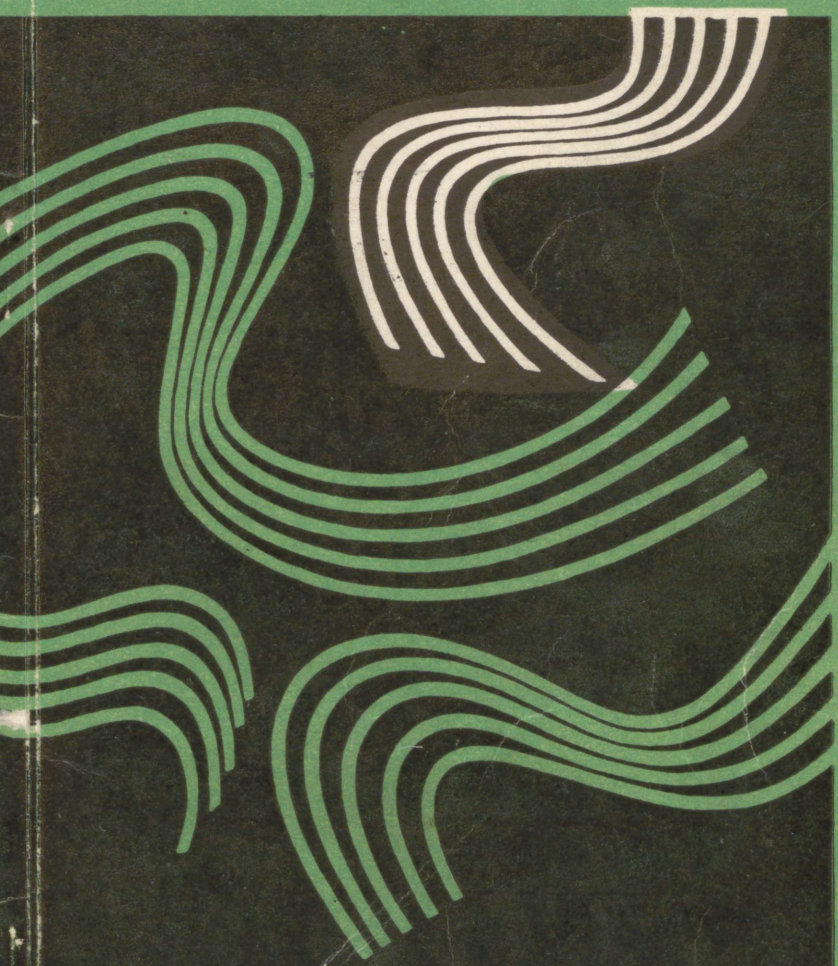
L. Danko



SERGEI PROKOFJEV

2/75595

A-30294

LARISSA DANKO

SERGEI PROKOFJEV

1891—1953

LÜHIKE ÜLEVAADE ELUST JA LOOMINGUST

KIRJASTUS „EESTI RAAMAT" · TALLINN 1969

78
D-08

Originaali tiitel:

Л. Данько
Сергей Сергеевич Прокофьев
1891—1953
КРАТКИЙ ОЧЕРК ЖИЗНИ И ТВОРЧЕСТВА
Книжка для юношества
Издательство «Музыка», Москва—Ленинград, 1966

Tõlkis L. Kukk
Kaane kujundas M. Üksine

2
Tartu Riikliku Ülikooli
Raamatukogu
75595

«...Kas kunstnik võib seista elust eemal? Võib ta sulguda «efemeersesse» torni, piirata oma loomingusfääri vaid subjektiivsete emotsioonidega? Või peab ta olema seal, kus teda vajatakse, kus tema sõna, tema muusika, tema peitel aitaksid inimestel elada paremini ja kaunimalt?

Meenutagem Beethoveni ja Shakespeare'i, Mozarti ja Tolstoi, Tšaikovski ja Dickensi — nende inimhinge ja inimmõtte titaanide loominguteed. Kas ei peitu nende suurus nimelt selles, et oma isiklikul tahtel, südame ja kohusetunde käsul ohverdasid nad geniaalse ande inimese teenimiseks? Kas ei paista nende surematus loomingus silma kõigepealt just see joon?...

Olen seisukohal, et helilooja — nii nagu poeet, kujur ja maalikunstnikki — on kohustatud teenima inimest ja rahvast. Ta peab kaunistama inimese elu ja seda kaitsma. Oma loomingus olgu ta ennekõike kodanik, ülistagu elu ja juhatagu inimest helgesse tulevikku. Selline on minu arvates kõigutamatu kunstikoodeks.»

Nendes kuulsa kaasaegse, silmapaistva nõukogude helilooja Sergei Prokofjevi üllates ja uhketes sõnades avaneb tema lakkamatutest otsingutest, julgetest katsetustest ning võitudest küllastatud loomingu mõte ja tähtsus.

Üle poole sajandi kestis Prokofjevi loominguline tegevus — alates lastelaulukestega 1902. aastal ja lõppedes viimaste eluaastate monumentaalsete teostega, mis tõestasid tema loova geeniuse laiahaardelisust ja jõudu. Ballett «Romeo ja Julia», ooper «Sõda ja rahu», Viies, Kuues ja Seitsmes sümfoonia on igaveseks talletatud nõukogude muusikakultuuri kullafondi. Neile lisaks võib nimetada veel rohkem kui kümmekonna teost Prokofjevi rikkalikust pärandist, mis kõlavad kontserdisaalides, lavastatakse teatrites, kuuluvad maailma parimate interpreetide repertuaari. Helilooja teoste täielik kogu sisaldab enam kui 130 nimetust, seejuures on esindatud kõik muusikažanrid: 7 ooperit, 7 balletti, niisama palju sümfooniaid, 9 instrumentaalkontserti ja 9 klaverisonaati, kantaadid, oratooriumid, kammeransamblid, ligi 120 klaveripala, 60 laulu ja romanssi, muusikat filmidele ja näidendeile.

Harukordne loominguline fantaasia ja meisterlikkus! Ja kui erinevad süžeed ning temaatika! Prokofjevit veetlevad vene kirjanduse korüfeed: Puškin, Tolstoi, Dostojevski; maailmaklassika: Shakespeare, Sheridan, Gozzi; leheküljed Venemaa ajaloost ja sküütide ajad; muinasjutumaailm ja nõukogude kirjanike looming. Nooruses tõmbas teda tollal samuti noorte K. Balmonti, Z. Hippiuse, A. Ahmatova poeesia, küpses eas pöördus ta P. Antokolski ja S. Maršaki värsside ning V. Katajevi ja B. Polevoi proosa poole. Eriline koht Prokofjevi loomingus kuulub muusikale lastest ja lastele, milles vastupandamatu võluga avaneb helilooja loomingu eluõõmus tuum, tema tung tuleviku poole, usk helgete ideaalide võidusse.

Prokofjevi looming on lahutamatult seotud XX saj. esimese poole muusikaeluga. Maksnud lõivu mitmesugustele üleminekuepohhi kunsti iseloomulikele vooludele (innustumine XVIII sajandi klassitsismist, ekstsentrilisus, grotesk, kõrgendatud ekspressiivsus jne.), suutis Prokofjev siiski säilitada individuaalsuse, välja töötada isikupärase stiili. Juba oma loomingulises avaakordis tõmbas ta endale tähelepanu ande omapäraga, julge uudsusega, ägeda ja eduka püüdega «kõigist ette tormata». Terav kaasaegsusetaju, mis on Prokofjevi muusikale nii omane, ei jätnud ükskõikseks, vaid põhjustas ägedaid vaidlusi, vihaseid diskussioone. Neist leidis helilooja tihti midagi õiglast ja väärtuslikku, mis aitas tal lihvida talenti, täiustada meisterlikkust. Ühtlasi hülgas ta kõik selle, mis rääkis vastu tema esteetilistele veendumustele.

Prokofjevi elutingimused soodustasid suurel määral tutvumist tähelepanuväärseimate nähtustega vene ja välismaa kultuurielus XX sajandi algul. Noorusaastail kohtub Prokofjev I. Stravinskiga ning on mõjustatud tema esimestest ballettidest. Pikka aega suhtles Prokofjev andekate prantsuse heliloojate G. Auric'i, H. Sauguet', D. Milhaud', A. Honeggeri, F. Poulenciga; kunstnike P. Picasso ja H. Matisse'iga. Prokofjev andis palju kontserte koos Ameerika ja Euroopa silmapaistvate muusikakollektiividega, mis ei jäänud samuti mõjuta tema loomingulise palge kujunemisele. Kuid elu- ja kunstimuljete tulvast valis ta ikka ainult selliseid, mis vastasid tema novaatorlikele taotlustele, usule inimesesse ja tervesse ning täiuslikusse kunstisse.

Tagasitulek kodumaale 30-ndate aastate keskpaiku tugevdas tema pürgimust sisuka, eredalt rahvusliku, epohhi suuruse väljendamiseks võimelise muusika poole. Mitmekesistusid ja laienesid sidemed vene klassikaga, Glinka, Mussorgski, Borodini traditsioonidega. See väljendus rahvuslike heroilis-eepiliste teemade ning süžeede valdavas käsitlemises («Aleksandr Nevski», «Semjon

Kotko», «Sõda ja rahu», «Ivan Groznõi»), rahvalaulule lähedaste muusikaliste kujundite loomises. Traditsioonide omandamise ja arendamise seob Prokofjev kõige uuega, mida pakkus kaasaja muusika, uute väljendusvahenditega, mis suurendavad loodavate kujundite ilmekust, muudavad need emotsionaalsemaks, reljeefsemaks. Prokofjevi heliloojakäekiri on nii isikupärane, et selle võib eksimatult ära tunda mistahes perioodi teoses, juba esimestes taktides tabada range, ent samal ajal väga laulva meloodia, tarmuka rütmi ning julgete harmooniakaldumiste omapära. Külluslik on Prokofjevi väljendusvahendite palett. Suure kunstniku juurdlev mõistus ja tundlik hing aitasid tal tungida elunähtuste sügavusse, tabada inimtunnete ning iseloomude keerukust. Võrdse kunstijõu ja veenvusega jäädvustab ta nukraid ning õrnlüürilisi, raevukaid, kangelaslikke ja huumorist ning ülemeelikust lõbususest sädelevaid karaktereid. Suurimat edu saavutas Prokofjev tavaliselt programmilises või lavamuusikas, kus kõige vabamalt pääses maksvusele tema teostele iseloomulikem joon: piltlikkus, kujundite peaaegu et reaalne kombitavus välise ning sisemise käitumisloogika ranges ühtsuses. Isegi pealkirjata jäetud töödest võib tihti saada ettekujutuse, mis nimelt on siin innustanud helilooja fantaasiat. Ega ilma põhjuseta võrrelda Prokofjevit sageli režissööri või maalikunstnikuga, kes imeb ahnelt endasse muljeid, et neid siis hiljem piinliku täpsusega oma kunsti vahendite abil taastada.

Olemuselt sügavalt rahvuslikuna kuulub Prokofjevi looming üldinimliku kultuuri varasalve. A. Honegger nimetas Prokofjevit suurimaks kujuks kaasaegses muusikas. Austria helikunstnik Rebling ütles: «Prokofjevi looming, väikestest klaveripaladest kuni Seitsmenda sümfooniani, lauludest kuni oratooriumini «Rahu kaitsel» ja ooperite ning ballettideni välja, on niivõrd mitmetahuline ja rikas, tema tee «Sarkasmidest» ja «Nägemustest» ooperiteni nõukogude elu teemadel niivõrd pikk ja järjekindel, et teda mistahes klauslitest hoolimata tuleb lugeda XX sajandi esimese poole suurimate heliloojate hulka.» Ameerika helilooja Roy Harris ühineb oma Euroopa kolleegidega: «Meie, ameeriklased, viibisime tema uute teoste esiettekannetel, uurisime ja mängisime tema sonaate, klaverimuusikat, gavotte, marsse, hankisime tema plaate, kuulasime neid konservatooriumides, koolides, ülikoolides. Ja me paigutasime Prokofjevi üksmeelselt XX sajandi heliloojate esiritta.»

Kuid eriti kallis on Prokofjev oma kaasmaalastele, nõukogude inimestele. Piiritut tänulikkust suurepärase kaasaegse helikunstniku loomingus elavate imekaunite, kütkestavate kujundite eest väljendas nõukogude rahvas sellega, et nimetas S. Prokofjevi esimeseks Lenini preemia laureaadiks.

„S. Prokofjev tegi vene muusikakultuuri tohutu suure, hindamatu panuse. Geniaalne helilooja arendas muusikalist pärandit, mille jätsid meile vene muusikaklassika korüfeed: Glinka, Mussorgski, Tšaikovski, Borodin, Rimski-Korsakov ja Rahmaninov.“

D. ŠOSTAKOVITŠ

I PEATÜKK

VARANE TUNNUSTUS

Mahajäetud Sontsovka külake paiknes maaliliselt Jekaterinoslavi kubermangu rammusate mustmullamaade rüpes.

Lähimaks raudteejaamaks oli Grišino maakonnalinna Bahmuti ligidal. Sontsovkast lähetati jaama kahehobusekaless. Teel võis lõpmatuseni imetleda ukraina värvikat loodust, õitesse uppuvate põldude ja niitude avarust. Kevadel aga muutusid teed põhjatuks, nii et ree ega vankriga läbi ei pääsenud.

Juba kaugelt tabas pilk kingul väikese mõisahoone. Teenijarahva majad ja aidad kadusid pargi rohelusse. Akende all õitsesid sirelid, samas rõõmustasid silma kirendavad lillepeenrad ja korrapäraselt istutatud viljapuud. Seda mõnusat, hästi hooldatud nurgakest elustas läheduses voolav jõeke.

Mõis kuulus agronoomiharidusega Sergei Aleksejevitš Prokofjevile. Siin sündiski 15. aprillil 1891. aastal meie suur kaasaegne, 20. sajandi silmapaistev helilooja Sergei Prokofjev.

Suvel oli Prokofjevite kodu alati rahvarohke. Sõitsid külla sugulased ja sõbrad ning lähemad naabrid. Kuid avarates tubades polnud märgata tühja askeldamist ega korratust. Rangelt läbimõeldud majapidamises oli tunda perenaise Maria Gri-

gorjevna Prokofjeva kindlat kätt. Ka poja kasvatamine, mis jäi täielikult ema hooleks, oli süsteemikindel. Rohkesti aega pühendas Maria Grigorjevna muusikale — tema lemmikpaik oli klaveri taga. Kõige rohkem mängiti Beethoveni sonaate, Chopini valsse ja masurkasid. Lisaks ajalehtedele-ajakirjadele telliti koduse raamatukogu tarvis ka uusi noote.

Isal — Sergei Aleksejevitšil — oli perekonnas vähem tähtis osa. Enamasti oli ta päeval kodust ära, viibides ringsõitudel Sontsovka laialdasel territooriumil. Kinnine, vaikne, väliselt isegi karm inimene, kuid sellest hoolimata suhtus ta Serjožasse sügava õrnusega.

Muusikat õppida sõnasõnalises tähenduses Serjožal ei tulnudki. Juba varases lapsepõlves tungis temasse helide maailm ja oli niisama arusaadav kui emakeel. Polnud päeva, mil poisike poleks tulnud klaveri juurde ja andnud hinnangut: «See laul meeldib mulle. Võtan ta endale.» Kui ema mängimise lõpetas, siis istus Serjoža ise klaveri taha ja hakkas tormakalt fantaseerima, heites käekesi paremale ja vasemale. Vähehaaval muutusid need «improvisatsioonid» korrapärasemaks, esialgne helide kaos omandas väljenduslikkust. Selleks ajaks oli Serjožal viis aastat täis. Juba tekkis soov kuulata oma loomingut ema esituses. Kord ulatas ta emale paberilehe ja nõudis: «Ma kirjutasin Liszti rapsoodia. Mängi seda mulle.» Soovi rahuldamiseks tahtis Maria Grigorjevna mängida midagi oma repertuaarist, kuid poisike ei jäänud rahule. «Ei, see pole see,» protesteeris ta. «Mängi mulle seda, mis mina kirjutasin.» Talle tuli selgitada noodikirja aluseid, kõnelda noodivõtmetest, noodijoonestikust, taktimõõdust. Pärast seda hakkasid nad noodistama Serjoža väikesi palu: rondot, valssi, lihtsalt laulukesi. Samast perioodist pärineb ka «India galopp», mille pealkirja ajendiks olid täiskasvanute põhjalikud arutlused sündmustest Indias. Serjoža kirjutas isegi marsi neljale käele, innustatuna ema ja ta muusikust sõbratari ansamblimängust.

Kuid see kõik oli ainult osake väikese Serjoža eakohastest harrastustest, nii nagu nukkudega mängimine või rõõmukilkeline ringijooksmine talulastest sõpradega.

Neilt päevilt sai alguse veel üks kogu eluks külgejäänud kirg — nimelt malemäng. Partneritena kasutas poisike nii kodakondseid kui ka külalisi. Üks viimastest kinkis Ser-



S. Prokofjev ema ja isaga Sontsovkas

jožale «Malemängu käsiraamatu». Mõne aasta pärast hakkas Prokofjevitel käima Saksa maleajakiri.

Järjekindel muusika õppimine algas seitsmendal eluaastal. Kartes jahutada poja kiindumust muusikasse, töötas ema Serjožaga algul kakskümmend minutit, hiljem pool tundi ja alles üheksandast eluaastast peale terve tunni päevas. Õppetunni sisuks oli tutvumine Strobli, Czerny, von Arcki õpikuis süsteemipäraselt järjestatud paladega. Noote telliti väga palju ja mõned neist pandi kõrvale «klassiväliseks» tööks; neid võis Serjoža igal ajal kasutada. Kõik palad mängiti läbi, kuid ei nõutud nende selgeksõppimist. Isegi etüüde korrati üpris ebatavaliselt: iga kord uues helistikus. Selliselt omandatud head noodilugemist täiendas igale kutselisele muusikule vajalik oskus vabalt transponeerida.

Üheksa-aastaselt mängis Serjoža Mozartit ja kergemaid Beethoveni sonaate. Talle meeldis väga kuulajatele esineda ja improviseerida, nõudes neilt seejuures absoluutset tähelepanu.

Ema igakülgne püüd toita poja muusikaarmastust ja tutvustada talle võimalikult rohkem helitöid omas ka negatiivseid tagajärgi. Serjoža mängis tehniliselt ebatäpselt, hooletult, pooliku fraseerimisega ja detaile viimistlemata. Ja ehkki ta istus klaveri taga vabalt ning enesekindlalt, oli käte asend vale. Tema pikad sõrmed näisid kohmakaina. Kuigi ta sai kergesti jagu küllaltki keerukaist passaažidest, ei tulnud ta vahel toime lihtsa gammaga ega suutnud täpselt mängida kergeid arpedžosid. Hiljem, silmapaistva pedagoogi ja pianisti A. Jessipova klassis, oli Serjožal raske lahti saada lapsepõlves sissejuurdunud vigadest. Palju aastaid hiljem meenutab helilooja, kuidas Jessipova kord vihahoos talle ütles: «Te kas hoiate käsi nii nagu vaja või lahkute minu klassist.»

