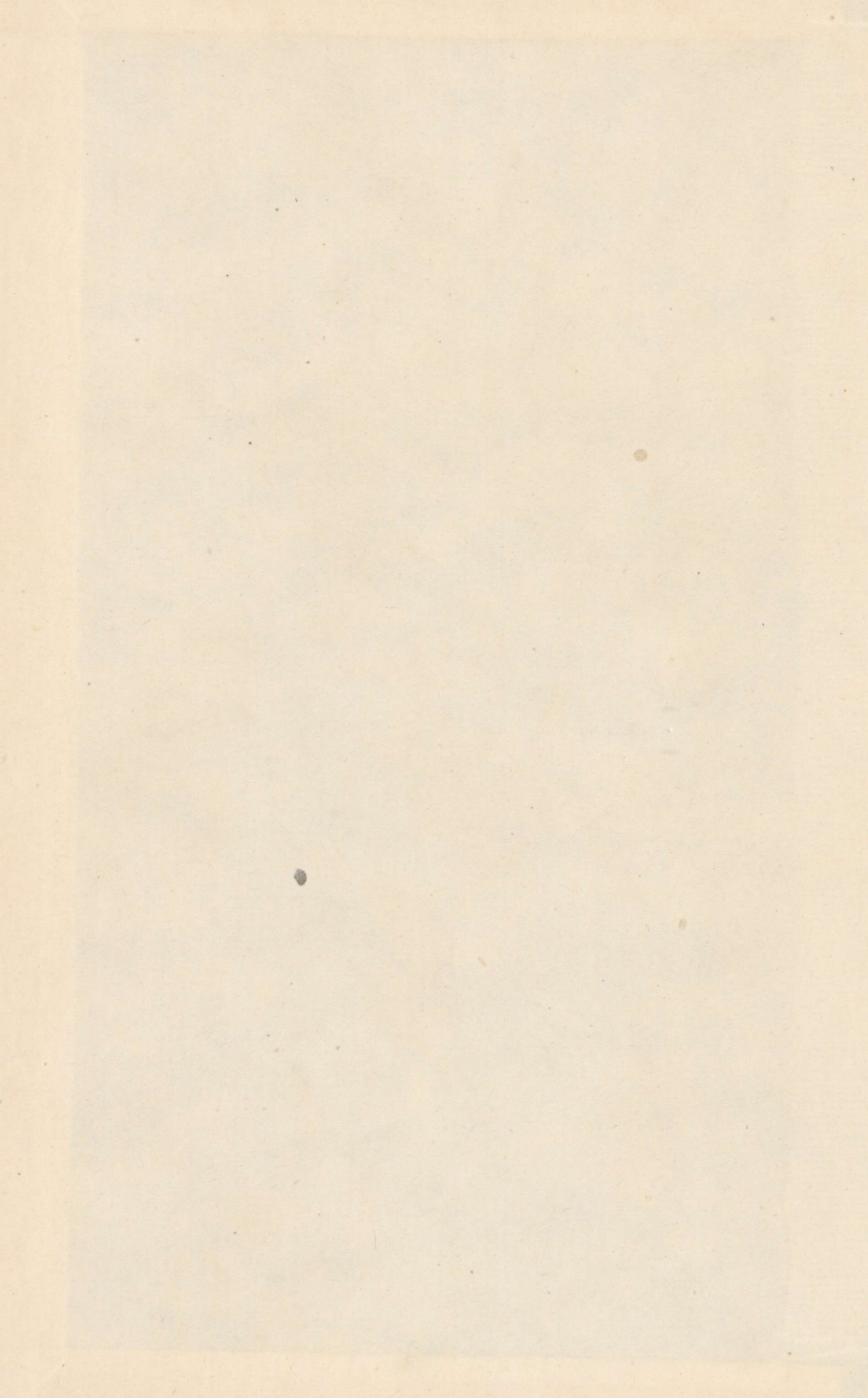
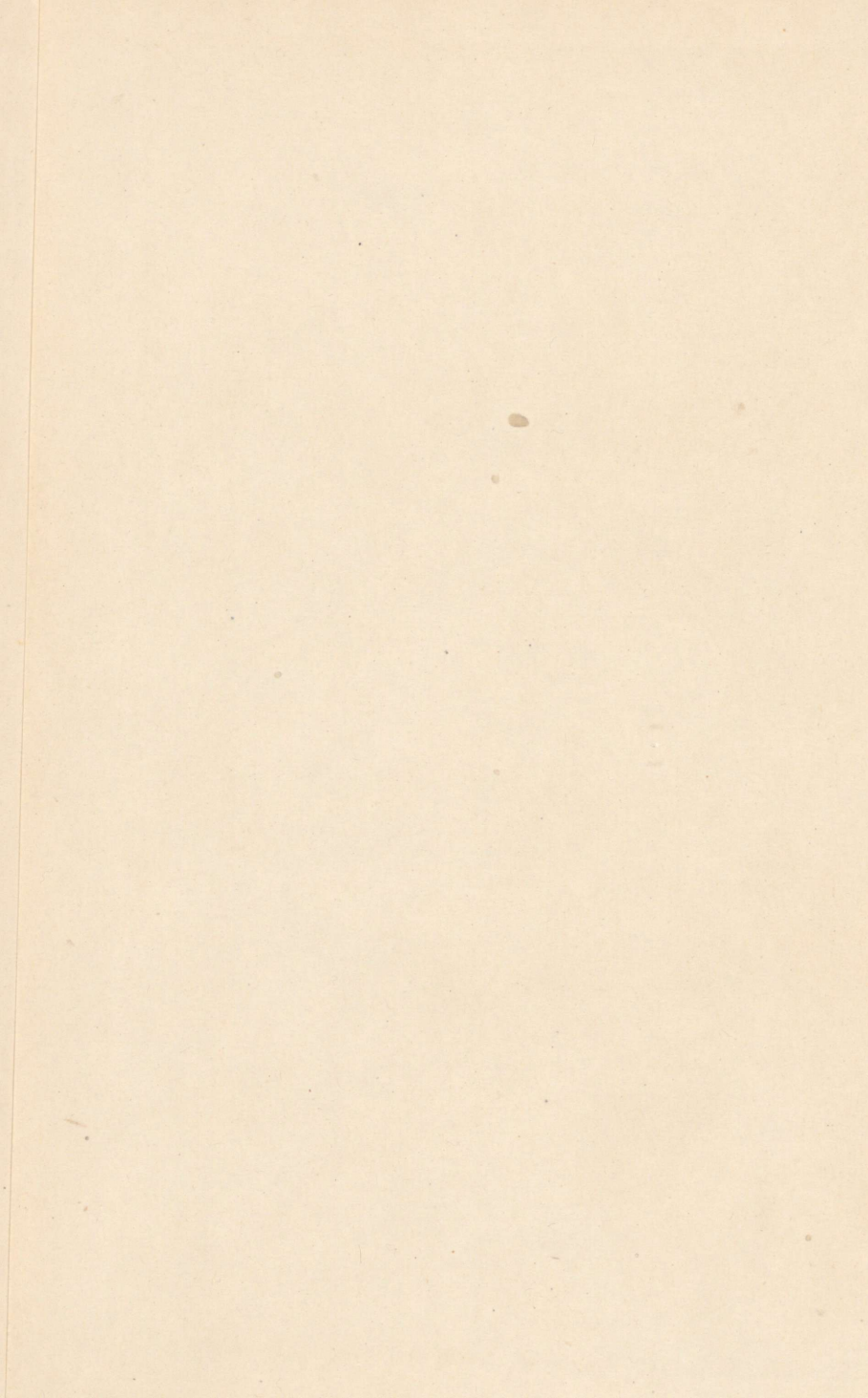




V. KONEN

Schubert







Franz Schubert
(1797-1828)

A-21718

V. KONEN

Schubert

EESTI RIIKLIK KIRJASTUS

TALLINN 1957

TARTU ÜLKOOL

RAVAMATUKOGU

Originaali tiitel:

В. Конен

ШУБЕРТ

Государственное музыкальное

издательство

Москва 1953

Tõlkinud V. Kivilo

TARTU ÜLIKOOLI
RAAMATUKOGU

I
o s a

*

I

SISSEJUHATUS

Schuberti elus polnud mingisuguseid ebatavalisi sündmusi, mis teeksid tema eluloo «ilukirjanduslikult» haaravaks. Hämmastav oma loomingulise produktiivsuse, alaliste otsingute, ülirikaste kunstiliste muljete poolest, näis tema elu väliselt argipäevasena ja üksluisena. Beethoveni ja Weberi, Goethe ja Heine kaasaegsena, kes teostas oma kunstialal samaväärse pöörde, nagu need suurvaimudki, ei leidnud Schubert oma eluajal nendega võrdset hindamist ega saavutanud üldse kuigi laialdast tunnustust. Schuberti loomingu kõige tähtsam osa ei huvitanud kirjastajaid ja jäi käsikirjadesse. Paljud teosed, nende seas ka terve sümfoonia (niinimetatud «Gasteini sümfoonia»)¹, on nähtavasti jäljelt kaduma läinud, aga mõned teosed, nagu näiteks geniaalne «Lõpetamata sümfoonia», leiti peaaegu pool sajandit pärast helilooja surma. Helilooja kodulinnas Viinis toimus kontsert Schuberti teostest vaid üksainus kord tema eluajal.

Schuberti elus ei olnud ei huvitavaid välisreise, ei silmapaistvaid avalikke esinemisi, ei romantilisi seiklusi, ei hiilgavaid seltskondlikke sidemeid, ei väliseid triumfe — kõike seda, mida esineb muusikakuulsuste biograafiates.

Ja ometi, jõudmata kirjastajateni, jõudmata kontserdilavale, jõudmata aristokraatlikesse salongidesse, ooperiteatritesse ja ametlikele pidulikele kontsertidele, võitis Schuberti muusika ka helilooja eluajal tunnustuse eesrindlikus demokraatlikus ringkonnas — selles ringkonnas, kuhu kuulus helilooja ise ja kus vahetult sündis tema muusika.

Schuberti elu näivas proosalisuses on midagi tüüpilist ja

¹ Selle sümfoonia lõi helilooja 1825. aasta suvel Gasteinis.

täendusrikast, sest Schubert oli tihedalt seotud selle demokraatliku linnakultuuriga, millest võrsus uus suund XIX sajandi alguse kunstis. Nagu muusikas, nii ka elus oli Schubert inimene rahva seast — ta oli esimene Viini helilooja, kes ei olnud mitte millegagi seotud õukondliku aristokraatliku sfääriga. Ükski tema kolmest suurest eelkäijast, kes elasid ja lõid Viinis, — ei Haydn, ei Mozart ega Beethoven seisnud niivõrd eemal aristokraatlikust salongikultuurist kui Schubert. Vähe sellest, et Schuberti kunst ülistab rahva igapäevase elu poeesiat. Tema kunst on selles keskkonnas vahetult sündinud ja kujunenud. Kogu oma elu kestel, alates lapsepõlve loomingulistest katsetest, kirjutas Schubert eelkõige teatud kindlale kuulajateringile, kelle seas peaaegu polnud ei professionaalseid muusikuid ega ka vanade kunstitraditsioonide vaimus kasvatatud inimesi. Kvartette näiteks lõi Schubert peamiselt koduseks musitseerimiseks. Tantsude saatest või improvisatsioonidest piduõhtuil sündis tema klaverimuusika. Schuberti laulud — üks tähelepanuväärsemaid nähtusi Lääne-Euroopa XIX sajandi kunstis — on loodud helilooja sõprade kitsas ringis. Alles suure hilinemisega, ja isegi siis õige tühisel arvul, kõlasid need laulud kontserdilavalt. On iseloomustav, et Schuberti loomingu ainsas sfääris, millel polnud vahetut sidet kodumuusikaga ja mida helilooja teadlikult kultiveeris enam-vähem moenõuete vaimus, — nimelt muusikateatri alal — osutusid tema teosed üldiselt vähem õnnestunuiks.

Schuberti kunsti olustikulise demokraatliku suuna ja tema elu välise argipäevasuse vahel on olemas sügav sisemine seos. Schubert ja ta sõbrad kehastasid omaette suunda XIX sajandi alguse Austria kultuuris. See oli rahvuslik demokraatlik suund, mis vastandas end Metternichi-aegse Viini konservatiivsele, kroonulikule ning meelelahutuslikult tühi-sele kunstile.

Aastad, millal kujunes Schuberti maailmavaade, olid murrangulisteks Lääne-Euroopa ajaloos. Beethoven, kes suri vaid üks aasta enne Schubertit, kuulus oma maailmavaatelt ja loominguliselt suunalt hoopis teise ajastusse. Beethoveni noorusaastad langesid ajaliselt kokku ühiskondliku tõusuga, mis kaasnes Prantsuse kodanliku revolutsiooniga. Rohkem kui kolmekümne aasta jooksul kajastas Beethoveni looming äärmiselt mitmekülgset ja sügavalt oma aja revolutsioonilisi ideid. Schubert, kes oli Beethovenist veerand sajandit noorem, elas kogu oma elu temaga ühes linnas ja tunnetas

pidevalt tema lähedust. Kuid loominguliselt ja ideeliselt ei kuulunud Schubert Beethoveni mõttekaaslaste hulka, vaid põlvkonda, mis võrsus juba pärast revolutsioonilist tõusu. Revolutsionist osavõtnud või sellele kaasatundnud isade lastena kasvasid nad ise üles restauratsiooni atmosfääris, sõjaväelise võimu ajal.

Lootus mõistuse ja inimliku õigluse triumfile kadus kohe pärast uue režiimi kehtestamist. Sügav pettumus haaras noort põlvkonda. «Võrreldes valgustajate suureõnaliste lubadustega, osutusid «mõistuse võidu» läbi sisseseatud ühiskondlikud ja poliitilised institutsioonid kibedat pettumust valmistavaiks karikatuurideks.»¹ Abitusetunne uute vägivallavormide ees, huvi langus kangelaslikkuse vastu elus ja kunstis ning eemaldumine ühiskondlikust tegevusest iseloomustas uue aja inimesi.

Kui Beethoven 1804. aastal lõpetas oma «Heroilise sümfoonia» («Eroica») — revolutsioonilise võitluse ja võidu kujundite parima kehastuse XIX sajandi kunstis —, oli Schubert seitsme-aastane. Ent see sümfoonia, millega algas Beethoveni loomingus terve heroilis-dramaatilise muusika periood, langes ajaliselt kokku reaktsiooni avaliku kindlustumisega.² Schuberti noorusaastad ei langenud enam revolutsiooni, vaid restauratsiooni perioodi. Seega eraldab teda Beethovenist terve ajalooline epohh. Ligi viisteist aastat — umbes 1812. kuni 1827. aastani — löid Beethoven ja Schubert, elades üheaegselt Viinis, paralleelselt meistriteoseid, mis on läinud muusikaloomingu «kullafondi» kui kahe erineva kultuuri mälestusmärgid. Beethoveni Seitsmes ja Kaheksas sümfoonia on Schuberti laulude «Gretchen voki juures» ja «Metsahaldjas» kaasaegsed. Üheaegselt Beethoveni grandioosse Üheksanda sümfooniaga ja «Piduliku missaga» lõi Schubert oma lüürilise «Lõpetamata sümfoonia» ja laulutsükli «Ilus möldrineiu». Beethoveni stiili grandioossusele ja võimsusele, tema revolutsioonilisele filosoofiale, tema monumentaalsele arhitektoonikale vastandas Schubert oma miniatuurid, mis võrsusid demokraatlikust keskkonnast. Need on kodused, lüürilised, rahvalikus stiilis pisipalad, mis meenuvad noodistatud improvisatsioonide.

Musset ja Heine poeesias, Weber ja Rossini muusikas on

¹ F. Engels. Sotsialismi arenemine utopiast teaduseni. K. Marx ja F. Engels. Teosed, XV kd., lk. 511.

² Just 1804. aastal kuulutas Napoleon enda imperaatoriks.

Schubertile teatud mõttes lähedasemad kui tema geniaalne kaasmaalane ja kaasaegne (sest igaüks neist, nagu Schubertki, oli oma kunsti vallas romantismi esindajaks). Siiski esineb Schubert oma loominguks kui Beethoveni demokraatlike traditsioonide jätkaja uutes ajaloolistes tingimustes. «Selle, mille Beethoven teostas sümfoonia alal, rikastades oma «üheksaga» nii kujutlust «suurte» inimeste ideedest ja tunnetest kui ka heroilist oma kaasaegses esteetikas, selle teostas Schubert laulu ja romansi alal, luues «lihtsate loomulike mõtete» ning sügavalt inimliku lüürika.»¹ Langedes kokku ajalisel, on Beethoveni suuna ja Schuberti suuna vahel muusikas samasugune erinevus nagu kahe erilmelise ajastu — Prantsuse revolutsiooni ja Viini kongressi ajastu — eesrindliku ideelise suuna vahel.

Schuberti noorpõlvemuljed hõlmavad ajaloolist lõiku, mis on seotud Napoleoni sõdadega. Kaks korda — 1805. ja 1809. aastal — oli Viin Napoleoni armee käes. Nendele sissetungidele järgnes rahvuslik-demokraatlik tõus, mis avaldus peamiselt stiihiliselt, kuid võttis ka organiseeritud ühiskondliku liikumise vormi, kuivõrd see oli võimalik niisugusel reaktioonilisel maal nagu Austria. Kaheteistkümne-aastase poisina haaras Schubertit oma koolikaaslaste patriootiline vaimustus, kes Napoleoni teistkordse Viini vallutamise puhul astusid üle kooli direktori keelust ja registreerusid viimiseni rahvuslikku üliõpilasleegioni. Nii oma sümpaatiate kui ka tegelike sidemete poolest kuulus Schubert austria rahvuslik-demokraatlikku liikumisse, mis püsis kuni 1848. aasta märtsirevolutsioonini. Schubert on selle perioodi Viini kunstinimeste silmapaistvaim esindaja. Tema muusika on samasugusel määral rahvaliku Viini kultuuri laps nagu Viini kohvikuis esitatud Lanneri ja vanema Straussi valsid, nagu Ferdinand Raimundi rahvalikud muinasjutunäidendid ja komöödiad Leopoldstatti teatris, millel oli tohutu populaarsus Viini demokraatliku publiku seas, nagu rahvapeod Viini pargis Prateris.

Ent Metternichi-aegse Viini vaimuelu rusuvateks joonteks (see moodustabki põhimõttelise piiri Schuberti kunsti ja Lanneri kunsti vahel) olid äärmine pealiskaudsus ja trivialsus. Tolleaegse Viini vaimuelu oli sügavalt väikekodanlik. Hiljem sai periood, millal kujunes uus linnakultuur, nimetuse «Biedermeieri aeg» — ühe ajakirjaniku pseudo-

¹ B. Assafjev. Jevgeni Onegin, M.-L. 1944, lk. 10.

nüümi järgi, kes avaldas 1815. aastast alates humoristlikus ajakirjas sentimentaalseid filisterlikke luuletusi. Neis ülistati väikekodanliku mugavuse meeleolusid. Ideeline piiratus ja «sõjakas» enesega rahulolu iseloomustasid «biidermeierliku» Viini kunstielu. Ühiskondlik tõus oli juba seljataga. Austria kõhklev ja arg kodanlus oli nõus aristokraatiaga kokkuleppepoliitikat ajama. Napoleoni-järgsel perioodil muutus Austria, mis oli üldse ühiskondlik-poliitilises suhtes tugevasti mahajäänud maa, Lääne-Euroopa reaktsiooni keskpunktiks. Halastamatu pealetung demokraatlikule mõttele, salapolitsei lakkamatu järelevalve iga Viini elaniku üle, julm tsensuur, mis ei lasknud välismaalt mitte mingisugust kirjandust sisse tungida, avalike raamatukogude keelamine jne. — kõik see põhjustas rahva vaimuelu kohutavat piiratust ja vaesumist.

«... rahvale lubatud vaimutoitu valiti väiklase ettevaatlikkusega ja anti välja väga kitsilt. Kasvatus oli kõikjal katoliku vaimulike käes... Ajalehti polnud üldse olemas... Mis puutub kirjandusse üldiselt, siis ei kasvanud see terve sajandi jooksul... Ja piki kogu piiri, kus Austria maa-alad puutusid kokku mõne tsiviliseeritud maaga, oli tolliametnike kordonile lisaks seatud tsensorite kordon, kes ei lasknud Austriasse mitte ühtki välismaist raamatut või ajalehte, enne kui selle sisu oli kaks või kolm korda põhjalikult läbi uuritud ja kurikavala ajavaimu vähimatestki jälgedest vaba leitud olevat.

Peaaegu 30 aasta jooksul pärast 1815. aastat toimis see süsteem imestamisväärse eduga. Austria jäi Euroopale peaaegu tundmatuks ja Euroopa Austriale peaaegu niisama vähe tuntuks. Üksikute klasside ja kogu elanikkonna sotsiaalne seisund aga ei muutunud näiliselt vähimalgi määral...»¹

Viini elanikud lakkasid faktiliselt lugemast. Mitte ainult avalikud diskussioonid, vaid isegi kõnelused tõsistel teemadel seltskonnas muutusid mõeldamatuiks. Meieni jõudnud kurdi Beethoveni vestlusvihikud näitavad, kui sageli hoiatasid teda sõbrad, et ta ei avaldaks oma arvamust avalikes kohtades nii valjusti ja vabalt. Igasugune elav rahvakogunemine äratas kahtlust. Kuulus Viini näitlejate, luuletajate ja muusikute «klubi», mis kogunes lõbusaks ajaviitmiseks

¹ K. Marx ja F. Engels. Revolutsioon ja kontrrevolutsioon Saksamaal. Kogutud teosed, VI kd., lk. 40–41.

ühte restorani ooperiteatri ligidal,¹ aeti politsei poolt laiali ilma vähimagi nähtava põhjusega. Schuberti sõprade ringi kiusati korduvalt taga; see läks kuni ametlike noomitusteni ja ühe ringiliikme väljasaatmiseni ainult sellepärast, et regulaarsed kohtumised ja tõsised vestlused olid Viini politsei silmis «jakobiinlike» meeleolude tõendiks.² Metternichi-aegse Viini atmosfääris oli rahva energia aheldatud ega leidnud väärilisi väljendusvorme. Tung tühiste, muretute meelelahutuste järele omandas Viinis hüpertrofeerunud vormid. Kõige halvamaitselisema kodanliku estraadi õitseag oma karjuvate efektide ja virtuoosliku trikikunstiga langes just neisse aastaisse. Välismaised, prantsuse ja itaalia autorite ooperid, milles suurilma publik otsis vaid meelelahutust, tõrjusid välja Viini klassikute teosed. Samal ajal kui Rossini ja Spontini ooperite lavastused andsid täiskassasid, püüdis Beethoven tohutu vaeva ja alandusega leida võimalust oma Üheksanda sümfoonia esitamiseks. Näis, et publik janub ainult lõbustuste järele. Kõhurääkijad, müstikud-šarlatanid, vahakujude muuseumid, tulevärgid, estraadivirtuosid, ebatavalised loomad loomaaias ja muud taolised sensatsioonid kõitsid üksteise järel Viini elanike tähelepanu. Ja Viin lõbutses ning tantsis ööd läbi kohvikutes ja linna-tagustes kõrtsides, tantsusaalides ja eramajades, tänavail, väljakuil ja avalikes aedades.

Viini noore demokraatliku intelligentsi ringid, mida neil aastail tekkis hulgaliselt, ei tähendanud sugugi rahvast eemaldumist. Need väljendasid protesti ümbritseva väikekodanluse kergemeelsuse, intellektuaalse panetumise ja banaalsuse vastu. See oli ainuvõimalik vastupanuvorm rõhuvale aadellik-politseilikule vägivallale. Nende intelligentide maailmavaade, vaimsed huvid ja loomingulised otsingud olid orgaaniliselt seotud rahvusliku kultuuriga.

Teistes ajaloolistes tingimustes tekkinud rahvalik kultuur oleks võinud anda tohutuid kunstiväärtusi. Tuhande kilomeetri kaugusel Schuberti-aegsest Viinist, Euroopa teises

¹ Castelli klubi. Castelli oli dramaturg, luuletaja ja toimetaja. Tema organiseeritud klubi külastasid Grillparzer, Rellstab, Rückert, Weber, Moscheles jt.

² Iseloomustav on järgmine väljavõte Schuberti varanduse ametlikust üleskirjutusest, mis on avaldatud pärast tema surma:

«Kas oli mahajäetud varanduse hulgas raamatuid ja kas neist teatati raamatute kontrollimise valitsusse otsekohe pärast üleskirjutamist? — Ei olnud.»

ääres, Venemaal põhjustas samal ajal rahva patriootiline vaimustus, mille kutsus esile Isamaasõda, rahvusliku kirjanduse, teatri ja muusika võimsa õitsengu. Selle perioodi venelastest kaasaegsed on Puškin ja dekabristid. Mitte väikekodanlikud ideaalid ega romantiline esteetika oma sisemaailma põgenemise tendentsidega, vaid Puškini mitmekülgne realism määras XIX sajandi vene kunsti suuna. Neilsamadel aastatel, millal Schuberti loomingus üha tungivamalt kõlas üksinduse romantiline noot, sündis Venemaal «Ivan Susanin».

Schubertist sõltumata ja kaua enne tema teoste Venemaale tungimist kujunes seal juba oma analoogiline rahvalik suund. Vene olustikuromanss, vene kammer-klaverimuusika on lähedases suguluses Schuberti esteetikaga. On iseloomulik, et enne kui Schuberti muusika leidis tunnustust professionaalses muusikamaailmas, kaua enne seda, kui külalisesinejad Schuberti laulude virtuoosseid instrumentaaltranskriptsioone mängides need «moodi» viisid, olid Schuberti laulud Venemaal eluõiguse võitnud kõige eesrindlikuma demokraatliku intelligentsi ringkondades. Schuberti esimesteks «austajateks» Venemaal olid vene 30.—40. aastate kultuuri kõige silmapaistvamad esindajad. Stankevitš, Ogarjov, Herzen, Bakunin, Panajev, Koltsov, Odojevski, Lermontov ja teised — kõik nad aitasid sel või teisel määral kaasa Schuberti laulude levikule vene demokraatlikus keskkonnas.¹

Kuid lüüriline suund, mis põhiliselt, kuigi mitte ammendavalt, karakteriseerib Schuberti esteetikat, oli Venemaal vaid üks paljudest kunstisuundadest. Heroilis-patriootiline teema, sotsiaalse protesti teema, sotsiaalne satiir ja rahvus-

¹ Nii näiteks kirjutas Stankevitš, kes 1835. aastal «avastas» «Metsahaldja», vaimustatud kirja J. M. Neverovile, milles tunneb tuska selle üle, et mainitud avastus ei kuulu esimesena temale. Ta muutus Schuberti tuliseks austajaks ning saatis Bakuninitele Schuberti laulude kogumiku «Luigelaul». Bakuninite perekonda jäid need laulud kindlalt püsima. Ogarjov tõlkis vene keelde mõned Schuberti laulude tekstid, nende hulgas ka kuulsa «Serenaadi». Herzen meenutab «Möödunud ja mõtetes» seda, kuidas austati Schubertit noore demokraatliku intelligentsi hulgas. A. V. Koltsov saatis «Metsahaldja» oma õele Voroneži. I. Panajev paigutas eri peatüki «Mõtteid Schubertist» oma jutustusse «Aktaion». Selles nimetab ta Schubertit geniaalseks kunstnikuks, kelle üle XIX sajand kunagi uhkust tunneb. Ilukirjanduses (Lermontovil, Odojevskil, Turgenevil) on viiteid selle kohta, et Schuberti laulud on tunginud vene olustikku jne.

lik eepika olid vene kunstikultuuri lahutamatuiks elementideks. Schubertil aga ei kõlanud seda laadi motiivid kusagil täie häälega.

Ehkki Schubert oli opositsiooniliselt meelestatud Metternichi-aegse Viini läppunud atmosfääri suhtes, ehkki tema helitööd kaugelt ületasid valitseva kunstilise taseme, polnud ta siiski oma loomingus täiesti vaba ei oma ümbruse spetsiifikast ega ka piiratudest.

Loomingulisele omapärale vaatamata oli Schubert Viinile ja oma ajale väga tüüpiline kunstnik. Tema side Viini kultuuriga ei avaldunud mitte ainult tema kodulinna muusikaliste traditsioonide jälgimises. Sellest tuleb üksikasjalisemalt juttu edaspidi. Kogu tema vaimne areng oli tingitud Metternichi-aegse Viini ühiskondlikust atmosfäärist. Schuberti elulugu võib olla suurepäraseks materjaliks ühele klassikalisele teemale, mida käsitleti XIX sajandi realistlikus kirjanduses, — teemale kodanliku ühiskonna eesrindlikust kunstnikust, kes hukub katusekambris näljast, kuid ei ole võimeline kompromissiks filistrite või lõbutsevate rikkaste «kunstiliste» nõuetega.

Schuberti väliselt ühetooniline ning ränk elu oli tegelikult tulvil suuri loomingulisi sündmusi. Looming ja vaimne suhtlemine temale mõttelaadi poolest lähedaste inimestega täidavad tema lühikese elu. Väljaspool muusikat ja väljaspool sõprade ringi ei ole Schubertil elulugu.

II

LOOMINGULISE KUJUNEMISE AASTAD

Franz Seraphim Peter Schubert sündis 31. jaanuaril 1797. aastal Viini eeslinnas Lichtentalis. Tema ema, sündinud Elisabeth Vietz, oli lukksepa tütar, isa — samuti Franz Schubert — moraavia päritoluga talupoja poeg. Isal oli õnnestunud haridust saada ja Franzi sündimise ajal töötas ta Lichtentalis kirikukooliõpetaja ametikohal. Franz Schubert oli neljas viiest lapsest, kes sellest abielust ellu jäid. Kõik lapsed elasid heliloojast palju aastaid kauem ja isegi perekonnapeale oli määratud saada oma geniaalse poja pärijaks.

Üheteistkümnenda eluaastani elas Schubert kodus. Ka pärastpoole ei katkestanud ta sidemeid kodustega, selle

keskkonnaga, millel oli püsiv mõju kogu tema kunstniku-saatusel.

Esiteks puutus Schubert perekonna kõrgesti arenenud musikaalsuse tõttu varakult kokku muusikaga. Nii ta isa kui ka kaks vanemat venda olid asjaarmastajad muusikud. Perekonnas oli juba ammu välja kujunenud regulaarne ühise musitseerimise komme, mis oli nii iseloomulik austria talupoegadele ja linnakäsitöölisele. Schubertil oli oma kodune kvartett. Franzi esimesteks muusikaõpetajateks olid isa ja vend Ignaz, kes õpetas talle viuli- ja klaverimängu. Isa kirikukoolis oli oma koor ja selle koori juht Michael Holzer tutvustas Schubertit heliloomingu alustega, koorimuusikaga, orel- ja klaverimänguga. Schuberti mitmekülgne muusikaline haridus ei tuginenud professionaalsetele alustele. Virtuoose kontserteerimiskunsti sündimise ajastul oli niisugune patriarhaalne muusikaline haridus pisut vanamoeline. Tööpolest, virtuoosse klaverimängu-oskuse puudumine oli üks põhjusi, miks Schubert võõristas kontserdilava. Pärastpoole püüdis ta üle saada kartusest suure kontserdilava ees, mis XIX sajandil muutus kõige mõjukamaks uue muusika, eriti klaverimuusika propageerimise paigaks. Ent virtuooslikkuse puudumist kompenseeris helilooja muusikalise maitse puhtus ja tõsidus.¹ Isegi kõige «kontsertlikumad» Schuberti teosed on vabad estraadlikust poosist, tahtlikust efektsusest, soovist meeldida kodanliku publiku maitsele, kes otsis kunstis eeskätt meelelahutust. Schubertite koduses ringis esitatud muusikat, olgugi et see oli ebatäiuslik professionaalsest vaatepunktist, iseloomustavad tõsidus, siirus, karskus — rahvaloomingule omased väärtused. Muusika oli suhtlemise, tunde väljendamise, aga mitte pealiskaudse meelelahutuse vahend. Kõik teosed, mis Schubert kirjutas pärastpoole, on säilitanud selle puhtuse ja lihtsuse.²

Niisama oluline on Schuberti loomingu katkematu side rahvalike olustikuliste žanridega, mida viljeldi tema koduses ringis. Schuberti põhiline žanr — laul — pärineb rahvamuusikast. Seega ammutas kõige novaatorlikum haru Schuberti loomingu värskust just traditsioonilisest rahva-

¹ Schuberti ligikaudu 1000 muusikateose hulgas on vaid kaks kontsertlik-virtuooset teost — Kontsertpala viiulile ning orkestrile ja Polonees viiulile orkestriga.

² Schumann kirjutas, et Schubertil «polnud vaja endas maha suruda virtuoosi».

likust olustikumuusikast. Laul, klaverimuusika neljale käele, rahvatantsude (valsid, ländlerid, menuetid, marsid jt.) töötused, mida Schubert juurutas professionaalse muusika valdkonda, lähtuvad tema kõige varasematest kunstimuljetest. Kogu elu jooksul säilitas Schubert sideme mitte lihtsalt Viini olustikumuusikaga, vaid just Viini eeslinna iseloomuliku muusikaga.

Kahtlemata kuulub sellesse kunstilise kujunemise perioodi noore Schuberti kokkupuutumine Viini ülikirika muusikalise folklooriga. Selles linnas ida ja lääne, põhja ja lõuna piiril, «lapitud» impeeriumi pealinnas, segunesid paljud rahvuskultuurid. Linna lõunamaine arhitektuuriline ilme, tema muusikaelu ja traditsioonid meenutasid slaavi ja itaalia maade kultuuri. XVIII ja XIX sajandi vahetusel kõneles Viin vähemasti kümnet keelt ja murrakut. Õukonnasfääris ja kõrgemas seltskonnas valitsesid saksa keele kõrval prantsuse ja itaalia keel. Rahva hulgas olid levinud slaavi keeled ja väikekaubitsejatel, kellel oli side kõige alama rahvaga, kujunes isegi oma žargoon — slaavi keelte ja itaalia keele segu. Kaupmeeste maailmas räägiti idamaa keeli. Veelgi rikkalikum ja paljurahvuselisem oli muusikaline folkloor, mis levib alati vahetumalt kui kõnekeel. Austria, saksa, itaalia, slaavi (ukraina, tšehhi, ruteeni, horvaadi), ungari ja mustlasfolkloor, mis oli esindatud mitte ainult terviklike laulude ja tantsudena, vaid sageli üksikute meloodiliste või rütmiliste elementidena, kõlas Viinis kõikjal. Viini olustikumuusika aga oli väga arenenud ja paljuharuline nähtus, mis hõlmas nii rea «tänavamuusika» erivorme (serenaadid, puhkpillimuusika avalikes aedades, kohviku-, restorani- ja kõrtsimuusika) kui ka avalikke tantsupidusid, kontserte ja musitseerimist salongides või kodus. See kordumatu isikupärane, mis on omane igale intonatsioonile Schuberti lauludes ja annab neile selge omapära, eraldades nende helikeelt XVIII sajandi professionaalses muusikas väljakujunenud helikeelest, on osaliselt seotud ka juba tema varase loominguperioodi muljetega. Kahtlemata pakub huvi tšehhi helilooja Dvořáki väide, et mõned iseloomulikud uued võtted Schuberti harmoonias (nagu näiteks mažoori-minoori «mäng») on tunginud tema loomingusse slaavi rahvaviisidest.

Schuberti tohutu muusikaanne äratas ümbritsevate inimeste tähelepanu juba helilooja lapseas. See avaldus esialgu erakordses andes mängida mitmesugustel muusikariis-

tadel, laulmises (11-aastaselt laulis Franz kirikukooris solo-soprani osa) ja erakordselt kiires harmooniareeglite omandamises. Sellesse perioodi kuuluvast loomingust pole jälgi leitud.

1808. aastal pani isa Franzi kuninglikku õukonnakonvikti. See oli kinnine üldhariduslik õppeasutus, mis oli ühtlasi ka õukonnalauljate kooliks, kus suurt rõhku pandi muusikalisele kasvatusel.

