Viimaseil eluaastail võttis Bach ette tohutu suure töö — kogu oma loomingu läbivaatamise. Ikka ja jälle redigeeris ta range nõudlikkusega oma teoseid, püüdes anda neile ideaalselt lõplikku, täiuslikku vormi, kusjuures ta paljud varem kirjutatud tööd põhjalikult ja hoolikalt ümber töötas.

1747. aastal võttis Bach ette oma viimase «muusikalise reisi». Pärast korduvaid kutseid nõustus ta lõpuks sõitma Potsdami Preisi kuninga Friedrich II õukonda. Sebastian Bachi poeg Philipp Emanuel teenis tol ajal klavessinistina selle kuningast diletandi õukonnas, kellel, nagu teada, oli kurioosne kiindumus flöödimängu vastu. Vana Bach saabus Potsdami (ka seekord koos Wilhelm Friedemanniga) peaasjalikult selleks, et näha poega.

Halvasti varjatud silmakirjalikkusega kirjeldavad Bachi kodanlikud biograafid vana kantori «liigutavat kohtumist» kuningaga. Valades halemagusa liigutuse pisaraid ja joobudes ülisuurest vaimustusest, idealiseerivad nad truualamliku õhinaga seda kasarmulikku moosekanti, kellel polnud tõelise kunstiga midagi tegemist. Tema mannetu «kunstimaitse» ei erinenud millegagi prantsuse moest unistavate parasiitlike õukondlaste väikekodanlikust salongimaitsest. Ta ei mõistnud absoluutselt saksa rahvamuusikat ega armastanud seda, kodumaa lauljatare aga tituleeris ta «monarhilikult» lehmadeks. Korraldanud oma õukonna prantsusepäraselt, jäi ta sisuliselt tooreks põikpeaks, ebakultuurseks diletandiks, kõrgiks profaaniks.

Philipp Emanuel Bach, kes tema flöödimängu saatis, teadis ja tundis seda väga hästi.

«Teie arvate, et kuningas armastab muusikat,» ütles ta Friedrichi kohta, «ei, ta armastab ainult flööti. Aga kui te arvate, et ta armastab flööti, siis eksite ka siin, — ta armastab ainult *oma* flööti.» [1]

Sebastian Bachi edu Potsdamis ei ole seletatav sugugi mitte Friedrich II väljamõeldud «humaansuse» või «musikaalsusega», kes, nagu väidab näiteks Wolfrum, «tervitas aupaklikult saksa muusika esindajat» [2]. See oli paraku tavaline edu, mis sai osaks Bachile kui virtuoosile ja improvi-

[1] M a t e r j a l e j a d o k u m e n t e m u u s i k a a j a l o o s t, II kd., lk. 539. Minu kursiiv. — *G. H.*

[2] «... saksa muusikat ta muide eriti kõrgelt ei hinnanud», — teeb autor kiiresti reservatsiooni. Edasi nõustub «liberaalne» Wolfrum

seerijale, kes oli saavutanud kindla kuulsuse silmapaistva interpreedina orelil ja klavessiinil. Ei midagi enamat.

Vana kantor improviseeris hiilgavalt kuningakoja seltskonna ees, kutsudes nagu alati esile üldist imetlust, kuid kaugeltki mitte tõsist mõistmist või sügavat tähelepanu «valitud» auditooriumilt — viimane ei olnud selleks muidugi võimeline. Bach suhtus rahulikult oma edusse meisterliku interpreedina. Lõppude lõpuks ei olnud selles midagi ootamatut. Kõik see oli talle väga hästi tuntud juba Dresdenist.

Bach palus kuningat anda talle teema fuuga jaoks. Friedrich muidugi täitis armulikult selle soovi ja andis heliloojale kahvatu, suure vaevaga väljamõeldud teema, milles oli raske leida vähimatki loomingulise mõtte liikumist. Kuid Bach ei taganenud ega loobunud võetud ülesandest. Pöördunud tagasi Leipzigi, tegi ta sellest kuninga antud kunstlikust «puisest» teemast suure kontrapunktilise kunstiteose. Nii lõikab meistri peitel vormitust pangast keerukaid voolitud kujusid. Oma teose nimetas Bach *«Muusikaliseks ohvrianniks»* — «Musikalisches Opfer».

See «ohvriand» sisaldas:

kolmehäälse *Ricercare* — fugeeritud improvisatsiooni antud teemale;

kuus kaanonit — ühe «lõpmatu» (Canon perpetuus) ja viis «mitmesugust» (Canones diversi);

kaanoniliku fuuga (Fuga canonica);

kuuehäälse Ricercare fuuga vormis ja *kaks kaanonit* (kahehäälse ja neljahäälse);

neljaosalise *trio-sonaadi* (Largo, Allegro, Andante ja Allegro) ning finaaliks *lõpmatu kaanoni* (Canone perpetuo) — flöödile, viiulile ja tšembalole.

Bach lahendas meisterlikult oma raske ülesande. Kuid ta rikkalik «ohvriand» oli tõepoolest kunstniku «muusikaliseks ohvriks» («Musikalisches Opfer»). Kogu see keerukas, täpselt ja peenelt väljatöötatud tsükkel ei paista silma mitte oma loomingulise vaimustuse jõu ja sügava ning sooja tunde poolest, vaid rafineeritud kontrapunktilise meisterlikkuse külma sära ja toredusega, millega Bach suutis kaunistada ja isegi ümber kujundada kuningast diletandi paljusõnalise, kuid väheütleva teema.

südant kõvaks tehes sellega, et «raske on leida õigustust Saksamaa suure poja (!??) sellisele suhtumisele oma kodumaa kunstisse...» (Ph. Wolfrum. J. S. Bach, lk. 49).

Mitte auahnus ega lootus kasule ei ajendanud Bachi, kui ta kirjutas seda teost, mis teenis samavõrra kunsti kui teooriat.

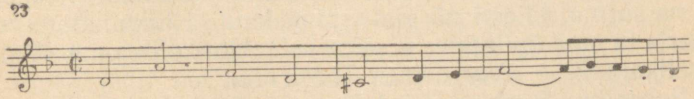
«Puhtpolüfoonilise» stiili ja kontrapunktilise meisterlikkuse probleemid huvitasid nüüd heliloojat üha enam ning nende probleemide lahendamisele pühendas ta oma viimased suured teosed, «Muusikalise ohvrianni» ja «Fuugakunsti». Sellega sulgub tema loominguliste otsingute ring.

Süvenenud muusikateoreetilistesse mõtisklustesse ja teaduslikesse uurimustesse, lõi Bach, otsekui mingi muinasslooline ehitaja, polüfooniliste konstruktsioonide komplitseeritud plaane. Ta ei märganud ega tahtnudki märgata, et kunst oma arengus oli pöördunud juba uuele teele.

Bachile, kes oli väsinud kurnavast võitlusest, mis oli neelanud ta paremad aastad ja jõu, muutus kunst nüüd teooriaks, ja teooria — kunstiks. Kuid ka tema viimaste eluaastate teoreetilistes kontseptsioonides välgatab veel kustuva geeniuse valgus.

Bach lõpetas *«Fuugakunsti»* («Kunst der Fuge») 1750. aastal, veidi enne surma. Väga võimalik, et juba «Muusikalise ohvrianni» loomise protsessis tekkis Bachil mõte kirjutada süstematiseeritud teos, mis loominguliselt ja teoreetiliselt üldistaks polüfoonilise kunsti «kõikehaarava» vormi — fuuga — arendamise seadused. Igal juhul, «Fuugakunstis» arendab Bach loogiliselt ja viib lõpule selle, mis ta oli kavatsenud «Muusikalises ohvriannis».

Bachi kogumik «Fuugakunst» sisaldab neliteist fuugat[1] ja neli kaanonit. Kõik fuugad (nagu kaanonidki) on kirjutatud ühele teemale:



[1] Neljateistkümnes fuuga on kümnenda variant. Kaheteistkümnes (neljahäälne) ja kolmeteistkümnes (kolmehäälne) moodustavad kaks paari fuugasid, kusjuures iga teine (inversus) on esimese (rectus) täpne «peegelpilt» (s. o. vastupidises liikumises). Kolmeteistkümnenda (kolmehäälse) fuuga mõlemad variandid andis Bach ka veel neljahäälsetena — kahele klaverile.

«Fuugakunst», mille Bach ise trükiks ette valmistas, anti välja pärast tema surma väga hooletult; eksikombel sattusid sellesse palad, mis sinna otseselt ei kuulunud. Sellesse kogumikku sattus ka lõpetamata neljahäälne fuuga kolmele teemale (Fuga a tre Soggetti ed a 4 voci).

Igaüks neist on teatud tüüpi või liiki fuuga täiuslik näide. «Fuugakunstis» üldistas Bach kokkuvõtlikult oma loomingulised kogemused, ilmutades oma polüfoonilise meisterlikkuse suurust ja jõudu, mis oli saavutatud terve ajaloolise epohhi stiili sügava uurimise ning mõistmise tulemusena.

See oli suure «kontrapunktilüüriku» testament, «kaine mõistuse vaatluste» filosoofiline kokkuvõte... Võitluse ärevad aastad olid möödunud. «Fuugakunstis» valitseb — Spitta kujuka väljenduse kohaselt — «talveöö pühalik vaikus»...

«Ei ole midagi iseloomulikumat kui see kiirus, millega Johann Sebastiani pojad, kes muide oma isa austasid, taganesid tema maitsest ja printsiipidest.»

R. Rolland

Oma elu lõpul jäi Bach pimedaks. Painavalt pingerikas tegevus — nii päeval kui öösi — enam kui poole sajandi kestel oli teinud oma töö. Silmaarst Londonist viis selle lõpule: pärast ebaõnnestunud silmaoperatsiooni kaotas Bach nägemise täiesti. Nägemise lühiajaline taastumine 18. juulil 1750. aastal oli lähedase surma ähvardavaks endeks. Kümme päeva hiljem, 28. juulil, kella kaheksa ja üheksa vahel õhtul, Bach suri.

Imetlusväärselt võimas loominguline jõud oli sellel kunstnikul, kes sündis, elas ja suri muusikuna. Mõni päev enne surma, täiesti nõrgana, pimedana ja liikumatuna, dikteeris ta oma õpilasele ja väimehele Altnikolile oma viimase orelikoraali — «Vor deinen Thron...»

Sebastian Bach maeti Johannese kiriku aeda Leipzigis. Linna ümberplaneerimisel jäi helilooja haud sillutise alla. Bachi ei mäletanud enam keegi. Alles 1894. aastal — ligi poolteist sajandit pärast helilooja surma — satuti mullatöödel (kiriku ümberehitamise puhul) juhuslikult tammepuust kirstule hästi säilinud meheluustikuga. Doktor Hisi anatoomilised mõõtmised lasksid oletada, et see oli Sebastian Bachi põrm. Leipzigi skulptor Seffner voolis Hisi teaduslike andmete ja osalt ka säilinud vanade portreede järgi unustatud helilooja büsti.

Anna Magdalena Bach elas oma mehest kümme aastat kauem. Ta suri 1760. aastal vaestemajas.[1]

Veel kurvem oli helilooja tütre — Regina Bachi saatus, kes elas viletsuses ja poolnäljas. Ta raske elu viimaseil aastail (ta suri 1809. aastal) abistas teda Beethoven.

Bachi poegadest on neli läinud muusika ajalukku andekate heliloojatena.

Kõige andekam neist oli *Wilhelm Friedemann* (1710—1784) — Sebastian Bachi vanim ja armsaim poeg, isa alatine saatja ta «muusikalistel reisidel». Wilhelm Friedemann oli sügava inspiratsiooniga muusik, suurepärane meister improvisatsioonis. Oma loomingu iseloomult oli ta kõige lähedasem suurele Sebastian Bachile. «Kui ta orelit mängis,» kirjutab Forkell, «läbis mind pühalik värin. Kõik oli nii ülev ja pidulik... Wilhelm Friedemann on kõige lähemal oma isale...»[2]

Kuid ta oli kirglik ja tasakaalutu, keevaline ja uhke, tal polnud isa tahtejõudu ega visa töökust. Ta elu oli ebaõnnestunud. 1764. a. oli ta sunnitud lahkuma Hallest, kus oli teeninud organistina. Tema ebaühtlast ja tumedat loomingut, vaatamata selles avalduvale geniaalsusele, ei mõistetud ega tunnustatud. Poole oma elust saatis ta mööda sihitutel rännakutel, unustanud perekonna, töö ja oma loomingulise kohustuse. Kuritegeliku muretusega müütas ta oma isa teoseid, mis ta oli endale päranduseks saanud. Ja ometi oli ta oma isale nii uhke!

Bachi loomingu traditsioonide jätkamine käis talle üle jõu. Ta oli liiga nõrk loominguliseks võitluseks tolleaegse Saksamaa kasarmulikes ja bürokraatlikes tingimustes. Selleks oli vaja Sebastian Bachi hiiglaslikku energiat, mida aga ei olnud ühelgi tema poegadest.

Wilhelm Friedemanni olukorra traagika süvenes veel seeläbi, et temale kui kunstnikule olid võõrad need uued loomingulised ülesanded, mis olid omased üleminekuajastule, milles ta elas: ta ei osanud ega tahtnud kohaneda muusikalise kaasaja uute nõuetega.

Nii, säilitamata endist ja liitumata uuega, kaotas ta iseenda, ja väikekodanlik keskkond neelas selle andeka muu-

[1] «Anna Magdalena Bach suri 27. veebruaril (1760. a.) majas Haini tänavas, kus ta elas oma viimased eluaastad ühiskondliku heategevuse kulul,» öeldakse Leipzigi Tooma kiriku teadaandes. Vt. *Materjale ja dokumente muusika ajaloost*, II kd., lk. 498.

[2] Sealsamas, lk. 470.

siku, kes püüdis viinauimas unustada oma ebaõnnestunud elu kibedust.

Ta suri 1784. aastal Berliinis vaesena, haigena, unustatuna ja kõigist mahajäetuna.

Karl Philipp Emanuel («Berliini» või «Hamburgi» Bach, 1714—1788) kuulub muusikuna juba täiesti uude ajastusse. Tal ei olnud küll Wilhelm Friedemanni andekust, kuid ta oli suurepäraselt omaks võtnud «ajavaimu». Philipp Emanuelist sai niinimetatud «galantse väljendusrikka stiili» üks silmapaistvamaid esindajaid muusikas. Oma liigutava tundelisusega kaldus see stiil kohati lääqusesse ja selle «kõigile arusaadav» meeldivus viis maneerlikkuseni. Ometi oli see Lääne-Euroopa XVIII sajandi kodanliku kunsti ajalooliselt tingitud ja sellepärast vältimatu arengutee.

Õhus liikusid juba läheneva «tormi ja tungi» ajastu uued «plahvatavad» ideed. Uus «väljendusrikas» kunst, mille energiliseks eestvõitlejaks oli Philipp Emanuel, oli loomulikuks, elavaks reaktsiooniks polüfoonilise kirikumuusika vananenud kaanonite, dogmade ja skolastika vastu.

Emanuel Bach jätkas niisiis teatud määral oma geniaalse isa tööd, kellelt ta oli palju õppinud, kuigi pidas oma isa stiili «kuivaks ja pretensioonikaks». Ta läks uut teed mööda. «Ph. E. Bach,» märgib üks tema kaasaegseid muusikuid [1], «oli parim ja osavaim kunstnik väljendusrikkuse alal ... Ta valdas kõiki stiile, kuid kõige enam harrastas ta tundelist stiili ... Tema ja Domenico Scarlatti, mõlemad kuulsate heliloojate pojad, julgesid minna mööda uusi teid. Alles nüüd hakkab kõrv D. Scarlattiga harjuma. Ph. E. Bach on nähtavasti samuti oma ajast ette jõudnud ... Tema stiil on nii ebatavaline, et sellega tuleb kohaneda, kui tahad seda tajuda.»

Ph. E. Bachi loomingu (eriti tema rohkearvuliste klaveriteoste) ajalooliselt progressiivne tähtsus seisis selles, et see puhastas põhjalikult tee suurtele klassikutele — Haydnile, Mozartile ja Beethovenile.

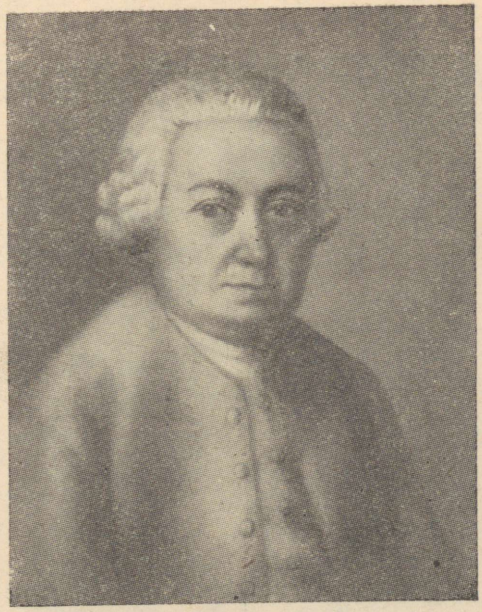
Nii iseloomult kui ka eluviisidelt oli Philipp Emanuel Bach täielik vastand oma vanemale vennale. Kuni 1767. a., nagu juba mainitud, teenis ta Friedrich II kuningakojas.

Põlastades seesmiselt selle kuningast diletandi muusikalisi veidrusi, oskas ta siiski temaga läbi saada. Teise poole

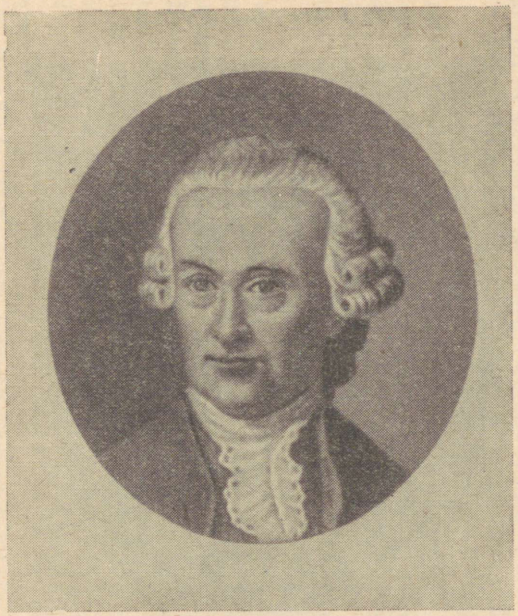
[1] Ch. Burney (1726—1814) oma muusikapäevikus («The present state of music», 1771).



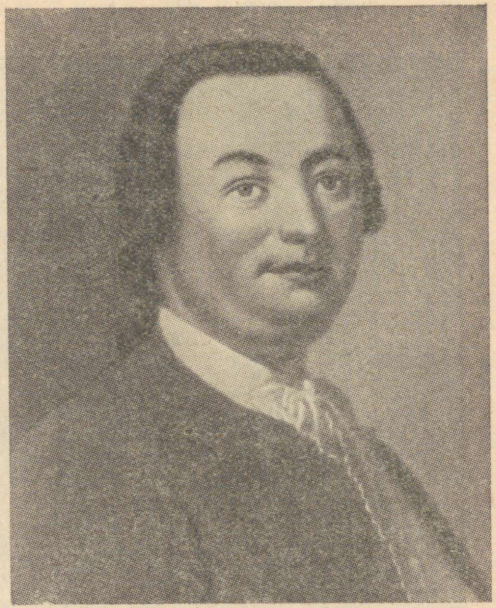
Wilhelm Friedemann Bach.



Karl Philipp Emanuel Bach.



Johann Christoph Friedrich Bach.



Johann Christian Bach.

oma elust veetis ta Hamburgis, kus ta pärast Telemanni asus muusikadirektori kohale. Eluajal oli ta kuulus silmapaistva heliloojana ning esmajärgulise pedagoogina.[1]

Ta säästis hoolikamalt oma osa Sebastian Bachi loomingulisest pärandist, kuid ... ei teinud midagi selle propageerimiseks. Väline «pojalik» aupaklikkus suure kantori mälestuse vastu varjas külma enesekindlat hoolimatust.

Palju vähem tähtsad on Sebastian Bachi kaks teist poega: *Johann Christoph* («Bückeburgi» Bach; 1732—1795) ja *Johann Christian* («Milano» või «Londoni» Bach; 1735—1782).

Esimene neist teenis nelikümmend aastat (alates 1756. a. kuni surmani) õukonna kapellmeistrina Bückenburgi krahvi Lippe juures. Selle andeka muusiku elu, kes oli tagasihoidlik nagu ta isagi, ei äratanud tähelepanu.

Seevastu teine poeg tõusis kiiresti ja tegi hiilgavat karjääri, kuid ... ei loonud midagi, mis oleks väärinud Bachide suguvõsa suurt nime. Oma suure loomingulise ande pillas ta muretult ja kergelt igasuguse moodsa tühja-tähja peale, mis, tõsi küll, tõi talle hiilgava, kuid üürikese kuulsuse. Alates 1754. a. elas ta Itaalias, kus õppis mõnda aega tuntud teoreetiku ja helilooja Padre Martini juures ning tõi suure menuga lavale epigoonlikke oopereid «itaalia maneeris». Selleks, et saada Milano katedraali organisti austavat kohta, läks ta pikemalt mõtlemata üle katoliku usku.

1762. aastal asus ta Londoni, kus temast sai õukondliku itaalia ooperi moodne helilooja ja Inglise kuninganna isiklik muusikaõpetaja. Bachide-muusikute suguvõsa sellel esindajal oli elus kõige rohkem õnne; muide, kõige vähem võis teda nimetada Bachiks.

Vahetevahel ta siiski meenutas oma isa, nimetades teda heasüdamliku, iroonilise naeratusega ... «vanaks parukaks».

Nii läksid suure Sebastian Bachi poegade teed lahku. Oma suguvõsa traditsiooni säilitasid nad ainult ühes: neist kõigist said muusikud, kuid igaüks neist läks ise rada. Ja ükski neist ei hoolinud ega mõtelnud geniaalse «Leipzigi kantori» loomingulise pärandi saatusest ...

---

[1] Huvipakkuv on tema töö klaveripedagoogika alalt: «Versuch über die wahre Art das Klavier zu spielen» (Katkendid sellest tööst on ära toodud Materjalides ja dokumentides muusika ajaloost, II kd., lk-d 95—104.)

KAHEKSAS PEATÜKK

RAHVAMUUSIK JA KUNSTNIK-MÕTLEJA

«Milline geenius on see Bach! Võtab ühe mõtte ja arendab seda üha sügavamalt ning sügavamalt, elab sellesse sisse ja tungib koos selle mõttega hingesügavustesse! . . .»

A. Serov

Kord, kui keegi hakkas vaimustatult ülistama Bachi erakordset orelimängukunsti, ütles Bach täiesti rahulikult: «Selles pole midagi imestada, on tarvis vaid õigeaegselt suruda vastavatele klahvidele, siis mängib instrument iseenesest.» [1]

See omapärane lakonism Bachi puhtsüdamlikes avaldustes oma kunsti ja meisterlikkuse kohta on vägagi iseloomulik. Bach ei armastanud ega osanud kõnelda muusikast keerukate formuleeringute õpetatud keeles. Muusika ise ja ainult muusika oli selleks südamelähedaseks keeleks, mis võis väljendada tema mõtteid ja tundeid, tema filosoofilist maailmakäsitust ja maailmatunnetust.

Ta mõtles ja arutles kunstist lihtsalt nagu rahvakunstnik, vältides teoreetilisi targutusi ja abstraktseid valemeid. Poseerimine ja fraasid olid talle võõrad ja ta ei püüdnudki neid tarvitada. Bachi kui helilooja ja teoreetiku, interpreedi ja pedagoogi mõtteavaldused, mida on kahjuks küll väga vähe säilinud, paistavad silma sama lakoonilise ja vahel isegi naiivse lihtsusega.

Bach ei filosofeerinud ega «originaalitsenud» kunagi. Ta oli sügavalt ideeline kunstnik, otsiva vaimuga meister, tõeline muusik-mõtleja ja julge novaator. Selleks, et võimalikult täielikult avada ja väljendada muusikas oma loomingulise ideede ja kontseptsioonide elulist sisu, pidi ta leidma

[1] Materjale ja dokumente muusika ajaloost, II kd., lk. 498.

ja välja kujundama *uue* stiili, mis oleks individuaalselt ere ning ühtlasi filosoofiliselt üldistatud, «terviklik» ja ühtne kogu oma kunstiliste vahendite mitmekesisuses ning vastaks tolleaegse ajastu vaimule ja nõuetele.

Oma stiili alused ja olemuse leidis ta rahvamuusika ammendamatus ja peaaegu veel täiesti puutumata varasalves, rahvakunsti meloodiliselt selgetes ja väljendusrikkalt lihtsates ning jõulistes kujundites. Kuid see ei olnud veel kõik.

Selleks, et leida ja täiuslikult välja töötada ning arendada oma stiili, pidi Bach kriitiliselt läbi töötama, *loomingulselt lahti mõtestama ja üldistama* muusikakunsti eelnenud arengutee. Oli tarvis flandria (Dufay'st kuni Josquin'ini), prantsuse (realistliku žanrilaulu loojatest kuni François Couperin'ini), itaalia (Palestrinast ja Monteverdist kuni Vivaldi ja Corellini) ja saksa (esimestest luteri usu helilooja-test kuni Schützi, Buxtehude, Kuhnau ja Händelini) helilooja-te ligi kolm sajandit kestnud tööd, selleks et Bach saaks kindlalt rajada oma loomingu üleva ehituse alusmüürid saksa rahvakunsti *rahvuslikule pinnale.*

Selle muusikakultuuri suurepärase mälestusmärgi kõrguselt avanesid uued avarad perspektiivid. Toetudes mineviku kogemustele, kokku võttes ning üldistades muusikakunsti suure ja keeruka ajaloolise perioodi saavutusi, osutus Bach selle edasise arengu ettekuulutajaks. Selles seisab Bachi hiiglasliku loomingulise elutöö tähtsus.

Lihtsuse ülev tarkus — tõelise rahvakunstniku iseloomulik joon — on omane kõigile Sebastian Bachi parimatele töödele, milles on kehastunud fantaasia võimas jõud, suurte inimkirgede dramaatiline paatos ja filosoofiline mõttesügavus. See väljendusrikka stiili lihtsus, mis ilmneb isegi Bachi muusika kõige komplitseeritumates vormides, on vahetult seotud tema tüüpilise rahvaliku *melodismiga.*

Aleksandr Serovil oli õigus, kui ta nimetas Sebastian Bachi «suurimaks meloodiameistriks». Just rahvalaulu vaimust kantud meloodia oli Bachi loomingu südameks. Vene muusikud — Glinka, Serov, Mussorgski, Borodin jt. — mõistsid seda. Kuid paraku, Bachi biograafid ja uurijad (alates sellisest autoriteedist, nagu Ph. Spitta) olid küll otsatus vaimustuses tema muusika *vormide* «arhitektooniisest ja kontrapunktilisest täiuslikkusest», kuid ei osutanud peaaegu mingit tähelepanu selle kujundirikkale meloodikale, mis moodustab suure saksa helilooja kunsti elulise sisu.

Kõneldes Bachi poeetiliste ideede ja nende muusikalise väljenduse omavahelisest seesmisest seosest, on isegi A. Schweitzer sunnitud märkima, et näiteks Ph. Spitta «peab Bachi harukordselt eredaid, väljendusrikkaid teemasid... puhtjuhuslikeks episoodideks» ning hoiatab muusikalise «materialismi» kartusel, et me «ei omistaks neile sügavamat tähendust, kui seda on mõelnud helilooja ise»[1]. Kuid ka Schweitzer ise näib hirmu tundvat «muusikalise materialismi» ees, sest ta käsitleb Bachi temaatikat üsna segaselt, püüdes tõestada selle «kiriklikku» päritolu ja viies kunstlikult Bachi helikeele kogu probleemi selle puhtväliste «väljenduslike funktsioonide» määratlemiseni.

Pole kahtlust, et kui õpetatud uurijad loobuksid abstraktsete analüüside iganenud traditsioonidest ja akadeemilisest skolastikast, kui nad tungiksid sügavamini Bachi tundesooja melodismi, mis tihedalt seob heliloojat oma rahvaga, rahva elu ja ettekujutustega, ja kui nad tõetruult avaksid ta melodismi olemuse, — siis oleks juba ammu haihtunud legend Bachi loomingust kui «puhtast kunstist», mis on irdunud maailmast ja inimlikest kirgedest.

Bachi meloodilise temaatika põhilisteks, tähtsamateks allikateks olid: *rahva laulu- ja tantsulooming* selle sõna kõige laiemas mõttes ja *luteri usu koraal,* mis samuti põhineb rahvalikul «ilmalikul» laulul.

Kõneldes Bachi temaatika rahvalikest lätetest, peab silmas pidama, et Bach ei suhtunud rahvalaulusse kui etnograaf, vaid kui kunstnik. Ta kasutas loominguliselt vabalt ning töötles meisterlikult nii talupoegade lihtsate viiside intonatsioone ja rütme kui ka niinimetatud «ilmalikku», elu-olusse juurdunud ning selle pärisosaks muutunud mitmekesist linnamuusikat. See ei vaja enam tõestamist, sest Bachi instrumentaalkompositsioonides ja ilmalikes kantaatides, samuti nagu tema kuulsates passioonides, «Magnificat'is», missas h-moll ja teistes niinimetatud «vaimulikes» teostes laialdaselt kasutatud ning geniaalselt arendatud meloodiliste teemade rahvalik («ilmalik») päritolu on leidnud veenvat kinnitust konkreetsete faktide ja näidete põhjal käesoleva töö eelmistes peatükkides.

Bach on kasutanud laialdaselt ka protestantliku koraali temaatikat. Kuid selleks, et teha siit õiget järeldust, tuleb selgelt ette kujutada, milline ajalooliselt reaalne mõte oli

[1] A. Schweitzer. J. S. Bach, lk. 200.

sellel temaatikal Bachi loomingus, selgitada selle temaatika iseloom ja vastastikused suhted rahvalauluga.

On teada, et protestantliku koraali peamiseks lätteks oli *rahvalaul.* «Reformatsioon kasutas laialdaselt ilmalikke rahvalaule,»[1] konstateerib A. Schweitzer. Samuti on teada, et reformatsiooni vaimulikud juhid, kes kasutasid populaarseid rahvameloodiaid protestantlikes koraalides, püüdsid kõrvaldada, hävitada rahva «patuseid» laule.

Pikaajalises «patust puhastamise» protsessis lihtrahva laul protestantlikus koraalis tegelikult «kastreeriti»: hävitati rahvalaulu võitlusvaim, õõnestati tema meloodika ja metrorütmi elupulss, kaotati ta laadiline omapära (rütmiliselt elava viisi «surumisega» kirikumuusika traditsioonilisse skeemi), nivelleeriti ja lamestati loomuliku rahvalaululoomingu ere dünaamika.

Nii «evolutsioneerus» kahe sajandi kestel protestantlik koraal, milles kunagi oli helisenud rahvalaulu pidurdamatu meloodiline voog.