Sügava mulje jättis poisile tutvumine ooperiga. Vanemad kasutasid järjekordset Moskva-reisi, et viia Serjoža kuulama talle juba varem katkendite põhjal tuttavaid C. Gounod' «Fausti», A. Borodini «Vürst Igorit» ja P. Tšaikovski suurepärast balletti «Uinuv kaunitar». Toredad kostüümid ja dekoratsioonid, orkestri värvikus, pealtvaatajate mass jätsid poisile vapustava mulje. Kuna Serjoža oli harjunud kõike katseliselt kontrollima, ütles ta kodus emale: «Tahan kirjutada oma ooperi.» Kolme-nelja kuu pärast näitas ta paksu noodivihikut pealkirjaga: «Hiid-



S. Prokofjev ooperi «Hiid» klaviiriga

Ooper kolmes vaatuses, helilooja Serjoža Prokofjev.» Kuldse ornamendiga punases mapis hoitakse praegu lastekirjutusmasinal kirjutatud värsivormis libretot ja tekstiga klaviiri, mis sarnanes tollal väljaantud lihtsustatud variantidega kuulsaist oopereist. Peaaegu kõik ooperi tegelased pärinesid tõsielust. Serjoža ja tema sõbrad said nimeks Sergejeva, Jegorova jne. Nad kaitsesid vahvalt tütarlaps Ustinjat (nii oli Prokofjevite toatüdruku nimi) teda röövida püüdva Hiiu eest.

Ooperi naelaks olid marss II vaatuses ja valss kolmanda vaatuse finaalis. Pole raske taibata, et autorile olid eeskujuks vastavad episoodid «Faustist».

Esietenduseks valmistuti niisuguse hoolega, et väike autor oleks erutusest peaaegu haigeks jäänud. Menu oli nii suur, et siitpeale hakati Sontsovkas igal pühapäeval teatrietendusi andma.

Etendus sarnanes improviseeritud maskikomöödiaga, nii nagu neid esitati rahvarohkeil aastalaatadel. Hommikul pandi välja värvidest kirendav afišš. Serjoža koostas süžee ja tegi selle teatavaks osatäitjatele. Tegelastele jäid oma osa kujundamiseks täiesti vabad käed. Kaasategijaid leidus rohkesti: kogu teenijanoorus lausa põles soovist etenduses kaasa mängida. Ja ega vaatajaistki puudu tulnud. Palju aastaid hiljem meenutab Sergei Prokofjev: «Etendused täienesid järjest uute traditsioonide ja aksessuaaridega. Viimaste tarvis pandi aita suur kast, kus leidus igasuguseid kostüüme, kübaraid, vanu kasukaid, maske, ordeneid, mööku, tongipüstoleid. Süžee oli traditsiooniline — draama, ja ilmtingimata duelliga (nii sügava mulje oli jätnud duell «Faustis». — *L. D.*).

Lapselikud süžeed võlurite, koletiste ja teiste muinasjutuliste olenditega ei tulnud kõne allagi... Kusagile nurka peitunuina mõtlesime välja näidendeid ja mängisime neid siis vanematele, või lapsed minule, või meie koos Marfušale (Prokofjevite teenijanna). Vormilt olid need *commedia dell'arte*: koostasime kondikava, mille põhjal näitlejad improviseerisid.» Õigusega näeb auväärne helilooja nois lapselikes harrastusis oma tulevaste lavateoste — ooperite ja ballettide algidu.

Järgmist Moskvas-käiku tähistas kohtumine S. Tanejeviga. Algaja helilooja näitas oma teise ooperi «Kõrbesaar» avamängu, milles püüdis kujutada looduse stiihiat: vihma,

tuult, tormi. Sergei Ivanovitš Tanejev suhtus poisikesse sügava tähelepanuga ja andis nõu viivitamatult alustada visa ning järjekindlat tööd harmoonia ja kompositsiooniteooria kallal. Samal, 1902. aasta suvel sõitis Sontsovkasse Reinhold Moritsevitš Glier, tulevane kuulus helilooja, tollal äsja konservatooriumi lõpetanud noormees. Serjoža Prokofjevi professionaalsete õpingute künnisel on tema osa hinnatamatu.

Glier oli sündinud pedagoog. Ta suutis poisikesele mõistetavaks teha heliloojale äärmiselt vajalikke teadmisi ilma igavate reeglite tüütu pähetuupimiseta. Glieri mälestuste järgi jättis Serjoža algul pehmeloomulise ja leebe, hellalt vanematesse kiindunud lapse mulje. Lähemal tutvusel aga ilmnes, et Serjožal on tugev ja töötahteline loomus ning suur enesearmastus, mis ilmnes eriti töös. Kõige raskem oli suunata ja õpetada toda oma võimetesse juba uskuvat last nii, et ta seda ise ei märkaks — tema tahet piiramata ja iseloomu vägistamata. Õppetundide ülesehitus oli eriline. Tutvumine harmooniaga põimus improviseerimisega, vormiõpetuse ja instrumenteerimisega. Näiteks Beethoveni sonaati mängides ja selle kompositsioonilisi iseärasusi analüüsides tähendas Glier vihjamisi: «Seda meloodiat võiks mängida flööt. Fanfaari võiks anda trompetitele, madalamas registris kahele metsasarvele.» See kõik oli uus ja huvitav teadmishimulisele, kompositsioonist vaimustatud poisile. Kuid kõige rohkem meeldis üheteistkümneaastasele Serjožale see, et õpetaja oli valmis kaasa lööma ükskõik missuguses mängus. Tunni lõpul hüüdis Reinhold Moritsevitš: «Aga nüüd võtan vastu sinu väljakutse duellile!» — ja läks oma õpilasega kroketiväljakule, kaasas püstolid, mis sisemise vedru abil «tulistasid» kummiotsaga puupulki.

Huvitavad on Glieri mälestused Prokofjevite rangeist ja asjalikest eluviisidest. Suvel tõusti vara. Enne hommikusööki käidi ujumas. Kella 10—11 tegeles Serjoža harmooniaga. Järgmise tunni jooksul õpetas isa talle vene keelt ja matemaatikat. Edasi prantsuse ning saksa keele tund emaga.

Pärast lõunat tehti jalutuskäike, mängiti ja lõbutseti. Serjoža armastas ratsutada, kroketit ja malet mängida, karkudel kõndida. Tihti mindi vaatama ümbruskonna põlde ja aasu. Poisike armastas väga lilli, teadis paljude taimede nimesid ning iseloomulikke tunnuseid.

Pühapäeviti käidi kogu perega külas naabermõisates, mis asusid 20—30 kilomeetrit Sontsovkast.

Õhtul kõlasid külas kaunid ukraina rahvalaulud, tungides sügavale poisikese ilujanusesse hinge. Kahtlematult on lapsepõlvest pärit see rahvamuusika keele sügav ja peen tajumine, mis leiab täiusliku väljenduse paljudes helilooja meistriteostes. Glieri mälestuste järgi kostis ka Serjoža lapsepõlve-klaveripaladest tihti rahvalaulumotiive. Õpetaja püüdis pidevalt juhtida õpilase tähelepanu Balakirevi, Rimski-Korsakovi ja Ljadovi rahvalaulukogumikele. Kaheaastase õppimise (talvel kirjavahetuse teel) tulemusena kogunes Serjožal palju klaveripalu, mida ta endiselt laulukesteks nimetas, valmis ja sai poolenisti orkestreeritud neljaosaline sümfoonia, mille partituuri näidati Tanejevile.

Ema meenutab, kuidas «massiivne Sergei Ivanovitš ja kõhnuke Serjoža mängisid klaveril sümfoonia transkriptsiooni neljale käele. Sergei Ivanovitš mängis tagasihoidlikult bassipartiid.»

Mängitule hinnangut andes tähendas auväärne maestro, et harmoonia on üpris lihtsavõitu. Väikese helilooja enesearmastus oli riivatud. Hinge põhjas tegi ta otsuse maksku mis maksab sellest puudusest üle saada. [1]

Glieri käe all valmis ooper «Pidu katku ajal» Puškini tekstile. Selles on juba kõik omal kohal: nii vokaalne osa kui ka orkestripartituur, avamäng klassikalise teose traditsioonilises sonaadivormis. Kui Prokofjevid said samal aastal C. Cui (kuulsa «Võimsa rühma» liige) samanimelise ooperi klaviiri, uuris Serjoža seda ahnelt, kiivalt ja kriitiliselt. Avastanud, et Mary laul on kirjutatud samas tonaalsuses ja omab samasuguse meloodilis-rütmilise mustri, ütles ta emale: «See koht pole tal eriti hea. Võibolla tahaksid, et ma mängin, nagu minul on? Kas tahaksid?» Ema oli viisakalt nõus, kuid soovitas: «Ära ainult tema ooperit liiga halvasti mängida püüa...»

Serjožal tuli aeg gümnaasiumi astuda. Kuidas jääb aga muusikaga? Maria Grigorjevna pooldas kolimist põhjapoolsesse pealinna, kus elasid tema õed, kuid gümnaa-

[1] Nelja aasta pärast hakkasid tema harjumatult teravate akordidega küllastatud harmooniaotsingud üldist tähelepanu äratama. Ja heasüdamlik Sergei Ivanovitš hüüdis naljatlevalt peast kinni haarates: «Kas tõesti mina tõukasin teid sellele libedale teele!»

siumirežiim võinuks kahjustada kompositsiooni õppimist. Serjoža viidi Peterburi, et küsida nõu Glazunovilt.

Aleksandr Konstantinovitš kiitis Serjoža töid, kuid oli visiidi ajal pisut ametlik. Ema nentis pettunult: «See pole armas, hea Sergei Ivanovitš.» Kuid mõne päeva pärast hakkas Glazunov lausa nõudma, et Serjoža konservatooriumi astuks. Ta otsustas õigesti, et ainult seal võib noor talent täielikult välja areneda, ja «on šansse,» lisas Glazunov, «et poisist saab tõeline kunstnik». Need sõnad aitasid emal teha lõplikku otsust, seda enam, et konservatooriumis olid ka nn. teaduseklassid.

Väike helilooja tõi koju kaasa Glazunovi kingituse — Glinka Valsi-fantaasia partituuri, millele oli kirjutatud: «Armsale kolleegile Serjoža Prokofjevile A. Glazunovilt.» Isa ainult lahutas käsi: «Olge lahked, Oxfordi ja Cambridge'i ülikooli doktor kirjutab: armsale kolleegile. Vaat kus mul kolleeg väljas!»

Sisseastumiseksamid toimusid 9. (22.) septembril 1904. aastal. Serjoža astus konservatooriumi direktori kabinetti. Vastuvõtukomisjon oli arvukas. Peale Rimski-Korsakovi, Glazunovi ja Ljadovi kuulus sinna veel kümmekond professorit ja õppejõudu. Serjoža läks vastama neljandana, kaenla all kaks ränkrasket mappi nelja ooperi, kahe sonaadi (klaverile ja viiulile), sümfoonia ja hulga klaveripaladega.

Rimski-Korsakov kiitis sellist tööviljakust ja käskis noodist lugeda Mozarti sonaati. Proovis siis kuulmist — Serjoža nimetas veatult kõik üksikud noodid ja akordid. Solfedžeerimisel tekkis mõningaid seisakuid, sest Serjožal puudus lauluoskus. Üldist hämmeldust tekitas ema koostatud nimekiri helitöödest. Esikohal oli ooper, mille tekst pärines Peterburi poetessi Kilšteti värssidest La Motte-Fouqué poeemi aineil.

Kuulanud lehekülge kolm esimest vaatust, palus komisjon mängida üht klaveripaladest. See oli *Vivo*, mida Serjoža pidas õnnestunuimaks oma suvistest töödest. Ja eksam oligi lõppenud.

Kirjas isale jutustas ema tähelepanust, mida olid neile osutanud Glazunov ja Rimski-Korsakov. Eriti kütkestas teda Glazunovi headus: «Paremat suhtumist, kui meile osaks langes, ei oska soovidagi. Kõik olid nii tähelepanelikud ja Serjožasse suhtuti kuidagi eriliselt.»

Eksamilehel, mis on köidetud konservatooriumi 1904. aasta hiigelmõõtmelisse eksamiteraamatusse, seisab kirjas selle Prokofjevile nii mälestusväärse päeva resultaat:

Kuulmine: *väga hea*
Solfedžo: *I klassi lõpetas, II mitte täielikult*
Teadmised elementaarteoorias: *täielikud*
Klaverimäng: *hea*
Kompositsiooniproov: *rahuldav*
Missugusesse klassi võib määrata: *spetsiaalsesse harmooniaklassi, II solfedžoklassi*
Missuguse professori juurde: *Ljadovi*

Direktor: *A. Glazunov*
Komisjoni liikmed: *Glazunov, Rimski-Korsakov, Ljadov*

Muidugi mõista olid vanemad Serjoža konservatooriumisse astumise üle üpris õnnelikud, kuigi perekond nüüd lõhenes: isa ei saanud jätta asjaajamist mõisas, ema aga sõitis pojaga Peterburi. Kokku saadi vaid talvistel ja suvistel koolivaheaegadel.

KONSERVATOORIUMIS

20. sajandi alguses tundis Peterburi Konservatooriumi kogu maailm. Õppejõudude kuulsus ja maailma muusikaelu keskuse maine meelitasid siia hulgaliselt noori talente.

Õppejõudude seas oli tõepoolest silmapaistvaid inimesi, kellest jäi vene muusika ajalukku selgesti nähtav ning püsiv jälg. Kellele langes osaks õnnelik saatus õppida noil aastail Peterburi Konservatooriumis, meenutab hardalt Glazunovi massiivset kuju ruttamas koridorides tema kohta uskumatu kergusega. Õpilased tervitasid teda sügava aupaklikkusega. Vaevalt leidub peale Rubinšteini veel teist, kes oleks nii siiralt ja jäägitult andunud konservatooriumile. Aeglaselt jalutas kolmanda korruse koridoris pikatoimeline Ljadov. Samas võis näha erksat, väga pikka ning sirget Rimski-Korsakovi. Juba eemalt kostis tema vali bassihääl. Kõhn, teravate joontega nägu tundus kaugelt süngena, lähedalt aga üllatas ebatavalise hingestatusega. Kahe paari prillide tagant särasid haruldaselt selged sinised silmad. Ja julm ning südametu Kaštšei, kelleks paljud teda pidasid, muutus võluvaks heaks Berendeiks — poeetilise Lumivalgekese-loo kangelaseks.

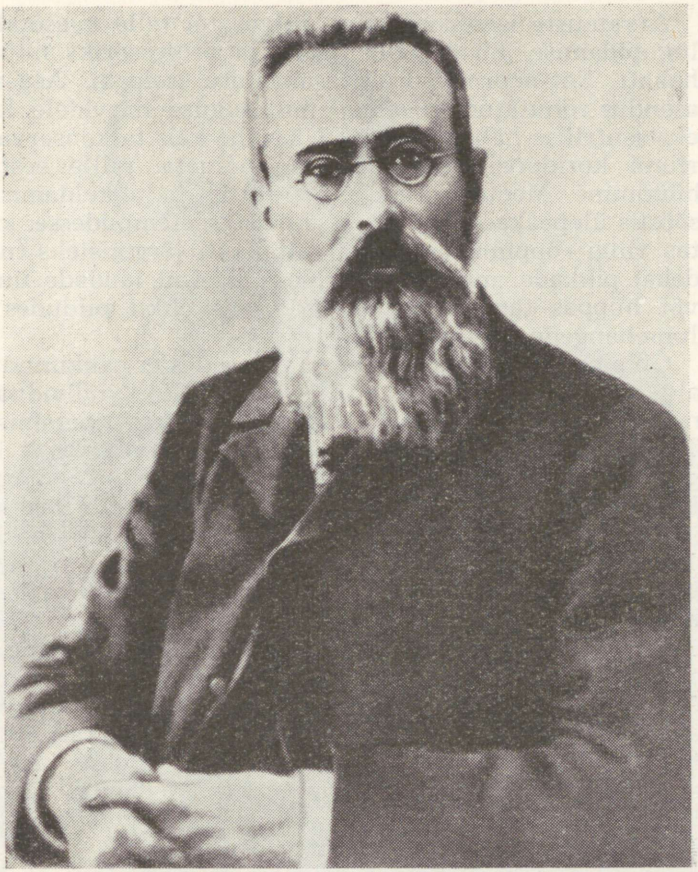
Eriline aupaiste ümbritses kuulsaid in-

terpreete, teenekaid professoreid Anna Jessipovat ning Leopold Auerit. Nende saabumine konservatooriumi sarnanes piduliku rongkäiguga. Aeglaselt ja suursuguselt tulid nad trepist üles, piiratud õppejõududest ning üliõpilastest. Vastutulijad taandusid aupaklikult, et teed vabaks teha.

Üliõpilaste arv konservatooriumis oli küllaltki soliidne — ligi kaks tuhat inimest. Tõsi, nende hulgas leidus rohkesti «surnud hingi», nn. igavesi üliõpilasi, kes õppisid «ainult iseendale», ei esinenud kontsertidel ega andnud eksameid. Nende ajaliselt piiramatud õpingud lõid materiaalse baasi andekaile, kuid vaestele üliõpilastele, kes õppisid tasuta. Viimased andsidki konservatooriumile tema näo ning maine. Prokofjevi kaasõpilasteks olid heliloojad ja pärastised silmapaistvad nõukogude muusikakultuuri esindajad B. Assafjev, N. Mjaskovski, ukraina helilooja J. Akimenko (Stepovoi), veidi hiljem J. Šaporin ning V. Štšerbatšov. L. Aueri viiuliklassis sädelesid Jaša Heifetz, Jefrem Tsimbalist, Miša Elman. Ka dirigeerimisklassis oli palju praegu kuulsaid nimesid: A. Gauk, V. Dranišnikov, A. Pazovski.

Konservatooriumi õppesüsteem justkui ühendas kaht lüli: keskmine, nn. teaduseklassid, võrdus gümnaasiumi üldharidusliku tsükliga, ning kõrgem, «kunstilised klassid», lisandas muusikalise erihariduse. Et konservatooriumis käimise aega ei piiratud, olid vanusevahed suured: siin õppisid koos 10—12-aastased lapsed ja juba kolmekümnele lähenevad täiskasvanud. Selline miljöö sigitas sageli kurioosumeid. Lastele tegi suurt rõõmu, kui eakas kaasõpilane vastuse kallal vaeva nägi. Vuntsi keerutades vaatasid vanemad õpilased ootusrikkalt nooremate poole. Need aga sosistasid meelega valesti ette, kuni ülesärritatud pedagoog kellegi klassist välja saatis.

Serjoža Prokofjev käis üldhariduslikes ainetundides lühikest aega, kuna need langesid kokku harmooniatundidega. Vanemad valmistasid teda ette eraviisiliselt, eksamid andis ta eksternina. Neis vähestes tundides, millest ta osa võttis, hämmastas ta kaasõpilasi oma sisukate vastuste ja laiema silmaringiga, kui klassilt nõuti. Sügavad teadmised humanitaaraineis olid talle abiks muusikaliteratuuris ja esteetikas, mida naljatades õppejõud A. Sachhetti nime järgi saketikaks kutsuti. Nois distsipliines pälvis Serjoža alati hinde «5+».