Franz sai konkursil sisse, äratades komisjoni imestust oma suurepärase laulmisoskusega, ja ta võeti otsekohe vastu õukonna koorilauljaks. Tema heliloojaande formeerumises, tema loomingu suuna ja isegi teda eluteel ümbritseva keskkonna kujunemises olid konviktis veedetud aastad määrava tähtsusega.

Sellest ajast saab alguse Schuberti otsene kokkupuutumine professionaalse muusikakultuuriga ja tutvumine klassikalise muusikaga. Neil aastail algab ka Schuberti pingelise ja produktiivsuse poolest taltsutamatu, peaaegu ebatõenäoline loominguuline tegevus.

Konviktis oli Schuberti huvide keskpunktiks õpilasorkester, milles ta mängis esimest viulit ja mida ta hiljem juhtas. Niipalju kui võime otsustada, polnud teistele konviktis kasvandikele orkestris mängimine kaugeltki mingiks professionaalseks kooliks. Mängijaid õpetati väga viletsasti. On teada juhtumeid, kus õpilased esitasid puhkpilli- või tšellopartii ilma vähimagi professionaalse ettevalmistuseta. Ometi mängis orkester igal õhtul uusi teoseid — terveid sümfooniaid ja avamänge, lugedes neid otse lehest ja esitades neid ilma igasuguse viimistluseta. Õpilaste repertuaaris olid valdavas enamikus keskpäraste heliloojate (Kozeluchi, Krommeri, Pichli jt.) keskpärased teosed. Ja siiski oli see orkester ja temaga seotud tegevus Schubertile äknaks muusika suurde maailma. Konvikt oli seotud Viini õukonnaga ja asus Viinis — linnas, mis oli kahe sajandi jooksul olnud Lääne-Euroopas üheks juhtivaks muusikakeskuseks. Juba XVII sajandil oli Viini õukond Itaalia ooperi «filiaaliks», XVIII sajandil aga viljeldi Viinis kõiki paljude rahvuste erisuguseid ooperižanre (itaalia heroiline ooper ja *opera buffa*, prantsuse koomiline ooper, saksa rahvalik laulumäng, viini õukonna-laulumäng, Glucki reformaatorlik ooper, muinasjutuooper jt.). Schuberti-aegses Viinis lavastati pidevalt kõige mitmekesisemaid oopereid, alates Mozarti «Don Juanist» ja «Võlulöödist» ning lõpetades

Spontini uute ooperitega. XVIII sajandi teisest poolest alates oli Viin üldise tähelepanu objektiks kui klassikalise sümfonismi kodumaa. Kõigest mõni aasta enne Schuberti sündimist suri Viinis Mozart. 90-ndail aastail lõi veel Haydn oma parimaid teoseid, aga juba üllatas noor Beethoven viinlasi oma uue kunstiga. Muusika-akadeemiad¹, vaimuliku koorimuusika kontserdid, sümfooniad, instrumentaalansamblid ja klaverisonaadid olid Viini traditsiooniks kahe sajandi pii- ril. Kui provintslilik oligi Schuberti vahetute juhendajate maitse, pidi õukonnakonvikt linna üldise kõrge muusikakul- tuuri-taseme juures paratamatult kokku puutuma tõelise kunstiga. Konviktis viibimise aastail õppis Schubert osalt kontsertide, osalt õpilasorkestri kaudu tundma Mozarti (Sümfoonia sol-minoor, «Figaro pulma» ja «Võluflöödi» avamäng), Haydni (rida kvartette, sümfooniaid ja oratoo- riumid «Maailma loomine», «Aasta-ajad», «Tobiase tagasi- tulek», «Lunastaja seitse sõna»), Beethoveni (Teine, Viies, Kuues sümfoonia, «Coriolanuse» avamäng, Fantaasia koo- rile klaveri ja orkestriga, Missa Do-mažoor) jt. teoseid. Nii- palju kui säilinud kirjade põhjal võib otsustada, haarasid muusikaõpingud sünges ja ebamugavas konviktis viibimise ajal noore Schuberti tervenisti. Haydni, Mozarti ja Beet- hoveni muusika, nagu ta ise väljendas, «vapustas» teda. Poisi eksimatu maitse tegi iseseisva valiku uutest muusika- muljetest ja sundis teda avalikult protesteerima õpilasreper- tuaari keskpärase kunstilise taseme vastu. Tema ideaaliks neil aastail oli Mozart.

Klassikute instrumentaalmuusika mõju noorele Schuber- tile oli niivõrd sügav, et ta kogu oma loomingulise tee kestel jätkas selle muusika traditsioone. Andumus klassikuile, eriti Mozartile, oli pärastpoole üheks lahkarvamuste põhjuseks Schuberti ja Salieri vahel. Viimane oli ainus Schubertile tuttav mõjukas isik õukonnakunsti maailmas. Kaitstes oma loomingus klassikalisi norme, oli Schubert vastuolus aja valitseva maitsega. Nendel estraadliku virtuoosse muusika ja välismaise meelelahutusliku ooperi õitsenguaastail näis sonaatide ja sümfooniade mood lõpule jõudvat.² Beethoven, kes lõi sel ajal oma Üheksandat sümfooniat ja viimaseid sonaate ning kvartette, oli üksik oma näivas raugalikus

¹ Nii nimetati tollal alles tekkima hakkavaid avalikke kontserte. *Tõlk.*

² Trükkis avaldatud sonaatide arv vähenes järsult. Nõuti ainult tantsumuusikat, Rossini ooperite seadeid jne.

kangekaelsuses. Noortest tuntud viinlastest ei järgnenud talle sellel teel peaaegu keegi. Schubert, romantilise miniatuuri looja, osutus ta kujutlust õpiaastail nii tugevasti mõjutanud Viini klassikalise sümfonismi jätkajaks.

Schuberti kunstilises kujunemises mängis kaheldamatut osa õpilasorkestri juht, tšehh Wenzel Ruzicka. Ruzicka oli küllaltki keskpärane muusik, kes ei olnud iseenda tunnistust mööda võimeline juhendama Schuberti õpinguid teooria ja kompositsiooni alal.¹ Kuid siiski oli tal poisile suur ja progressiivne mõju. Olles armunud oma kodumaa rahvamuusikasse, andis ta Schubertile edasi vaimustuse rahvalaulude vastu, mis kõlasid nende ümber. Noore helilooja loomingulistesse otsingutesse suhtus ta huvi ja kaasaelamisega. Ka pärast konvikti lõpetamist ei katkestanud Schubert temaga sidemeid. On iseloomulik, et konviktis toimus «Metshaldja» esiettekanne (peaaegu otsekohe pärast selle loomist).² Ruzicka «õigustas» kohalviibivate õpilaste ees ebatavalist harmooniat, mille abil Schubert oli loonud sünge fantastika kujundid.

Tšehhi muusikud on korduvalt avaldanud Schubertile progressiivset mõju.³ Nähtavasti ühendas neid Schuberti isikupärase suunaga rahvuslike avaldusvormide taotlus ja Viini muusikutest laiem silmaring.

Oma suuna otsingud ilmnesis Schuberti loomingus otsekohe.

Teooria ning kompositsiooni alal ei olnud tal praktiliselt juhendajat. Schubertit aheldas teatud mõttes range kooli puudumine. Edaspidi tundis ta polüfoonilise stiili mitteküllaldase valdamise puudust sel määral, et hakkas viimasel eluaastal kontrapunkti tunde võtma. Ent rutiini, pedantsuse ja võõra surve puudumine, mis oleksid keskpäraste pedagoogidega suhtlemisel vältimatud olnud, võimaldas tal otsekohe leida oma suuna.

¹ Pärast mõnda teooriatundi teatas Ruzicka, et tema õpilane «teab juba kõik. Mul ei ole talle midagi õpetada».

² Schubertil ei olnud oma klaverit, ta komponeeris alati ilma instrumentida. Pärast «Metshaldja» loomist läks ta konvikti, et kuulda, kuidas tema teos tegelikult kõlab.

³ Nii näiteks hindas silmapaistev virtuoos Josef Slavik, keda hüüti tšehhi Paganiniks, Schubertit kõrgelt ja esitas oma kontserdil Fantaasia viiulile klaveri saatel op. 159, mille Schubert oli loonud tema jaoks. Ignoreerides kriitika teravalt eitavaid hinnanguid, kordas ta Fantaasiat ka järgmisel kontserdil. On teada, et Schuberti uute klaverižanride — «Ekspromptide» ja «Muusikaliste hetked» eeskujuks olid tšehhi heliloojate Worziczeki ja Tomascheki klaveripalad.

Schubert õppis peamiselt selle muusika varal, mis kõlas tema ümber, ja komponeeris ainult sisemise loomingutarbe ajal. Tema teostes, isegi range vormi puhul, on alati tunda suurt siirust, väljendusvabadust, mis oleks pikaajalise «koolirežiimiga» võib-olla maha surutud. On iseloomulik, et kolmeteistkümne-aastase Schuberti esimesed loominguulised katsetused ei kuulu neisse žanridesse, mida kasutati muusikapedagoogilistes ringkondades (motetid, sonaadid, fuugad jne.), vaid olustikužanridesse, mis ei olnud akadeemilises keskkonnas veel «seaduslikeks tunnistatud». Schuberti esimesteks teosteks on Klaverifantasia neljale käele ja rida laule («Hagari kaebus» Schückingi tekstile, «Leinafantasia» ja «Tütarlapse kaebus» Schilleri tekstile ja «Isatapja» Pfeffeli tekstile). Schuberti loominguuliste otsingute iseseisvust kinnitab veel kord suhete iseloom helilooja Salieriga, kellega ta tutvus 1812. aastal.

Kahe aasta jooksul lõi Schubert niisuguse hulga teoseid kõikides žanrides, et tõmbas endale õukonna kapellmeistri, kuulsa Salieri tähelepanu. Direktori eriloaga hakkas Schubert käima tema juures kodus tundides.

Salieri, kellel oli ametlikult väga kõrge seisund ja kellel oli suur mõju muusikute seas, kuulus oma maailmavaatelt ja kunstimaitselt eelmisse sajandisse. Sellest hoolimata, et Salieri oli Glucki koolkonna tuntumaid poolehoidjaid, jäi ta siiski kosmopoliitilise õukonnakunsti esindajaks ega mõistnud sugugi oma õpilase psühholoogiat ja maitsset. Eriti Mozartisse suhtus ta avaliku vaenuga (räägitakse, et ta ei jätnud vahele ühtegi Mozarti «Don Juani» etendust just selleks, et veelkordselt ära märkida teose «puudusi» ja juhtida nendele noorsoo tähelepanu). Veendunud selles, et väljaspool õukondlikku itaalia ooperit pole tõelist muusikakoolkonda, protesteeris Salieri igati Schuberti rahvuslike ja olustikuliste püüdluste vastu. Ta kasvatas teda peamiselt itaalia ooperite partituuride najal, tõmbas noore Schuberti teostest maha kõik kohad, mis tuletasid meelde Haydnit või Mozartit, halvustas Schuberti kiindumust laulužanri, ja sundis talle saksakeelsete värsside asemel peale itaalia tekste, hoiatades teda eriti Schilleri ja Goethe eest. Kui Schubert näitas talle oma «Gretchenit voki juures», Lääne-Euroopa laululoomingu meistriteost, suhtus Salieri sellesse halvustavalt (nagu üldse igasugune laul, oli ka see tema silmis «tühine asjake») ja soovitas veel kord tungivalt asuda *opera seria* loomisele. Pärastpoole nimetati Schuber-

tit kõigis ametlikes iseloomustustes Salieri õpilaseks. Schubert omandas temalt tõepoolest vokaalse faktuuri tehnika ja mõningad ooperlikud dramaturgilised võtted. Siiski oli tundidel üldiselt niivõrd pealiskaudne iseloom, et Schubert võis takistamatult jätkata iseseisva tee otsimist.¹

Ent kuigi Schubert ei leidnud kompositsiooniõpetajalt oma otsinguis ei osavõttu ega ergutust, hakkas juba neil aastail tema ümber kujunema oma loominguline keskkond. Siia kuulusid tema konviktikaaslased, poisid, kes kirglikult armastasid muusikat ja uut rahvuslikku poeesiat ning võtsid vaimustatult vastu Schuberti lapsepõlveteosed. Paljutki Schuberti ja tema sõprade suhetes võib kahtlemata selgitada tema tohutu isiklik võlu, erakordne anne võita sõpru, oskus ebateadlikult kõita inimesi ja säilitada nende sõprust kogu eluks. Kuid ometi ei saa nende suhete alust näha ainult helilooja hingelistes omadustes.

Schubertit ja tema koolikaaslasti sidusid sügavad ning püsivad huvid. Mitme oma sõbraga, kes saatsid teda kogu eluteel, sai ta lähedaseks juba kooliajal.² On iseloomulik, et Schuberti sõpradeks ei olnud tema klassi- või eakaaslased, vaid sageli temast mitu aastat vanemad või nooremad poisid. Kõik need «oma sajandi pojad» olid mõttekaaslased ja kehastasid uue ajastu intelligentsi. Ühiskondlikud ja filosoofilised probleemid, mis olid kõitnud revolutsiooni-aegse põlvkonna mõtteid, ei huvitanud esialgu veel seda noorsugu. Restauratsiooniajastu eripärasused Austria oludes sulgesid neile ühiskondliku tegevuse tee. Uus põlvkond püüdis kunsti, kuid mitte «plahvatava», revolutsioonilise ega dramaatilise kunsti poole. Ta otsis uut iluideaali, ja see ei võinud seotud olla kangelaslike lahingute, revolutsioonilise paatose ning rahva võidupeo kujunditega. Kujutlused ilust seostusid intiimse ja lüürilise maailmaga, looduse ja igapäevase elu kujunditega, muistendite ja muinasjuttudega. See uus ideaal oli juba välja kujunenud saksa lüüri-

¹ On huvitav märkida, et sellel loomingualal, kus Schubertil oli juhendaja, s. o. ooperiloomingus, ei leidnudki ta oma suunda.

² J. Spaun, A. Stadler, J. Senn, J. Kenner, B. Randhartinger, A. Holzapfel ja teised. Nende andumus Schubertile oli piiritu. Nad elasid kaasa tema loomingulistele kavatsustele ja varustasid teda ka noodipaberiga (mida Schubert kulutas nii palju, et tal ei jätkunud selle ostmiseks raha), kirjutasid ümber tema käsikirju, levitasid ning propageerisid tema teoseid ja käisid pühapäeviti isegi tema juures kodus, et osa võtta perekondlikust musitseerimisest.

lises poeesias. Schubert ja tema sõbrad konviktist püüdlisid selle ideaali poole peaaegu instinktiivselt. Nad õppisid tundma Goethe ja Schilleri ning nende vähemtähtsate kaasaegete luulet, tundes vaimustust selle rahvaluule-läheduse, üldmõistetava vormi ja meeleolude rikkuse üle. Paljudest Schuberti sõpradest kujunesid hiljem luuletajad. Luule oli Schubertile kogu elu jooksul kõige tähtsamaks loomingustiimuliks.¹

Pärast õppetöö lõppu jäid Schubert ja tema sõbrad halvasti köetavasse muusikatuppa, et esitada oma lõbuks Mozarti sonaatide kõrval Zumsteegi laule. Johann Zumsteeg — Mozarti ja Beethoveni kaasaegne, kes pole jätnud jälgi «õpetatud» klassikalisse muusikasse, — lõi saksa luuletajate tekstidele laule, mis levisid väga laialdaselt rahva hulgas. Schubert lähtus oma laululoomingus sellelt aluselt, mille oli rajanud Zumsteeg. Juba tema varases muusikas on tunda saksa poetilise ballaadi helisid, kujundeid ja meeleolusid.

1813. aastal lõpetas Schubert õpingud konviktis. Kooliaegseist teoseist on vähesed säilinud tänapäeva Schuberti-repertuaaris. Schuberti väljakujunenud isikupärane stiil tuli ilmsiks pisut hiljem. Ent juba nendegi aastate teostes paistavad selgesti silma tema põhilised loomingulised eripärasused.

Esiteks — erakordne produktiivsus, piiritu loominguline fantaasia, mis loob iga hetk uusi kunstilisi kujundeid, nende kehastamise kergus, väljendusvabadus, hingestatus ja poetilisus. «Kõik, millele langeb ta pilk, muutub muusikaks . . . Kunstnik, kelle pintslil on ühepalju nii kuukiiri kui ka päikeselõõska . . .» kirjutas tema kohta Schumann. Noor Liszt nimetas Schubertit suurimaks poeediks muusikute seas; Assafjev märgib Schuberti kõige iseloomulikuma joonena tema «hingelist erksust . . . mis on valmis vastu võtma kõige mitmekesisemaid elumuljeid».²

Teiseks — mitmekülgne loominguline individuaalsus, mis

¹ Schubert katsus ka ise luuletusi kirjutada. On teada üks tema lapsepõlveluuletus Klopstocki oodide stiilis. 1817. aastal viisistas ta omaenda luuletuse «Lahkumine», mis oli kirjutatud sõbrast (Schoberrist) lahkumise puhul. Meieni on jõudnud ühtekokku seitse Schuberti luuletust, nende seas kaks kantaaditeksti. 1822. aastal on loodud tema allegooriline proosateos «Minu uni».

² I. Glebov. Schubert ja kaasaeg, «Muzõka i Sovremennost», 1928, nr. 26, lk. 77.

püüdis end väljendada mitmesugustes žanrides. Schubert katsus oma jõudu laulu, kvarteti, avamängu, sümfoonia, vaimuliku koorimuusika, klaverimuusika jt. aladel, säilitades püsiva huvi iga žanri ja sellele omase spetsiifilise ideelis-väljendusliku sfääri vastu.

Ja lõpuks kolmandaks — selle žanrilise mitmekesisuse ja klassikaliste eeskujude märgatava jäljendamise kõrval tungib visalt esile rahvuslik-olustikuline suund, mis on seotud rahvusliku luule, rahvalaulu ja tantsuga.

Oma koolipõlve lõpetas Schubert selgete loominguliste perspektiividega. Need põimusid väga kurvalt täiesti ebamääraste väljavaadetega tulevase iseseisva elu praktilise korraldamise küsimustes.

III

VÖITLUS LOOMINGU EEST

«Oh andke avar, kaunis paik,
et vaevata mu haige rind
saaks verest tühjaks voolata.
See vürtspoeümbrus tapab mind...»
H. Heine. «Anno 1829».

(Tõlkinud A. Sang)

Pärast konviktist lahkumist kerkis loomulikult üles küsimus kuueteistkümne-aastase Schuberti edasisest saatusest. Hoolimata väga eredalt avaldunud andest, ei tahtnud isa, et poeg asuks elukutselise muusiku teele. Säärasel poliitiliselt mahajäänud maal nagu Austria ootas muusikameest alandav ja raske elu. Schuberti kuuest eelkäijast, kes olid olnud seotud Austriaga või Saksa vürstiriikidega (Bach, Händel, Gluck, Mozart, Haydn, Beethoven) suutis ainult Beethoven — demokraatlike ideede veendunud pooldaja ning äärmiselt jõuline isiksus — Viinis elades saavutada suhtelise sõltumatuse. Händel lahkus Saksamaalt. Gluck, keda Viini õukond autasustas ordeniga, ei viinud oma elutööd — ooperireformi — lõpule mitte Viinis, vaid revolutsioonieelses Pariisis. Bach oli kogu eluaeg materiaalselt ja moraalselt sõltuv provintsiõukonnast ja kirikuülemaist ning suri sellises vaesuses, et tema perekond pidi heatege-

vuselt abi otsima. Haydni eluviisi, liikumisvabadust ja isegi tema loomingulisi huve aheldas täielikult poolpäärisorjuslik teenistus krahv Esterházy juures. Mozart aga, kes ei tahtnud leppida õukonnateenri osa ja psühholoogiaga, oli sunnitud valima «vabakunstniku» kindlustamata elu ja suri kurnatusest kolmekümne kuue aasta vanuselt. Traagilise ettenägelikkusega kartis Schuberti isa, et ta poega ootab samasugune saatus.

Tuleb tunnistada, et Schuberti iseloomuomadused ei vastanud sugugi eelseisvatele raskustele. Tal ei olnud võitleja iseloomu, mis omal ajal oli aidanud Beethovenil ja Händelil teed rajada läbi oma ümbruse vastuseisu ja osavõtmatus. Ka polnud temas Salieri-tüüpi auahnete inimeste jooni, kellel alati õnnestub seltskonnas kindlustatud seisukohta saavutada. Schubert näis hämmastavalt ükskõiksena välise edu suhtes. Ta nõustus minema seda teed mööda, mille talle oli valinud perekondlik nõupidamine, ja isa ning vanema venna eeskujule järgnedes sai temast kooliõpetaja.

Kas ta lootis, et koolitöö, mis kindlustab teda teatud määral materiaalselt, jätab ühtlasi küllaldaselt aega ja jõudu loominguks? Kas avaldus siin moraalne sõltuvus isast? Kas mõjus siin kaasa neljateistkümne-aastase sõjaväeteenistuse ähvardus, millest varatu klassi esindaja võis pääseda ainult kooliõpetaja kohal töötades? ¹ Igatahes astus Schubert 1813. aasta sügisel õpetajate seminari ja lõpetas selle kümne kuu pärast abiõpetaja tunnistusega. Järgneva kolme aasta jooksul, kuni 1817. aastani, õpetas Schubert aabitsat ja muid algaineid oma isa kooli kõige nooremates klassides. See oli helilooja elus esimene ja viimane «amet».

Pedagoogilise tegevusega seotud piinavad aastad langevad ajaliselt kokku helilooja võimsa loomingulise õitselepuhkemisega.

Nukker, ühetaoline ja väsitav eluviis. Vihatud töö koolis ²

¹ Kuni viimase ajani viitasid kõik Schuberti biograafid sõjaväeteenistusest pääsemise soovile kui ainsale põhjusele, mis sundis teda pedagoogilisele tööle asumale. Ent kõige uuemad uurimused on kindlaks teinud, et lühikese kasvu, äärmise lühinägelikkuse ja üldise nõrga tervise tõttu ei olnud Schubert sõjaväeteenistuseks kõlbulik. Pealegi ei andnud abiõpetaja madal ametiaste mingeid eesõigusi sõjaväeteenistusest pääsemiseks.

² «Muidugi, kui ma komponeerisin, tegi see väike kamp mind nii tigidaks, et ma sageli kaotasin kannatuse,» tunnistas Schubert hiljem oma sõbrale Lachnerile.

— iga päev mitu tundi, mõnikord isegi pühapäeviti. Koolist vabal ajal era-muusikatunnid, mis olid hädavajalikuks täiendava teenistuse allikaks. Leppimatult vaenulik suhtumine kiriklikku vaimu, mis valitses kirikukoolis. Rusuvad kodused tingimused. Ja kõrvuti selle tavalise argipäevaluga — pulbitsev, sätendav ja särav sisemaailm, mis sünnitas ühe meistriteose teise järel. Piisab sellest, kui meenutada, et laulud «Gretchen voki juures» (1814), «Metshaldjas» (1815), «Rändur» (1816), «Forell» (1817), «Muusikale» (1817), «Surm ja tütarlaps» (1817) on loonud noor kooliõpetaja.

Ainuüksi 1815. aasta jooksul lõi Schubert üle 140 laulu. Ta kirjutas ahnelt, kasutades iga vaba minutit, jõudes vaevalt paberile kanda teda tormina valdavaid mõtteid, peaaegu ilma paranduste ja ümbertegemisteta, luues ühe täiusliku teose teise järel. See loominguline õitseng avaldus kõigepealt laulus. Iga laulu kordumatu individuaalsus, stiili täiuslikkus ja omapära, meeoleolu poeetilisus ja peenus, hämmastav otsekohesus, ilu ja lihtsus, mis on omane rahvaloomingule, — kõik see tõstab nende aastate laulud palju kõrgemale kõigest, mis laulužanris olid loonud Schuberti eelkäijad.

Kuid laulud ei ammendanud helilooja loomingulist energiat. Neilsamadel aastatel on loodud paljud instrumentaalteosed, nende hulgas neli sümfooniat, mis Schubert komponeeris pühapäevasteks kodusteks kontsertideks. Need kontserdid olid kõige rõõmsamad sündmused kooliõpetaja argielus. Alguses, kui kodune ansambel koosnes ainult neljast mängijast, kirjutas Schubert sellele kvartette ja seadis kvartetile mängimiseks Haydni sümfooniaid. Hiljem laienes osavõtjate kooseis, peamiselt asjaarmastajate-muusikute — Schuberti ja ta perekonna sõprade arvel sedavõrd, et muusitseerimiseks tuli ümber kolida eriti selleks üüritud saali. Selle pühapäeviti koguneva interpretide-asjaarmastajate ringi jaoks lõi Schubert neli sümfooniat, sealhulgas niisugused Viini klassikalise sümfonismi suurepäraseid näidised, nagu «Traagiline (Neljas) sümfoonia» ja Viies sümfoonia (1816).

Kooli ja kiriku vahetu side ergutas Schuberti loomingut vaimuliku koorimuusika alal. Sellesama nelja aasta jooksul kirjutas ta ligi viisteistkümmend kiriklikku kooriteost (nende hulgas neli missat, Magnificat, Offertorium, Stabat Mater jt.). Ta ei saanud nende eest muidugi mingit honorari. Aga et nad tulid ettekandele, siis olid nad Schubertile suure

rahuiduse allikaks. Schuberti missa ettekandega Lichtentali kirikus on seotud ainuke usaldatav romantiline episood helilooja elus — kiindumus Therese Grobisse, nooresse tütarlapsesse, kes laulis Schuberti missa soolopartiid. Ühine musitseerimine, sagedased kohtumised ja avameelsed kõnelused viisid tugeva vastastikuse kiindumuseni.

«Õnnelik on see, kes leiab endale tõelise sõbra. Veel õnnelikum on see, kes leiab sõbra oma naises,»¹ kirjutas Schubert oma päevikus.

Ainuke kord elus mõtles helilooja abiellumisele. Kuid Schuberti saamatus praktilistes asjades ja majandusliku perspektiivi puudumine sundisid Thereset ema nõudmistele järele andma. Loobunud kooselu mõttest Schubertiga, abielus ta vastu tahtmist ühe eduka pagariga.

Schubert elas selle kaotuse üle valusalt, kuid suure välise enesevalitsusega. Veel mitu aastat hiljem rääkis ta Theresest meelekibedusega.

«Ma armastasin ühte tütarlast siiralt, ja tema mind ka,» jutustas ta oma sõbrale 1821. aastal. «... Kolm aastat ta lootis, et ma temaga abiellun; mina aga ei suutnud leida teenistust, mis oleks meile mõlemale ülalpidamist andnud. Siis abiellus ta oma vanemate soovil teisega, mis mind väga kurvastas. Ma armastan teda ikka veel...»²

Neil aastail ärkas Schubertis ühtlasi huvi tema loomingus varem puudutamata jäänud ala — lavamuusika vastu.

Nagu iga haritud viinlane, külastas Schubert juba õpilasena koolivaheaegadel ooperiteatreid ja kuulas tuntud oopereid, peamiselt küll välismaiste või «italiseerunud» heliloojate (Spontini, Cherubini, Boieldieu, Isouard'i, Weigli) teoseid. Salieri, nagu juba mainitud, püüdis kasvatada tema maitset ja laiendada tema silmaringi ooperipartituuride, sealhulgas ka Glucki ooperite partituuride najal. Aastaist 1813 — 1814 on pärit noore helilooja esimene katse ooperižanris — «Kuradi piduloss». Kuid 1815. aastal kuulis ta Glucki ooperit «Ifigeneia Taurises» kuulsa tenori Vogliga Orestese osas. Glucki muusikalise draama ülev heroiline stiil näitas Schubertile esimest korda tõsise ooperiteatri ideelisi ja väljenduslikke võimalusi. Veel samal õhtul andis Schubert Glucki ooperi mõjul vande pühenduda kunstile. Jõuliselt tärkas temas soov kirjutada oopereid. Ilma et tal oleks olnud

¹ 8. septembril 1816.

² Hüttenbrenneri mälestused.

mingeid sidemeid teatrimaailmaga, lõi ta nelja aasta jooksul rohkem või vähem viimistletud ja mitmes erinevas žanris muusikat paljudele näidenditele («Nelja-aastane paast», «Fernando», «Claudine», «Sõbrad Salamankast», «Adrast», «Käendus» jt.). Libreto dena kasutas ta mitmesugust materjali — alates Goethe draamateostest («Claudine») kuni oma sõprade Stadleri ja Mayrhoferi tekstideni. Ei olnud ette näha võimalust nende ooperite lavastamiseks; mitte kordagi ei esitatud ühtki neist helilooja eluajal.

Schuberti ümber laius väikekodanluse ükskõikne, panetunud, mõistmatu maailm, mis määras võitlusele ja piinlemisele suurema osa eesrindlikke kunstnikke — Schumanni ja Heine, Bizet' ja Maupassant'i.

Isegi oma perekonnas põhjustasid isa vaenulikud vaated heliloojale sügavaid kannatusi. Isa kuulus oma psühholoogialt tüüpiliste endaga rahulolevate väikekodanlaste kilda, kelle vaimset piiratust on nii hästi kujutanud Andersen oma muinasjutus «Inetu pardipoeg». Temale oli elu mõtteks jõukus ja ametlik au. Oma laste Franzi ja Karli (kunstniku) kunstikalduvustesse, mis ähvardasid meeldiva ajaviite raamidest üle kasvada, suhtus ta despootliku vaenulikkusega. Niipea kui talle näis, et Franzi kiindumus muusikasse ületab lubatud piirid, võttis ta tema suhtes tarvitusele avalikud repressioonid ega kohkunud tagasi isegi selle eest, et keelata pojalt isakodu küllastamise (see juhtus näiteks kooliaastail, kui poja saavutused muusika alal olid palju suuremad kui tema edusammud üldhariduslikes ainetes; ainult ema surm 1812. aastal sundis teda oma keeldu tagasi võtma). Ka poja loomingutundidega nõustus ta vastumeelselt, pärast paljusid tormiseid ja pojale väga valusaid stseene.

Vabamõttelisus, mis valitses noorte Schubertite hulgas, täitis isa püha vihaga. Vanem vend Ignaz — helilooja esimene õpetaja — oli oma maailmavaatelt täielik ateist, ka Franz suhtus vaimulikkusse rõhutatud vaenulikkusega. («Sinu leppimatu viha kirikisandate neetud soo vastu teeb sulle au,»¹ kirjutas helilooja kord oma vanemale vennale, vahetades temaga teravalt kriitilisi märkusi vaimulike aadressil.) Vaatamata patriarhaalsele suhtumisele vanematesse, olid Schubertile isa maailm, tema moraal ja arusaamine õnnest täiesti vastuvõtmatud. Mil määral need perekondlikud lahkkelid helilooja hingelist seisundit tumestasid, sellest ei

¹ Kirjast 29. oktoobril 1818.

anna tunnistust mitte ainult vendade säilinud kirjavahetus, vaid ka ainulaadne kirjanduslik teos helilooja sulest — «Minu uni». See kujutab endast helilooja autobiograafiat, mis on esitatud uduselt allegoorilises vormis. Isa ja poja vastastikuse mittemõistmise ja vanemate despotismist tingitud kannatuste teema kõlab selles lakkamatult.

Schuberti õnneks hakkas tema sõprade ja mõttekaaslaste ring neil aastail pikkamööda, ent pidevalt kasvama. See ring oli heliloojale ühtaegu nii loominguks keskkonnaks kui ka erksaks auditooriumiks, oma teoste propageerimise vahendiks ja isegi materiaalseks baasiks. Imetusväärse vaistuga tajusid ringi liikmed Schuberti muusikat kui oma põlvkonna eesrindlike ideede, meeleolude ja kunstiliste püüdluste geniaalset kehastust. Nagu kunagi inimesed, keda liidab ühine suur idee, pühendusid nad ennastsalgavalt selle uue muusika levitamisele.

Ehkki ainult kahe Schuberti lähima tuttava — näitekirjaniku ja luuletaja Franz Grillparzeri ja kunstnik Moritz von Schwindi (keda hiljem hakati hüüdma «Schubertiks maalikunstis») andekust võis võrrelda Schuberti omaga, oli kogu noorsoole, kes Schubertit ümbritses, omane lai silmaring, eesrindlikud poliitilised vaated ja peen kunstivaist. Need noored humanitaarselt valgustatud intelligendid, kes peaaegu kõik olid ülikooliharidusega ja kellest paljud pidid häda sunnil ametnikena töötama, olid Metternichi režiimi vastu opositsiooniliselt meelestatud. Ülalpool oli juttu, et 1820. aastal said kõik Schuberti ringi liikmed, kaasa arvatud ka helilooja ise, oma vabadustarmastavate meeleolude pärast ametliku noomituse, ja üks sõpradest — revolutsiooniline luuletaja baierlane Johann Senn — saadeti Austria piiridest välja.

Professionaalseid muusikuid selles ringis peaaegu ei olnud. Johann Mayrhofer, tsensuuriametnik, oli luuletaja, kelle tekstid on aluseks enam kui neljakümnele Schuberti laulule. Franz Schober, keda Schubert armastas kõige rohkem, oli mitmekülgne diletant — luuletaja, muusik, näitleja ning kunstnik. Josef von Spaun, riigiametnik, tegeles filosoofia, ajaloo, matemaatika ja muusikaga. Üliõpilane Eduard von Bauernfeld, kellega Schubert sõbrunes elu viimaseil aastail, paistis silma oma peenelt arenenud intellekti poolest. Ta oli luuletaja, Shakespeare'i tõlkija, näitekirjanik ja muusik, pärastpoole sai temast diplomaat ja literaat. Anselm Hüttenbrenner, jurist ja muusik, tema vend Josef, kes

vabatahtlikult võttis enda peale vastutuse Schuberti käsikirjade säilitamise eest, Albert Stadler, jurist ja luuletaja, Leopold Kupelwieser ning Josef Teltscher — mõlemad kunstnikud — ja veel rida teisi eesrindliku demokraatliku intelligentsi esindajaid kuulus Schuberti lähimasse tutvuskonda, rääkimata von Schwindist, kes pärastpoole kuulsaks sai ja keda sidus heliloojaga väga õrn sõprus. Oma maalides jäädvustas von Schwind palju episoodide helilooja elust ja rea süžeesid, mis on seotud tema loominguga.¹

Muusikutest kuulusid Schuberti sõprade hulka tuntud laulja Vogl (kellest tuleb edaspidi juttu), heliloojad Ignaz Assmayr ja Franz Lachner, pianistid Josef von Szalay ja Josef von Gahy. Schuberti vend Ferdinand, ametilt pedagoog ja kutsumuselt muusik, ei olnud Schuberti ringiga seotud. Ent ka tema oli Schuberti mõttekaaslane ja tema loomingu austaja. Ringi kõrge intellektuaalse taseme ja selle üle, kui võrd tõsiseid probleeme seal käsitleti, võime otsustada meieni jõudnud materjalide põhjal, mis annavad kujutluse sellest, kuidas sõbrad 20-ndate aastate teisel poolel aega veetsid. Peale igapäevaste juhuslike kohtumiste, piduõhtute ja jalutuskäikude käisid sõbrad regulaarselt neli korda nädalas koos, millest kolm kohtumist olid pühendatud lugemisele ja vestlusele, neljas aga oli nõندانimetatud «šubertiaad», s. o. muusikaõhtu, mille peamiseks külgetõmbejõuks oli Schuberti muusika. On teada, et 1827. — 1828. aasta talve jooksul lugesid sõbrad koos Goethe «Fausti» ja «Pandorat», Heine «Reisipilte», Kleisti draamasid ja novelle, Schlegeli poemide tsükleid, Shakespeare'i (sealhulgas ka mõnede ringiliikmete tõlkes), Walter Scotti, Ossiani, Cooperi jt. teoseid. Ringi vestlused haarasid 1826. — 1827. aasta talvel teiste hulgas järgmisi teemasid: kreeklaste ja ungarlaste vabadusvõitlus, rüütliromaanid, Byron, Goethe ja muusika, Beethoveni surm, postikorraldus.