Reformatsiooni koidikul ja eriti tormistel, ärevatel talupoegade sõdade aastail oli luteri usu koraal sõna tõelises mõttes *«võitluslauluks», «XVI sajandi marseljeesiks»,* mis purustas rahvale võõra, võõrkeelse ja võõrapäraste elutute meloodiatega katoliikliku laulu kivinenud skeemi. Ja esimestest, Lutheri enda poolt rahvaviiside alusel loodud protestantlikest koraalidest õhkus mehisust, vaprust ning võitlustahet. Selline oli Lutheri protestantlik võitluslaul «Üks kindel linn ja varjupaik» — «Ein feste Burg».

«Laul, millega ta oma mõttekaaslaste saatel Wormsi sisse tuli, oli tõeline võitluslaul. Vana toomkiriku seinad vappusid nendest uutest helidest ja varesed ehmusid oma pimedates pesades ülal tornides. See laul, reformatsiooni marseljees, on tänapäevani säilitanud oma sugestiivse jõu ja võib-olla varsti laulame ka meie sellistes võitlustes neid vanu kõlavaid ning otsekui rauda taotud sõnu...»[2] kirjutas Heinrich Heine.

Ei tohi aga siiski unustada, et protestantliku koraali «loojail», kes nii laialdaselt kasutasid rahvameloodikat ning varustasid selle «emakeelsete» religioossete «tarkussõnadega», oli tegelikult ainult üks eesmärk: hulkade ideoloogi-

---

[1] A. Schweitzer. J. S. Bach, lk. 8.

[2] H. Heine. Religiooni ja filosoofia ajaloost Saksamaal. Kogutud teosed. S.-Pb. 1904, III kd., lk. 38.

line (religioosne) aheldamine rahvas endas elava muusikalise keele kaudu. See oli tavaline demagoogiline võte. Ja toosama Luther, kes hiljem oma demokraatlikest harrastustest taganes, kõrvaldas nüüd hoolega koraalidest ja kiidulauludest «patu-» (s. o. rahvalikkuse) algmeid, nõudes, et vaimulik muusika oleks «kunsti abil puhastatud ja õilistatud» ja et oleks «näha ning tunda jumala ülitarkust tema üllas loomingus — muusikas...» — nagu ta kirjutas oma eessõnas kiidulauludele.

Leppinud äraandlikult kokku vürstidega, reetis Martin Luther rahva ja rahvakunsti.

Kuid rahva laululoomingu elujõudu oli võimatu hävitada. See tõusis ja kasvas stiihiliselt koos plebeiliku liikumise lainega — ja talupoegade sõja aastail laulsid revolutsioonilised ülestõusnud, kes läksid oma vaimse juhi Thomas Müntzeri järel, koraale parodeerivaid võitluslaule.

«Me issandalt tahame paluda nüüd,
issand, heida armu,
et lubaks meil hukata papid ta kõik,
issand, heida armu...»

Talupoegade sõja traagiline lõpp eraldas täiesti vaimuliku muusika rahvamuusikast. Tarduva protestantliku koraali traditsioonid kindlustasid ja tugevdasid kiriklikku dogmatskeemi, mis oli uus ainult «kombetalituse» seisukohalt. Juba XVII sajandil, pärast laastavat Kolmekümneaastast sõda, ei meenutanud protestantlik koraal enam millegagi marseljeesi. Kui õigesti ütles Engels, kui ta nimetas koraali just XVI sajandi marseljeesiks! — renessansi elustavate ideede vastukajaks Saksamaal. See vastukaja kustus peagi. Saksamaa majanduslik, poliitiline ja moraalne allakäik XVII—XVIII sajandil tõi kaasa kiire languse ka vaimulikus muusikas, mis oli reformatsiooni koidikul, XVI sajandi sündmuste kuulsas «religioosses maskeraadis»[1], üle elanud oma «tormi ja tungi ajastu».

Nüüd, XVIII sajandi piiril, olid sellest «maskeraadist» järele jäänud ainult vanad tolmunud reliikviad. Bachi-aegne pehastunud, elutu, meloodiavaene ja monotoonne ortodoksaalne vaimulik muusika vääris täiesti Matthesoni tabavat aforismi: «Maladei der Melodie»[2].

[1] Vt. käesoleva raamatu neljas peatükk.

[2] Tõlkimatu sõnademäng. Mõtte järgi on «Maladei der Melodie» — meloodia nõrkus.

Ja just niisugusel ajastul suutis Bach loova geeniuse stiihilise jõuga oma muusikas taaselustada selle, mis oli maha maetud protestantlikus koraalis — «XVI sajandi marseljeesi» võiduhüüde, kõmiseva ja rõkkava talurahvaviisi, rahva rõõmu ja mure, ta aheldatud võitlustahte.

Bachi loomingus hakkasid taas helisema «religioosse maskeraadi» järelkajad, kujundid, sümbolid ja teemad. Need said nüüd romantilise väljenduse ja filosoofiliselt ülaistatud tõlgitsuse. Bachi muusika vaimulikud vormid olid, nagu me teame, «usuliseks rüüks», mille taga avanes uus, humanistlik sisu, elav ja aktiivne, kuid võõras ja arusaamatu nii «kirikuisadele» ja diletantlikele «pisivürstidele-metseenidele» kui ka panetunud, poolunistele linnakodanlastele.

Sebastian Bach oli üksildane, tunnustamata kunstnik. See üksilduse traagika (kodanliku kultuuri ajaloo «neetud küsimus» ja «igivana teema»!) süvendas subjektiivse lürismi ja sünge lootusetuse jooni tema loomingus.

Kuid pöördugem tagasi küsimuse juurde Bachi tematismist. Me juba kõnelesime, et protestantlik koraal — üks peamisi Bachi melodismi lätteid — sai tema loomingus uue ideelis-kunstilise tõlgitsuse ja uue sisulise ning emotsionaalse tähenduse.

See oli võimalik selle tõttu, et Bachi muusika oli intensiivselt, *orgaaniliselt* küllastunud rahva laulu- ja tantsutemaatikast ja et Bach seda temaatikat ületamatu meisterlikkusega mitmekülgselt ning väljendusrikkalt arendas. Bach käsitles ja tõlgitses ka koraaliteemasid rahvalikena. Rahvalikkus oli kogu ta loomingulise tegevuse peamiseks ja tähtsaimaks printsiibiks.

Oleks ekslik arvata, et Bach kandis oma loomingusse mehaaniliselt üle loomulikud lihtsad rahvameloodiad ja koraaliteemad. Kaugeltki mitte. Bachi tematismi kujunemise ja arenemise protess läks palju keerukamat teed. See oli karakteersete «tüüpiliste» intonatsioonide ja motiivide pikaldase hoolika *ratsionalistliku* valiku protsess, nende intonatsioonide ja motiivide filosoofiliselt sügava ümbermõtestamise protsess, Bachi ajastu «üldtähenduslike» temaatiliste kujundite loominguliselt individuaalse «kristalliseerumise»[1] ja tüpiseerimise protsess.

---

[1] J. Tjulin oma töös «Tematismi kristalliseerumine Bachi ja tema eelkäijate loomingus» («Sovetskaja Muzõka» 1935, nr. 3) näitas veen-

Ja see on täiesti mõistetav. Sest Bachil oli ju sellise hoolika valiku protsesis leitud, lahti mõtestatud ja emotsionaalselt küllastatud *teema* «tuumaks», mis määras meloodilise arenduse printsiibid ja võimalused.

Bach kasutas vabalt ka teiste heliloojate, oma eelkäijate ja kaasaegsete saksa, prantsuse ja itaalia XVII—XVIII sajandi meistrite (Buxtehude, Reinken, Vivaldi, Corelli, Couperin jt.) teemasid. Kuid ka neil juhtudel jäi ta alati truuks oma temaatilise valiku ja temaatilise arenduse printsiipidele. «J. S. Bach võttis osaliselt omaks ka prantsuse ja itaalia kunsti, kuid tema olemus oli alati «echt deutsch», s. o. tõeliselt saksapärane,» märgib R. Rolland.[1]

Muidugi ei olnud nendel laenudel (mida Bachile sageli ette heideti) midagi ühist matkimise ehk epigoonsusega. Kui Bach kasutas «puutumatul kujul» mõne heliloja teemat, mis oli temas huvi äratanud, siis leidis ta selles impulsid uueks, mitmekülgseks arenduseks (meenutagem näiteks Bachi fuugasid Albinoni teemadele). Tavaliselt aga töötas Bach võetud teema (või isegi tervikuna kogu kompositsiooni) põhiliselt ümber, allutades selle oma ideele ning andes sellele niivõrd iseseisva, kunstiliselt täiusliku ja ühtlasi niivõrd *«oma»*, individuaalselt ereda iseloomu, et «originaal» tundus sageli «ümbertöötatu» kahvatu koopiana. Selleks, et mõista ja hinnata Bachi töö tähtsust muusikalise tematismi ajaloolises arengus, piisab, kui meenutame tema Albinoni ja Buxtehude teemade töötlusi, Reinkeni sonaatide, Vivaldi kontsertide ja paljude teiste helitööde transkriptsioone, mis on Bachi sulest tulnud loominguliselt ümbersündinutena, uutena ning täiuslikena.

Bachi looming peegeldab ja üldistab mitme generatsiooni heliloojate otsinguid ning saavutusi tematismi alal, ja nende heliloojate tööd ei tohi unustada. Serov kirjutas õigesti: «Bachi ja Händeli stiil ei kuulu üldjoontes erandlult ainult *neile* kahele, vaid *kogu nende epohhile*, tervele muusikute kihtkonnale... Kui paljud siis tunnevad suure Sebastian Bachi eelkäijate, nende tõsiste harmooniameistrite Buxtehude, Frobergeri ja Pachelbeli nimesidki, rääki-

---

valt rea konkreetsete näidete varal seda «kristalliseerumisprotsessi». Enne Tjulinit on väljendanud sama mõtet B. Assafjev eessõnas E. Kurthi raamatule «Lineaarse kontrapunkti alused» (M., Muzgiz 1931).

[1] R. Rolland. Muusikaline matk minevikumaale. Kogutud teosed. M.-L. 1935, XVII kd., lk. 215.

mata nende muusikast? Samal ajal on aga Sebastian Bach just nende teoste varal kujundanud ennast ja oma stiili...»[1]

Bachi tähtsus selles seisiski, et ta oma rahva rahvusliku kunsti pinnale jäädes võttis loominguliselt kokku ja sünteesis kogu epohhi muusikalis-temaatilise arengu, viies kõrgema täiuseni vaba polüfoonilise stiili. «Ta on polüfoonia apogee,» ütles Bachi kohta Serov.

Bach oli tõeline mõttetitaan. Emotsionaalsele väljendusrikkusele vaatamata on ta looming sügavalt intellektuaalne ja ratsionalistlik. See on küllastunud epohhi «mõtlemismaterjalist», mis on leidnud filosoofiliselt üldistatud väljenduse Bachi instrumentaal- ja vokaalmuusika konkreetses ning ilmekas helikeeles.

Muusikalise mõtte arendus on Bachil avar ja mitmekülgne ning paistab silma seesmise, dramaatiliselt terava pingelisuse, dünaamilisuse ja «jõudude tormilise kasvamisega». Bachi muusikalise mõtte arenduse peamiseks sfääriks on *meloodiline polüfoonia.*

Bachi mõtlemine oli piltlik. Suure polüfooniameistrina on ta rikastanud muusikakunsti silmapaistvate saavutustega ka *harmoonia* ja orkestrikoloriidi alal. Selles valdkonnas oli ta julge novaator. Bachi muusika uus kunstiline kvaliteet oli tingitud mitte ainult «kristalliseerunud», lakoonilisel selgest, lihtsast ja väljendusrikkast tematismist, vaid ka uutest printsiipidest selle arendamisel — kujundite loomisel. Bachi polüfooniline stiil on tegelikult kontrapunkti ja harmoonia varjatud dialektiline ühtsus.

Palju on vaieldud ja vaieldakse selle üle, mis nimelt on Sebastian Bachi loomingus muusika ajaloolise progressi seisukohalt tähtsam ja olulisem, kas tema polüfooniline meisterlikkus või tema «harmoonilised avastused», mis mitmeti ennetasid hilisema klassikalise kunsti helikeelt ja stiili.

Tuleb märkida, et sellised vaidlused on valdavas enamikus viljatud, vaatamata nende näilikule õpetatusele. Ei saa ju vaadelda ega hinnata Bachi polüfooniat ja harmooniat abstraktselt, eraldi seisvana, lahus helilooja loomingulistest kavatsustest ja kujundlik-väljenduslikest ülesannetest ning, mis peamine, lahus Bachi kunsti elulisest sisust — *meloodiast.*

Seda mõistis väga hästi silmapaistev vene muusik ja

---

[1] A. Serov. Kriitilised artiklid. S.-Pb. 1895, IV kd., lk. 1773. Serovi kursiiv.

kriitik Aleksandr Serov, kes põhjalikult uuris Bachi loomingulist stiili ning andis sellele õige määrangu. Juba 1864. a. (s. o enne Ph. Spitta esimeste kapitaalsete uurimuste ilmumist) andis Serov selle probleemi suurepärase dialektilise lahenduse. See lahendus on meie seisukohalt niisama lihtne kui õigegi.

«Polüfooniat, selle kõrgemas mõttes,» kirjutas Serov, «peab mõistma kui mitmes hääles samaaegselt koos liikuva mitme iseseisva meloodia harmoonilist *ühte*sulamist. *Arukas* kõnes on mõeldamatu, et näiteks mitu isikut saaksid kõnelda korraga, igaüks oma asjast, nii et sellest ei tuleks välja segadust, arusaamatut mõttetust, vaid just vastupidi, et sellest saaks suurepärase üldmulje. Muusikas on selline ime võimalik. See on meie kunsti üks esteetilisi iseärasusi. Maal, nagu näiteks Brüllowi maal «Pompeji viimnepäev», kus vaataja silme ees on korraga kümned figuurid, igaüks oma liikumise ja oma väljendusega, annab just nimelt sellepärast, et ta on «maal, pilt», *ühe* momendi kujutus, ainult selle *ühe* momendi üldmulje. Seejuures võimaldab ta oma figuuride «reaalse» liikumatusega meil neid vaadelda kordamööda, üksteise järel.

Muusikas on mitmehäälsus, polüfoonia samuti meie kujutlusele üheaegselt mõjuvate figuuride ja rühmade kogum, kuid kõik need figuurid (s. o. iga hääle meloodia) tegelikult *liiguvad* reaalselt, lähevad igaüks *oma* rada, ja ometi sulavad nad kõik *üheks* esteetiliseks tervikuks, — meie kõrv võib jälgida polüfoonia iga üksiku hääle liikumist, mis ise juba peab valmistama muusikalist naudingut, häälte kooskõlas aga, terviklikus üldmuljes, saame polüfoonilisest muusikast naudingu ruudus või kuubis. Täiesti vastupidi paljude (s. o. isikute, kellel ei ole arusaamist muusikast) arvamisele nõuab *polüfooniline* stiil heliloojalt paralleelselt harmoonia-andele ka suurt *meloodilist* talenti. Ainuüksi harmooniaga, s. o. akordide osava järjestamisega siin toime ei tule. On tarvis, et iga hääl liiguks iseseisvalt ning oleks huvitav oma meloodilises arenduses. Ja just sellest küljest, mida esineb muusikalise loomingu valdkonnas äärmiselt *harva*, ei ole kunstnikku, kes jõuaks Johann Sebastian Bachile *meloodilise* rikkuse poolest lähedalegi, rääkimata sellest, et oleks temaga *võrdne.*»[1]

See Serovi sügav esteetiline määratlus avab Bachi *meloo-*

[1] A. Serov. Kriitilised artiklid. S.-Pb. 1895, IV kd., lk-d 1613—1614. Serovi kursiiv.

dilise polüfoonia sisima mõtte. See polüfoonia on leidnud oma lõpliku väljenduse kõrgema, täiusliku meisterlikkuseni arendatud *fuuga* dünaamilises vormis. Serov märgib õigesti ja tõstab esile selle *peamise,* mis kahjuks tavaliselt on jäänud (ja jäetakse) paljude uurijate poolt varju õpetatud fraaside ja abstraktsete muusikateaduslike targutuste uputuse taha Bachi polüfoonilisest või polüfoonilis-harmoonilisest stiilist — nimelt *meloodia,* poeetilist mõtet ja kujundit kehastava meloodilise teema juhtiva osa.

Serovi tabavatest kujukatest võrdlustest ja sügavatest üldistustest tuleneb ka teine, Bachi mõistmiseks küllaltki oluline järeldus: tõelises meloodilises polüfoonias ei teki *harmoonia* mitte juhusliku nähtusena, vaid esteetiliselt seaduspärase vältimatusena. See ei ole «akordide osav järjestamine», vaid muusikalise (= meloodilise) mõtte mitmehäälse arenduse seesmine *ühtsus.* Goethe ütles kord: «Kui ma kuulasin Bachi muusikat, siis mulle näis, et ma tajun igavese harmoonia helisid.» [1]

Bachi polüfoonia on hingestatud kunst, milles mõtestatud teemade-meloodiate harmooniline kooskõla ja ühtesulavus väljendab nende kontrastselt mitmekesise liikumise ja arenduse vastuolulist ühtsust. Selles seisab suure polüfonisti muusika varjatud dialektiline olemus.

«... end mitte arvutada suutva hinge varjatud aritmeetika ...» [2]
G. Leibniz

Bach ei käsitlenud teemat kunagi kui mingit abstraktset «pinge energiat», «meloodilist joont» või «meloodilist kõverat». Kõik selle mõtlesid välja formalistlikud muusikateadlased.

Teema oli Bachile mõtteks ja tundeks, *süžeeks,* mis kokkusurutult väljendus *meloodia* lihtsaimas vormis ning «avaldus» täielikult selle mitmekülgse, seesmiselt vastuolulise *arenduse kontrastses* ühtsuses. Bach ei teinud vahet mõistete *teema* (tema) ja *süžee* (soggetto) vahel. Seepärast võis ta nimetada näiteks kolmeteemalist fuugat ka kolmesüžeeliseks fuugaks — fuga a tre sogetti.[3]

---

[1] Ühes oma kirjas Zelterile, 1827. a.

[2] L e i b n i z i poolt antud muusika olemuse definitsioon: «exercitium arithmeticae occultum nescientis se numerari animi».

[3] Nii nimetatakse lõpetamata neljahäälset kolmeteemalist fuugat, mis kuulub kogumikku «F u u g a k u n s t» («Kunst der Fuge», nr. 15).

Teema kallal töötas Bach eriti hoolikalt, püüdes saavutada meloodilist selgust, mõtte esitamise reljeefsust ja äärmist lihtsust, ühtlasi juba teemas endas põhjalikult läbi mõeldes ja määrates kõik selle intonatsioonilised, rütmilised, polüfoonilised ja harmoonilised väljendusvõimalused, seega kogu tema mitmekülgse arenduse keeruka tee, mis avab teose mõtte.

«*Teema* mõiste on sügavalt dialektiline,» kirjutas B. Assafjev. «Teema on ühtaegu eneseküllane, selgepiiriline kujund ja dünaamiliselt «plahvatav» element. Teema on nii tõuge kui ka kindlustumine ... Teema, see on ere ja leidlik loominguline mõte, järeldusrikas idee, milles vastuolu on liikumapanevaks jõuks.»[1] See iseloomustus on täiesti rakendatav Bachi tematismile.

Lihtsas teemas-meloodias kontsentreerib Bach «leidliku loomingulise mõtte» — mõtte, mis nõuab arendamist ja millel on «tahe areneda». Sellepärast on teema Bachil üldiselt ikka seesmiselt dünaamiline. Selles kätkeb liikumine, mis «pääseb valla» teema esimesel esitamisel. Seega on teema esialgne «kindlustumine» ühtlasi ka «tõukeks», «stiimuliks» tema liikumisele-arendusele. Selle liikumise-arenduse (või «isearenemise») iseloomu määrajaks pole muidugi mitte abstraktsed «kujunemise seadused», vaid teemas-meloodias väljendatud mõtte ideelis-emotsionaalne konkreetsus.

Sellepärast ongi temaatilise arenduse vormid ja meetodid Bachi muusikas nii rikkalikud ja mitmekülgsed, kuigi ta ei astu veel üle «monotematismi», s. o imitatsioonilise stiili (kaanon, fuuga) üheteemalisuse[2] piiridest. Ja kui kaanonilistes vormides arendust piirab veel liikumise «mehaanilisus», siis Bachi klassikalised fuugad on mehaanilisusest juba täiesti vabad, ning suurtes instrumentaalteostes (eriti kontsertides) on Bachi mõttekäik, B. Assafjevi väga õige tähenduse kohaselt, «juba valmis üle minema sonaadisfääri».

---

[1] Igor Glebov (B. Assafjev). Muusikaline vorm kui protsess. M. 1930, lk. 105, viide.

[2] Nagu teame, on Bachil palju mitmeteemalisi («polüteemalisi») teoseid, kuid see ei muuda asja sisu. Määratledes «Bachi ning temale eelneva ja Beethoveni ning temale järgneva polütematismi vahet», kirjutas B. Assafjev: «Esimesel juhul on polütematism sisuliselt ühe teema paljundamine või n-hulk teemasid-vastandliitumisi, teisel juhul aga omavahel võitlevate ideede dialektiline kujunemine» («Muusikaline vorm kui protsess». M. 1930, lk. 143). See määratlus on sisuliselt õige, kuigi väljendatud skemaatilises vormis.

millele on omane [teemade] kontrastne vastandamine, ning on valmis hülgama kaanoni ja variatsioonide tee, s. o. mõlemal juhul monotematismi tee»[1].

Fuugas *alustab* Bach arendust temaatilisest *ühtsusest* (vastandades «juhti»-dux'i ja «teekaaslast»-comes'it) ja *viib* arenduse *läbi* dramaatilise kontrasti printsiibil, avades üheainsa teema («süžee») seesmise vastuolulise olemuse. Kuid ta *ei vii* seda arendust välja *uue,* iseseisva, kvalitatiivselt erineva teema eraldamiseni, ei vii seda välja kontrastsete teemade-kujundite «avaliku võitluseni», nende lõppsünteesini.

Temaatiline arendus liigub Bachil mööda suletud ringi. Ja seal, kus näib, et arenduse — «jõudude tormilise kasvamise» — pinge on jõudnud äärmise piirini ning peab otsekohe «üle minema uude kvaliteeti», pidurdab Bach liikumist majesteetliku žestiga ja peatab selle, pöördudes taas lähteteema-mõtte juurde (meenutagem Bachi finaalide iseloomulikke ritenutosid!). Just need temaatilise arenduse spetsiifilised jooned Bachi muusikas loovad mulje varjatud, lahendamata, paiguti piinavalt teravast seesmisest võitlusest.

Suurt organiseerivat ja dramatiseerivat osa Bachi tematismi kujunemises ja arenemises etendab *rütm.* Ükski Bachi eelkäijatest ega kaasaegsetest (välja arvatud Händel) ei vallanud nii meisterlikult rütmilist väljendusrikkust. Kes poleks Bachi muusikat kuulates kogenud võimukat, vallutavat jõudu tema tahtekindlates «ostinaatsetes» rütmides, mis sageli «juhivad» kogu pala või suuremates teostes terve osa temaatilist arendust? Keda ei oleks seesmiselt erutanud ärevad ja ähvardavad rütmilised tõusud Bachi dramatismiküllases muusikas? Kes poleks tundnud rõõmu rahvatantsu uljast rütmistiihiast, mis helilooja loomingulise fantaasia jõuga haarab kuulaja ja viib ta rahva elu-olustikku? . . .

Bachi meloodika paistab alati silma oma elava rütmilise karakteersuse ja liikuvusega, tema teemad on otsekui laetud rütmi dünaamikast, ja häälte painduv rütmiline liikumine on isegi kõige keerukamas polüfoonilises töötluses alati reljeefne, *plastiline.*

Kiriklik polüfoonia nivelleeris, s. o. hävitas sisuliselt muusika rütmilise karakteersuse, eitades vaba rütmi kui mingit «patuse» ilmaliku kunsti atribuuti. Bach aga loob

[1] B. Assafjev (Igor Glebov). Muusikaline vorm kui protsess. M. 1930, lk. 95.

taas oma polüfoonilistes teostes (sealhulgas ka «vaimulikes») vaba rütmilise töötluse kunstilise printsiibi, kindlustades rütmi kui muusikalis-dramaatilise väljendusrikkuse (ja maalilisuse) võimsa vahendi positsiooni. Kas on veel vaja rõhutada, et Bachi muusika kõige rikkalikum ning mitmekesisem rütmika tekkis ja arenes *rahva* laulu- ja tantsuloomingu vahetul mõjutusel? See oli tõepoolest ammendamatuks lätteks, millest toitus helilooja loominguline mõte ja fantaasia.

Bachi polüfoonias, mis paistab silma oma eredalt väljendunud rahvameloodilise algme ja reljeefse rütmikaga, tekib seaduspäraselt värvikas *harmoonia.* Vaatamata sellele, et harmoonial ei ole veel domineerivat osa, on see küllaltki tähtsaks kvalitatiivseks iseärasuseks Bachi polüfoonilises stiilis.

Just harmoonia avab selles stiilis nii seesmise ühtsuse kui ka uued potentsiaalsed võimalused muusikalis-temaatiliseks arenduseks.

«Muusika kahest koordinaadist — «horisontaalsest» (meloodia) ja «vertikaalsest» (harmoonia),» kirjutas B. Assafjev, «on Bachi muusikas ülekaalus esimene, mis aga ei lülita välja teist, vaid allutab selle täielikult lineaarsuse-printsiibile. See printsiip väljendub pingelises püüdluses, tunglevuses ja jõudude tormilises kasvus. Sellega aga ei väideta, nagu oleks teine koordinaat «adünaamiline». Teine koordinaat rõhutab helide samaaegset ühtesulavust, kooskõla, mis ei ole mitte joonte läbipõimumise tagajärg («läbilõige»), vaid iseseisev üksus, helikompleks, akord.»[1]

Bachi harmoonia iseseisvat tähtsust üle hindamata, tuleb siiski rõhutada selle funktsionaalset seost polüfooniaga teema-süžee avamisel ja muusikalise kujundi esiletoomisel ning arendamisel. Sellest seosest oli Bach kahtlemata teadlik ja osutas kõige tõsisemat tähelepanu «generaalbassile». Teema polüfooniline arendus põhineb Bachil reaalselt tajutaval harmoonilisel alusel, kuigi see harmooniline alus pole mitte alati antud kui harjumusekohane akordide järjestus.

Kasutades piltlikku võrdlust, võiks Bachi polüfoonilist teost kujutada ühest rahnust väljaraiutud mitmefiguurilise

[1] B. Assafjev. Eessõna E. Kurthi raamatu «Lineaarse kontrapunkti alused» venekeelsele väljaandele, lk. 18.

skulptuurkompositsioonina. Sel juhul on harmoonia sellise kompositsiooni selgesti tajutavaks, kuigi sageli varjatud aluseks. Siit on ka selge «varjatud» harmoonia tähtsus, mis nagu kinnitaks ja ühendaks iseseisvaid «figuure» kogu kompositsiooni ühtses, väljendusrikkas liikumises.

Skulptuurilisus, eelkõige just skulptuurilisus, ja mitte väline piltlik maalilisus, on iseloomulik Bachi reljeefsele «mitmeplaanilisele» polüfoonilisele kunstile, milles imetlusväärselt ühinevad: ratio ja intuicio — mõistuse jõud ja tunde jõud, hingestatud improvisatsioon ning täpne arvestus.

Matemaatilistest «kalkulatsioonidest» ja «arvestustest» Bachi muusikas, mida juba tema kaasaegsed kriitikud ei nimetanud teisiti kui «õpetatud polüfooniaks», on kirjutatud väga palju. Igasuguseid väljamõeldisi sel alal on olnud veelgi rohkem. Kodanlikus muusikateaduses on isegi välja kujunenud kindel ning samavõrra väär traditsioon: vaadelda ja analüüsida Bachi loomingut matemaatiliste skeemide ja abstraktsioonide seisukohalt. Kuid oma näilisele teaduslikkusele vaatamata ei ole kõik need rafineeritud formalistlikud kirjutised ja kirjeldused Bachi helikeelest, selle «joonte», «skeemide» ja «vormide» mõõtmised ning arvutused loomulikult rohkem väärt kui müstilised teosoofilised ja ortodoksaalsed kiriklikud targutused Bachi loomingust, millele on sügavalt võõras igasugune formalism, igasugune skolastika.

Miski muu pole võib-olla nii palju takistanud Bachi tundesügava muusika õiget, s. o. lihtsat mõistmist ja laialdast levikut, kui kõik need skolastilised targutused Bachi polüfooniast, milles filisterlikud muusikateadlased ei näinud midagi peale kuivade matemaatiliste valemite ja kontrapunktiliste kombinatsioonide. Peab tähendama, et veel tänapäevalgi mõned, isegi tõsised kodanlikud uurijad, kes vaidlevad puise koolipoisilikkuse ja dogmatismi vastu Bachi loomingu tõlgitsemisel, ei suuda ise vabaneda abstraktse teoretiseerimise skolastikast. Tõsi küll, nende skolastika on palju peenem, palju rafineeritum, see on rüütatud filosoofiliste arutluste keerukatesse vormidesse. Selliseid õpetlasi, nagu märkis kord Heine, ei takista lihtsalt kõnelemast ande puudus, vaid «kartus oma meditatsioonide resultaatide ees, mida nad ei julge teatavaks teha rahvale».

Iseloomulikuks, tüüpiliseks näiteks selles mõttes on saksa õpetlase *Ernst Kurthi* uurimus «Lineaarse kontrapunkti

alused»[1], mis on pühendatud *Bachi meloodilise polüfoonia* kõige olulisematele probleemidele. See soliidne töö (ilmus venekeelses väljaandes akadeemik B. Assafjevi ulatusliku eessõnaga) on mitmeti huvitav. See ei anna mitte üksnes tunnistust formaalse analüüsi tehnikat valdava autori teatavast tähelepanuvõimest ja eruditsioonist. Uurides Bachi helikeelt, püüab E. Kurth näidata selle dramaatilist pingelisust ning esile tuua selles «stiihilise dialektika» jooni. Kuid E. Kurth kardab ühtlasi «oma meditatsioonide resultaate», kardab analüüsi kaugeleulatuvaid järeldusi... ning väldib hoolega peamist, s. o. Bachi loomingu ideelis-emotsionaalse *sisu* küsimusi. Ja nii, arutledes laialt ning uduselt «meloodilisest kõverast» ja selle «pinge kulminatsioonist», meloodiliste joonte kui «vastupidises suunas tungleva energia kandjate» vastastikusest mõjust, ja energiast kui «mingite psüühiliste seisundite väljendajast» jne., jõuab Kurth välja metafüüsika ja skolastiliste targutuste rägastikku, jättes lugeja täielikku arusaamatusse, sest nendes targutustes on elav mõte Bachi *muusikast* mandunud kuivaks abstraktsiooniks. B. V. Assafjev märgib õigesti, et oma «psühhismiga» viib Kurth «mõtte muusikast kõrvaga tajumatusse isiklike tunnetuste maailma, püüdes leida toetuspunkti mingites psühholoogilistes abstraktsioonides — «tungifaaside kogumeis», «primaarsetes seostes», «suletud liikumisprotsessi seesmises dünaamikas» jne... Muusika aga, kui reaalne objekt, jääb täiesti eraldi seisvaks, nagu õhus rippuvaks nähtuseks.»[2]. Nii, vaatamata mõningatele huvitavatele tähelepanekutele, jääb E. Kurth oma uurimuses suletud ringi, mille moodustavad tema abstraktselt idealistlikud (lõppkokkuvõttes formalistlikud) ettekujutused Bachi meloodilisest polüfooniast.