N. A. Rimski-Korsakov

Arvamuste iseseisvus ning julgus tõi talle kaasõpilaste lugupidamise, nii et teda tagaselja professoriks hüüdma hakati. Ent noormehel oli tasakaalutu iseloom. Aeg-ajalt asendus rõhutatud viisakus mingisuguse närvidele käiva ekstsentrilise häbematusega. Üksvahe käis ta konservatooriumi koridores kellelegi teed andmata, mille eest sai hüüdnime Mootor. Samas aga jättis ta uhkeldamise ja söösti ülepeakaela tavalistesse poisikesetempudesse: kihutas ringi «õppimistoa» (siin valmistuti järgmisteks tundideks) pikkade, musta vahariidega kaetud laudade ümber või hüppas tänaval kalosse veidralt õhku pildudes üle lumehangede.

Õpingud spetsiaalseis muusikaklassides ei pakkunud esialgu rahuldust. Serjoža oli harjunud Glieri individuaalse meetodiga ega leppinud kaua grupiviisilise õpetamisega. Tema memuaaridest loeme: «Rimski-Korsakovil oli kaks paralleelgruppi. Kuid selle asemel et tegelda mõlemaga kaks tundi eraldi, ühendas ta grupid ja juhendas kõiki koos neli tundi järjest. Võib-olla oletas ta sellist moodust õpilastele rohkem kasu toovat, kuna õpiti peamiselt koduste tööde, omade ning võõraste vigade parandamise kaudu. Klass kogunes rahvast täis, klaver, mille taga istus Rimski-Korsakov, piirati nii tihedalt sisse, et raske oli kuulda-näha kõike, mida ta selgitas. Neljatunnine õppus oli ülimalt väsitav. Need, kes mõistsid, kui palju annavad Rimski-Korsakovi näpunäited, lõikasid kasu tõuklemisest hoolimata. Mina suhtusin asjasse ükskõikselt... Minu instrumenteeringutega ei jäänud Rimski-Korsakov rahule... Kui ma 1908. aastal andsin eksamit instrumenteerimises, sain suure vaevaga läbi.»

Peamine aga, mis noorukile meelehärmi tegi, oli lemmikala — kompositsiooni kallal töötamise võimaluse puudumine. Tolleaegsete plaanide kohaselt õppisid tulevased heliloojad kuni viimase kursuseni ainult teoreetilisi distsipliine. Nelja aasta vältel võeti järjestikku läbi esimene ja teine harmoonia, vaba ning range stiili kontrapunkt, fuuga, sonaat — ja alles siis võis alata loometöö. Serjoža oleks tahtnud kirjutada sümfooniaid, oopereid, teha kõike nagu Glieri tundides, selle asemel tuli aga lahendada harmooniaülesandekesi, mille vastu ta tundis endiselt ükskõiksust. Pärast poja vastuvõtmist konservatooriumi kirjutas Maria Grigorjevna abikaasale Sontsovkasse: «Mõtlen kutsuda Tšernovi kord nädalas Serjoža



A. K. Ljadov

suviseid töid parandama. Muidu jääb kõik surnud punkti.»

Kuid konsultatsioonid Tšernoviga kestsid nähtavasti vähe aega ega andnud erilist tulu. Uue õpetajaga kontakti tekkimist takistasid piiritu kiindumus ja usk Glierisse.

Pärast talvist vaheaega leidis aset kohtumine esimese õpetajaga, millest ema kirjutas Moskvast (7. jaanuaril 1905. aastal): «Visiit Glieri juurde osutus Serjožale üpris kasulikuks. Glier kiitis «Undinet», mille kohta Serjoža hiljem ütles: «Kui Tšernovile «Undine» ei meeldinud, kadus mul täiesti tahtmine kirjutada, nüüd on aga jälle isu.»

Seoses 1905. aasta jaanuarisündmustega ja Rimski-Korsakovi, Glazunovi ning Ljadovi vallandamisega konservatoorium kord suleti, kord avati taas. Õpilased pidasid miitinguid, õpingud ei edenenud. Alles järgmisel õppeaastal pööras elu konservatooriumis tasa rahulikuma palge. Glazunovist sai esimene valitud direktor. Kompositsiooniklassiski võttis maad loominguvaimustus. Õpilaste seas sündis idee kirjutada romansse samale tekstile, komponeerida neljakesi viiulisonaat. Ilmus uus õpilane: N. Mjaskovski. Tema tulek tõi kaasa palju huvitavat Serjoža õppeaastaisse. Vaatamata tunduvale vanusevahele (10 aastat) ja sellele, et Mjaskovski oli juba täiesti väljakujunenud, ohvitseriaukraadiga inimene, Prokofjev aga «turris juntsu», võrsus tulevaste muusikagigantide vahel sügav sõprus, mis ei tuhmunud kogu elu jooksul.

Õpinguaastail näitasid nad teineteisele oma töid, mängisid neljal käel muusikauudiseid (nende seas Regeri Serenaadi, mis tuli esiettekandele 1906. aasta detsembris), samuti klassikat (näiteks Beethoveni äärmiselt rasket Üheksandat sümfooniat).

Suhtlemine jätkus ka suviti, kuna oli saanud mõlemale hädavajalikuks. Panderolliga saadeti täiskirjutatud noodilehti, kirjas avaldati otsekoheseid arvamusi. Vastastikune innukas ning vahe kriitika aitas kaasa mõlema loomingulisele kasvule.

Energilise ja teadmistenäljase nooruki huvidering ei piirdunud kaugeltki üksnes muusikaga. Leningradi Konservatooriumi professor J. N. Tjulin meenutab, et «Prokofjev üllatas kõiki oma ebatavalise võimega tööga kergelt toime tulla, süsteemiga nii töös kui elus. Ta jõudis kõike — uskumatult palju komponeerida, malet mängida, jalutada, meelt lahutada, külas käia.» On säilinud Prokofjevi vihi-



A. N. Jessipova

kud, kuhu ta tegi regulaarselt märkmeid kõigest, mis teda huvitas: vene- ja prantsuskeelseist silp- ning tähtmõistatustest, kroketi- ja kaardimängust, karkudel käimisest, ilmavaatlustest.

Huvi 1904.—1905. aasta Vene-Jaapani sõja sündmuste vastu ilmutavad venelaste ja jaapanlaste merejõudusid võrdlevad tabelid, sõjalaevade võitlusvõime kohta väljaarvestatud koefitsiendid. See asjalik arvepidamine vaheldub merelahingute mängimisega, mis noil aastail Serjožat kütkestas. Tähtsal kohal olid ka kirjanduslikud katsetused. Esimesse konservatooriumi koolivihikusse on kirjutatud poeem «Krahv», näidend «Põhjaekspress», luuletused «Tatarlased», «Retvizan», «Novik», jutustus «Ühe inimese lugu». Järgmisel aastal jäävad heroilis-romantilised kujud (nende aastate tung romantilise poeesia poole leidis väljenduse ka ooperis «Undine») teise plaani, kirjanduslike harrastuste objektiks saab komöödia.

Samades vihikutes leiduvad esimesed katsed vene kirjaviisi lühendamiseks (mida Prokofjev hiljem palju kasutas) ja kaasõpilaste poolt harmooniatunnis tehtud vigade statistika.

Serjoža jõudis spordigagi tegelda: käis võimlemas ühingus «Sokol», talvel uisutas järjekindlalt. Muidugi oli aga tähelepanu keskendunud peaasjalikult muusikale ning erialaste teadmiste talletamisele. Üksikasjalised, pedantse korralikkusega koostatud kuulatud ooperite ja sümfooniliste teoste nimistud annavad tunnistust taltumatust soovist tundma õppida kogu «helisevat» muusikat. Kõrvalharrastusist võib-olla et ainult male konkureeris aeg-ajalt professionaalsete huvidega. 1909. aasta kevadel mängib Prokofjev maailmameister Laskeriga ja viigistab pärast viietunnist partiid. Sellest kirjutasid ajalehedki ning poisikese rõõmul polnud piire. Serjoža lähetab oma käigud lapsepõlvesõber V. Moroljovile ja kommenteerib tähtsalt: «Vaata ja mõista, et Sinuga mängib tunnustatud suurus, ligilähedaselt võrdne Laskeriga.»[1] Aastal, mil Serjoža lõpetas konservatooriumi klaveri alal, võttis ta kõige kibedamal eksamiperioodil osa simultaanist Capablanca vastu, kes tollal pretendeeris maailmameistri tiitlile. Suviti maal jagas Serjoža oma aja muusika ning male vahel (viima-

[1] Kiri 3. III 1909. Vt. kogumikku «Сергей Прокофьев. Статьи и материалы», M., СК 1962, lk. 231.

sega tegeles kirja teel). Tema Sontsovka-kirjadest loeme: «Õhtuti, kui pea huugab malest, sõrmed Skrjabinist, imetlen meie maiöid, mis on tõepoolest hurmavad, valkjalt hiilgavat kuuketast ning pimedat aeda.» Ning samas jätkab oma nii avameelset tunnetepihtimust otsekui häbenedes isikupärase irooniaga: «Ainult et igal pool lõugavad vihaleajavalt ööbikud ning neile sekundeerib konnakoor lähedal asuva oja kaldal.» [1] Lapsepõlves ärganud loodusearmastust jätkus Prokofjevile kogu eluks.

Üliõpilasaastail käib Prokofjev palju jalgsi, et imetleda maailma ühe tähelepanuväärsema linna kaunidusi. Tema tee konservatooriumist viis tavaliselt üle Suudluste silla, mööda Moika kallast, siis piki Suur-Morskajat (praegu Herzeni tänav) majesteetlikust, roheliste skvääridega piiratud Iisaku katedraalist mööda. Oli teinegi marsruut: Nikolski aiast mööda, Nikolski põiktänavat pidi Fontankani. Siin olid majad pisut lihtsamad, nende elanike askeldused pakkusid rikkalikku vaatlusmaterjali. Serjožale meeldis sisse piiluda esimese ning keldrikorruse valgustatud, katmata akendest... Mööda tänavat sammub tähtsalt tõsine poisivibalik, ümmargune lambanahkne müts peas. Äkki laskub ta akna taha kükakile, itsitab ja kutsub kaaslasi vaatama, kui naljakalt sees tülitsetakse, kakeldakse või kuidas mängivad lapsed. Kes teab, võibolla elustusid hiljem just need tähelepanekud kuulsate ballettide ning ooperite ilmekalt karakteerseis olustikupiltides (koomilised kaklused «Narris», Zljuka ja Krivljaka «Tuhkatriinus», tülitsemis- ning sõimlemisstseenid «Kolmes apelsinis» ja «Duenjas»).

Rohkesti muljeid pakkus Peterburi kontserdielu. Tohutut muusikalis-esteetilist tähtsust omasid A. Jessipova ja L. Aueri sonaadiõhtud (2 tsüklit Beethoveni ning Brahmsi sonaate), Tšaikovski Trio esiettekanne (Auer, Veržbilovitš, Jessipova). Konservatooriumi Suures saalis toimusid A. Ziloti, Vene Muusikaühingu sümfoonia- ja kammerkontserdid, esinesid parimad dirigendid. Kuulus Arthur Nikisch dirigeeris Tšaikovski Kuuendat sümfooniat ning Skrjabini «Jumalikku poeemi»; viimase «Ekstaasi poeemi» juhatas S. Kussevitski. Oma teoseid esitasid Reger, Richard Strauss, Mahler, Debussy. Oskar Friedi kordumatus interpretatsioonis kõlas Beethoveni ja Berliozi muu-

[1] Kiri 1. VI 1909. Sealsamas, lk. 269.

sika. Napravnik dirigeeris Glinka Hispaania uvertüüre, Ljadovi «Baaba-Jagaad», Mendelssohni Šoti sümfooniat, Francki sümfooniat, Schumanni Kolmandat sümfooniat. 1904/1905. a. kontserdihooajal tutvustas Max Fiedler peterburilasi R. Straussi *Domestica*'ga, 1906. a. leidsid aset Bruckneri Kolmanda ning Mahleri Teise sümfoonia esiettekanne. Serjoža mitte üksnes et kuulas neid teoseid ikka ja jälle. Ta leidis ka mitmeid võimalusi neid detailideni tundma õppida. Nii sündis tal Skrjabini «Jumaliku poeemi» transkriptsioon kahele käele, mida ta näitas autorile.

Kirjades jagab Serjoža muljeid sõpradega: «Mind rõõmustab Sinu sümpaatia «Jumaliku poeemi» vastu,» kirjutab ta V. Moroljovile Nikopoli. «See on tõepoolest imetlusväärne asi... Schumanni Kolmandas, niinimetatud Reini sümfoonias ma lausa jumaldan esimest osa, mida tuleb esitada helge, kirka tundepuhanguga. Väga hea on Schumannil ka Esimene sümfoonia.» [1] Samas nimetab ta veel kaht tema arvates geniaalset teost: Wagneri avamängu «Faust» ning Tšaikovski «Romeot ja Juliat», samuti Rahmaninovi «väga ilusat ja kuulsat» Kontserti *do*-minoor (nr. 2). On võimatu mitte nõustuda noore muusikuga, kes oskas kindlalt orienteeruda tolle aja kohta uudseis helitöödes. Eriti paelub Prokofjevit Skrjabini ja Metneri looming.

Tulevastel heliloojatel oli luba käia kõikidel eelseisvate kontsertide proovidel konservatooriumis ning Aadlikogus (praegu Filharmoonia Suur saal). Seda üksnes ei soovitatud, vaid loeti kohustuslikuks (muusikakuulamist klassis siis veel ei praktiseeritud, kõike uuriti «natuuris»). Oma õpilastele suurepäraseks eeskujuks oli Rimski-Korsakov, kes tuli proovidele täpselt kell üheksa hommikul. Proovide kuulamist nõuti kategooriliselt ka Tšerepnini dirigeerimisklassis, kus Prokofjev hiljem õppis.

Erilisteks pidupäevadeks olid loomingulised kohtumised väljapaistvate interpreetidega konservatooriumi Väikeses saalis. Siin esinesid Glazunovi kutsel pianistid Rahmaninov, Skrjabin, Józef Hofmann, Busoni, suurepärane tšellist Pablo Casals, viiulivirtuoosid Kreisler, Kochański. Prokofjevi kaasõpilase, pärastise professori S. I. Savšinski

[1] Kiri 1. VII 1910. Vt. kogumikku «Сергей Прокофьев. Статьи и материалы», lk. 233—234.

sõnade järgi tunglesid kõik pärast kontserti kunstniketoa poole. «Kõik soovisid kunstnikule lähemal olla: tabada kui mitte sõnade mõtet, siis vähemalt intonatsioone, kõnemaneeri. Teise korruse trepp oli nii rahvast täis, et lahkujad — interpreet, Glazunov ning professorid — pääsesid suurivaevu läbi vaimustatult aplodeeriva ja braavohüüdeid rõkkava noortesumma.»

Suurimateks sündmusteks Peterburi teatri- ja muusikaelus olid Wagneri 4-osalise tsükli «Nibelungide sõrmus» ettekanne 1904/1905. a. ja Rimski-Korsakovi ooperi «Lugu nähtamatust linnast Kitežist» premjäär a. 1907. Tollal oli Mariinski teater (praegune S. M. Kirovi nimeline Ooperi- ja Balletiteater) paremaid kogu maailmas. Mistahes ooperietendus Napravniku käe all kujunes ületamatuks näiteks suurepärasest ansamblist, harmooniast ja täpsusest.

Teooriaklassi õpilaste käsutuses oli kuus alalist pääset viienda rõdu viiendasse ritta (nn. galerkal). Järgemööda sai igaüks kuulata kõiki Tšaikovski, Rimski-Korsakovi, Borodini oopereid, nautida F. Šaljapini, I. Jeršovi, A. Davõdovi, J. Zbrujeva jt. kunsti.

Tohutut vaimustust äratas Serjoža Prokofjevis «Kiteži» lavastus. Peaproovil ja sellele järgnenud kolmel etendusel plaksutas ta sõna tõsises mõttes peopesad marraskile. Isa järjekordsel külaskäigul kostitas Serjoža teda Rimski-Korsakovi uue ooperiga, olles enne tutvustanud endale kõige enam meeldinud episoodidega. Need olid teise vaatuse koorid «Näita, Mihhailuška» ja «Oi, häda tuleb, rahvas»; kulisside tagant kostev tatarlaste õudne sarvehüüd (tuuba sordiiniga); terve Griška Kuterma partii, mida erakordse sädelevuse ning dramatismiga esitas Jeršov. Kuid kõige rohkem vapustas noort muusikut sümfooniline pilt «Lahing Kerženetsi all», mida ta pidas siis parimaks suure helikunstniku loomingus.

Rimski-Korsakovi kui õpetaja kasin hindamine ei takistanud Serjožat imetlemast tema heliloojatalenti. Vaimustusest vaevalt hingates kuulas ta kõiki «Maiöö» proove konservatooriumi ooperiklassis (a. 1909), joovastatuna ooperi helgest, nooruslikult puhtast lüürikast ja poeetilisest fantaasiaküllusest; mängis neljal käel Sümfonietti ning poeemi «Antar». Selle perioodi kirjadest loeme: ««Saltan» ja «Kikas» on head ooperid, kuid mitte Rimski-Korsakovi parimad (kõige paremad on «Lumivalgeke»,

«Sadko», «Surematu Kaštšei»).»[1] Viimane jättis kustumatu mulje ilmselt tänu unustamatule ettekandele 1905. a. detsembris, kujunedes protestimanifestatsiooniks Rimski-Korsakovi pretsedenditu vallandamise tõttu konservatooriumist.[2] Mis puutub «Lumivalgekesse», siis oli selle ooperi võlu nii tugev, et ka küpseis aastais ei võtnud Prokofjev vastu ettepanekuid kirjutada ballett sama pealkirjaga, kuna ei pidanud võimalikuks Rimski-Korsakoviga võistelda.

Konservatooriumi õpilaskonna seas valitsev arutlustevaidluste õhkkond arendas kunstimaitset, kasvatas harjumust anda hinnang uutele nähtustele. Vaimustusega käidi vaatamas Moskva Kunstiteatri etendusi, mis toimusid tavaliselt kevaditi, samuti kõiki võimalikke kunstinäitusi. Prokofjev tundis elavat huvi maalikunsti vastu. Teda köitsid nii peredvižnikud kui ka «Мир искусства» vernissaažid, samuti tagasihoidlikumad akvarellinäitused Suur-Morskajal, praeguses Kunstnike Liidu hoones. Ja ikka püüdis ta nähtut kriitiliselt lahti mõtestada, üles leida kõige huvitavama.