Laialdased huvid, nende demokraatlik suund, tung rahvusliku kultuuri ja vana kunsti šabloonidest vabanemise poole — need Schuberti ringi jooned meenutavad Balakirevi ringi. Kuid peale erinevuse ande ulatuses eraldab Schubertinoori «võimsast rühmast» ka see, et nad ei elanud ühiskondliku tõusu õhkkonnas; nad ei suutnud reaktsioonile vastu

¹ Spaupi ja Anselm Hüttenbrenneriga sõbrunes Schubert konvikti aastail, Mayrhoferi ja Schoberiga enne 20-ndaid aastaid, Schwindi ja Bauernfeldiga 20-ndaail aastail. Need olid helilooja lähimad sõbrad.

panna. Kirjandus ja luule, millest nad lähtusid, olid romantilise kallakuga. Sellel kirjandusel ja luulel ei olnud vene kirjanduse realistlikke traditsioone, sotsiaalseid tendentse ega mitmekülgset, mis väga suurel määral mõjutas Balakirevi ringi esteetika kujunemist.

Kuid ometi oli see keskkond Schubertile ammendamatuks loomingustiimuliks. «Kui me oleksime koos...» kirjutas ta Schoberile lühiajalise lahusoleku ajal,¹ «siis näiks mulle iga äpardus ainult tühise asjana, aga kuna me oleme lahutatud, kumbki oma nurgas, siis see ongi õieti minu õnnetus. Ma tahaksin hüüda Goethe sõnadega: «Kes annaks mulle tagasi ühe tunni sellest kaunist ajast!» Sellest ajast, kui me hubaselt koos istusime ja emaliku rõõmuga üksteisele oma kunsti lapsi näitasime, oodates ärevusega otsust, mille dikteerivad armastus ja tõde; sellest ajast, kus üks innustas teist ja kus ühine püüe ilu poole ühendas meid kõiki...»

Oma ümbruse intellektuaalsele tasemele esitas Schubert alati väga kõrgeid nõudeid. Ühes oma kirjas avaldas ta ilmselt rahulolematust selle üle, et ringi ähvardab «hiilgava» suurilma nooruse esindajate sissetung.

«... Mis kasu on meil reast kõige tavalisematest üliõpilastest ja ametnikest? ... Tundide viisi ei kuule muud kui üht ja sama juttu ratsutamisest ja vehklemisest, hobustest ja koertest. Kui see nii jätkub, siis ei pea mina vist küll kaua nende seas vastu...»²

Ilma et ta oleks seda taotlenud ja mingeid pingutusi teinud, oli Schubert oma ringis kahtlemata kesksel kohal. Inetu, kohmaka, häbeliku, alati hoolimatult rietatud, elegantsete kommeteta inimesena, kellel polnud edu naiste juures ja kes omalt poolt ilmutas nende suhtes ükskõiksust, jäi Schubert väliselt tublisti varju oma mondäänsemate kaaslaste seas. Meieni jõudnud portreede ja kirjelduste põhjal oli Schubert väga lühikest kasvu, seejuures tüse ja rässakas, tugevate näojoontega ja nii lühinägelike silmadega, et ta hetkekski ei võinud prillidest loobuda. Kuid läbi prilliklaaside kiirgasid tema silmad mingi erilise helgiga. Ja õrn näovärv, mis oli muutlik, nagu sageli tugeva emotsionaalsusega inimestel, ning rikkalikud lokkis kastanpruunid juuksed pehmendasid tema näo ja kuju argipäevasust.

¹ Kirjast Schoberile 21. septembril 1824.

² Kiri Schoberile 30. novembril 1823. Schubertile anti isegi hüüdnimi «Kanewas», sest tal oli kombeks iga uue inimesega tutvudes küsida «Kann er was?» («Kas ta oskab (suudad) midagi?»).

Sõprade koosviibimistel, jalutuskäikudel, piduõhtutel ja restoranides piirdus Schubert märkamatu osaga. Tantsust ta osa ei võtnud ja piduõhtutel oli ta harilikult terveks õhtuks klaveri taha naelutatud, kus ta improviseeris tant- sude saatemuusikat. Salongides, kus esitati tema muusikat, viis tema tagasihoidlik ja häbelik käitumine selleni, et kõr- valised isikud aplodeerisid sageli interpreedile, unustades täiesti helilooja, kes näis kohal viibivat vaid klaverisaatja tagasihoidlikes ülesannetes.

Kuid kõige selle juures oli igapähele, kes puutus kokku Schuberti ringiga, selge, et see ring koondus just vaikse Schuberti ümber. Mitte ainult isiklik võlu ja tõeline andu- mus sõpradele, kelle muredest ta väga elavalt osa võttis, mitte ainult pulbitsev lõbusus, alatine lahkus ja kustumatu huvi elu vastu ei tõmmanud inimesi tema poole.

Schubertis oli kogu oma «märkamatus» juures tunda tugevat ja arenenud intellekti, häabumatut loomingulist energiat, mis avaldus kogu tema ellusuhtumises. Tal olid kõrged nõuded inimeste ja kunsti suhtes ning sügav rahulik sisemine veendumus oma loominguliste seisukohtade õigsuses.

Iga Schuberti laul kohtas mitte ainult vaimustatud, vaid ka sügavalt mõistvat auditooriumi. Noorusele omase julgu- sega hakkasid Schuberti sõbrad kirjastajate, luuletajate ja muusikute poole pöörduma. Helilooja täieliku saamatuse tõttu praktilistes küsimustes viisid kogu selle külje asjaaja- mises läbi sõbrad. Üht niisugust sõprade katset kroonis edu.

Schuberti laulude vastu õnnestus äratada huvi kuulsas tenoris Michael Voglis, kelle esinemine Orestese osas oli noort heliloojat omal ajal nii vapustanud. Vogl, kellel oli suurepärase hääli ja silmapaistev näitlejaanne, oli üldse era- kordne inimene, kes paistis oma põhjaliku haridusega silma teda ümbritsevate teatriinimeste keskel. Algul suhtus ta sõp- rade vaimustunud keelitamise tugeva umbusuga ja isegi vaenulikult. Suure vaevaga õnnestus korraldada tema koh- tumist heliloojaga.

«Vogl tuli kokkulepitud ajal Schoberi juurde väga vääri- kana,» jutustab Spaun, «ja kui väike ning ilmetu Schubert tegi talle pisut kohmaka kummarduse ning pobises sega- duses mõned seosetud sõnad austuttavaks saada, kirtsutas Vogl pisut põlglikult nina, nii et tutvuse algus näis meile vähetootavana. Lõpuks Vogl ütles: «Noh, mis teil seal siis on? Saatke mind klaveril,» ja võttis seejuures esimese kätte-

puutuva noodilehe . . . Vogl pigem ümises kui laulis ja ütles kuidagi külmalt: «Pole halb! . . . »

Ent sedamööda, kuidas Vogl lauludega tutvus, hakkas tema üleolev skeptiline suhtumine kaduma, asendudes huvi ja hiljem vaimustusega. Peagi sai temast Schuberti sõber ja tema laulude esimene interpret. (Tuleb tunnistada, et Vogli äärmise egotsentrilisuse tõttu ei tekkinud tema ja helilooja vahel siiski tõelist hingelist sugulust.)

Kui Schubert lõpetas oma 40-nda laulu Goethe tekstile, veensid sõbrad teda ümber kirjutama mõned valitud laulud ja saatma need kuulsale luuletajale, uskudes kindlasti, et Goethe oskab nende kunstilist väärtust hinnata. Sõbrad pöördusid «tema kõrgeaususe härra salanõunik von Goethe» poole kirjaga, milles palusid temalt nõusolekut pühendada temale kavatsusel olev väljaanne.

«Autor palub kõige alandlikumalt luba pühendada see kogumik Teie kõrgeaususele,» kirjutab Spaun. «Ta on ise liiga tagasihoidlik, et oma teostes näha selliseid väärtusi, mis lubaksid neid pakkuda niivõrd kuulsale isikule . . . Tal endal pole julgust paluda Teie kõrgeaususelt nii suurt huldust, sellepärast julgen mina, üks tema sõpradest . . . paluda seda tema nimel . . . »

. . . Kui noorel kunstnikul õnnestuks leida heakskiitu sellelt, kelle tähelepanu on talle hinnalisem kogu maailma arvamuselt, siis julgen ma Teid paluda informeerida mind paari sõnaga oma nõusolekust.»

Goethe ei reageerinud ei Schuberti lauludele ega ka Spauni kirjale. Viie aasta pärast selgus Goethe vestlusest Schuberti koolikaaslase Max Löwenthaliga, et Goethe kas mitte midagi ei tea või ei mäleta tema sõnadele loodud Schuberti lauludest. Kui Schubert 1825. aastal Goethele veel kord saatis trükis ilmunud vihiku lauludega Goethe tekstidele, jättis viimane need teistkordselt tähele panemata.¹

Schuberti sõprade lootused Goethele olid pisut naiivsed. Goethe ja teda ümbritsevate muusikute² muusikaline maitse oli äärmiselt konservatiivne. Isegi kõige soodsamates tingimustes oleks Goethe võinud Schuberti laulude ilu vastu külmaks jääda. Tegelikult ei olnud Goethe arenenud muu-

¹ Goethe piirdus märkmega oma päevikus: «Saadetis Viinist Schubertilt minu lauludega», 16. juunil 1825.

² Zelter ja Reichardt.

sikainimene ega oleks suutnud Schuberti muusikat ilma autori vajalike näpunäideteta iseseisvalt mõista. Ka ei olnud tal interpreete, kes oleksid võinud talle seda muusikat tutvustada. Schuberti laulud, mis rajanevad uutele intonatsioonilistele väljendusvahenditele, nõudsid erilist esitustiili. Kuid XVIII sajandi klassikalise muusika traditsioonide vaimus esitatuna kaotasid need paratamatult oma väljenduslikkuse, nagu kaotaks oma mõtte Heine lüüriline luule, kui seda deklameeritaks klassikalise tragöödia tinglikult heroilises stiilis. Oli tarvis pianist Schuberti ja laulja Vogli haruldast ansamblit, et need laulud oleksid kõlapinda leidnud ka ettevalmistamata auditooriumi hulgas.¹

«... See komme ja viis, kuidas Vogl laulab ja mina saadan... on neile inimestele midagi täiesti uut, senikuulmatut...» kirjutas Schubert.²

Tõepoolest, palju aastaid pärast seda, kui Schuberti ja Vogli ühiste pingutustega oli loodud uus romansside esitamise stiil ja heliloojat ennast polnud enam elavate kirjas, esitas silmapaistev laulja Wilhelmine Schröder-Devrien Goethe juures «Metshaldja». Siis meenus Goethele, et ta oli seda laulu «kunagi ammu kuulnud, kuid see polnud talle jätnud mingit muljet; niiviisi ettekantuna aga võtab teos selge kuju».

Eduta lõppesid ka sõprade katsed äratada muusikakirjastajate huvi ja avaldada trükis kas või üksainus vihik Schuberti laule.³

Neli aastat intensiivset loomingut ja üle kaheksa teose (nende hulgas on nii mõnedki geniaalsed helitööd), ei toonud millegagi lähemale võimalust tegutseda professionaalse heliloojana. Kuid nüüd ei võinud enam olla ei kompromisse

¹ Isegi Vogl lubas endale esialgu interpreteerimisel teha mõningaid muudatusi autori muusikas, püüdes Schuberti uut stiili lähendada traditsioonilisele väljendusvormile. Selline omavolitsemine puudutas Schubertit äärmiselt valusasti ja ta keeldus neil puhkudel kuulsat lauljat saatmast, loovutades saatja ülesanded teisele pianistile.

² Schuberti kirjust vennale 12. septembril 1825.

³ Spauni pöördumisega Leipzigi kirjastajate Breitkopfi ja Härteli poole on seotud lõbus episood. Prooviteosena viis Spaun sinna «Metshaldja». Kirjastajad, kes ei olnud kuulnud Viinis elavast Schubertist, kuid teadsid Franz Schuberti nimelise muusiku olemasolust Dresdenis, saatsid «Metshaldja» viimasele, kartes ilmselt mingit avantüüri. Dresdenis elav Schubert vastas nõrdinud kirjaga: «Ma ei ole iialgi komponeerinud kantaati «Metshaldjas», kuid katsun teada saada, kes Teile selle soperduse on saatnud, ja avastada selle isiku, kes nii kurjasti on kasutanud minu nime.»

ega kahtlusi. Toimus valus suhete katkestamine isaga.¹ Schubert loobus kooliõpetaja «auväärsest» seisusest ja alustas uut, muutlikku ning kindlusetut elu, mis isa suureks kurvastuseks ei olnud korraliku kodaniku elu taoline. Kogu Schuberti ülejäänud elu oli pühendatud tervenisti loomingu-
gule, ent see elu kestis vaid pisut üle kümne aasta.

IV

VIIMASED KÜMME AASTAT

Ma surra tahaksin. Nii ränk on tusk
mul nähes, kuidas noorus ennast müüb
ja valet vanduma peab siiraim usk
ja kerglus kannab hiilgavaimat rüüd.
Ja üllusele kuulub sandisau
ja kõrget kiitust kuuleb kelmilõust
ja porri talletakse neitsiau
ja jõuetus on saanud vabast jõust.
Ja võim peab vangis püha kunsti keelt
ja narr end aru arstiks nimetab
ja kohtluseks on hüütud ausat meelt
ja kütkes headus kurjust imetab.
Ma surra tahaksin, kui ma ei teaks,
et minu arm siis üksi jääma peaks.

W. Shakespeare, 66. sonett
(Tõlkinud L. Hiedel)

«Mis saab minust, vaesest muusikust? Mul tuleb vist vanaduspäevil nagu Goethe harfimängijal mööda uksetaguseid kerjamas käia...» ütles Schubert ühele sõbrale oma surma-aastal.²

Äärmine puudus saatis tõepoolest Schubertit tema viimaste elupäevadeni. See ei suutnud aga halvata tema loominguindu. Schubert töötas kustumata energiaga. Ent puudus oli ta elu alatiseks süngeks taustaks, ärrituse ja kannatuse lakkamatuks allikaks. See oli nähtavasti ka kehalise kurnatuse peapõhjuseks, mis viis helilooja hauda kolmekümne teisel eluaastal. Et Schubertil ei olnud raha korteri üürimiseks, elas ta suure osa ajast kordamisi oma sõprade juures.³ Paljude päevade jooksul toitus Schubert peamiselt

¹ Katkestamine osutus ajutiseks.

² Bauernfeldi mälestused.

³ Schoberi, Mayrhoferi ja elu lõpul oma venna Ferdinandi juures.

kohvist ja kuivikutest. Riidetatud oli ta nii viletsasti, et kui kord tema muusika ühele teatrilavastusele¹ kiiduavaldused esile kutsus, ei saanud autor lavale tänama minna, sest tal polnud korralikku ülikonda. Veidi aega enne surma unistas ta Viinist ärasõitmisest, et puhata pärast rasket haigust, kuid selle unistuse teostamiseks polnud raha ei tal endal ega tema sõpradel. Schubertist mahajäänud varandust, kaasa arvatud kõik tema käsikirjad, hinnati kuuekümmne kolmele floriinile.

Ja ometi, kui kahel või kolmel juhul näis, et Schubertil avaneb võimalus saada kindel teenistuskohd (need lootused osutusid ekslikeks, sest iga kord tõrjusid tuntumad või diplomaatlikumad muusikud Schuberti välja)², siis tundus talle kohaotsimine väga vastumeelsena ja ta tegi seda ainult sõprade pealekäimisele järele andes. Teenistuskoha suhtes oli tal sügavalt põhjendatud vastumeelsustunne.

«Mind peaks ülal pidama riik,» nõudis ta tungivalt, «et ma võiksin luua vabalt ja muretult.»³ Tal oli õigus, et teenistus kroonuõhkkonnas oleks tema loomingule suuremaks takistuseks olnud kui nälg ja puudus.

Kaks korda — 1818. ja 1824. aastal — pidi ta äärmise häda sunnil ette võtma ajutise reisi Zelézisse Ungaris, kus ta oli krahv Esterházy von Galántha perekonnas muusikaõpetajaks. Hoolimata üsna vabast päevakorrast ja muljete uudsusest (eriti muusikaliste muljete uudsusest, mis jätsid märgatava jälje tema loomingusse) vaevles Schubert Zelézis mõlemal korral nii «õukonnateenri» seisundi kui ka intellektuaalse üksinduse tõttu. «Siin ei ole ainustki inimest, kes mõistaks tõelist kunsti . . . Ma olen kõigi nende inimeste seas täitsa üksik . . .»⁴ kirjutas ta Ungarist. Aristokraatlik keskkond oli talle alati vastumeelne.⁵

Schuberti ühetaolises elurežiimis, millele ta surmani truuks jäi, paistis silma erakordselt regulaarne töötamine.

¹ Näidendile «Kaksikvennad».

² Nii juhtus 1816. aastal, kui Schubert taotles muusikaõpetaja kohta Laibachi normaalkoolis, 1826. aastal, kui ta võttis osa konkursist õukonna teise kapellmeistri kohale, ja 1827. aastal, kui Kärnthnerthori ooperiteatris vabanes kapellmeistri koht. Võimalikust teenistusest teise õukonnaorganistina ütles ta 1825. aastal kategooriliselt ära, hoolimata sugulaste ja sõprade tungivatest keelitamistest.

³ Hüttenbrenneri mälestused.

⁴ 3. augustil ja 29. oktoobril 1818. aastal Zelézis kirjutatud kirjadest.

⁵ Uuemad uurimused on hajutanud legendi Schuberti õnnetust armastusest krahv Esterházy vanema tütre Karoline vastu.

Varahommikul — kus ta ka ei olnud või kellega koos ta ka ei elanud — alustas ta komponeerimist ega lõpetanud enne keskpäeva. «Kui ma ühe teose olen lõpetanud, alustan otsekohe teist,» jutustas ta enda kohta. Ühe hommiku jooksul lõi Schubert kuus laulu «Talvisest teekonnast». Oige ulatuslik Kvartett Sol-mažoor on kirjutatud kümne päevaga. Riskides oma loomupärase pehmuse juures näida ebaviisakana, ei lasknud ta ennast oma töötundidel kellestki segada. Päeva teine pool oli pühendatud tavaliselt jalutuskäikudele, lugemisele, mõnikord aga jälle heliloomingule, ooperi ja teatri külastamisele ja tingimata sõpradega kohtamisele.

Ta võõristas endiselt ametlikke ringkondi, suurmaailma, tunnustatud, hiilgavat seltskonda. Mitte kordagi ei vaevunud ta tõsiselt mõtlema selle üle, kuidas äratada oma muusika vastu mõjukate inimeste huvi. Autorikontserdi korraldamine kohutas teda elu lõpuni nagu last. «Kui ei oleks tarvis nende poole pöörduda!» rääkis ta naiivselt, mõeldes sellega muusikamaailma «tegelinskeid».

Suur intellektuaalne ja vaimne küpsus,¹ mille Schubert saavutas nende kümne aasta jooksul, avaldus uutes loomingu- ja tantsutendentsides. Suurem filosoofiline sügavus ja dramaatilisus, suurte muusikavormide ja üldistava instrumentaalse mõtteviisi taotlus — kõik see eraldab Schuberti 20-ndate aastate muusikat varasema perioodi muusikast. Beethoven, kes veel mõni aasta tagasi, Mozarti piiritu austamise perioodil, oli Schubertit mõnikord «kohutanud» oma hiiglaslike kirgedega ja oma karmi, ilustamata tõepärasusega, sai nüüd talle kõrgeimaks kunstiliseks kriteeriumiks. Võimalik, et just piiritu austus Beethoveni vastu tugevdas Schuberti loomupärasest häbelikkusest sel määral, et tal ei olnud julgust oma tutvust geniaalsele sümfonistile «peale suruda». Kuid meil on tõendus selle kohta, et Schubert püüdis korduvalt Beethoveniga tuttavaks saada. Kaasaegsete mälestuse järgi külastas ta muusikakirjastust nendel kellaaegadel, millal seal regulaarselt käis Beethoven, et kuulda tema arvamusi muusika kohta. Schubert käis Beethoveni lemmikrestoranis, viis ise Beethovenile noodivihu temale pühendatud

¹ Formaalne haridus, mille Schubert omandas konviktilis, ei vastanud tänapäeva keskkooli tasemele. Kuid 20-ndail aastail paistis isegi väga haritud keskkonna taustal välja Schuberti lai silmaring, mõtte iseseisvus ja originaalsus, mis avaldus tema seisukohtades kirjanduse, kunsti, poliitika ja filosoofia küsimustes.

variatsioonidega neljale käele, kuid leidmata teda kodunt, jättis vihu teenri kätte.¹

Kui Schubert oli juba suremas, külastasid teda tuttavad muusikud ja mängisid tema voodi juures Beethoveni Kvar-tetti do-diees-minoor. Schubertit erutas sügavasti selle muu-sika ilu.

Kiindumus Beethovenisse näitas Schuberti suurt vaimset küpsust. Muusikateoste mõõtmetes, suuremas intellektuaal-ses sügavuses, kujundite dramaatilises käsitšuses ja heroil-lises kallakus ilmnev «beethovenlikkus» rikastas Schuberti varasema muusika vahetut, emotsionaalset ning lüürilist iseloomu.

Isegi laululoomingus, mis peaaegu esimestest sammudest peale kujunes Schubertil välja uues, täiuslikus vormis, toi-musid muudatused. Kahes laulutsükklis Mülleri sõnadele — «Ilus möldrineiu» (1823) ja «Talvine teekond» (1827) — ning posthuumses kogus «Luigelaul» (lõpetatud aastal 1828) on tunda dramaatilist, tõsist, mõnikord traagilist elu-tunnetust. Märkatav on ka suurem väljendusvabadus ja muusikaliste mõtete täiuslikum arendus. Selle kümne aasta jooksul lõi Schubert suurepäraseid instrumentaalteoseid, mis võistlevad tema lauludega stiili uudsuse, ilu ja täiuslikkuse poolest. Eelnenud perioodi kvartetid, avamängud ja süm-fooniad olid veel tugevas sõltuvuses klassikalistest eeskuju-dest. Kuid 20-ndate aastate instrumentaalteosed — sümfoo-niad («Lõpetamata», 1822; Do-mažoor, 1826), kvartetid (do-minoor — lõpetamata, 1820; la-minoor, 1824; re-minoor, 1826; Sol-mažoor, 1826), kvintetid («Forell», 1819; keelpilli-kvintett, 1828), triod (Si-bemoll-mažoor, 1826; Mi-bemoll-mažoor, 1827), klaverisonaadid (la-minoor, op. 42, 1825; La-mažoor, op. 120, 1825; Si-bemoll-mažoor, 1828 jt.), kla-verifantaasia «Rändur» (1822), Fantaasia viiulile ja klave-rile (1827) jt., — kuidas need ka poleks seotud klassikaliste normidega, tähistavad uue, XIX sajandi instrumentaalmuu-sika kujundite ja teemade sünni. Varasemal loominguperi-oodil kajastusid uue, rahva seast võrsunud inimese maa-ilmavaade ja elutunnetus — loodus, armastuslüürika, rah-valik fantastika, kontemplatsioon, intiimne meeolelu äärmiselt mitmekesisel varjundeis — Schuberti lauludes. Nüüd said ka klassikalised žanrid — sümfoonia ja kvartett — uue

¹ Ükski teade Schuberti isiklikust kohtumisest Beethoveniga pole usutav.

ideedemaailma väljendajaks. See oli hämmastav saavutus, mille üle oleksid võinud kadedust tunda paljud Lääne-Euroopa sümfonistid, kes kaua ja tulemusteta püüdsid orgaaniliselt kokku sulatada klassikalise sümfoonia vormi XIX sajandi uute, romantiliste teemadega! Ent «Lõpetamata sümfooniast», mis on kirjutatud 1822. aastal, ei tundnud ükski Lääne-Euroopa romantik. Selle käsikiri, mille Schubert kinkis muusikaharrastajate ühingule, läks kaduma ja avastati alles 1865. aastal.¹ Schubert ei kuulnud ainustki oma viimaseist sümfooniaist. Seda hämmastavamana näib noore helilooja julgus, kes Beethovenit piirilt austades läks siiski oma teed ja lõi uue suuna — romantilise sümfonismi. Niisama iseseisvalt käsitles ta tol perioodil instrumentaalset kammermuusikat, mis ei jälginud enam talle varem eeskujuks olnud Haydni kvartette ega ka Beethovenit, kelle loomingus kvartett neilsamadel aastatel muutus filosoofiliseks žanriks, mis stiililt erines tunduvalt tema demokraatlikest dramatiseeritud sümfooniaist.²

Nende kümne aasta jooksul lõi Schubert ka klaverimuu- sika valdkonnas erakordse väärtusega kunstiteoseid. Fantaasiat «Rändur» (1822), «Muusikalisi hetki» (1827), «Eks-

¹ Schubert kinkis «Lõpetamata sümfoonia» partituuri Grazi linna muusikaharrastajate ühingule, tänutäheks nendelt saadud auliikme- diplomi eest. Nähtavasti pidi üks vendadest Hüttenbrenneritest parti- tuuri üle andma. Selle saatusest ei olnud midagi teada kuni 1865. aastani, millal dirigent Herbeck leidis Anselm Hüttenbrenneri juures säili- nud vanade viini muusika käsikirjade seast «Lõpetamata sümfoonia». Selle esiettekanne leidis aset Viinis 17. detsembril 1865. aastal toimu- nud kontserdil koos Lachneri ja Hüttenbrenneri teostega.

² Beethoveni viimaseid kvartette peetakse sageli stiililt romantilis- teks. Nende erinevus Beethoveni nõndanimetatud «küpsest» klassikali- sest stiilist on vaieldamatu: kvartetid on tulvil loomingulisi otsinguid. Muude väljendusvahendite kõrval on neis ka muusikalisele romantis- mile omaseid väljendusvahendeid (nagu näiteks uudne muusikalise kolo- riidi kasutamine, teemade variatsiooniline arendamine jne.). Kuid ometi on romantismi ideeline ja esteetiline süsteem tervikuna neile kvartetti- dele niivõrd võõras, et igasugune püüe siduda neid romantilise stiiliga on lubatav ainult väga suurte reservatsioonidega. Neis kvartetides ei domineeri sugugi lüürilised ja subjektiivsed kujundid, kusagil ei valitse emotsionaalne element ratsionaalse üle. Neis pole ei vormi miniatuur- suse ega ka vormi loogilise ühtsuse kadumise tendentse. Beethoven säi- litab neis klassikalised mõõtmed ja klassikalise struktuuriranguse. Ideede mitmekülgsuse ja rikkuse ning väljendusvahendite mitmekesi- suse poolest ei mahu need kvartetid üldse mingi ühe stiili raamidesse, rääkimata juba romantilisest stiilist. On iseloomustav, et heliloojad- romantikud, kes lähtusid Beethoveni Kuendast, Üheksandast või Nel- jändast sümfooniast, ei läinud sugugi tema viimaste kvartetide teed.

promte» (1827—1828), saksa tantse, valsse, lendlereid võib liialdamata hinnata uue etapina mitte ainult klaverimuusika, vaid ka kogu muusikaliteratuuri ajaloos. See klassikalise sonaadi šabloonidest vaba klaverimuusika, mis kasvas välja intiimsetest improvisatsioonidest, uue, lüürilise ning psühholoogilise sisuga olustikutantsust, baseerus romantilise kunsti väljendusvahendite terviklikul süsteemil. Ühtki pala sellest klaverimuusikast ei esitatud laval Schuberti eluajal. Neil aastail arenes Viinis uus pianistlik stiil — virtuoosne, bravuurne, estraadipärane ja efektne, mis oli terav vastuolus Schuberti sügava, tagasihoidliku ning peentest poeetilistest meeleoludest läbiimbunud klaverimuusikaga. Isegi Schuberti ainuke virtuooslik klaveriteos — fantaasia «Rändur» — ei vastanud sugugi uue virtuoosliku pianismi nõuetele, ja alles Liszti transkriptsioon suutis sellele teosele kontserdilaval populaarsuse võita.

Viimased kümme aastat oli Schubert äärmiselt viljakas ka lavamuusika alal. Sel perioodil on loodud üle kümne teose teatrile — muude hulgas ka suured ooperipartituurid («Alfonso ja Estrella», 1822; «Fierrabras», 1823; «Vandenoölased», 1823; muusika näidendile «Rosamunde», 1823, ja lõpetamata jäänud ooper «Krahv von Gleichen»). Tõsi küll, Schuberti suhted teatrimaailmaga moodustavad tema elukäigu kõige rusuvama lehekülje. Need suhted olid talle lakkamatute sügavate pettumuste ja pikaajaliste meeleheitehoogude põhjuseks. Võttes arvesse teatris valitsevat konservatiivsust, pealiskaudset ja meelelahutuslikku kunsti sooviva vaatajaskonna nõudeid, võõramaise ooperi austamise traditsioone ja lõpuks Schuberti äärmiselt tagasihoidlikku ühiskondlikku positsiooni ning ühtlasi tema kindlat veendumust oma tee õigsuses, oleks tõepoolest hämmastav, kui ta oleks teatrimaailmas edu saavutanud. 20-ndad aastad Schuberti elus olid täis pidevalt tekkivaid ja alati purunevaid lootusi tema järjekordse ooperi lavastamisele. Tänu Vogli pingutustele õnnestus Schubertil saada kolmel korral tellimist üksikute muusikaliste numbrite loomiseks näidendeile («Kaksikvennad», 1819; «Võluharf», 1820; lisanumbrid Héroldi ooperile «Võlukelluke», 1821).¹ See tõi talle teatri-ringkondades teatava kuulsuse. Ent katsed lavastada mõnd oma ooperit kukkusid paratamatult läbi. Ooperid «Alfonso

¹ Viimasel juhul Schuberti nime ja tema kaastööd avalikult ei mainitud.

ja Estrella» ja «Fierrabras» lükkas teatridireksioon otsekohe tagasi, kusjuures viimase ooperi partituuriga ei pidanud direksioon isegi vajalikuks tutvuda. Ainuke lavastus, mis Schuberti eluajal rambivalgust nägi, — näidend «Rosamunde», üks Schuberti võluvamaid teoseid, — võeti ülibaanalise süžee tõttu pärast teist etendust mängukavast maha. Schubertile tõi palju kahju tema vastumeelsus vähemakski kompromissiks teatridireksiooni või primadonna kunstiliste nõudmistega. Kord näiteks tutvus «kuninglik Preisi esimene õukonnateatri ja kammerlaulja» Anna Milder Hauptmann Schuberti sõprade juures tema lauludega ja pakkus oma abi Schuberti ooperi lavastamiseks Berliinis. Ta kirjutas Schubertile kirja näpunäidetega, kuidas luua ooperit, mis pakuks esinejaile soodsaid võimalusi. Ent Schubert tänas lauljannat vaevanägemise eest ja jättis tema nõuanded tähele panemata.

Nii juhtus ka teisel korral. Schubert lõi Viini juhtivale ooperiteatrile mõned ooperistseenid ja keeldus kategooriliselt tegemast muudatusi, mida palus lauljanna.

«Ma ei muuda mitte midagi,» vastas ta dirigendi palvele vankumatu rahuga, kui viimane temalt palus, et ta lihtsustaks aariat, lõi partituuri kinni ja läks minema. «Teis on liiga vähe šarlatanlikkust,» ütles Vogl Schubertile nende esimesel kohtumisel. Seda märkust õigustab eriti Schuberti käitumine teatriringkondades.

Schuberti loominguuline küpsemine näitas pidevat tõusujoont. Ka elu lõpupoole ei ilmutanud ta vähimatki märki väsimusest, fantaasia vaesumisest või eelnenu kordamisest (nende kümne aasta jooksul kirjutas Schubert ligi 500 teost). Vastupidi, tema surma-aasta langes kokku uue loominguulise õitsengu kõrgpunktiga. Viimaseil eluaastail hakkasid tema loomingus järjekindlalt avalduma heroilised ning eepilised tendentsid (Sümfoonia Do-mažoor, Kvintett Do-mažoor, Kvartett Sol-mažoor, kantaat «Mirjami võidulaul» jt.). Nüüd ei pöördunud Schubert mitte ainult Viini olustikufolkloori, vaid ka rahvaliku temaatika poole laiemas, «beethovenlikus» mõttes. Kasvas tema huvi nii koorimuusika kui ka polüfoonia vastu. Viimasel eluaastal lõi ta neli suurt kooriteost (nende hulgas kantaadi «Mirjami võidulaul» ja Missa Mi-bemoll-mažoor). Tung ooperi ja üldistavate instrumentaalžanride poole haaras teda tervenisti.

«Ma ei taha enam midagi kuulda laulust, ma pühendan end nüüd täielikult ooperite ja sümfooniate loomisele,» tea-

tas ta pärast oma viimase sümfoonia (Do-mažoor) lõpetamist, pool aastat enne surma.

«Surm mattis siia suure rikkuse,
ent veelgi kaunimad lootused,»

kirjutasid Schuberti hauakivile tema sõbrad.¹

Schuberti teostamata jäänud loominguliste kavatsuste tragöödiat süvendab asjaolu, et pisut aega enne surma näis saabuvat laialdasem tunnustus ja tekkis lootus mõnesugusele majanduslikule kindlustatusele.

Schuberti sõbrad püüdsid kogu aeg viia tema muusikat «suurde maailma». Nende veendumus, et eesrindlikud demokraatlikud ringkonnad peavad seda mõistma, oli õigustatud. Vogl püüdis võtta Schuberti laule oma kontsertide kavasse. Mõnikord, kuigi äärmiselt vähesel arvul, sattusid tema teosed — tavaliselt kõige vähem karakterseid — ka teiste kontserteerivate interpretide programmidesse.² Siiski ei saanud sagedasele ettekandele suurel kontserdilaval veel loota. Tänu sõprade jõupingutustele said tema muusika peamiseks levikualaks kodud. Jõudmata ooperiteatrisse, kontserdisaalidesse, aristokraatsesse muusikalisse keskkonda, kirjastajaini ja Viini ajakirjandusse, hakkasid Schuberti laulud levima demokraatliku intelligentsi seas, muusikasõprade kodustel kontsertidel.³ Viini professionaalses muusikamaailmas Schubertit peaaegu ei tuntud (1826. aastal teatas

¹ Teksti koostas Grillparzer pärast pikaajalist arutlust sõprade ringis.

² 1818. ja 1819. aastal võttis viiuldaja Jaëll oma kontserdi kavasse ühe Schuberti «itaalia» avamängu. 1819. aastal esitas tenor Jäger kahel korral «Lamburi kaebelaulu». 1822. aastal võeti Schuberti «Metshaldjas» muusikaharrastajate ühingu kontserdi kavasse, kus esitati Giuliani Variatsioonid kahele kitarrile, Friedlowski Popurii klarnetile, Hummeli Palad häälele, kitarrile ja teistele instrumentidele; kontserdil õukonna-teatris esitati aga Schuberti vokaalkvartett «Armastuse vaim», kõrvuti anonüümse autori palaga «Introduktsioon ja variatsioonid metsasarvele... mitmesuguste muusikariistade jäljendamine». 1827. aastal esitas tšehhi viiuldaja Slavik kahel korral Fantaasia viiulile klaveri saatel. Peale nende on teada veel mõned ettekanded.

³ Schuberti laule ja klaveripalu esitati kodudes, kuhu viisid helilooja tema Viini-sõbrad: majandusteaduse professori Sonnleithneri majas, kes korraldas oma kodus regulaarselt muusikaõhtuid, õdede Fröhlichide majas, luuletaja Bruchmanni, arst Engeri, ametnik Pintericsi jt. juures, advokaat Pachleri juures Grazis, kaupmees Trawegeri juures Gmundenis, rauakaupmees von Kolleri, Paumgarteni jt. juures Steieris.