---

[1] Ernst Kurth. Lineaarse kontrapunkti alused. Bachi meloodiline polüfoonia. Saksa keelest tõlkinud Zinaida Evald. Toimetanud ja eessõna kirjutanud B. V. Assafjev. M. 1931.

[2] B. Assafjev. Eessõna E. Kurthi raamatu «Lineaarse kontrapunkti alused» venekeelsele väljaandele, lk. 27.

Peab märkima, et selles huvitavas ja mõtterikkas eessõnas «Lineaarse kontrapunkti alustele», kus Assafjev osutab nii teose väärtustele kui ka tõsistele puudustele, ei ole ta siiski küllalt kriitiline ja järjekindel oma järeldustes, mistõttu tema üldhinnang E. Kurthi teosele on ekslik. Eriti ei saa nõustuda B. Assafjevi mitteobjektiivse väljendusega, nagu oleks «Kurthi isikus muusikal selliste mastaapidega uurija, kes oma tähtsuselt on võrdne Hegeliga...» (lk. 14 tsit. tööst).

Bachi kui kunstniku loomingulises natuuris ühinesid orgaaniliselt Mozarti sädelev fantaasia ja Salieri külm ratsionalism. Nende kahe «lepitamatult vastuolulise» teguri koosesinemine ja vastastikune mõju ühe kunstniku loomingus tundub esimesel pilgul võimatuna. Kuid seda ainult esimesel pilgul.

Sebastian Bachi kõige «rangematestki» polüfoonilistest teostest õhkub mõtet ja tunnet väljendava vaba improvisatsiooni kuuma hingust. Samal ajal on helilooja võimas, paiguti kütkestamatu loominguline fantaasia *alati* allutatud ratsionalistliku mõtlemise *loogika* karmidele seadustele, mis määravad temaatilise materjali arenduse, s. o. liikumise, kujundite loomise põhiprintsiibid ja vormid.

Bachi kui helilooja filosoofiliselt ratsionalistlikus mõtlemises, samuti nagu tema loomingu temaatilise materjali arenduse loogilistes meetodites on mõndagi «Descartes'i mehhanitsismist», nagu õigesti märkis B. Assafjev, kuid veel palju enam Leibnizi «metafüüsilisest dialektikast».

Leibnizi tees: «Leida mõistuse abil suund parima poole — on vabaduse kõrgeim aste»[1] — võiks olla Sebastian Bachi heliloomingulise tegevuse «epigraafiks», juhtreegliks.

Leibnizi filosoofia printsiip — «monaad» — on tegelikult muusikalise teema («teema-tuuma»), nii nagu seda mõistis Bach, filosoofiline väljendus. Temaatika «lakkamatu» arenemine («isearenemine») on Bachil rajatud sellele «lakkamatu tegevuse printsiibile, mis ei tunne paigalseisu»[2], mida Feuerbach pidas Leibnizi filosoofia iseloomustavaks jooneks.

Bachi temaatilise arenduse mitmekesisuse ühtsus (millest oli juttu eespool), helilooja püüd avada «lõpliku» kaudu (teema-tuum, millel on aktiivne jõud) «lõpmatu» («lakkamatu» arenemine vastavalt «tegevuse printsiibile, mis ei tunne paigalseisu», mis iseloomustab ka Bachi dünaamika tähendust!), see kõik on *objektiivselt* kõige tihedamas seoses Leibnizi filosoofiliste vaadetega, eriti tema arusaamisega *kujutlusest* (=monaadi omadusest) kui «keeruka või välise taastekimisest ettekujutuses (meenutamine ja kujutamine),

---

[1] Tsiteerin V. I. Lenini «Filosoofiliste vihikute» järgi (M. 1933, lk. 81.). Vt. sealsamas Lenini geniaalseid märkusi Leibnizi filosoofia kohta.

[2] Tuues selle katkendi Feuerbachist, märgib V. I. Lenin: «Nähtavasti sellepärast hindaski Marx Leibnizi, vaatamata Leibnizi «lassallikele» joontele ning lepitavatele püüdlustele poliitika ja religiooni alal» («Filosoofilised vihikud», lk. 78).

s. o. mitmekesisuse taastekkimisest lihtsas» . . .[1] Me teame juba, et *mitmekesisuse taastekkimine lihtsas* on samuti ka Bachi temaatika kujunemise printsiip.

Toome ära Leibnizi veel ühe küllaltki olulise filosoofilise teesi: «Monaadil . . . , vaatamata tema jagamatusele, on palju tunge, s. o. palju kujutlusi, millest igaüks püüab oma eriliste muutuste poole ja mis oma olulise seose tõttu kõigi teiste esemetega asetsevad samal ajal temas endas» . . . «Individuaalne sisaldaks endas nagu eos lõpmatut.»

Lenin iseloomustas «Filosoofilistes vihikutes» seda Leibnizi teesi geniaalse märkusega: «Siin on omamoodi ja pealegi väga sügav dialektika, *vaatamata* idealismile ja papimeelsusele.»[2] Ja kui sügavamalt tungida Bachi loomingu olemusse, siis tuleb teha järeldus, et selline on ka Bachi dialektika, mille filosoofiliselt üldistatud väljenduse leiame Leibnizilt.

Oleks muidugi naiivne Leibnizi filosoofia printsiipe mehaaniliselt üle kanda Bachi polüfoonilistele teostele või samastada näiteks Leibnizi monaadi mõistet Bachi teemakujundi mõistega. Jutt pole sellest, vaid vaieldamatust orgaanilisest sugulusest Leibnizi ja Bachi filosoofilise mõtlemise vahel, mõningate «epohhi mõtlemismaterjali» omandamise ja läbitöötamise printsiipide iseloomulikust, ma ütleksin, tüüpilisest *ühtsusest.* See sugulus, mis ilmneb eri kujul ideoloogilise tegevuse eri sfäärides, selgitab paljuski Bachi loomingu filosoofilist mõtet, näidates samuti teatud seesmist ühtsust XVII saj. «saksa ideoloogia» keerukas vastuolulises arengus.

See ühtsus ilmneb Bachi polüfoonia *monotematismi* loomingulistes ja teoreetilistes printsiipides, eriti tema *instrumentaalses* polüfoonias, mis avab suuremad võimalused teksti tinglikkusest sõltumatu muusikalise mõtte iseseisvaks arendamiseks. Oma helitöödes rakendas Bach rangelt teema *ühtsuse* printsiipi, kusjuures teema — lihtne, terviklik ja «jagamatu» — sisaldas ühtlasi eeldusi dünaamiliselt kontrastseks arendamiseks. Bachi lihtsal kujukal teemal, kui kasutada Leibnizi filosoofilisi mõisteid, on «keerukad püüded» — «palju kujutlusi», millede avaldumine teisendab lõpmatult teemat selle polüfoonilises arenduses just nagu esile tuues tema seesmist «süžeelist mõtet». Ja siin, polü-

[1] V. I. Lenin. Filosoofilised vihikud, lk. 78—79.
[2] V. I. Lenin. Filosoofilised vihikud, lk. 80. V. I. Lenini kursiiv.

foonilise mõtlemise ratsionalismis, avalduvad Bachi ja Leibnizi ühised jooned.

Sebastian Bach oli oma aja suurim instrumentalist. See ei ole milgi määral vastuolus asjaoluga, et paljud tema suurepärased teosed on kirjutatud *vokaal-sümfoonilises* žanris (passioonid, missad, kantaadid jt.), sest Bachi mõtlemine oli *instrumentaalne* ka tema *vokaalses* polüfoonias (nagu seda on näidatud eelmistes peatükkides). Passioonides, kantaatides ja missas h-moll kasutas ta rohkesti ja vabalt instrumentaalse mitmehäälsuse iseloomulikke võtteid, arvestamata mõnikord isegi vokaalse e t t e k a n d e tehnilisi võimalusi. Ja märgime, et just Bachi instrumentaalses polüfoonias, selle temaatilise arenduse stiihilises dialektikas, peitus potentsiaalselt Beethoveni võimsa sümfonismi jõud.

Eredalt väljendunud rahvalaululiste algmetega instrumentaalse polüfoonia täielik valdamine oli Bachi vokaal-sümfoonilise stiili kujunemise vajalikuks eeltingimuseks. «Instrumentaalsus» kui muusikalise mõtte filosoofiliselt üldistatud arenemise vahend on säilitanud selles stiilis esikoha.

Tekstil ei olnud Bachi muusikas ainuline, vaid üldine, «hulgaline» tähendus ja alati oli tekst allutatud teose peaideele, *muusikalisele eesmärgile.* Ja pole muidugi juhuslik, et Bach kasutas sageli üht ja sama muusikalist materjali täiesti erinevate tekstide puhul, pole juhuslik, et ta pikemalt mõtlemata tegi «kirikukantaadist» «ilmaliku» ja vastupidi, jättes muusika peaaegu täiesti muutmata. Bachi kantaatide analüüsimisel tõin ma selle kohta näiteid. Samuti on tähendatud, et Bachil tuli mõnikord kirjutada teoseid mõneks «sündmuseks», s. o. «tähtajaliselt». See on õige. Kuid me teame hästi, et kui ta ei jäänud oma teosega rahule, siis pöördus ta hiljem tingimata selle juurde tagasi, töötas ümber ja täiustas seda. Aega leidis ta selleks küllalt, kannatust ja töötahet veelgi rohkem. Ja kas võis olla Bachi, enese ja teiste suhtes alati rangelt nõudliku kunstniku loomuses kergemeelset suhtumist loomingusse? Ei ja veel kord ei. Tähendab, asi ei seisnud siin hoopiski mitte hoolimatus suhtumises tekstisse.

Bach mõistis väga hästi sõna tähendust muusikas. Kuid ärgem unustagem, et oma aja ja «kirikuhelilooja» seisundi tingimustest olenevalt olid ta võimalused tekstide valikul vägagi piiratud. Veel enam: «ametlikud» tekstid, millele ta oli kohustatud kirjutama muusikat, aheldasid paljuski tema

loomingulist fantaasiat. Seevastu tundis ta end vabana instrumentaalmuusika ja selle üldistatud kujundite avaras valdkonnas, ning kasutades laialdaselt kõiki talle vajalikke dramaatilise väljenduse vahendeid, võis ta vabalt kehastada oma loomingu filosoofilist sisu.

Instrumentaalmuusika väljendusvahendid ja temaatilise arenduse printsiibid kandis Bach üle vokaal-sümfoonilisse žanri, ja see määraski tema teostes teksti suhtelise ja ühtlasi «hulgalise» tähenduse. Kui Bach ei oleks olnud silmapaistev muusik-dramaturg ega oleks osanud üle saada piiratusest, mille all kannatasid need traditsioonilised, sageli küllaltki armetud (mitte ainult ideelises mõttes, vaid ka kunstilisest seisukohast) tekstid, mida ta oli sunnitud kasutama, siis oleksid tõenäoliselt temagi sulest tulnud samasugused värvitud ja vesised teosed, mida hulgaliselt tootsid tolle aja käsitöölislikud heliloojad usukultuse ja õukonnaelu tarvete rahuldamiseks.

Taotledes sõna ja muusika sünteesi, mõtestas Bach teksti loomingulisel ümber ja allutas selle muusikalis-dramaatilisele kavandile, teose filosoofilisele ideele. Ta «painutas teksti oma tahtmist mööda», ja sageli, nagu nägime, osutus Bachi muusika oma stiihilises liikumises vastuoluliseks tavakohasele tekstile, astus sellega «kahevõitlusse» ning purustas usukultuse traditsiooniliste vormide skeemi ja dogma, kuigi oli ise kutsutud seda kultust teenima.

Sellepärast ei võigi Bachi vokaalsete ja vokaal-sümfooniliste teoste *teksti* alusel «järeldada», nagu oleks tema kunstil kiriklik stiil ja iseloom. See tähendaks Bachi loomingu moonutamist ja vaesestamist, selle ajalooliselt progressiivse osa ignoreerimist klassikalise sümfonismi arengus; see tähendaks Bachi kiskumist tagasi keskaega, «kirikliku ortodoksia rüppe», mis on väga kauge ja tegelikult võõras Leibnizi ja Kanti suurele kaasaegsele. Kuid kõige selle juures ei tohi loomulikult eitada teksti tähendust ja *mõju* Bachi loomingus, milles tekst polnud kaugeltki mitte formaalseks lisandiks muusikale. Bach mõistis kunsti *eetilist* mõju *sõna* kaudu ja otsis sõnas kannatlikult selle «ratsionaalset tuuma».

Teksti *allutatud,* kuid samal ajal funktsionaalselt tähtsa osa õige mõistmine ja määratlemine Bachi loomingus aitab selgitada ka sõna ja Bachi helikeele maalilise *piltlikkuse* vahetu seose tegelikku tähtsust. On teada, et mõned muusikateadlased (Schweitzer, Pirro jt.) püüdsid kindlaks

määrata ja isegi põhjendada Bachi muusikalise maalilisuse «kristlikku sümboolikat», kui tema kunsti mingit *universaalset* esteetilist printsiipi. Bachi vokaal-sümfooniliste teoste analüüsimisel näitasin ma, et selline tõlgitsus on alusetu.

Rahvakunsti piltlikkust laialdaselt kasutava Bachi muusikalise maalilisuse aluseks oli *looduse, natuuri lihtne matkimine.* See põhjustas helilooja loomingus naturalismi ja naiivse realismi jooni, — jooni, mis on omased paljudele tema kaasaegsetele kunstnikele. Ja selles mõttes oli Bachi maalilisus kui *ratsionalistlik* alge vastuolus tema teismi, tema religioossusega. Kasutades Feuerbachi määratlust Leibnizi kahesuse kohta, võib öelda (tõmmates täiesti õigustatud paralleeli), et Bach «piirab oma teismi *naturalismiga;* ta väidab, et ta kaitseb teismi sellega, et ta selle kõrvaldab . . .»[1] Selline on ka Bachi kahesus.

Tekstiga seotud muusikalise maalilisuse võtetel ja vahenditel oli Bachi loomingus samuti allutatud, kuigi funktsionaalselt tähtis osa. Nad teenisid peamist eesmärki: Bachi muusikalis-dramaatiliste ideede kehastamise kunstilist *väljendust.* Bach rakendas oma loomingulises praktikas printsiipi, mille hiljem formuleeris Rousseau, kes kirjutas, et «muusiku kunst ei seisa esemete vahetus kujutamises, vaid selles, et viia hing sellisesse meeleollu, mis looks temas needsamad esemed»[2].

Seda kunsti võib täiuslikult vallata ainult muusik, kes peale oskuse valida ning meisterlikult töödelda «üldtähenduslikku», oli ka võimeline igakülgselt väljendama selles «üldtähenduslikus» omi, loominguliselt kordumatuid individuaalseid jooni.

Just selline muusik oli Sebastian Bach. Iga tema meloodiline teema, mis kehastab lihtsas üldtähendusliku hulgalisi kujutlusi, paistab silma oma, individuaalse väljendusega. Iga hääle liikumist polüfoonias tähistavad omad individuaalsed jooned.

On huvitav märkida, et Bach ise vaatles teemat kui *individuaalsust,* rõhutades polüfoonilises kompositsioonis häälte liikumise-arenduse individuaalselt mõtestatud iseloomu.

Bachi õpilaste sõnade järgi «õpetas ta neid vaatlema

---

[1] V. I. Lenin. Filosoofilised vihikud, lk. 85.
[2] J. J. Rousseau. Kiri d'Alembert'ile. 1753.

instrumentaalseid hääli kui *isiksusi,* mitmehäälset instrumentaalteost aga kui *vestlust* nende isiksuste vahel, kusjuures ta seadis nõudeks, et igaüks neist räägiks hästi ja õigel ajal, kui aga mõnel neist pole midagi ütelda, siis parem vaikigu ja oodaku, kuni kord tema kätte jõuab» [1].

See mõttekas reegel, väljendatud heliloojale tüüpilises lakoonilises aforismivormis, rõhutab veel kord Bachi esteetiliste vaadete ratsionalismi. On küllaltki iseloomulik, et ka see Bachi mõtteavaldus on konkretiseeritud instrumentaalmuusika sfääris. Ja see on täiesti arusaadav. Bachi loomingu elulis-filosoofilist sisu — tolle aja tingimustes — võis kõige paremini, s. o. kõige sügavamalt ja täielikumalt avada instrumentaalmuusika oma stiihilise tendentsiga sümfonismi poole.

Arendades ning täiustades instrumentaalse polüfoonia väljendusvahendeid ja vorme ning kasutades neid vabalt ja novaatorliku julgusega vokaal-sümfoonilisse žanri kuuluvates teostes, taotles Bach oma loomingus tolle aja eesrindlike inimeste vaimset elu täitvate mõtete, tunnete ja lootuste individuaalselt eredat ja ühtlasi filosoofiliselt üldistatud kehastust.

Pingelises töös, loomingulistes otsingutes ja saavutustes kujunes välja Bachi «oma», individuaalne stiil, milles võrsusid klassikalise *sümfonismi* alged. Kuid neid *uue* jooni Bachi kaasaegsed muusikud peaaegu ei märganudki. Nad olid harjunud temas nägema «õpetatud kontrapunktisti», «vananenud», «keeruka» ja «kunstliku» muusika poolehoidjat!

Bachi progressiivseid loomingulisi taotlusi ei mõistnud ega toetanud ka tolleaegne muusikakriitika, mis oli siis alles tekkejärgus ja nägi «uut stiili» üsna primitiivselt — kui otsest, ehkki ainult puhtvälist vana eitamist. Tolleaegne muusikakriitika ei orienteerunud veel kunsti sügavates, seesmiselt vastuolulistes nähtustes. On iseloomulik, et näiteks Johann Scheibe [2], üks tolle aja silmapaistvamaid muusikakriitikuid, kes proklameeris võitlust «uue muusika» eest, oskas hinnata Bachis ainult «imetlusväärset töökust», ja vaatamata sellele tunnistas teda «viljatuks», kinnitades, et Bach «... võitleb terve mõistuse

[1] E. K. Rozenov. J. S. Bach (ja tema sugu). M. 1911, lk. 72.

[2] Scheibe, Johann Adolf (1708—1776) — muusikakirjanik, organist ja helilooja, tuntud orelimeistri J. Scheibe poeg. Bach hindas tema isa väga.

vastu»[1]. Toosama Scheibe kinnitas kõige suurema tõsidusega, et Bachi teosed «on alati kunstlikud ja väsitavad ning sealjuures ei jäta nad sellist muljet, ei ole nii väljendusrikkad ja mõistlikult läbimõeldud, nagu seda on Telemanni ja Grauni teosed»[2]. Neid tunnustatud kriitiku arutlusi lugedes ütled tahtmatult: jah, nähtavasti ei olnud «terve mõistus» tõepoolest Sebastian Bachi poolt.

Bach ei otsinud teid uue poole mineviku muusikaliste traditsioonide hülgamises ja päevamoe matkimises, vaid rahvakunsti põhjalikus tundmaõppimises ja muusikalise kultuuri «pärandi» kriitilises omandamises. Ja selles mõttes on ta teinud kõik, mis on võimalik teha ühe suure inimelu kestel.

Bach jäi truuks polüfooniale. Kuid ta ei «hoidnud alal», vaid arendas ja täiustas loominguliselt selle vorme, täites need mitmekesise elulise sisuga. Tema sihikindlas väsimatus tegevuses tõusis *rahvalikkuse* elustavast mõjust ideeliselt uuendatud ja rikastatud *polüfooniakunst* oma kõrgeima õitsenguni. Bach valas sellesse kunsti kogu oma hinge kire, kogu oma loomingulise mõtte jõu, mis pingeliselt otsis *uut väljendust vanas*. Kuid siin jõudis Bachi tormiline, seesmiselt vastuoluline ideelis-loominguline areng oma piirini. Muusika jäi Bachile «end mitte arvutada suutva hinge aritmeetikaks»...

«XVIII sajandi suured mõtlejad, nagu kõik nende eelkäijadki, ei suutnud astuda üle selle piiri, mille neile seadis nende ajastu.»

F. Engels

Bachi nimetatakse kontrapunkti suureks lüürikuks. Peaks ütlema täpsemalt ja laiemalt: ta oli *polüfoonia* suur *romantik*.

Et seda mõtet seletada, kasutan minu arvates väga täpset klassikalise ja romantilise kunsti iseloomustust, mille andis Heinrich Heine «Romantilises koolis».

---

[1] Ajakirjas «Der kritische Musikus» (Hamburg, 1737). Scheibe selliste seisukohtade vastu astus välja Mattheson.

[2] Materjale ja dokumente muusika ajaloost. II kd., lk. 494.

«Klassikaline kunst,» kirjutas ta, «püüdis edasi anda ainult lõplikku ja tema kujundid võisid olla kunstniku ideega identsed. Romantilise kunsti eesmärgiks oli kujutada lõpmatut või õigemini viidata sellele, ja ainult spiritualistlikele suhetele, sellepärast ta kasutaski traditsioonilise sümbolite või õigemini paraboolide süsteemi...» [1]

Me teame, et kõrvuti «reaalsete» kujundite ja iseloomustustega, kõrvuti «elavast loodusest» õhkuvate kodumaa looduse piltide kujutamisega kasutas Bach oma loomingus laialdaselt ka seda «traditsiooniliste sümbolite ja paraboolide süsteemi», kui tema ajastule iseloomulikke abstraktse, religioosselt filosoofilise sisu kujuka väljendamise vahendit. Need sümbolistlikud kujundid tekkisid «kristalliseerunud» temaatilise materjali polüfoonilise arenduse protsessis ning tähistasid Bachile iseloomulikku püüet «avada lõplikus lõpmatut», «individuaalses — ideaalset», püüet väljendada väliselt konkreetses (meeleliselt konkreetses) üldist. «Traditsiooniliste sümbolite ja paraboolide süsteem», mis on vahetult seotud Bachi religioosselt filosoofilise maailmakäsitlusega, avaldub selgesti tema vokaal-sümfoonilistes teostes — passioonides, missas h-moll ja paljudes kantaatides, kus ta tõlgitseb sõna (teksti) vabalt, «laiendatult», allutades selle muusikale ning väljendades muusikas «üldist» meeleliselt konkreetse kaudu. See avaldub ka paljudes Bachi instrumentaalteostes, eriti tema orelikompositsioonides, mis on otseselt või kaudselt seotud usukultusega (sellised on näiteks Bachi koraaliseaded, koraaliprelüüdid jne.).

Selle sümboolika lätted olid, nagu juba märgitud, reformatsiooni tormilise ajastu uskumustes ja ettekujutustes, osaliselt ka rahva muusikalis-poeetilises loomingus, mis oli läbi teinud talupoegade sõja katsumused ning viljastanud protestantlikku koraali — XVI sajandi võitluslaulu.

Tol ajal pidi see sümboolika paratamatult võtma religioossed vormid. «Et masside meeli,» kirjutas Engels, «oli toidetud ainuüksi usuga, siis suurema tormi tekitamiseks tuli ka nende oma huvid esitada neile usulises rüüs.» [2]

---

[1] H. Heine. Kogutud teosed. S.-Pb. 1904, III kd., lk. 270. Tuues ära Heine selle mõtte, jätan ma kõrvale tema üldise kontseptsiooni «romantilisest koolkonnast Saksamaal» — kontseptsiooni, mis on vaieldav ning vajab tõsist kriitilist analüüsi.

[2] F. Engels. Ludwig Feuerbach ja saksa klassikalise filosoofia lõpp. Tallinn 1946, lk. 51.

Bach elas reaktsiooniajastul, sellal, kui «luteri reformatsioon Saksamaal labastus, viies seda maad hävingu poole» (Engels). See tingis Bachi maailmavaate piiratuse ja surus ka ta loomingule tragismi pitseri, süvendas selles religioosselt filosoofilise kahesuse ja romantilise sümboolika jooni.

Kuid miski ei suutnud kõigutada tema armastust kodumaa vastu, tema vankumatut usku paljukannatanud rahva paremasse tulevikku. Vaatamata oma seesmisele vastuolulisusele, oli Sebastian Bachi tegevus kantud tervest plebeilikust vaimust ja ideeliselt suunatud *saksa rahva rahvusliku iseteadvuse* kindlustamisele.

Nagu muistne Antaios, nii ammutas Bach jõudu pidevast kokkupuutest «emakese maaga», s. o. rahvaga, tema elu ja kunstiga. Oma parimates teostes, kannatust, muret ja valu võitvat võitlust kajastavates teemades ja kujundites (Bachi muusikale iseloomulikud lemmikmotiivid) väljendas Bach siiralt ja sügavalt rahva ootusi ja lootusi, mis vastasid tema humaanselt patriootilistele tunnetele, tema unistustele kodumaa rahulikust ühendamisest ja õitsengust.

On arusaadav, et Bachi kaasaegse tegelikkuse tingimustes ei võinud *võitluse ideed, teemat,* mis moodustas tema muusikalise dramaturgia aluse, veel nii avalikult ja aktiivselt väljendada, nagu see toimus hiljem Beethoveni kangelaslikus sümfonismis.

Võitluse teema Bachi loomingus — see on seesmiste varjatud jõudude kütkeist vabastamise teema. Enamalt jaolt väljendub see allegooriliselt, sümboolselt ning sealjuures koos «religioossete lepitavate tendentsidega», sest Bach ise ei olnud veel vaba idealistliku maailmavaate kammitsaist, vaatamata sellele, et tema loomingul, mis toetus *rahva* kogemustele ja *rahvalikule* (mitte kiriklikule) kunstile, oli materialistlik alus.

Sellest ongi tingitud seesmine vastuolulisus Bachi muusika dramaatilises stiilis, mida iseloomustab ere rahvalikkus ja romantiline sümboolika, range ratsionalism ja religioosselt filosoofiline kahesus «võitluste» ja «kannatuste» teemade kujundite pingelises arenduses. Kuid Bachi muusika peamiseks, otsustavaks algmeks on ikkagi *rahvalikkus,* järelikult *väljenduse tõetruudus.* Sellepärast ongi romantilisel sümboolikal tema loomingus omapärane (hoopiski mitte müstiline) mõte ja väljenduslik tähendus.

Bach kasutab vabalt rahva elu-ollu juurdunud rahvalikpoeetilisi kujutlusi ja traditsioonilisi kujundeid-sümboleid,

samuti nagu rahvalaululisi meloodiaid, motiive, intonatsioone ja rütme, arendades neid jõuliselt ning mõtestades neid «väljenduse, kunstilise idee ja dramaatilise süžee huvides»[1], nagu kirjutas Serov.

Kunstilise idee tõetruu kehastamise huvides rakendab Bach oma loomingus julgelt temale kaasaegse muusika- ja muusikalis-dramaatilise kunsti (kaasa arvatud ka ooperidramaturgia) *kõiki* vajalikke väljendusvahendeid. Ja on iseloomulik, et romantiline sümboolika, mis kohati on tihedasti seotud religioossete kujutlustega (näiteks passioonides, missas, kantaatides), liitub Bachil sundimatult muusikas kehastatava süžee programmilise piltlikkusega, looduse ja välismaailma reaalsete nähtuste edasiandmise «loomuliku maalilisusega». On iseloomulik, nagu me seda juba korduvalt nägime, et isegi spetsiaalselt usukultuse jaoks määratud muusikasse toob Bach kõhklemata sisse lihtrahvalikke meloodiaid, ilmalikku vokaal-lüürikat, «linnalaulukeste» teemasid ja isegi tantsumotiive.

Bach ei arvestanud kirikumuusika piiratud «esteetilisi norme». Me teame, kuidas vaimulikud ülemused teda selle eest taga kiusasid, püüdes geniaalsele heliloojale selgeks teha, et tema koraalide «veidrad variatsioonid» (Variationes), millesse ta on «alatasa sisse toonud võõraid, ebasobivaid motiive», «viivad koguduse ärevusse»[2]. Bach kuulas need sapised moraalijutlused kannatlikult ära ja... jätkas oma tööd võrratu kangekaelsusega. Ta ei taganenud kunagi oma põhimõtetest — rahvalikkusest, elulisusest ja väljenduse kunstilisest tõest.

Need põhimõtted olid sobimatud ja vastuvõtmatud püha kiriku isadele, kes propageerisid «puhast» «jumala meelepärast» kunsti, mis oli hüljanud maised kired ja kutsus orjalikule alandlikkusele. Need põhimõtted olid arusaamatud ja ebameeldivad ka ilmalikele ülikutele, ennast metseenideks pidavatele pisivürstidele, kes tunnistasid ainult õukondlikku kunsti, s. o. moodsat lõbustust, kerget salonglikku meelelahutust — muidugi välismaises maneeris. Nende põhimõteteni ei küündinud ka saksa filistrid oma tühise maitse ja väiklaste huvidega. Võib kujutleda, kui raskes olukorras oli Sebastian Bach — poeet-pagulane oma isamaal.

[1] A. N. Serov. Kriitilised artiklid. S.-Pb. 1895, III kd., lk. 1407.

[2] Vt. «Uue kiriku» organisti Bachi «ülekuulamise» protokolli 21. veebruarist 1706. a. (Materjale ja dokumente muusika ajaloost, II kd., lk-d 474—475.).

Ta kaitses visalt loomingulisi põhimõtteid, mida mõisteti hukka. Ta rakendas neid põhimõtteid järjekindlalt oma teostes, mida ei tahetud ei ette kanda ega kuulata.

Mõistes nende põhimõtete loominguliselt progressiivset olemust, nende ümberkujundavat tähtsust, peab tunnistama, et Sebastian Bachi aus, mehine ja sihikindel tegevus oli *protestiks* kultuuriseisaku, filisterluse ja «saksa tinaraske une» vastu.

Kuid arvestades Bachi olukorra kahesust ja tema «lepitavaid tendentse» tegelikkuse suhtes, ei muutunud ega võinudki see «protest» veel muutuda avalikuks *vastupanuks*. Ta olukorra kahesus ja «lepitavad tendentsid» olid kahtlemata tingitud saksa valgustuse dualistlikust, poolikust iseloomust, kuna saksa valgustus ei leidnud reaalset, kindlat tuge bürgerluselt, kes ise sõltus täielikult vürstlikest õukondadest ja kirikust.