1908. aastal saab alguse Prokofjevi tutvus «Kaasaegse muusika õhtutega». Beckeri klaverifirma poolhämaras kaupluseruumis mängiti neljapäeviti muusikauudiseid, millest osa teoseid esitati hiljem avalikel kammerkontsertidel. Viimaseid saatis alati häälekas sensatsioon, kus lõid kaasa kõik kriitikud ja tähtsamad muusikamehed.

18. detsembril 1908. aastal toimus Reformatsioonikooli kontserdisaalis (Moika 38) Prokofjevi autoridebüüt, tema sisenemine «muusikamaailma». Kontserdi kavas oli viienda punkti all kirjas: «S. Prokofjev. Palu klaverile (käsikirjas): a. Muinasjutt. Lumepall. b. Mälestused. Puhang. Palved. Ahastus. Viirastus. Esitab autor.»

Nagu Prokofjev hiljem Glierile kirjutab, «oli klaveripaladel edu, kriitikagi suhtus neisse rahumeelselt. Saadan Teile kõige esimese retsensiooni, mis ilmus «Слово's» 20. detsembril 1908. a.» «Слово» kirjutas järgmist: «S. Prokofjevi väikesed palad klaverile, esitatud autori poolt käsikirja järgi, on erakordselt originaalsed. Silmapaistev ja

---

[1] Kiri 1. VII 1910. Vt. kogumikku «Сергей Прокофьев. Статьи и материалы», lk. 233.

[2] Täpsemalt selle sündmuse kohta vt. raamatust М. Янковский, Римский-Корсаков и 1905 год. М. Музгиз 1953.

kaheldamatu anne on läbinisti nähtav kõigis oma loomingukülllase fantaasia kapriisides... Palad on meeleolult täiesti erinevad — kord puhanguliselt tormakad («Ahastus»), kord mõtlikult rahulikud («Mälestused»), kord fantastilised («Lumepall»), kord üllatavad metsiku, ohjeldamatu fantaasialennuga («Viirastus»). Siirus, kunstlikkuse, ebatavalise harmoonia teadliku otsingu puudumine ning tõepoolest silmapaistev anne avalduvad mõtte, vormi ja sisu loogilises arendamises. Määratu suur fantaasia ning vaimukus varustavad autorit loomematerjali üliküllusega...»

Suurimat erutust tõid Prokofjevile esinemised akadeemilistel kontsertidel. Prokofjevi enda sõnade järgi oli ta «nii hõivatud konservatooriumielust kõigi selle huvide ning võistlustega, et umbes samal ajal asetleidnud esinemine õpilasõhtul Rubinsteini C-duur etüüdiga huvitas mind kaugelt rohkem kui see kontsert (osavõtt «Õhtutest». — *L. D.*).» Naispianist V. Alpers meenutab Rubinsteini etüüdi tähendusrikast ettekannet, mis viis Prokofjevi Jessipova klassi (kontsert 5. detsembril 1908. aastal): «Prokofjev mängis eile, ja mängis suurepäraselt. Kuid pärast esinemist oli ta kohutavalt erutatud... Ta tormas lavalt minema, istus jooksu pealt kunstniketoa trepiastmeile ega saanud tükk aega hinge tagasi tõmmata, hüppas siis püsti nagu hullumeelne, tõukas kergelt kunstniketoa uksel seisvat A. Jessipovat, lõi ukse paukudes kinni ja kadus.»[1]

Pianistina esines Prokofjev küllalt tihti (20. veebruaril 1909. aastal mängis ta Schumanni Tokaatat) ega keeldunud ka saatja osast (esitas Saint-Saënsi kontserdis teise klaveri partii).

Üpris tagasihoidliku atestatsiooniga heliloojadiplomi kättesaamine 1909. aasta kevadel läks kuidagi nagu muuseas.

Kaheksateistkümneaastane Prokofjev oli sügavalt haaratud interpretatsiooniprobleemidest. Üleminek Jessipova klassi (varem õppis ta Winkleri juures) pani ta lõpuks ometi nagu kord ja kohus viimistlema klaverimängutehnikat ning ette valmistama repertuaari. Õpitu rohkusest annab tunnistust kas või selgeks õpitud klaverikontsertide

[1] В. Алперс, Из прошлого. Kogumikust «Сергей Прокофьев. Статьи и материалы», М., СК 1962, lk. 217—218.

arv: 1911. aastal — Grieg, Saint-Saëns, Rimski-Korsakov; järgmisel aastal — Beethoven (nr. 5), Rubinstein (nr. 4), Tšaikovski, Rahmaninov (nr. 1, 2), s. t. peaaegu kogu kontserteerivate pianistide pagas.

Jessipova püüdis Prokofjevit igati võõrutada mustavõitu mängutehnikast, pisut lohakast «heliloojamaneerist». Mozarti ja Chopini teosed õpetasid teda mängima peene pedalisatsiooni ja pehme löögiga. Ja kuigi sellel pinnal sugenes ohtralt konflikte, valdas Prokofjev konservatooriumi lõpetades Jessipova esitusmaneeri.

Järgmisel õppeaastal debüteerib Prokofjev dirigendina. Rohked ja õnnestunud esinemised ahvatlesid Prokofjevit vahetevahel oma edusammudega lapsikult kelkima. 22. novembril 1910. aastal toimus konservatooriumiõhtu, mille tulu läks L. N. Tolstoi nimelise taaskehtestatud stipendiumi fondi. Õhtul esitati esmakordselt S. Prokofjevi sümfooniline pilt «Unenäod» autori juhatusel ja Esimene sonaat. Sellest kirjutab Prokofjev tähtsalt ja enesekindlalt Moroljovile: «... oli tegemist oma kontserdiga, mille kava kirjale juurde lisan. Olin seal helilooja, dirigent ja pianist ühes isikus — noobel, eks?

Iseäranis õnnestus Sinu sonaat (Esimene sonaat on pühendatud Moroljovile. — *L. D.*), mida ma mängisin kõikide arvates hiilgavalt. Kahjuks leidis samal õhtul aset Skrjabini kontsert ja kogu kriitika valgus sinna. Muide, paar retsensiooni siiski oli; saadan Sulle ühe.»[1]

1911. aasta suvel esitati «Unenäod» ühel ja samal päeval (9. juulil) Moskvas ning Peterburi suvituslinnas Pavlovskis. Samal kuul toimus Prokofjevi teise programmilise sümfoonilise teose «Sügisene» esiettekanne. Järgmisel aastal valmistub Prokofjev pingeliselt esinemiseks Esimese klaverikontserdiga Moskva Rahva Majas, mis mahutas kuuetuhandelise kuulajaskonna. Premjäär leidis aset 25. juunil K. Saradževi juhtimisel, 3. augustil aga annab Prokofjev Pavlovskis korduskontserdi dirigent A. Aslanoviga. Olles väga rahul debüüdiga Moskvas, kirjutab Prokofjev Peterburi koolikaaslasele Max Schmithofile: «Kontsert läks hästi... Väline edu oli küllaltki tähelepanuväärne: palju tagasikutsumisi ja kolm *bis*'i: gavott ning etüüd nr. 4 kaks korda; rohkem mul enam midagi

[1] Kiri 30. XI 1910. Vt. kogumikku «Сергей Прокофьев. Статьи и материалы», lk. 234—235.

varuks polnud. Olen rahul. Koosmäng orkestriga oli raske, kuid erakordselt meeldiv.» [1]

Hiljem kirjutas Assafjev: «Minu arvates on õnnelikud need muusikat armastavate inimeste seast, kellel läks korda lähedalt jälgida, kuidas poisikesest helilooja muutus sõna tõsises mõttes päev-päevalt silmapaistvamaks nähtuseks kunstis... Fantaasialennu taltsutamatu stiihia ning mehine, piiritu loomejõud kõlasid Prokofjevi esimestes oopustes ja esimestes etteastetes kontserdilaval.» [2]

Lisaks suvisele triumfile oli Prokofjevil 1912. aastal veel üks tähelepanu vääriv esinemine. Detsembris tähistati suurejooneliselt Peterburi Konservatooriumi, esimese Vene kõrgema muusikaõppeasutuse 50 aasta juubelit. Pidulik kontsert algas konservatooriumi rajaja A. Rubinsteini sümfoonilise pildiga «Ivan Groznõi». Juhatas «professor Tšerepnini spetsiaalse dirigeerimisklassi õpilane» Sergei Prokofjev. Ajakirjanduses kõneldi palju õhtu erakordsest pidulikkusest.

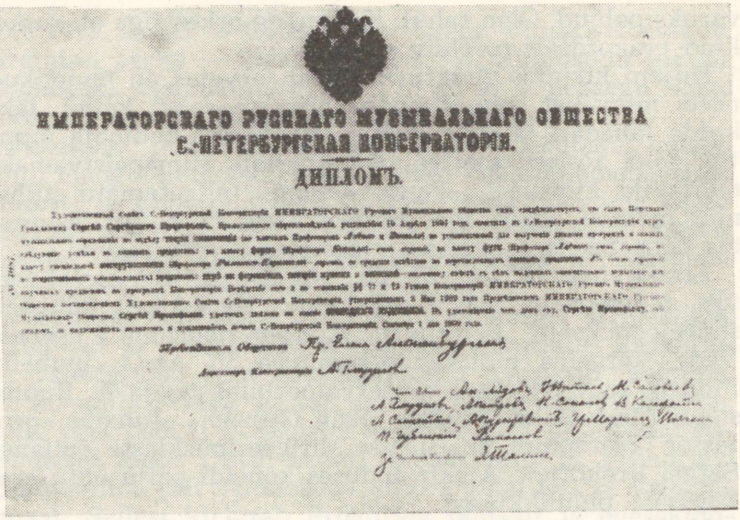
Neil aastail tegi Prokofjevile palju muret oma teoste väljaandmine. Ühes tema 1909. aasta kirjas leidub ilmekas võrdlus: «Igal sügisel olen nagu ema täiskasvanud tütrega, keda on vaja sättida ja välja pakkuda.» (Sel suvel taotles Prokofjev kõvasti Sümfonieti ettekandmist.)

1910. aastal palub Prokofjev Glieri ja Tanejevit protežeerida Jürgensoni kirjastuses sonaadi ja kahe etüüdi trükis avaldamist, kuid väljaandja keeldub. Järgmisel aastal pöördub viimase poole tungiva palve ning eestkostega A. Ossovski, konservatooriumi prorektor, väljapaistev muusikategelane, hiljem Teaduste Akadeemia korrespondeeriv liige. Tema kiri on ainulaadne näide delikaatsusest ning üllusest, tulvil soovi aidata noort autorit: «Teie võimuses on säilitada hr. Prokofjevi kui helilooja mehisus ja virgutada teda edaspidisele loometööle nende teoste väljaandmisega, millega ta tuleb Teie juurde. Koos suurepärase tehnikaga on neis ilmne heliloojaanne ning nooruse meeldivaim pürgimus minna oma teed ja mitte tammuda sissetallatud rajakesel — on julgust, on fantaasiat. Pole ju meie noorte seas kuigi palju tunnustatud heliloojatalente. On vaja nende eest hoolt kanda.»

---

[1] Kiri 26. VII 1912. Sealsamas, lk. 244.

[2] Игорь Глебов (В. В. Асафьев), Сергей Прокофьев. Vt. kogumikku «Сергей Прокофьев. Статьи и материалы», lk. 299.



ИМПЕРАТОРСКАГО РУССКАГО МУЗЫКАЛЬНАГО ОБЩЕСТВА
С.-ПЕТЕРБУРГСКАЯ КОНСЕРВАТОРІЯ.

ДИПЛОМЪ.

S. S. Prokofjevi diplomi fotokoopia

Seekord andis Jürgenson alla, kuigi esitas äärmiselt ebasoodsad tingimused.

1914. aastal lõpetab Prokofjev A. Jessipova spetsiaalse klaveriklassi. Sooloprogrammi esituse eest sai ta kõrgeima hinde «5+». Võistluse esikoha pärast ja A. G. Rubinsteini nimelise preemia pidi otsustama kontsert.

Prokofjevi pearivaaliks oli N. Golubovskaja, praegune Leningradi Konservatooriumi professor. Prokofjev võttis appi kavaluse: ta otsustas esitada oma Esimese klaverikontserdi, kindlustanud eelnevalt Jürgensoni nõusoleku teos vajalikuks tähtajaks välja anda. Nagu Prokofjev hiljem sellest jutustab, oli arvestus lihtne: ebaedu võib põhjendada uut muusikat mitte mõistva komisjoni konservatiivsusega.

9. mail toimus aktus. Saal oli rahvast tulvil. Kava esimese poole kuues punkt teatas: «Prokofjev. Esimene kontsert klaverile ja orkestrile. Esitab autor, teenelise professori A. N. Jessipova klaveriklassi lõpetaja, N. N. Tšerepnini juhatusel.»

Erutavad, juubeldavad helid täitsid saali. Nad köitsid

jäägitult kuulajate tähelepanu, hämmastades harmoonia uudsuse ja pulbitseva elujõuga. Tunglevates rütmides, kõlavates fanfaarihüüetes sündis uue ajastu muusika. Seda võis heaks kiita või mitte, kuid polnud võimalik märkamata jätta ülevoolavat omanäolist annet. Segunesid ning lõid kobrutama risti vastukäivad arvamused. Vastuseks saali suurema osa vaimustatud ovatsioonidele ilmus nähtavale poisikeselikult nurgeline ja vibalik autor, tänades kuulajaid põgusate järskude noogutustega.

Kunstinõukogu istungi protokollis St.-Peterburi Konservatooriumi neljakümne üheksanda lennu väljalaskmise kohta on õpilane Sergei Prokofjev üles tähendatud vabakunstnikuna klaverimängu alal. Samas leidub sissekanne: «Vastavalt põlise aukodaniku K. K. Schröderi avaldusele määratakse igal aastal tema poolt A. G. Rubinsteini 50 a. juubeli mälestuseks kingitav klaver Sergei Prokofjevile.»

Ajakirjanduses ilmus V. Karatõgini, ühe tolleaegse tähtsama muusikakriitiku märkimisväärne artikkel. «Viimaseks hooajal oli konservatooriumi kontsertaktus,» kirjutas ta, «ja mõningad asjaolud, mis sellega kaasnesid, osutusid samuti üpris huviäratavaiks. Mis te arvate: kes sai sellel aastal preemia? S. S. Prokofjev... Avalikul aktusel konservatooriumi seinte vahel mängis selle asutuse laureaat oma Esimest klaverikontserti — see on fakt, mida, arvestades esiteks enamiku konservatooriumi õppejõudude maitset ja teiseks hr. Prokofjevi muusikat ennast, tuleb nimetada ülimalt ebatavaliseks sündmuseks.

Nimetatud kontsert, erakordselt reljeefne meloodialt, väga omapärane harmoonialt, äärmiselt elastne rütmilt... on suurepärane teos, mis toob nähtavale autori eredalt individuaalse ande...

Mis kõige veetlevam Prokofjevi kontserdis — see on reibaste, elurõõmsate meeleolude üliküllus ja pürgimus vägevatele, grandioossetele kontseptsioonidele. Tema helikeel sarnaneb kaljumürakast väljaraiutud bareljeefiga. Kõik on tal jõuline, titaanlik, kükloopiline, stiihiliselt hoogne ja võlub ning köidab nii väga just seepärast, et on juba tüüdanud impressionistide käekirja peened, haprad, killustatud, jõuetud vormid...

Prokofjev on aja märk. Jõu, tervise, metsiku hingetormi laulikuna ei jää ta kindlasti üksikuks!»[1]

---

[1] «Сергей Прокофьев. Статьи и материалы», lk. 337—338.

HOOGNE TIIVASIRUTUS

Ühiskondlik-ajaloolise situatsiooni keerukus Esimese maailmasõja eelõhtul sünnitas niisama keerukad, paiguti vasturääkivad nähtused muusika ja kunsti valdkonnas. Tolleaegsed kontserdiafišid kirendasid nimede ning teoste erilaadilisusest. Kõrvu 18. sajandi klassikutega esitatakse uusimat muusikat, mille eelistatumaiks esindajaiks on prantslased Debussy ja Ravel. Vene heliloojaist pälvib erilise populaarsuse Skrjabin oma viimaste tööde kõrgendatud ekspressiivsuse, harmoonia rafineerituse ning suurepärase orkestratsiooniga. Tšaikovski ja Rahmaninovi looming kui vananenuks peetav jääb tagaplaanile. Ja samal ajal pidulik juubel Peterburi Konservatooriumis, kus püsisid aukohal tihti epigonismi ulatuvad traditsioonid. Läbi nende bipolaarselt vastandlike tendentside rajas Prokofjev oma tee, ajades ärevile meeli ning ajendades teisitimõtlejate vihaseid rünnakuid.

Pärast konservatooriumi lõpetamist algab Prokofjevi loomingutee, ebatavaliselt rikas nii välistelt sündmustelt (esinemised kontsertidel, välismaareisid, suure hulga teoste kirjastamine, uued tellimused) kui ka seesmiselt aktiivsuselt, omalaadse, ülevoolava ande küpsemiselt.

Mjaskovski nimetas seda Prokofjevi elu-

järku leegitsev-vulkaaniliseks, paljud sõnastasid seda tavalisemalt, lihtsalt «tormi ja tungi» perioodina. Mõlema määrangu mõte on sama: noor helilooja võidab tormijooksuga tähelepanuväärse koha Peterburi, Moskva, isegi välismaa muusikaelus. Tema kontserdid on peaaegu alati sensatsioonilised. Keegi ei jäänud ükskõikseks: ei need, kes tunnustasid Prokofjevi muusikat ja tajusid selles uue elu pulsilööke, ega ka need, keda šokeerisid energilised «jalgpallirütmid», karm harmoonia, mis kihutavat muusika müstilistest kõrgustest maa peale.

Konservatooriumi eduka lõpetamise eest premeeris ema teda lubaduse kohaselt välismaareisiga. Prokofjev sõidab Londonisse, kus läheb suure menuga tollal juba küllalt kuulsa S. Djagilevi poolt organiseeritud vene ooperi ja balleti sesoon. Kohtumine silmapaistva isiksusega vene kultuuriloos rajas terve etapi Prokofjevi loomingulises biograafias. Teatavasti hakkas Djagilev koos Benois'ga 1898. a. välja andma ajakirja «Мир искусства», mille ümber koondusid sajandi alguse andekad kunstnikud, nagu V. Serov, M. Vrubel, N. Nesterov, N. Roerich, J. Lanceret jt. Järgnevail aastail propageerib Djagilev energiliselt välismaal vene rahvusliku kultuuri saavutusi. 1906. aastal korraldab ta Pariisis näituse «Kaks sajandit vene maalikunsti ja skulptuuri», järgmisel aastal organiseerib sealsamas kontserte vene muusikast (Glinkast Skrjabinini), kus olid kaastegevad Rimski-Korsakov, Rahmaninov, Glazunov. 1908. aastal tutvusid pariislased aga esmakordselt Mussorgski ooperiga «Boriss Godunov». Nimiosas esines Šaljapin. See oli tõeline vene kunsti triumf. Peagi tutvustas Šaljapin ennast teise Mussorgski ooperi «Hovanštšina» režissööri-lavastajana.