õukonna kapellmeister Eybler Schubertile, et ta ei tunne ühtegi tema teost). Kuid provintsis — Linzis, Grazis, Steieris, Gmundenis ja teistes linnades — oli ta muusika võitnud laialdase tunnustuse. Nende linnadega olid seotud helilooja sõbrad. Kolm korda (aastail 1819, 1823 ja 1825 koos Vogliga) sooritas Schubert suvise reisi Ülem-Austriasse, esitades seal oma teoseid tuttavate majades ja muusikaharrastajate ühingutes.

On iseloomulik, et kõigi kolme viimase sümfoonia partituurid olid mõeldud asjaarmastajate seltsidele.¹ Schuberti teoste esimene publikatsioon oli samuti muusikaarmastajate kätetöö. Kaua aega ei nõustunud ükski kirjastaja kas või üheainsagi Schuberti teose trükkimisega. Siis andsid mõned eraisikud Schuberti sõprade seast² avansina esimeste laulude vihu trükkimiseks vajaliku summa, leppides kokku, et kirjastus (Diabelli ja Cappi) võtab enda peale ainult müügi. Viini muusikasõprade seas müüdi vihk silmapilkselt läbi.³ See andis võimaluse trükkida järgmisi vihke. Rahalises mõttes ei toonud säärane edu peaaegu mingisugust kergendust. Oma kogenematusse tõttu ja suures rahapuuduses kirjutas Schubert varsti alla orjastavale lepingule, mis jättis ta ilma viimasest lootusest minimaalselegi materiaalsele sõltumatusele. Helilooja eluajal trükitud teosed moodustavad väga väikese osa sellest, mis ta üldse kirjutas, ning piirduvad peamiselt laulude ja miniatuuridega.⁴ Siiski tut-

¹ Tõsi küll, isegi asjaarmastajate ühingud suhtusid Schuberti sümfooniatesse ülimal määral halvustavalt. «Lõpetamata sümfoonia» ja «Gasteini sümfoonia» partituur kaotati ära enne ettekannet, Kaheksanda sümfoonia aga lükkas Viini muusikaharrastajate ühing tagasi kui liiga suure ja raske teose.

² Need olid Ignaz Sonnleithner, Josef Hüttenbrenner, Johann Schönaauer jt. Täpsuse mõttes peab ütleva, et üks Schuberti laul avaldati küll juba varem, kuid siin oli mängus juhuslik reklaam ning ärilised põhjused. F. Sartori «Maaililises taskuraamatus Austria monarhia ilusate maastikkude, looduse ja kunsti vaatamisväärsuste sõpradele» toodi 1818. aastal lisana ära Mayrhoferi luuletus «Erlafi järvel», mis oli «varustatud . . . Schuberti muusikaga».

³ Vihke müüdi ka asjaarmastajate muusikaõhtutel.

⁴ Schuberti eluajal trükiti 187 laulu (603-st), 193 tantsu klaverile, 56 klaveriduetti, 22 vokaalansamblit, 3 instrumentaalset kammerteost (44-st), nende hulgas 1 kvartett (19-st), kolm klaverisonaati (21-st), 1 missa (rohkem kui 30-st vaimulikust teosest), 6 üksiknumbrit (19-st) muusikateatrile loodud teostest (lihtsustatud väljaandes).

Sümfooniaid, avamänge, klaverieksprompte, muusikalisi hetki, fantaasiaid, kvintette, oratooriume, ooperiklaviire ega ooperikatkendite partituure Schuberti eluajal välja ei antud.

vustasid just need 1821. aastal ilmuma hakanud kogud Viini muusikaarmastajaid geniaalse kunstnikuga, kes seniajani nende seas nii märkamatult oli töötanud. Schuberti tutvusringkond laienes. Ta puutus kokku rea tuntud isikutega: tol ajal kõige kuulsama pianisti ning helilooja Hummeliga, noore hiilgava virtuoosi Thalbergiga, luuletaja ning publitsisti Rochlitziga, Beethoveni sõbra, viiuldaja Schuppanzighiga (kes oli rea eelnenud aastate kestel töötanud Viini Vene saadiku krahv Razumovski õukonna juures kammermuusika juhina), tuntud ooperilauljanna Milderiga, Beethoveni sõbra ja tema esimese biograafi Schindleriga ja teistega. Isegi muusika-alased «asjatundjad» hakkasid tähelepanu pöörama «kuulsa Salieri õpilasele».¹

See edu tõi Schubertile kaasa kaks tähtsat sündmust. Ent mõlemad jäid saatuslikult hiljaks. 1827. aastal andis Beethoven kõrge hinnangu mõnede Schuberti lauludele, mis sattusid tema kätte ühiste sõprade kaudu.² «Tõepoolest, Schubertis elab jumalik säde,» ütles geniaalne sümfonist ja avaldas soovi tutvuda noore autori teiste teostega. Ent kui Schubert oma häbelikkusest lõpuks võitu saades tuli Beethoveni juurde, lebas viimane juba surivoodil.

Teiseks sündmuseks oli Schuberti esimene autorikontsert, mis organiseeriti lõpuks sõprade pealekäimisel.³

Heliloojale ootamatult oli nii kunstiline kui ka materiaalne edu tohtu. Viini kriitika vaigis kontserdi täiesti surnuks, kuid Schubertit tiivustas teadmine, et lõpuks ometi oli ta ka Viinis leidnud laialdase auditooriumi. Ta hakkas juba unistama järgmistest kontsertidest. Ent mõni kuu pärast sündmust, mis töötas tuua murrangu Schuberti ja tema kodulinna laialdase muusikaauditooriumi suhetesse,

¹ Alates 1826. aastast hakkasid Viini kirjastajad temalt ostma pisi-teoseid, tõi küll, väga ettevaatlikult ja viletsa tasu eest. Nii näiteks ostis Haslingeri kirjastus temalt kuus laulu «Talvisest teekonnast» (ühe floriini eest!) ja rea teisi laule. Artaria kirjastus avaldas trükkis laulud Walter Scotti sõnadele, «Ungari divertismendi» ja Klaverisonaadi Re-mažoor op. 53. Probsti kirjastusel Leipzgis ilmus veidi aega enne helilooja surma Klaveritrio op. loo, jne. Viimastel eluaastatel alustas Schubert läbirääkimisi soliidsete saksa ja välismaiste firmadega, ent helilooja eluajal ei andnud need tulemusi.

² Schindleri kaudu. Schuberti ja Beethoveni ühised tuttavad olid ka vennad Hüttenbrennerid, kunstnik Teltscher, kellelt on pärit eskiis — Beethoven surivoodil, Vogl, Schuppanzigh jt.

³ Kontserdi kavas oli kuus laulu, kaks kooriteost, Klaveritrio ja Kvarteti esimene osa.

polnud heliloojat enam elavate kirjas. Ta suri tüüfusesse 19. novembril 1828. aastal.

Hingelist väsimust oli temas tunda juba ammu enne haigust, mis oli surma otseseks põhjuseks.

Lootusetu võitlus teatrite ja kirjastajatega, hingeline üksindus teda ümbritsevate väikekodanlaste ja «äritsejate» seas, haigus ja närvisüsteemi üldine kurnatus — kõik see hävitas pikkamööda selle elurõõmu, selle sädeleva lõbususe, mis kaasaegsete tunnistuse järgi oli tema iseloomu valitsevaks jooneks.

Alates 1824. aastast avaldusid sünguse ja pettumuse tunnused helilooja mõtteavaldustes ja kirjades.

«... Ma tunnen ennast kõige õnnetuma, viletsama inimesena maailmas ...» kirjutas ta ühele sõbrale 1824. aastal. «Kujutle inimest ... kelle kõige hiilgavamad lootused on muutunud eimillekski, kellele armastuse ja sõpruse õnn ei too muud kui valu ... «On mu rahu läind ja raske meel ... »»¹

«Olen kuulnud, et sa ei ole õnnelik,» kirjutas ta teisel puhul. «Kuigi see mind väga kurvastab, ei hämmasta see aga sugugi, sest niisugune on peaaegu iga mõtleva inimese saatus selles viletsas maailmas. Ja mis me oskaksimegi õnnega peale hakata, kuna vaid õnnetus on ainsaks erutuseks, mis meile üle on jäänud ... »²

1827. aastal, aasta enne surma, «Talvise teekonna» loomise ajal, olid Schuberti sõbrad hämmastunud temas toimunud hingelise murrangu üle.

«... juba «Winterreise» valik ise näitab, kuivõrd tõsisemaks helilooja oli muutunud. Ta oli kaua aega raskesti haige, tal olid rusuvad elamused, elult oli rebitud roosa kate, temale oli kätte jõudnud talv. Talle meeldis luuletaja iroonia, mille juured peituvad lohutamatuses; mind hämmastatas see valuliselt ... » meenutas Mayrhofer.

Mayrhofer eksis, kui ta nägi helilooja muutunud maailmatunnetuse põhjusi ainult haiguses ja rusuvais isiklikes elamustes. Helilooja viimased eluaastad — 20-ndate aastate keskpaik ja lõpp — langesid kokku ühiskondliku reaktsiooni tugevnemisega. See ilmnes kaudselt ka mõne Schuberti sõbra vaimulaadis. Sõprade ring ähvardas laguneda. Maa-

¹ Kirjast Kupelwieserile 31. märtsist 1824.

² Kirjast Schoberile 21. septembrist 1824.

ilm Schuberti ümber muutus üha võõramaks ja vaenulikumaks. Tekkinud üksindustunne näis talle vältimatuna.

«Keegi ei mõista teise valu, keegi ei mõista teise rõõmu! . . . Oo, missugune piin sellele, kes seda on tunda saanud!» kirjutas Schubert oma päevikus.¹

«Sõnad on seotud, aga helid on õnneks veel vabad!» ütles Metternichi-aegse Viini kohta Beethoven. Viimaste aastate loomingus väljendas Schubert oma protesti ümbritseva elu sünguse ja näiliku lootusetuse vastu. Mitte kordagi, mitte üheski viimaste aastate teoses ei muutunud helilooja maailmatunnetuse traagiline suund haigluseks, neurasteeniaks, uskmatuses. Tema loomuse suurepärase ja terve tasakaalukus, optimism ning jõud, mis on omased rahvaloomingule, millest Schuberti muusika on lahutamatu, säilisid ka kõige raskemate mõtiskluste ja tõsisemate meeleolude perioodil. Need jooned avaldusid vaid suuremas vaimses küpsuses, laiemas silmaringis, sügavamas filosoofilisuses. Lõi ju Schubert just kõige viimastel aastatel üksindustundest läbiimbinud teoste kõrval oma kõige elujaatavamad, heroilisemad teosed, mis on tulvil rahvalikkuse paatost. Isegi helilooja sügavalt traagilistele teostele, nagu Kvartett re-minoor, «Talvine teekond» ja laulud Heine sõnadele, on omane suur tagasihoidlikkus, täielik kunstiline mõõdutunne, tohutu poetiline võlu. Neis kõlab see «inimliku mure ilu», mida Tšehhovi sõnade järgi «suudab edasi anda ainult muusika». Veelgi enam, Schuberti kui eesrindliku kunstniku looming pidi paratamatult kujutama elu varjukülgi, mis objektiivselt iseloomustasid tema aega.

«Kus ka ei näeks ma isamaad,
on kõikjal nuut ja kõikjal rauad
ja jõuetute pisarad
ja võimu häbiks kerkind hauad.»

(Tõlkinud L. Hiedel)

kirjutas Puškin sellest kohutavast poliitilisest reaktsioonist, mis langes kokku Schuberti ja luuletaja enda küpsusaastatega.

Kuid Puškin jõudis ajastu sügava ajaloolise mõistmiseni, ja traagilised motiivid sellesamas oodis «Priius» sulasid kokku kirgliku üleskutsega võitluseks türannide vastu «ja rahva vabaduse eest». Kuid Schubert kui romantik ja lüürik

¹ 27. märtsil 1824.

mõtestas need objektiivsed kannatusmotiivid oma loomingu subjektiivselt ümber. Traagilisus Schuberti kunstis ei olnud ainult üksinduse väljenduseks, vaid ka omapäraseks protestivormiks. See ei kajastanud mitte niivõrd jõuetust, kui just usku inimese ülevasse kutsumusse. Mitmekülgne, harmooniline ja hingestatud maailmatunnetus säilis Schubertil loomingulise tee lõpuni.

II
o s a

*

SCHUBERT JA KLASSIKALISED ŽANRID

Schuberti omapära avaldus tema loomingu kõigis elementides, alates teema valikust avaras ideelis-esteetilises mõttes ja lõpetades teema kujundamisega selle sõna kitsalt heliloomingulises tähenduses.

Sellest ei tohi teha järeldust, nagu oleks Schubert loobunud klassikalise muusika traditsioonidest. Vastupidi, ta jäi moest ja välisest edust hoolimata kogu elu jooksul «truuks» klassikalise kunsti põhiprintsiipidele. Side klassikutega on märgatav Schuberti loomingu kõigil aladel: nii kammer-sümfooniilises, klaveri- kui ka vokaalmuusikas. Ent ta mõtestas klassikalised traditsioonid ümber. Romantilise esteetika alusel kujunesid need omapärasteks kunstinähtusteks.

Schuberti novaatorlus ilmneb juba tema suhtumises traditsioonilistesse žanridesse. Siin puutume kokku žanride ajaloolise vaheldumise üldise probleemiga.

Mistahes kunstižanri tekkimisele eelneb alati karaktersete kujundite ja kunstiliste võtete valimise pikaldane ajalooline protsess. Kunstižanri püsivuse määrab see, mil määral žanr vastab antud perioodil valitsevatele ühiskondliku mõtte vormidele.

Polnud juhus, et klassikalise tragöödia kujunemine draamateatris langes ajalisel kokku võltsheroilise ooperi kujunemisega ooperiteatris. XVIII sajandi esimesel poolel tekkisid «pisarate-komöödia», sentimentaalse koomilise ooperi ja sentimentaalse romaani žanr. XIX sajandil kaasnes lüürilise luule levikule lüürilise kammerminiatuuri õitseng muusikas. Kui imperialismi-epohhil toimus suure, tervikliku humanistliku kunsti lagunemine, siis tõrjus Prousi staatiline, kontemplatiivne proosa juhtiva žanri kohalt psühholoogilise realistliku romaani ja sellele omase sisemise dramatismi. XX sajandi piiril algas Lääne-Euroopa muusi-

kas ühtlasi sümfoonia ning sümfoonilise poemi väljasuremise protsess ja nende asendumine impressionistide «prelüüdlike», meelelis-kontemplatiivsete žanridega. Žanride vaesumine Lääne-Euroopa XIX sajandi muusikas ja kirjanduses on seotud kodanliku kultuuri languse algusega Läänes. Just samal põhjusel on isegi ühe üksiku kunstniku loomingu piires vene kirjanduses (Puškin) ja vene muusikas (Tšaikovski) žanriline rikkus seotud sama ajastu vene ühiskondliku mõtte mitmekülgse õitsenguga.

Schuberti küpses loomingu, mis kuulub tervenisti XIX sajandi kujundite uude maailma, avaldus erakordselt selgesti muusikažanride sõltuvus valitsevaist kunstilistest tõekspidamistest.

Kui me puhtformaalsetest tunnustest lähtudes võrdleksime Schuberti teoste ja tema eelkäijate, Viini klassikute teoste nimekirju, siis leiaksime, et viljeldud žanrid peaaegu täielikult kokku langevad. Kõik neli heliloojat — Haydn, Mozart, Beethoven ja Schubert — kirjutasid oopereid, sümfooniaid, instrumentaalset kammermuusikat, kantaat-oratoriaalseid teoseid, laule ja tantsumuusikat. Esimesel pilgul näib, et Schubert jätkas vaid klassikute rajatud teed. Ent kui me võrdleme erinevate žanride tähtsust klassikute ja Schuberti loomingu, eriti nende karaktersuse, helilooja loomingu-suuna kujunemise ja kunstilise väärtuse seisukohalt, siis ilmneb selgelt Schuberti uus suhtumine klassikalistesse žanridesse.

Kõigi kolme Viini klassiku loomingu etendasid laul ja instrumentaalminiatuur teisejärgulist osa. Neis žanrides ei avaldunud ei autorite karakterne individuaalsus ega ka nende stiil kogu täiuses. Nende üldistatud ja tüpiseeritud kunst kehastas objektiivse maailma kujundeid tugeva teatraalse ning dramaatilise tendentsiga. See kunst kaldus monumentaalsuse, rangete ja selgepiiriliste vormide suurejoonelise sisemise arenguloogika poole. Sümfoonia, ooper ja oratoorium olid klassikute loomingu juhtivaiks žanrideks, nende kunstiliste ideede ideaalsed «vahendajad». Isegi klaverimuusikal (kuigi klaverisonaadil oli kaheldamatult suur tähtsus klassikalise stiili kujunemisel) oli varaste Viini klassikute loomingu kõrvaline tähtsus sümfoonia, ooperi ja koorižanriga võrreldes. Ainult Beethoven, kelle loomingu klaverisonaat oli loominguuliseks laboratooriumiks, milles ta jõudis tunduvalt ette suuremate instrumentaalvormide arengust, omistas klaveriteostele selle juhtiva

positsiooni, mille need omandasid XIX sajandil. Ent ka Beethoveni klaveriteosed olid eeskätt klaverisonaadid. Bagatellid, rondod, tantsud, väikesed variatsioonid ja teised klaveriminiatuurid iseloomustavad väga vähe seda, mida nimetatakse «beethovenlikuks» stiiliks.

Kui me aga vaatleme Schuberti loomingulist pärandit, siis hämmastab meid eelkõige radikaalne «jõudude ümberpaigutus», mille ta teostas klassikaliste žanride suhtes (nende sisemisest ümbersünnist tuleb juttu edaspidi). Juhtivaiks žanrideks tema loomingus said laul ja klaveriminiatuur, eriti tants. Need ei ole ülekaalus mitte ainult arvuliselt. Neis avaldusid autori individuaalsus, tema omapärane stiil, tema loomingu uus ideeline suund varem kui teistes žanrides, ja seejuures kõige täielikumal kujul.

Veelgi enam. Nii laul kui ka klaveriminiatuur tungisid Schuberti loomingus suurtesse instrumentaalžanridesse (sümfooniasse, sonaadivormis kirjutatud instrumentaalsesse kammermuusikasse), mis kujunesid tal välja hiljem, nende minjatuuride vahetel mõjul. Mis puutub ooperi- ja kooriteostesse, siis ei õnnestunudki heliloojal ületada nende mõnevõrra isikupäratut ning kirjut stiili. Nagu ainult «Saksa tantsude» põhjal ei ole võimalik saada ligikaudsetki ettekujutust Beethoveni loomingu stiilist, nii ei saa ka ainult Schuberti ooperite ja kantaatide põhjal mõista nende autori suurust ja ajaloolist tähtsust, kes ennast geniaalselt avaldas vokaalminiatuuris.

Miks oli niisugune «rõhkude» ümberasetamine klassikaliste žanride suhtes Schubertile vältimatu?

Uuel «teemal», mis hakkas kõlama Schuberti loomingus, ei olnud eelkäijaid klassikalises kunstis. Tema «teema» kujunes A. Lunatšarski väljenduse järgi «kõrgelt arenenud individualismi ja ühiskondliku mõtteviisi suurepärase ristumisenä». Schuberti kunst, mis oli oma päritolult ning sidemetelt rahvuslik, samastus uute, lihtrahva seast pärinevate inimeste kultuuriga. Schuberti loomingu väljendusvahendid juurdusid rahvaloomingus, ent selle «kangelaseks» ei olnud Beethoveni titaan, mitte revolutsioonijuht, ei Prometheus ega Egmont, vaid see «väike» inimene, kes koos paljude teiste «väikeste» inimestega moodustab rahva jõu. Schuberti loomingus on kõik «inimlik». Selles ei ole teatraalset pateetikat ega abstraktsust. Mõned kaasaegsed kodanlikud muusikateadlased kalduvad Schubertile isegi ette heitma liigset lähedust rahva maitsele, seda, et paljudes tema teostes (kvinte-

tis «Forell», okteti, Kaheksandas sümfoonia, Kvinteti Do-
mažoor ja paljudes teistes teostes) kõlab Viini tänavate ja
eeslinnade «madalat» olustikumuusikat. Tõepoolest, Schu-
berti muusika lähedus demokraatlike ringkondade olustiku-
kunstile on küllalt ilmne. See avaldus eriti ka selles, et Schu-
berti loomingus olid juhtivaiks žanrid, mis ammust ajast
olid levinud demokraatlikus keskkonnas ja milles kõige ilme-
kamalt avaldusid rahvuslikud jooned — nimelt laul, täp-
semalt olustikuromanss, ja instrumentaalpalad, mis on seotud
koduse musitseerimise ning tantsuga.

Schubert, kes on rahvusliku esteetika kõige eredam esin-
daja, esindas ka uut psühholoogilist tüüpi — XIX sajandi
haritlast, kelle tähelepanu oli suunatud oma «ainulaadsele»
keerukale sisemaailmale, oma elamuste kõige peenematele
varjunditele.

Just Schubert oli oma muusikas järjekindel lüürik. Välis-
maailma piltide ja värvide murdumine läbi kunstniku meele-
olude prisma, muutuvate emotsioonide peen registreerimine,
kontemplatsioon — just see moodustab Schuberti muusika
«põhitooni». Schubertit võis inspireerida üksikmoment, ta
fikseeris muusikas äsja kogetud mulje, tema muusikal oli
sageli «päeviku» iseloom ja väljenduse siiruse ning tunne-
tuse värskuse poolest meenutab see improvisatsiooni.

Muidugi oli Schuberti «individualism» väga kaugel indi-
vidualismi subjektiivsematest ja rafineeritumatest vormi-
dest, mis olid omased Lääne-Euroopa XIX sajandi kesk-
paiga ja lõpu romantikutele (Schumann või Hugo Wolf).
Schubertil oli selleks liiga tugev side rahvaga. Ta on veel
väga «maalähedane». Tema lüürika ei ole subjektiivne, selle
peenetus pole rafineeritud, tema muusikas on jõulisust ja
sügavaid emotsioone, erutust ja dramatismi, mitte aga
ülemäärast haprust, emotsionaalset tasakaalutust, närvili-
sust või ülitundlikku refleksiooni.

«Esmakordselt kõlava individualismi võlu... ühineb üld-
tähendusliku emotsionaalse laadiga... iga isiksus tunne-
tab omamoodi, kuid tunne on kõigil ühine,» kirjutas Assaf-
jev Schuberti lüürika kohta.¹ «Erakordne anne: olla lüürik,
kuid mitte sulguda oma isiklikku maailma, vaid tunnetada
ning edasi anda elu rõõme ja kurbust, nagu neid tunnetab
ja tahaks edasi anda suurem osa inimesi, kui neil oleks
Schuberti anne. Kõike isiklikku tema muusikas ei taju

¹ B. V. Assafjev. Jevgeni Onegin, Muzgiz, M.-L. 1944, lk. 10.

me . . . oma sügavalt isiklike tajude pealesurumisena. Isiklik avaldub siin hämmastava tagasihoidlikkusega: see elab üheskoos teistega ja leiab alati väljendusviisi, mida inimesed kergesti mõistavad ja omaks võtavad . . . Schubert kuulus rohkem kõikidele — ümbruskonnale, inimestele ja loodusele — kui iseendale, ja tema muusika oli t e m a laul kõigest ja mitte isiklikult iseendast . . . »¹

Schuberti kunsti lüüriline sisu kaldus loomulikult miniatuuri poole. Mitte ükski valitsevaist klassikalistest žanridest neile omase tugeva ratsionalistlikkuse, ranguse ja objektiivsusega ei vastanud uue muusika lüürilisele emotsionaalsele iseloomule sel määral nagu laul ja klaveriminiatuur.

Me oleme juba näinud, kuidas Schubert oma kõige küpsamal perioodil lõi silmapaistvaid teoseid suurtes üldistavates žanrides. Kuid esiteks ei tohi unustada, et just miniatuurides kujunes välja Schuberti uus, lüüriline stiil, ja teiseks, et miniatuure lõi Schubert kogu oma loomingutee jooksul (üheaegselt Kvartetiga Sol-mažoor, Kaheksanda sümfooniaga ja Keelpillikvartetiga kirjutas Schubert oma «Ekspromptid» ja «Muusikalised hetked» klaverile, samuti vokaalminiatuurid, mis kuuluvad kogudesse «Talvine teekond» ja «Luigelaul»).

Lõpuks ei tohi unustada ka seda, et Schuberti loomingus saavutasid sümfooniad ja suured sonaaditüüpi kammerteosed alles siis kunstilise ainulaadsuse ja novaatorliku tähtsuse, kui helilooja üldistas neis kujundid ja kunstilised võtted, mis ta varem oli leidnud miniatuurides.

Kui Beethoven mõtles «sonaatlikult», siis Schubert mõtles «laululiselt». Sonaat ei olnud Beethovenile skeem, vaid elava mõtte väljendus. Ta otsis oma sümfoonilist stiili klaverisonaatides. Sonaadi iseloomulikud tunnused (dramaatiliselt vastandatud kontrastsed teemad, helistikulised konfliktid, dünaamiline töötlus, teemade iseloomulik instrumentaalne esitusviis, arenduse ühtsus ja sihikindlus teoste ulatuslike mõõtmete juures) avaldusid tema loomingus ka neis žanrides, mis pole seotud sonaadivormiga (näiteks variatsioonides või rondos). Schuberti loomingus on aga «laululisus» määravaks kogu tema stiilile. Säärane uuele žanrile tuginemine tõi endaga kaasa muutuse mitte ainult välises vormis, vaid ka muusikalistes kujundites ja ideelistes väljendusvahendites, mis nii traditsioonilt kui ka aja-

¹ I. Glebov. Schubert ja kaasaeg, «Muzōka i Sovremennost» 1928, lk. 77 — 78.

looliselt olid seotud lauluga. Pärast sonaati, mis valitses klassikalises muusikas, tõi laul muusikasse teistsugused kunstilised kujundid, oma erilised intonatsioonid, uued kunstilised ning konstruktiivsed võtted. Laululise miniatuuri (rõhutame eriti miniatuuri, sest kantaaditüüpi soololaulu žanr ei vastanud uuele teele) kunstiliste printsiipide domineerimine Schuberti loomingus teostaski selle pöörde XIX sajandi muusikas, mille tagajärjel Beethoveni ja Schuberti üheaegselt loodud teosed mõjuvad meile teostena, mis kuuluvad kahte erinevasse ajastusse.

*

Schuberti loomingus võime märkida rea suundi.

Kõige novaatorlikum suund on saanud väljenduse laulus ja klaveriminiatuuris. (Klaverisonaadid on vastuolulisemad kui ühetaolised klaveriteosed.)

Klassikalised žanrid, mida Schubert uuendas, on esindatud sümfooniates ja mitmesugustele instrumentaalkoosseisudele (triole, kvartetile, kvintetile, oktetile) loodud teostes.

Kolmandasse suunda kuulub tema koori- ja lavamuusika, mis tegelikult ei ole läinud kaasaegsesse repertuaari ja mis on vähem läbi uuritud kui Schuberti teised teosed.

Kuid tema tohtus ja mitmekülgnes loomingulises parandis valitseb ikkagi laul.

II

LAULU TÄHTSUS SCHUBERTI LOOMINGUS

Schuberti laulude ja tema eelkäijate laulude vahel on samasugune side nagu Shakespeare'i tragöödiate ja varasemate näitekirjanike teoste vahel, kust ta võttis oma süžeeilised skeemid, nagu Cervantese «Don Quijote» ja hispaania rüütliromaanide vahel, mis andsid autorile tema teose faabula, nagu Puškini «Näkingeiu» ja melodramaatiliste näkingeiuoperite vahel, mis Puškini ajal olid Venemaal levinud. Schuberti laul tekkis kahtlemata kindlate traditsioonide baasil. Kuid tegemist pole mitte niivõrd traditsioonide ülevõtmisega kui põhimõtteliselt uue nähtusega.

Schubert laiendas saksa olustikulaulu ideelisi ning kunstilisi piire lõpmatult.

Saksas ja Austrias oli eelmise sajandi jooksul kujunenud

suhtumine lauluse kui kergesse, meelelahutuslikku kunsti. Säärased traditsioonid kujunesid välja alates XVIII sajandi keskpaigast, «galantsete» laulukogude («Pleisse jõel laulev muusa», «Augsburgi kompvek», «Oodid ja meloodiad», mis olid määratud «daamide maitsele», jne.) ja Hilleri koomilis-sentimentaalsete laulumängude ajast. (Laulumäng oli Saksamaal rahvaliku muusikateatri vorm: olustikulise või muinasjutulise ainekuga näidend ulatuslike muusikaliste vahepaladega.) On iseloomulik, et silmapaistvad heliloojad-laulumeistrid (J. Reichardt — 1752—1814, K. Zelter — 1758—1832, J. Zumsteeg — 1760—1802 jt.) ei olnud üldiselt sugugi silmapaistvad heliloojad. Klassikute loomingus oli laul teisejärguliseks alaks (ainult üksikud klassikute laulud, nagu näiteks Mozarti «Kannike», ületavad enne Schubertit loodud laulude taseme ja ennetavad tema laule). Ka rahva seas levisid klassikute laulud märksa vähem kui laulud, mida olid loonud teise- või kolmandajärgulised heliloojad, kes olid siiski kuulsad laulumeistrid.

Kui Salieri hoiatas Schubertit lauludesse kiindumise eest, siis tulenes tema umbusaldus põhjalikust tutvusest saksa lauluga, mis kogu eelmise sajandi jooksul ei olnud tõusnud üle «tühiste asjakeste» taseme. Schubert oli esimene Lääne-Euroopa helilooja, kelle genius avaldus olustikulaulu alal.

Teda ei kallutanud laulu poole mitte ainult laulu lüürilised omadused ega ka laulu seos rahva elu-oluga. Lauluga oli peale selle seotud veel oma programm, oma kunstiliste kujundite ring, millela ei oleks saanud kujuneda XIX sajandi uus muusikastiil.

Programmitu, «puhta» muusika väljendusrikkust võib mõista vaid sel juhul, kui see muusika üldistab varem programmilises muusikas või sõnaga seotud ja juba olustikus «settinud» muusikas leitud kujundeid ja väljendusvahendeid.

Viini klassikute programmita sümfooniade ja sonaatide üldarusaadavus oli seotud lavamuusika, rahva- ja olustikulaulu, tantsumuusika jne. rohkem kui saja-aastase arenguga. Palju varem kui kujunesid välja sümfooniad ja sonaadid, töödeldi nende väljendusvahendeid (karakteerseid intonatsioone, teemade struktuuri, meetrilis-rütmilisi aluseid, temaatilise materjali omavahelisi suhteid jne.) juba ooperiaariates, balettide instrumentaalnumbrites, avamängudes, tantsužanrides, koori- ja soololauludes. Viini klassikute kaasaegsetel assotsieerusid «puhtad», nagu väljaspool pro-

grammilisust seisvad instrumentaalteemad juba täiesti kindlate, oma ajale tüüpiliste kujunditega. Võib erilise vae-
vata esile tuua mõningaid nendest programmistest seostest
Viini klassikute teemades.

Me tunneme neis ära Glucki «Alceste'i» või «Orfeuse», Gol-
doni «Võõrastemaja perenaise», Beaumarchais' ja Mozarti
«Figaro», terve galerii vooruslikke naiskujusid «pisarate-
komöödiatest» ja sentimentaalseist koomilistest ooperitest,
russoolikke külaelupilte, mis kajastuvad prantsuse koomi-
lises ooperis ja Haydni «Aastaaegades», eksootilisi «jani-
tšari» muusika taolisi pilte, rahvatantse ja tervet rida teisi
selgepiirilisi kujundeid, mis on tüüpilised XVIII sajandi
kunstis, kaasa arvatud leinarongkäigud, heroilised fanfaarid
ja Prantsuse revolutsiooni ajal väljakujunenud ning laia-
dele hulkadele määratud «tänavazanride» trummipõrin.¹

Ent Schuberti maailmal oli vähe ühist nende möödunud
ajastu kunstinähtustega. Uus kunst toetus teistele kujundi-
tele, Schuberti muusikastiil, võis kujuneda oma uue pro-
grammi abil. Ja kui klassikud võtsid enamalt jaolt oma tee-
mad teatrist, ooperist või teatraliseeritud lavateostest, siis
Schubert leidis oma programmi lüürilises poeesias.

¹ Me leiame näiteks seoseid Glucki heroilis-traagiliste kujudega
(Beethoveni loomingus — Pateetilises, 17-ndas jt. sonaatides), seoseid
tundlik-naiselike kujudega koomilistes ooperites (näiteks kõrvalteema
Mozarti «Jupiter-sümfoonia», Haydni «Lahkumis-sümfoonia» teine
osa, Beethoveni Esimese sonaadi teine osa jpt.), rahvalik-bufoolike
kujudega koomilistest ooperitest (Mozarti Menuetita sümfoonia Re-
mažoor finaali jpt.), balletlik-süütlike kujunditega (rida «vanaaegseid»
menuette sümfooniates, sümfooniade pidulikud sissejuhatused), rahva-
tantsudega (paljudes Haydni sümfooniates, paljude Beethoveni süm-
fooniade finaalides), «janičari muusikaga» (Mozarti «Türgi marss»),
Prantsuse revolutsiooni muusikaga (Beethoveni Viienda sümfoonia
finaal, «Leinamarss» Kolmandast sümfooniast) jne. Analoogiliselt
kontsentreerus XIX sajandi viimasel veerandil ilmunud Brahmsi, Francki,
Dvořáki jt. programmita sümfooniatesse eelnenud perioodil arenenud
programmistelise romantiliste žanride (romansi, sümfoonilise
poemi, romantilise ooperi jne.) tüüpiline intonatsiooniline väljen-
dusrikkus. Nii näiteks kõlavad Liszti sümfooniliste poemide intonatsi-
oonid Francki sümfoonia ja kvarteti instrumentaalteemades, Wagneri
ooperite intonatsioonid Brahmsi Esimeses sümfoonia, lüürilise romansi
intonatsioonid Brahmsi Neljandas sümfoonia jne. Dvořáki sümfooniad
üldistasid olustikuromansi, rahvatantsu, Smetana sümfooniliste
poemide jne. kujundeid. Tšaikovski sümfooniad, mis viisid lõpule
maailma XIX sajandi sümfonismi arengu, on intonatsiooniliselt seotud
XIX sajandil pärast Beethovenit muusikas valitsenud määratu
suure kujunditeeringiga.

Kui palju on muutunud Schuberti kujundid klassikalises kunstis valitsevate kujunditega võrreldes! Luule, mida Schubert kehastas oma lauludes, on läbi imbunud tunnete ja muljete «individualismist». Kunstnik räägib selles alati oma «mina» seisukohalt. Tema muljetering võib olla väga lai, kuid tema maailmatunnetuses valitsev subjektiivne ning emotsionaalne kallak muudab iga kunstiteose omapäraseks lüüriliseks pihtimuseks. Isegi objektiivse maailma ja looduse kujundid sulavad selles kokku luuletaja teadvuse ja meeoludega. Ojast saab armastuse sõnumitooja (Rellstabi «Armastuse sõnumitooja»), kaste lilledel samastub armastuspisaratega (Schlegeli «Pisarate ülistus»), öise looduse vaikus — unistusega puhkusest (Goethe «Ränduri öölaul»), päikeses sädelev forell, kes satub kalamehe õnge otsa, on purunenud headuse ja õnne sümbol (Schoberi «Forell»).

Säärastes lüürilistes pihtimustes kõlab kõige tugevamini armastuse teema. Selle emotsionaalsete varjundite mitmekesisus on ülirikas nagu elu ise, aga alati kujutab Schubert seda noorusliku vaimustusega, ilma vähimagi sensuaalse kõrvalmaiguta.

Laulus «Gretchen voki ääres» (Goethe) jutustatakse esimese sügava armastuse süütust lihtsüdamlikkusest. Laulus «Noor nunn» (Craigher) viib märatsev äike noore nunna mõtled hiljuti üleelatud tormilisele armastusele, «Serenaadis» (Rellstab) kutsub öise looduse ilust joobunud õnnelik ja kärsitu noormees oma armastatut, «Ketrajas» (Goethe) muutub lihtrahva seast pärineva neiu naiivne jutustus petatud tunde tragöödiaks, «Sveitsi laulus» (Goethe) on armastuse teemat käsitletud humoristlikult, Heine sõnadele loodud lauludes («Tema portree», «Linn», «Mere ääres», «Teisik») kõlab armastuse teema sügavalt traagilisena.