Iseloomustades saksa valgustuse dualistlikku, poolikut olemust, kirjutas Fr. Mehring, et «Saksamaal valitsevad vürstlikud ja aadellikud klassid suhtusid saksa valgustusse kas vaenulikult või täiesti ükskõikselt, või siis, paremal juhul, küllaltki kahemõttelise huviga, püüdes seda ära kasutada oma väiklase despotismi huvides. Nad määrasid saksa õpetlased nälgimisele, kihutasid neid välismaale või sidusid neid õukonnaga, — ja raske on öelda, missugune nendest kolmest võimalusest oli kõige halvem... Inglise ja prantsuse filosoofia juured ulatusid inglise ja prantsuse rahva kodanlikesse klassidesse. See asjaolu kaitses ja ühteaegu piiras selle filosoofia vaba arenemist. Saksa «valgustus» aga, millel puudusid igasugused juured, hõljus vabalt ruumis; miski ei takistanud tal minemast nii kaugele, kui vähegi suutis tungida «mõistuse valgus», kuid miski ei kaitsnud ka teda, kui vaba uurimise kiir juhtus liiga eredalt valgustama vürstlike õukondade pori...»[1] See tabav iseloomustus on maksev mitte ainult õpetlaste, vaid ka kõigi teiste saksa valgustuse esindajate kohta, eriti XVIII sajandi esimesel poolel.

Bach, samuti nagu Leibniz, Thomasius, Wolff, Mattheson, Brockes, Haller, Hellert (ma ei räägi praegu nende individuaalsetest erinevustest ja ande suurusest), oli saksa valgustuse üks esimesi kandjaid ja talus samuti nagu nemadki alandavat ilmalikest ja vaimulikest vürstidest sõltuvuse

[1] Franz Mehring. Legend Lessingist. M. 1924, lk. 209.

iket. See sõltuvus piiras Bachi ideelise võitluse ulatust ning võitlus ise oli varjatud, kuigi tema loomingulised ideed ja taotlused olid ääretud.

Bachil ei olnud pääsu ühiskondliku tegevuse avarale areenile, sest sellist areeni tol ajal Saksamaal ei olnudki. Ja pole midagi imestada, et oma aja tingimustes, oma töö tingimustes, mille võimalused olid küllaltki piiratud, heitis Bach kõrvale kirikuortodoksia surnud skeemi ja dogmad ning võideldes visalt kirikliku kunsti ametnike rutiini ja harimatusega, otsis teda piinavatele vastuoludele lahendust religioosselt eetilise enesetäiustamise «lepitavas» filosoofias.

Kuid Bach ei olnud ainult valgustuse kandjaks — ta oli ajastu *suurimaks muusikakunstnikuks,* kes pärines rahva hulgast, ning teda sidusid rahvaga *rahva*kunsti tihedad sidemed. Ja tänu sellele saavutas Bach — rahvamuusik ja kunstnikmõtleja — vaatamata oma sõltuvusele, ma ütleksin isegi, selle sõltuvuse *kiuste,* rohkem kui paljud tema kaasaegsed «saksa valgustuse» kandjad ning tegi määratult enam kui nemad oma rahva rahvusliku kultuuri ja selle progressi heaks.

Bachi sügavalt rahvuslik, rahvalik kunst, mis oli tulvil euroopaliku humanismi vaimu, sai üle saksa bürgerluse rahvuslikust piiratusest, tardumusest ja tühistest pisihuvidest, tõusis sellest kõrgemale ja võitis lõppude lõpuks teenitult ülemaailmse tunnustuse. Selles seisneb Sebastian Bachi ajalooline osa.

Bachi sügav huvi paljude väljapaistvate itaalia, prantsuse ja madalmaade heliloojate loominguliste saavutuste vastu, samuti nagu huvi slaavi rahvaste (eriti poola) muusika vastu ei olnud mingil määral vastuolus tema enda loomingu rahvuslike ideaalide ja püüdlustega.

Tung euroopa eesrindliku teaduse ja kirjanduse poole oli omane ka saksa valgustusajastu teadlastele, kirjanikele ja luuletajatele. Ja loomulikult ei olnud sellel tungil midagi ühist vürstlike õukondade madala kosmopolitismiga, nende orjaliku lõmitamisega välismaise moe ees. Otse vastupidi, euroopa humanismi progressiivse kultuuri põhjalik omandamine teenis kodanliku valgustuse *rahvuslikke huve* mahajäänud Saksamaal, kus valitses veel «kivinenud barbaarsus» ja kus bürgerlus «võis võidelda oma sotsiaalse emantsipatsiooni eest ainult kunsti ja teaduse kaudu» [1].

«Vürstide ja aadlikeklassi sümpaatia kõige välismaise vastu,» kirjutas Mehring, «oli isegi kõige tagasihoidlikuma

[1] Franz Mehring. Legend Lessingist, lk. 258.

rahvusliku iseteadvuse jäme mahasalgamine; see oli järeleahvimine, mis tulenes väiklase despotismi kõige madalamatest huvidest, see jääb igavesti kõige suuremaks häbiplekiks saksa ajaloos... Sootuks teist, otse vastupidist suhtumist pälvib aga saksa õpetlaste tung välismaa poole. See tung oli ärganud kodanlike elementide esimeseks katseks välja kiskuda oma klass läbipääsematust mädasoost. Selle eesmärgi saavutamiseks ei olnud teist vahendit, — viljad, mida kandis ortodoksaalse luterluse kodumaine puu, osutusid mitte millekski kõlbavaks prahiks.»[1] Niisugused olid saksa «valgustuse» alguse spetsiifilised tingimused kultuuriliselt ja poliitiliselt mahajäänud Saksamaal.

Erksa kunstniku südame ja mõistusega tundis Bach, et saksa rahvusliku muusika arengule, mille väärtuslikemaks ja peaaegu veel täiesti puutumata lätteks oli rahva laululoomine, olid hukutavad nii kirikliku ortodoksia surmavad dogmad kui ka «õukondliku kunsti» moodsad stambid.

Bachi väsimatute loominguliste otsingute eesmärgiks oli *rahva*muusika pinnal vabalt areneva rahvusliku kunsti elulise, algupärase stiili loomine. Ja nimelt selle ülesande huvides uuris ta põhjalikult ja süvenenult lääne-euroopa muusikakultuuri silmapaistvaid meistreid. Bach õppis neilt kaua ja kannatlikult, mitte matkides, vaid iseseisvalt läbi töötades ja üldistades kogutud loomingulisi kogemusi. «Kahetsusväärne on see õpilane, kes ei ületa oma õpetajat,» ütles Leonardo da Vinci. Bach oli geniaalne õpilane, ta ületas oma õpetajad ning temast endast sai mitme põlvkonna heliloojate õpetaja, saksa klassikalise muusika *rajaja* ja *ülemaailmse* tähtsusega kunstnik-humanist.

Bachi ande kõikehaarav jõud ja ulatus on hämmastav. Jäädes truuks rahvalikkuse printsiibile, võttis ta üle nii mõndagi positiivset ja loominguliselt väärtuslikku vokaalse polüfoonia vanadelt meistritelt, Itaalia ja Prantsusmaa silmapaistvatelt heliloojatelt-instrumentalistidelt ja kõige andekamatelt kodumaistelt muusikutelt (kaasa arvatud ka Händel). Akadeemik B. Assafjev märkis õigesti: «J. S. Bach on selline hiiglane, et me tajume teda mitte kui isikut, vaid kui võimsat loomingulist laboratooriumi, milles sepistati ümber kõik tema kaasaegse muusika loomingulised kogemused, stiilid, tendentsid ja otsingud.»[2]

[1] Franz Mehring. Legend Lessingist, lk-d 208—209.

[2] B. Assafjev (Igor Glebov). Muusikaline vorm kui protsess. Teine raamat. M. 1947, lk. 48.

Sebastian Bachi looming, mis üldistas muusikakunsti pika ajaloolise arenemisperioodi saavutusi, tähistas ühtlasi ka selle *uue* arengu avaraid perspektiive. Ja ka selles suhtes oli Bachi loominguline tegevus, vaatamata kõigile selle seesmistele vastuoludele ja raskustele, erakordselt tähtis ja viljakas.

Poliitilise jõuetuse süngel ajajärgul oli Bachi looming saksa rahva vaimse kultuuri progressiivse liikumise ettevalmistajaks ja teepuhastajaks. Ning analoogiliselt sellele, kuidas «Leibnizi filosoofiline optimism purustas ortodoksaalse luterluse ettekujutuse maapealsest elust kui häda ja pisarate orust», äratas Bachi muusika elujaatav jõud, mis murdis läbi ortodoksaalse teoloogia aheldavad kütked, tahet võidelda, tahet võita kannatused, vaimupimedus ja orjus.

Bach suri 1750. aastal.

«See poliitiliselt ja sotsiaalselt häbiväärne ajajärk oli samal ajal saksa kirjanduse õitsengu ajaks,» kirjutas Engels, «1750. a. paiku sündisid kõik Saksamaa suurvaimud: poeedid Goethe ja Schiller, filosoofid Kant ja Fichte ja paarkümmend aastat hiljem — viimane suur saksa metafüüsik Hegel. Selle epohhi iga suurepärane teos on tulvil protestivaimu ja pahameelt kogu tolleaegse saksa ühiskonna vastu...» [1]

Võiks meenutada, et kuus aastat pärast Bachi surma sündis Mozart ja kakskümmend aastat hiljem — suurim saksa sümfonist Beethoven.

Nüüd, Foibos, oma laulud kahekordista.
Biroliust, Hortensiust siis võidad sa...
J. S. Bach
(Kantaat «Foibos ja Paan»)
(Tõlkinud E. Kumar)

Bach oli ««feodaal-bürgerliku risttee» kunsti suur meister» [2]. See kunst peegeldas *uue* ja *vana* vastuoluliste, üksteisest läbipõimuvate tendentside võitlust, mis on nii iseloomulik bürgerliku ideoloogia piinavalt aeglasele, «pidur-

[1] F. Engels. Olukord Saksamaal. Kogutud teosed, V kd., lk. 7.
[2] See määratlus kuulub B. Assafjevile.

datud» kujunemisprotsessile XVIII sajandi poolfeodaalse, mahajäänud ja tardunud Saksamaa tingimustes.

Bachi muusika on selle pingelise ja lahendamata võitluse filosoofiliselt üldistatud väljendus. Ta on seda nii suurte vokaal-sümfooniliste teoste (passioonid, missa h-moll) monumentaalsetes kontseptsioonides, nii arendatud instrumentaalteostes («Brandenburgi kontserdid», süidid, sonaadid, fantaasiad, fuugad jne.) kui ka muusikalis-lüüriliste poeemide dramatiseeritud žanris «ilmalikes» ja «vaimulikes» kantaatides.

Iseloomustades Bachi loomingu sellesse žanri kuuluvaid teoseid [1], ei tõmmanud ma teadlikult «vahejoont» ilmalike ja vaimulike kantaatide vahele, kuna ma olen seisukohal, et sellist *printsipiaalset* «vahet» Bachi kantaatide muusikas ei olegi: kõik parimad neist on *rahvalikud*. Mis puutub aga tekstisse, siis on juba selgitatud, et sellel on Bachi loomingus suhteline ja seejuures «hulgaline» tähendus, ning see on alati *allutatud* teose üldisele *muusikalisele* ideele.

Oleks muidugi andestamatu viga eitada täielikult tekstide dramaturgilist (kuigi allutatud) osa Bachi kantaatides, nende süžeelist mõtet ja isegi mõningat üldistavat tähendust konkreetse muusikalis-poeetilise idee avamisel. Kuid tuleb meeles pidada, et idee, teema ja süžee muusikalis-dramaatilise avamise ja arenduse *põhimõtted* on Bachil *ühtsed* mitte ainult kantaatides (nii «vaimulikes» kui ka «ilmalikes»), vaid ka teistes vokaal-sümfoonilistes ja instrumentaalteostes.

Bachi loomingule pühendatud peatükkides püüdsin ma nende põhimõtete olemust esile tuua ning järjekindlalt käsitleda. Nüüd aga, lõpetades Bachi üldist iseloomustamist ja haarates vaimusilmaga helilooja kogu elu- ja loomingulise võitluse tohutu tee, tahaksin ma peatuda ühel omapäraselt tähtsal ja võib-olla kõige paremal tema «ilmalikest» kantaatidest ehk, nagu ta ise nimetas, «muusikalistest draamadest».

Kõne all on juba eespool nimetatud kantaat «Võistlus Foibose ja Paani vahel» («Streit zwischen Phoebus und Pan»), mille Bach kirjutas 1731. aastal, perioodil, mil ta tegutses Leipzigi üliõpilasringis Collegium musicum'is, kus toimus ka kantaadi esiettekanne.

Kuid miks on siiski tarvis pöörduda tagasi selle kantaadi

[1] Käesoleva teose eelmistes peatükkides.

juurde, küsib lugeja. Mis on siis nii erilist selles Bachi lihtsas muusikalis-dramaatilises novellis, mis esitab «tegelaste kaudu» antiikse müüdi «mahedakeelse Foibose» võistlusest lihtsameelse ja pisut jämedakoelise Paaniga, kes julges esitada jultunud väljakutse «jumalale — küfareedile» endale? Ja kas me, tõstes esile selle võluva, kuid mitte just väga tähtsa teose, ei hinda üle selle osa Bachi loomingus selliste grandioossete teoste kõrval, nagu passioonid, missa h-moll, oratooriumid jne.?

Pole kahtlust, et kantaat «Foibos ja Paan», see väike «muusikaline draama» («dramma per musica»), on tagasihoidlik teos, eriti Bachi monumentaalsete töödega võrreldes. Kuid mõnikord sisaldab selline tagasihoidlik pala, mis ei üllata ei oma mõõtmete ega ka vormi uudsusega, sügavat piltlikult või sümboolselt väljendatud *mõtet,* mis võimaldab *üldistada* kunstniku subjektiivseid, sageli nii vastuolulisi taotlusi ja nende *objektiivset* mõtet. Selliste teoste hulka kuulub Bachi kantaat «Foibos ja Paan», millel on pealegi veel kõrge muusikalis-poeetiline väärtus. See ongi, miks too väike «muusikaline draama» äratab meis erilist, tõsist huvi.

Kantaadi süžee on laenatud Ovidiuselt, kes oma «Metamorfoosides»[1] jäädvustas ühe variandi vana-kreeka müüdist: «muusikalisest võistlusest» Apolloni (Foibose) ja Marciuse (Paani) vahel.

Lõbus, elurõõmus sileen[2] Marcius, kes oli kogu Früügias kuulus oma ilmeka ning virtuoosse mänguga karjasevilel — aulosel, «Apolloni laule halvemaks oma viisidest pidas» ja kutsus kõikvõimsa jumala-küfareedi võistlusele. Ebavõrdses võistluses «muusade kaitsjaga» Marcius kaotas ja kannatas raskesti oma jultumuse eest: kreeka pärimuse kohaselt laskis raevunud Apollon tal elusana naha maha nülgida. Karistada sai ka vahekohtunik — Früügia kuningas Midas, kes ei hinnanud väärikalt Apolloni «jumalikku kunsti» ning julges eelistada Marciuse lihtsat külapilli: solvunud jumal pani taibutu vahekohtuniku Midase selle eest karistuseks kandma eeslikõrvu.

Selline on üldjoontes antiikse müüdi sisu, milles selgesti

---

[1] Publius Ovidius Naso. Metamorfoosid. Raamat XI. Kantaadi «Foibos ja Paan» teksti koostas Ovidiuse järgi Bachi libretist Picander.

[2] Sileen — Silenus — Saatür, Dionüsose kasvataja ning tema alatine kaaslane früügia mütoloogias.

peegeldub võitlus vana ja uue vahel muistse Hellase kunstis, ehk täpsemini, võitlus muusika vabastamise eest vanadest, püha traditsiooniga kehtestatud eetilistest ja esteetilistest normidest.

«IV sajandil astus see muusika emantsipatsioon suure sammu edasi, ja hellenistlikul ajastul... tõrjus ta tagaplaanile selle draama, millele ta tegelikult võlgnes tänu oma kasvu eest. Asjata võeti suurelt Timotheuselt Spartas ära tema üheteistkümnekeelne instrument, asjata materdasid filosoofid muusikat selle «moraalse» mandumise pärast — võit jäi ikkagi instrumentaalmuusikale, kuigi suurim populaarsus oli veel neil kunstnikel, kes ühendasid instrumentaalmuusika lauluga, s. o. küfareetidel...» [1]

Müüt võistlusest Foibose-Apolloni ja Marciuse-Paani vahel, mis oli kahe algme — *Apolloni* («jumaliku», «ideaalse», «puhta» kunsti) ja *Dionüsose* («maise», «reaalse» elulis-emotsionaalse kunsti) — vahelise võitluse algkujuks, omandas Bachi kantaadis «Foibos ja Paan» uue mõtte ja sügava sümboolse tähenduse.

Kehastades oma teoses antiikse pärimuse ideed ja süžeed, püstitas helilooja teda sügavalt haarava probleemi: *vana* ja *uue*, «ideaalse» ja «reaalse» vahelise võitluse probleemi tema kaasaegses kunstis.

Kuid kuidas suutis Sebastian Bach — ««feodaal-bürgerliku risttee» kunsti suur meister» — tõlgitseda ja lahendada seda probleemi, mis tegelikult oli *kogu tema* elutöö seesmiste vastuolude sõlmeks?

Kirikut ja õukonda teeniva Bachi loominguline tegevus oli suunatud sellele, et kummutada ning kaotada vananenud väärad vaated ning ettekujutused muusikast kui kiriku ja õukonna «teenijast». Bachi loomingulist võitlust, mille eesmärgiks oli rahvalikkuse ja humanismi vaimust kantud uue kunsti reaalsete eluliste ideaalide taotlemine, piirasid veel XVIII sajandi Saksamaa reaktsioonilise tegelikkuse aheldavad tingimused. Need ongi vastuolud, mis ilmnesid erilise jõuga kantaadis «Foibos ja Paan» ning andsid ka püstitatud probleemi «lahendusele» küllaltki omapärase dramaatilise iseloomu.

Antiikse müüdi loogikast ja süžeest lähtudes pidi Bach vormiliselt lahendama vaidluse Foibose «ideaalse» kunsti kasuks. Kuid sisuliselt, järgides kantaadi muusikalis-dra-

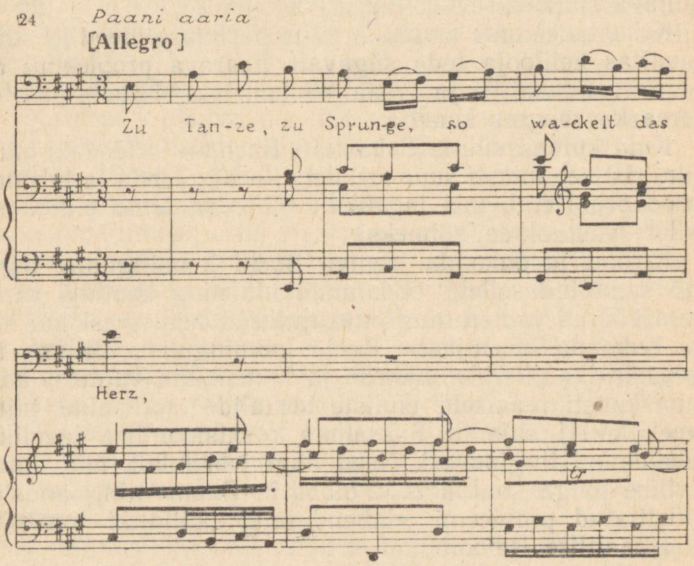
[1] «Hellenistlik kultuur». S.- Pb. 1906, lk. 299.

maatilise arenduse seesmist ideed, ülistas ning õilistas Bach «reaalset maist laulikut» Paani! Ning on iseloomulik, et võidutseva Foibose ülistamisega lõppevas kantaadis ei ole «muusikalise draama» peategelaseks siiski mitte Foibos, vaid julge, elurõõmus ja vabadustarmastav Paan! [1]

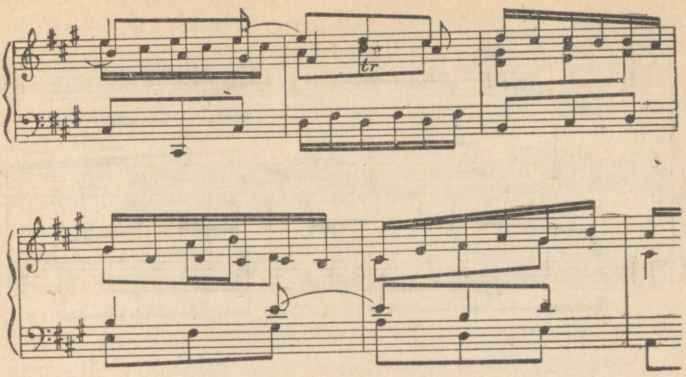
Jah, me teame, et oma kantaadis andis Bach nukra aupaklikkusega võidupärja taevalikule Foibosele. Teist võimalust, teist lahendust tal ei olnud ega võinudki olla. Kuid millise kibeda irooniaga naeris ta koos Paaniga «maheda-keelse» Foibose jumaliku maneerlikkuse üle! Ja millise jõu ning kirega, millise loomingulise vaimustusega andis ta ulja, lõbusa Paani maise kuju suurepärases puhtrahvalikus aarias:

On tantsida, hõisata
südamel soov . . .

(Tõlkinud E. Kumar)

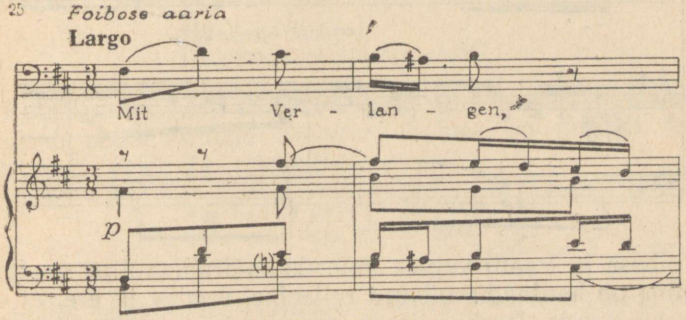


[1] Bachi kantaadi «Foibos ja Paan» nõukogude väljaandes (Muzgiz, M. 1934) on kõrvuti Picanderi libretoga antud ka uus, luuletaja S. Gorodetski tekst. Näib, et uus tekst vastab palju enam Bachi muusikalis-dramaatilisele kavatsusele kui Picanderi libreto.

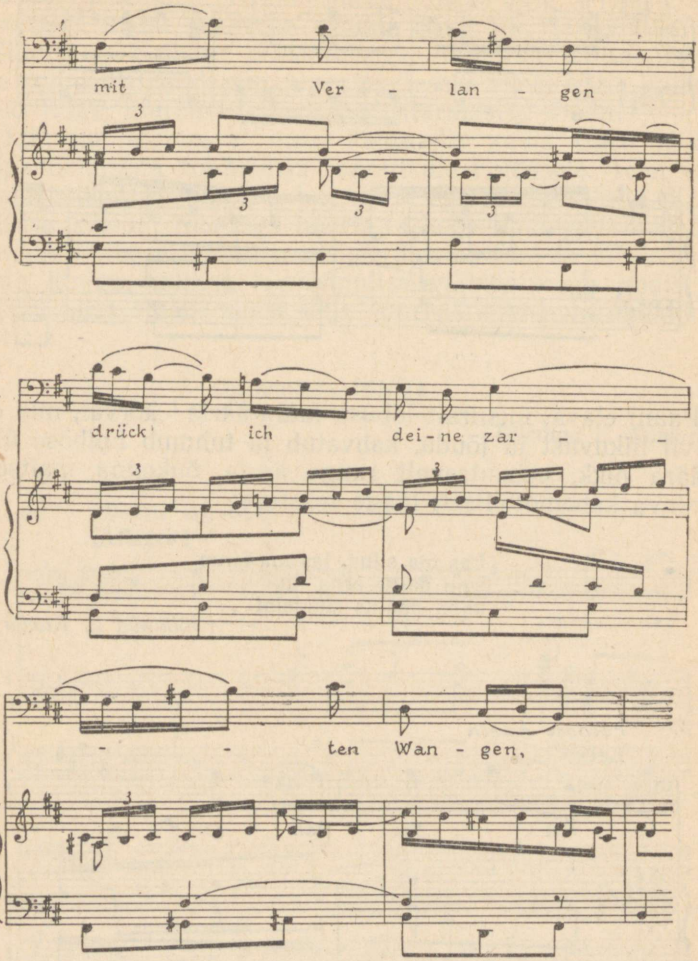


Paani elava, ülisiiralt lõbusa laulu-aaria [1] kõrval, mis on tulvil liikuvust ja jõudu, kahvatub ja tuhmub Foibose ülemäära pikk, peenutsevalt rauge aaria õukonna maitsele vastava kahemõtteliselt lääge tekstiga:

Las ma silun, las ma silun
sinu palge õrna ilu,
minu kaunis Hüatsint...
(Tõlkinud E. Kumar)



[1] Möödus üle kümne aasta ja Bach pöördus uuesti tagasi selle suurepärase laululise aaria juurde, kasutades seda oma «Talupojakantaadis» («Bauernkantate», aaria — «Dein Wachstum sei feste» — «Su kasv olgu kindel»).



Foibose ja Paani kujude muusikalis-dramaatiline vastandamine on kantaadis niivõrd reljeefne, veenev ja ere, et on selgesti tunda Bachi siirast, palavat sümpaatiat Paanile ja tema peent irooniat Foibose üle. Näib, et võistluse lõpptulemus on juba otsustatud Paani kasuks. Legend jumalate «pühast ja puhtast» kunstist on haihtumas. Kes ütles, et kunst on kutsutud ülistama ülikuid maapeal ja taevas? Ei! Kunst — see on maise elu rõõm, rõõm tööst, rõõm võitlusest . . .

Selline on kantaadi muusikalis-dramaatilise idee loomulik arendus, mis, jõudes oma kulminatsiooni (Paani aaria), oleks pidanud muutma aatiikse müüdi süžee traditsioonilise lahenduse ja Foibos oleks paratamatult kukutatud oma pjedestaalilt.

Kuid Bachil ei olnud sugugi nii kerge ja lihtne seda küsimust lahendada: siin ilmneski tema kontseptsiooni vastuolulisus, kahesus.

Ülendades Paani kunsti, andes täieliku vabaduse tema võimsale inspiratsioonile, andes talle isegi võimaluse puhtrahvaliku huumoriga parodeerida Foibost (Paani aaria keskmine osa), ei võinud Bach siiski lahendada võistlust omamoodi. Võib-olla toimus helilooja teadvuses sama, mis vahekohtunike hulgas pärast Foibose ja Paani võistlust: arvamused olid vastukäivad. Kuid vaidlus lahendati mitte selle kasuks, kes seda vääris, vaid selle kasuks, kelle poolt oli jõud, tava ja võim, s. o. Foibose kasuks. Foibose alandlik kohtunik Tmolos ei mõelnud kaua:

Ma arvan, otsust teha pole raske,
tõde ise räägib enda eest,
et võitnud Foibos on...
(Tõlkinud E. Kumar)

Asjatult vaidleb Midas vastu, kaitstes visalt Paani mängu üleolekut: talle käib üle jõu vedada vägikaigast Foibose endaga, ja muretu pilkejumal Momos juba hurjutabki teda:

Sa rumal Midas,
kes võtnud on sul aru peast?

Ka Paan mõistab edasiste vaidluste kasutust. Pöördudes Midase poole, kellele solvunud Foibos on julmalt kätte maksnud, ütleb ta etteheitvalt:

Ah, kaitsta oma nõrga jõuga,
miks seda asja võtsid nõuks sa?!
(Tõlkinud E. Kumar)

Selles ebavõrdses võitluses pühitseb võitu Foibos, keda ülistab alandlik koor. Aga Paan? — Paan peab lahkuma. Tema aeg ei ole veel tulnud.

Selline on kantaadi «Foibos ja Paan» lõppkokkuvõte. Suure loomingulise julgusega püstitas Bach teda erutava probleemi «vanast ja uuest kunstist», kuid lõplikult lahendas selle probleemi alles tema suur järeltulija — Beethoven.

Vanaduspäevil meenus Bachile see kantaat ja ta tegi selle teksti lõpus väikese, kuid küllaltki olulise paranduse, püüdes seda naiivselt suunata panetunud, vaenuliku kriitika vastu, mis pilkas helilooja loomingulist tegevust ja mõistis hukka kunsti.

Bach oli nördinud Freiburgi rektori Biedermanni filisterlikust esinemisest, kes targutas sellest, et kiindumine kunstisse on hukutav, et muusika mõju noorsoo mõistusele ja moraalile on hävitav ning laostav (viidates sealjuures vanadele klassikutele ja kristlikule moraaliõpetusele). Bach lisas Momose viimasesse retsitatiivi järgmised kaks värsirida:

Nüüd, Foibos, oma laulud kahekordista.
Biroliust, Hortensiust siis võida sa!
(Tõlkinud E. Kumar)

Viimaste nimedega [1] vihjas Bach Biedermannile ja teistele temataolistele, kes tardunult kiindunuina kõigesse vanasse variserlikult jutlustasid kiriklikku moraali ning roomasid «selle ilma vägevate» ees.

Kuid see satiiriline joon, mille Bach kantaati sisse tõi, ainult rõhutas objektiivselt kahesust ja vastuolulisust helilooja suhtumises «vana ja uue kunsti» probleemisse ning andis alust selleks, et Bachi hakati tendentslikult, ebaajalooliselt ning vääralt kõrvutama Foibosega. Paraku oli see ainult Bachi heroiliselt naiivne katse välja naerda kunsti rumalaid ja labaseid materdajaid.

Oma aja tingimustes, ebavõrdses ja raskes võitluses teokraatia ja õukondliku plutokraatiaga, ei tulnud Bachil täita Foibose (nagu arvavad ortodoksaalsed kodanlikud muusikateadlased), vaid Paani osa.

See oli raske ja tänamatu osa. Kuid Bach täitis seda suurepäraselt.

---

[1] Birolius on tuletatud nimedest: Biedermann ja Orbilius (Horatiuse tegelane). Hortensius on «klassikalise ladina keele» kiindunud harrastaja (vt. Ph. Wolfrumi raamatut J. S. Bach. M. 1912, lk-d 46—47). Biedermannide variserliku esteeditsemise vastu on suunatud oma sisu poolest ka Bachi kantaat «O, angenehme Melodei» («Oo, meeldiv meloodia», nr. 210a), mida Schweitzer nimetas «Muusika ülistuseks».

ÜHEKSAS PEATÜKK

BACH, TRADITSIOONID JA KAASAEG

Armastan Teid
elusana,
mitte muumiana.
V. Majakovski

Üle kahesaja aasta on möödunud ajast, mil lakkas tuksumast saksa rahva innustunud lauliku — Johann Sebastian Bachi süda. Rohkem kui kaks sajandit tagasi lõppes selle helilooja vaevarikas elutee, kelle loomingus leidis kehastuse saksa rahvamuusika rahvuslik geenius.

Bach suri tunnustamata, unustatud kunstnikuna, pagulasena oma isamaal, kus tol ajal kunsti ja kultuuri saatuse üle omavoliliselt otsustasid kitsa silmaringiga, võhiklikud kirikuametnikud ja valitsevad magnaadid, kõige välismaise ees lömitavad feodaalsed pisivürstid. Nii ühed kui teised tegid omalt poolt kõik selleks, et koos Bachi põrmuga igaveseks maha matta ka mälestus temast ja tema suurepärasest kunstist.