Djagilevil oli harukordne anne avastada eredaid talente ja luua tingimused nende tõestamiseks. Mõned aastad töötas temaga koos noor Stravinski, kes kirjutas Djagilevi trupi jaoks oma parimad balletid: «Petruška», «Püha kevad», «Tulilind», «Pulcinella». Otsekohe tajus Djagilev ka Prokofjevi omapära jõudu ning tellis algajalt heliloojalt suure balleti.

Tutvus Djagileviga avas Prokofjevile paljude muusikasalongide uksed, ta võeti vastu Inglismaa valitud seltskonda. Oma mõjuka tellija initsiatiivil sõidab Prokofjev Rooma, Naapolisse, kus leidsid aset tema esimesed klaveriõhtud välismaal. Noort muusikut haarab tegutsemispala-

vik, tema kirjad muutuvad aruanneteks eelseisvatest proovidest, lepingutest, kohtumistest vajalike inimestega.

Vaid harva libisevad läbi selle asjaliku rahmeldamise kohalike oludega seotud märkused: «Naapolis läksid ilmad väga ilusaks ja me teeme toredaid jalutuskäike. Täna sõitsime Pompeiisse. Djagilev on üldse väga armastusväärne ja kannab hoolt selle eest, et ma tutvuksin põhjalikult kõikide muuseumidega.»

Ometigi ei laabunud loominguline kontakt Djagileviga otsekohe. Prokofjevi esimest balletti «Ala ja Lolli» ei võtnud *maître* vastu süžee «banaalsuse» pärast (libretist S. Gorodetski järgis ilmselt Stravinski «Püha kevade» eeskuju iidsete paganlike kombetalituste kujutamisega). Kuid teise balleti puhul andis Djagilev asjalikku nõu «kirjutada venepäraselt». Ta ei aimanudki, kui rikkalikku saaki annab külvatud seeme: Prokofjevi loomingu rahvuslik alus ilmnes eriti selgelt 30—40-ndail aastail. Kuid ka Afanasjevi permi folkloori kogumiku «Muinasjutud» aineil loodud ballett «Muinasjutt narrist, kes trumpas üle seitse narri» (1915) on tähelepanuväärne. Esmakordselt pöördus helilooja vene tantsulis-laululiste elementide poole nende rütmi sütitavuses, harmooniavarjundite omapäras. Tõsi, noid rikkusi kasutas ta pisut ühekülgselt, grotesksselt humoristlikus vaimus, kuid uues partituuris valmistasid rõõmu eredalt rahvuslik koloriit ning leidlik orkestreering.

Samal ajal töötab Prokofjev esimese suure ooperi kallal, mis on esimeseks pääsukeseks juba lapsepõlves armsaks saanud žanris — see on Dostojevski-aineline «Mängur» (1915—1919). Ooper kirjutati Djagilevi nõuandeist hoolimata, kes luges seda žanrit oma aja äraelanuks. Sama seisukohta jagasid paljud sajandi alguse «teoreetikud», tuues eeskujuks Tšerepnini, Stravinski, Steinbergi, rääkimata välismaa heliloojaist, kes viljelesid meelsasti balletti. Teoreetiline tuum oli selline: «...ooper... on seotud sõnaga, sõna aga nõuab tingimata mõtlemist ja on seega võõras puhta kunsti elementidele; muusika, mis on seotud plastikaga või, täpsemalt, rütmiliselt ja plastiliselt korraldatud liikumisega, on kunsti seisukohalt puhtam ning vahenditum kirjanduslik-muusikalisest tegevusest, milleks on ooper.» [1]

[1] Tsit. artiklist «Музыка в 1912 г.», ajalehest «Русская молва» 1. I 1913.

Kuid noor helilooja kaitseb ajakirjanduses südilt oma «Mängurit», kinnitades, et «lava mõistmise korral, deklamatsiooni paindlikkuse, vabaduse ja väljenduslikkuse korral on ooper k õ i g e e r e d a m n i n g v õ i m s a m l a v a k u n s t i d e s e a s» [1] (meie sõrendus. — *L. D.*). Et tõde oli tema poolel, seda tõendab meie aja juhtivate heliloojate — G. Puccini ja R. Straussi, L. Janáčeki ja P. Hindemithi, F. Poulenci, B. Britteni jt. huvi kasv ooperižanri vastu.

Pöördumine Dostojevski romaani poole ei olnud juhuslik. Revolutsioonieelsetel aastatel olid tema teosed väga populaarsed, millest kõneleb nende rohke instseneerimine draamalavadel. Juba 1909. aastal peatus Prokofjevi tähelepanu romaanil «Sortsid», mille ta «neelas» (tema enda väite kohaselt) kahe õhtuga.

«Mänguri» komponeerimine oli nagu noore heliloja programmavaldus püüdest uuendada ooperi ja dramaturgia traditsioonilisi vorme. Tähelepanu langes ooperi «lavalisele paindlikkusele», «partiide dramaatilisele kehastusele». Märkimist väärib püüd säilitada libretos Dostojevski kirjanduslikku stiili, dialoogide teksti (sellele põhimõttele jääb Prokofjev truuks ka oma viimastes ooperites). «Minu arvates,» ütles ta intervjuus ajalehele «Биржевые ведомости» 12. maist 1916. a., «on tava kirjutada oopereid riimis tekstile täiesti mõttetu. Näiteks on Dostojevski proosa ilmekam, reljeefsem igasugustest värssidest.»

Tähelepanelikkus kirjandusteose stiili, kompositsioonilise ja keeleliste iseärasuste vastu jättis oma pitseri Prokofjevi ooperiloomingule. «Mänguri» muusikas köidab tähelepanu tegelaste eripalgeliste, psühholoogiliselt keerukate portreede reljeefsus (näiteks Aleksei äärmiselt väljendusrikas monoloog «Добродетельный фатер»[2]) ning harukordne delikaatsus dramaatiliste situatsioonide taaselustamisel. Printsipiaalselt uus oli ruletimängustseen oma mitmeplaanilisuses, tegevuse raugematu pulsiga, pinge kasvuga episoodi lõppu — kogu teose kulminatsioonipunkti.

«Mänguris» pole keskseid aariaid. See on retsitatiivne ooper, vestlusooper. Tegevus kulgeb pidevalt ühest olukorrast teise — vastandlikult sündmuste aeglasele arengule 19. sajandi ooperis (eriti Wagneril).

---

[1] «Сергей Прокофьев. Статьи и материалы», lk. 298.
[2] «Vooruslik isa».

Helilooja huvi ei kahane ka klaverimuusika vastu. Tähelepanuväärne noil aastail on miniatuuride tsükkel pealkirjaga «Nägemused» (1915—1917).

Balmontilt laenatud epigraaf: «Igas üürikeses hetkes näen maailmu, täis heitlikke, vikerkaarevärvilisi unelmaid» vastab ilmekale kujundlikkusele paiguti teatraalset reljeefsust või eriskummalist fantastilist varjundit kandvais miniatuurides. Siin ilmnesid esmakordselt Prokofjevi lüürika veetlevad jooned, mida noore muusiku juures seni eitati. Helged, lüürilised meeleolud on Prokofjevi muusikas nooruslikult tagasihoidlikud ja vähe märgatavad tähelepanematule kõrvale. Nad on kaugel Tšaikovski, Rahmaninovi, Skrjabini teemade romantilisest väljendusest ja nõuavad teatud kuulamiserksust, usalduslikku suhtumist. Paljudele oli Prokofjevi nimi mässaja, klassikaliste kunstitõdede kukutaja sünonüümiks. Talle omistati vaid valjud hüüatused, energilised, tarmukad rütmid, tema vaikses ja ujedas lüürikas püüti aga näha vaid «mürkmao jubedat naeratust». Taoliste väidete koletu ebaõiglus takistas heliloojat oma sisemaailma avamast. Prokofjevi tunnistuse kohaselt edenes virgutusest ilmajäetud lüürika noil aastail nõrgalt ning jõudis haripunkti alles küpsel loominguperioodil. Ja ometi — kui palju poeesiat on Esimese klaverikontserdi lüürilises episoodis, Teise sonaadi imeilusas *andante*'s! Esimeste seas avastas lüürilise noodi sõbra loomingus N. Mjaskovski. Ta kirjutas «Nägemustest»: «On selgesti tunda mingit orgaanilist süvenemist, autori hingelist rikastumist; tundub, et helilooja on juba seljataha jätnud perutamisperioodi ja hakkab seisatama, ringi vaatama, märkama, et universum avaldub mitte üksnes jalustrabavais tormihoogudes, vaid et lakkamatu liikumise juures on talle omased ka sügava, hinge avava rahu ning vaikuse hetked; tundub, et autor reageerib mitte üksnes heližestiga, vaid süveneb juba iseendasse, tema hing otsib helisõna.» [1]

Aastail 1915—1916 komponeerib Prokofjev kümme romanssi, mis tõendavad sümpaatiat kaasaegse poeesia vastu (välja antud oopustena 23 ja 27). Esimene kogu on kirjutatud eri autorite (V. Gorjanski, Z. Hippius, B. Verin, K. Balmont, N. Agnivtsev), teine kogu A. Ahmatova värs-

[1] Н. Я. Мясковский. Статьи, письма, воспоминания, 2. kd., M., СК 1960, lk. 195—196.

sidele. Neis töötab Prokofjev välja oma vokaalstiili, mis suures osas rajaneb paindlikul laululisel deklamatsioonil. Prokofjevi juhtmõtteks on märkus romansi «Varju all» kohta: «Kõige hoolikamal kombel viisin ma muusikasse iga hingeliigutuse ja tunde, mis tekstist tulenes.» Selles suhtes väärib veel rohkem tähelepanu Anderseni järgi loodud «Inetu pardipoeg», mis oli teatud mõttes suure muusikalise lavateose ettekuulutajaks. Helilooja ise omistas talle suurt tähtsust, avaldades selle iseseisva oopusena: «Las «Pardipoeg» komberdab soolot, et mitte jääda märkamatuks,» kirjutas ta. Muinasjutu süžee lubas heliloojat poeetiliselt ning siira andumusega jutustada hea ja kurja, helge ja rõõmsa ning sünge, julma ja ülekohtuse omavahelisest võitlusest. «Inetu pardipoja» muusikat võib pidada vaimustatud poeemiks «suurepärasest inimesest, keda kiusavad taga rumalad filistrid» (B. Assafjev), seega peaaegu autobiograafiliseks (igal juhul nii mõistis seda romanssi M. Gorki).

Prokofjev esineb paljudel kontserdilavadel Peterburis, Moskvas, Voronežis ja suvituslinnades, sealhulgas Pavlovskis. Süvenemine loometöösse, pingeline kontserttegevus varjasid tema pilgu eest kolossaalsed nihked kodumaa ühiskondlikus elus. Ja kuigi Prokofjev nägi Veebruarirevolutsiooni pealt Peterburi tänavail, tunnetas ta seda puhtemotsionaalselt. «Nägemus» nr. 19 peegeldab osaliselt noid meeleolusid — «pigem rahvamassi erutust (autori enda sõnad) kui revolutsiooni tõelist olemust». Sellest hoolimata sündis soov luua midagi suurt, kosmilist. Nagu Prokofjev kirjutab: «Revolutsioonilised sündmused, mis panid lainetama Venemaa, tungisid minu alateadvusse ja nõudsid väljendamist. Ma ei teadnud, kuidas seda teha, ja minu orientiir, teinud kummalise pöörde, viitas muistsetele süžeedele.» Nii sündis kantaadi «Seitse» idee. Selle tekst pärineb Akkadi templi seintesse kiilkirjas raiutud kaldea palvetest Balmonti kirjanduslikus töötluses.

Suurte vapustuste teema, «ennekuulmatute muudatuste» eelaimus oli iseloomulik teistelegi revolutsioonieelse Venemaa suurimatele kunstnikele. Need teemad kostsid Majakovski, Bloki, Brjussovi värssidest, Mjaskovski (Kolmas sümfoonia), Rahmaninovi («Tornikell»), Skrjabini muusikas ning isegi Stravinski omapärases, võib-olla Prokofjevi loomingule kõige lähedasemas tõlgitsuses («Püha kevad»). Kuid mitte ühelgi nimetatud heliloojatest ei olnud sel

määral elujaatust, rõõmsat usku — olgugi et paljus veel alateadlikku, intuitiivset, kuid kindlat ja võitmatut — helgesse homsesse päeva.

Grandioossete ühiskondlike sündmuste ajastul, masside revolutsioonilise liikumise ajastul, mis ühtaegu virgutas elama ja kutsus elu ümber korraldama, omandas kunstis tohutu tähtsuse rõõmu teema, inimese jõu ja ilu teema. Seepärast võetigi sellise vaimustusega vastu päikesetõusu sümboliseeriv Sküüdi süidi lõpposa (balleti «Ala ja Lolli» põhjal). Väljendusvahendite uudne võimsus oli allutatud ainsale eesmärgile — kuulutada hulljulget, vaimustatud mõtet: valgust, valgust, rohkem valgust. Ja kui Gorki ajalehes «Новая жизнь» soovitas pöörata tähelepanu kaasaegseile heliloojaile, kes sanktsioneerivad teed rõõmu juurde, nõudis Majakovski tungivalt, et jälgitaks just Prokofjevi loomingut. Assafjev, käsitledes mainitud artiklit, kirjutas: «Rõõm kui oma loomingujõu tunnetamine, kui usk paremasse tulevikku, kui tõhus, erakordselt aktuaalne alge sädeles Sergei Prokofjevi loomingus... Sküüdi süidi lõpus on tunda, esmakordselt vene muusikas, ennustust Päikese juurde leitud teest, teest ohjeldamatu rõõmutulva juurde, mis valdab inimest, kes jõuab äratundmisele inimkonna rüpes peituva ja tänu mõtte, tahte ning tunde visadele ponnistustele orgaanilises teostuses väljenduva loomeenergia ammendamatusest.» [1]

Juubeldava rõõmu ja piiritu vaimustustunde tahtelise alge rõhutamise kaudu kutsusid esile ka paljud Prokofjevi klaveriteosed. 1918. aasta märtsis kohtub helilooja Moskvas Majakovski ja tema järgijate D. Burljuki ning V. Kamenskiga. Ühest noist kohtumistest ajaloolises «Poeetide Kohvikus» on talletatud värvikas ülestähendus: «Punane ja vabisev nagu leek, jooksis ta estraadile, surus meil palavalt kätt... Hiilgav esitus, virtuoosne tehnika, leidlik kompositsioon... Ja Prokofjevi temperament! Näis, et kohvikus on tulekahju, varisevad palgid ja uksepiidad, leegitsevad nagu helilooja juuksed, kuid meie seisime, valmis elusalt ära põlema ennekuulmatu muusika tules» [2] (esitatu oli «Viirastus»).

Tuntud futuristliku poeedi võrdlusel oli alust. Muusi-

[1] Ajaleht «Новая жизнь» 13. (26.) VII 1917.

[2] Vt. kogumikku «С. С. Прокофьев. Материалы, документы, воспоминания», М., Музгиз 1961, lk. 442.

kaliste kujundite eredus vastas noore helilooja meeleolupuhangute taltsutamatusele.

Olemisrõõm leidis omapärast lahtimõtestamist ka Esimeses (Klassikalises) sümfoonias (1918). Selles muusikas paelub üha mingi lapselik muretus, helge rõõmus toon. Järgides teose kirjutamisel Viini klassikute (eriti Haydni) traditsioone, kasutab Prokofjev suurepäraselt soleerivate instrumentide võimalusi, kõrvutades orkestri õhulise *piano* ja ootamatu kõuekärgatusena kõlava *tutti*, mis tekitab koomilise efekti. Elegantne ja hoogne on I osa peateema kergelt liikuva meloodiaga ning teise teema rafineeritud galantsusega, mis paneb tahtmatult muigama ülemäära pikkades hüpetes väljendatud «kükkimiste» tseremoniaalsuse üle. Omapäraseks lüüriliseks intermetsoks on teine osa flöödi õrna, pisut külmavõitu kõlaga. Terava kontrastina mõjub sellele järgnev tuntud Gavott. Siin avaneb täiel määral Prokofjevi humoristitalent, kalduvus hüperbooliks vanaaegseis tantsužanrites. Kui palju tervet huumorit on hoogsas, nurgelises teemas, mis üllatab kõrva oma julge harmooniaga, kui palju fantaasiat ning eredaid kontraste erinevate, teravmeelse naljahamba tembutusi meenutavate kujundite vastandamises. Temperamentses, tarmukas finaalis tajume ootamatult lähedust vene ringtantsudele, vastlapeo muusikale Rimski-Korsakovi ooperis «Lumivalgeke».

Nende aastate päikeseline ekstaas on jäädvustatud ka äärmiselt huvitavas autogrammide albumis aastaist 1916—1921. 48 sissekirjutist silmapaistvatelt muusikutelt, poeetidelt, maletajatelt vastuseks Prokofjevi küsimusele: «Mida te mõtlete päikesest?» Pisut ootamatule, ekstravagantsele, ent ometi nii hästi küsija natuuri väljendavale. Heledas puuköites raamatukest lehitsedes veendume, et paljud kaasaegsed on tabanud Prokofjevi omapärast päikeselist annet. Näiteks kirjutas dirigent G. Fitelberg: «Teie, armas Serjoža, ja Teie muusika — see on nagu päike.» Pisut rafineeritumalt väljendas sama mõtet äsjane Prokofjevi õppejõud konservatooriumis N. Tšerepnin: «Kui Te astusite täna lavale dirigeerima oma päikeselist sümfooniat (Klassikalist. — *L. D.*), mängles Teie armsal näol päikesekiir. Kas naeratas Teile päike ise, ma ei tea, kuid olen veendunud, et see võiks nii olla.» [1]

[1] Ajakiri «Советская музыка» 1963, nr. 3, lk. 48—49.



S. Prokofjev klaveri taga. 1918. aasta

Noil aastail võtab Prokofjev sageli sõna ka kriitiku-publitsistina, tehes kaastööd ajakirjadele «Музыка» ja «Музыкальный современник». Ta propageerib uusi andekaid helitöid (näiteks Mjaskovski Esimest sonaati) ja ründab halastamatult neid, kes püüavad luua jäljendavat, oma mõttevaesuses eemaletõukavat muusikat. Tihti tuli võidelda omagi loomingu eest. Ja siis kaitses Prokofjev kahekümne viie aastase kohta haruldase veendumuse ning usuga oma positsioone. Suurepäraseks näiteks sellest on kiri tagurlikule kriitikule N. Engelhardile, kes püüdis Prokofjevile selgitada «ainsat ilu», mis elab igavesti. Viisakas, isegi aupaklik toon kirja alguses omandab sügava kirglikkuse ning publitsistliku vaheduse, kui Prokofjev asub kaitsma kaasaegset muusikat: «Teie rünnakud uue muusika vastu on pimeda viha. Inimese kuulmine, aga võib-olla et isegi kõrv evolutsioneeruvad lakkamatult — ja Teie mõistmatuse saladus on selles, et looduse tujukus on mind paisanud Teist mõnedkümned aastad ettepoole.