Üksinduse autobiograafiliselt kõlav noot heliseb tihti Schuberti lauludes («Rändur» Schmidt, «Võõrsil» Rellstabi tekstile jt.).

Kui võõras olen tulnud,
kui võõras lahkun ka.

nii alustab Schubert oma «Talvist teekonda», teost, mis kujutab vaimse üksinduse tragöödiat.

Kes tahab olla üksinda,
see peatselt üksi jääb;

kõik armastavad, elavad —
kes õnnetut veel näeb!

(Tõlkinud L. Hiedel)

räägib ta «Harfimängija laulus» (Goethe).

Rahvalikud ning žanrilised kujundid, stseenid, pildid, laulud («Roos», «Jahimees», «Homnikuserenaad», «Tütarlapse kaebus» jt.), filosoofilised teemad («Inimsoo piir», «Õemee Kronosele», «Ganümedes» jt.), kunsti ülistamine («Muusikale», «Lüürale», «Minu klaverile» jt.) olid sageli Schuberti laulude programmiks, kusjuures alati on neis tunda lüürilist ilmet. Kas oleks olnud võimalik nende poeetiliste kujundite kehastamine vanade klassikaliste väljendusvahendite abil?

Nende poeetiliste kujundite kõige tõepärasema iseloomustuse otsinguis kujuneski uus, šubertlik stiil. Oma lauludes ei seadnud Schubert endale sugugi ülesandeks autori poeetilise idee täielikku kehastamist. Ta valis alati endale lähedased kujundid ja meeleolud, tugevdades mõnikord teksti kunstiväärtust, mõnikord jälle otse vastupidi, seda vaesestades. Nii näiteks kinnitas Mayrhofer, et alles Schuberti laulud tema sõnadele avasid autori silmad oma värsside emotsionaalse sügavuse mõistmiseks. Ei ole samuti kahtlust, et Mülleri värsside väärtus tõuseb tohutult tänu nende ühtesulamisele Schuberti muusikaga.

Teisest küljest suhtusid nii Heine kui ka Rellstab kriitiliselt nende sõnadele loodud Schuberti lauludesse. Võimalik, et ka Goethe halvustav suhtumine neisse oli osaliselt seotud tema luule sellise «piiratud» mõistmisega. Tõepoolest, Heine, Schilleri ja Goethe suurepärased värssid ei võida palju Schuberti laulus. Schuberti parimad laulud on kirjutatud tekstidele, millel on kaheldamatu kunstiväärtus,¹ milles on palju lüürilist meeleolu, mis on kujukad ja lavalised ning vastavad muusika rütmilisuse nõudele. Kuid nõuetelt, mida Schubert esitas värssidele, rahuldasi teda need luuletajad, kellel polnud mingeid geniaalsuse jooni, nagu näiteks Mayrhofer, Müller või isegi Schober, märksa enam, kui Schilleri-taolised geniaalsed luuletajad, kelle luules on rohkem abstraktset mõtet kui tundelis-emotsionaalset võlu. Claudiuse «Tütarlaps ja surm», Mülleri «Leierkastimängija», Schoberi «Muusikale» võistlevad Schuberti loomingus Heine «Teisikuga»,

¹ Schubert kirjutas laule järgmiste luuletajate värssidele: Goethe (üle 70 laulu), Schiller (üle 50), Mayrhofer (üle 45), Müller (44), Shakespeare (6), Rellstab, Walter Scott, Ossian, Klopstock, F. Schlegel, Matthisson, Hölty, Kosegarten, Körner, Claudius, Seidl, Schober, Salis, Pfeffel, Schücking, Collin, Rochlitz, Rückert, Uhland, Jacobi, Craigher jt.

Shakespeare'i «Serenaadiga» või Goethe «Gretcheniga voki juures». Paljud laulud Goethe sõnadele, rääkimata juba Schillerist, jäävad maha Mülleri, Mayrhoferi või Rellstabi sõnadele loodud lauludest. Schuberti laul oli alati iseseisev muusikateos, milles helilooja individuaalsus ja tema muljetering allutasid endale luuletaja individuaalsuse. Ent seejuures inspireeris just luule tekst oma emotsionaalse atmosfääri ja konkreetsete kujunditega heliloojat looma neile lähedasi muusikalisi kujundeid.

Meieni on jõudnud faktiline materjal, mis kinnitab Schuberti erakordset vastuvõtlikkust luule suhtes. Nii näiteks meenutab Spaun «Metshaldja» loomisega seoses järgmist episoodi: «Kord pärastlõunal läksime ... Schuberti juurde. Me leidsime tugevasti erutatud Schuberti, kes luges raamatust valjusti «Metshaldjat». Ta käis raamatuga mitu korda toas edasi-tagasi, istus äkki maha ja üsna lühikese aja jooksul ilmus ballaad paberile...»

Luulekunsti mõju «Hommikuserenaadi» tekkimisprotsessile oli samuti vahetu ja hetkeline. Schubert poseeris Schwindile oma portree jaoks. Keegi juuresolijaist pistis heliloojale pihku raamatu. Schubert avas selle ja luges sealt Shakespeare'i «Cymbelinist» võetud laulu tõlget ning nõudis otsekohe paberit; tõmmanud paberile noodijooned, pani ta kirja «Hommikuserenaadi», nii nagu see oli tekkinud tema kujutluses Shakespeare'i värse lugedes.

Umbes midagi taolist on teada ka Mülleri sõnadele loodud «Ilusa möldrineiu» saamisloost.

Kaugeltki mitte kõik meie päevini säilinud 603 Schuberti laulu ei ole ühesuguse väärtusega. Repertuaari ei ole jäänud rohkem kui üks kümnendik laulude üldarvust. «...kogu Schuberti pärandist on välja valitud väga vähe, ent just kõige «tundelisem intonatsiooniline» materjal, mis... on kõige šubertlikum, see tähendab — oma olemuselt kõige demokraatlikum.»¹

Schuberti laul — linna demokraatlike ringkondade muusika — on kõigi väliste tunnuste põhjal jäänud traditsiooniliseks olustikulauluks. Ulatuselt miniatuurne, äärmiselt lihtsa vormiga, ülimal määral siiras — väljenduslaadilt lähedane rahvakunstile, läbi imbunud olustikulistest intonatsioonidest, jäi Schuberti laul oma olemuselt tüüpiliseks

¹ B. V. Assafjev. Jevgeni Onegin, Muzgiz, M.-L. 1944, lk. 10.

koduse kammermuusitserimise kunstiks. Ent Schuberti laulu iga kunstilise kujundi uudsus ja ainulaadsus, meeleolude rikkus ja peenus ning hämmastav poeetilisus kujundasid olustikulaulu sisemiselt ümber.

Samaaegselt tekitas Schuberti laul pöörde XVIII ja XIX sajandi piiril valitsenud muusika väljendusvahendite kompleksis. Iga novaatorliku võtte oma muusikas — suurepärase harmooniastiili, arenenud koloriiditaju, vormi «vaba» käsitluse — leidis Schubert ennekõike laulus. Schuberti — geniaalse modulatsioonide-meistri — harmooniastiil äratas otsekohe tähelepanu oma värskuse, värvikuse ja detailide väljendusrikkusega. Tšaikovski kirjutas Schuberti «harmoniseerimise võlust»,¹ Cui oli vaimustatud «alati originaalsetest harmoonia-järgnevustest» tema instrumentaalteostes.² Need värsked harmooniavõtted olid Schubertile vajalikud teatud poeetilise kujundi kehastamiseks laulus. Nii näiteks saab niisugustes Schuberti lauludes nagu «Kuivanud lilled» või «Sa mind ei armasta» ilmseks Schuberti kuulsa harmooniavõtte — mažoori ja minoori vastandamise mõte, sest neis vastab laadi vaheldumine hingelisele kõikumisele lootuse ja sünguse vahel. «Rändur» ei alga põhihelistikus ja selle helistikulis-harmonilise võtte abil saavutab ta ekslemise kujundi; laulus «Õemes Kronosele», kus luuletaja kujutab tormilist ning impulsiivset elu, on rohkesti ebatavalisi modulatsioonilisi järgnevusi jne. Üsna elu lõpul inspireeris Heine romantiline luule Schuberti erilisi avastusi muusika väljendusvahendite alal, muuhulgas ka ebatavalisi harmoonia-järgnevusi, mida ei saa analüüsida klassikalise harmoonia seisukohalt («Teisik», «Atlas», «Linn» jt.).

Suurepärast koloriitset sissejuhatust Kvarteti la-minoor peateemale kasutas Schubert eelnevalt laulus «Gretchen voki juures» vaikse kurbuse ja rusutud meeleolu loomise vahendina. Kvarteti la-minoor menuett, milles on kujutatud veidi «ebareaalset» atmosfääri, algab väljaspool põhihelistikku ja tuhmis bassiregistris. Selle esimesed taktid on võetud laulust «Kreeka jumalad», milles kujutatakse salapäraselt kadunud maailma.

Väga suurt huvi pakub tutvumine Schuberti laulude karaktersete eripärasustega. See on «võti» kogu tema loo-

¹ P. I. Tšaikovski. Muusikalised följetonid ja artiklid, Moskva 1898, lk. 187—188.

² C. Cui. Muusikakriitilised artiklid, I köide, Petrograd 1918, lk. 40.

mingu ajaloolise tähtsuse, eriti aga tema instrumentaalstiili iseärasuste õigeks hindamiseks.

III

MELOODIA SCHUBERTI LAULUDES

Schuberti laulude kõige silmapaistvam iseärasus on nende erakordne meloodiline võlu.

Schubert alustas sellest, et teostas pöörde laulu intonatsioonilise ilmekuse sfääris, pöördudes nagu tagasi nende rahvalike intonatsioonide juurde, mis mitme põlvkonna kestel olid varjul võõramaise ooperi lakikihi all. Schuberti-eelses saksa ja austria laululoomingus tuleb tingimata vahet teha ehtsa rahvalaulu ja professionaalse olustikulaulu vahel. Viimane võttis küll paljugi üle rahvalaulust, ent arenes üldiselt siiski teises suunas.

Meieni on jõudnud ajalooline mälestusmärk — XVI—XVII sajandist pärinevate saksa anonüümsete rahvalaulude vanaaegne kogu.¹ Need laulud loodi ammu enne seda, kui tekkis ja kõikjale levis itaalia ooperikoolkond. Praegu hämmastab meid nende laulude arenenud ja väljendusrikas meloodiline stiil; see on rajatud intonatsioonidele, mis kohati hämmastavalt meenutavad Schuberti laulude intonatsioone. Nende struktuur on seotud rahvaluule meetriliserütmilise struktuuriga (salmilisuus, regulaarne rõhkude järgnevus, muusikaliste fraaside ehitus analoogiliselt värsireaga) ja tantsurütmiga (pideva kordumise printsiip, üksteisele järgnevate rütmifiguuride lakoonilisus). Ent XVII sajandil ilmunud olustikulise suunaga professionaalne laululooming, mis oli mõeldud asjaarmastajaile koduseks musitseerimiseks (ja just sellest suunast kasvaski välja Schuberti laululooming), ei arenenud mitte ainult rahvalaulu eeskujul, vaid ka itaalia ning prantsuse ooperi meloodilise stiili äärmiselt tugeva mõju all. On iseloomulik, et esimene saksa laulukogu, Sperontese² «Pleisse jõel laulev muusa», mis XVIII sajandi keskel oli laialdaselt levinud, koosnes prantsuse ja itaalia ooperitest laenatud viisidest,

¹ Niinimetatud Lochheimi laulukogumik, mida niiviisi nimetatakse käsikirja omaniku Lochheimi nime järgi.

² Sperontes — J. Scholze (1705—1750) pseudonüüm. Kogud ilmusid ajavahemikus 1736 kuni 1745.

millele autor vaid sobitas saksakeelsed sõnad. Rahvalaul aga säilitas nähtavasti suurel määral oma intonatsioonide «puhtuse». Me võime selle üle otsustada mitte ainult rahvaliku intonatsioonilise stiili õitsengu põhjal Schuberti loomingus. Rahvalaululised intonatsioonid esinesid ka klassikaliste heliloojate loomingus, näiteks Bachi «Talupojakan-taadis», kus rahvalaululisi viisikäände on kasutatud nähta-vasti ettekavatsetult rahvusliku, talupoegliku elemendi ise-loomustamiseks; neid esineb Haydni instrumentaalteemades, kes oma kiindumuse poolest rahvalaulu rütmidesse ja me-loodiatesse on paljuskki Schubertit ennetanud, Mozarti «Võluflöödis», mis on tema kõige rahvuslikumaks ooperiks, jne. Vana rahvalaul elas kaheldamatult edasi. See ei muu-tunud arhailiseks, vaid arenes stiihiliselt, jäädes enam või vähem kõrvale professionaalseist laululoojatest ning aval-dudes kaudselt nende heliloojate loomingus, kes töötasid suurte instrumentaalžanride või vokaalsete koorižanride alal (Beethoveni Seitsmes sümfoonia on näiteks niisama tulvil Viini rahvateemasid nagu Haydni viimased sümfooniad). Mis puutub professionaalsesse laulu, siis säilitas see küll rahvalaulu lakoonilisuse, lihtsuse ja salmilise struktuuri, kuid seda mõjutas ka üldeuroopalik, pisut kosmopoliitiline me-loodiline stiil, mis oli sisse tunginud välismaisest oope-rist. On võimalik, et olustikulaulu välismaistes ooperiinto-natsioonides avaldus Saksamaa ja Austria rahvusliku muu-sikateatri üldine mahajäämus. Isegi kõige rahvuslikumas ning demokraatlikumas laulumängu vormis — Hilleri lau-lumängus, kes lähendas ooperinumbrid laulule, — ei kujunenud välja tõeliselt rahvuslikku intonatsioonilist stiili. Weberi «Nõidkütt» just sellepärast tekitaski vapustava mulje, et nimetatud ooperis kõneles muusika lavalt esimest korda elavat, kaasaegset rahvalikku keelt. Sellest vaate-kohast lahendasid Weber ja Schubert ühe ja sama ülesande, ehkki nad töötasid erineval alal. Nii Weberi «Nõidkütt» kui ka Schuberti laulud tärkasid rahvusliku ning demokraat-liku tõusu pinnal, mis haaras Saksamaad ja Austriat vaba-dusvõitluse perioodil.

Schuberti loomingus sulas professionaalne olustikulaul kokku rahvalauluga. Toimus pööre kogu intonatsiooniliste väljendusvahendite süsteemis. Jahimeeste koor või sõbra-taride koor «Nõidküttis» muutsid radikaalselt ooperiaariate ja -kooride intonatsioonide traditsioonilist ringi (mitte ainult Glucki ja Spontini, vaid ka Mozarti ja Beethoveniga

võrreldes). Just niisamuti tõid meloodilised väljendusvahendid Schuberti lauludes professionaalsesse laulu teistsuguse meloodilise väljendusviisi, mis oli pärit Viinis levinud rahvalaulu intonatsioonidest.

Lähedus rahvalaulu intonatsioonidele aitab selgitada Schuberti lüürika uudsust, värskust ja üldmõistetavust. Ent tema laulus avaldus veel üks omadus, mis tõstis selle otsekohe kõrgemale olustikulaulu valitsevast tasemest ning lähendas selle väljendusjõult Glucki, Mozarti ja Beethoveni dramaatilistele aariatele. Säilitades laulu kui muusikaliselt täiusliku žanri, mis on seotud rahvalike laulu- ning tantsutraditsioonidega, lähendas Schubert laulu meloodilist väljendusrikkust palju rohkem kui tema eelkäijad dramaatilisele ning poetilisele väljendusviisile.

Schubertile oli peale tugevasti arenenud luulekunsti-tunnetuse omane ka tugev saksa luulekeele tajumise võime. Poetiliste kulminatsioonide peen mõistmine avaldub selles, et need langevad kokku muusikaliste kulminatsioonidega. Muusikaliste ja poetiliste fraaside täielik ühtsus lubab mõnikord kõnelda luuletuse «tõlkimisest» muusikalisesse keelde (nagu näiteks Rellstabi sõnadele loodud laulus «Varjupaik»). Meloodiakäändude tugev individualiseerimine, üksikute intonatsioonide teravdatud väljendusrikkus, kogu meloodia dramatiseerimine deklamatsioonilise elemendi tugevdamise abil, — kõik see tekkis Schuberti lauludes luuleteksti väljenduslike detailide tugevdamisest. «Jumalik lüürik Franz Schubert, kes üksiku meloodia laulus lõplikult dramatiseeris,» kirjutas Serov.¹

Schubertil polnud meloodias šabloone. Iga kujund kutsus temas esile kordumatud meloodilised assotsiatsioonid. Vokaalsed võtted, mida ta kasutas, olid lõpmatult mitmekesised. Tema lauludes on kõike — alates rahvalaululisest kantileenist («Oja hällilaul», «Pärnapuu») ja tantsulisest meloodiast («Nõmmeroos») kuni vaba või range deklamatsioonini («Teisik», «Surm ja tütarlaps»). Kuid oskus üksikute meloodiakäikudega rõhutada mõnda sõna luuletuses ning intonatsiooniliste varjundite ja vokaalsete võtete mitmekesisus ei vähendanud kunagi Schuberti loomingu laululisust. Schubert lubas endale korduvalt vabadusi, kui seda nõudis tema «meloodiainstinkt». Ta lõhkus luule värsistruktuuri,

¹ A. N. Serov. Kriitilised artiklid, St.-Peterburg 1895, III köide, lk. 1488.

kandis üle poeesia rõhke; ta kasutas luuletaja seisukohalt vabu kordamisi, fraaside liigendamisi jne. Kuid sõnalisest väljendusrikkusest hoolimata ei ole Schuberti meloodikas veel pööratud tähelepanu teksti kõikidele detailidele ega avaldu selles ka muusika ning teksti vastastikune alluvus, mis hiljem muutusid «kirjanduslikumate» heliloojate — Schumanni ja Wolfi laulude iseloomulikeks joonteks. Schuberti loomingus ületasid laululisuse nõuded enamasti luulekunsti nõuded.¹

Lõpuks märgime, et Schubertil oli meloodia-anne, mis oli erakordne isegi geniaalsete heliloojate seas. Tema laulu hingestatus, otsekoheus ja siirus, selle üldarusaadav kontsentreeritud väljendusrikkus liitusid alati haarava ilu ning lihtsusega. Selles ilmneb geniaalne arusaamine inimhääle tämbrilistest ning väljenduslikest ja dramaatilistest omadustest. Neid on hea laulda, nad kõlavad alati suurepäraselt.

«Missugune ammendamatu leidlikkus meloodias iseloomustab seda heliloojat, kes enneaegu lõpetas oma karjääri! Milline fantaasierikkus ja selgepiiriline omapära!» kirjutas Tšaikovski.²

On iseloomulik (kuigi see kõlab isegi paradoksaalselt), et Schuberti kõige silmapaistvamate laululiste teemade hulka kuuluvad tema instrumentaalteemad. Selles avaldub eelkõige laulu žanriliste tunnuste sissetung «abstraktsesse» instrumentaalmuusikasse. Praegu ei ole juttu isegi mitte neist tuntud faktidest, mil Schubert sihilikult kasutas instrumentaalteostes oma laulude meloodiaid, kõige sagedamini just variatsioonides («Forell» — Klaverikvinteti neljandas osas, «Surm ja tütarlaps» — Kvarteti Re-mažoor teises osas, «Rändur» — Klaverifantaasias Do-mažoor, «Kuivanud lilled» — Variatsioonides flöödile ja klaverile op. 160 jt.³).

Schuberti loomingus on ka iseseisvail instrumentaalteemadel romansilik-laululine iseloom nii väljendusliku tähenduse kui ka esitusviisi poolest. Meenutagem kas või «Lõpetamata sümfonia» peateemat:

¹ Kas mitte selle meloodilise täiuslikkuse tõttu ei võistle Schuberti laulude klaveritranskriptsioonid oma populaarsuse poolest nendesamade lauludega vokaalettekandes?

² P. I. Tšaikovski. Muusikalised följetonid ja artiklid, Moskva 1898, lk. 55.

³ Sellega ühenduses tahaks meenutada Aljabjevit, kes Schubertist sõltumatult lõi ligikaudu neilsamadel aastatel oma Kolmanda kvarteti aeglase, variatsioonivormis osa omaenda laulu «Ööbik» teemale.

1 Allegro moderato

Ob. e Clar.



sellesama sümfoonia kõrvalteemat

2 Allegro moderato

V-celli



Kvarteti la-minoor peateemat

3 Allegro, ma non troppo



Klaverisonaadi La-mažoor peateemat

4 **Allegro moderato**

ja paljusid teisi. Isegi nende instrumentatsioon meenutab inimehääle kõla. Klassikalises orkestratsioonis üldiselt kasutatava keelpillide rühma asemel «laulavad» «Lõpetamata sümfoonia» näiteks klarnet ja oboe inimehäält jäljendades pikaldast, laululist peateemat. Schuberti teine «vokaalne» lemmikvõtte orkestratsiooni alal on «dialog» kahe orkestrirühma või instrumendi vahel (näiteks Kvarteti Sol-mažoor trios). «... ta saavutas niivõrd omapärase üksikinstrumentide ja kogu orkestri käsitusviisi, et need kõlavad sageli nagu inimehääled ja koor,» kirjutas Schumann, tundes hämmastust niivõrd lähedase ja harukordse sarnasuse üle inimehäälega...

IV

LAULU INSTRUMENTAALNE KÜLG

Suur samm edasi, mille Schubert tegi laulu alal, seisneb ka veel selles, et ta andis laulule psühholoogilise ning emotsionaalse fooni ja muutis seega laulu mitmeplaaniliseks, see on laululiseks ning instrumentaalseks žanriks. Laulu ajaloos oli see säärane hüpe, mida oma kunstilise tähenduse poolest võib võrrelda üleminekuga primitiivselt tasapinnaliselt joonistuselt kaasaegsele perspektiivsele maalikunstile.

«Kaheplaanilisuse» võtte muusikas ei olnud Schuberti avastus. Kui Schubert ei oleks tundnud muud kui ainult

Glucki ooperit «Ifigeneia Taurises», eriti just Orestese kuulsat aariat, milles helilooja näitab oma kangelase psühholoogilist lõhestatust,¹ siis oleks piisanud ka sellest, et arendada temas sünteetilist vokaal-instrumentaalset mõtlemist. Kuid ta tundis ka Mozarti «Don Juani» ja «Võlflööti», Beethoveni «Fideliot», Haydni «Aastaaegu» ja «Lunastaja seitset sõna».

Helijäljendamise elemendid Zumsteegi lauludes olid samuti Schuberti laulude klaverisaadete eelkäijaiks.²

Ja ometi oli Schubert esimene, kes olustikulaulus juurutas ning igati arendas ooperitele ja teistele suurtele dramaatilistele žanridele omaseid sümfoonilisi printsiipe. Ta andis klaverisaatele laulus orkestripartiiga võrdse osa. Side klassikalise sümfonismi kultuuriga ei avaldunud Schubertile mitte ainult iseseisvates instrumentaalteostes, vaid eelkõige laulu instrumentaalse külje käsitluses.

Schuberti laulud on ühtaegu psühholoogilised pildikesed ja dramaatilised sündmused. Meeleolu, emotsionaalne foon, hingeline seisukord moodustavad nende põhilise kunstilise mõtte. Kuid see hingeline seisund on antud seoses arenevate sündmustega ning kindlal süžeelisel ja piltlik-kirjeldaval foonil. Samal ajal on see hingeline seisund tugevasti dramatiseeritud. Meenutagem kas või «Noort nunna», «Metshaldjat», «Linna», «Teisikut», «Sõjamehe eelaimust», «Rändurit», «Gretchenit voki juures», rääkimata juba jutustavalt arenevaist tsüklitest «Ilus möldrineiu» ja «Talvine teekond»: Kui tihedalt põimuvad neis välised kujundid ning pildid sise-mise psühholoogilise dramatismiga! Schubert saavutas selle kunstiliste väljendusvahendite ühtesulamise vokaalse ja instrumentaalse külje sünteesi abil. Hää ja klaver moodustavad siin orgaanilise ühtsuse. Schuberti laulus muutus «instrumentaalne külge» (nüüd ei saa enam rääkida instrumentaalsaadest) häälega võrdseks väljendusteguriks.

Klaveri-sissejuhatuse esimesed helid viivad kuulaja laulu emotsionaalsesse õhkkonda. Tavaliselt on klaveri-järelmängu ülesandeks ka areneva kujundi lõpuleviimine. Schuberti klaveripartiist kadus «ritornellipärasus», see on lihtsa

¹ «Mu südames on jälle rahu». Erutatud ja ärev orkestripartii, mida selles aarias kujutatakse «koputava» rütmiga, sünkoopide ja dissonant-sidega, on vastuolus voolava ja rahuliku meloodiaga.

² Sümfoniseerimise võtteid esines juba Beethoveni lauludes. Ent Beethoveni tohutu mõju allikaks Schubertile olid tema sümfoonilised teosed ja looming suurte vokaal-dramaatiliste žanride alal, aga mitte laul.

järelmängu funktsioon, välja arvatud need juhud, kui «ritornellipärane» efekt oli vajalik kujundi loomiseks (näiteks «Nõmmeroos»).

Lakooniliste ja karaktersete vahenditega loob Schubert klaveripartii abil nii poetilise meelevõtte kui ka maalilise fooni. Kui tegemist pole ballaadi tüüpi lauludega (sellest üksikasjalisemalt edaspidi) on klaveripartii tavaliselt ehitatud pidevalt korduvale maalilisele ning seejuures temaatilisele materjalile. Igale laulule leidis Schubert oma erilise väljendusvõtte. Näiteks laulus «Gretchen voki juures» haarab kuulajat kahes sissejuhatavas taktis mitte ainult igatsuse ja kurbuse meelevõtte, ta «näeb» ja kuuleb samal ajal ka voki vurisemas. Laul muutub otsekui mingiks stseeniks:

5 Nicht zu geschwind



«Metshaldja» sissejuhatava klaveripassaaži erutus, hirm ja pinge on seotud kirjeldava fooniga — hobusekapjade tõtleva müdinaga:

6 Schnell



«Leierkastimehes» tõuseb traagilise hukkumise meelevõtte esile tänavaleierkasti mängu taustal:

7 Etwas langsam



«Forellis» on rõõmu, valgust ja peaaegu tajutavat veesulinat:

8 **Etwas lebhaft**



«Noores nunnas» on kujutatud hingelist kannatust tormi ja äikese ähvardaval taustal:

9 **Mässig**



«Postis» kõlab lootuse meeleolu ja on kuulda postisarve signaali:

10 **Etwas geschwind**



«Serenaadis» on kujutatud armuigatsust ja kitarril või lauto keelte helinat:

11 **Mässig**



Sääraseid näiteid võiks veel palju tuua. On siiski erakordselt huvitav, et mitte ainult neis lauludes, kus tänu konkreet-

sele kõlafoonile piltlikkus tekib otse iseenesest (näiteks oja vulin, jahisarve heli, voki vürin jne.), vaid ka neis, milles valitseb «abstraktne» meeleolu, on saates võtteid, mis muudavad selle lavaliseks.

Laulus «Head ööd» loob ühetasaste sammude rütm lahkuva inimese kuju:¹

12 Mässig

Laulus «Surm ja tütarlaps» meenutavad monotoonsed koraalitaolised akordid matusekellade kõla:

13 Mässig

«Hallides juustes» on leinameeleoluline foon loodud sara-
bandi² rütmi abil:

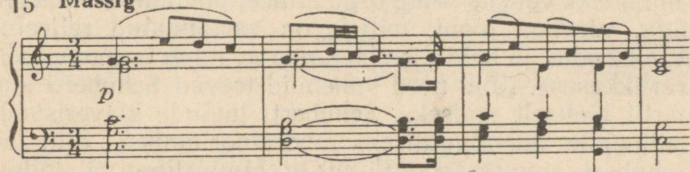
14 Etwas langsam

¹ Lauluga «Head ööd» algab tsükkel «Talvine teekond».

² S a r a b a n d — vanaaegne tants, mis on välja kasvanud matuse-
talitusest.

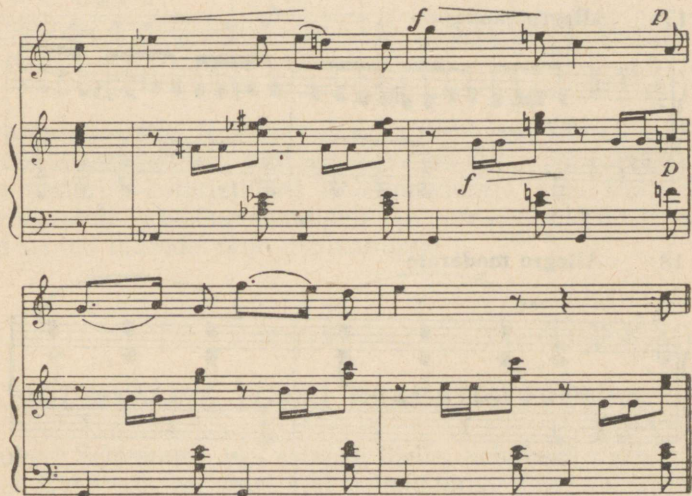
«Hommiikutervituses» assotsieerub muusika tasakaalukas «menuetipärane» katkev liikumine galantsete kummardustega:

15 Mässig



Rõõmust hõiskavas «Hommiikutervituses» on tunda valsi-
taolist liikumist:

16 Allegro



Uue «luulelise» väljendusrikkuse otsinguil kujunes Schubertil välja oma klaveristiil. Tänu laulude klaveripartii sõltuvusele teatud kindlast luulekujundist avaldusid neis märksa varem kui Schuberti klaverimuusikas nii uue pianismi kui ka kogu uue muusikastiili väljendusvahendid. Klaverit on siin käsitletud intiimse muusikariistana, millel on tohutult palju kõlavärvide varjundeid. Koloriitsed tämb-

rilised ja harmoonilised efektid on tal põhilisteks vahenditeks meeleolu individualiseerimisel kõigis selle lõpmata peentes varjundites. Ta kasutab vaheldumisi vokaal-kantileenseid ja deklamatsioonilisi võtteid hääle ja saate vastandamisel või siis saate orgaanilisel põimumisel vokaalpartiiga, värvikat fooni, millele on vastandatud reljeefne vokaalmeloodia, ja helijäljendust, mis avaldub iseloomulikus «klaverlikkuses». Kõik need vahendid teevad Schuberti klaveripartii tõeliselt uudseks. Schuberti laulude klaverisaade oli heliloojale «loominguliseks laboratooriumiks». Siin leidis Schubert oma harmoonilised ja tämbrilised väljendusvahendid, oma klaveristiili.

Schuberti laulu mõju puht-instrumentaalmuusikasse avaldub laulintonatsioonide kasutamise kõrval ka koloristliku fooni näol. Meenutagem, kuidas «Lõpetamata sümfoonia» pea- ja kõrvalteemas:

17 **Allegro moderato**

Viol.
pp non legato

18 **Allegro moderato**

Clar.
V-le
C.-b.

ja teise osa kõrvalteemas:

19 **Andante con moto**

pp

Kvarteti la-minoor peateemas:

20 **Allegro, ma non troppo**



Kvarteti re-minoor finaali viimases teemas:

2i **Presto**



ja paljudes teistes teostes loob värvikas taust samuti nagu laulude sissejuhatuski juba enne teema ilmumist meeleolu. Oma tämbrilis-koloristlikult iseloomustuselt, oma žanrilis-kirjeldavatelt assotsiatsioonidelt ja oma struktuurilt on need seotud laulude «klaveriplaaniga».

V

MUUSIKALISE VORMI DRAMATISEERIMINE

Robert Schumann, üks esimesi tõelisi Schuberti austajaid Lääne-Euroopas, oli omal ajal vaimustatud Viini romantiku «vaba rütmiga kõnest». Tõepoolest, oma vaba, «kõneliku» väljenduslikkuse poolest erines Schuberti muusika, eriti tema laululooming, tugevasti XVIII sajandi retoorilistest «luuletusepärasest» vormidest. Tekkis täiesti vaba emotsionaalse tundeavalduse mulje. Ent tegelikult on Schuberti romantiline vabadus ja muusikalise keele peenelt vahelduv väljendusrikkus alati ühenduses range sisemise vormiga.

Oma kõige «vabamates» lauludes jäi ta traditsioonilise salmilisuse piiridesse, mis oli iseloomulik saksa ja austria

olustikulaulule.¹ Ent säilitades sidemed olustikulaulu salmilisusega, sai Schubert selle mehaanilisusest üle muusikaliste kujundite dramatiseerimise abil.

Laulu dramatiseerimisel Schuberti loomingus ei ole midagi ühist tinglike ooperlike võtetega. Schubert vältis oma lauludes välismaa ooperi intonatsioonide kasutamist neis ka šabloonilist ooperlikku pateetikat.²

Schuberti laulud on omal kombel dramatiseeritud. Püüdes saavutada võimalikult sügavat dramaatilist ja psühholoogilist tõde, õnnestus Schubertil luua intonatsiooniliselt väljendusrikkuselt haarav meloodia ning psühholoogiliselavaliselt kujukas klaverisaade.

Samal ajal jõudis ta põhimõtteliselt uute nähtusteni muusikavormide alal. Jällegi mängis siin otsustavat osa luuletuse tekst. Luuletus, mis inspireeris heliloojat oma poetilise meeolu ja konkreetsete kujunditega, viis helilooja ka oma tegevuse ja psühholoogiliste situatsioonide arenemise loogikaga muusikaliste kujundite vastava esitusvormini.

Meenutagem mõningaid Schuberti kõige tuntumaid salmilaulu: «Gretchen voki juures», «Teisik», «Nõmmeroos» ja «Head ööd».

«Nõmmeroos» on muutumatu salmilaulu näide. Seda võtet kasutas Schubert neil puhkudel, kui laulu idee nõudis maksimaalset lähedust rahvalaulule ja paistis silma meeolu (enamasti rõõmsa meeolu) ühtsusega, mõnikord ka žanrilisuse ja teatud naiivsusega («Teele», «Barkarool», «Šveitsi laul», «Möldri lilled» jt.).³

¹ Ainult kõige varasemad, sõna otseses mõttes lapsekatsetused olid veel seotud kantaadi tüüpi lauludega (s. t. arendatud vokaal-dramaatiliste teostega, millel olid ilmsed ooperi tunnused). Kiindumus ballaadidesse (s. o. eepilisele tekstile loodud laulusse, milles oli sageli fantastika elemente ja mille muusika kujutas tekstis vahelduvaid kujundeid ja pilte) kuulub samuti varasemasse loomingu perioodi. Schubertil on ühtekokku 20 ballaadi, millest ainult 3 on loodud pärast 1817. aastat.

² Schubert kasutas ooperlikke pateetilisi võtteid äärmiselt harva kui rõhutatud väljenduslikku efekti. Niisuguseks näiteks on kaks viimast akordi ja retsitatiiv «Metshaldja» lõpus.

³ Schubertil esineb ka teine salmilaulu tüüp, mis meenutab lihtsat rahvalikku salmilaulu, kus esineb laulu kahekordne kordamine peaaegu muutumatul kujul.