Kuid geniaalsete kunstnike looming ei sure.

Murdnud läbi tohutu pikast unustuseööst, leidis Bachi muusika tee rahva südamesse, kellele võlgnes tänu oma sündimise eest. Ja tänapäeval on Sebastian Bachi looming — saksa rahva rahvuslik uhkus — kogu progressiivse inimkonna kultuuriliseks pärisosaks.

«Bachiga algab saksa klassikalise muusika kõrgaeg,» ütles Wilhelm Pieck. [1] See on vaieldamatu. Vaieldamatu on ka see, et Bachi rahvuslikuks taassünniks aitasid väga palju kaasa suurimad ja silmapaistvaimad saksa heliloojad — Mozart, Beethoven, Weber, Mendelssohn, Schubert,

[1] Wilhelm Pieck. Kõne J. S. Bachi 200. surma-aastapäevale pühendatud pidulikul koosolekul Leipzigis, 28. juulil 1950. a.

Schumann, Wagner jt., kes jätkasid ning loominguliselt arendasid Bachi kunsti elulisi traditsioone.

Kuid saksa eesrindlike muusikute viljakat tegevust, kes võtsid omaks Bachi loomingu humanistliku sisu, selle ideelise suunitluse, rahvalikkuse ja meisterlikkuse, ei tohi kunagi ära segada «ametliku Bachi-kultusega», mis möödunud sajandil levis Saksamaal kärarikka väikekodanliku ilukõnelisuse saatel.

Pärast terve sajandi kestnud solvavat hoolimatust kattis saksa kodanlus selle väljapaistva rahvusliku kunstniku mälestuse silmakirjaliku, filisterliku «austuse» kassikullaga, püüdes teda nüüd ära kasutada oma reaktsioonilistes natsionalistlikes huvides. Just selles «ametliku kultuse» õhkkonnas loodigi väärlegend Bachist, mis moonutas ja labastas geniaalse helilooja elavat loomingulist palet.

Sebastian Bachi — rahva elu lauliku — tõeline tähendus jäi võõraks ja arusaamatuks kodanlusele, kes mõtles välja ning kanoniseeris «oma» Bachi — keskaegse «muusikalise alkeemiku», religioosse müstiku, «kirikumuusika apostli» ja muidugi õukonnakunsti truualamliku teenri ning «valgustatud ülikute» maitse järgija.

Aastakümneid (ja kuni kõige viimase ajani) on seda armetut legendi, mis võltsib Bachi ja tema loomingut, usinasti korrutatud, varieeritud ning arendatud kodanlike muusikateadlaste spekulatiivselt kõrgelennulistes pseudoteaduslikes «kontseptsioonides». Käesoleva raamatu lehekülgedel oleme võinud korduvalt veenduda selles, et isegi kõige soliidsemate kodanlike autorite (Spitta, Schweitzer, Pirro, Kurth jt.) uurimustes, kuhu on küll kogutud väärtuslik faktiline materjal, tõlgitsetakse Bachi *loomingut* formaalselt, piiratult, tendentslikult. Pole siis juhuslik, et nende järeldused osutuvad vastuolulisteks nende eneste poolt äratoodud faktidega.

Akadeemik B. Assafjevil oli õigus, kui ta kirjutas: «Bürgerlus, ise muutudes, näeb Bachi loomingus oma vankumatute aluste tuge ega märka, et iga uue kontseptsiooniga Bachist loob ta Bachi oma näo järgi, enda sarnasena.»[1] On selge, et niisugune Bachi «omandamine» viib vältimatult tema moonutamiseni. Ja selles suhtes on palju vaeva

---

[1] B. Assafjev. Eessõna E. Kurthi raamatule «Lineaarse kontrapunkti alused», lk. 19.

näinud «ametliku Bachi-kultuse» preestrid, kõrvaldades tema loomingust kõik elava, inimliku ja rahvaliku, s. o. algupärase ja tõeliselt kauni, ning moonutades Bachi filistri kidurale hingele meelepäraseks «pühaks muumiaks».

Bachi hakati Saksamaal korrigeerima ja parandama koos tema ametliku tunnustamisega, ning isegi veel varem. On huvitav märkida, et selle filisterliku traditsiooni üheks algataiaks oli küllaltki nimekas professor Karl Zelter, üsna keskpärane kirikuhelilooja, kes sai kuulsaks tänu oma lähedastele suhetele Goethega.

Toosama Zelter asus puhtprofessorliku enesekindlusega parandama Bachi helitöid, otsustades kõrvaldada neist... võõrad mõjud ja kihistused. Pahandades heatahtlikult Goethele saadetud kirjas «vana Bachi» üle, et too oli allunud prantsuse mõjudele, teatas Zelter reipalt: «Kuid selle võõra kirme võib temalt maha võtta nagu õhukese vahukorra, ja kohe tuleb selle alt nähtavale tõeline sisu. Nii olen ma kohandanud endale mitmed tema vaimulikud teosed, ja süda ütleb mulle, et Bach noogutab mulle nagu heasüdamlik Haydn: «Jah, jah, nii ma just tahtsingi...»[1] Isegi aupaklik Schweitzer ei suuda tagasi hoida pahameelt, kui ta oma raamatus meenutab neid Zelteri, Bachi ametliku «austaja», «barbaarseid» ümbertöötusi.[2]

Zelteri teguviis ei olnud mingi erand, vastupidi — see oli tüüpiline. Zelteril oli palju järglasi ja jäljendajaid, mitte ainult heliloojate hulgas, kes Bachi viimistlesid, ümber töötasid ja redigeerisid, vaid ka interpreetide ja eriti muusikateadlaste hulgas, kes järgisid Bachi loomingu dogmaatilise tõlgitsuse kivinenud, filisterlikke traditsioone.

Bach, tõeline rahvakunstnik, kes väljendas oma loomingus lihtsate inimeste mõtteid ja tundeid, pidas oma eluajal lepitamatut võitlust kirikliku dogma ja skolastika vastu. Nüüd aga püüti teda vägivaldselt eemale kiskuda rahvast ja rahvaloomingust ning arvata ta keskaja «muusikaliste pühakute» hulka. Bach oli teravalt välja astunud formalismi, tardumuse ja rutiini vastu. Ta oli välja naernud käsitöölislike kontrapunktistide kuivad «õpetatud» fuugad nende tuimuse, koolipoisiliku pedantsuse ja skemaatilisuse pärast. Nüüd aga püüti kujutada tema hingestatud loomingut kontrapunktiliste võtete aritmeetilise summana, millel puu-

[1] Zelteri kiri Goethele 5. aprillil 1872.
[2] A. Schweitzer. J. S. Bach, lk. 86.

dub elav väljenduslikkus, kuid millel on mingi «müstiline mõte»...

See reaktsiooniline traditsioon valitses Saksamaal (ja ka kogu Lääne-Euroopas), vaatamata sellele, et XIX sajandi silmapaistvad, eesrindlikud heliloojad (Mendelssohn, Schumann, Liszt jt.) propageerisid aktiivselt tõelise Bachi, humanistliku kunstniku ja julge novaatori taaselustamist. Nii pidi Bachi looming isegi pärast ametlikku tunnustamist endale tohutute raskustega laiade rahvahulkade juurde teed rajama läbi kodanliku obskurantismi ja silmakirjalikkuse sügava ning, nagu näis, läbipääsmatu tihniku.

Kuid kõige raskemaks katsumuseks Bachi loomingule tema kodumaal oli fašismi võimutsemise sünge periood. Hitlerlikud pimedusjüngrid, kes elajaliku vihaga hävitasid rahvuslikus kultuuris kõik parima, eesrindliku ja progressiivse, ei jätnud rahule ka Sebastian Bachi. Küünilise toorusega teotasid nad suure humanistliku helilooja mälestust, moonutasid ja vassisid tema loomingut, püüdes talle peale sundida natsistlikku inimvihkajalikku ideoloogiat.

Nõukogude armee, kes vabastas saksa rahva fašismi ikkest, vabastas ka saksa rahvusliku kultuuri. Selle ees avanes nüüd loomingulise progressi avar tee. Ja alles nüüd — Saksa Demokraatlikus Vabariigis — sai võimalikuks suure rahvusliku kunstniku Sebastian Bachi kunsti tõeline taassünd.

Eredaks tunnistuseks sellest murrangust olid üldrahvalikud pidustused Saksa Demokraatlikus Vabariigis 1950. a. juulikuus — Sebastian Bachi 200. surma-aastapäeva puhul. Bachi juubeli tähistamine võttis Saksamaal esmakordselt üldrahvaliku iseloomu. Selle lipukirjaks oli võitlus rahvalikkuse ja realismi eluliste ideaalide arenemise eest, nende ideaalide arendamise eest, mis olid innustanud Bachi loomingut.

Ajaloolisel aastapäeval, 28. juulil 1950. aastal, esines Sebastian Bachi mälestusele pühendatud pidulikul koosolekul Leipzigis Saksa Demokraatliku Vabariigi president Wilhelm Pieck ulatusliku sisukakõnega. Iseloomustades Bachi, suure humanistliku kunstniku traagilist saatust tolleaegse «Saksamaa rahvusliku lagunemise ja kultuuri mandumise» aiastu tingimustes, näitas W. Pieck, et ka edaspidi, s. o. pärast «ametlikku tunnustamist» moonutas ja võltsis kodanlus Bachi loomingut.

«Kodanlus nägi Bachis alati vaid barokkajastu suurt

heliloojat, kes saavutas muusikas feodaalse õukondliku stiili kõrgtipu, nägi temas keskaegse kirikumuusika parimat esindajat. Liberaalne kodanlus nägi Bachis eelkõige vaimuliku muusika loojat ja sulges meelega silmad selle nägemiseks, et Bach täitis kirikumuusika traditsioonilised vormid uue humanistliku sisuga, et ta oma suurepärastes teostes purustas kivinenud kiriklikke vorme, luues muusikas uue stiili, mis ei olnud mingil määral seotud kiriklike dogmade ja kirikliku kultusega,» ütles W. Pieck.

«Kuni 1945. aastani nägi ofitsiaalne Saksamaa Bachi loomingus ainult muusikakunsti formalistlikke näidiseid, kuivade, mõistusepäraste ülesannete lahendamist, ning hindas tema loomingut kui huvipakkuvat ajaloolist reliikviat. Ja alles meie vabariigi demokraatlik areng avas esmakordselt rahvale tee suure kultuuripärandi varasalvede juurde. Tänapäeval me oleme vaimustatud Bachi loomingus avalduvast ülevast humanismist.»

Jah, alles nüüd, demokraatlikul Saksamaal, on Bachi looming muutumas kogu rahva pärisosaks. Kuid võitlus Bachi pärast pole veel lõppenud, sest ka kaasaegsete saksa muusikateadlaste hulgas püsivad veel konservatiivsed traditsioonid, pole veel kadunud Bachi kunsti tõelist mõtet ja elulist tähendust moonutavad formalistlikud ja teoloogilised vaated. Ja peab ütlema, et nende reaktsiooniliste vaadete lätteks ja «toitekeskonnaks» on Lääne-Saksamaa kodanlik muusikateadus, milles on tunda barbaarse ameerikanismi hukutavat mõju.

«Pole juhuslik, et Bachi 200. surma-aastapäeva pühitsemine võttis just Saksa Demokraatlikus Vabariigis rahvuslike pidustuste ulatuse,» rõhutas W. Pieck oma kõnes. «Ja asi ei seisa selles, et Bach sündis Eisenachis ja suri Leipzigis — linnades, mis juhuse tahtel asuvad Saksa Demokraatliku Vabariigi territooriumil. Need üldrahvuslikud pidustused ei oleks võinud toimuda Lääne-Saksamaal isegi mitte sel juhul, kui need linnad asuksid tema territooriumil.

Lääne-Saksamaa on tänapäeval üle ujutatud ameerika «kultuurse» barbaarsusega, mis ähvardab surmata algupärase saksa kultuuri... Pornograafilised ajakirjad, detektiiv- ja kriminaalromaanid, filmid, milles peategelastena esinevad mõrtsukad, sadistid ja gangsterid — see on ameerika võimutsemise «õnnistatud and». Ja need heliloojad Lääne-Saksamaal, kes ei harrasta «bugi-vugi» rütme või sõjakate neofašistlike marsside loomist, on sunnitud vire-

lema puuduses. Kõike ilusat ja õilsat, kõike ülevat ja progressiivset saksa kultuuris naeruvääristatakse ja vulgariseeritakse. Nii toimub Lääne-Saksamaal kultuuri langus, mida meil, sakslastel, on valus ja raske pealt vaadata. Lääne-Saksamaa valitsejad, ameerika trustituusad ja Wall Streeti pankurid ei vaja rahvuslikku algupärast saksa kultuuri, sest rahvuslik kultuur ei sobi kokku rahvusliku rõhumisega.»

Nende kibedate ja raevukate sõnade illustreerimiseks võiks tuua hulga fakte sellest, kuidas Lääne-Saksamaal mõnitatakse toorelt saksa rahva kultuuri ja kunsti paremaid ning kõrgemaid saavutusi.

Piisab kui mainida, et neil päevil, kui kogu kultuurne maailm tähistas Sebastian Bachi kahesajandat surma-aastapäeva, lällutasid fašistlikud käsilased Berliini läänesektoris ameeriklaste poolt väljalastud vastikut laulu:

Ei vaja me Beethovenit, ei Bachi,
me tunnistame muusikas vaid džässi ...

Raske on ette kujutada tooremat ja inetumat mõnitamist geniaalse kunstniku üle, kellele saksa rahvas on õigusega uhke ja kelle looming on saanud kogu progressiivse inimkonna ühisvaraks. Kuid ohjeldamatud gangsterid, kes levitavad Lääne-Saksamaal kõige reaktsioonilisemat ameerika kosmopolitismi, ei vali vahendeid saksa rahva vaba mõtte mahasurumiseks ja tema rahvusliku kultuuri ja klassikalise kunsti parimate ning üllamate traditsioonide rüvetamiseks ja hävitamiseks.

Kaasaegse ameerika mandunud «kunsti» kosmopoliitilistele «tegelastele» on Bach võõras ja vihatud. Neile on võõras ja vihatud Bachi humanism, mis tähistas saksa rahva rahvusliku iseteadvuse ärkamist ning purustas keskaegse skolastika, moraalse ja intellektuaalse orjuse kammitsad. Kuid seda kallim ja lähedasem on Bachi humanism saksa rahvale, kes võitleb rahu ja ühtse demokraatliku Saksamaa õnne eest.

Sebastian Bachi looming on lahutamatult seotud rahvaga, tema elu ja kunstiga, tema ootuste ja lootustega. «Bachi tegevuse revolutsiooniline tähendus seisab selles, et ta vabastas muusika keskaegse skolastika ahelaist... Oli see siis koraal või ilmalik laul, alati oli inimese tunde- ja meeltemaailm Bachi loomingu keskpunktis. Sellest Bachi loomingu humanistlikust progressiivsest sisust mindi senini vaikides

mööda või varjati seda. Meie ülesanne on: avada rahvale humanist Bach.

Kogu oma loomingus esineb Bach rahu kuulutajana. Tema teostes kõlavad kohutava sõja raskusi üleelanud inimeste kirglikud lootused, kes ei taha enam mineviku õuduste kordumist. Tema teostes kõlab paljukannatanud inimeste üleskutse rahulikule õnnelikule elule. Bachi looming on tõeline ja suurepärane panus rahule ja rahvaste sõprusele . . .»

Nii iseloomustas W. Pieck Bachi loomingu elulist tähtsust meie päevil. Ja nendes sõnades väljendas ta kogu saksa rahva tõelisi tundeid oma silmapaistva rahvusliku heliloo vastu.

*

Venemaal hakati Sebastian Bachi loomingut harrastama alates kaheksateistkümnenda sajandi lõpust, siis, kui see heliloo kodumaal oli peaaegu täielikus unustuses. Juba seitsmekümnendatel ja kaheksakümnendatel aastatel õppisid vene muusikahuvilised tundma mõningaid Bachi teoseid. Väärilselt hindasid nad ka Bachi klaverimängu meetodit, mida oli edasi arendanud ning süstematiseerinud Philipp Emanuel. On huvitav märkida, et 1774. a. Moskvas ilmunud «Lühikeses õpetuses kõikidest teadustest noorsoole kasutamiseks» soovitati muusikale pühendatud osas «Bachi õpetusi» kui eriti tähelepanuväärseid.

Bachi looming leidis elavat vastukaja tolleaegsete vene muusikute hulgas. Sellest annab muuseas tunnistust «Taskuraamat muusikasõpradele 1795. aastaks», mille andis välja raamatukaupmees I. D. Gerstenberg Peterburis. Selles väljaandes, nimelt osas, mis kannab pealkirja «Kuulsamate muusikute elulugude ajalooline kirjeldus», on avaldatud J. S. Bachi venekeelne biograafia koos heliloo loomingulise tegevuse lühikese, kuid ilmeka iseloomustusega.

«Selle mehe tõsine iseloom,» ütleb autor, «sidus teda raske, mehise ja sügava muusikaga. Kuid tal oli siiski ka annet kerge ja lõbusa muusika loomiseks. Ta pilk oli muutunud alalises pingelises töös paljuhäälsete palade loomisel nii vahedaks ja läbitungivaks, et ta ka kõige raskemas partituuris suutis korraga haarata kõiki selle hääli ja instrumente.»

Selles kirjutises peetakse Bachi «kõige osavamaks ja tugevamaks interpreediks klavikordil ja orelil, mitte ainult tema

kaasajal, vaid võib-olla ka tulevikus... Ta leiutas endale erilised sõrmede asetuse reeglid ja aplikatuuri, nii et ka kõige suuremate raskuste ületamine ei tundunud sugugi raskena. Need reeglid andis välja tema poeg Karl Philipp Emanuel Bach nimetuse all: *Uurimus õige mänguviisi kohta klavikordil.* See mänguviis seisab peamiselt pöidla kasutamises, mida ka kõige kuulsamad klavikordimängijad kuni selle ajani polnud kasutanud.»

Kirjutis lõpeb paljutähendava märkusega, et tänapäeval on Bachi teosed «suureks harulduseks. Nii et muusikaharrastajad, kes nendest lugu peavad ja neid omavad, peaksid neid säilitama kui suurt aaret».

Kõik see kõneleb sellest, et juba ammu enne Bachi taassündi Saksamaal tundsid vene muusikaharrastajad, kuulajad ja interpreedid tema loomingu vastu elavat huvi.

Bachi loomingu laialdasem levik Venemaal osutus muidugi võimalikuks alles üheksateistkümnendal sajandil, eriti pärast seda, kui helilooja kodumaal raputati unustuse tolm paljudelt tema silmapaistvatelt teostelt ning hakati neid populariseerima. Selles suhtes oli muidugi tohutu tähtsus Bachi passiooni «avastamisel» Mendelssohni poolt 1829. aastal.

Vene muusika klassikud ja vene eesrindlikud kultuuritegelased mõistsid ning hindasid Sebastian Bachi kunsti kustumatut elulist tähendust, tema muusika omapärast ilu ja võimsat väljendusjõudu.

On teada, et suur Glinka armastas väga Bachi teoseid — tema missat h-moll, millest ta nägi «poeesia ja loomingu imet», passioone, kantaate, oreli- ja klaveripalu — ja uuris neid innukalt. Enamikku prelüüde ja fuugasid kogumikust «Wohltemperiertes Klavier» teadis ta peast. On iseloomulik, et Bachi polüfoonia kohta mõtteid avaldades märkis Glinka: «Ma olen peaaegu veendunud, et lääne fuugat võib *meie* muusika *tingimustega* ühendada seadusliku abielu sidemetega.»[1]

Siinjuures on huvitav märkida, et teatud sugulust Bachi meloodiate ja slaavi meloodiate vahel leidis ka V. Odojevski, suurepärane vene kirjanik, muusik ja teadlane, Puškini ja Glinka sõber ning rahvaloomingu hea tundja. Erksa kunstnikuna, poeedina ja unistajana-filosoofina toe-

[1] M. Glinka kiri K. Bulgakovile 15. (3.) novembril 1856. a. M. Glinka kursiiv.

tas ta tuliselt kõike eesrindlikku, progressiivset ja tõeliselt novaatorlikku kunstis. Ta oli Bachi, Beethoveni ja Glinka teoste sügav ja peen hindaja. Bachisse kiindus ta juba noorena. «Mulle oli Bach peaaegu esimeseks muusikaõpikuks, millest ma suuremat osa teadsin peast,» kirjutas V. Odojevski.[1]

1834. aastal avaldas ta romantilise jutustuse «Sebastian Bach». See vene kirjaniku omapärane novell oli tegelikult esimeseks (olgugi veel paljus vaieldavaks) katseks loominguliselt mõtestada ja taaselustada suure saksa helilooja poeetilist kuju. Ja kahtlemata aitas V. Odojevski jutustus kaasa selleks, et vene avalikkuse huvi Sebastian Bachi loomingu vastu kasvas.

Peagi leidis Bachi looming sügavat teadlikku tõlgitsemist A. Serovi hiilgavates muusikakriitilistes artiklites. Serov suutis õigesti mõista Bachi kunstilise tegevuse tõeliselt novaatorlikku mõtet, vaatamata sellele, et seda tegevust aheldasid ajastu kitsendavad tingimused. Analüüsides Bachi loomingut, ei kiskunud Serov seda tagasi süngesse keskaega, nagu seda tegid ja tänapäevani teevad paljud kodanlikud muusikategelased. Vastupidi. Serov avas veenvalt Bachi kunsti elulise, ajalooliselt progressiivse tähenduse, nimetades tema kunsti «igavesti nooreks ja igavesti uueks».

Vaadeldes Bachi kui suurt rahvuslikku kunstnikku, kes valmistas ette pinna Beethoveni võimsale geeniusele, rõhutas Serov «Bachi geeniuse mõtte lõpmatut sügavust ja vormide ammendamatut mitmekesisust». Ta nägi Bachi loomingus mitte ainult polüfoonia ületamatut meisterlikkust vaid ka «harmoonia ja meloodia piiritut avarust». Ei ole imeks panna, et Serov astus välja *elava* rahvaliku Bachi tulise kaitsjana, piitsutades teravalt piiratud konservatiivsete pedantide, skolastikute ja formalistide tardunud ning võhiklikku suhtumist suurde heliloojasse[2].

Bachi väljapaistvat osa muusikakunsti progressiivses arengus mõistis sügavalt ka suur vene kriitik ja publitsist, «võimsa rühma» kuulus ideoloog V. Stassov. «On võimsaid, gigantseid loomuseid,» kirjutas ta, «kes suudavad taluda hulkade ebaõiglast ükskõiksust ja külmust, nagu ei peaks nad seda tähelepanu vääriliseks ja jätkavad peatumatult oma

[1] V. Odojevski. Sebastian Bach.

[2] Sellest annavad tunnistust eelmistes peatükkides tsiteeritud A. Serovi mõtted ja avaldused Bachi ja tema loomingu kohta.

võidukäiku kuulsuse ja surematuse poole. Sellised olid Bach ja Beethoven, unustatud ja tunnustamata oma elu viimaseil aastail, just siis, kui nad lõid oma ülevamad teosed, viisid lõpule oma elu tõelise ülesande.»[1] V. Stassov, nagu A. Serovgi, hindas kõrgelt Bachi novaatorlikku geeniust, tema muusika võimast elulist jõudu.

Geniaalne vene realistlik helilooja Mussorgski asetas Bachi ühele tasemele Glucki, Beethoveni, Berliozi ja Lisztiga, pidades neid suurteks kunstnikeks — maailma klassikalise muusika reformeerijaiks. Borodin, Rimski-Korssakov, Tšaikovski, Tanejev, Glazunov, Rahmaninov ja paljud teised silmapaistvad vene muusikud armastasid palavalt Sebastian Bachi «igavesti noort» loomingut.

Vene muusikute huvi Bachi vastu ei olnud sugugi platooniline. Nad mitte ainult ei armastanud teda, vaid uurisid põhjalikult tema loomingut ja propageerisid tema paremaid teoseid. Nad lähenesid kriitiliselt ja loovalt Bachi tohutule pärandile, eraldades sellest kõik, mis oli elujõuline, tõeliselt kaunis ja novaatorluse poolest hinnatav. Nad ei vaadanud Bachile kui maailmast lahti öelnud «kiitust laulvale seeravile», kui kuivale «kontrapunktiliste konstruktsioonide meistrile», vaid nägid temas elavat, peenetundelist ja tarka humanistlikku kunstnikku, oma rahva ootuste ja lootuste innustunud väljendajat, suure hinge ja suurte kirgedega muusikut. Jah, just vene klassikud tajusid ja tõstsid erilise jõuga esile Bachi üleva loomingu südamlikku lihtsust ja üllast inimlikkust. Siiralt ning õigesti märkis A. Serov: «Milline geenius on see Bach! Võtab ühe mõtte ja arendab seda üha sügavamalt ning sügavamalt, elab sellesse sisse ja tungib koos selle mõttega hingesügavustesse!»

Nõukogude muusikud jätkavad ja arendavad suurte vene klassikute üllaid traditsioone, kes suhtusid Bachi, samuti nagu teistegi maailma muusikakultuuri silmapaistvate esindajate suurepärasesse kunstisse sügava loomingulise austusega. Ja loomulikult on Nõukogudemaal huvi Bachi loomingu vastu tohutult kasvanud ning tema paremad teosed on sõna otseses mõttes saanud massiliste auditooriumide ühisvaraks.

Bachi muusika ettekandmine, kogu selle žanride ja vormide mitmekesisuses, on võtnud NSV Liidus tohutu ulatuse ja, mis eriti tähtis, saavutanud kõrge kunstilise täiuslikkuse.

[1] V. Stassov. Kogutud teosed. S.-Pb. 1894, III kd., lk. 666.

Võib julgesti väita, et nõukogude interpreteerimiskunsti meistrid — pianistid, viiuldajad, tšellistid ja lauljad — on praegusel ajal kahtlemata Bachi teoste parimad tõlgitsejad. Ja pole juhuslik, et rahvusvahelisel Bachi-konkursil, mis korraldati 1950. aastal Leipzigis ühenduses suure helilooja kahesajanda surma-aastapäevaga [1], tulid kõikidele esikohtadele nõukogude interpreteerimiskunsti noored andekad esindajad.

Nõukogude muusikute hiilgavad esinemised Bachi-pidustustel Saksa Demokraatlikus Vabariigis näitasid veenvalt Bachi loomingu rahvuslikku omapära, ilu ning jõudu, helilooja rahvalikkust, inimlikkust ja ülimast optimismi. See oli veel üheks tõendiks nõukogude muusikakunsti võimsast õitsengust, mis näitlikult kinnitas seda, et ainult sotsialistliku kultuuri tingimustes on võimalik klassikalise pärandi kõigi progressiivsete eluliste traditsioonide täielik, kriitiliselt ja loominguliselt sügav omandamine ning arendamine. «Teiste rahvaste muusikarikkusi võib hinnata ainult see rahvas,» ütles A. A. Ždanov, «kellel on oma kõrgelt arenenud muusikakultuur.»[2]

Nõukogude rahva kõrgelt arenenud muusikakultuur on võtnud Sebastian Bachi loomingust omaks kõik elulise ja kunstiliselt väärtusliku, hüljates tolle piiratud ja silmakirjaliku Bachi-«kultuse», millega mineviku ja oleviku kodanlikud filistrid moonutavad ning labastavad suure helilooja palet.

Marksistlik-leninliku teooriaga relvastatud nõukogude muusikud suutsid realistlikult, õigesti tõlgitseda Bachi rahvuslikkust ja meisterlikkust, selgitada tema tõelise ajaloolise osa ja tähtsuse maailma klassikalises kunstis. Ja on täiesti seaduspärane, et just nõukogude muusikud — võitluses rahvaliku Bachi elava kunsti eest — paljastasid formalistide ja kosmopoliitide reaktsioonilised seisukohad Bachi loomingu suhtes ning hajutasid lõplikult väära, väljamõeldud «legendi» Bachist kui keskaja «muusikalisest alkeemikust», kiriklikust müstikust ja kuivast «õpetatud kontrapunktistist».

Nõukogude muusikute suhtumist Sebastian Bachi väljendas hästi D. Šostakovitš suure helilooja kahesajandale surma-

[1] Seda tähelepanuväärset aastapäeva tähistati Nõukogude Liidus pidulikult mitmekesiste ning sisukate Bachi-festivali kontsertidega.

[2] A. A. Ždanovi esinemine nõukogude muusikategelaste nõupidamisel ÜK(b)P Keskkomitees. M. 1948, lk. 140.

aastapäevale pühendatud kõnes.[1] Rõhutades Bachi loomingu «sügavalt rahvuslikku alust», rahvalikkust, realismi ja meisterlikkust, ütles D. Šostakovitš: «Bachi loomingus on kristalliseerunud oma ajastu ja rahva kunstikultuuri tipul seisva algupärase saksa muusiku laitmatult terviklik, puhas ja originaalne stiil. Selles seisabki minu arvates Bachi stiili tõeline rahvalikkus. Ja just sellepärast (peale kõige muu) ongi sellel muusikakultuuri grandioossel massiivil, mida me nimetame Bachi pärandiks, selline suur ajalooline püsivus . . .»

«Bachi loomingu realistlikus konkreetsuses ei ole mingit kahtlust: Bach kajastab sellise siiruse ja vahedusega iga elavat inimlikku tunnet, et iga helilooja võiks teda selles kadestada, ta loob eredalt ning tõetruult kirgede ja karakterite «portreesid» ning kujutab oma kodumaa looduse pilte. Kuid Bachi haruldane omapära seisab selles, et ta allutab tohutule analüütiliselt üldistavale mõttetööle kõik, mida ammutab elust tema kunstnikuteadvus. Selle tulemuseks on harmoonilised, viimistletud muusikalised kontseptsioonid, millest on jäänud kõrvale kõik juhuslik, empiiriliselt ebaküps, mööduv või kitsalt subjektiivne.

Bachi suhtumisel meisterlikkusesse ja mõttetöösse loomingulises protsessis on sügav eetiline alus, mis on lähedane rahvaloomingu printsiipidele. Nagu teada, ei jää rahvaloomingus «elama» juhuslikud, meelevaldsed, liialt spetsiifilised või «lokaalset» tüüpi teosed. Rahvas, kes loob laulukunsti, jätab unustusehõlma ning määrab kadumisele kõik juhusliku, ülemineva, võltsi ja annab eluõiguse teostele, mis on tõepärased, kunstiliselt üldtähtsad ja mille väljendusvahendid on rangelt valitud.

Bach juhindub tegelikult sellestsamast kunstiliste vahendite valiku ja «kontsentratsiooni» printsiibist, et anda oma mõttele suurim väljendusjõud ja üldtähenduslikkus. Selles avaldub kunstniku suur eetiline vastutus rahva ja ajaloo ees loodava teose saatuse pärast. Selliselt mõistsid meisterlikkust, millel pole midagi ühist käsitöölisliku professionalismiga, ka vene klassikalised heliloojad, kes Bachi loomingut sügavalt uurisid ja seda armastasid.