Eks Mozartki kirjutanud omal ajal «kakofooniat» (väljaandjate kiri temale); ja Beethoven oli «kurt ning hull vanamees»; ja Wagner oskas vaid «orkestriga pead valutama müristada». Arvatavasti oli neilgi õrna südame ning üleva hingega diletandist sõpru, kes püüdsid neid manitseda tõe teele, magusate meloodiate embusse. Ja kui me praegu joobume nende geniaalsest loomingust, siis ainult seepärast, et nende veendumuste jõud oli küllalt tugev kuulama ainult oma sisemist häält ning sulgema kõrvad oma heategijate eklektilistele üllustele.

Ma järgin nende eeskuju.»

Millise piiritu selguse ja mõttejõuga väljendub Prokofjevi kreedo! «Võitluse kaudu võidule» — see Beethoveni juhtlause defineerib kõige paremini noore helilooja meelsust.

IV PEATÜKK

VÕÕRSIL

„Inimkonna ajalugu,» kirjutas Lenin artiklis «Meie päevade peamine ülesanne», «teeb meie päevil ühe kõige suurema, kõige raskema pöörde, millel on määratu suur — vähemagi liialduseta võib ütelda: ülemaailmne vabastuslik — tähtsus... pole ime, et nii järsu pöörde kõige järsemais punktides, kui ümberringi hirmsa mürina ja raginaga murdub ja variseb kokku vana, selle kõrval aga kirjeldamatuis valudes sünnib uus, hakkab mõnelgi pea pööritama, valdab mõndagi meeleheide, otsib mõnigi pääsu pahatihti liiga kibeda tõelisuse eest ilusa, kütkestava fraasi varjust.» [1]

Intelligentsi ridades toimus ulatuslik kihistumine. Isegi sellised loominguvaimult näiliselt nii lähedased mässumeelsed kunstnikud kui Majakovski ja Prokofjev asusid erinevail ideelistel positsioonidel. Poeet läks revolutsiooniga kaasa otsekohe, ilma tagasi vaatamata. Helilooja, kes ei orienteerunud neis tohutuis võimalustes, mida pakkus nõukogude võim, otsustas toimuvaid muutusi vaadelda algul kõrvalt, lasta sündmustel «tõmmata».

15. ja 17. aprillil 1918. aastal andis

[1] V. I. Lenin, Teosed, 27. kd. Eesti Riiklik Kirjastus, Tallinn 1955, lk. 134.

Prokofjev oma esimesed kontserdid Nõukogude Venemaal. Neil viibis Lunatšarski, esimene hariduse rahvakomissar, kes suhtus suure sümpaatiaga noore helilooja muusikasse. Tema poole Prokofjev pöörduski Gorki ja Benois' vahendusel, et saada luba välismaareisiks. Lunatšarski ning Prokofjevi vahel toimus järgmine mälestusväärne dialoog: «Olen palju tööd teinud ja tahaksin nüüd värsket õhku hingata.» — «Kas te ei leia, et meil on praegu värsket õhku küllaldaselt?» — «Jaa, kuid mulle oleks vaja mere- ning ookeaniõhku, õhku füüsikalises mõistes.» Lunatšarski mõtles pisut ja sõnas: «Teie olete revolutsionäär muusikas, meie elus — meil on vaja töötada koos. Kuid kui soovite Ameerikasse sõita, ei hakka ma teile takistusi tegema.» [1]

Prokofjev sai välispassi ja dokumendi, milles oli öeldud, et ta sõidab kunsti asjus ning tervist parandama. Helilooja ise arvas, et reis kestab vaid mõne kuu: tema isiklik pagas ja kaasavõetud teoste hulk oli väike (Sküüdi süit, Klassikaline sümfoonia, Esimene kontsert ning klaveripalu). Kuid olukord kodumaal ja piiri taga oli nii keeruline, et Vladivostokki jõudmine võttis 18 päeva, hulk nädalaid kulus Jaapanis ning septembri alguses, s. t. kolme kuu pärast, jõudis Prokofjev New Yorki.

Ameerikas tunnetas Prokofjev otsekohe teistsugust muusikalist atmosfääri, kui oli olnud Venemaal. Meeleldi võeti küll vastu maailmakuulsaid heliloojaid, kuid ei armastatud avastada uusi. Leebemalt suhtuti interpreetidesse, ja just sellel alal astub Prokofjev oma esimesed sammud. Võõrastavad olid ärivaim ning kommertsažiotaaž, mõjudes eemaletõukavalt. Muusiku ajas segadusse terve süsteem lepinguid, tingimusi, tehinguid. Edu baromeetriks oli ajakirjandus, mis hoidis rohkem sensatsioonilistе esinemiste poole. Pärast esimest klaveriõhtut (20. nov. 1918) märkisid korrespondendid, et Prokofjevil on «terasest sõrmed, terasest käelabad, terasest *biceps*'id ja *triceps*'id.» Isegi liftineeger hotellis puudutas aupaklikult Prokofjevi varrukat, sõnades: «Terasest musklid.»

Antreprenööride tungival nõudmisel võttis Prokofjev oma sooloprogrammidesse teiste autorite töid. Ameerika publik polnud harjunud uut muusikat kuulama suurtes doosides. Isegi Rahmaninov, kelle nime ümber säras

[1] «Сергей Прокофьев. Статьи и материалы», lk. 43.

aupaiste, mängis klassikat ja lubas endal esitada vaid paar-kolm oma prelüüdi.

See ärritas ja vihastas Prokofjevit. Ta oleks tahtnud esitada oma loomingut, seda sümfooniakontsertidel propageerida. Ja kuigi Ameerika võttis Prokofjevi-pianisti vastu küllaltki heatahtlikult, ei saanud ta lahti rahuldamatustundest. Neid aegu meenutab Prokofjev järgmiselt: «Vahel hulkusin ma hiiglasuures pargis New Yorgi südames ja ümbritsevaid pilvelõhkujaid vaadeldes mõtlesin külma raevuga toredatest Ameerika orkestritest, kellel pole asjagi minu muusikaga; kriitikast, mis targutab tuhat korda targutatut selles vaimus, et «Beethoven on geniaalne helilooja» ning solvab jämedalt uut; mänedžeridest, kes korraldavad pikki turneesid viiskümmend korda üht ja sama, kõigile tuntud numbritest koosnevat programmi esitavaile kunstnikele. Liiga vara sattusin ma siia: ei ole veel laps-Ameerika kasvanud uue muusikani. Pöörduda koju tagasi? Aga millise värava kaudu? Venemaad piiravad igast kandist valged frondid. Ja pealegi — kellele meeldiks tagasi tulla kilbil?» [1]

Äkiliseks sähvatuseks oli Chicago ooperiteatri tellimus ooperile «Armastus kolme apelsini vastu». Kuid ootamatult suri itaallasest direktor Campanini, kes oli ülimalt vaimustatud Gozzi taassünnist [2], ja esietendus lükkus edasi kahe aasta võrra. Gastroleerides Pariisis ja Londonis, kohtab Prokofjev taas Djagilevi, kes otsustab lavastada «Narri». Prokofjev vaatab uuesti läbi viis aastat tagasi loodud balleti muusika, kirjutab juurde sümfoonilised intermeediumid, lõpptantsu, teeb ümber partituuri. Proovid algasid järgmisel aastal Monte Carlos (Prantsusmaal). Djagilev hoolitses väga etenduse edu eest ja tellis afiši jaoks ühelt populaarsemalt kaasaegselt kunstnikult Matisse'ilt Prokofjevi portree pliiatsis. [3] Milline oli aga Djagilevi pahameel, kui tema protežeed pidi Pariisi

[1] «С. С. Прокофьев. Материалы, документы, воспоминания», lk. 47.

[2] Carlo Gozzi (1720—1806) — itaalia dramaturg ja poeet, «Turandoti» autor. Tema süžee on aluseks Prokofjevi ooperile «Armastus kolme apelsini vastu». — Tõlk.

[3] Helilooja ei jäänud selle reklaamportreega sugugi rahule ja küsis, miks on talle tehtud nii pikk nägu. «Selleks, et tekitada muljet teie kasvust,» vastas Matisse naeratades. Fantaasiaküllased, ekstravagantsed kostüümid ja dekoratsioonid valmistas lavastusele Larionov.

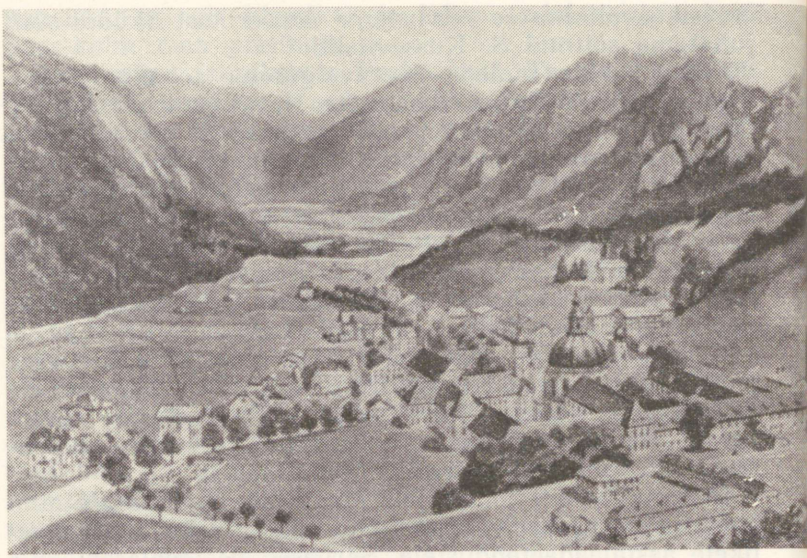
muusikaavalikkusele tutvustama Ameerikast Sküüdi süiti juhatama sõitnud S. Kussevitski!

Võistlusel uute nimede päevavalgusesse toomise prioriteedi pärast oli Pariisis oma mõte. Nii kirjutab Prokofjev: «Publik on siin taibukas ja oskab õigel ajal pöörata lehekülge mitte ainult partituuris, vaid muusikas üldse.» Ega Djagilev juhuslikult püüdnud uusi etendusi näidata kõigepealt Pariisis — arvestusega, et siin antakse toon kogu maailma muusikaelule. Pariis tegi kuulsaks Stravinski, Cocteau ja Picasso; prantslased uhkustasid oma kuulsa «Kuuikuga» (heliloojad A. Honegger, G. Auric, D. Milhaud, F. Poulenc, G. Tailleferre, L. Durey).

«Narri» lavastus tõi Prokofjevile sensatsioonilise edu, jäädes kauaks pariislaste mälestusse kui üks hiilgavamaid Djagilevi etendusi. Sama aasta andis veel ühe tähtsa võidu — ooperi «Armastus kolme apelsini vastu» esietenduse Chicagos 30. detsembril 1921. aastal.

Mõlemal teosel on palju ühist. Nad on üles ehitatud koomilis-mängulisele tegevusele, mis on lähedane rahvalikele aastalaadaetendustele. Sarnased peategelased: küla naljahammas, osav ja taibukas, kes tuleb puhtalt välja igasugustest piinlikest olukordadest, ja itaalia maskikomöödiate populaarne tegelane Truffaldino — «inimene, kes oskab nalja teha». Vastavalt sisule domineerisid nii balleti kui ka ooperi muusikas skertsolis-humoristlikud meeleolud. Muusika on reibas, tarmukalt elurõõmus, vallutab elastsete rütmide ja hoogsa liikumisega. Kuulus marss ooperist «Armastus kolme apelsini vastu» kõlab kogu maailma kontserdisaalides, jäädes kauaks Prokofjevi populaarseimaks teoseks.

Saanud kolmekümneaastaselt kuulsaks ja tunnustatuks välismaal, ei loobunud Prokofjev siiski mõttest kodumaale tagasi pöörduda. 1922. aasta jaanuaris võtab ta osa Nõukogude Venemaa Sõprade Chicago osakonna poolt korraldatud suurest kontserdist, esitades peale oma teoste Mussorgski «Pildid näituselt». Pidevalt on Prokofjev kirjavahetuses sõpradega Moskvast ja Peterburist: B. Assafjevi, N. Mjaskovski, V. Deržanovskiga. Tema sõnumid ilmuvad ajakirjas «К новым берегам». Kuid oli raske end lahti rebida sissejuurdunud elurütmist: planeeritud kontsertidest ja esietendustest, lepingulistest kohustustest. Tähtsusetut osa ei etendanud ka perekonnaelu: ema pikaajaline haigus ning surm, abiellumine, poja sünd. 1923. aastal



Ettal. Baieri Alpid. Siin komponeeris S. S. Prokofjev ooperit «Tuliingel»

asub Prokofjev elama Pariisi, kust teeb kontsertreise Inglismaale, Belgiasse, Itaaliasse, Hispaaniasse. Ta külastab peaaegu kõiki Euroopa suurlinnu, gastroleerib Kanadas, Kuubas, Kalifornias.

Kõige intensiivsemaks loomeperioodiks kujunesid tavaliselt suvekuud. Enamasti peitus helilooja siis kusagile maalilisse nurgakesse Vahemere või Atlandi ookeani rannikul. Tihti avaldas ümbritsev keskkond käsilolevale teosele otsest mõju. Nii töötab ta Baieri Alpide nõlvadel Ettali kloostri lähedal suure innuga ooperi «Tuliingel» kallal. V. Brjussovi teose maalingud keskajast, religioossest fanatismist leidsid vastupeegelduse kuulsates müsteeriumides (keskaegsed piiblietendused), mida korraldati vaiksel nädalal. Üks neist langes Prokofjevi sealviibimise ajale. Müsteeriumi «Kristuse kannatused» etendati terve päev, aovalgest pimedani. Maalilised, metsaga kaetud mäenõlvad tuletasid meelde «Tuliinglis» kirjeldatud nõiasabateid ja lõid ühtlasi soodsad tingimused Brjussovi

süžee romantiliseks tajumiseks. Helilooja fantaasiat ei tiivustanud fantastiline allegooria, vaid uhke inimene, tema mässuline, vabadust ihkav hing, mis püüdis lahti rabelda halastamatuist ebausukammitsaist. Hiljem kasutas Prokofjev ooperi temaatikat Kolmandas sümfoonias (1928), ühes oma kõige emotsionaalsemas, eredalt romantilise värvinguga teoses. Oivalised oma hingestatusega on esimese osa teemad: ärev, hoiatav, manamissõnaline võitluse ja ärevuse teema, pateetiline, laia laulvusega Tulingli teema ning mahe, hällilaulu meenutav rüütel Ruprechti armastuse teema. Üheaegselt uue ooperiga valmisid «Kolme apelsini» ja «Narri» klaviir, hulgaliselt korrektuure...

Väärib märkimist, et noil aastail lõpetas Prokofjev Kolmanda klaverikontserdi, mille temaatiline aines oli peaaegu täielikult loodud juba kodumaal. Selles avaldub äärmise selgusega venepärane südamlikkus, meloodilisus, eriliselt «monotoonne», lõputu pikk plastiline meloodia, mis võlub kuulajat Rahmaninovi lüürilistes teemades kui rahvuslik, põliselt venepärane. Ja kõik on prokofjevlikult teravdatud, ääretult individuaalne. Rahvuslik alus on tajutav ka teise osa teemas variatsioonidega, mis on rütmilt välja peetud 18. sajandi galantse tantsulisuse vaimus. Balmont, kellega helilooja tol perioodil väga lähedaseks sai, pühendas Kolmandale kontserdile soneti. Prokofjev omakorda kirjutas viis romanssi tema sõnadele. Kuid peagi suunas poeet oma sule «vaevleva» kodumaa vastu ja teed läksid lahku.

Suve ei kasutanud Prokofjev üksnes silmapaistvate tööde kavandamiseks ja teostamiseks — linna elukeerisest eemal edenes see tal alati paremini —, vaid ka meeldivateks jalutuskäikudeks kaunis looduses. Puhketundidel andus Sergei Sergejevitš oma lemmiktoimingutele: koostas herbaariumi (abimeheks oli paks botaanikaraamat) ja uuris tähistaevast. Lapsepõlves ärganud loodusearmastus ei hüljanud maestrot. Jalutuskäikudel kogub ta lilli ja taimi, määrab nende nimetused, sorteerib liikide järgi. Kui Sergei Sergejevitš leidis juba lapsepõlvest tuttava põllulille, rõõmustas ta, nagu oleks kohanud vana tuttavat, ja otsekohe meenusid Sontsovka niidud...

Vahel tegid harrastused hoopis ootamatu pöörde. Kord tellis ta Münchenist garanteeritud võimetega elekterinkubaatori ja oli valvel isegi öösiti, oodates läbematult tibu-

TPIL Raamatukogu

keste ilmumist. Üks muna oli eriti visa, siis aga koorus sellest pardipoeg — ilmselt oli keegi sõpradest pisut nalja teinud.

Prokofjevid olid külalislahked. Sageli viibisid nende juures heliloojad «Kuuikust», Tšerepnin abikaasaga, kunstnikud Benois ja Petrov-Vodkin, pianist Borovski, viiulikunstnikud Heifetz ning Kochański.

Prokofjev oli sagedaste külaliste seltskonnas muutumatult elav ning otsekohene, väga tähelepanelik vestluskaaslasena, ja ikka oli tal varuks kiire vastus või hea nali. Noil tundidel mängles tema silmades ja huultel lahke naeratus, ülekeev elurõõm muutis ta päris poisikeseks. Tundide kaupa hullas ta oma väikeste poegadega nagu samaealine. Kui aga jutt pöördus muusikale või eelseisvatele esinemistele, muutus Prokofjev rangeks ning asjalikuks. Äärmise korrektsuse eest sai ta hüüdnime Valveseisang. Sõbrad ennustasid, et aastad teevad temast pedandi. Seda aga ei juhtunud.

Prokofjev elas lakkamatult loomeprotsessis. «Tulvab mõttekeeris — on vaja reha, et sealt kõige tähtsam välja korjata,» ütles ta. Hetkekski ei vaibunud loominguline mõte: viibis ta jalutuskäigul või külas, alati oli käepärast pliiats ning märkmik, et mõnd fantaasias vilksatanud teemat kirja panna. Vahel vältas tööpäev 14 tundi. Siis ta peaaegu ei väljunudki kabinetist, tõi ainult aeg-ajalt sekretärile dešifreerimiseks järjekordse käsikirjalehe. Kui laste vallatused liiga kärarikkaks paisusid, läks ta rohelise joonlauaga nende tuppa ja seadis ruttu korra jalule.

Tavaliselt komponeeris Prokofjev ilma klaveri abita, kontrollides vaid üksikuid akorde. Kuid seegi tekitas naabritele palju meelehärmi ja sundis teda ühtepuhku korterit vahetama.