Kuid mehaanilisusest saab ta siin üle kas sellega, et kaks salmi summeeritakse lõpuosaga, millele langeb kulminatsioon («Serenaad», «Leierkastimees» jt.), või siis sellega, et ühe salmi piires on oma temaatiline arendus, mis väldib luuletuse värsiridade ja fraaside mehaanilist kordamist («Veevoog», «Muusikale» jt.). Märkime muu-

«Gretchen voki juures» kujutab endast säärast varieeritud salmilisuse juhtu, kus ilmselt on olemas liigendatud värsid, kuid laul areneb ühe hingusega ja selles on üksainus kulminatsioon. Kulminatsioon on siin psühholoogiliselt pingelisel hetkel, mil Gretchen meenutab armsama suudlust. Modulatsioonid harmoonias, mida ei olnud esimeses salmis, dünaamiline tõus, peatus nii vokaalpartii, mis läheb voolavalt laulult üle hüüatustele, kui ka klaveripartii, kus lakab vokivurin:

22 Nicht zu geschwind

sein Hän - de - druck,
und ach, sein Kuss!

sf *accel.* *ff* *sf* *fz* *fz*

ine.

seas, et isegi puht-salmilauludes, kus ei esine kahekordne, vaid mitmekordne kordamine, ei esine ühetaolist fraaside järgnevust, nagu see on omane olustikulaulule, vaid neis on antud vabalt voolav teemameloodia — mõnikord kaks temaatilist lõiku, mõnikord põhimeloodia arendus kuni kolmeosalise vormini («Sylviale», «Rahu olgu teiega», «Hällilaul ojale», «Vaikeses paigas» jt.).

loovad väga tugeva dramaatilise efekti. Kolmas salm, mis viib tagasi piinlemise ja igatsuse meeolelu juurde, varieerib harmooniliselt ja meloodiliselt esimest salmi. Lõpuosas, mis on üles ehitatud laulu algusintonatsioonidele, sõnade «On mu rahu läind ja raske meel» kordamisel tugevneb hingelise hääbumise mulje.

«Teisikus» varjutab salmilist kordust ja liigendatust vaba deklamatsiooniline meloodia, mida igas värsireas peenelt varieeritakse, ja «aheldav», kogu aeg korduv lakooniline figuur klaveripartiis:

23 **Sehr langsam**

Siin kaovad kõik mehaanilise salmikorduse jäljed. Hingelise segaduse kasvades muutuvad ja teravnevad meloodilised intonatsioonid, samuti kaob kogu aeg esinenud muutumatu bassifiguur. Ja kõige dramaatilisemal hetkel, mil piiritud kannatused muutuvad sonimiseks:

Sest kuuvalgusel ma iseenda nägu näen!
 Sa teisik õudne, sa varjukuju võigas,
 miks meenutad mu armu sa?
 Miks piinad mind sa selles paigas,
 kus möödunud päevil tundsin õnne ma?

läheb tavaline harmoonia üle teravaks harmooniaks, mis oli kuulmatu ja võimatu enne Schubertit. Muusikaline kulminatsioon langeb siin kuldlõike punkti.

Laulus «Head ööd» on salmilisuse aluseks iga salmi väga peen meloodiline varieerimine. Ja viimases salmis, hingelise kirkastumise momendil, mil kannatav armastaja soovib oma kallimale õnne, läheb minoorne laad üle mažooriks.

On huvitav, et operis ja instrumentaalmuusikas traditsiooniliseks saanud kolmeosaline vorm¹ (s. o. vorm, mis

¹ Schuberti laulude kolmeosalisus ei pärine mitte ooperist või sümfoonilisest muusikast, vaid pigem otse rahvatantsu (lendleri või rahvaliku menueti) kolmeosalisusest.

põhineb kahe äärmise osa sümmeerial) kujuneb Schuberti laulus samuti ümber. Vaatamata sümmeeriale puudub Schubertil nii mehaaniline liigendatus kui ka mehaaniline kordus. Poetilise süžee dramaatiline arendamine tingis ka selle vormi eripärasused. Näiteks põhjustab laulus «Mölder ja oja» kolmeosalise vormi see, et laulu tekst on üles ehitatud vestlusena inimese ja oja vahel. Esimeses osas kaebab nooruk oma valu ojale. Keskmises osas lohutab oja inimest. Repriis (s. o. alguse juurde tagasipöördumine), mis väljendab hingelist rahunemist, ei ole kirjutatud enam minooris, vaid mažooris. Muutub ka klaverisaade. See on võetud oja «monoloogist» ja kujutab vee voolamist.

Laulus «Jõel» on esimeses osas kujutatud jääkattes jõe kurba pilti, keskmises osas — kadunud armastuse mälestusi, mis panevad «kangelase» raevutsema. Repriisi muusikaline teema, mis viib meid nagu tagasi esimese osa teema juurde, on tegelikult ümber kujundatud «tormitseva» keskosa väljendusvahendite abil. Ja tõepoolest, laulu tekstis summeeritakse kaks kujundit. Tardunud jõe kujund on kokku sulanud hingeliste elamustega.

Laul «Vares» näib vaba üheosalise miniatuurina (selle mulje loovad ühetaoline meloodiline materjal, muutumatu faktuur ja sihikindel dünaamiline arenemine kulminatsioonini laulu lõpus). Ja ometi on see miniatuur, mis väljendab ühte meeoleolu ja on üles ehitatud ühele hingusele, tegelikult esitatud kolmeosalises vormis. Keskosa — pöördumine varese poole — kujutab lootust, et vares jätab teekäija maha. Dünaamilise arendusega repriis on tugevdatud ja rõhutatud tagasipöördumine luuletuse esimeste ridade mõtte juurde: vares ei jää maha kuni surmani.

Kolmeosalistes muutumatu (või ebaoluliselt muudetud) repriisiga lauludes («Pärnapuu», «Tardumus», «Jõe kaldal» jt.) tähistab muutumatus tavaliselt tagasipöördumist algkujundi juurde, kusjuures keskosa, mis on sageli kontrastne, on seotud ootamatult tekkinud uue sündmuse, meeoleolu või mälestusega.

Vormi poolest kõige vabama ülesehitusega on pideva arendusega ballaadi-tüüpi laulud, mille muusika kujutab konkreetset vahelduvaid poetilisi kujundeid. Puhtballaadide kõrval on see «ballaadilik» printsiip saanud Schuberti loomingu suurepärase kehastuse «Metshaldjas», «Ränduris», «Sõjamehe eelaimuses» jt. Kuna need on maksimaalselt seotud poetilise süžee ja vahelduvate sündmuste

ning meeolude kõigi detailidega, siis sõltuvad need luuletajast rohkem kui enamik teisi Schuberti laule.

Ent ka neis lauludes on tunda muusikalist ühtsust ja iseisvust, mis on saavutatud meeolu ühtsuse, pideva ning sihikindla arenduse ja muusikaliste teemade ereda väljendusrikkusega.

Salmilaulude, kolmeosaliste ja ballaadi tüüpi laulude kõrval kohtame ka enam või vähem staatilist üheosalist miniatuuri («Meri» jt.), dramaatilist dialoogilist stseeni («Surm ja tütarlaps») jt. Peaaegu igas Schuberti laulus on vormi probleem lahendatud omal kombel, sõltuvalt tekstis antud süžee- lis-dramaatilistest elementidest.

Uued vormikujunduse printsiibid, mis Schubert leidis oma lauludes seoses poetilise programmiga, tungisid ka tema instrumentaalmuusikasse. Need avaldusid eelkõige instrumentaalteemade variatsioonilises arenduses. Traditsioonilises iseseisvas instrumentaalvariatsiooni vormis ei eemaldunud Schubert tegelikult selle vormi klassikalisest käsitlusest, mida kohtame Haydni ja Mozarti loomingus (variatsioonid «Forelli» teemale kvintetis, «Surm ja tütarlaps» teemale kvartetis, flöödile ja klaverile loodud variatsioonid «Kuivanud lillede» teemale, «Rosamundest» võetud teemale Kvar tetis la-minoor, ooperist «Sõbrad Salamankast» võetud teemale okteti, Klaverieksprompt Si-bemoll-mažoor, Variatsioonid prantsuse teemale neljale käele jt.). Ent laulus, kui oli vaja seoses muutuva luulekujundiga varieerida üksikuid väljenduselemente (eelkõige meloodiakäike), leidis Schubert variatsioonilise arenduse uue printsiibi, mida ta hiljem kasutas instrumentaalžanrides. Erinevate salmide peene meloodilise varieerimise abil, andes harmoonilise varieerimisega endisele intonatsioonile üha uusi värvinguid, faktuuri tämb- rilise ning koloristliku varieerimise ja vokaalsete võtete mitmekesisuse abil saavutas Schubert oma lauluga ühetao- lise ja korduva muusikalise materjali piiridesse jäädes am- mendamatu väljendusrikkuse. Analoogiliselt sellele on Schubertile edaspidi tüüpiline näidata ka instrumentaaltee- mat mitu korda, iga kord uues värvingus, leida tema mit- mesuguseid väljendusvarjundeid. Kas ei ole näiteks ilmne, et Kaheksanda sümfoonia aeglasel osal, mille vorm ainult tinglikult vastab mõnele tuntud instrumentaalvormile, on laulust ülevõetud varieeritud salmilisust omapäraselt kasu- tatud? See sugulus avaldub eriti ilmselt väga peenes meloo- dilises varieerimises «salmi» iga korduse puhul. Klaverifan-

taasias «Rändur», Trio Mi-bemoll-mažoor aeglases osas, isegi sonaatides, kus ilmselt staatiline variatsioonilise ümberkujundamise printsiip on vastuolus sonaadile omase dünaamilise arendusega (niisugusteks näideteks on pea-teema Klaverisonaadist Si-bemoll-mažoor või Keelpillikvinteti töötlus), põimub puht-šubertlik variatsioonilis-koloristlik arendusviis klassikaliste vormikujunduse printsiipidega.

Kolmeosaline vorm, mida Schubert rakendas oma lauludes luulekujundi konkretiseerimise ja dramatiseerimise ühe vahendina, esineb samuti tema klaveriminiatuurides («Eks-promptides», «Muusikalistes hetkedes») ja isegi — see näis tema ajal eriti ebatavalisena — sonaatide ja sümfooniade teemades («Lõpetamata sümfoonia» teise osa peapartii, Kaheksanda sümfoonia, Klaverisonaadi La-mažoor ja Klaverisonaadi Si-bemoll-mažoor peapartii).

Laulupäraste meloodiakäikude ning kirjeldav-koloristliku «fooni» kõrval aitab ka instrumentaalteemade kolmeosaline vorm tugevdada laulupärasuse muljet Schuberti sonaatides ja sümfoonilistes teostes.

VI

LAULUTSÜKLID

Schuberti püüe demokratiseerida lüürilist laulužanri avaldus kõige täielikumalt kahes laulutsükli «Ilus möldrineiu» ja «Talvine teekond»¹ luuletaja Wilhelm Mülleri sõnadele.

Mülleri luuletused olid Schubertile tõeliseks avastuseks. Ta leidis need juhuslikult, ja vaevalt jõudis ta kogu läbi lehitseada, kui tundis, et luuletuste autor on temale hingeliselt lähedane kunstnik. Kõik see toimus huvitavas ja Schubertile iseloomulikus olukorras.

Ta läks külla oma sõbra Randhartingeri juurde. Vestluse ajal kutsuti Randhartinger miskipärast toast ära. Et aega veeta, hakkas Schubert juhuslikult kättepuutunud raamatut lehitsema. See oli Mülleri luuletsükkel «Ilus möldrineiu...

¹ Tsükli hulk võib lugeda ka 7 laulu Walter Scotti poemist «Järvenei» (1825) ja 4 laulu Goethe «Wilhelm Meisterist» (1826), sest süžee, meeoleolu ja poetilise stiili ühtsus loovad neis tsüklile omase tervikkuse.

Rändurist metsasarvemängija paberite seast leitud luuletused». Juba väga põgusal tutvumisel avaldasid need luuletused Schubertile niisugust mõju, et ta pistis raamatukese tasku ja tõttas sõpra ära ootamata koju ning asus otsekohe laulude loomisele. Alles mõne päeva pärast meenus talle Randhartinger ja ta tunnistas viimasele oma «varguse» üles.

On huvitav, et ka Müller, kuigi ta ei teadnud Schuberti olemasolust, avaldas lootust, et keegi loob tema luuletustele muusika ja et alles siis avaldub täielikult nende väljendusjõud.

«... ma ei oska mängida ega laulda...» kirjutab Müller oma päevikus, «aga kui ma luuletan, siis laulan ma ometi ja mängin ka. Kui ma oskaksin ise viise luua, siis meeldiksid minu laulud rohkem kui praegu. Aga mind lohutab see, et ehk leidub mõni hingesugulane, kes kuuleb neid sõnadesse peidetud viise ja annab need mulle tagasi...»

On tähelepanuväärne, et mitte ainult Mülleri luuletuste kunstilised omadused polnud Schuberti lüürilisele andele äärmiselt lähedased, vaid et ka luuletaja ise nii oma maailmavaate, kultuuri kui ka ümbruskonna poolest oli erakordselt lähedane Schubertile ja tema ringile.¹

Mülleri lüürilised luuletused on pühendatud hüljatud armastuse «igavesele» romantilisele teemale. «Ilusas möldrineius» põimub see «muistse käsitöolis-tsunftilise rännuromantikaga».²

Parimas elueas möldrisellist noormees asub teele. Elu ja looduse ilu kutsub teda vastupandamatult. Looduse ja välismaailma pildid omandavad jutustaja meeoleu värvingu ja sulavad orgaaniliselt ühte tema hingeliste elamustega. Kogu tsükli läbib oja kujund. See on nagu jutustaja teisik — tema sõber, nõuandja ning lohutaja. Kujund vulisevast veest, mis kutsub liikuma ja rändama, on tsükli avalaulu («Rändamine») aluseks, ja noormees järgneb oja voolule teadmata kuhu («Kuhu?»). Oja tasasele vulinale, mis on

¹ Müller (1794—1827) oli kingsepa poeg. Pärast ülikoolihariduse omandamist töötas ta kooliõpetajana ja raamatukoguhoidjana. 1813.—1814. aastal võttis ta vabatahtlikuna osa võitlusest Napoleoni vastu. 1821.—1824. aastal lõi ta tsüklitega «Ilus möldrineiu» ja «Talvine teekond» ühel ajal «Kreeklaste laulud», mis on pühendatud kreeklaste kangelaslikule võitlusele rahvusliku sõltumatuse eest.

² B. V. Assafjev. Jevgeni Onegin, Muzgiz, M.-L. 1944, lk. 10.

nende laulude muutumatuks helijäljendavaks fooniks, kaasneb muretult rõõmus kevadine meeleolu. Veski köidab teekäija tähelepanu («Seisata!»). Möldri ilusa tütre vastu puhkenud armastus sunnib rändajat sinna jääma. Tänuavalduses ojale selle eest, et see tõi kangelase möldrineiu juurde («Tänulaul ojale»), asendub muretult õnnelik meeleolu tagasihoidlikuma ja keskendatuma tundega. Laulus «Püha-päeva-õhtu» liituvad lüürilised tundeavaldused žanriliste, kirjeldavate momentidega. Järgnev laulurühm («Uudishimulik», «Kannatamatus», «Hommikutervitus», «Möldri lilled» ja «Pisaratevihm») varieerib mitmekesiste poetiliste ja muusikaliste varjundite abil noormehe armuigatsuse teemat. Aga laul «Minu» — täis juubeldamist, hõiskamist ja vastastikuse armastuse ülistamist — on tsükli esimese «osa» dramaatiline kulminatsioon.

Järgnevad episoodid («Paus» ja «Rohelise lindiga»), mis kujutavad õnnelikku armastajat, on nagu intermeediumiks tsükli kahe «vaatuse» vahel.

Murrang toimub võitleja ootamatul ilmumisel.¹ Juba ratsutava jahimehe muusikalises iseloomustuses on peidus ähvardus. Fooni kirjeldavas elemendis — kapjade plaginas, jahisarve hüüdes — on tunda ärevat meeleolu («Jahimees»). Harmoonia on kadunud.

Laul «Armukadedus ja uhkus» on täis ärevust ning kannatusi. Lauludes «Armas värv», «Kuri värv» ja «Kuivanud lilled» hingeline ahastus üha kasvab. Jutustaja muusikaline kujund kaotab endise naiivsuse ja omandab suure tunde-teravuse, muutub dramaatiliseks ja erutatuks. Tsükli viimased kujundid on kurbus ja loobumine. Hüljatud armastaja otsib ja leiab ojalt lohutust («Mölder ja oja») ning unustust («Oja hällilaul»).

See teos paistab silma meeleolude laia diapasooni poolest. Siin on elurõõmsat naiivsust, tärkavat armastust, lootust ja juubeldamist, ärevust ja kahtlust, armukadedust oma kannatustega ja lõpuks vaikset kurbust. Teoses on ka selge dramaturgiline ülesehitus. Uue tegelase ilmumine, kes kutsub esile terava meeleolumurrangu õnnelt kannatusele, on puhtdramaturgiline võte. Siin on palju kujundeid, mis on seotud otsese, peaaegu lavalise tegevusega: jalutamine oja kaldal,

¹ See murrangumoment langeb tsükli kuldlõike punktile. Sellega seoses on huvitav märkida, et Schubert kasutas Mülleri 25 luuletusest 20.

unest ärrganud kaunitari ilmumine, pidu veskil, ratsutav jahimees jne.

Ent kui «Ilus möldrineiu» mõjub tervenisti nooruse poeesiana — nii palju on selles nooruslikku värskust, kevadisi meeleolusid ja tunde võlu, — siis teine tsükkel — «Talvine teekond», mis on kirjutatud neli aastat hiljem, — kujutab süngeid meeleolusid, mille võimuses oli helilooja lühikest aega enne surma. «Ilusa möldrineiu» rõõmus ja sädelev maailm on muutunud ahistuse, lootusetuse ja sünguse maailmaks.

«Schubert oli mõnda aega sünges tujus ja näis väga väsinuna,» meenutab Spaun üksikasju, mis on seoses selle teose loomisega. «Minu küsimusele, mis tal viga on, vastas ta ainult: «Küllap varsti kuulete ja saate aru.» Kord ütles ta mulle: «Tule täna Schoberi juurde. Ma laulan teile mõned kohutavad laulud. Ma tahaksin väga teada, mis te nende kohta ütlete. Need väsitasi mind rohkem kui kõik teised laulud.» Ja ta laulis meile liigutava häälega kogu «Talvise teekonna» algusest lõpuni. Me olime täielikus segaduses nende laulude süngest meeleolust, ja Schober ütles, et temale meeldis ainult üks laul «Pärnapuu». Schubert vastas selle peale ainult: «Minule meeldivad need laulud rohkem kui kõik teised . . .»»

Rikkast pruudist hüljatuna lahkub noormees linnast. Pimedal sügisööl alustab ta oma üksildast ning sihitut teed («Head ööd»). Loodus on aheldatud. Igas selle avalduses on peidus sisemine mõte, mis on seotud «kangelase» raske hingeseisundiga. Isegi tuulelipp armastatu maja katusel näib rikkaste hingetu maailma kehastusena («Tuulelipp»). Looduse talvine tardumus süvendab tuska («Külmunud pisarad», «Tardumus»). Laulus «Tardumus» saavutab kannatuse väljendus isegi Schuberti enda poolt ületamata teravuse ja traagilise väljendusjõu. Linnavärava juures seisev puu, mida sügistuule hoog raevukalt sasib, meenutab jäädavalt kadunud lootust rahule («Pärnapuu»). Loodus on tulvil süngeid ja kurjakuulutavaid varjundeid. Isegi oja kujundid saavad teistsuguse sümboolse tähenduse kui «Ilusas möldrineius». Sulanud lumi voolab koos pisaratega («Veevool»), külmunud oja saab aheldatud hinge peegelpildiks («Ojal»). Talvine pakane toob meelde kadunud suvise õnne («Tagasiwaade»). Virvatuli kutsub esile kummalisi kohutavaid kujundeid («Virvatuli»). Piiritu väsimus haarab hingeliselt piinatud teekäijat («Puhkus»), kuid ka uni ei too kergen-

dust («Kevadunelm»). Üksildase männi või üksildase pilve nägemine tugevdab temas tunnet, et ta on kõigist võõrdunud («Üksindus»). Rõõmutunne, mis postisarve heli kuuldes tahtmatult tekib, kaob silmapilkselt — «Ei mulle kirja ole» («Post»). Hommikune härmatis, mis on hõbetanud teekäija juuksed, tuletab meelde halli pead ja kutsub esile lootuse peatsele surmale («Hall pea»). Must vares näib talle ainsa truu olendina selles maailmas («Vares»). Koltunud puuleht, mille on maha rebinud sügistuul («Viimne lootus»), uinuv küla («Külas»), külm tuul, mis sasib tumedaid pilvi («Tormine hommik»), meelitav tuluke («Pettus»), teetulp, mis näitab teed edasi («Teenäitaja»), kalmistu («Võõraste-maja») — kõik see omandab üldistatud traagilise mõtte. Kaovad viimased illusioonid («Julgus», «Valepäikesed»).

Selle tsükli muusika ja luule on läbi imbinud väsimusest, kurbusest ja valust. Selles on vähe välist dramaatilisust. Ent selle sügav sisemine dramatism on saavutatud üksindus- ja tusameeleolu pideva süvenemisega. Schubert oskas leida kordumatu muusikalise väljenduse selle meeoleolu igale varjundile — lüürilisest kurbusest kuni tapva väljapääsmatuseni. Need «kohutavad» laulud väsitasid küll Schubertit, kuid meeldisid talle rohkem kui kõik tema teised laulud. Nende laulude muusika tõuseb palju kõrgemale armastuse teemast. Viimane «stseen» — kerjuslik vanamees, kes külmunud sõrmedega lootusetult väntab leierkasti, kujutas Schubertile tema enda saatust.

Kas meil, vanakene, ühine on tee?
Kas sa kaasa mängid minu laulule?

(Tõlkinud L. Hiedel)

Ka tema oli kunstnik, kes hukkus vaesusest selles karmis maailmas.

Paljudes selle tsükli lauludes, eriti aga «Leierkastimehes», on Schubert saavutanud väljendusviisi geniaalse lakoonilisuse.

Väga sügava mulje jättis omal ajal laul «Leierkastimees» Belinskile.

«Mõnikord istus ta ja kuulas (muusikat) osavõtmatult,» meenutab Belinski kohta N. N. Tjuttšev.¹ «Siis läks ta kla-

¹ V. Belinski. Kirjad, S.-Peterburg 1914, III köide. Kirjavaetuse lisa, lk. 449.

veri juurde ja ütles: «Noh, aga nüüd mängige minule.» See fraas tähendas, et tuleb mängida Schuberti laulu «Leiermann»...»

«Ma annaksin palju, et kuulata... «Leiermanni»,» kirjutas ta ise.¹ «Mulle näib, et ma hakkaksin nuuksuma, kui ma mööda tänavat minnes kuuleksin akna all selle imelisi... helisid, mis on sügavalt tunginud mu hinge.»

Schuberti laulutsüklites väljendusid need lüürilise muusikalise dramaturgia võimalused, mis ei mahtunud muusika-teatri raamidesse. Lüürilist teemat nendes lauludes iseloomustab avar süžeeiline ja dramaatiline käsitus. Iga laul, mis on omaette tervik, on samal ajal ka lüli sündmuste ahelas, mis hargnevad jutustavas plaanis, dramaatilise pingega. Kuivõrd elujõuliseks osutus see uus programmilis-süžeeilise tsükli tüüp,² võib otsustada rohkete laulutsüklite põhjal, mis järgnesid Schuberti tsüklitele, ja romantikute programmiliste klaveritsüklite põhjal. Siia kuuluvad Schumanni «Luuletaja armastus» ning «Naise armastus ja elu», tema klaveriteosed «Karneval», «Kreisleriana», «Fantastilised palad» jt., Brahmsi «Magelon» ja isegi Chopini «Prelüüdid». Neis avalduvad säärased Schuberti laulutsüklite jooned, nagu kontrastsete lüüriliste miniatuuride üheks suurteoseks ühendamise printsiip, nende miniatuuride omavaheline side mee-leolu või programmi alusel, nende sisemine dramatiseerimine ja tsükli järkjärguline arendus kulminatsioonini teose lõpus.

«Talvise teekonna» traagilisi tendentse arendas Schubert edasi viies Heine tekstidele loodud laulus («Atlas», «Tema pilt», «Linn», «Mere ääres» ja «Teisik» Heine «Laulude raamatust»), millega helilooja tutvus pisut aega enne laulude loomist sõprade ringis (helge ja rõõmus laul «Kalurineiu» langeb sellest ühtsest joonest välja). Armukannatuste teema tõuseb neis sügava inimliku tragöödia tasemele. Üldistav filosoofiline tähendus on antud laulule «Atlas», milles maakera kandma määratud mütoloogilise kangelase kuju muutub inimkonna lõputute kannatuste kehastuseks. Andes mit-

¹ V. Belinski, Kirjad, II köide, lk. 36.

² Schuberti laulutsükli ei olnud esimesed selle žanri näited. Juba 1816. a. kirjutas Beethoven esimese laulutsükli «Kaugele armastatule». Ent Beethoveni tsükkel jääb nii muusikalises kui ka dramaturgilises mõttes kahtlemata maha Schuberti lauludest ja — nii palju kui võib otsustada — see tsükkel ei olnud ei Schubertile ega ka teistele heliloojatele eeskujuks.

mekülgse muusikalise iseloomustuse armastaja kannatus-tele, kes on kaotanud oma armastatu, näitab Schubert oma ammendamatu kujutusvõimet. Veelgi suurem väljendusviisi lakoonilisus, julgem harmooniline stiil, teravamad draamatilised efektid ja meloodia eriline deklamatsiooniline väljendusrikkus — kõik see iseloomustab neid helilooja viimasel eluaastal loodud laule.

Pärast helilooja surma ühendasid sõbrad Heine sõnadele loodud laulud kaheksa teise 1828. aastal kirjutatud lauluga (7 Rellstabi ja 1 Seidli sõnadele) ja andsid need välja kogumikuna «Luigelaulu» nime all.

Teatud huvi pakub oletus selle kohta, kuidas sündisid mõned Rellstabi sõnadele loodud laulud. Beethoveni säilinud pabereid läbi vaadates leidis Schindler nende seast kakskümmend lüürilist luuletust, mida Beethoven nähtavasti tahtis viisistada. Schindler andis need tekstid Schubertile. Kolm neist, mis on pärit Rellstabi sulest — «Armusaadik», «Sõjamehe eelaimus» ja «Varjupaik» — ilmusid Schuberti viisidega kogus «Luigelaul».

Schuberti laulu tähtsus ulatub kaugele väljapoole laulužanri piire. Pole kahtlust, et Schuberti lauludega algab saksa professionaalse laulu ajalugu (Schumann, Brahms, Wolf jt.).

Ent Schuberti laulude mõju avaldus ka klaverimuusika intiimselt lüürilise ja programmilise suuna teostes (Mendelssohni «Sõnadeta laulud», Schumanni ja Schuberti enda klaveriminiatuurid), samuti uues lüürilises sümfoonilises ja kammer-instrumentaalstiilis, mille lõi Schubert. Schuberti laulu poeetiline programm, selle uus intonatsiooniline väljendusrikkus ja luulekunsti ning muusika haruldane süntees avasid perspektiivid saksa rahvuslikule ooperile (Schumanni «Jenoveva», Wagneri «Lendav hollandlane» jt.). Arenenud koloristlik (nii harmoonia- kui ka tämbrialane) mõtlemine, mis avaldus Schuberti lauludes, arenes edasi kogu XIX sajandi muusikas. Tema laulude ere kujukus avaldas mõju programmilisele instrumentaalmuusikale.

Seega lähtuvad paljud eesrindlikud nähtused Lääne-Euroopa XIX sajandi muusikas põhiliselt Schuberti laulust. Ka sellelt seisukohalt tuleb laulule täie õigusega anda keskne koht Schuberti loomingus.

VII

UUS SUUND KLAVERIMUUSIKAS

Schuberti laialdase instrumentaalpärandi kõikidel aladel leiame püsivaid kunstilisi väärtusi.

Peaaegu poolteist sajandit on möödunud «Lõpetamata sümfoonia» loomisest, ent selle kunstiline võlu avaldab mõju ka praegu. Kvartett re-minoor, klaverifantäasia «Rändur», klaverikvintett «Forell» ja rida teisi Schuberti instrumentaalteoseid figureerib sageli nõukogude interpretide programmides. Schuberti instrumentaalmuusika kõik alad (sümfoonia, kammer-instrumentaalžanrid, klaverimuusika) pälvivad oma kunstiliste väärtuste tõttu eraldi käsitlemist. Alustame Schuberti instrumentaalmuusika ülevaadet tema klaveripärandist. Ka sellel alal on Schuberti loomingu oma täiuslik novaatorlik suund, mis analoogiliselt lauluga kujunes välja kodusest musitseerimisest ja samuti nagu laulgi avas uued perspektiivid XIX sajandi muusikas.

Seda suunda esindavad tantsud, «Muusikalised hetked», «Ekspromptid», fantaasia «Rändur» ja arvukad klaveriduetid.

Kuni elu lõpuni jäi Schubertile võõraks tolleaegne kontsertpianismi stiil.¹ Põhjuseks polnud mitte ainult vajaliku professionaalse treeningu puudumine (kaasaegsete tunnistuse põhjal oli Schubertil erilise pianistliku ettevalmistuse puudumisele vaatamata korralik klaveritehnika), vaid ka täiesti teadlik antipaatia bravuurse interpretatsioonistiili vastu. Helilooja nimetas seda põlglikult «neetud hakkimiseks». «Ma lihtsalt ei kannata seda neetud hakkimist, mis on omane ka suurepärasele pianistidele ja mis ei paku mingit rahuldust ei mõistusele ega hingele.»² Meenutame, et Glinka nimetas niisugust esinemisviisi «kotlettide hakkimiseks».

Ent kogu elu tundis ta vajadust mängida klaveril ja luua teoseid klaverile — XIX sajandi uuele, täiustatud instrumentidile, mis pakkus erakordselt rikkalikke võimalusi intiimseks musitseerimiseks ja improviseerimiseks. Klaverile kirjutas ta pidevalt, luues oma teosed enamasti improvisatsioonide põhjal, sageli tantsude saateks ja esitamiseks sõp-

¹ 1828. aastal, mil muusikakirjastajad hakkasid juba Schubertiga läbirääkimisi pidama, saatis kirjastaja Schott talle ekspromptid tagasi palvega asendada need millegi «säravamaga, mis oleks kirjutatud kergemates helistikkudes».

² Kirjast vanematele 25. juulil 1825.

rade ringis. Schuberti klaverimuusika kuulub peaaegu terve-
nisti kammermuusika alale, mis on lähedane vene XIX sa-
jandi alguse klaverimuusikale (Laskovski, Glinka jt.).

Schuberti uue klaveristiili allikad on väga mitmesugused. Beethoveni «Bagatellid» eelnesid Schuberti üheosalistele klaveriminiatuuridele. Schubertile avaldas mõju ka tšehhi klaverikoolkond (Tomaschek, Vorziczek). Märkatavaid jälgi tema klaveriteostesse on jätnud Viini olustikuline tantsu-
muusika. Ent siiski oli Schuberti uue klaveristiili kujune-
mise otsustavaks elemendiks tema laul: selle lüüriksed
kujudid, kogu laululisuse printsiip («Mulle kinnitati, et
klahvid minu sõrmede all hakkasid laulma, ja kui see on
õige, olen ma väga rõõmus»¹), mõningad ballaadile oma-
sed kirjeldavad jooned ja eriti klaverisaate pianistlik stiil.
Neil aastail, kui Schubert jäi oma klaverisonaatides suurel
määral klassikalise stiili raamesse, kujunesid tema laulude
«klaveriplaanis» juba täielikult välja uue romantilise pia-
nismi koloristlikud väljendusvahendid.

Uus suund Schuberti klaverimuusikas algab tema tant-
sudest klaverile, eeskätt valssidest (nende seas ländlerist ja
saksa tantsudest) ning marssidest.

Valsi tungimine klaveriliteratuuri oli juba iseenesest muu-
sika demokratiseerimise näitajaks Schuberti loominguks.
Selle lihtrahva tantsu olid Viini sõna otseses mõttes sisse
toonud külamuusikute ansamblid, kes mängisid tänavanur-
kadel, linnalähedastes kõrtsides, restoranides, tantsusaalides
jne. Tõrjunud välja õukonnamenueti, mis valitses XVIII
sajandi muusikas, kinnitus valss «õpetatud» klassikalistes
žanrides, tähistades sellega uue põlvkonna «rikastunud rüt-
mitaju».²

Schuberti valsid (neid on ühtekokku ligi 250) on tõeli-
sed kammerminiatuurid. Paljud neist on sündinud «šuberti-
aadidel», mõned tekkisid suvistel teekondadel ülem-Austrias,
mõned olid spetsiaalselt loodud karnevaliballi jaoks, linnast
väljasõidu puhuks jne. Mõnikord on valsirühma nimetuses
säilinud mälestus sündmusest, mis neid ellu kutsus (näiteks
Harzi valsid, Atzenbrucki valsid). Leinavalss, mis loodi
juba 1816. aastal, muutus otsekohe üldrahvalikuks, kusjuu-

¹ Schuberti kirjast vanematele 25. juulil 1825.

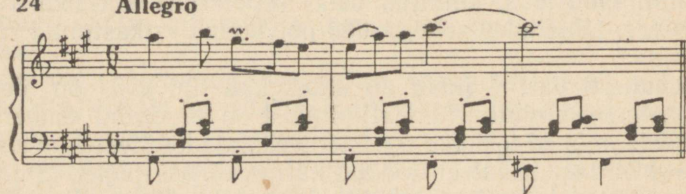
² «Valss kui rütm oli üheks rikastunud rütmitaju väljenduseks ja see
avaldus uut laadi tunnetes, mis asendasid feodaal-õukondliku rituaali
liigutuste ja pooside orjalikkuse ning kivistunud oleku.» I. Glebov.
Tšaikovski mälestuseks, M.-L. 1940, lk. 16.

res ei teatudki, et Schubert oli selle autor, kuni valss lõpuks trükkis ilmus.

Schuberti valssides ei ole veel suurt arendust ega üldistatust, mis juba Glinka «Valss-fantaasias» silma paistab. Neis on veel väga palju olustikulist. Ent ometi, vaatamata nende ilmsele päritolule olustikutantsust, on need mõõtmatult kõrgemal puht-tantsumuusikast. Nagu Schuberti laul, nii muutus ka tema valss kalverile poemiks — nii palju on selles meeololu ja lüürikat, nii kordumatu ja võluv on meloodia, nii palju on nende saates peeni värve. Erinevalt neil aastail levinud Lanneri valssidest (mida Schubert varjamatu naudinguga kuulas restoranides) ning vanema Straussi valssidest pole Schuberti klaverivalssides ei rangust ega salonglikkust. Vastupidi, neis on väga palju külavalsi elurõõmu ja lihtsust.

Valss on avaldanud märgatavat mõju Schuberti sonaat-sümfooniliste teoste stiilile. Mõningal juhul tungis valss Schuberti sonaat-sümfoonilisse tsükklisse lõpetatud miniatuurse palana, «maskeerudes» traditsiooniliseks menuetiks või skertsoks. Nii on see näiteks Kaheksanda sümfoonia trios või Kvarteti Sol-mažoor trios. Kuid sagedamini olid üksikute sonaaditeemade aluseks valsile omased stiilitunnused — sujuv kolmeosaline taktimõõt, rõhk esimesel taktiosal, iseloomulik fraseerimine, mis assotsieerub valsi plastilisusega, mõnikord klaverisaate faktuur. Niisugune on näiteks sonaadi La-mažoor op. 120 finaali kõrvalteema:

24 **Allegro**



või alljärgnev teema Kaheksanda sümfoonia skertsost:

25 **Allegro vivace**



Marss esineb Schubertil peamiselt klaveriduettides. Schubert oli ainus helilooja, kes pööras suurt tähelepanu sellele olustikužanrile. Tema 56 duetti olid mõeldud asjaarmastajaile koduseks mängimiseks neljal käel. Nendes on kõige mitmekesisemat muusikalist materjali — marsse, poloneese, rondosid, variatsioone, avamänge, sonaate, fantaasiaid jne. kuni oletatava sümfoonia-eskiisini («Suur duett»)¹. Ent nende kõige iseloomulikum joon on «küllastatus» marsside ja marsirütmidega (Sõjaväemarsid, Karaktermarsid, Lastemarss, marsitaoline divertisment, Heroiline marss, Leinamarss jne.). Kuulus Sõjaväemarss, mis oma populaarsuse poolest võistleb Schuberti kõige armastatumate lauludega, on kirjutatud neljal käel mängimiseks. Marsižanr levis laialdaselt Prantsuse revolutsiooni heroilises õhkkonnas. Beethoven oli esimene helilooja, kes avas marsile tee sümfoonilise muusika alale. Tema käsitles marssi alati ülevas heroilises stiilis. Kuid Schuberti ajal oli marss rahva seas juba tugevasti juurdunud. Ja Schuberti loomingus lisandus heroilisele marsile veel olustikumarss. Analoogiliselt valsiteemadele tungivad ka marsitaolised teemad sageli Schuberti sonaat-sümfoonilistesse teostesse, andes neile kord tantsulis-olustikulise, kord heroilise väljendusvarjundi. Niisugune on näiteks teema Kaheksanda sümfoonia Andantest:

26 Andante con moto



teema Trio Mi-bemoll-mažoor aeglasest osast:

27 Andante con moto



¹ Schumanni hüpotees. «Suure dueti» orkestreeris hiljem sümfoonia-orkestrile Joachim.

kõrvalteema Keelpillikvintetis ja paljud teised teemad. Mar-silisust on palju ka Klaverisonaadi Si-bemoll-mažoor teises osas. Vaatamata kolmeosalisele taktimõõdule loovad karak-teersed žanrilised tunnused — punkteeritud rütm, akordili-ne faktuur, pidev ühtlane rütmifiguur, mis assotsieerub sam-mumisega, üldine dünaamiline arendus ja kolmeosaline kontrastne vorm — ereda ning ülevalt heroilise marsi kujundi.