Musta südametunnistusega inimesed, südametud kaubitsejad, kes pretendeerivad «maailmavalitseja» osale, tahavad inimkonnale Bachi, Glinka, Beethoveni, Mussorgski,

[1] Bachi-pidustustel Leipzigis, 1950. a. juulikuus.

Mozarti, Tšaikovski ja Bizet' suurepärase muusika asemel peale sundida veiderdavat svingi ja «bugi-vugi» pööraseid rütme. Kuid inimkond ei lase end uimastada «business'i» elajalikust maaniast, ei luba, et saagiahned harimatud inimesed tallaksid porri maailmakultuuri üllaid aardeid.

Bachi ja teiste suurte klassikute loodud suurepärane muusika jääb alatiseks elama ning teenib inimkonna vaimse kultuuri progressi, aidates inimestel võidelda ja võita.»

*

Suur Lenin õpetas, et igas rahvuslikus kultuuris peab eraldama kaht kultuuri: demokraatlikku, tõelise rahvalikkuse vaimust kantud ning rahva huve teenivat, progressiivset kultuuri ja antidemokraatlikku, reaktsioonilist, rahva huvidele vaenulikku «kultuuri».

Sebastian Bach on saksa rahva eesrindliku demokraatliku kultuuri silmapaistev rahvuslik esindaja. Bachi nimi särab kõrvuti Beethoveni ja Goethe, Schumanni ja Heine nimedega. Sealjuures on Bach — nagu kõik geniaalsed kunstnikud, oma rahva eesrindliku rahvusliku kultuuri esindajad — internatsionaalne: tema kunst kuulub kogu progressiivsele inimkonnale.

Üle aegade purustava stiihia — «üle sajandite mäeharjade» — on jõudnud meieni Sebastian Bachi võimas muusika. Elu ja võitluse reaalsed kujud, inimese üllad mõtted, võitlevad kired, õilsad püüdlused ja lootused elavad selles muusikas, hingestavad ja uuendavad seda ideeliselt. Ning tänu selle elulise sisu aktiivsusele, tänu selle sisu väljenduse hingestatud tõetruudusele säilitab Bachi sügav ja mitmekülgne looming — kuigi veel mitte täielikult vaba kiriklike traditsioonide ja vormide kammitsaist — oma ideelise jõu, ja inimlikkuse surematu ilu. Selles on Bachi kunsti tähtsus tänapäeval.

Ja ka praegu, võitluses rahu ja rahvaste sõpruse eest, võitluses õnneliku elu eest, võitluses lihtsate, hea tahtega inimeste loova töö eest, võitluses kultuuri ja kunsti uute loominguliste saavutuste eest — on Bach meiega.

Suure rahvaliku humanistliku kunstniku mehine ja kirglik hääl ei vaiki.

J. S. BACHI TEOSED

(«Bachi-Ühingu» — «Bach-Gesellschaft'i» — kogu järgi)

I aasta (1851). Vaimulikud kantaadid (1—10).

II aasta (1852). Vaimulikud kantaadid (11—20).

III aasta (1853). Klaveriteosed:
15 inventsiooni (kahehäälsed) ja 15 sümfooniat (kolmehäälsed inventsioonid).
«Klavierübung»:
1 osa — 6 partitat (c, g, d, c, g, G).
2. osa — Itaalia kontsert ja partita (h).
3. osa — Prelüüd ja fuuga (Es); koraaliseaded (orelile). 4 duetti (klaverile).
4. osa — Aaria 30-ne variatsiooniga («Goldbergi variatsioonid»). Tokaatad (f ja c). Fuuga (a).

IV aasta (1854). Matteus-passioon.

V aasta (1855). *1.* Vaimulikud kantaadid (21—30).
2. Jõulu oratoorium.

VI aasta (1856). Missa h-moll.

VII aasta (1857). Vaimulikud kantaadid (31—40).

VIII aasta (1858). 4 («lühikest») missat (F, A, g, G).

IX aasta (1859). Kammermuusika (instrumentaalne):
3 sonaati klaverile ja flöödile. Süit (A) klaverile ja viiulile. 6 sonaati klaverile ja viiulile. 3 sonaati klaverile ja gambale. Sonaat flöödile, viiulile ja klaverile (G). Sonaat kahele viiulile ja klaverile (C). Sonaat klaverile ja viiulile (g).

X aasta (1860). Vaimulikud kantaadid (41—50).

XI aasta (1861). *1.* «Magnificat» (D).
4 «Sanctus't» (C, D, d ja G).
2. Ilmalikud kantaadid: «Der Streit zwischen Phoebus und Pan», «Weichet nur, betrübte Schatten», «Amore traditore», «Von der Vergnügsamkeit», «Der zufriedengestellte Aeolus».

XII aasta (1862). *1.* Johannes-passioon.
2. Vaimulikud kantaadid (51—60).

XIII aasta (1863). *1.* Pulmakantaadid: «Dem Gerechten muss das Licht», «Der Herr denket an uns», «Gott ist uns're Zuversicht».
Kolm koraali.
2. Klaveriteosed:
«Inglise süidid». «Prantsuse süidid.»
3. Leinaood.

XIV aasta (1864). Klaveriteosed:
«Das Wohltemperierte Klavier» («Hästi tempereeritud klaver»).

XV aasta (1865). Oreliteosed:
6 sonaati. 18 prelüüdi ja fuugat.
3 tokaatat. Passacaglia (c).

XVI aasta (1866). Vaimulikud kantaadid (61—70).

XVII aasta (1867). Instrumentaalkontserdid:
7 kontserti klaverile orkestriga (d, E, D, A, f, F, g).
Kolmikkontsert klaverile, flöödile ja viiulile orkestriga (a).

XVIII aasta (1868). Vaimulikud kantaadid (71—80).

XIX aasta (1869). Brandenburgi kontserdid.
6 («Brandenburgi») kontserti orkestrile (F, F, G, G, D ja B).

XX aasta (1870). *1.* Vaimulikud kantaadid (81—90).
2. Ilmalikud kantaadid: «Schleicht spielende Wellen», «Vereinigte Zwietracht», «Auf, schmetternde Töne».

XXI aasta (1871). *1.* Instrumentaalkontserdid:
2 kontserti viiulile orkestriga (a, E).
Kontsert kahele viiulile orkestriga (d).
Sümfooniline fragment viiulile orkestriga (D).
2. 3 kontserti kahele klaverile orkestriga (c, C, c).

XXII aasta (1872). Vaimulikud kantaadid (91—100).

XXIII aasta (1873). Vaimulikud kantaadid (101—110).

XXIV aasta (1874). Vaimulikud kantaadid (111—120).

XXV aasta (1875). *1.* «Kunst der Fuge» — «Fuugakunst».
2. Oreliteosed:
«Orgelbüchlein» (46 lühikest koraaliprelüüdi).
6 koraali («Schübleri» koraalid).
18 («suurt») koraali.

XXVI aasta (1876). Vaimulikud kantaadid (121—130).

XXVII aasta (1877). *1.* Kammermuusika (instrumentaalne):
6 sonaati (3 sonaati ja 3 partitat) sooloviiulile (g, h, a, d, C, E). 6 sonaati (süiti) soolotšellole (G, d, C, Es, e, D). [*2.* Vaimulike kantaatide nr-d 1—120, temaatiline kataloog (A. Dörffel).]

XXVIII aasta (1878). Vaimulikud kantaadid (131—140).

XXIX aasta (1879). Ilmalikud kantaadid: «Was mir behagt», «Non sa che sia dolore», «O holder Tag», «Höchsterwünschtes Freudenfest», «Schweigt stille», «Mer hahn en neue Oberkeet», «Mit Gnaden bekröne», «O angenehme Melodei».
Instrumentaalpalad viiulile, flöödile ja klaverile.

XXX aasta (1880). Vaimulikud kantaadid (141—150).

XXXI aasta (1881). *1.* Orkestriteosed:
4 uvertüüri (süiti) orkestrile (C, h, D, D).
Sümfoonia (F).
2. «Das musikalische Opfer» («Muusikaline ohvriand»).
3. 2 kontserti kolmele klaverile orkestriga (d, C).

XXXII aasta (1882). Vaimulikud kantaadid (151—160).

XXXIII aasta (1883). Vaimulikud kantaadid (161—170).

XXXIV aasta (1884). Ilmalikud kantaadid:
«Durchlaucht'ster Leopold», «Die Freude reget sich», «Hercules auf dem Scheidewege», «Tönet, ihr Pauken», «Preise dein Glücke», «Angenehmes Wiederau», «Auf, schmetternde Töne».

XXXV aasta (1885). Vaimulikud kantaadid (171—180).

XXXVI aasta (1886) — Klaveriteosed:
Süidid, tokaatad, prelüüdid, fuugad, fantaasiad jne.

XXXVII aasta (1887). Vaimulikud kantaadid (181—190).

XXXVIII aasta (1888). Oreliteosed:
Prelüüdid, fuugad, fantaasiad.
A. Vivaldi jt. autorite kontsertide ümbertöötused.

XXXIX aasta (1889). Motetid, koraalid ja hümnid.

XL aasta (1890). Oreliteosed:
25 koraaliprelüüdi.
28 koraaliprelüüdi.
Koraalivariatsioonid (4).

XLI aasta (1891). Vaimulikud teosed:
Kantaat (191). Lõpetamata vaimulikud kantaadid.
Kantaadid, mille autoriks peetakse Bachi (küsitava tõenäosusega):
«Gedenke, Herr, wie es uns gehet», «Gott der Hoffnung», «Siehe, es hat überwunden», «Lobt ihn mit Herz und Munde».

XLII aasta (1892). Klaveriteosed:
Võõraste teoste (nende hulgas Vivaldi, Marcello, Telemanni jt. 16 kontserdi) ümbertöötused.
Prelüüdid, fuugad jt. palad.

XLIII aasta (1893). Kammermuusika:
1. 3 sonaati flöödile ja klaverile. Sonaat ja fuuga viiulile ja klaverile. Sonaat kahele klaverile. Kontsert 4 klaverile orkestriga (ümbertöötus A. Vivaldi kontserdist neljale viiulile orkestriga).
2. Anna Magdalena Bachi noodivihikud.

XLIV aasta (1894). Faksiimiled Bachi käsikirjadest ja autograafidest (kronoloogilises järjekorras).

XLV aasta (1895). *1.* Klaveriteosed:
«Inglise» ja «Prantsuse» süitide ning teiste teoste uus redaktsioon.
2. «Luukas-passioon».

XLVI aasta (1896). Bachi teoste temaatiline ja alfabeetiline kataloog.
«Bachi-Ühingu» ajalugu.

(«J. S. Bachi kogutud teoste» viimane, XLVI köide ilmus 1900. a.)

BIBLIOGRAAFIA

ja materjalid J. S. Bachi loomingu uurimiseks
(vene keeles)

K. Marx ja F. Engels. Saksa ideoloogia. M. 1933.

F. Engels. Looduse dialektika. M. — L. 1948.

F. Engels. Talupoegade sõda Saksamaal. M.—L. 1931.

F. Engels. Ludwig Feuerbach ja saksa klassikalise filosoofia lõpp. M. 1949.

F. Engels. Olukord Saksamaal. Teosed, V kd.

V. I. Lenin. Materialism ja empiriokritiitsism. Teosed, 4. väljaanne, XIV kd.

V. I. Lenin. Filosoofilised vihikud. M. 1933.

J. V. Stalin. Marksism ja rahvusküsimus. Teosed, II kd.

J. V. Stalin. Rahvusküsimus ja leninism. Teosed, XI kd.

N. G. Tšernõševski. Kunsti esteetilised suhted tegelikkusega. M.—L. 1939.

F. Mehring. Saksamaa ajalugu alates keskaja lõpust. M. 1924.

F. Mehring. Legend Lessingist. Kirjanduskriitilised artiklid, I kd., M.—L. 1934.

G. W. Leibniz. Uued esseed inimese mõistuse kohta. M.—L. 1936.

G. E. Lessing. Hamburgi dramaturgia. M.—L. 1936.

G. E. Lessing. Laokoon. M. 1933.

G. Hegel. Loengud esteetikast.

H. Heine. Religiooni ja filosoofia ajaloost Saksamaal. Kogutud teosed, III kd., S.-Pb. 1904.

H. Heine. Romantiline kool. Kogutud teosed, III kd., S.-Pb. 1904.

Taskuraamat muusikasõpradele 1795. aastaks. Sanktpeterburg. Raamatukaupmehe I. D. Gerstenbergi väljaanne. Osas, mis kannab pealkirja «Kuulsamate muusikute elu ajalooline kirjeldus» on ära toodud J. S. Bachi esimene venekeelne biograafia koos tema loomingu lühikese iseloomustusega.

V. Odojevski. Sebastian Bach. Muusikaline novell. Kirjutatud 1834. a. Vt. V. F. Odojevski. Romantilised novellid. L. 1929.

A. Serov. Kriitilised artiklid. S.-Pb. 1892—1895, I—IV kd. J. S. Bachi loomingule, tema üksikute teoste analüüsile on pühendatud eredad lehe-

küljed järgmistes A. Serovi artiklites, esseedes ja retsensioonides: «Muusika, muusikateadus, muusikapedagoogika» (IV kd.), «Ülevaade üldisest muusika ajaloost» (IV kd.), «Vene Muusikaühingu teine sümfooniline kogu» (IV kd.), «Vene Muusikaühingu kolm viimast õhtut» (III kd.), «Kirjad muusikast» (I kd.), «Suure kunstniku suur sõna» (IV kd.), «Avamängu «Leonore» temaatika» (III kd.), «F. Laubi ja A. Rubinsteini kontserdid» (II kd.), «Neiu Ingeborg Starki kontsert» (III kd.), «Kontserdid» (II kd.) jt. Nimetatud tööd on paigutatud A. Serovi valitud artiklite kaheköitelisse kogusse (I kd., M. 1950).

C. Cui. Klaveriliteratuuri ajalugu. A. Rubinsteini kursus. S.-Pb. 1889 (peatükk Bachi kohta).

A. Rubinstein. Muusika ja tema esindajad. M. 1892.

S. Bazunov. J. S. Bach, tema elu ja muusikaline tegevus. S.-Pb. 1894. Elulooline jutustus.

E. Rozenov. J. S. Bach (ja tema suguvõsa). M. 1911. Elulooline jutustus.

Sügavalt sisukaid mõtteid, kriitilisi seisukohti ja üksikuid märkmeid Bachi ja tema loomingu kohta esineb järgmistes teostes:

M. I. Glinka. Märkmeid (M.-L. 1930; L. 1952);

M. I. Glinka. Märkmeid instrumentatsiooni kohta (L. 1937; L. 1952);

N. Rimski-Korsakov. Minu muusikaelu kroonika (M. 1955);

P. Tšaikovski. Muusikalised följetonid ja märkmed (M. 1898; M. 1953);

M. Mussorgski, A. Borodini, N. Rimski-Korsakovi, P. Tšaikovski, M. Balakirevi, A. Glazunovi jt. kirjades ja märkmetes; V. Stassovi, S. Tanejevi, G. Laroši, A. Ziloti jt. silmapaistvate vene muusikute töödes.

B. Assafjev (Igor Glebov). Muusikaline vorm kui protsess. I raamat, M. 1930; II raamat, M. 1947.

B. Assafjev. Eessõna E. Kurthi raamatu «Lineaarse kontrapunkti alused» venekeelsele väljaandele. M. 1931 (vt. alamal).

G. Hubov. Sebastian Bach, Muusik-filosoof. Essee-iseloomustus. 1. väljaanne, M. 1936; 2. väljaanne, M. 1937.

T. Livanova. XVIII sajandi muusikaline klassika. M.—L. 1939 (teine jagu — J. S. Bach).

T. Livanova. Bachi muusikaline dramaturgia. M.—L. 1948.

B. Javorski. Bachi süidid klaverile. M.—L. 1947.

J. Šaporin ja B. Gorodinski. Johann Sebastian Bach. «Sovetskaja Muzõka» 1950, nr. 9.

R. Gruber. Bach ja Händel. «Sovetskaja Muzõka» 1935, nr. 3.

J. Tjulin. Tematismi kristalliseerumine J. S. Bachi ja tema eelkäijate loomingus. «Sovetskaja Muzõka» 1935, nr. 3.

B. Struve. J. S. Bachi vioola pompoosa seoses leiutamise probleemiga muusikainstrumentide ajaloos. «Sovetskaja Muzõka» 1935, nr. 9.

I. Braudo. Bachi helikeele loogika küsimusest. «Muzõkoznanije» — Riikliku Kunstide Ajaloo Instituudi perioodiline väljaanne. L. 1928.

M. Druskin. Johann Sebastian Bach. «Sovetskaja Muzõka» 1950, nr. 7.

V. Berkov. J. S. Bachi «Hästi tempereeritud klavessiin». «Sovetskaja Muzõka» 1950, nr. 7.

Tõlgitud teoseid

Materjale ja dokumente muusika ajaloost. II kd. XVIII saiand. Tõlked itaalia, prantsuse, saksa ja inglise keelest prof. M. Ivanov-Boretski toimetusel. M. 1934 (J. S. Bachist — nr-d 876—877, 882—920; Bachi poegadest: W. F. Bach — nr-d 837—876, 931—933, 950—952 ja 998; Ph. E. Bach — nr-d 160—175, 878—881, 999 ja 1008; J. Chr. Bach — nr-d 860, 1098—1109).

R. Rolland. Muusikaline matk minevikumaale. Kogutud teosed, XVII kd., L. 1935.

La Mara. J. S. Bach. (Muusikalisi karakteristikaid, II kd.). Zeljabužskaja tõlge, S.-Pb. 1889.

Ph. Wolfrum. Johann Sebastian Bach. J. Braudo tõlge, sissejuhatus ja märkused. M. 1912.

A. Schweitzer. J. S. Bach. Z. Savelova tõlge, prof. M. Ivanov-Boretski toimetusel. M. 1934.

E. Kurth. Lineaarse kontrapunkti alused. Bachi meloodiline polüfoonia. Zinaida Evaldi tõlge, B. Assafjevi toimetusel ja eessõnaga. M. 1931.

L. Schmidt. J. S. Bachi missa h-moll. Kriitiline ja temaatiline analüüs noodinäidetega. J. Falkovski tõlge. M. 1911.

E. Prout. Märkmeid Bachi vaimulike kantaatide kohta. Z. Savelova tõlge. M. 1912.

A. Carse. Orkestreerimise ajalugu. I. Lenivtsevi ja V. Fermani tõlge, prof. M. Ivanov-Boretski toimetusel, M. 1932 (IV peatükk — Bachi ja Händeli periood).

Laialdasest võõrkeelsest kirjandusest Bachi kohta tuleb eriti esile tõsta: Saksa Demokraatliku Vabariigi presidendi Wilhelm Piecki kõnet ja prof. E. Meyeri ettekannet J. S. Bachi 200. surma-aastapäeva tähistamisele pühendatud üldrahvuslikul kongressil, 28. juulil 1950. a. Leipzigis (ilmunud eriväljaandena):

Zwei Reden, gehalten zur Nationalfeier anlässlich des 200. Todestages von Johann Sebastian Bach von Staatspräsident Wilhelm Pieck und Prof. E. H. Meyer am 28. Juli 1950 in Leipzig.

Rohkearvulistest spetsiaalsetest töödest ja uurimustest Bachi kohta (mis pole vene keelde tõlgitud) on materjalilt kõige väärtuslikumad:

J. N. Forkell. Über J. S. Bachs Leben, Kunst und Kunstwerke. Für patriotische Verehrer ächter musikalischer Kunst. Lpz. 1802.

Ph. Spitta. Johann Sebastian Bach. 2. Bde. Lpz. 1873—1879.

A. Pirro. J. S. Bach. Paris 1905.

A. Pirro. L'esthétique de J. S. Bach. Paris 1907.

Ch. S. Terry. Johann Sebastian Bach. Lpz. 1950.

W. Vetter. J. S. Bach. Lpz. 1950.

A. Schering. Über Kantaten Johann Sebastian Bachs. 2. Aufl. Lpz. 1950.

Üksikasjaline loetelu võõrkeelsest kirjandusest Bachi kohta (kõikides küsimustes) on lisatud A. Schweitzeri raamatu — J. S. Bach (M. 1934) venekeelsele väljaandele.

MÄRKUSI ISIKUNIMEDE KOHTA

Agricola, Johann Friedrich (1720—1774) — vähetuntud saksa helilooja Preisi õukonna juures, J. S. Bachi õpilane. Kirjutanud oopereid, vokaal- ja instrumentaalteoseid. Tegutsenud ka muusikakirjanikuna.

Albinoni, Tommaso (1674—1745) — itaalia helilooja. Töötas peamiselt Veneetsias. Loominguline tegevus hõlmab aastaid 1694—1740. Kirjutanud 51 ooperit, kantaate ja mitmesuguseid instrumentaalteoseid. J. S. Bach on loonud Albinoni teemadele kolm klaverifuugat.

D'Alembert, Jean le Rond (1717—1783) — nimekas prantsuse matemaatik ja filosoof. Toimetas koos Diderot'ga suurt 33-köitelist prantsuse entsüklopeediat, kirjutades muuseas entsüklopeedia sissejuhatava artikli teaduste tekkimisest ja arenemisest, mis kuulub «Filosoofia elementide» kõrval tema tähtsamate filosoofiliste tööde hulka. Tunnustas materiaalse maailma eksistentsi, kuid ei küündinud oma maailmavaatelt XVIII sajandi materialismi ja ateismini. D'Alambert on tuntud ka muusikakirjanikuna, kes suhtus muusikasse kui kunsti, mis võib realistlikult kajastada tegelikkust ja selle nähtusi. Tähtsaimaks muusika-alaseks teoseks on 1760. a. ilmunud raamat «Muusika vabadusest», milles ta teeb kokkuvõtte ooperi ümber toimunud teravast ideoloogilisest võitlusest Prantsusmaal.

Altnikol, Johann Christoph (1719—1759) — omal ajal silmapaistev saksa helilooja ja organist, J. S. Bachi õpilane ja väimees (abiellus 20. jaanuaril 1749 Elisabeth Juliane Friederike Bachiga). Tegutses organistina Naumburgis ja mujal.

Antaios — legendaarne kuju kreeka mütoloogias, Poseidoni (merejumala) ja Gaia (maa) poeg, hiiglane, kes oli võitmatu, kuni ta võis puudutada oma ema, s. o. maad. Herakles võitis Antaiose, tõstes ta maast lahti.

Attaingnant, Pierre (sünni- ja surma-aastat ei teata) — esimene Pariisi nooditrükkal, kes võttis seniste ühes tükis valatud trükitüüpide asemel tarvitusele uued, noodimatriitsidest ja joonestikumatriitsidest moodustatavad trükitüübid. Tema trükkalitegevus hõlmab aastaid 1529—1549. Hiljem asutas ta firma, mis kandis tema nime. Tänapäeval on Attaingnanti poolt trükitud kogumikud, mis sisaldavad peamiselt omaaegsete prantsuse heliloojate loomingut, muutunud bibliofiilseteks haruldusteks.

Bernhard, Christoph (1627—1692) — saksa helilooja ja muusikateoreetik. Kirjutanud mitmesuguseid vokaalteoseid (kantaate, hümne jne.), millest valdav osa kuulub kirikumuusika alale. Käsikirjas on säilinud ka rida muusikateoreetilisi töid.

Bizet, Georges (1838—1875) — geniaalne prantsuse helilooja, kelle looming on tihedalt seotud prantsuse muusikaklassika parimate

traditsioonidega. Tema muusikat iseloomustab meloodia värskus ja väljendusrikkus, harmoonia ning rütmika võimaluste meisterlik kasutamine ja orkestrikoloriidi mitmekesisus. Keskne koht tema loomingus kuulub ooperitele. Realistliku sügavuse ja dramaatilise väljendusjõu poolest paistab eriti silma P. Mérimée süžeele loodud ooper «Carmen», mis moodustab prantsuse XIX sajandi ooperiloomingu tippsaavutuse. Tuntud on ka 2 süiti muusikast A. Daudet' näidendile «Arleeslanna».

Bordoni, Faustina — vt. Hasse, Faustina.

Brockes, Barthold Heinrich (1680—1747) — saksa luuletaja, saksa XVIII sajandi kodanliku poeesia esimesi silmapaistvamaid esindajaid. Tema peateoseks on paljuköiteline religioosne poeem «Maine rõõm jumalas» («Irdisches Vergnügen in Gott»), milles kajastub inglise XVIII sajandi luuletajate Pope'i ja Thomsoni ilmne mõju, eriti meisterlikes, kohati üksikasjadeni konkretiseeritud looduskirjeldustes, mida autor kasutab selleks, et näidata kogu maailma sihipärast korraldatust ja vihjata loodusnähtuste osale inimese heaolus.

Brüllov, Karl Pavlovitš (1799—1852) — kuulus vene maalikunstnik, akvarellist ja joonistaja. Tema looming, kuhu kuuluvad sellised suurepärased maalid, nagu «Pompeji viimne päev», «Keskpäev Itaalias», paljud meisterlikud portreed jne., oli vene XIX sajandi I poole kunsti tippsaavutuseks ning tõi maalikunstis valitsenud akadeemilise klassitsismi voolu värskendava puhangu romantikat, siirast elulisust ja kaasakiskuvat huvi ümbritseva tegelikkuse vastu. Kunstniku loomingu kõrgtipuks on tema portreed (Krõlov, Strugovštšikov jt.), mis paistavad silma oma loomutruuduse ja psühholoogilise ilmekuse poolest.

Burney, Charles (õieti Mac Burney) (1726—1814) — silmapaistev inglise muusikaajaloolane, Ph. E. Bachi kaasaegne. Sooritas aastail 1770—1772 kaks pikemat reisi mandrile, mille tulemusena ilmusid tema kuulsad «Ühe muusikalise reisi päevaraamatud», kus ta vaatleb kaasaegset muusikaelu paljudes Euroopa riikides. Neil reisidel kogutud materjale kasutas ta oma neljaköitelises peateoses «Üldine muusikaajalugu kõige varasematest aegadest kuni tänapäevani» (1776—1789). Suure ajaloolise väärtusega on ka tema teosed Metastasiost, Händelist jt. Oli omal ajal tuntud ka heliloojana. Kirjutanud terve rea klaveri- ja oreliteoseid ning noorusaastail muusikat mitmetele draamateostele («Robin Hood», «Kuninganna Mab» jt.).

Busoni, Ferruccio Benvenuto (1866—1924) — silmapaistev itaalia pianist ja helilooja. Keskne koht tema repertuaaris kuulub Bachi ja Liszti teostele. Paistis silma kõrgelt arenenud muusikalise intellekti, ebatavalise muusikalise mälu ja esmaklassilise pianistliku tehnika poolest, kuigi tema interpretatsiooni iseloomustas ka teatav südamlikkuse ja vahetu emotsionaalsuse puudumine ning autori teksti mõnevõrra vaba käsitlemine. Kirjutanud 4 ooperit («Turandot», «Doktor Faust» jt.), rea sümfooniaid ning kammermuusikateoseid ja arvukalt klaveripalu ning laule, milledes on märgata konstruktivistlikke ja ekspressionistlikke tendentse. Erakordse populaarsuse on võitnud tema arvukad Bachi oreliteoste töötlused. Tuntud ka Bachi teoste toimetajana.

Buxtehude, Dietrich (1637—1707) — nimekas saksa helilooja ja organist, päritolult rootslane. Valdava osa tema loomingust moodustavad oreliteosed (fantaasiad, fuugad, prelüüdid jne.), mida iseloomustab monumentaalsus, dramatism, meloodia ornamentaalne arendus ja improvisatsioonilisus.

Böhm, Georg (1661—1733) — saksa organist ja helilooja. Keskne koht tema loomingus kuulub oreliteostele (prelüüdid, fuugad, süidid jne.). Peale selle on ta kirjutanud arvukalt mitmesuguseid vaimulikke ja ilmalikke vokaalteoseid (koorikantaate, laule jm.).

Carissimi, Giacomo (1605—1674) — itaalia helilooja, kelle loomingus kristalliseerus kantaat kui uus kammeržanr. Tegutses kapellmeistrina Roomas. Tunnustuse saavutas peamiselt oma kantaatide ja oratooriumidega. Silmapaistvaimaks teoseks on kantaat «Võit! Võit!» («Vittoria! Vittoria!»).

Carse, Adam (sünd. 1878) — inglise helilooja ja muusikateoreetik. Kirjutanud arvukalt mitmesuguseid orkestri- ja kammermuusikateoseid, mis paistavad silma range ülesehituse, kuid samal ajal ka kuiva, mõistusepärase helikeele poolest. Suurema väärtusega on tema ulatuslikud teoreetilised tööd, eelkõige orkestratsioonist ja orkestri ajaloost.

Corelli, Arcangelo (1653—1713) — silmapaistev itaalia viiuldaja, helilooja, muusikapedagoog ja dirigent, itaalia klassikalise viiulimängukoolkonna rajaja. Loomingulises pärandis on keskne koht viiulimuusikal nii sooloinstrumendile kui ka ansamblitele, nagu trio-sonaadid (4 kogumikku), sonaadid viiulile ja bassvioolale, ansambli-orkestriteosed (nn. «Concerto grosso'd»), mis etendasid suurt osa klassikalise orkestrimuusika väljakujunemisel, jm. Kaasaegsed hindasid kõrgelt tema ilmekat ja väljendusrikast mängu, tema pehmet ja ühtlast tooni.

Couperin, François (1668—1733) — silmapaistev prantsuse helilooja, organist ja klavessinist. Põhilise osa tema loomingulisest pärandist moodustavad neli kogumikku klavessiinipalu (1713—1730). Kuigi need suurtesse tsüklitesse ühendatud miniatuurid (pastoraalid, «naiste portreed» jne.) on paljus seotud rokokoo tingliku temaatikaga ja stiiliga, valmistasid neis ilmnevad realistlikud jooned (meloodika seos rahvamuusikaga jne.) siiski ette žanrilis-kirjeldavat ja lüürilis-psühholoogilist suunda muusikas ning avaldasid sügavat mõju klaverimuusika edasisele arengule, sealhulgas ka Bachi klaveriloomingule.

Descartes, René (1596—1650) — silmapaistev prantsuse filosoof, füüsik, matemaatik ja füsioloog. Kaitses füüsikas maailmaruumi materiaalsuse ja lõpmatuse ning mateeria hävimatuse ja igavese liikumise seisukohta. Võitluses skolastika vastu kasutas mehaanilis-matemaatilisi printsiipe nii eluta kui ka elusa looduse nähtuste selgitamiseks, pidades matemaatikat kõigi teiste teaduste ideaaliks. Tunnetusteoorias asus Descartes ratsionalismi positsioonil. Vaatles inimese intellekti lahus materiaalsest maailmast ja tuli seetõttu dualistlikele järeldustele, vastandades mateeria ja teadvuse. Matemaatikas on tema suurimaks teeneks analüütilise geomeetria aluste rajamine. Tema silmapaistvamate teoste hulka kuuluvad «Arutlus meetodist», «Metafüüsilised mõtisklused algsest filosoofiast» ja «Filosoofia algus».