Juhtus päris anekdootlikke lugusid. Kord ilmus kohtutäitur väljatõstmiskäsuga. Sellist visiiti ootas töösse süvenenud Prokofjev kõige vähem. «Just praegu tagusite te vahetpidamata, 218 korda järjest üht ja sama lausa barbaarset akordi,» kuulutas külaline. «Ärge püüdkegi tagasi ajada. Ma olin alumises korteris ja lugesin täpselt ära. Nõuan, et te siit viivitamatult lahkuksite.» Paremini ei käinud Prokofjevi käsi ka siis, kui ees seisis esinemine pianistina. Vahel päästis teda huumorimeel. Kui ta oli lõpetanud Teise kontserdi uue redaktsiooni, asus ta seda tuupima, korrates ikka ja jälle raskeid kohti, eriti aga

kadentsi. Alumised naabrid käisid vahetpidamata ukse taga helistamas. Lõpuks ilmus peremees ja käskis mängu lõpetada. Vihaleaetud maestro vastas: «Noh, hästi! Te ei soovi küll seda muusikat kuulata, aga mul on oma kodus õigus teha, mis ma tahan. Hakkan nimelt kaste naelutama.» Ja Prokofjev tassis tõepoolest kasti tuppa, pani selle põrandale ning hakkas haamriga vastu kastikaant kopsima. Naabrid alistusid...

Kontsertidel tulid ettekandele peamiselt Venemaal loodud teosed: Sküüdi süit, kantaat «Seitse», Klassikaline sümfoonia. Hakkas kostma nurinat, et Prokofjev hiilgab vanade asjadega. Helilooja otsustas kirjutada suure sümfoonia Beethoveni viimase sonaadi op. 111 (kaheosaline tsükkel) vormi eeskujul. Kavatsus osutus keeruliseks, ja kuigi temaatiline materjal oli juba varem kirja pandud (rahulik teema variatsioonidega valmis tal Jaapanis, oli olemas ka esimese osa peapartii), töötas Prokofjev Teise sümfoonia kallal kogu 1924/25. aasta sügise ning talve.

Teose esiettekanne leidis aset Pariisis 6. juunil 1925. Edu oli keskpärane. Sümfoonia tundus ülekuhjatuna (üks kriitik märkis selles mitte ilma vaimustuseta seitsmehäälset kontrapunkti), sõbrad vaikisid nõutult. Prokofjevil tekkis mõte sümfooniat redigeerida, mis jäi aga elu lõpuni tegemata.

Võrreldamatult sensatsioonilisemaks kujunes uus ballett, mille Prokofjevilt tellis Djagilev nõukogulikule süžeele. Prokofjevit hämmeldas selline tellimus, ühtaegu tundis ta aga meeletut rõõmupuhangut: «Nagu oleks aken avanenud ja tuppa tulvanud värske õhk, seesama värske õhk, millest kõneles Lunatšarski,» meenutab ta. Stsenaristiks värvati kunstnik Jakulov, kelle näitusel Pariisis oli tähelepandav menu. Kunstnik oli viibinud Nõukogude Venemaal ja soovis kogu hingest stsenaariumis edasi anda kõike uut, mida ta kodumaal nägi, eelkõige loovat ülesehitustööd. Palju põhines puht nägemismuljel: lavale projitseerus töö väikeste vasarakestega ning suurte aurupuhaamritega, transmissioonide ja hoorataste pöörlemine, valgussignaalide süttimine.

Jakulov refereeris balleti programmi järgmiselt: «Balletil on kaks vaatust: endise elukorra kokkuvarisemine ja deformatsioon ning revolutsiooniline vaimustus vana korra hävingu taustal, ja nii seesmiselt kui ka väliselt organiseeritud töö paatos.» Djagilev pealkirjastas balleti kül-

laltki tabavalt: «Terase tants». Klaviir valmis 1925. aasta sügiseks. Esietendus, mis toimus kaks aastat hiljem Pariisis ja edaspidi Londonis, oli Djagilevi poolt hiilgavalt korraldatud. Ajakirjanduses ilmus hulgaliselt arvustusi. Prokofjevit nimetati, kes heatahtlikult, kes põlastusega, bolševismi apostliks. Hoolimata libreto skemaatilisusest ja lavapiltide tinglikkusest kaitses Prokofjevi muusika elurõõmus tarm uut ühiskonnakorda. «Prokofjev rändab meie maailmas, kuid keeldub mõtlemast nagu meie,» pahandas kodanlik kriitika. Valgeemigrantlikud ajalehed ristisid Prokofjevi balleti põlastavalt «Proletkulti» teenrite okkaliseks õieks. Paar aastat hiljem lavastati «Terase tants» New Yorgi Metropolitanis. Prokofjev märkis mõnuga: «Oli huvitav vaadata, kuidas tohutu suur punane lipp lehvis selle kodanlikest teatritest kõige kodanlikuma laval.»

«Terase tantsu» esietendumise aastal astus Prokofjev esmakordselt üle Nõukogudemaa piiri. See toimus Bigossovos 28. jaanuaril 1927. aastal. Järgmisel päeval oli ta juba Moskvas, kus teda rõõmsalt tervitasid konservatooriumisõbrad Mjaskovski, Deržanovski, dirigendid Saradžev ja Assafjev ning kogu pealinna muusikarahvas. Tol ajal kuulus Persimfansi [1] orkester (dirigendita) tervitas Prokofjevit pidulikult marsiga ooperist «Armastus kolme apelsini vastu». Esimese kontserdi (24. jaanuaril) kava koosnes süidist «Narr», Kolmandast kontserdist ning süidist «Kolmest apelsinist». Vastuseks braavohüüetele mängis Prokofjev Mjaskovski «Kapriisi». Kontserdi edu oli erakordne. Üheski välismaa kontserdisaalis polnud Prokofjevile osaks langenud sellist üksmeelset vaimustatud suhtumist. Leningradis, kus aasta tagasi esmakordselt Nõukogude Liidus lavastati ooper «Armastus kolme apelsini vastu», kujunes kohtumine Prokofjeviga veelgi tormilisemaks. Vabadel tundidel kõndis helilooja erutuse ja meeleliigutusega oma nooruselinna tänavail ning väljakutel. Ooperietenduse ajal istus Prokofjevi kõrval Lunatšarski, kes kunagi oli andnud talle välispassi. Rõõmustades oma «hooldusaluse» tagasituleku üle, tähendas rahulolevalt ooperi muusikat kuulav Lunatšarski: «Sküüdi

---

[1] Persimfans (Первый симфонический ансамбль Моссовета) — dirigendita sümfooniaorkester Moskvas a. 1922—1932. Loodi Moskva Konservatooriumi professori L. Tseitlini algatusel. — Tõlk.



S. S. Prokofjev Moskvas

süit — see on taltsutamatu loodusjõud, «Kolm apelsini» aga pokaal šampanjat.» Rahvakomissari kutsel veetis Prokofjev koos abikaasaga tema juures hubase õhtu (Lunatšarski elas Denežnõi põiktänavas). Helilooja mängis oma klaveriteoseid ja lõpuks esitas võõrustaja palvel fragmente «Armastusest kolme apelsini vastu».

Edasi viis tee Kiievisse, Harkovisse, Odessasse ja 18. märtsil taas Moskvasse, kus Prokofjev andis kaks lahkumiskontserti. Persimfans mängis Klassikalist sümfooniat ja Sküüdi süiti, Prokofjev esitas Teise kontserdi. Teadlaste Majas korraldati bankett. Sõbrad saatsid kaasmaalase jaama. Prokofjev soovis kõigile peatset jällenägemist, suutmata varjata teda haaranud erutust. Otsustati, et detsembris sõidab ta jälle kodumaale. Prokofjevi külaskäik elustas huvi tema lavateoste vastu. Kiievis lavastati ballett «Narr» (süidi partituuri järgi). Leningradis otsustati repertuaari võtta «Mängur», millega seoses vaatas Prokofjev Pariisis teose taas läbi ning tegi uue redaktsiooni.

Järjekordseks välismaal valminud teoseks oli ballett «Kadunud poeg», mille ta kirjutas Djagilevi jaoks, ja Kolmas sümfoonia, kus leidis osalist kasutamist «Tuliingli» temaatika.

Sõbrad Nõukogudemaalt külastasid Prokofjevit Prantsusmaal. 1928. aasta suvel tehti tore automatk maa lõunaosas koos V. Sofronitski, V. Meierholdi, A. Afinogenovi, hiljem B. Assafjevi ja P. Lammiga. Eriti meeldejääv oli kohtumine Lotringis elava konservatooriumi professori A. Winkleri ning tema juures külaskäigul viibinud A. Glazunoviga.

Uueks kirgliku huvi objektiks sai Prokofjevile auto. Marsruudid mõtles ta varem hoolega läbi, kalkuleerides seejuures täpselt aega. Need lühikesed «puhkused», mida helilooja endale lubas, kujunesid alati väga huvitavaks. Muljeteküllus andis rikkaliku loomingulise pagasi. Mitte üksnes Prantsusmaa ei vaadatud üle põhjast lõunasse ja idast läände, vaid ka maaliline Šveits oma kõrgete mäekurudega, muinasjutuliselt kaunite orgudega, jääliustikega, kohisevate mägijõgedega. Tihti valiti reisi vältel välja suvine puhkepaik. Üks kaunimatest leidudest oli muistne loss Bourget' järve kaldal, keskaegne hiiglasuure terrassiga ehitis, mis paiknes romantiliselt kinguharjal. Suurtes mahajäetud tubades sumisesid öösiti prussakad ja



A. K. Glazunov, S. S. Prokofjev ja A. A. Winkler. 1927. aasta. (Elsass-Lotring).

tarakanid, kellele anti naljatades nimeks «nõiutud rüütlid». Nagu alati, töötas Prokofjev väga palju. Ta seadis end sisse ruumikas toas, kus seisis klaver. Siin toimusid huvitavad kohtumised kuulsa lauljatari Niina Košitsi, viiulikunstnik Kochański, Stravinski ja dirigent Ansermet'ga.

Tagasipöördumine Pariisi samal sügisel oleks lõppenud peaaegu traagiliselt: auto kaotas täiskäigul vasaku tagaratta. Roolis istuv Sergei Sergejevitš ja kogu perekond olid avarii üleelanute ebameeldivas seisundis. Kõigepealt vapustus, lisaks marrastused, isegi kerge ajupõrutus. Kuna Prokofjev oli kukkunud peopesadega vastu asfalti, ei saanud ta kaks kuud näppugi klaveri külge panna.

Kuid nagu öeldakse, pole halba ilma heata. 1929. aasta novembris sõidab helilooja taas kodumaale. Ta on ütlemata rõõmus, et pole seekord seotud mingisuguste esinemistega nagu eelmise külaskäigu ajal, mil ta enda sõnade järgi «elu ei näinudki». Reisi eesmärgiks olid läbirääkimised lavastuste üle: Suur Teater kavatses repertuaari võtta «Terase tantsu», mille muusikat oli esitatud kontsertidel. Samas vaatas Prokofjev «Armastust kolme apelsini vastu», mis lavastati varsti pärast unustamatut esiettekannet Leningradis.

1930. aasta alguses sooritab Prokofjev triumfaalse turnee Ameerikas. 12 sümfoonia- ja 11 kammerkontserti abikaasa kammerlauljatar Lina Luberi osavõtul demonstreerisid publiku ning ajakirjanduse muutunud suhtumist heliloojasse. Sündis see, millest Prokofjev unistas kaksteist aastat tagasi, esimesel külaskäigul: parimad orkestrid esitasid tema teoseid, ta esines rikkaima ookeanitaguse maa suurimates saalides, New Yorgi Metropolitan pidas läbirääkimisi «Tuliingli» lavastamiseks...

Seekord läbis Prokofjev Ühendriigid ookeanist ookeanini, viibis Kanadas ja Kuubas. Saabudes New Yorki mere poolt, imetles ta pilvelõhkujatelinna kordumatut fantastilist panoraami. Abikaasa meenutab, millist peaaegu lapselikku vaimustust tekitas Prokofjevis sõit praamiga üle Mississipi, kus kallaste ääres lesisid sogases vees laisalt krokodillid, vahtides neid juhmilt oma pungsilmadega. Imetlusväärselt võimas Niagaara, meelihaarav loojakueelne Arizona kõrbemaastik, mille taustal valendasid päikesest pleekinud hobuseluukered...

Kuubas üllatas looduse harukordne värvikus ja heldus,

kuid kõigest nähtust sügavalt haaratuna lausus Prokofjev ometi, et tal on «põhjamaine hing» ja et ta «ei võiks siin elada»...

Reisi vältel leidis aset palju tähelepanuväärseid kohtumisi, millest üheks tähtsamaks võiks pidada tutvumist kuulsa dirigendi Arturo Toscaniniga. Kuna Prokofjevil ei avanenud võimalust viibida ühelgi Toscanini kontserdil, kutsuti ta erandit tehes orkestriproovile. Prokofjevile jäid alatiseks meelde Toscanini haruldane nõudlikkus orkestrantide vastu ja esituse unustamatu täiuslikkus.

Kuid veelgi sügavama jälje jättis kohtumine Rahmaninoviga. Täiesti juhuslikult sattusid mõlemad heliloojad samale Ameerikasse viivale aurikule (see oli esmaklassilisim, üks suurimaid maailmas — aurik «Berengaria»). Pikk teekond üle ookeani jättis palju aega arutlusteks muusikast, interpretatsioonist. Kõige erutavamaks teemaks mõlemale oli Venemaa, kuhu jutt ikka ja jälle tagasi pöördus. Rahmaninovi huvitasid väga Prokofjevi reisid Moskvasse ning Leningradi. Ta päris üksikasjaliselt ja õhinaga, milles oli tunda varjatud kojuigatsust.

Ikka rohkem hakkas see tunne rõhuma ka Prokofjevit. Uued tööd rahuldasid millegipärast vähe, pealetükkivalt ründasid aina samad küsimused helikeele lihtsusest ja keerukusest, väljendusvahendite uudsusest. Nii keelpillikvartett, kirjutatud Washingtoni Kongressiraamatukogu tellimusel, kui ka ühevaatuslik ballett «Dnepri ääres» ning Neljas (ühele käele) ja Viies klaverikontsert, tööd op. 45, ühendatud nimetusega «Asjad iseeneses», osutusid autori sõnade järgi «fataalselt keerukaiks», nende ettekanne ei toonud kaasa senist rahulolu. Püüdes leida lahendust, arutles Prokofjev järgmiselt: «Ma otsisin lihtsust, kuid seejuures kartsin, et see lihtsus muutub vanade vormelite korrutamiseks, «vanaks lihtsuseks», mida uuele heliloojale pole vaja. Lihtsuseotsinguil järgisin ma alati «uut lihtsust», ja tuli välja, et uut lihtsust uute võtetega, peamiselt uute intonatsioonidega ei tunnistatud üldse lihtsuseks. Mõnes kohas mul lihtsalt ei õnnestunud lihtne olla — see on teine asi. Kuid ma ei kaota lootust, et terve hulk teisi kohti ometi aja jooksul üpris lihtsaiks osutuvad — siis, kui kõrv uued intonatsioonid omaks võtab, see tähendab, kui uued intonatsioonid käibele lähevad.»

Loomulikult võib igal heliloojal olla rohkem ja vähem

õnnestunud teoseid. Kuid antud juhul oli ebaedu põhjuseks akadeemilisuse pitser, süvenemine kitsalt professionaalsetesse heliloomingu ülesannetesse. Lihtsus ja keerukus iseenesest ei otsusta teose elujõulisuse ega mõistetavuse astme üle. Tähtis on sisu, mis annab kindla suunitluse, mõtte selguse.

Mida siis sai Prokofjev välismaalt? Mil määral mõjutas teda tihe läbikäimine Lääne-Euroopa muusikutega, tutvumine teiste rahvaste vaimukultuuriga? Kui palju tõtt oli kodanlike kriitikute väidetes, nagu võiks Prokofjevi ande arengut välismaaperioodil sedastada «formaalsete» ideede kütkeis olevate kuulsate Euroopa heliloojate eeskujuga?

Kui geniaalne Glinka sada aastat tagasi sõitis Saksamaale, et Dehni juures täiendada oma teadmisi kompositsiooniteooria alal, sealt edasi aga Itaaliasse, klassikalisele ooperimaale, kostis hulgaliselt hääli, et sel oli otsustav tähtsus vene klassikalise muusika rajamises. Kui need väited olid ülekohtused Glinka suhtes, siis seda vähem on neil alust Prokofjevi puhul. Oma noorusest hoolimata (27 aastat) oli Prokofjev jõudnud kujuneda omanäoliseks heliloojaks, kes rajas iseseisva tee kunstis. Silmaringi kaheldamatu avardumine, tutvus arvutu hulga kunstinähtustega ei eksitanud teda valitud teelt kõrvale. Jäädes tüüpiliselt venepäraseks heliloojaks erilaadilise karakteri ja tegelikkusetajuga, meloodika ning selle väljendusvahendite spetsiifilise värvinguga, kuulus Prokofjev puhtformalistlike muusikavoolude vastasrinda. Prantslased tembeldasid ta «kutškistide» [1] järglaseks, kuna nad nii selgesti eritlesid Prokofjevi muusikas vene algupära.

«Võõras õhk ei tule mu inspiratsioonile kasuks, sest ma olen venelane. Kõige sobimatum sellisele inimesele nagu mina on elada maapaos, jääda vaimsesse kliimavöösse, mis ei vasta *minu rahvusele*. Minu kaasmaalased ja mina kanname endaga kaasas oma kodumaad. Muidugi mitte kõike, vaid üsna veidi, just niipalju, et alguses teeb see natuke haiget, siis ikka rohkem, rohkem ja rohkem, kuni viimaks peaaegu hävitab (selle tõendajaks on Šaljapini, Rahmaninovi ning Kuprini elutragöödia. — *L. D.*). Teie ei suuda seda lõpuni mõista, kuna te ei tunne minu kodumaad. Kuid vaadake kõiki minu kaasmaalasi, kes

[1] «Võimsa rühma». — Tõlk.

elavad võõrsil. Nad on liiga palju sisse hinganud kodumaa õhku. Sinna pole midagi parata. Nad ei suuda ennast lahti kiskuda. Ma pean tagasi minema. Pean uuesti ajama oma juured kodumulda. Pean taas nägema tõelist talve ja üleöö puhkevat kevadet. Mu kõrvus peab helisema vene keel, ma pean rääkima inimestega, kes on minuga sugulased verelt ja vaimult, et nad annaksid mulle tagasi selle, mis mul siin puudub: oma laulud, minu laulud. Siin ma nõrken. Mind ähvardab akadeemilisuse surmaoht. Jaa, mu sõber, ma lähen tagasi...»[1]

---

[1] С. Морэ, Глазами друга. Vt. kogumikku «Сергей Прокофьев. Статьи и материалы», lk. 367.