Romantilise klaveriminiatuuri täiusliku stiili, mis üldistab laulu ja instrumentaaltantsu stiilijooned, leidis Schubert alles viimaseil eluaastail (1827 — 1828) oma «Eksprompti-des» (op. 90, op. 142), kuues «Muusikalises hetkes» ja «Kol-mes klaveripalاس».

Omapärased, tolle aja kohta uudsed nimetused, mis Schu-berit valis nendele klaveriteostele, teevad meile mõistetavaks autori mõtte. Iga «Muusikaline hetk», iga «Eksprompt» pidi väljendama üht silmapilku kunstniku pidevalt muutuvast ja emotsionaalselt rikkast sisemaailmast. Ühe «hetke» meele-olud ulatuvad muretust lüürikast tormiliste dramaatiliste puhanguteni. Oma ereda ja ammendamatu meloodilisuse, koloristliku pianismi, lüüriliste meeleolude rikkuse ja sise-mise dramatismi poolest kehastavad need palad juba puht-klaverlike vahenditega Schuberti laulude poeetilist maa-ilma. Igas palas valitsev kindel lakooniline rütmiline struk-tuur, mis sageli on seotud tantsuga (polka, valss, marss, ekossees jt.), näitab nende sidet tantsumuusika stiiliga. Iga pala jaoks leidis Schubert ka teatud pianistliku väljendus-võtte, mis peaaegu etüüdi-pärasel printsiibil läbib kogu teose (või mõne selle suurema osa). Iga uus tehniline võte muutus kunstiliseks väljendusvahendiks.

Veel suuremal määral kui lauludes ühinevad siin vabadus ning väljendusviisi siirus selge klassikalise vormiga. Paljud neist klaveripaladest on kirjutatud rangelt sümmeetrilises kolmeosalises vormis tugevasti kontrastse keskmise osaga (näiteks «Muusikaline hetk» do-diees-minoor, «Eksprompt» Mi-bemoll-mažoor või La-bemoll-mažoor), mis levis laialda-selt ja mida arendati edasi järgmise põlvkonna heliloojate-romantikute loomingus. Esineb ka variatsioonivormi («Eks-prompt» Si-bemoll-mažoor). Kõigi nende miniatuuride alu-seks on tasakaalukas klassikaline perioodilisus. Puhtimprovi-satsioonilised vormikujunduse vahendid, mille poolest pais-tab silma näiteks Chopini 25. prelüüd do-diees-minoor —

lüürilise improvisatsioonilise pianismi kvintessents — ei ole Schuberti miniatuuridele sugugi iseloomulikud.

Schuberti palad sündisid Vorziczeki «Ekspromptide» (1822) otsese mõju all. Neis kajastuvad ka mõned tšehhi muusika jooned, nagu ootamatu rütmide vaheldus, järsud meeleolumuutused jne. Mõnikord on meloodias tunda isegi tšehhi rahvuslikke viisikäike.

Schuberti üheosaliste klaveripalade seas paistavad silma kaks unikaalset teost.

Fantaasia «Rändur» (mis on kirjutatud ühel aastal «Lõpetamata sümfooniaga») eraldub teiste seast grandioosse idee, vormi uudsuse ja esitusviisi virtuoossuse poolest. Juhtivaks teemaks valis Schubert selles ühe teema oma laulust «Rändur», andes sellega võtme oma teose programmilise sisu mõistmiseks.

Kuid temaatiline materjal ei arene selles nagu laulus ega ka klassikaliste variatsioonide vormis, mis oli Schubertile riisugustel puhkudel tavaline. Selles teoses on vähe seost vana klassikalise fantaasia stiiliga ja lõpuks — sellel ei ole midagi ühist estraadlike fantaasiate-parafraasidega.

Emotsionaalne ning psühholoogiline programmilisus, ulatuslik üheosaline vorm, milles ühinevad sonaatlikkus ja uut tüüpi variatsioonilisus,¹ värvika harmoonia ning tämbri suur tähtsus ja lõpuks sümfooniline üldistatus lubavad fantaasiat «Rändur» vaadelda tulevase sümfoonilise poemi eelkäijana.

Erilist huvi pakub «Ungari divertisment», klaveriteos neljale käele, mille Schubert kirjutas Ungaris viibimisele järgnenud meeleoludes ja kaasaegsete tunnistuse järgi isegi nende laulude põhjal, mis ta kuulis Zelézis. See teos, milles on kasutatud ungari rahvuslikke rütme ja omapärast laadi (mis langeb kokku naturaalse sol-minooriga ja milles esineb pentatoonika), on üles ehitatud vabalt, rapsoodiliselt ja ennetab paljuski Liszti «Ungari rapsoodiad». Schubert püüab siin edasi anda ungari muusika ehtsat rahvalikku

¹ Fantaasias on 4 selget lõiku:

1. Sonata-sümfoonilist tüüpi Allegro con fuoco (Do-mažoor).
2. Adagio (do-diees-minoor) — laululise teema mitmekordne variatsiooniline transformeerimine.
3. Presto — Scherzo ja Trio (La-bemoll-mažoor ja Re-bemoll-mažoor).
4. Allegro. Tagasipöördumine Do-mažoori. Fugeeritud arendus. Coda.

koloriiti ja mitte piirduda nende üldiste «ungarismidega», mis üsna sageli «andsid värvi» Viini instrumentaalmuusikale.¹

Klaverisonaadid², mida Schubert lõi kogu elu jooksul, on tulvil hingestatud ning omapärast temaatilist materjali. Ent vormi täiuslikkuse seisukohalt jäävad need tervikuna maha tema üheosalistest miniatuuridest. Isegi viimase perioodi parimatele ja täiesti iseseisvatele klaverisonaatidele (Sibemoll-mažoor, La-mažoor jt.) on omane vormi sisemine vastuolulisus. Neis sonaatides on palju muusikaliselt ilusaid kohti, harmoonilisi, tämbrilisi ning pianistlikke «avastusi» ja hingestatud lüürilisi momente. Kuid esitusviisi improvisatsiooniline laad, lüüriliste teemade ülekaal ja koloristlikvariatsiooniline arendus eeldavad rohkem vaba üheosalist vormi kui klassikalist sonaati, mis nõuab temaatilise materjali suuremat kontsentreeritust, ülesehituse ranget loogikat ja sihikindlat töötlust.

Nähtavasti osutus Schuberti klaverimuusika improvisatsiooniline päritolu, mis oli nii viljakas tema romantilise miniatuuri arendamisel, tõsiseks takistuseks töös vana klassikalise sonaadi range vormiga.

Pianistliku tehnika seisukohalt seisavad Schuberti klaverisonaadid väga kaugel Lääne-Euroopa XIX sajandi areneva pianismi «peateest». Üldse jäävad Schuberti sonaadid tagaplaanile, võrreldes nii tema laulu- ja klaveriminiatuuridega kui ka sümfoonilise ja kammer-instrumentaalmuusika sonaadižanridega.

VIII

SÜMFOONIAD JA INSTRUMENTAALSED KAMMER-ANSAMBLID

Stassov oli üks esimesi kriitikuid, kes eriti rõhutas Schuberti instrumentaalmuusika ajaloolist tähtsust.

Hinnang, mille Stassov andis Schuberti sümfooniatele ja

¹ Näiteks «Ungari rondo» Haydni trios, ungari elemendid Beethoveni Kolmanda sümfoonia finaalis, Schuberti Keelpillikvinteti finaali jt. Ent tuleb siiski ütelda, et pärastpoole on ungari muusikud leidnud «Ungari divertismendis» mitte niivõrd puhtungari kui just ungari mustlasmuusika jooni.

² Schubertil on 15 lõpetatud ja 6 lõpetamata sonaati ning 1 fragment.

kvartettidele,¹ oleks pannud imestama mitte ainult ükskõiksemaid kaasaegseid, vaid ka helilooja lähemaid sõpru.² Veel mitukümmend aastat pärast helilooja surma nägid Schuberti geeniusi kõige siiramad austajad temas vaid laululoojat. Kuid Stassovil oli õigus. Kummalise juhuse tõttu kõlas suurem osa Schuberti instrumentaalteoseid, mis on loodud romantismi koidikul, suurelt kontserdilavalt esmakordselt alles romantilise stiili lagunemise ajastul. Ühel ajal Tšaikovski, Smetana ja Dvořáki sümfooniatega olid need oma humanistliku esteetika ja instrumentaalmuusika suurepärase klassikaliste vormidega vastukaaluks sündivale modernismile. Ka meie ajal ei ole huvi nende vastu raugenud, need pole kaotanud midagi oma väljendusrikkusest ja ilust.

Sümfooniline ja instrumentaal-kammermuusika arenesid Schubertil kõige tihedamas omavahelises seoses. Pärast Beethovenit, kes maksimaalselt arendas sümfoonia ja kvarteti eraldamise tendentsi, määrates kindlaks iga žanri erilise ideelise ning väljendusliku sfääri ja kompositsioonilise struktuuri (sümfoonia kui teatraalsem ning dramaatilisem, «oraatorlikum» ja massilisem žanr; kvartett kui filosoofilisem, peenem ja keerukamate polüfooniliste väljendusvahenditega žanr), ei saa sümfoonilise ja kammerstiili vastastikust põimumist Schuberti loomingus vaadelda ainult varasemate klassikaliste traditsioonide jätkamisena. On loomulik, et esimesel loominguperioodil, kui Schubert oli instrumentaalmuusikas veel täielikult Haydni ja Mozarti mõju all, kordas tema suhtumine sümfooniasse ja kvartetti paljuski nende žanride arenemisteed klassikute loomingus. Ta seadis Haydni sümfooniaid kvartetile ja õppis niiviisi kirjutama kvartette. Selle perioodi sümfooniad, kaasa arvatud ka Viies sümfoonia, on seotud kvartetistiiliga üldiselt idee, karakterse kõla, faktuuri ja isegi instrumentatsiooni poolest. Ent isegi küpsusperioodil, kui Schubert oli end nii kvartetis kui

¹ «19. sajandi kunst». Kogutud teosed, IV köide, Peterburg 1906, lk. 242.

² Isegi niisugune suurepärase muusik nagu Schuppanzigh ütles Schubertile pärast Kvarteti re-minoor kuulamist: «Vennas, selles ei ole mitte midagi. Jäta see ja tegele oma lauludega.» On iseloomulik, et Kvarteti re-minoor esiettekandmisel koosnes auditorium kahest kuulajast. Niisama iseloomulik on see, et Hüttenbrenner, kes korjas Schuberti käsikirju üldiselt tohutu hoolega, unustas lihtsalt «Lõpetamata sümfoonia» käsikirja, mis jäi kuhugi tema enda või tema venna koju vedelema.

ka sümfoonia juba täielikult leidnud, jätkas ta kammer- ja sümfoonilise muusika lähendamist.

On teada, et paljudesse oma kammerteostesse, mis olid täiel määral lõpetatud ja küpsed (nende seas ka Kvartetti la-minoor ja oktetti) suhtus Schubert kui ettevalmistusse suure sümfoonia loomiseks. See kvarteti ja sümfoonia lähemine Schuberti loomingus avaldus peamiselt intiimse kammermuusika dramatiseerimises, kuid samuti osalt ka monumentaalse sümfoonia lüürilisemaks muutmises. Kõige dramaatilisemaks ja beethovenlikult sümfooniliseks Schuberti teoseks on tema Kvartett re-minoor, kõige «intiimsemaks», lüürilisemaks ja laululisemaks aga tema «Lõpetamata sümfoonia».

Instrumentaalmuusikas saavutas Schubert algupärasuse alles kahekümnendajal aastail.¹ Sel aastakümnel on ta kirjutanud tunduvalt vähem teoseid kui eelnenud seitsme-kaheksa aasta jooksul.² Ent see-eest on peaaegu igal 20-ndate aastate teosel vaieldamatu kunstiline väärtus.

Schuberti kui sümfonisti loomingulisel teel oli «puhas» klassikaline periood, mis lõppes 1816. aastal kahe sümfooniaga — Neljas sümfoonia do-minoor («Traagiline sümfoonia») ja Viies sümfoonia Si-bemoll-mažoor. Need teosed elavad ka veel praegu sümfoonilises repertuaaris, tänu oma muusikalisele võlule, vormi plastilisusele, instrumentatsiooni graatsilisusele ja peenusele. Ent mõlemad need sümfooniad (nagu ka kolm eelmist) kuuluvad nii neis valitsevate kujundite kui ka kasutatud väljendusvahendite poolest veel klassikalisse instrumentaalmuusika koolkonda.

Neljas sümfoonia kordab klassitsismi tüüpilisi heroilis-traagilisi kujundeid, mis olid välja kujunenud Prantsuse revolutsiooni eelõhtu ühiskondlikus õhkkonnas. Lääne-Euroopa muusikas «avastas» selle heroilis-traagilise teema Gluck, seda arendas Beethoven. Schuberti Neljandas sümfoonia, mis mõjub üldiselt Beethoveni pisut skemaatilise jäljendamisena, ei kõla mitte uued šubertlikud intonatsioonid (selleks ajaks olid loodud juba «Gretchen voki juures» ja «Metshaldjas»), vaid juba klassikalise stiili traditsiooniliseks muutunud traagilised «pateetilised intonatsioonid». Eriti peateemas on kuulda Glucki «Orfeust», Cherubini ava-

¹ Üksnes klaverikvintett «Forell» on kirjutatud 1819. aasta teisel poolel.

² Pärast 1820. aastat lõi Schubert kõigest neli oma 19 kvartetist ja kolm oma 18 sümfoonilisest teosest.

mängu ooperile «Medea», Beethoveni Kvartetti do-minoor (mille intonatsioonilis-temaatiline sarnasus Schuberti sümfooniaga on lihtsalt hämmastav), tema Pateetilist sonaati ja tema heroilis-draamatiliste sümfooniate ning avamängude vastukaja:

28 **Allegro vivace**

Ainult teine, lüüriline osa ennetab uut Schubertit oma hingestatud laululisuse, tämbrilise koloriitsuse ja vaba emotsionaalsusega.

Viies sümfoonia on Mozarti instrumentaalstiili graatsiline, lihitud, meisterlikult teostatud kehastus. Mänglevuse, päikesepaiste ja läbipaistvuse tõttu näib see varase klassitsismi vaimu poetiseerimisena. Mozartile omase teatraalsusega vahelduvad esimeses osas lõbusa, tasakaaluka tantsu kujundid:

29 **Allegro**

ooperlik-dramaatiliste «puhangutega». Teise osa arioosne kantileen viib meid XVIII sajandi «tundliku» stiili juurde, «tantsisklev» finaali aga meenutab Haydni ja Beethoveni varase loomingu rahvatantsupäraseid finaale. Suure mõõdu- tudega reprodutseerib Schubert selles sümfoonia «galant- suse», sümmeetrilisuse ja plastilise liigendatuse jooni, mis olid omased veel väga tugevasti tantsusüüdi traditsioonidega seotud varasele klassikalisele sümfooniale.

Rida avamänge, mis on loodud ajavahemikul 1812 — 1819, on huvitavad selle poolest, et Schubert käsitleb avamängu kui iseseisvat kontserdižanri, mis pole seotud ei ooperi ega mingi draamateose lavastusega.¹ Nende avamängude seas on kaks «itaalia stiilis» avamängu (1817), mis on loodud Viini publikus suurt vaimustust tekitanud Rossini avamän- gude² lõbusa matkimisena. Edaspidi ei pöördunud Schubert enam kordagi selle žanri poole.

Pärast Viienda sümfoonia kirjutamist algas otsingute ja katsetuste kuue-aastane periood. Neil aastail on loodud Kuues sümfoonia Do-mažoor ja veel ühe sümfoonia eskiis. Klaverikvintett «Forell» ja lõpetamata Kvartett do-minoor aitasid samuti kahtlematult vabastada Schuberti sümfooni- list stiili vanadest sonaaditraditsioonidest.

Ja lõpuks, 1822. aastal ilmus «Lõpetamata sümfoonia» — esimene Lääne-Euroopa lüürilis-romantiline sümfoonia. Säi- litades Beethoveni sümfonismi põhiprintsiibid — üldistatuse, terviklikkuse, dramaatilisuse ja sügavuse — avab Schubert selles sümfoonia uue maailma kunstiliste vahendite täius-liku süsteemi abil. Sümfoonia intiimne poeetiline atmos- fäär, selle kurb mõtlikkus ja sisemine psühholoogiline drama- tism on seotud romantiliste kujunditega. Esmakordselt oli laulupärane lüürika saanud üldistava sümfoonilise teose programmiks.

Sümfoonia esimestest helidest peale tunneb kuulaja ennast laulu emotsionaalses sfääris. «Sissejuhatus» summutatud salapäraseid kõneintonatsioonid (kontrabasside ja tšellode unisoon madalas registris pianissimo):

¹ Lääne-Euroopa muusikas loetakse esimesteks selle žanri näideteks tavaliselt Mendelssohni kontsertavamänge, mida helilooja hakkas looma alles 20-ndate aastate teisest poolest alates.

² Tunnustades Rossini ooperite voorusi, kritiseeris Schubert neid siiski halvustavalt nende kergekaalususe pärast.

30 Allegro moderato

koloriitne ja väljendusrikas «foon», mis ennetab teema enda ilmumist (keelpillide tremoleeriv efekt), kaeblev pikaldane peateema, mis areneb sujuva laululise meloodiana puupillide esituses tremoleeriva «saate» foonil:

31 Allegro moderato

— kõik see üldistab ja kontsentreerib Schuberti laulude väljendusvahendeid.

Kuulus kõrvalteema, millel on harukordne meloodiline võlu ja mis kõlab tšellode imeilusas ning tollal ebatavalises tihedas tämbriis, on üks kõige armastatumaid teemasid maailma sümfoonilise muusika literatuuris (sellega võib populaarsuse poolest võistelda vaid Tšaikovski Kuuenda sümfoonia kõrvalteema). Kõigi oma väljenduslike detailide poolest, alates tuksuvast sünkopeeritud foonist ja lõpetades laululis-

tantsulise struktuuri suurepärase sümmeetriaga,¹ kuulub ka see teema tervenisti Viini laulu maailma:



Kaeblik, pikaldane, vabalt voolav peateema oma äreva meeleoluga on vahetult vastandatud kõrvalteema helgele, sügavale ja tagasihoidud lüürikale. Tekib omapärane uus kontrasti efekt, mis aga jääb lüüriliste kujundite raamesse. Siin ei ole dünaamilisi siduvaid töötlusosi, ei helistikulisi konflikte ega teatraalseid ning dramaatilisi kontraste, mis olid sonaat-allegro lahutamatuiks elementideks klassikalises sümfoonia. Ja siiski on konflikt siin olemas — see on tõsine, sügav ning pingeline ja toimub kangelase hinges. Dramaatilisus pole selles teoses mitte väline, teatralne, vaid sisemine, psühholoogiline.

Selle teose üldistatus ja tõsidus on väljendatud vastavates sümfoonilistes mõõtmetes. Ent uued lüürilised kujundid ja romantilised väljendusvahendid, mis ei mahtunud klassikalise sümfoonia skeemi, viisid klassikalise sümfoonia vormi ümberkujunemisele. Selle sümfoonia kaheosalisust ei saa vaadelda kui lõpetamatuse tagajärge. Sümfoonia kahe esimese osa vahekord ei vasta sugugi klassikalise tsükli kahe esimese osa vahekorrale. (On teada, et Schubert hakkas looma kolmandat osa — menuetti, kuid loobus peagi selle jätkamisest²). Need tasakaalustavad teineteist kui kaks

¹ Siin on meil haruldane näide täiuslikust sümmeetriast, mille aluseks on skeem a b b a.

² Selles avaldus klassikalise sümfoonia liigendatusest ja paljuosalisusest ülesaamise tendents, mis oli ilmnenud juba Beethovenil tema kaheosalistes lüürilistes sonaatides (näiteks 24. ja 27. sonaat) ja mis viis lõppude lõpuks muude XIX sajandi romantilise muusika tendentside kõrval üheosalise sümfoonilise poemi ja monotemaatilise sümfoonia tekkimisele. Isegi erinev helistik sümfoonia alguses ja lõpus ei takista sümfoonia tajumist lõpetatud tervikuna. Ka laule alustas või lõpetas Schubert korduvalt väljaspool põhihelistikku, nagu näiteks «Ganümedes» ja «Piinlemine» (Mayrhoferi sõnad) jt. Edaspidi esineb ka Chopinil instrumentaalsete suurteoste alguses ja lõpus erinev helistik ja ka siin ei riku see lõpetatuse muljet.

samaväärset lüürilis-psühholoogilist pilti. Teine osa, mis on täis samasugust poeetilist lüürilist mõtlikkust, on helgem, mehisem ja rahulikum, selles on isegi teatud heroiline varjund; siin saadakse üle esimese osa ärevusest ja kurbusest. Hingelisest erutusest jääb vaid mälestus.

Temaatilise materjali väljenduslikud seosed, selle intonatsioonilised eripärasused ja arendus kordavad esimese Allegro kõige karaktersemaid jooni.¹

Kõitva meloodilisuse, dramaatilise väljendusrikkuse ja täiusliku struktuuri kõrval peitub selle sümfoonia omapärane võlu veel rohkete ja peente koloristlike efektide mitmekesisuses. Iga teema väljenduslikkuse lahutamatuks osaks on koloristlik foon, mis seejuures orgaaniliselt põimub sonaatlikku arendusse. Nii näiteks rajaneb kogu dramaatiline töötlus oma raugematu pingega «teemalisesejuhatusele» ja kõrvalpartii «saatefoonile». Sonaat-allegro tonaalsed tsentrumid on teineteisele koloriitselt vastandatud.² Palju peeni värvikaid väljendusefekte on Schubert leidnud ka faktuuris endas. Kuid kõige tugevamini avaldub tema mõtlemise värvikus orkestri kõlas. Puupillide tohutu osatähtsus (nii juhtivate soolopillidena meloodia vokaalse väljendusrikkuse tugevdamiseks kui ka uudsetes rikastatud tämbrilistes kulminatsioonides), madalate registre rite kasutamine, keelpillide unisoonid, orkestripianissimo, mitmesugused vastandamisvõtted, «pedaali»-efektid, saatega laulu faktuuri-efekt jm. — kõik see muutis ja rikastas vana orkestri kõla radikaalselt.

Kaheksas sümfoonia Do-mažoor (mille Schumann avastas 1838. aastal — kümme aastat pärast selle loomist — Ferdinand Schuberti käsikirjade hulgast) on niisama novaa-torlik teos nagu «Lõpetamata sümfoonia». Ent see ei jätka «Lõpetamata sümfoonia» teed.³ Kui viimane oli Schuberti

¹ Esimene osa on sonaat-allegro vormis; teine osa on sonaat-allegro ilma töötluseta. Mõlemad peateemad on esitatud lõpetatud laululiste vormidena. Mõlemas osas eelneb peateema ilmumisele «teemasisesejuhatuse». Pea- ja kõrvalteema on vastandatud. Sidepartiisid pole. Mõlemas osas eelneb kõrvalteema ilmumisele sünkopeeritud foon. Pea- ja kõrvalteema helistikuline vahekord on mõlemas osas koloristlik, tertsiline. Dünaamiline kulminatsioon langeb kõrvalteema siduvale töötluselemendile enne ekspositsiooni lõppu.

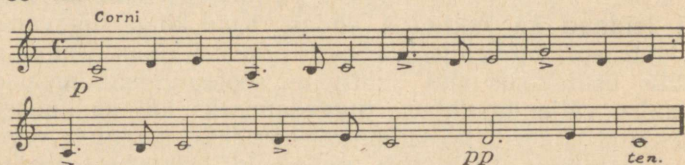
² Si-minoor — Sol-mažoor ekspositsioonis. Si-minoor — Re-mažoor repriis. Analoogilised suhted on ka teises osas.

³ Palju ilmsem on selle sümfoonia side Beethoveni Seitsemenda sümfooniaga. Ainult sonaat-allegro vormi käsitluses on tunda seost «Lõpe-

laulude intiimsete meeleolude väljendajaks, siis sädelev, noor ja elujaatav Kaheksas sümfoonia näib eepiliste rahvaluulekujundite sümfoonilise kehastusena. Juba selle «jumalikus pikkuses»¹ on tunda mingit «rahvalik-vägilaslikku» luulet. «See on hiiglaslik teos, mis paistab silma tohutute mõõtmete ja sellesse pandud loomingulise vaimu tohutu jõu ja rikkuse poolest...» kirjutas selle sümfoonia kohta Tšaikovski², märkides eriti selle teose erilist omapära, «harmonia võlu» ja «meloodilises joones valitseva rahvaliku elemendi värskust...»

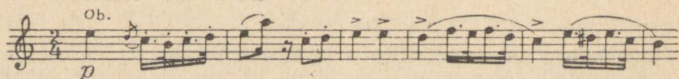
Saksa muinasjutu, luule ja XIX sajandi muinasjutuoperi «metsaromantika» kujundid (Weber ja Marschner muusikas, Tieck ja Eichendorf luules) tõusevad meie ette sissejuhatuses, milles «nõiduslikult» mängivad metsasarved ja milles variatsiooniliselt ning värvikalt arendatakse oma individuaalsuselt imeilusat pikaldast teemat:

33 Andante



Tantsu- ning kollektiivse organiseeritud liikumise stiihia valitseb kogu sümfoonia: nii juubeldavas ning hoogsas esimeses osas kui ka varjatud marsilik-heroiliste joontega aeglasemas teises osas, mille võluvas laululisuses on Serovi sõnade järgi tunda «midagi slaavipärast, mingeid rahvalikke pulmalaule»³:

34 Andante con moto



tamata sümfooniaga». «Lõpetamata sümfoonia» ja Kaheksanda sümfoonia vahel loodud nõndanimetatud «Gasteini sümfoonia» (1825) on kadunud.

¹ Schumanni väljend. «Franz Schuberti Sümfoonia C-duur».

² P. Tšaikovski. Muusikalised följetonid ja artiklid, Moskva 1898, lk. 187.

³ Serov. Kriitilised artiklid, S.-Peterburg 1895, II kd., lk. 1145. Selles osas, nagu ka esimese osa kõrvalteemas, täheldatakse ungari rahvamuusika elemente.

Seda on tunda ka kolmandas osas, mille «skertsolikkuse» Schubert muudab «valsilikkuseks», küllastades seda osa valsilike teemadega ja isegi asendades keskmise episoodi (trio) lihtsa külalendleriga; eriti on seda tunda aga finaalis, mis meenutab üldrahvaliku lõbutsemise, tormaka tantsu pilti Beethoveni Seitsemenda sümfoonia finaali vaimus. Ent tantsulisus pole siin seotud klassikalise «tantsulis-süitliku» sümfoonia stiiliga. See on tervenisti rajatud romantilistele intonatsioonidele ja uutele kaasaegsetele rahvatantsurütmidele. Selles sümfoonias, vaatamata ilmsele seosele Beethoveniga, on kõik väljendusvormid šubertlikud — alates lüüriliste teemade laululis-olustikulisest ilmest ja lõpetades orkestri kõlaga, milles peaaegu kõnepärane väljendusrikkus on ühendatud väga rikaste värvivarjunditega.

Schumannile tundus see sümfoonia Schuberti sünnilinna kehastusena. «Viin oma Püha Stefani kiriku torni, ilusate naiste ja kogu oma säraga; Viin, mida ümbritsevad Doonau arvutud linnid, asub õitsvas orus, mis järk-järgult läheb üle ikka kõrgemaiks mägedeks, see Viin kõigi oma mälestustega suurtest saksa meistritest...

Kui ma kuulan Schuberti sümfooniat ja tajun selle helget, õitsvat romantilist elu, siis tõuseb see linn minu kujutlusse selgemini kui ühelgi muul puhul...»

Dramaatilise sümfonismi beethovenlikke traditsioone on arendatud paljudes Schuberti kammerteostes. Lõpetamata Kvartett do-minoor (1820) tähistab üleminekut viimaste aastate filosoofiliselt sügavale kammermuusikale. Juba selles on tunda seda meeolusügavust, seda kunstilist ainulaadsust, mis iseloomustab Schuberti hilisemaid kammer- ja sümfoonilisi teoseid.

1824. aastal loodud Kvartett la-minoor (ainuke kvartett, mis helilooja eluajal trükis ilmus) mõjub laulu «Gretchen voki juures» kvartetipärase käsitlusena. Torkab silma kvarteti kujundite lähedus selle Schuberti laulu kujunditele, eriti aga kvarteti peateema hämmastav sarnasus lauluga (vt. noodinäide nr. 20). On huvitav märkida, et jutustades selle muusika loomise ajal kirjutas ühele sõbrale oma hingelisest seisukorrast, tsiteeris Schubert Goethe sõnu «Gretcheni laulust». ¹ Kvartetti läbib tõepoolest Gretcheni kunstiline individuaalsus. Sügavuse kõrval on kvartetis tunda naiselikku haprust, tunde lihtsameelsuse kõrval — peenust ja graatsiat. See kvartett on veel väga «laululine». Selle jõud pole

¹ Kiri Kupelwieserile 31. märtsist 1824. Vt. lk. 42.

mitte dramaatilisuses, vaid peenuses, sügavuses ja mõtliku lüürilise meeoleu ühtsuses. Ainult rahvalik-žanriline selge ungaripärase koloriidiga finaal (Schubert lõi selle kvarteti Zelézis) tungib oma pisut «kunstliku» lõbususega nagu väljastpoolt sisse Gretcheni sisemaailma.

Seevastu kolm viimast kammerteost — Kvartett re-minoor (1826), Kvartett Sol-mažoor (1826) ja Keelpillikvintett kahe tšelloga (1828) — näitavad Schubertit Beethoveni filosoofilise ning dramaatilise sümfonismi tõelise jätkajana.

Kvartett re-minoor kujutab inimese ja saatuse teemat, mis valitses klassikalises tragöödias. Kuid nüüd ei käsitle Schubert seda enam jäljendavalt (nagu «Traagilises sümfoonia»), vaid uues, sõna kõige laiemas mõttes kaasaegses, autobiograafilises plaanis. Saatuse kujund ei ole Schubertil seotud üleva kodanikukohuse kehastusega ega karmi, kuid õiglase moraaliseadusega, nagu see oli Glucki «Alceste's», Mozarti «Don Juanis», Beethoveni «Egmontis» ja «Coriolanus». Schubert mõistis saatust kui hingetut, halastamatut, kannatusitoovat «Metternichi» maailma.

«Talvise teekonnas» lõpetas üksik ja igatsev romantik oma kannatuste raja hääbumisele määratuna, hingelise lüüasaamisega. Kuid Kvartetis re-minoor protesteerib ta kirglikult.

Kvarteti esimene osa on pingelise kokkupõrke pilt. Saatuse «koputav» teema:

35 **Allegro**

ff

esitusviisi pingeliselt dünaamiline iseloom, terav dramaatiline kontrast erutatud, traagilise ning üha kasvava pea-teema ja faululise ning staatilise, unistusi ja idülle kujutava kõrvalteema vahel:

36 **Allegro**

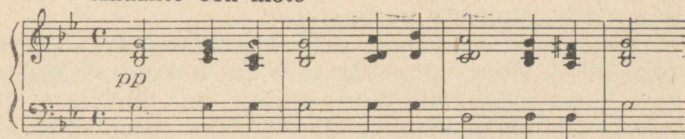
pp

vormi arendamise sihikindel loogika, — kõik need Beethoveni dramaatilise sümfonismi jooned on siin ühendatud Schubertile iseloomuliku «laululise» iluga. Esimeses osas konflikt ei lahene. See osa lõpeb traagilise jõuetusega.

Teise osa geniaalsetes variatsioonides laulu «Surm ja tütarlaps» teemale käsitletakse filosoofilist elu ja surma probleemi. «Kas mitte lahkuda elust?» küsib autor.

Variatsioonide teemas:

37 **Andante con moto**



on kontsentreeritud paljude klassikalise muusika surmakujundite intonatsioonilised iseärasused. Selle psalmoodiline meloodia, leinarütm ja koraalipärane stiil olid kõlanud Glucki «Alceste'i» põrguvaimude kooris, kivist komtuuri aarias Mozarti «Don Juanis», Beethoveni Seitsemenda sümfoonia aeglases osas — «leinamarsis». Ent kogu oma karmusele, tagasihoitusele ja saatuslikule halastamatusele vaatamata on Schuberti surmateemal mingi eriline inimliku tunde teravus. Variatsioonides on jõuetu valu, kannatuse, meelegeite, protesti ja helge taltumuse vahelduvad kujundid antud vapustava väljendusjõuga. See Andante kuulub kahtlematult kogu maailma filosoofilis-traagilise lüürika kõige väljapaistvamate teoste hulka.

Kuid skertsos ja finaalis lõpeb kustumatu ning pidevalt hõõgav konflikt inimese ja tegelikkuse vahel elu võiduga surma üle. Mõlemad viimased osad, mis on rajatud rahvalaululiste ja tantsuliste elementide dramatiseerimisele, kehastavad rahva elujaatavat maailmavaadet.

Kvartett Sol-mažoor ületab oma grandioossuselt kvarteti-muusika kõik senituntud mõõtmed. Selles pole traagilisi toone, kuid selle kirglikkus, dramaatilisus ja meeoleu sügavus, selge, kontrastse, ent sisemiselt tihedasti seotud temaatilise materjali rohkus, väljendusvahendite erakordne julgus ja omapärusus, haarav rütmiline energia loovad teose, mis uuel kombel arendab dramaatilise sümfonismi printsiipe.

Schuberti Keelpillikvintett (mis avastati 50-ndate aastate

algul) on tema muusika filosoofilise suuna kroonikas. Selle kvinteti sügav kontemplatiivus, mitmekesised looduse, sise- maailma ja rahva elu-olu kujundid, vahelduvad meeleolud — hingestatud keskendatus, kirkus, erutatus, õrnus, traagiline süngus, heroiline juubeldamine — on väljendatud Schuberti kohta uutes mõõtmetes ja uute väljendusvahenditega. Heroilised ning eepilised tendentsid, mis ilmnevad selles teoses (samuti nagu eelmisel aastal loodud Fantaasias viiulile ja klaverile ning Kaheksandas sümfoonia) lubavad oletada, et Schubert lähenes oma loomingulises arenemises mingile uuele, olulisele piirile.

On iseloomulik, et kõigis neis kammerteostes lõpevad pingelised konfliktid, «plahvatused» ja traagilised episoodid juubeldava rahvalikus žanris pildiga, mis tuletab meelde Tšaikovski Neljandat sümfooniat («Kui sa iseendas ei leia põhjust rõõmustamiseks, siis vaata teisi inimesi. Mine rahva hulka»¹).