Dufay, Guillaume (umb. 1400—1474) — flaami päritoluga helilooja, madalmaade polüfoonilise koolkonna esindaja, XV sajandi I poole silmapaistvamaid ja iseloomulikumaid meistreid. Tegutses kogu oma loomingulise elu vältel lauljana õukonnakapellides Pisas, Firenzes, Roomas, Pariisis ja mujal. Tema ilmalikud ja vaimulikud kooriteosed (missad, laulud jne.), milledest paljud on seotud rahvamuusikaga, kuuluvad XV sajandi polüfoonilise vokaalmuusika paremiku hulka.

Dörffel, Alfred (1821—1905) — nimekas saksa muusikategelane. Asutas Leipzigis muusikaliteratuuri laenutuskogu, mis sisaldas vanu ning haruldasi teoreetilisi ja ajaloolisi töid. Suure väärtusega on tema kataloogid Schumanni ja J. S. Bachi loomingu kohta, samuti mõningad lühemad uurimused, nagu Rochlitzi biograafia (1868), «Gewandhauskontsertide ajalugu» jt.

Dürer, Albrecht (1471—1528) — suur saksa maalikunstnik, graafik ja joonistaja, renessansiajastu maalikunsti silmapaistvamaid meistreid. Tema varasemaid teoseid iseloomustab üha tugevnevate realismielementide liitumine hilis-gooti kunstile omaste joontega. Küpse perioodi maalidele, portreedele ja graafilistele lehtedele, mis kajastavad kaasaja tegelikkuse, anatoomia ja renessansiajastu itaalia suurte meistrite loomingu ning kunstiprobleemide sügavat tundmist, on omane realistlik vormitunnetus. Tema parimate teoste hulka kuuluvad maalid «Adam», «Eva», «Neli apostlit» jt., samuti rida suurepäraseid portreid (sealhulgas ka autoportree — a. 1500). Erakordselt suur on Düreri osatähtsus graafika arengus. Peale selle tunti teda kaasajal ka sõjatehnika-asjatundjana ja kunstiteoreetikuna.

Feinberg, Samuil Jevgenjevitš (sünd. 1890) — nõukogude pianismi keskmise põlvkonna silmapaistvamaid esindajaid, kelle interpretatsioonilises tegevuses on olnud tähtsal kohal J. S. Bachi looming; Moskva konservatooriumi professor. Loonud klaveriteoseid (kontserte, sonaate jne.), Bachi oreliteoste töötlusi jm.

Feuerbach, Ludwig Andreas (1804—1872) — silmapaistev saksa filosoof-materialist, saksa XIX sajandi kodanluse kõige radikaalsemate kihtide esindaja. Kritiseeris oma töödes Hegeli idealismi ja näitas, et igasugune idealism on vahetult seotud religiooniga. Tema materialism oli metafüüsiline, passiivselt intuitiivne. Inimest vaatles ta antropoloogiliselt, s. o. ainult bioloogilise olendina, kes ei ole seotud ühiskonna arengu ajalooliste tingimustega. Inimühiskonna nähtuste vaatlemisel oli Feuerbach idealist, kes oma «kõikehõlmava üldise armastuse» teooriaga püüdis asendada ristiusku. Tema õpetuse materialistlik tuum avaldas suurt mõju K. Marxi ja F. Engelsi filosoofiliste vaadete kujunemisele.

Forkell, Johann Nikolaus (1749—1818) — tuntud saksa muusikaajaloolane, üks esimesi J. S. Bachi biograafe. Avaldas 1802. aastal raamatu «Johann Sebastian Bachi elust, kunstist ja kunstiteostest», mis kuulub «Üldise muusikaajaloo» («Allgemeine Geschichte der Musik» — 1788—1801) kõrval tema silmapaistvamate tööde hulka. Tegutses ka heliloojana.

Frescobaldi, Girolamo (1583—1643) — kuulus itaalia organist, klavessinist ja helilooja. Loonud arvukalt mitmesuguseid klaveri- ja oreliteoseid. Klaverimuusikas on tähtsal kohal tantsužanrid (klaverisüit), orelimuusikas tokaatad, kantsoonid, koraalitöötlused jne. Tema virtuooslik, subjektiivselt väljendusrikas, individuaalne ja omamoodi dramaatiline, demokraatlik stiil valmistas ajalooliselt ette Bachi orelistiili.

Friedrich II (1712—1786) — Preisi kuningas aastail 1740—1786. Välispoliitikas seadis oma eesmärgiks Preisimaa valduste laiendamise ida suunas, kasutades selleks otsest survet ja demagoogilisi võtteid. Pidas terve rea vallutussõdu, mille tulemusena ta liitis Preisimaa külge Sileesia, Visla alamjooksul asuvad alad ja rea teisi piirkondi. Rajas oma aja kohta võimsa ning hästi relvastatud armee, mille iseloomu-

likuks jooneks oli lakkamatu drill ja kepidistsipliin. Sisepoliitikas teostas mõningaid reforme, mille eesmärgiks oli tema isa Friedrich Wilhelm I julma režiimi pehmendamine.

Froberger, Johann Jakob (1616—1667) — silmapaistev saksa organist, klavessinist ja helilooja. Kirjutanud mitmesuguseid klaveriteoseid (süite, tokaatasid, fantaasiaid jne.). Oli üks XVII sajandi silmapaistvamaid instrumentaliste, kes rajas oma loomingus saksa klavessiinistiili alused. Tema improvisatsioonilis-pateetiline orelistiil etendas olulist osa Bachi orelistiili ettevalmistamisel.

Fürstenau, Moritz (1824—1889) — saksa muusikaajaloolane ja üks oma aja silmapaistvamaid flöödivirtuoose. Muusikaajalugu käsitlevais teoseis puudutab peamiselt muusikaelu Dresdenis, kus ta tegutses valdava osa oma elust. Fürstenau silmapaistvamate teoste hulka kuuluvad kaheköiteline uurimus «Dresdeni õukonna muusika- ja teatriajaloost» (1861—1862), «Dresdeni Konservatoorium 1856—1881» jt.

Gabrieli, Andrea (umb. 1510—1586) — itaalia helilooja ja organist. Oli oma aja parimaid kontrapunktiste. Heliloojana kuulus nn. veneetsia koolkonda, mis oli XVI sajandi II poolel muusikalis-dramaatiliste žanride arendamise tsentrumiks. Kirjutanud arvukalt polüfoonilisi kirikumuusikateoseid kooridele, orkestrile ja orelile, madrigaale jm. Etendas silmapaistvat osa uue mitmekoorilise vokaalstiili loomisel.

Gabrieli, Giovanni (1557—1612) — itaalia helilooja ja organist, eelmise vennapoeg. Kuulus veneetsia koolkonna suurimate meistrite hulka. Arendades oma õpetaja Andrea Gabrieli stiili ja vormivõtteid, lõi ta terve rea polüfoonilisi kirikumuusikateoseid, mis paistavad silma dekoratiivse värvikuse poolest ja on teravaks vastandiks nn. rooma koolkonna askeetlikule vaimule. Parimate teoste hulka kuuluvad nn. «Pühad sümfooniad», kus ta kasutab 8-, 10-, 12- ja 15-häälset koori ja 17 instrumenti.

Goldberg, Johann Theophilus (sünd. umb. 1720 — surma-aastat ei teata) — saksa pianist ja helilooja, J. S. Bachi õpilane. Kirjutanud klaveriteoseid, laule, kantaate jm.

Gorodetski, Sergei Mitrofanovitš (sünd. 1884) — nõukogude luuletaja. Kuulus algul sümbolistide hulka ja hiljem akmeistide rühmitusse, mille organiseerimisest ta koos Gumiljoviga osa võttis. Pärast Suurt Sotsialistlikku Oktoobrirevolutsiooni avaldas üksikuid agitatsioonilise sisuga luuletusi ja proosateoseid ning tõlkis lääne-euroopa klassikuid (Molière, Hauptmann, Hamsun, Zola jt.). Tema algupärasel loomingul ei ole olulist kunstilist väärtust.

Gottsched, Johann Christoph (1700—1766) — saksa kirjandusteoreetik, teatritegelane ja kirjanik. Etendas silmapaistvat osa saksa teatri kunstilise taseme tõstmisel, tõlkides sel eesmärgil prantsuse klassitsistide draamaloomingut ja õhutades saksa algupärase näitekirjanduse loomist. Peamine väärtus on tema teoreetilistel kirjutistel omaaegsest saksa teatrist, luulest ja kirjandusliku keele ajaloost. Algupärasest draamaloomingust on tuntud tragöödia «Surev Cato» (1732).

Graun, August Friedrich (1698—1765) — vähetuntud saksa helilooja. Tema loomingust on säilinud ja tuntud ainult osa ühest missast.

Graun, Johann Gottlieb (1702—1771) — saksa viiuldaja ja helilooja, eelmise vend. Andis lühemat aega tunde Wilhelm Friedemann Bachile (Merseburgis). Kirjutanud umbes 100 sümfooniat, avamänge, viiulikontserte, keelpillikvartette, sonaate jm., samuti mõningad vokaalteosed.

Graun, Karl Heinrich (1703—1759) — saksa helilooja, August Friedrich Grauni ja Johann Gottlieb Grauni vend. Tegutses algul ooperilauljana (tenor) ja hiljem heliloojana. Kirjutanud ligi 35 ooperit, oratooriumi «Jeesuse surm», kantaate, motette jm.

Graupner, Christoph (1683—1760) — saksa organist ja helilooja, J. S. Bachi nimekamaid kaasaegseid. Kirjutanud terve rea oopereid, enamasti antiiksüžeedele («Dido», «Herkules ja Theseus» jt.), klaverisüite, sümfooniaid, avamänge, kontserte, kammermuusikat ja arvukalt mitmesuguseid vaimulikke vokaalteoseid, mis pälvisid omal ajal kõrge hinnangu ja tõid talle laialdase populaarsuse.

Grünewald, Matthias (umb. 1460—1528) — saksa maalikunstnik. Tema silmapaistvamate teoste hulka kuuluvad Lindenhardti altar Bayreuthi ligidal (1503), kuulus paljude tiibmaalidega altar Isenheimis (umb. 1511—1515) ja arvukad üksikmaalid religioossetel teemadel, portreed, joonistused jne. Kunstniku loominguline pale oli vastuoluline. Ajastu poliitiline võitlus kajastus tema loomingus ülepingutatud, fantastilistes, kohati haiglastes kujundites. Tema teoste enamikule on omane pessimism, müstiline eksalteeritus ja kannatusmotiivide ilmne eelistamine, ent sellega liituvad selgesti avalduva realismi jooned, üksikud elavad tähelepanekud ja pühakute, Kristuse ja Maria eredalt lihtrahvalikud kujud.

Haller, Albrecht (1708—1777) — šveitsi loodusteadlane ja luuletaja. Tuntud eelkõige füsioloogina. Kasutades esmakordselt eksperimentaalset meetodit, määras kindlaks lihaskiudude põhiomadused. Oma kirjanduslikes teostes tõstis üles mitmesuguseid filosoofilisi ja tunnetusteoreetilisi küsimusi, propageerides agnostitsismi. Tuntud on tema poeem «Alpid» (1729), milles kujutatakse šveitsi loodust ja talurahva patriarhaalset olustikku, ning poliitilised romaanid, kus ta vaatleb üksikuid tolleaegseid riigivorme.

Hasse, Faustina (1693—1783) — kuulus itaalia ooperilaulja (sopran), Johann Adolf Hasse naine. Debüteeris 1716. aastal Veneetsias ja laulis seejärel paljude aastate vältel ebatavalise menuga Itaalias, Saksamaal, Austrias, Inglismaal ja mujal.

Hasse, Johann Adolf (1699—1783) — saksa helilooja, XVIII sajandi kuulsamaid ooperikomponiste. Kirjutanud enam kui 80 heroilis-mütoloogilist ooperit («Artakserkses», «Hüljatud Dido» jt.), rea oratooriume, missasid, kantaate, instrumentaalseid kammermuusikateoseid jm.

Hassler, Hans Leo (1564—1612) — silmapaistev saksa helilooja ja organist. Keskne koht tema loomingus kuulub vokaalteostele. Mõtestades loominguliselt ümber itaalia ja madalmaade meistrite kogemusi, lõi ta saksa polüfoonilise muusika omapärase rahvalik-rahvusliku stiili. Peale vokaalteoste, mis etendasid suurt osa saksa mitmehäälse laulu arengus, on ta kirjutanud ka arvukalt instrumentaalteoseid. Tema peateoseks on kogumik saksa laule «Lõbustavad uued saksa laulud» (1601).

Hausmann, Elias Gottlob (1695—1774) — saksa portreemaalija, kelle ulatusliku, kuid kunstiliselt keskpärase loomingu hulgast on tuntud eelkõige suure ajaloolise väärtusega portree J. S. Bachist (1747).

Henrici, Christian Friedrich (1700—1764) — saksa luuletaja, tuntud peamiselt Picanderi pseudonüümi all. Kirjutanud terve rea juhuluuletusi, kergesisulisi komöödiaid (nn. lustmänge), kantaditeksti J. S. Bachile jm.

Hildebrand, Zacharias (1690—1757) — kuulus saksa orelimeister, G. Silbermanni õpilane. Oli seotud J. S. Bachiga ja ehitas talle 1740. aasta paiku suure helilooja enda leiutatud muusikariista, nn. klavessiin-lauto, s. o. teatavate uuenduste ja täiendustega klaveri tüüpi instrumendi.

His, Wilhelm (1831—1904) — saksa anatoomik. Avaldanud terve rea töid anatoomiast, histoloogiast ja embrüoloogiast. Üldiselt tuntuks sai oma uurimustega J. S. Bachi oletatava skeleti üle, mis leiti 1894. aastal kaevamistöödel Püha Johannese kiriku õues Leipzigis («Anatoomiline uurimus J. S. Bachi luustikust ja näost koos märkustega tema portreede kohta» — 1895).

Holbein, Hans (vanem) (umb. 1460/70—1524) — saksa maalikunstnik, švaabi koolkonna realistliku suuna tähtsamaid esindajaid. Tegutses peamiselt altarimaali alal. Silmapaistvamate teoste hulka kuuluvad 3 maali Kristuse elust, «Püha Sebastiani martüürium», «Elu allikas» jt.

Holbein, Hans (noorem) (1497—1543) — kuulus saksa maalikunstnik ja graafik, eelmise poeg, renessansiajastu silmapaistvamaid portretiste Saksamaal. Hüljates lõplikult keskaegsed maalitraditsioonid, rakendas ta oma loomingus isikupäraselt itaalia renessansiajastu maalimislaadi ja kujundas selle ümber põhjamaises koloriidis ja vormitunnetuses. Tema parimate teoste hulka kuuluvad «Kaupmees G. Gisze portree», «Kuningas Henry VIII portree» jt., mis paistavad silma realistliku tõepärasuse ja joonistuse täpsuse poolest.

Horatius (õieti Quintus Horatius Flaccus) (65—8 e. m. a.) — kuulus rooma luuletaja, rooma kirjanduse nn. «kuldse ajastu» tähtsamaid esindajaid. Oli oma poliitilistelt veendumustelt algul vabariiklane, hiljem aga kuulus õukonnapoeedina keiser Augustuse lähikonda. Tähtsamate teoste hulka kuuluvad «Epoodid» (jambides kirjutatud lühemad luuletused), «Satiirid» (eetilisi küsimusi käsitlevad vested heksameetris), «Oodid» (lüürilised luuletused) ja «Kirjad». Viimaste hulgast on eriti kuulus «Ars poetica» («Luulekunst»). Selles on antud poeesia reeglid, mida pärastpoole kasutasid klassitsismi teoreetikud. Kogu tema loominguline pärand tervikuna on avaldanud sügavat mõju euroopa luule arengule.

Händel, Georg (1685—1759) — suur saksa helilooja. Keskne koht tema loomingulises pärandis kuulub oratooriumidele, milledest tuntumad on «Messias», «Simson», «Juudas Makkabeus» jt. Kõigis neis domineerivad jõulised eepilised ja dramaatilised elemendid, mis avalduvad eriti oratooriumide suurepärastes kooripartiides, kus helilooja kontrapunktiline meisterlikkus saavutab suurima täiuse. Peale selle on ta loonud enam kui 40 ooperit («Rinaldo», «Teseo», «Amadis» jt.), orkestri- ja kammermuusikateoseid, 20 orelikontserti, klavessiinipalu jm.

Ihle, Johann Jakob (1702—1774) — vähetuntud saksa maalikunstnik. Loonud rea portreid omaaegse saksa aadli ja kodanliku ametnikkonna esindajaist. Osa neist on säilinud nende järgi loodud gravüüridena.

Isaac, Heinrich (umb. 1450—1517) — flaami päritoluga helilooja, XV sajandi lõpu ja XVI sajandi alguse suurimaid kontrapunktiste, kes avaldas sügavat mõju saksa polüfoonilise stiili arenemisele. Tema ulatuslikust loomingulisest pärandist on meie päevini säilinud terve rida missasid, motette, saksa, prantsuse ja itaalia laule, mitukümmend instrumentaalpala ja muud. Oli oma aja silmapaistvamaid meistreid, kes

oskas oma loomingus ühte sulatada paljude rahvuste muusikakultuuri senised saavutused ja rahvuslikud iseärasused nii sisus kui ka vormis. Isaaci loomingul on palju ühist Orlando di Lasso loomingu olemuse ja kujunemisprotsessiga.

Ivanov-Boretski, Mihhail Vladimirovitš (1874—1936) — nõukogude muusikateadlane ja helilooja. Töötas kaua aastaid professorina ja hiljem muusikaajaloo ja muusikateooria kateedri juhatajana Moskva konservatooriumis. Avaldanud arvukalt muusikaajalugu käsitlevaid uurimusi ja materjale («Materjale ja dokumente muusika ajaloost» jt.), mis paistavad silma rikkaliku dokumentatsiooni poolest. Peale selle on ta kirjutanud kaks ooperit, sümfoonilise süiti ja mitmesuguseid muid helitöid.

Javorski, Boleslav Leopoldovitš (1877—1942) — nõukogude muusikateadlane, helilooja, pianist ja klaveripedagoog. Tegutses lühemat aega professorina Kiievi konservatooriumis ja 1921. aastast alates Moskvas. Kirjutanud mitu sisukat teoreetilist uurimust, ühe ooperi ja mitmesuguseid vokaalseid kammerteoseid.

Josquin, Després (umb. 1450—1521) — flaami päritoluga helilooja, madalmaade polüfoonilise koolkonna silmapaistvamaid esindajaid. Tegutses pikemat aega Itaalias, elu lõpu poole Madalmaadel. Kirjutanud arvukalt mitmesuguseid vaimulikke ja ilmalikke vokaalteoseid (missasid, motette jne.), mis paistavad silma suure väljendusrikkuse poolest ning on stiililiselt seotud prantsuse ja itaalia ilmaliku vokaalmuusikaga, samuti mitmekesise sisuga ilmalikke mitmehäälseid laule, mis on intonatsioonidelt lähedased rahvamuusikale, ilmalikke ja vaimulikke instrumentaalteoseid jm.

Kabalevski, Dmitri Borissovitš (sünd. 1904) — silmapaistev nõukogude helilooja ja muusikategelane. Kirjutanud mitu ooperit («Colas Breugnon», «Tarassi perekond»), 3 sümfooniat, 3 klaverikontserti, viiuli- ja tšellokontserdi, klaverisonaate, kinofilmimuusikat, laule jm. Tema loomingut iseloomustab helge, südamlik lürism, mis avaldub eriti kujukalt paljudes populaarsetes lauludes ja nõukogude noorsoo õnnelikule tänapäevale pühendatud teostes (noorte-kontsertide tsükkel jt.). Helilooja ooperitele on omane eluline tõepärasus, muusikalise dramaturgia selgus, orkestri-väljendusvahendite meisterlik kasutamine ja retsitatiivsete ning laululiste episoodide ilmekus.

Karl XII (1682—1718) — Rootsi kuningas aastail 1697—1718. Kogu tema valitsemisaega iseloomustab suurriiklik agressiivne välispoliitika, mille eesmärgiks oli Rootsi valduste laiendamine Kesk- ja Ida-Euroopas. 1700. aastal puhkenud Põhjasõja esimesel etapil vallutas ta Taani ja Poola, ent sai siis Poltaava lahingus (1709) Vene vägede poolt lüüa ja põgenes Türgimaale. Hiljem üritas ta Norra alade vallutamist ja langes sel sõjaretkel 1718. a. detsembris.

Keiser, Reinhard (1673—1739) — saksa helilooja, J. S. Bachi ajastu viljakamaid ooperikomponiste. Tegutses kaua aastaid Hamburgis, kirjutades sealse ooperiteatri jaoks enam kui 70 ooperit, millede ainestik, nagu see on tolleaegsetele heliloojatele iseloomulik, pärineb antiikmütoloogiast ja ajaloost. Paljude ooperite aineks on ka rahva igapäevane elu. Peale ooperite kirjutanud arvukalt kirikumuusikateoseid (motette, oratooriume, passioone), kantaate jm.

Kerll, Johann Kaspar (1627—1693) — saksa XVII sajandi silmapaistvamaid organiste, helilooja ja dirigent. Kirjutanud 8 ooperit, palju

vaimulikke vokaalteoseid, klaverisüite ja rea orelipalu, peamiselt preelüüde.

Kollmann, August Friedrich Christoph (1756—1829) — saksa helilooja ja muusikateoreetik. Kirjutanud sümfooniaid, klaverikontserte, muusikateoreetilisi uurimusi jm. Didaktilistest ja muusikateoreetilistest töödest on tähtsamad klaverikool ning kompositsiooni- ja modulatsiooniõpikud. 1799. a. alustas J. S. Bachi «Hästi tempereeritud klaveri» väljaandmist, kusjuures ilmuda jõudis ainult üks vihk.

Kuhnau, Johann (1660—1722) — silmapaistev saksa helilooja, organist, muusikateoreetik ja -kirjanik. Tegutses 1684. a. peale organistina, hiljem kantorina Leipzigi Tooma kirikus. Kirjutanud mitu kogu klaveriteoseid, kantaate, muusikateoreetilisi traktaate jm.

Kurth, Ernst (1886—1946) — austria muusikateadlane, nn. lineaarse kontrapunkti teooria looja. Tema arvukate teoste peamine väärtus seisab selles, et neis on esmakordselt ulatuslikult käsitletud meloodia arengu dünaamikat. Eriti põhjalikult on ta uurinud varasemate polüfoonilise stiili esindajate teoseid. Tunduvalt kahandab tema uurimuste väärtust üldine filosoofilis-esteetiline põhiseisukoht, mille järgi muusikalise vormi arengu liikumapanevaks jõuks on psühholoogiline «energia», mida ta samastab muusika sisuga.

La Mara — vt. Lipsius, Marie.

Lasso, Orlando di (umb. 1530—1594) — XVI sajandi silmapaistvamaid heliloojaid, madalmaade koolkonna suurim esindaja. Kasutades oma loomingus kõige mitmekesisemaid muusikažanre — vaimulikkudest motettidest ilmalikkude lauludeni —, lõi ta arvuka hulga eredalt omapäraseid teoseid, mis paistavad silma kõrge professionaalse meisterlikkuse ja rahvalikkuse poolest ning kajastavad tõepäraselt oma ajastu elu. Eriti laialdaselt on tuntud tema meisterlik ning efektne koorilaul «Kaja».

Legrenzi, Giovanni (1626—1690) — itaalia helilooja, veneetsia koolkonna silmapaistvamaid esindajaid. Kirjutanud umbes 20 ooperit (enamasti ajaloolistele, harvemini mütoloogilistele süžeedele), instrumentaalseid ja vokaalseid kammerteoseid (kantaate, kantsoone, sonaate), samuti mitmesuguseid kirikumuusikateoseid.

Leopold I (1640—1705) — saksa (nn. «Saksa rahva Püha Rooma Riigi») keiser aastail 1657—1705. Püüdis kindlustada absolutistlikku korda ja toetus kõigis oma sammudes katoliku kirikule. Välispoliitikas iseloomustab tema valitsemisaega julma koloniaalrežiimi kehtestamine Ungaris, samuti sõda Türgiga, mis kindlustas Austria valdusi Doonaumail. Võttis osa ka Hispaania pärilussõjast.

Lipsius, Marie (1837—1927) — nimekas saksa muusikakirjanik. Tuntud pseudonüümi all La Mara. Avaldanud terve rea muusikaajalugu käsitlevaid teoseid, milledest kõige ulatuslikum ja huvitavam on viieköiteline koguteos «Muusikalisi karakteristikaid» (1868—1882). Peale selle on ta välja andnud mitu köidet F. Liszti ja tema kaasaegsete kirjavahetust ning avaldanud artikleid ja uurimusi Beethoveni elu üksikute perioodide kohta («Beethoven ja Brunswickid» — 1920).

Luther, Martin (1483—1546) — saksa usuteadlane ja reformatsiooniliikumise juht, saksa protestantismi (luterluse) rajaja. Saksa kultuuriloos on tema suureks teeneks piibli tõlkimine saksa keelde (1521—1534), mis määras kindlaks saksa kirjandusliku keele traditsioonid ja aitas kaasa nende edasisele arenemisele. On tegelnud ka kirikumuusikaga, luues ise koraale või kohaldades kirikulauludeks saksa rahvaviise.

Lübeck, Vincent (1654—1740) — saksa organist ja helilooja, põhja-saksa orelimängukoolkonna esindaja. Keskne koht tema loomingus, mis üldiselt ei ole kuigi isikupärane ja kajastab Buxtehude stiili ning loomismaneeri mõjusid, kuulub oreliteostele. Peale selle on ta kirjutanud kantaate, koraale ja mitmesuguseid muid vokaalseid kirikumuusikateoseid.

Marcello, Benedetto (1686—1739) — itaalia helilooja, veneetsia koolkonna väljapaistev esindaja. Kirjutanud terve rea kontserte, kantaate, klaveri- ja flöödisonaate, mitmesuguseid kirikumuusikateoseid jm. Tema silmapaistvaimaks teoseks, mis tõi talle laialdase kuulsuse, on aga parafraasid 50-le Girolamo Ascanio Giustiniani psalmile (1724—1727).

Marchand, Louis (1669—1732) — omal ajal populaarne prantsuse organist, klavessinist ja helilooja. Kirjutanud terve rea klavessiinipalu, lühemaid oreliteoseid ja laule.

Marpurg, Friedrich Wilhelm (1718—1795) — saksa muusikateoreetik. Töötas pikemat aega ametnikuna Pariisis, õppides seal põhjalikult tundma kuulsa prantsuse helilooja ning muusikateoreetiku Jean Philippe Rameau' seisukohti, mida ta hiljem oma arvukates töödes populariseeris. Avaldanud ka mitu omal ajal hinnatud klaveriõpikut, kirjutanud muusikaajalugu käsitlevaid raamatuid ning loonud rea oreli- ja klaveripalu, missasid, oode, laule jne.

Martini, Giambattista (Padre Martini) (1706—1784) — nimekas itaalia muusikateoreetik, helilooja, muusikaajaloolane, pedagoog, laulja, viiuldaja ja klavessinist. Kuulus XVIII sajandi Itaalia juhtivate muusikute hulka. Kirjutanud terve rea kirikumuusikateoseid (missasid, oratooriume, litaneiasid), sonaate, duette, intermetsosid jm. Keskne koht tema loomingulises pärandis kuulub teoreetilistele ja muusikaajalugu käsitlevatele teostele (mitmeköiteline vana- ja keskaja muusika ajalugu käsitlev «Storia della musica», kontrapunkti- ja kompositsiooniõpikud jm.). Tema õpilastest võib nimetada Joh. Chr. Bachi.

Mattheson, Johann (1681—1764) — saksa muusikakirjanik, helilooja, laulja ja dirigent, J. S. Bachi kaasaegne. Oli üks oma aja haritumaid muusikuid, oskas mängida peaaegu kõiki orkestripille ja tundis mitut võõrkeelt. Kirjutanud 8 ooperit («Boriss Godunov ehk Salakavalusega saavutatud troon» — 1710, jt.), 24 oratooriumi, kantaate, klaveri-, flöödi- ja viiulipalu ning muud. Peamine väärtus on tema tegevusel muusikakirjanikuna, tema võitlusel saksa rahvusliku muusikakultuuri professionaalse arengu eest, diletantismi ja skolastika vastu kunstis. Avaldanud arvukalt töid muusikaajaloo, kompositsiooni, harmoonia, dirigeerimise ja muu üle. Eriline väärtus on ka tema võitlusel kirikumuusika aegunud laadide vastu.

Mehring, Franz (1846—1919) — silmapaistev saksa töölisliikumise tegelane, Saksa sotsiaaldemokraatliku partei pahempoolse tiiva esindaja, publitsist ja ajaloolane. Filosoofilistelt vaadetelt ei olnud ta järjekindel materialist, mis avaldub küllaldase selgusega tema kahes peamises filosoofia-alases teoses, K. Marxi biograafias ja «Saksa sotsiaaldemokraatia ajaloos», kus ta ei suuda jõuda proletariaadi diktatuuri kui marksismi põhiteesi mõistmiseni. Suure ajaloolise väärtusega on tema uurimused, mis käsitlevad saksa kirjanduse ajalugu, eriti tema silmapaistvaim teos «Legend Lessingist» (1893), kus ta annab materialistliku analüüsi suure kirjaniku loomingule ja astub välja tema loomingulise palge moonutamiste vastu.

Michelangelo (õieti Michelagniolo Buonarotti) (1475—1564) — geniaalne itaalia skulptor, maalikunstnik, arhitekt ja poeet, renessansiajastu kõrgperioodi suurim meister, kelle sügavalt dramaatiline looming, kuhu kuuluvad sellised meistriteosed nagu skulptuurid «Madonna trepil,» «Bakhos» ja «Taavet», Sixtuse kabeli laemaal Vatikanis, Medicite hauamonument, paavst Julius II hauamonument, viimsepäeva kohut kujutav fresko Sixtuse kabelis jt., kajastavad ületamatu realismi ja jõuga omaaegse Itaalia tegelikkust. Tähtis koht tema hilisema perioodi loomingus kuulub arhitektuurile. Michelangelo nimega on seotud Peetri kiriku ehitamine Roomas, samuti Kapitooliumi väljaku ümberehitamine.

Mizler, Lorenz Christoph (1711—1778) — saksa muusikategelane. Andis aastail 1736—1754 välja muusikaajakirja «Neu eröffnete musikalische Bibliothek...», milles 1754. aastal ilmus Bachi nekroloog. 1738. aastal asutas Leipzigis nn. «Muusikaliste teaduste ühingu» («Societät der musikalischen Wissenschaften»), mille peasihiks oli «kompositsiooniseaduste» põhjendamine. Kirjutanud ka mõned kunstiliselt vähepakkuvad helitööd.

Monteverdi (Monteverde), Claudio (1567—1647) — itaalia ooperiklassik. Kirjutanud terve rea muusikalisi lavateoseid (ooperid «Orfeus», «Odüsseuse tagasitulek» jt.). Tema loomingule iseloomulik realistlik suunitlus saavutab suurima täiuse psühholoogilises draamas «Poppea kroonimine» (1642). Monteverdi võttis ooperi ajaloos esmakordselt tarvitusele avamängu ja rikastas ooperidramaturgiat paljude uudsete võtetega. Peale ooperite on ta kirjutanud madrigaale, missasid, motette ja mitmesuguseid muid vokaalteoseid.

Muffat, Georg (1645—1704) — saksa organist ja helilooja, nn. lõuna-saksa orelimängukoolkonna esindaja. Kirjutanud sonaate, tokaatasid, orkestrisüite, kontserte jm. Mõnedele neist on lisatud huvitavad pedagoogilised näpunäited, mis puudutavad üksikute instrumentide mängutehnikat, melismide kasutamist interpreteerimisel jne.

Müntzer, Thomas (umb. 1490—1525) — saksa revolutsionäär, talupoegade ja lihtrahva juht ning ideoloog reformatsiooni ja Talurahvasõja perioodil. Astus algul välja Lutheri õpetuse pooldajana, eelkõige tema võitluses katoliku kiriku vastu. Tema religioossesse vormi surutud filosoofiline õpetus kajastas lihtrahva arusaamist reformatsioonist ja selle praktiliseks eesmärgiks oli igasuguse kurjuse hävitamine ning rahva rõhujate kukutamine. Hukati pärast raskeid piinamisi 1525. aasta kevadel.

Neumeister, Erdmann (1671—1756) — saksa usuteadlane ja kiriklik poeet, J. S. Bachi sõber. Oli esimene, kes kandis oma paljude kantaaditekstide kaudu kiriklikku luulesse üle ilmalike kantaatide luulevormi (retsitatiivid ja aariad). Tema tekstidele lõid muusikat paljud tolleaegsed nimekad heliloojad, sealhulgas ka J. S. Bach (7 kantaati) ja Telemann.

Obrecht, Jakob (umb. 1430—1505) — madalmaade koolkonda kuulunud silmapaistev helilooja. Tema küllaltki ulatuslikust loomingust on meie päevini säilinud 24 missat, 22 motetti, mõned mitmehäälsed laulud ilmalikele teemadele jm. Kõiki neid teoseid iseloomustab muusikaliste kujundite elulisus ja humanistlik põhilaad, mis lähendab tema loomingut renessansiajastu flaami suurtele maalikunstnikele, muusikaliste teemade eredus ja reljeefsus, rahvatantsudele omane struktuuri ja rütmi selgus, emotsionaalne siirus ja rahvapärase huumori sugemed.

Ovidius (Publius Ovidius Naso) (43 e. m. a. — 17) — kuulus rooma luuletaja. Looming jaguneb kolme erinevasse perioodi. Varasesse perioodi kuuluvad armastusprobleeme käsitlevad kogud «Amores» ja «Heroides». Teise perioodi teosed («Metamorphoses» ja «Fasti») käsitlevad kreeka ja rooma mütoloogiat. Viimase loominguperioodi teoste teemaks (need on loodud pärast luuletaja väljasaatmist Musta mere äärde 8. aastal) on poeedi ränk saatus maapaos ja kodumaaigatsus («Kurvad laulud», «Kirjad Musta mere äärest»). Kogu tema loomingut iseloomustav meisterlik värsitehnika ja poeetiliste kujundite rikkus ning fantaasiaküllus avaldasid sügavat mõju hilisemale euroopa luulele, eriti keskajal.

Pachelbel, Johann (1653—1706) — saksa helilooja ja organist. Jätkas oma interpretatsioonis ja loomingus varasemate saksa ja austria meistrite traditsioone, sulatas need ühte kaasaegsete muusikute erinevate stiilivõtetega ja lõi sel teel oma sisutiheda loomingu- ja interpretatsioonistiili. Keskne koht tema loomingus kuulub oreli- ja klaveriteostele (koraaliprelüüdid ja -variatsioonid, tokaatad, fuugad jne.). Samuti on ta kirjutanud vaimulikke kantaate, fantaasiaid, süite jm.

Padre Martini — vt. Martini, Giambattista.

Palestrina (õieti Giovanni Pierluigi da Palestrina) (umb. 1525—1594) — silmapaistev itaalia helilooja, vastureformatsiooni perioodi rooma polüfoonilise koolkonna juht ja nimekaim esindaja. Keskne koht tema ulatuslikus loomingus kuulub *a cappella* kooriteostele (ilmalikud ja vaimulikud madrigaalid, missad, motetid jne.), mida iseloomustab renessansiajastu humanistlik elutunnetus. Helilooja eriti tugevaks küljeks on oskus kujutada inimelamusi — nukrust, rõõmu, lootust jne. Tema reformaatorlik tähtsus aga avaldub nii oskuses saavutada muusika ja teksti suurt sisulist tasakaalu kui ka eelkäijatele kättesaamatus harmoonilises selguses ja puhtuses ning rütmilises voolavuses. Tema muusika kunstilist täiust hindasid kõrgelt heliloojad-klassikud.

Peters, Carl Friedrich (sünniaastat ei teata — surn. 1827) — saksa raamatukaupmees ja muusikakirjastaja. Omandas 1813. aastal Franz Anton Hoffmeisteri ja Ambrosius Kühneli poolt 1800. aastal Leipzigis rajatud kirjastusettevõtte, mis tema järglaste juhtimisel «Edition Petersi» nime all (1867. a. alates) kogu Euroopas tuntuks sai. Eriti suure ajaloolise väärtusega on «Edition Petersi» ja tema eelkäijate esimesed väljaanded suurte klassikute loomingust. Nii alustasid Hoffmeister ja Kühnel oma tegevust Mozarti ja Beethoveni teostega, kusjuures 1801. a. ilmus ka Bachi «Hästi tempereeritud klaveri» esimene saksa väljaanne.

Petzold, Christian (1677—1733) — vähetuntud saksa organist ja helilooja. Kirjutanud rea klaverikontserte (ilma orkestrisaateta) ja kammerteoseid.

Picander — vt. Henrici, Christian Friedrich.

Pirro, André (1869—1943) — nimekas prantsuse muusikateadlane. Saavutas populaarsuse 1897. a. ilmunud teosega J. S. Bachist ning tegeles sellest peale just orelimuusika, selle ajaloo ja teooria, eriti aga J. S. Bachi ja tema kaasaegsete loomingu ja tegevuse uurimisega. Tema teadusliku pärandi väärtust vähendab tunduvalt väär metodoloogia. Eriti on see kehtiv J. S. Bachi loomingut käsitlevate teoste kohta, kus ta Bachi vokaal- ja instrumentaalteoste temaatika lähedusele toetudes püüab avada Bachi instrumentaalteoste programmi

vokaalteoste (sageli ainult teksti) alusel. Tema peateoseks on «J. S. Bachi esteetika» (1907).

Porpora, Nicola Antonio (1686—1768) — itaalia laulupedagoog ja helilooja. Tegutses Itaalias, Saksamaal ja mujal. Tema ulatuslikust loomingust, mis hõlmab oopereid, oratooriume jm., on püsivama väärtusega mõned kammerkantaadid soolohäälele ja klaverile.

Prout, Ebenezer (1835—1909) — silmapaistev inglise helilooja ja muusikateadlane. Kirjutanud 4 sümfooniat, orelikontserdi, terve rea koorikantaate, kammermuusikateoseid, lühemaid orkestripalu jm. Teoreetilistest töödest väärivad tähelepanu paljud õpikud, mis käsitlevad harmooniat, instrumentatsiooni, muusikalisi vorme, orkestrit jne. Märkimist väärib ka 1907. a. ilmunud teos «Märkmeid Bachi vaimulike kantaatide kohta.»

Rahmaninov, Sergei Vassiljevitš (1873—1943) — vene helilooja, pianist ja dirigent, kes oli võrdselt geniaalne kõigil kolmel alal. Õppinud Peterburi ja Moskva konservatooriumides, tegutses ta dirigendina ja muusikapedagoogina, andes erakordselt menukaid kontserte nii kodukui ka välismaal, mis tõid talle peagi ülemaailmse tunnustuse. Tema interpretatsioonilist tegevust iseloomustas suurepärane oskus tunnetada ja edasi anda muusikateost kui tervikut, tugev deklamaatorlik väljendusrikkus, fenomenaalne tehniline meisterlikkus. Emigreerunud 1917. a. välismaale, elas ta edaspidi peamiselt Ameerika Ühendriikides. Nii interpreedina kui ka heliloojana oli ta vene klassikalise muusika realistlike traditsioonide jätkajaks uutes ajaloolistes tingimustes. Põhilisteks muusikalisteks kujunditeks tema loomingus on mehine aktiivsus ja romantiline paatos, millega liituvad lüürilis-kontemplatiivsed meeleolud. Tema muusikalist väljendusviisi iseloomustab meloodiarikkus, omapärane rütmiline külg ja polüfooniline meisterlikkus. Kirjutanud eeskätt klaveriteoseid (4 klaverikontserti, «Variatsioonid Paganini teemale», prelüüde, etüüd-pilte jm.), peale selle veel sümfoonilisi teoseid (3 sümfooniat), oopereid («Aleko», 1892), kantaate, romansse jm.

Reger, Max (1873—1916) — saksa helilooja, organist, pianist, dirigent ja muusikapedagoog. Kirjutanud arvukalt mitmesuguseid klaveri- ja oreliteoseid. Tema loomingut, välja arvatud mõned emotsionaalselt väljendusrikkad helindid (rida klaveripalu tsüklist «Akvarellid», variatsioonid Hilleri ja Mozarti teemadele jt.), iseloomustab abstraktselt mõistuspärane karakter, mis kajastab uusklassitsismi tendentse.

Reinken, Johann Adam (1623—1722) — nimekas saksa organist ja helilooja, nn. põhja-saksa orelimängukoolkonna silmapaistvamaid esindajaid. Tema loomingust (klaveri- ja oreliteosed jm.) on tuntud «Hortus musicus» («Muusikaline aed») — kogumik muusikapalu kahele viiulile, aldile ja bassile.

Richter, Ludwig (1803—1884) — saksa graafik ja maalikunstnik, hilisromantismi esindaja saksa kunstis. Kujutas oma teoseis kodumaa ja Itaalia loodust ning maastikku, samuti ka stseene rahva elust. Eriti kuulsad olid tema joonistused rahvamuinasjuttude ja -laulude, Goethe ja Schilleri ning teiste saksa kirjanike teoste teemadele. Tema loomingule on omane dekoratiivsus, ergas tähelepanuvõime ja rahvalik huumor. Olustikulistele teemadele loodud teoseid iseloomustab südamlik, mõnevõrra sentimentaalselt poeetiline värving.

Riemann, Hugo (1849—1919) — silmapaistev saksa muusikateadlane. Tema arvukad uurimused, mis üldistavad kogu varasema muusikateaduse saavutusi ja pakuvad teoreetiliselt palju uut, käsitle-

vad kõiki muusikateooria, samuti ka muusikaajaloo, -esteetika ja -kriitika valdkondi, nagu kompositsiooniteooriat, harmooniat, meloodikat, rütmikat, orkestratsiooni, agoogikat, muusikaajalugu, partituurilugemist, folkloori jne. Tema nimega on seotud ka nn. «funktsionaalsuse teooria» areng muusikateaduses. Uurides muusikaloomingu erinevaid külgi, püüdis ta neid vaadelda vastastikuses seoses ning kasutada harmoonia, rütmi, muusikaliste vormide, agoogika ja muude muusikaliste nähtuste selgitamiseks loodusteaduse andmeid. Tema tööde väärtust kahandab tunduvalt positivistlik teaduslik metodoloogia ja tõelise historismi puudumine teoreetilistes kontseptsioonides.

Rozenov, Emil Karlovitš (sünd. 1861 — surma-aastat ei teata) — vähetuntud vene muusikategelane ja helilooja. Rajas 1901. aastal koos Tanejeviga Moskvas «Muusikateadusliku Ühingu» ja 1904. aastal «Muusikateoreetilise Raamatukogu». Avaldanud paar muusikateoreetilist uurimust ja biograafilised brošüürid J. S. Bachi ja Grauni kohta. Kirjutanud peale selle rea klaveripalu ja laule.

Scarlatti, Alessandro (1659—1725) — silmapaistev itaalia helilooja, napoli koolkonna nimekaim esindaja. Oli äärmiselt viljakas, kirjutades 115 ooperit, ligi 700 kantaati ja 200 missat, ligi 20 oratooriumi ja arvukalt mitmesuguseid muid vokaal- ja instrumentaalteoseid. Etendas silmapaistvat osa eelkõige ooperi ajaloos. Tema ooperite (enamasti ajaloolis-legendaarsetele teemadele kirjutatud *opera seria*'d) muusikaline dramaturgia on rajatud lüüriliste ja bravuursete aariate vaheldumisele retsitatiividega. Aariate meloodiais on tunda rahvalaululisi intonatsioone. Kujundas lõplikult välja nn. *aria da capo* (kolmeosalise, esimest osa kordava lõpuosaga aaria) vormi ja iseloomuliku itaalia ooperiavamängu tüübi.

Scarlatti, Domenico (1685—1757) — itaalia helilooja ja klavessinist, Alessandro Scarlatti poeg, kes lõi uue, virtuoosliku klavessiinistiili. Nii tema loomingut kui ka interpretatsiooni iseloomustasid sära ja temperament, ere kontrastsus, ammendamatu leidlikkus motiivide kombinatsioonides ja klavessiinitehnika meisterlik valdamine. Tema loomingule avaldas sügavat mõju ühelt poolt itaalia ja hispaania rahvamuusika, teiselt poolt itaalia tolleaegne viiuliliteratuur ja *opera buffa*. Kirjutanud üle 500 klavessiiniteose, mis kujutavad endast tähelepanuväärset etappi klassikalise sonaadivormi arengus.

Scheibe, Johann (sünniaastat ei teata — surn. 1748) — nimekas saksa orelimeister. Ehitas omaaegsed Leipzigi Pauline ja Johannese kiriku orelid, mida J. S. Bach pidas laitmatuiks.

Scheibe, Johann Adolf (1708—1776) — muusikateoreetik, üks esimesi saksa muusikakriitikuid. Andis aastail 1737—1740 välja muusikaajakirja «Der kritische Musikus» («Kriitiline Muusik»), milles tungis pahatahtlikult kallale J. S. Bachi loomingule. Avaldanud mõningad muusikateooriat ja -ajalugu käsitlevad tööd. Tegutsenud ka helilooja.

Scheidt, Gottfried (1593—1661) — vähetuntud saksa organist ja helilooja. Tegutses õukonnaorganistina Altenburgis. Loomingulisest pärandist on säilinud vaid mõned laulud.

Scheidt, Samuel (1587—1654) — silmapaistev saksa organist ja helilooja, G. Scheidti vend. Etendas silmapaistvat osa protestantliku kirikumuusika, eriti orelimuusika ajaloos, kujundades esmakordselt välja koraalivariatsioonide vormi, s. o. koraalide töötlemise omapärased printsiibid. Tema peateoseks on kolmeköiteline kogumik psalme, tokaatasid, koraale, fantaasiaid, hümne jne., mis kannab nimetust «Tabula-

tura nova» (1624). Peale selle on ta kirjutanud arvukalt vaimulikke kontserte *(Concerti sacri)* jm.

Scheering, Arnold (sünd. 1877) — silmapaistev saksa muusikateadlane. Keskne koht tema arvukate teaduslike tööde hulgas kuulub XVI—XVII sajandi kirikumuusikat ning J. S. Bachi loomingut käsitlevatele uurimustele («Oratooriumi ajalugu» — 1911, «Johann Sebastian Bachi kantaatidest» jne.). Silmapaistvad on ka tema uurimused Beethoveni esteetilistest vaadetest («Beethoven ja saksa idealism», 1921), saksa koraalimeloodiate meetrikalisest ja rütmilisest struktuurist jne.

Schmidt, Leopold (1860—1927) — saksa muusikakirjanik, helilooja ja dirigent. Avaldanud rea muusikaajalugu käsitlevaid uurimusi («Muinasjutuooperi ajaloost», «XIX sajandi muusika ajalugu» jt.), paljude varasemate saksa ja prantsuse meistrite loomingu analüüse (J. S. Bachi Missa h-moll, Glucki «Orfeus» jne.) ja muud. Väärtuslikud on ka tema väljaanded Beethoveni, Brahmsi ja teiste XIX sajandi heliloojate kirjavahetusest. Heliloomingulisest pärandist võib mainida viiulisonaati, koori- ja soololaule jm.

Schweitzer, Albert (sünd. 1875) — saksa organist, muusikateadlane, teoloog ja arst. Tundis sügavat huvi J. S. Bachi loomingu, eriti tema orelikantaatide vastu ning oli üks Bachi-ühingu rajajaid Pariisis. Peale J. S. Bachi biograafia (Pariis, 1905) ja Bachi loomingut käsitlevate teoste on ta avaldanud mitu uurimust orelikonstruktsioonidest, samuti arvukaid teoloogilisi, filosoofilisi ja kultuuriloolisi kirjutusi, mis paistavad silma idealistliku suunitluse poolest.

Schütz, Heinrich (1585—1672) — kuulus saksa helilooja, J. S. Bachi ja G. Fr. Händeli silmapaistvamaid eelkäijaid XVII sajandil. Tolleaegse ja varasema itaalia kirikumuusika sügava austajana aitas ta suurel määral kaasa veneetsia koolkonna traditsioonide, iseäranis väljendusrikka kooristiili levikule Saksamaal, külastades ise kahel korral Itaaliat ja saates sinna oma õpilasi. Keskne koht tema loomingus kuulub piiblitekstidele kirjutatud suurtele vokaalteostele, mis etendasid tähelepanuväärset osa oratooriumivormi arengus. Väga hinnatud on ka tema vaimulikud kontserdid, sümfooniad jne. Peale paljude kirikumuusikateoste kuulub talle ka esimene saksa ooper — «Dafne».

Seffner, Carl (1861—1932) — saksa skulptor. Temalt pärineb mitu Leipzigis püstitatud mälestussammast saksa vanematele kultuuritegelastele, kelle elu ja tegevus oli seotud tema kodulinnaga (J. W. Goethe, J. S. Bach jt.). 1895. aastal, pärast J. S. Bachi maiste jäänuste juhuslikku avastamist, lõi ta koostöös dr. Hisiga suure helilooja büsti. Peale selle kuulub tema loomingulisse pärandisse arvukalt silmapaistvamate kaasaegsete, teadlaste, kunstnike, aadlike jt. loomutruusid portreebüste jm.

Sermisy, Claudin de (umb. 1490—1562) — prantsuse helilooja, kontrapunktilise stiili esindaja. Kirjutanud missasid, motette, laule ja mitmesuguseid muid vokaalteoseid, milledest paljud on ilmunud omaaegsetes kuulsates Attaingnant'i jt. kogumikes. Oma suurepäraste lauludega kuulub ta prantsuse XVI sajandi silmapaistvamate vokaalkomponistide hulka.

Silbermann, Gottfried (1683—1753) — kuulus saksa oreli- ja klaverimeister. Ehitas oma elu vältel mitu orelit, sealhulgas ka kuulsa Freibergi toomkiriku oreli. Silbermann oli üks esimesi meistreid, kes hakkas ehitama B. Cristofori poolt leiutatud haamersüsteemiga klavereid, mis võimaldasid tunduvalt tõsta selle instrumendi kõlajõudu.

heli ilmekust ja kestust. 1723. aastal konstrueeris ta kahekordse pikkusega keeltesüsteemiga klavikordi *(Cembal d'amour)*.

Spener, Philipp Jakob (1635—1705) — saksa usuteadlane ja vaimulik luuletaja, saksa pietismi silmapaistvamaid esindajaid. Tema teosel «Pia desideria» (1675), mis seadis oma eesmärgiks usuelu uuendamise, õilistamise ja puhastamise, oli omal ajal suur menu protestantlikes kirikuringkondades.

Spitta, Johann August Philipp (1841—1894) — saksa muusikateadlane, tuntud Bachi-uurija. Tegutsenud muuseas aastail 1864—1866 õpetajana Tallinna Toomkoolis ja hiljem Berliini ülikooli muusikaajaloo professorina. Suure kuulsuse tõi talle aastail 1873—1880 ilmunud kaheköiteline J. S. Bachi biograafia, mis peale rikkaliku faktilise materjali annab ka üksikasjalise hinnangu suure meistri loomingule. Oli tegev paljude väljaannete toimetajana ja kasvatas üles terve põlvkonna noori muusikateadlasi.

Sweelinck, Jan Pieters (1562—1621) — flaami organist ja heliloojа, kelle nimi on tihedalt seotud põhja-saksa orelimängukoolkonna tekkimisega. Kirjutanud mitmesuguseid ilmalikke ja vaimulikke vokaalteoseid, orelipalu ja klaverivariatsioone. Kujundas välja orelifuuga kui teatud kindla muusikalise vormi.

Saporin, Juri Aleksandrovitš (sünd. 1887) — nimekas nõukogude heliloojа ja muusikapedagoog, Moskva konservatooriumi professor. Kirjutanud mitu ooperit («Dekabristid» — 1953), sümfoonilisi kantaate («Kulikovo väljal»), oratooriume («Legend võitlusest Venemaa eest» — 1944), romansse, muusikat kinofilmidele jm. Tema küllaltki isikupärast loomingut iseloomustab ühelt poolt Tšaikovskile ja Rahmaninovile omane ülevalt emotsionaalne stiil ning teiselt poolt Borodinile ja Glazunovile iseloomulik sümfoonilise arenduse monumentaalsus.

Ziloti, Aleksander Iljitš (1863—1945) — vene pianist, muusikapedagoog, dirigent ja muusikategelane. Õppis Moskva konservatooriumis ja aastail 1883—1886 F. Liszti juures Weimaris. Tegutses seejärel pikemat aega pedagoogina ja hiljem dirigendina Moskvas ja Peterburis, pühendades suurt tähelepanu vene ja lääne klassikute teoste propageerimisele. 1919. aastal emigreerus välismaale ja töötas peaaegu kahe aastakümne vältel pedagoogina New Yorgis. Avaldanud brošüüri «Minu mälestusi F. Lisztist».

Tanejev, Sergei Ivanovitš (1856—1915) — silmapaistev vene heliloojа, muusikateoreetik, pedagoog, pianist ja muusikategelane. Tema parimaid teoseid, Aischülose ainetel loodud ooperitriloogiat «Oresteia», kantaate «Johannes Damaskusest» ja «Pärast psalmi lugemist», sümfooniaid, vokaalseid ja instrumentaalseid kammerteoseid (keelpilli- ja klaverikvartetid, -kvintetid jne.) iseloomustab muusikaliste mõtete sügavus ja täiuslik vorm. Reas suurteostes («Oresteia», kantaadid jt.) avaldub autori püüe käsitleda suuri eetilisi probleeme, kusjuures heliloojа lahendab need abstraktselt humanistlikus laadis. Pedagoogina tegutses pikemat aega Moskva konservatooriumis, kus tema õpilasteks olid A. N. Skrjabin, S. V. Rahmaninov jt. Teoreetilistest töödest on silmapaistvaim kaheköiteline teos «Liikuv kontrapunkt ranges stiilis» (1909).

Telemann, Georg Philipp (1681—1767) — saksa XVII sajandi I poole nimekamaid ja viljakamaid heliloojaid. Kirjutanud peaaegu kõigis žanrides, sealhulgas oopereid, kantaate, oratooriume, süite, avamänge, kontserte ja mitmesuguseid ilmalikke ja vaimulikke vokaal- ja instrumentaalteoseid. Üldiselt iseloomustab tema ulatuslikku loomin-

gulist pärandit individuaalse omapära ja sügavuse puudumine, prantsuse ja itaalia meistrite stiili jäljendamine ja ajastu moe järgimine. Rohkem omapära ja sisulist sügavust on tema instrumentaalteostes.

Terry, Charles Sanford (1864—1933) — nimekas inglise ajaloolane ja muusikateadlane. Oli pikemat aega ajalooprofessoriks Aberdeeni ülikoolis Šotimaal ja tegutses hiljem muusikateadlasena Edinburghis. Avaldanud terve rea uurimusi šoti ajaloost ja J. S. Bachi loomingust. Eriti väärtuslik on 1928. aastal ilmunud ulatuslik Johann Sebastian Bachi biograafia, mis on tõlgitud paljudesse euroopa keeltesse.

Thomasius, Christian (1655—1728) — saksa jurist ja filosoof-valgustaja, kodanliku «loomuliku õiguse» koolkonna nimekamaid pooldajaid. Pidades peaülesandeks filosoofia ja riigi vabastamist religiooni mõju alt, astus ta välja ratsionalistliku tunnetuse kirgliku propageerijana, kummutades klerikaalide väited riigi ja õiguse jumalikust päritolust. Oma põhiülesandeks pidas ta usuteaduse ja ilmalike teaduste ranget piiritlemist, teaduse vabastamist keskaegse skolastika mõju alt. Samuti näitas ta esimesena kõlbluse erinevust õigusnormidest. Sellel seisukohal oli Preisi absolutismi tingimustes küllaltki oluline poliitiline tähtsus, sest see väljendas Saksamaa eesrindlike inimeste protesti maksva politseirežiimi vastu. Oma põhilisi vaateid ja seisukohti arendas ta teoses «Loomuliku õiguse alused» (1705).

Timotheus (umb. 450—357 e. m. a.) — muinaskreeka luuletaja ja helilooja, pärit Mileetosest. Loonud ditürambe, hümne jm. Võttis tarvitusele üheteistkümne keelega kithara (teatav näppepill). Tema loomingust on säilinud ainult katkend luuletusest «Pärslased», mis käsitleb Salamise lahingut. Katkend leidub ühel IV sajandist e. m. a. pärineval papüürusel, mis on vanim seni leitud muinaskreeka «raamatuist».

Tunder, Franz (1614—1667) — saksa organist ja helilooja. Kirjutanud soolokantaate, kooriteoseid, prelüüde, fuugasid jm.

Valentini, Giovanni (sünni- ja surma-aastat ei teata) — itaalia organist, muusikapedagoog ja helilooja. Kirjutanud arvukalt mitmesuguseid kirikumuusikateoseid, motette, madrigaale, missasid, sonaate jm., mis paistavad silma julge ning omapärase harmoonia poolest.

Vetter, Walther (sünd. 1891) — saksa muusikateadlane. Avaldanud rea artikleid ja uurimusi, mis käsitlevad Glucki ooperireformi, varasemat saksa laululoomingut, muusikateadlase H. Aberti tegevust Halle ülikoolis jm. Hilisemaist töödest on kõige hinnatavam 1950. aastal Leipzigis ilmunud J. S. Bachi biograafia.

Vivaldi, Antonio (umb. 1678—1741) — silmapaistev itaalia helilooja, viiuldaja ja muusikapedagoog. Kirjutanud terve rea viiulikontserte, 38 ooperit, arvukalt kantaate, sonaate ja mitmesuguseid muid viiuli- ja orkestriteoseid. Andeka viiuldaja ning heliloojana tõi oma interpretatsiooni uue, dramatiseeritud (nn. «lombardia») ettekandemaneeri. Suurim ajalooline väärtus on tema viiulikontsertidel kui uuel žanril, mis avaldas suurt mõju viiulimängutehnika, instrumenteerimise ja muusikaliste vormide arengule euroopa muusikas. Rahvaliku koloriidi ja realistliku maneeri poolest on eriti silmapaistev neljast kontserdist koosnev tsükkel «Aastaajad». Mõningad kontserdid on tuntud J. S. Bachi klaveriseades.

Walther, Johann Gottfried (1684—1748) — saksa muusikateadlane, organist ja helilooja, J. S. Bachi sõber. Tegutses 1707. a. alates linnaorganistina Weimaris. Põhilise osa tema loomingust moodustavad

koraalitöötlused. Peale selle on ta kirjutanud mitmesuguseid muid klaveri- ja oreliteoseid ning avaldanud entsüklopeedilise teose «Musicalisches Lexicon oder Musicalische Bibliothec», mis sisaldab rikkalikke ning huvitavaid andmeid tolle aja muusikute ja nende loomingu kohta.

W e r c k m e i s t e r, Andreas (1645—1706) — saksa muusikateadlane ja organist. Helitöödest on säilinud mõningad viiulipalad. Tuntud peamiselt teoreetikuna, kes puudutas oma uurimustes harmoonia, kompositsiooni ja orelikonstruktsiooni küsimusi. Teedrajav tähendus oli 1691. a. ilmunud teosel («Musikalische Temperatur...»), milles ta igakülgselt põhjendas ühtlase tempereerimise printsiipi, jagades klahvinstrumentidel oktaavi kaheteistkümneks võrdseks osaks ja andes seega võrdse tähenduse kõigile helistikele.

W o l f r u m, Philipp (1854—1919) — saksa muusikateadlane, helilooja, dirigent ja organist. Töötas 1898. a. alates muusikaajaloo professorina Heidelbergi ülikoolis, olles üks sealse Bachi-ühingu rajajaid ja Heidelbergi muusika- ning laulupidude organiseerijaid. Teoreetikuna ning publitsistina oli üks ägedamaid R. Wagneri ning programmilise muusika pooldajaid. Valdav osa muusikateoreetilisi ja muusikaajaloolisi töid on pühendatud protestantlikule kirikumuusikale ja J. S. Bachi loomingule. Arvukatel koori- ja kammermuusikateostel, mis kannavad tugevat Wagneri mõju pitserit, ei ole erilist väärtust.

SISUKORD.

Autorilt 3
Esimese trüki eessõnast 5
Esimene peatükk. Bachide plebeilik suguvõsa 9
Teine peatükk. Lapsepõlv. Õpinguaastad 14
Kolmas peatükk. Bach Arnstadtis ja Mühlhausenis . . . 23
Neljas peatükk. «Õukonnamuusik». Bach Weimaris ja Köthenis 38
Viies peatükk. Tee kõrgustele 63
Kuues peatükk. «Leipzigi kantor» 96
Seitsmes peatükk. Viimased eluaastad. Pilk minevikku . 157
Kaheksas peatükk. Rahvamuusik ja kunstnik-mõtleja . . 180
Üheksas peatükk. Bach, traditsioonid ja kaasaeg 217
J. S. Bachi teosed 230
Bibliograafia ja materjalid J. S. Bachi loomingu uurimiseks . . 234
Märkusi isikunimede kohta 238

Хубов Георгий Никитич
ИОХАНН СЕБАСТЬЯН БАХ
На эстонском языке.
Эстонское Государственное Издательство
Таллин, Пярнуское шоссе 10.

*

Toimetaja B. Betlem

Tehniline toimetaja A. Ruutsoo

Korrektorid L. Kask ja E. Heinaste

Ladumisele antud 26. XI 1956. Trükkimisele antud 29. V 1957. Paber 54×84, 1/16. Trükipoognaid 16 + 3 lisa. Formaadile 60×92 kohaldatud trükipoognaid 13,44. Arvutuspoognaid 13,39. Trükiarv 5000. MB-04090. Tellimise nr. 419. Trükikoda «Ühiselu», Tallinn, Pikk tn. 40/42.

Hind rbl. 7.90

7—8

Rul. 7.90

A-21739

TÜ RAAMATUKOGU
1 0300 00385716 8