Kvarteti re-minoor finaali aluseks on iseloomuliku rahva- muusikapärase vahelduva laadiga rahvalik tantsumotiiv:

38 **Presto**

The musical score for 'Presto' (measures 38-41) is written for piano. It consists of two systems of two staves each. The first system begins with a piano (p) dynamic marking. The music is in 3/8 time and features a mix of eighth and sixteenth notes. The second system concludes with a trill in the right hand.

Kvarteti Sol-mažoor finaalis on kasutatud tarantellat:

39 **Allegro assai**

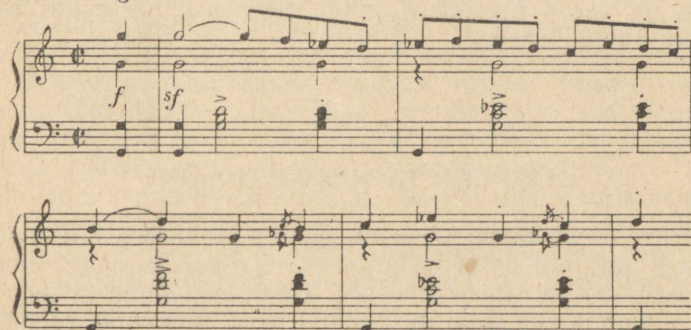
The musical score for 'Allegro assai' (measures 39-42) is written for piano. It consists of two systems of two staves each. The first system begins with a forte (f) dynamic marking. The music is in 3/8 time and features a mix of eighth and sixteenth notes. The second system includes a sforzando (sf) dynamic marking followed by a piano (p) dynamic marking.

¹ P. I. Tšaikovski ja N. F. von Mecki kirjavahetus, M. 1934, I köide, lk. 219.



Kvinteti finaalis ilmse ungaripärase kirmega marssi:

40 Allegretto



On huvitav märkida, et neis teostes on Schubert saavutanud tsükli kompositsioonilise terviklikkuse ja klassikalise arenduse täiuslikkuse, mida ei olnud kummaski tema kahes romantilises sümfoonias.

Kaks viimaste aastate klaveritriot — Si-bemoll-mažoor ja Mi-bemoll-mažoor — liituvad tema viimaste kvartetide ja kvintetiga, ehkki need on meeolu sügavuse ja kompositsioonilise harmoonilisuse seisukohast nõrgemad. Nende seast paistab silma Trio Mi-bemoll-mažoor teine osa, mille kohta tahaks öelda, et siin on beethovenlikku teemat arendatud puht-šubertipäraselt.

Schuberti instrumentaalmuusika eriharu moodustavad tema kvintett «Forell» (klaverile, kahele viiulile, violale ja kontrabassile, 1819) ja Oktett (kahele viiulile, violale, tšellole, kontrabassile, klarnetile, metsasarvele ja fagotile; kirjutatud 1824, leitud 1861).

Mõlemad teosed on loodud asjaarmastajaile pidulikul puhul esitamiseks ja olid isegi määratud teatud kindlatele

mängijatele.¹ See «asjaarmastajate» instrumentaalmuusika läheneb avalikult ja vahetult Viini tänavamuusikale. Okteti kirjutamisel oli Schubertile vormiliselt eeskujuks Beethoveni septett. Nende idee, struktuuri ja instrumentide kasutamise ühtsuse tõttu tõuseb eriti selgesti esile vahe Beethoveni range klassikalise helikeele ja Schuberti laulva ning valssi tantsiva Viini vabade tolleaegsete «kõnekäändude» vahel. Kvintetis (finaalis) on täiesti ilmselt kuulda Dvořáki tulevaste «Slaavi tantsude» rütme ja meloodiakäike. Selles muusikas on niisama palju hingestatust, isikupära, lüürilisust ja vormi plastilisust nagu Schuberti parimates tõi-sema suuna teostes.

IX

OOPERI- JA KOORILOOMING

Huvi muusikateatri vastu püsis Schubertis elu lõpuni (isegi surmani haigena kavatses ta lõpetada oma viimast ooperit «Krahv von Gleichen»). Ometi ei loonud ta sel alal oma suunda ega isegi mitte ühtki teost, mis võiks võistelda klassikaliste, repertuaaris püsivate ooperitega.

Osaliselt oli siin põhjuseks Schuberti kui lüürilise helilooja loominguline piiratus. Ent küsimus ei ole sellega kaugeltki ammendatud. Mõned stseenid Schuberti lavateostest näitavad, et temas peitusid kaheldamatud dramaturgilised võimed. Veelgi enam — Schuberti laulud, mis tingisid tema sümfooniade, kvartettide ja klaveriteoste uue ilme, ei tunginud üldse (või tungisid vaid minimaalsel määral) tema ooperite muusikastiili.

Ja lõpuks on meil olemas otsustav argument Tšaikovski «Jevgeni Onegini» näol. Kas selle ooperi romansipärane ning lüüriline suund on vähendanud mingil määral tema elulisust teatris?

Schuberti ooperite vähese edu põhjused (me ei mõtle siin välise edu puudumist, vaid omaenda suuna ebaõnnestunud otsinguid) peituvad ka mujal kui helilooja loomingulistes eripärasustes. Oma osa mängis siin kahtlemata ka Metternichi-aegse Viini ooperikultuuri kriitiline olukord.

¹ Kvintett on loodud muusikasõbrale S. Paumgartnerile Steierist, Oktett krahv von Troyeri tellimusel, kes mängis klarinetit.

Schuberti-aegses Austrias polnud eeldusi realistliku kunsti arenemiseks. Viini ooperipublikut rahuldas täielikult repertuaar, mis valitses ooperiteatrite laval. Kahekümnen-date aastate teisel poolel olid juhtivad ooperiteatrid itaalia antreprenööri Barbaja käes, kelle kunstimaitset iseloomustab küllaldaselt see, et ooperiteatri juhiks tuli ta tsirkuse alalt. Viini muusikateatrite seiskunud õhkkond ei soodustanud uut kunstisuunda.

Schubert suhtus ülimal määral kriitiliselt ooperimaailmas valitsevasse kriteeriumidesse. Tunnustades Rossini kaheldamatuid voorusi, mõistis ta hukka seda, et too ajas taga kerget edu, asendades loominguulised otsingud populaarsuse taotlemisega. Meyerbeer oma avaliku eklektilisusega kutsus temas esile vastikustunde. Schubert hindas väga kõrgelt Weberi «Nõidkütti» rahvalikkuse, värskuse ja teatraalsuse tõttu (mitte aga «Eurüanthe»¹), samuti Mozarti «Don Juani», millest ta kõneles kui võrratust ooperiteosest. Ent tema enda suund ei kaldunud ei Mozarti ega Weberi poole, vaid pigem Glucki² muusikalise draama ülevalt heroilise stiili poole, milles aga ei olnud revolutsioonielsete ooperite ühiskondlikku ning ajaloolist ideestikku; seda asendas XIX sajandi romantiline paatos. Olustikuline rahvalik laulumäng köitis Schuberti tähelepanu põhiliselt varasemal loomingu-perioodil («Claudine», «Kaksikvennad», «Nelja-aastane paast», «Vandenõulased», «Fernando», «Sõbrad Salaman-kast», «Peeglirüütel»). Ülejäänud ooperid on kirjutatud kas ülevas romantiseeritud heroilises stiilis («Alfonso ja Estrella», «Fierrabras», «Adrast» ja «Käendus») või on neisse «laulumängu» traditsioonides loodud lavateostesse sisse toodud heroilisi elemente, romantilist paatost ja suure dramaatilise ooperi mõõtmeid («Kuradi piduloss», «Rosa-munde»)³.

¹ On teada, et Schubert, kes andis avameelse hinnangu «Eurüanthele», minetas Weberi sõpruse ja võib-olla ka abi.

² Meenutame, missugust osa mängis Gluck Schuberti loomingu-lises biograafias. Huvi muusikateatri vastu tärkas temas pärast Glucki «Ifigeneia Taurises» nägemist. Tema sõber Vogl oli Glucki kangelaste silmapaistev esitaja. Ja lõpuks — Schuberti ainuke õpetaja Salieri oli ise Glucki õpilane ja jumaldas teda; üldse avaldus Salieri mõju Schubertile kõige tugevamini just ooperiloomingus.

³ On väga oluline märkida, et paljud muusikateatritele loodud teosed jättis Schubert lõpetamata (näit. «Krahv von Gleichen», «Käendus», «Sakuntala» jt.). Paljude teiste teoste muusika on kaduma läinud kas osaliselt (näiteks «Adrast», «Claudine», «Kuradi piduloss») või siis täielikult («Minnesingerid»).

Heroiline romantika oli võõras restauratsiooniperioodi Viini lõbutsevale väikekodanlusele. Üldse juurdus romantism nii oma progressiivseis kui ka reaktsioonilisemais erikujudes Viinis halvasti. On teada, et näiteks saksa romantiliste luuletajate (Schlegeli, Brentano, Arnimi, Eichendorfi) külaskäigud Viini ei jätnud selle linna kultuuri märgatavaid jälgi.

Oma lauludes, klaveriteostes, kammermuusikas ja isegi sümfooniates võis Schubert orienteeruda eesrindlikule demokraatlikule keskkonnale, mis oli vastuolus moe ja ametliku maailmaga. Kuid ooperi loomisel — ooper oli aga ühiskondlike meeoleude ja maitsete «baromeeter» — aheldas Schubertit vältimatult selle ideeline ja intellektuaalne tase.

Kui vene XIX sajandi ooperi kõrge ideelise taseme määras ette ära kogu vene demokraatliku kultuuri üldine tase, siis pidid Schuberti ooperid, vastupidi, paratamatult olema niisama piiratud ja tühised nagu Metternichi-aegne Viin. Püüab tutvumisest Schuberti ooperite libretodega, et mõista seda, miks Schubert pidi muusikateatri alal paratamatult ummikusse jõudma. Ühendava idee puudumine, mõttetute situatsioonide kuhjamine, kangelaste kujutamine traditsiooniliste ooperikangelaste elutute skeemide alusel, primitiivsed võtted, mis võimaldasid sisse tuua fantastikat, dekoratiivsust ja kulunud lõbustamisvõtteid, sideme puudumine kaasajaga, eluliste situatsioonide ja reaalsete inimestega, — kas said siis niisugused süžeed inspireerida Schubertit täisväärtusliku ooperiteose loomisele? Enamiku Schuberti ooperite libretode dramaturgilise ehituse nõrkusel on teisejärguline tähtsus, võrreldes nende sisu puudustega; mõttetuse ja maitsetuse poolest näib tema ooperite sisu meie ajal lausa ebatõenäolisena. Ei heroilis-patriootiline teema nagu «Ivan Sussaninis», ei rahvaböliinad («Sadko» jt.), ei kaasaegse realistliku kirjanduse psühholoogilised või rahvalikud muinasjutusüžeed («Ruslan ja Ludmilla», «Näkingeid», «Jevgeni Onegin», «Kuldkingakesed», «Maiöö» jt.) — mitte midagi taolist ei saanud sündida Schuberti-aegse Viini ooperikultuuris. Seepärast juhtus vältimatu. Schubert ei saanud luua täisväärtuslikku ooperit, kuid tema ooperiteoste üksikud õnnestunud dramaatilised stseenid, kohad ja numbrid lubavad oletada, et teistes ühiskondlikes tingimustes ja muusikateatri teistsuguse taseme puhul oleks Schubertil olnud ka ooperi alal tõelisi kunstilisi saavutusi.

Koorimuusikas lähenes Schubert nähtavasti alles üsna elu

lõpul omaenda suunale. Kooliaastatest peale lõi ta vaimulikku muusikat, ilmalikke kantaate, palju koori- ja ansambli-teoseid koduseks musitseerimiseks, eriti Saksas ja Austrias armastatud laule meeskoorile ja meeskvaritetile.¹ Ometi avaldus sellel alal, isegi niisugustes täiuslikes suurteostes nagu Missa La-bemoll-mažoor (1822) või Missa Mi-bemoll-mažoor (1828), tema individuaalsus võrratult nõrgemini kui soololaulus ja instrumentaalmuusikas. Pealegi on siin tugevamini tunda Schuberti polüfoonilise mõtlemise teatud «arenematust», mis andis end tunda ka sümfoonia partituurides (seal kompenseerivad seda küll koloristlik ja rütmiline rikkus).

Pööre koorimuusika alal toimus Schuberti loomingus siis, kui talle sattusid kätte Händeli oratooriumide partituurid. Need avaldasid Schubertile väga tugevat mõju. «... Lõpuks nägin ma esimest korda elus, mis mul puudub, ja sain aru, kui palju ma pean veel õppima...» kordas Schubert erutatult pärast Händeli muusikaga tutvumist. Nagu Beethovenile, kelles elu lõpul süttis huvi koorimuusika vastu, nii avanesid ka Schubertile alles nüüd uued perspektiivid sellel alal. Händeli oratooriumide ilmalik-ooperliku heroilise stiili mulje ja mõju all kirjutas Schubert oma kantaadi «Mirjami võidulaul» (1828) Grillparzeri tekstile. «Selles kantaadis on palju hingestatust, meloodilist rikkust ja poetilist fantaasiat. Põhimotiiv... paistab silma piduliku lihtsuse ja šubertlike pintslitõmmete ilusate joonte poolest,» kirjutas selle kantaadi kohta Tšaikovski.² «Tormitseva mere kunstipärane kujutamine on Schubertil täiel määral õnnestunud, ja rahva suur hirm... läheneva vaarao suure sõjaväe nägemisel on väljendatud vapustava jõuga.»

Põrmugi hoolimata oma uuest, tunnustatud helilooja «positsioonist», leppis Schubert teoreetik Sechteriga kokku kontrapunkti-tundide suhtes. Ent see toimus sõna otseses mõttes just enne helilooja surma ja Schuberti uued kavatsused koorimuusika alal jäid teostamata.

¹ See ala oleks talle võinud tuua mõningat materiaalist kasu, sest pidulike kantaatide esitamine eramajades ja meeskvartetid olid Viinis küllalt laialdaselt levinud. Nii sai Schubert oma esimese honorari professor Dräxleri nimepäevaks loodud kantaadi eest, mis praegu on kadunud. Mõningaid tema meeskoorilaule ja kvartette esitati kontserditel.

² P. I. Tšaikovski. Muusikalised fõljetonid ja artiklid, Moskva 1898, lk. 180.

LÖPPSÖNA

Rohkem kui pool sajandit tagasi aetas Anton Rubinstein viit tema poolt kõige enam hinnatud heliloojat nimetades Schuberti Glinka ja Chopini kõrvale.¹

Praegu, kus me võime ajaloolisest perspektiivist hinnata nii Schuberti esteetikat kui ka Lääne-Euroopa kunsti arene-missuundi tervikuna, näib meile Rubinsteini valik hämmas-tavalt teravapilgulisena. Tõepoolest, Schuberti romantism, mis tekkis rahvusliku vabadusliikumise alusel ning orgaani-lises seoses demokraatliku rahvusliku kultuuriga, on eriti lähedane just XIX sajandi rahvuslike ning demokraatlike koolkondade esteetikale.

Schuberti looming oli järjekindlalt realistlik. Tema muu-sikas valitsesid lüürilised tendentsid, kuid talle polnud omane ei hüpertrofeerunud subjektivism ega tegelikkuse viirastuslik moonutamine, ei neurasteenilisus, liialdatud eks-taatilisisus ega erootilisus, mis iseloomustasid reaktsioonilisi romantikuid. Talle polnud sugugi omane tendents eemal-duda reaalsest maailmast fantastika või müstika maailma. Schuberti loomingu fantastilised kujundid, mis pole talle kaugeltki iseloomulikud ja mis esinevad üsna harva (kui mitte rääkida ebaõnnestunud ooperiloomingust), on seotud eeskätt ballaadižanriga ja võetud rahvamuistendeist. On iseloomustav, et Schuberti laul kujunes saksa klassikalise luule alusel; uute romantiliste luuletajate (Heine, Schlegel jt.) loomingu poole aga pöördus Schubert alles paar aastat enne surma. Üldistavais sonaat-sümfoonilistes žanrides, kus valitsevad filosoofilised teemad, rahvalaulupärane lüü-rika, žanripildid ja objektiivse maailma kujundid, paistab tema loomingu realistlik suunitlus eriti silma. Kui palju

¹ A. Rubinstein. Muusika ja selle esindajad, Jürgenson 1891, lk. 7.

lähedasem on Schuberti Kaheksandale sümfooniale näiteks Dvořáki Viies sümfoonia, võrreldes Berliozi «Fantastilise sümfooniaga». Ja kuivõrd rohkem «põhimõtteliselt» šubertlikku on Smetana «Müüdud mõrsjas» kui ükskõik millises Wagneri ooperis. Schubertil oli seda tundejõudu, seda nooruslikkust ja terviklikkust, seda elulisust, mida polnud enam hilisemal Lääne-Euroopa romantikuil, kuid mis oli äärmiselt omane kõigile XIX sajandi rahvuslike ning demokraatlike koolkondade esindajaile.

Ühised jooned Schuberti ja demokraatlike rahvuslike koolkondade esindajate vahel ilmnevad äärmiselt selgelt, kui võrdleme nende suhtumist olustikužanridesse ja klassikalisse kunsti. Kõigil rahvuslike koolide esindajail — Glinkast Tšaikovskini Venemaal, Smetanal ja Dvořákil Tšehhis, Chopinil ja Moniuszkol Poolas, Griegil Norras — oli juhtivaks loominguks elementiks tuginemine olustikužanridele — romansile, rahvatantsule (valss, masurka, polka jne.), muusikateatri rahvalikele vormidele, rahvamuistendite eepikale ja elavale kaasaegsele rahvuslikule folkloorile. Selles mõttes läheneb Schuberti looming, mis on ammendamatu meloodiline ja tihedalt seotud rahvalaulu, rahvatantsu ja rahvusliku luulega, kahtlematu rahvusliku ning demokraatliku suuna heliloojate loomingule. Ja ka klassikalise kunsti suhtes avaldub nende loomingulise meetodi ühtsus.

Vaatamata oma kunsti uuele lüürilisele teemale, kõigile oma uudsele väljendusvahendeile, säilitas Schubert need üldistavad klassikalised printsiibid, mille alusel paljude põlvkondade kestel olid välja kujunenud püsivad, elujõulised ja täiuslikud muusikavormid. Kui järgneva põlvkonna romantikute muusikastiilis ähmastusid nende tugevama subjektiivsuse tõttu klassikalise vormi selgelt piiritletud kontuurid, ja värvikas emotsionaalne element nõrgendas vormi sihikindlat sisemist arendust, siis on nii Schuberti nagu ka Glinka, Smetana, Dvořáki ja Tšaikovski loomingus muusika vabadus, emotsionaalne siirus, värvikus ja romantiline erutatus ühendatud klassikalise vormi plastilisuse, selguse, täiuslikkuse ja sisemise loogilisusega.¹

¹ Nii miniatuurides kui ka sonaat-sümfoonilistes žanrides tugineb Schubert niisugustele klassikalistele vormikujundamise printsiipidele, nagu struktuuriline liigendatus, sümmeetria, perioodilisus, motiivilirütmiline arendus, tantsulis-rütmiline «ostinaatus», helistikuline loogika, materjali jaotamine sonaadi põhimõttel jne. Paljud neist klassikalistest arendusprintsiipidest on pärit rahvamuusikast.

Schuberti muusika realistlik suunitus ja tema lüürika humanistlik sisu olid tunduval määral tingitud tema sidemest oma maa rahvusliku ning demokraatliku kultuuriga. Et aga Schuberti eluajal tema kodumaal valitsev reaktsioon oli aheldanud ja piiranud rahvusliku vabadusliikumise, siis pole tema loomingus «Ivan Sussaninit», pole ka «Nõidkütti», «Halkat» või «Müüdid mõrsjat», mis oma kunstilise väärtuse kõrval on jäänud ajalukku kui vahetud osavõtjad üldisest patriootilisest võitlusest.

Ja ometi on rahvuslikud ning demokraatlikud tendentsid Schuberti loomingus kogu selle piiratusele vaatamata nii selgelt väljendatud, et teda tahaks asetada ühte ritta Glinka ja Aljabjevi, Chopini ja Moniuszko, Smetana ja Dvořákiga. Rohkem kui sada aastat lahutab meid Schubertist. Ometi mõjub ta teatud mõttes meie kaasaegsena. Tema kunsti realistlikkus, side rahvaloominguga, tuginemine laulužanrile, tema muusikas valitsev meloodilisus ja lõpuks tema muusika poeetilisus, üldmõistetavus ja tugev vahetu mõju laiale kuulajaskonnale — kõik see on väga lähedane nõukogude esteetikale.

ELU JA LOOMINGU KRONOLOOGIA

1797

Sündis 31. jaanuaril Viini eeslinnas Lichtentalis.

1808

Astus konvikti.

1810

Esimesed loomingu katsetused.

1811

Esimene laul «Agari kaebus».

1813

Konvikti lõpetamine. Opetajate seminari astumine. Esimene sümfoonia.

1814

Töö isa koolis. «Gretchen voki juures». Missa Fa-mažoor. Muusika Kotzebue näidendile «Kuradi piduloss». Kvartett Si-bemoll-mažoor op. 168.

1815

Rohkem kui 140 laulu, nende hulgas «Metshaldjas» ja «Nõmme-roos». Teine ja Kolmas sümfoonia. 6 teatriteost. Kaks esimest klaverisonaati.

1816

Neljas ja Viies sümfoonia. Sõpruse algus Schoberiga. «Rändur».

1817

Loobumine koolitööst. Seitse klaverisonaati. 30 laulu Mayrhoferi sõnadele, 19 laulu Schoberi sõnadele. Kaks itaalia stiilis avamängu. «Surm ja tütarlaps». «Forell».

1818

Schuberti teose (üks itaalia stiilis avamänge) esimene avalik ettekanne. Kuues sümfoonia. Sõit Zelézisse. Variatsioonid prantsuse teemale.

1819

Sõit Ülem-Austriasse koos Vogliga. Kvintett «Forell». Muusika näidendile «Kaksikvennad».

1820

Lõpetamata Kvartett do-minoor.

1821

«Metshaldja» esimene avalik ettekanne. Palju valsse. Avaldatakse trükis esimene lauluvihik.

1822

«Lõpetamata sümfoonia». «Alfonso ja Estrella». Klaverifantaasia «Rändur». Missa La-bemoll-mažoor. Tutvumine Weberiga. Kirjandusteos «Minu uni».

1823

«Ilus möldrineiu». «Fierrabras». «Rosamunde». «Vandenõulased». Klaverisonaat la-minoor op. 143. «Barkarool».

1824

Teine sõit Zelézisse. Oktett. Kvartett la-minoor. Suur klaveriduett neljale käele. Ungari divertisment.

1825

Sõit Ülem-Austriasse. Laulud Walter Scotti sõnadele. Kadumaläinud sümfoonia. Klaverisonaadid la-minoor op. 42, La-mažoor op. 120, Re-mažoor op. 53.

1826

Kvartett re-minoor. Kvartett Sol-mažoor. Trio Si-bemoll-mažoor. Klaverisonaat Sol-mažoor op. 78. «Hommikuserenaad».

1827

«Talvine teekond». Trio Mi-bemoll-mažoor. Ekspromptid klaverile (op. 142). «Muusikalised hetked». Beethoveni tutvumine Schuberti lauludega. Fantaasia viiulile. Kolmas sõit Ülem-Austriasse.

1828

Ainuke kontsert Schuberti teostest Viinis. «Mirjami võidulaul». Kaheksas sümfoonia. Keelpillikvintett. Ekspromptid klaverile op. 90. Kolm viimast klaverisonaati. Missa Mi-bemoll-mažoor. «Luigelaul». Töö ooperi «Krahv von Gleichen» kallal. Suri 19. novembril.

1829

Esimene posthuumselt avaldatud teos — kogumik «Luigelaul».

1834

Liszt esitas esmakordselt Schuberti laulude klaveritranskriptsioone.

1838

Schumann leidis Schuberti Sümfoonia Do-mažoor.

1854

«Alfonso ja Estrella» lavastus Weimaris Liszti initsiatiivil ja juhtimisel. Avaldati trükis keelpillikvintett.

1858

Sümfoonia Do-mažoor esiettkanne Venemaal (Peterburis).

1865

Leiti ja kanti esmakordselt ette (detsembrikuus) «Lõpetamata sümfoonia».

1867

«Lõpetamata sümfoonia» ettkanne Venemaal Vene Muusikaühingu kontsertidel Moskvas (detsembrikuus).

Leiti suurem osa Schuberti unustusse vajunud käsikirju (nende seas seitse sümfooniat, muusika «Rosamundele» ja teised ooperid, mõned missad, instrumentaalsed kammerteosed, palju väikesi klaveripalu ja laule).

1886

Schuberti klaveriteoste esiettkanne Anton Rubinsteini «Ajalooliste kontsertide» tsükliis.

SCHUBERTI TÄHTSAMAD TEOSED

Vokaalteosed

Üle 600 laulu, sealhulgas:

- Tsüklid: «Ilus möldrineiu», 1823.
«Talvine teekond», 1827.
Kogumik «Luigelaul», 1828 (posthuumselt).
Üle 70 laulu Goethe tekstidele.
Üle 50 laulu Schilleri tekstidele.

Orkestriteosed

- Sümfoonia nr. 1, Re-mažoor, 1813.
Sümfoonia nr. 2, Si-bemoll-mažoor, 1815.
Sümfoonia nr. 3, Re-mažoor, 1815.
Sümfoonia nr. 4, do-minoor («Traagiline»), 1816.
Sümfoonia nr. 5, Si-bemoll-mažoor, 1816.
Sümfoonia nr. 6, Do-mažoor, 1818.
Sümfoonia nr. 7, si-minoor («Lõpetamata»), 1822.
Sümfoonia Do-mažoor (ei ole säilinud), 1825.
Sümfoonia nr. 8, Do-mažoor, 1828.
Üheksa avamängu, sealhulgas:
Avamäng Re-mažoor «itaalia stiilis», 1817.
Avamäng Do-mažoor «itaalia stiilis», 1817 jt.

Kammerteosed

- Kvartett Si-bemoll mažoor, op. 168, 1814.
Kvartett sol-minoor, 1815.
Kvartett Mi-bemoll-mažoor, op. 125 nr. 1, umbes 1817.
Kvartett Mi-mažoor, op. 125 nr. 2, umbes 1817.
Lõpetamata kvartett do-minoor, 1820.
Kvartett la-minoor, 1824.
Kvartett re-minoor, 1826.
Kvartett Sol-mažoor, 1826.
Kokku 19 kvartetti, neist 3 on kaduma läinud.
Kvintett «Forell», 1819.
Keelpillikvintett, 1828.
Klaveritrio Si-bemoll-mažoor, op. 99, 1826.
Klaveritrio Mi-bemoll-mažoor, op. 100, 1827.
Oktett, 1824.
Fantaasia viiulile ja klaverile Do-mažoor, op. 159, 1827 jpt.

Klaveriteosed

Kaheksa eksprompti, op. 142, op. 90, 1827—1828.

Kuus «Muusikalist hetke», op. 94, 1827.

Fantaasia «Rändur», 1822.

Kakskümmend üks sonaati, sealhulgas:

Sonaat la-minoor, op. 143, 1823.

Sonaat la-minoor, op. 42, 1825.

Sonaat La-mažoor, op. 120, 1825.

Sonaat Re-mažoor, op. 53, 1825.

Sonaat Sol-mažoor, op. 78, 1826.

Sonaat do-minoor, 1828.

Sonaat La-mažoor, 1828.

Sonaat Si-bemoll-mažoor, 1828.

56 klaveriduetti, nende seas Variatsioonid prantsuse teemale, 1818.

Ungari divertiment, op. 54, 1824.

Fantaasia fa-minoor, op. 103, 1828.

24 kogumikku tantse ja palju muud.

Teosed koorile ja vokaalansamlile

Rohkem kui 30 vaimuliku sisuga muusikateost, sealhulgas:

Missa La-bemoll-mažoor, 1822.

Missa Mi-bemoll-mažoor, 1828.

Ule 70 ilmaliku teose meeskoorile ja ansamlile, segakoorige, naiskoorige a cappella, orkestri või klaveri saatel, nende seas:

Kantaat «Mirjami võidulaul», 1828.

Muusikalised lavateosed

Ooperid

Kuradi piduloss, 1813—1814.

Adrast (fragmendid), 1815.

Alfonso ja Estrella, 1821—1822.

Käendus (fragment), 1816.

Fierrabras, 1823.

Kodune sõda (Vandenõulased), 1823.

Krahv von Gleichen (lõpetamata).

Laulumängud

Sõbrad Salamankast, 1815.

Claudine (fragment). 1815.

Fernando, 1815.

Peeglirüütel (lõpetamata), 1815.

Nelja-aastane paast, 1815.

Kaksikvennad, 1819.

Melodraamad

Võluharf, 1820.

Muusika lavateostele

Rosamunde Küprosel, op. 26, 1823.

Lisanumbrid Héroid'i teesele «Kelluke», 1821, ja teised.

LÜNIKE BIBLIOGRAAFIA

- «Венок Шуберту» — этюды и материалы, под ред. К. Кузнецова, М., Гос. изд., 1928.
- Ванслов В. Неоконченная симфония Шуберта, М., 1951.
- Глазунов А. К. Франц Шуберт, 1928 г.
- Глебов Игорь. Шуберт и современность. «Современная музыка», 1928 г., № 26.
- Грачев П. И. Симфония До-мажор Шуберта, Л., 1938.
- Донадзе В. Г. Симфония си-минор Шуберта («Очерки по истории и теории музыки», т. I), Л., 1940.
- Кюи Ц. Музыкально-критические статьи, Пгр., 1918 г.
- Левик Б. Франц Шуберт, Музгиз, М.-Л., 1952.
- Серов А. Н. Критические статьи, т. III, Спб., 1895 г.
- Стасов В. В. Искусство 19-го столетия. Собр. соч., том IV, Пб., 1906 г.
- Ферман В. Учебник западноевропейской музыки, гл. V, М.-Л., 1940.
- Ферман В. Зимний путь. «Музыкальное образование», 1929, № 25.
- Чайковский П. И. Музыкальные фельетоны и заметки, М., 1898 г.
- Dvořák A. Franz Schubert, International Library of Musik, N. Y. 1925.
- Liszt, F. «Alfonse und Estrella» von F. Schubert. Gesammelte Schriften, III kd., Leipzig 1880.
- Schubert, F. Briefe und Schriften, Munich 1919.
- Schumann, R. Die C dur Simphonie von F. Schubert, Aus Fr. Schuberts Nachlass.
- Gesammelte Schriften über Musik und Musiker, Leipzig 1891.

SISUKORD

Esimene osa

I. Sissejuhatus	5
II. Loomingulise kujunemise aastad	12
III. Võitlus loomingu eest	21
IV. Viimased kümme aastat	32

Teine osa

I. Schubert ja klassikalised žanrid	47
II. Laulu tähtsus Schuberti loomingu	52
III. Meloodia Schuberti lauludes	59
IV. Laulu instrumentaalne külg	64
V. Muusikalise vormi dramatiseerimine	71
VI. Laulutsükliid	77
VII. Uus suund klaverimuusikas	84
VIII. Sümfooniad ja instrumentaalsed kammeransamblid	90
IX. Ooperi- ja koorilooming	104
Lõppsõna	108
Elu ja loomingu kronoloogia	111
Schuberti tähtsamad teosed	115
Lühike bibliograafia	117

Конен, Валентина Джозефовна
ШУБЕРТ

На эстонском языке

Эстонское Государственное Издательство
Таллин, Пярнуское шоссе 10

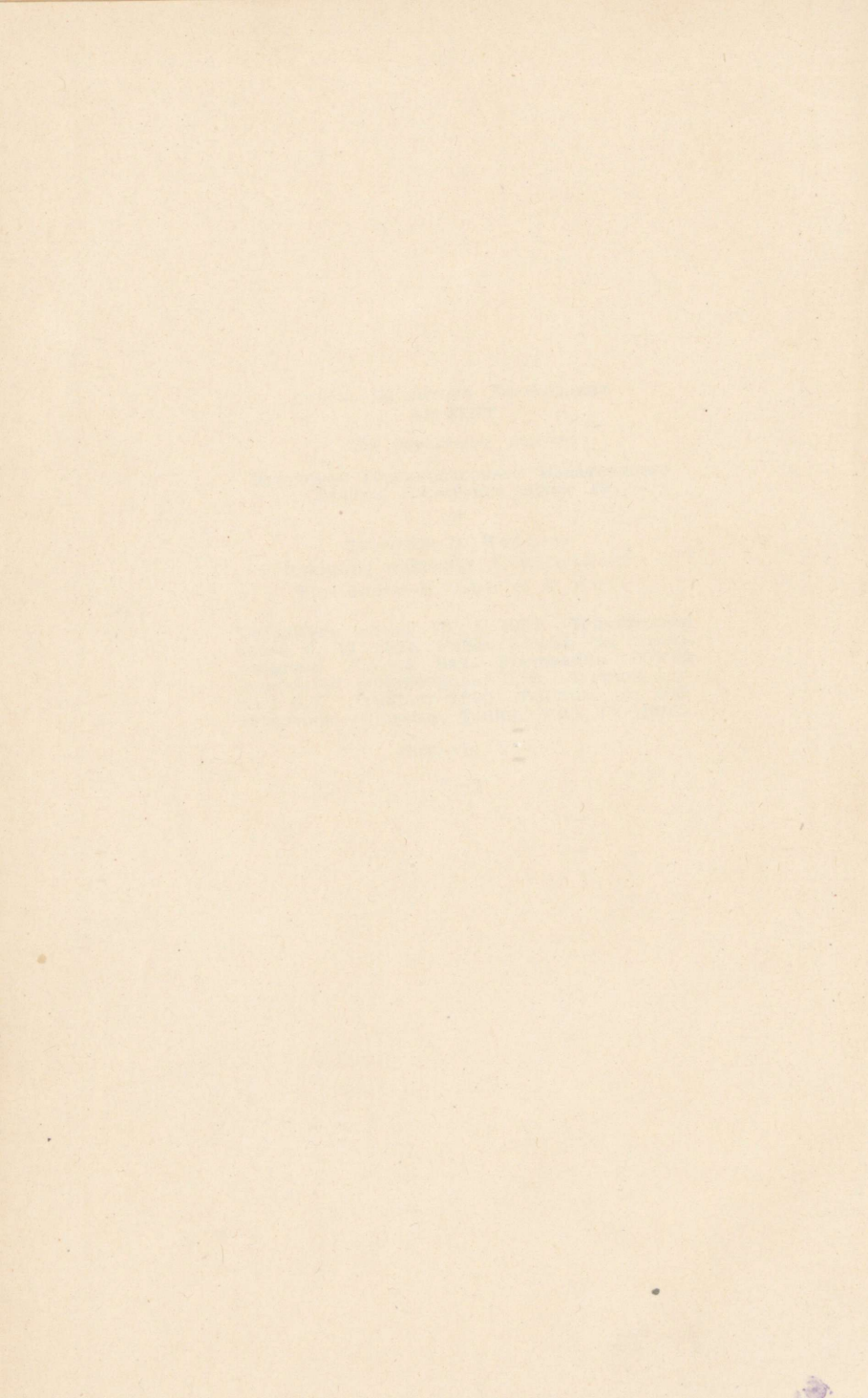
*

Toimetaja B. Betlem
Tehniline toimetaja A. Ruutsoo
Korrektorid H. Abo ja H. Kull

Ladumisele antud 15. I 1957. Trükkimisele
antud 5. VI 1957. Paber 54×84, ¹/₁₆. Trüki-
poognaid 7,5 + 1 lisa. Formaadile 60×92
kohaldatud trükipoognaid 6,20. Arvutuspoog-
naid 6,57. Trükiarv 8000. Tellimise nr. 206.
Trükikoda «Ühiselu», Tallinn, Pikk tn. 40/42.

Hind rbl. 4.40

7—8



TÜ RAAMATUKOGU



10300016198212

Rbl. 4.40

A-21718