„MASSID TAHAVAD SUURT MUUSIKAT"

Prokofjev saabus kodumaale nõukogude muusikakultuuri hiiglaslike edusammude päevil. Ilmusid väärteosed, mis pälvisid nõukogude rahva armastuse ja äratasid kogu maailma eesrindlike kultuuriinimeste tähelepanu. Pärast pikka hingetõmbeaega, uue, sotsialistliku kunsti tekkeperioodi (20-ndad aastad ja 30-ndate algus) järgnesid viljakad tööpäevad kõigis kunstiloomingu sfäärides. Ilmusid A. Tolstoi «Kannatuste rada» ja M. Šolohhovi «Vaikne Don», A. Afinogenovi, A. Korneitšuki, N. Pogodini näidendid. Neis sünnivad uue põlvkonna, uue ühiskonnakorra esindajate karakterid. Puhkeb õitsele nõukogude filmikunst teemade ja süžeede laiahaardelisuses ning mitmetahulisuses. Kino muutub I. Dunajevski, D. Šostakovitši, vendade Pokrasside nooruslikust reipusest ja elurõõmsast energiast kantud laulude propageerimise tõhusaks vahendiks. Kõrvu lauluga arenevad ka teised muusikažanrid. Valmivad M. Mjaskovski suurepärased sümfooniad (12., 16., 18., 21.). Muusikaliseks suursündmuseks kujunes Šostakovitši Viies sümfoonia, mis jäädvustas kaasaegse moraalse palge. Kangelaslikud minevikuleheküljed leidsid väljendamist aga J. Šaporini kantaatsümfoonias «Kulikovo väljal» ning M. Kovali oratoo-

riumis «Jemeljan Pugatšov». Ooperižanris teenisid rahva tunnustuse D. Kabalevski «Colas Breugnon» ja I. Dzeržinski «Vaikne Don». Edusamme teeb ka nõukogude ballett, rikastudes uue temaatikaga: R. Glieri «Punane moon», B. Assafjevi «Pariisi leek» ning «Bahtšisarai purskkaev».

Prokofjev sattus otse loomingujõudude keerisesse. Ta oli sõna tõsises mõttes jahmunud sellisest kultuurilise ülesehitustöö hoost, publiku enneolematust aktiivsusest.

Kodumaale tagasituleku mõte küpses Prokofjevil mitu aastat. Sidemete taastamine konservatooriumisõprade Mjaskovski ja Assafjeviga, sagenenud turneed Nõukogude Liitu (1927, 1929), Prokofjevile täiesti uudse auditooriumi muutumatult südamlik vastuvõtt dikteerisid selle otsustava sammu. Aastail 1932—1933 on heliloojal välismaal veel mitmeid asjaõiendusi (uue balleti «Dnepri ääres» lavastamine Pariisis, Viienda kontserdi esiettekanne, kontsertreis Ameerikasse), kuid tema loomingulised plaanid on juba seotud Nõukogude Liiduga.

Prokofjev võtab sõna ajalehtede «Вечерняя Москва» ja «Известия» ning ajakirja «Советская музыка» lehekülgedel, kõneldes oma plaanidest, arvamustest kaasaegse kodanliku kunsti kohta, soovist töötada suurvormide kallal, positiivset alget, ülesehitustöö heroismi, uut inimest jaatavate süžeede otsinguist. Helilooja kirjutab muusika filmile «Porutšik Kiže» (J. Tõnjanovi novelli aineil), pidades seda tööd «suleprooviks — kui mitte nõukogulikule süžeele, siis vähemalt nõukogulikule auditooriumile, ja seejuures kõige laiemale».

Sellesama auditooriumiga kohtub Sergei Sergejevitš mitte üksnes Moskvas, Leningradis, Kiievis ja Odessas, vaid ka Tšeljabinski traktoritehases ning Uraali masinatehases. Prokofjev kirjutas: «Olin lausa üllatatud pingelisest tähelepanust, millega sealne auditoorium kuulas minu helitöid. Pean avameelselt ütlema, et Tšeljabinski töölised ilmutasid kontserdi kava vastu märksa suuremat huvi kui mitmed Lääne-Euroopa ja Ameerika kultuurikeskuste kvalifitseeritud auditooriumid.» Helilooja tunnistab sõnaselgelt, et loomingutingimused kodumaal on muutunud hoopis teistsuguseiks: «Pole enam need ajad, kus muusikat loodi ainult imeahta esteetide ringi jaoks. Praegu on tohutud rahvamassid pööranud näo tõsise muusika poole ja jäänud küsivalt ootele.»

Prokofjev põrkab tema enda sõnade järgi kokku sellise «enneolematult ebatavalise nähtusega» nagu rahvaloomingu teatri avamine Moskvas, kus isetegevuslik ühendkoor esitas tema akompaneerimisel laulu «Partisan Železnjak».

Helilooja töötab hämmastava intensiivsusega. Ta kirjutab kantaadi, mis on pühendatud Oktoobrirevolutsiooni 20. aastapäevale, Esimese viiulisonaadi, Kuuenda, Seitsmenda ja Kaheksanda klaverisonaadi (kaks viimast lõpetas ta juba sõja-aastail), mõned massilaulud ja marsid sõjaväeorkestrile. Erilise koha omandasid teosed Puškini 100. surma-aastapäeva suurejooneliseks tähistamiseks: muusika draamaetendusele «Boriss Godunov», «Jevgeni Onegin», filmile «Padaemand» ning kolm romanssi: «Männid», «Koidupunal», «Sinu kambrisse». Draamaetendustele ja filmile kirjutatud muusikat neil aastail ei esitatud (hiljem kasutas Prokofjev seda osaliselt teistes teostes), romansid aga hõivasid väärilise koha nõukogude puškiniaanas. [1]

Puškin oli Sergei Sergejevitšile kallis tema maailmataju harmoonilisuse, tarkuse ja optimismi pärast. Prokofjevit köitsid alatiseks Puškini värsi imetlusväärne täiuslikkus, keele eriline laulvus ja musikaalsus, kujundliku sisu poeetilisus. Suurepärane värssromaan «Jevgeni Onegin» oli helilooja lemmikraamatuid, millest ta kunagi ei lahkunud. Eriti erutasid teda leheküljed Tatjana külaskäigust Onegini tühjaksjäänud koju.

Juba nooruses unistas Prokofjev kirjutada ooper kuulsast vene poeedist. Ühe süžeelise motiivina mõlkus tal mõttes teema: Puškin ja Glinka. Naudinguga luges ta poeedi kirju, tutvus ulatusliku kirjandusega tema kohta, millest eriti köitis tähelepanu Veressajevi andekas essee «Puškin elus».

Koostöö Nõukogudemaa draamateatritega, läbikäimine niisuguste silmapaistvate režissööridega nagu Vahtangov, Meierhold, Tairov oli Prokofjevile erakordselt viljastav ning andis tõuke intensiivseiks otsinguiks teatrimuusika valdkonnas.

Kaua püsib kuulajate mälestusis Prokofjevi muusika etendusele «Egiptuse ööd» Moskva Kammerteatris. Süga-

[1] Samal ajal kirjutasid romansse Puškini tekstidele J. Šaporin (eriti tuntuks on saanud tema «Manamine»), G. Sviridov («Lehed langevad», «Teel Ižorõsse»), A. Aleksandrov, V. Šebalin, M. Koval.

vaima mulje jättis Kleopatra monoloog (selles osas esines kuulus draamanäitleja Alissa Koonen) «Palee säras». Tugevdatud muusikalise saatega, milles kajastus kangelanna tunnete komplitseeritus, sai sellest dramaatilise tegevuse tõeline kulminatsioon.

1935. aasta juunis viibis Prokofjev koos perekonnaga esmakordselt Laste Keskteatris. Vaatepilt mõjus äärmiselt haaravalt. Suur hulk lapsi oli mugavais tugitoolides peremehelikult istet võtnud ja ootas kannatamatult «oma» etendust — seekord L. Polovinkini ooperit «Kalur ja kalake». Prokofjev oli täpselt niisama elevil kui tema pojadki (noorem seitsme-, vanem kaheteistkümneaastane), reageerides elavalt kõigele, mis laval juhtus. Ja kui teatri kunstiline juht N. Satz tegi ettepaneku kirjutada sümfooniline muinasjutt, mis aitaks lastel muusikainstrumente tundma õppida, oli Prokofjev rõõmuga nõus. Laste taju konkreetsusest lähtudes tegi autor järgmise valiku: linnuke — flööt, kass — klarnet, hunt — metsasarv, vanaisa — fagott, kartmatu pioneer Petja — keelpillirühm. Ettekande kava oli selline: tutvustada algul lapsi instrumentide eri liikidega, demonstreerides neist järgemööda igaüht. Siis esitleda lastele muinasjutu tegelased koos nende juhtmotiiviga. Edasi aga algab juba muinasjutuvestmine, mis kinnistab tutvuse sümfooniaorkestri koosseisu kuuluvate pillidega. Muinasjutu pealkirjaks oli «Petja ja hunt». Prokofjevi muusika reljeefne kujundlikkus kindlustas endale hiilgava edu. Teater sai palju vaimustatud kirju. Näiteks kirjutas kümneaastane kooliõpilane: «Mulle meeldis väga muusika Petjast, linnukesest ja hundist. Kui ma seda kuulasin, tundsin kohe kõik ära. Kass oli ilus, käis hiilides, oli kaval. Pardike oli vigane ja rumal. Kui hunt ta ära sõi, oli mul kahju. Mul oli hea meel, kui lõpuks jälle tema häält kuulsin. Kõige rohkem meeldis mulle, kuidas Petja hundiga võitles ja kuidas kõik pillid mängisid, kui hunt kinni püüti ja loomaaeda viidi. Ma joonistasin sellest pildi. Mängisin seda ka klaveril, aga orkestriga tuleb kõik hoopis huvitavamalt välja. Kirjutage, kui veel kontserdi annate.»

Samal ajal valmis tsükkel «Lastemuusika» (12 kerget klaveripala), kolm lastelaulukest häälele klaveri saatel: «Lobiseja», «Magus lauluke», «Põrsakesed» (A. Barto ja N. Sakonskaja värsid). Nimetatud tööd tegid Prokofjevi väga populaarseks nõukogude mudilaspere seas. Mõne lap-



S. S. Prokofjev grupi nõukogude heliloojatega. (Vasakult: A. I. Hatšaturjan, U. Hadžibekov, D. D. Šostakovitš, P. M. Glier, S. S. Prokofjev, J. A. Šaporin, D. B. Kabalevski, I. I. Dzeržinski, M. V. Koval, V. I. Muradeli)

sega pidas helilooja kirjavahetust ajakirja «Pioneer» kaudu, vastates arvukaile küsimustele heliloojameisterlikkuse saladuste kohta. Tõsine jutuajamine tekkis teemal «Kas meloodiad võivad otsa lõppeda». Loogiliste ja isegi matemaatiliste argumentide varal kummutab helilooja sellise võimaluse arvestusega, et igal meloodial võib olla kuus miljardit varianti. «Ärgem muretsegem selle üle, mis tuleb mitme miljoni aasta pärast. Parem õppigem armastama tõelist, head muusikat. Mis on aga tõeline ja hea? Mitte banaalsed laulukesed, mis meeldivad otsekohe, homme on aga nii tüütud, et neid on võimatu kuulata. Hea on see muusika, mis võrsub klassikalistest teostest ja rahvalauludest. Te küsite: miks siis just klassikaline ja rahvamuusika on tõeline, hea? Sellepärast, et ta on olnud

proovil juba kümneid, isegi sadu aastaid, ja nii nagu teda armastati varem, nii armastatakse ka praegu.»[1]

Seistes uue, ebatavaliselt tähelepaneliku ja teadmishimulise publiku ees, püüdis Prokofjev temaga kõnelda tõsiselt, kaasaegse loomingutehnika kõrguselt. Ta välistas mistahes võimaluse muganduda mahajäänud maitsega, pidades seda «inimestega suhtlemises lubamatult ebasiira» helilooja loomingu diskrediteerimiseks.

«Massid tahavad suurt muusikat, suuri sündmusi, suurt armastust,» väitis ta. «Nad mõistavad palju rohkem, kui mõned heliloojad arvavad, ja tahavad saada täiuslikumaks.»

Taolise loomingupositsiooni õigsust kinnitab Prokofjevi debüüt suurvormide alal — ballett «Romeo ja Julia». Kõrgeid eetilisi ideaale rõhutatakse siin sügavalt emotsionaalse, dramaturgiliselt mõjusa muusika vahenditega. Esikohal seisab peategelaste iseloomu sügav ja igakülgne lahtimõtestamine, keskaegse suguvõsavaenu ning igikauni nooruse rüpes peituva armastuse ja elu-usu reljeefne kujutamine.

Hulljulge mõtte luua ballett Shakespeare'i süžeele sisendas Prokofjevile suur nõukogude režissöör ja Shakespeare'i tundja S. E. Radlov. Muusikaajalugu tunneb vähe Romeo ja Julia surmast tugevamat armastust kujutavaid teoseid. Nende seas on Rossini ooper, Berliozi sümfoonia, Tšaikovski avamäng ning kuulus duett. Kuid Shakespeare ja ballett — see mõte tundus paradoksaalsena. Ometi oli võimatu mitte usaldada Radlovit. Leningradi teatrilavadel triumfeerisid tema lavastatud «Hamlet» (Prokofjevi muusikaga), «Othello», «Romeo ja Julia». S. M. Kirovi nimelises Ooperi- ja Balletiteatris aga sündisid Radlovi kui kunstilise juhi käe all 30-ndate aastate parimad balletilavastused: «Pariisi leek», «Bahtšissarai purskkaev», «Kaotatud illusioonid». Radlov ei pöördunud Prokofjevi poole juhuslikult — nende loominguliste huvide lähedus ilmnes juba 1926. aastal, «Kolme apelsini» lavastades.

Stsenaariumi esimene variant valmis juba 16. mail 1935. aastal Polenovos, Suure Teatri puhkekodus. Klaasterrassilt, kus asus helilooja töökabinet, avanes imeilus vaade

---

[1] Ajakiri «Пионер» 1939, nr. 7, lk. 80—83.

looklevale Okaale, lõputuile niitudele. Tõeline vene loodus, mida Prokofjev nii väga armastas ja mille rüppe ta tuli tagasi pärast pikki rännuaastaid, tekitas püsivalt reipa meeleolu ning väsimatu teotahte. Neil asjaoludel oli otsustav tähtsus, et «Romeo ja Julia» muusika on üks kõige täiuslikumaid teoseid, suure loomingulise individuaalsuse õitsengu tähiseid.

Ometigi oli balleti tee esietenduseni pikk. Lavastust kinnipidav formaalne norimine süžeelise kompositsiooni kallal lõppes õnnelikult. Arusaamatuste peapõhjus peitus aga Prokofjevi omapalgelises muusikas, mis tantsijaile nii harjumatuna tundus.

Balletis oli vähe selge ja lihtsa rütmikaga puhttantsulisi numbreid. Keskendanud kogu tähelepanu karakterite psühholoogiale, hingeliigutuste rikkusele, kasutas Prokofjev puhttarbelisele (sõnasõnalises tähenduses) balletimuusikale võõraid väljendusvahendeid. Lüüriliste stseenide kammerlikkus, orkestratsiooni läbipaistvus, rütmide sage vaheldumine valmistasid tantsijaile teatud «ebameeldivusi». Nagu Ulanova kirjutab, polnud nad tollal niisuguse muusikaga harjunud ja lihtsalt «pelgasid» seda. Helilooja, kes tundis umbusaldust endiste õukonnateatrite traditsioonikindlailt lavadelt pärinevate «kivikujude» vastu, omakorda käitus vahel samuti väga valvsalt. Süngena ja vaikivana viibis ta peaaegu igal proovil. Vastastikune vaenulikkus põhjustas mõnigi kord ebameeldivaid arusaamatusi. Üks selliseid lahkhelisid tekkis lüürilise lõokesestseeni ajal.

Julia lausub armastatule hüvastijätul:

Kas lähed juba? Päev on ju veel kaugel.
See oli ööbik, aga mitte lõoke,
kes hõikas, kohutades sinu kuulmeid.
Ta laulab öösi seal granaadipuul.
Mu armsam, usu mind, see oli ööbik...

Flöödi õrna meloodiat oli vaevalt kuulda lava sügavuses, kus seisid peategelased, ning nad hilinesid sisseastumisega. Lavastaja ilmutas rahulolematust. Helilooja ütles meelepahaga: «Teile on vaja trumme, aga mitte muusikat!» ... Kuid lõpuks ta mõistis, et tantsijad pole süüdi, ja tegi orkestratsiooni kõlavamaks.

Lavrovski, etenduse lavastaja, meenutab veel teist juh-



Stseen balletist «Romeo ja Julia»

tumit, mis illustreerib helilooja ja osatäitjate äärmiselt erinevat suhtumist laval toimuvasse. Sellessamas kolmandas vaatuses, kui Romeo on just Julia magamistoast lahkunud, sisenevad vanemad ja peigmeheks tunnistatud Paris. Tantsijad olid veendunud, et seda stseeni peab saatma pidulik, pompoosne muusika. Ja olid äärmiselt nördinud, kuuldes selle asemel Julia esimese balli summutatud vastukaja. Prokofjev püüdis selgitada stseeni allteksti. On ju kangelanna ikka veel Romeoga kohtumise mõju all ega suuda vastu võtta uusi muljeid. Ja alles siis, kui ta mõistab vanemate tahet, ning mitte miski hinna eest soovides saada Parise naiseks, tormab ta toogat vaevalt ümber haarates paater Lorenzo juurde. Orkestrist kostab nagu tuulekeeris ning kirglikud mässulised helid ühinevad võimsaks taltsutamatuks hoovuseks.

Etenduse valmimise käigus muutus kontakt järjest paremaks. Ballett hakkas juurde võtma «liha ja verd». Näitlejad elasid üha rohkem sisse uudsesse muusikasse, nad hakkasid tunnetama, kui orgaaniliselt ühtivad kangelaste žestid, liikumine Shakespeare'i tragöödia vaimus väljapeetud dramaatilise tegevusega. Saanud üle kuulamisinertsist, hakkasid osatäitjad mõistma Prokofjevi muusika tugevaimat külge: ilmekat karakteersust, peaaegu silmanähtavat kujundlikkust, mis dikteeris selgesti lavalise tegevuse iseärasused, rolli koreograafilise joonise. Ulanova kirjutas hiljem: «Tema muusika — see on tantsu looja ja hing, tema Julia minu lemmikkangelanna, kontsentraat sellest helgusest ja humanismist, hingepuhtusest ja üllusest, mis võluvad peaaegu igas Prokofjevi teoses.» [1]

Prokofjev avas harukordselt julgesti, novaatorlikult surematu teose sisu. Ta mõtestas omal viisil lahti peakangelased, omistades Juliale õrnuse ja puhtuse, Romeole poeetilise unistajanatuuri — erinevalt Shakespeare'i kangelaste ohjeldamatust kirglikkusest. Ballett «Romeo ja Julia» on koreograafiline draama, kus esikohal ei seisa divertismentlik (tantsuline) alge, vaid karakterite tõepära. Peategelasi kujutab helilooja sügava realismiga. Vallatu tütarlaps-Julia, hoogne «kitsekese»- ning «lõkerdaja»-liikumistes, ja armunud Julia veetlevad tunnete ning tegude piiritu siirusega, muusika sügava hingestatusega. Rohkem kui kümme teemat väljendavad seda komplitseeritud,

[1] «С. С. Прокофьев. Материалы, документы, воспоминания», lk. 264.

paljutahulist karakterit. Nende seas on helged flöödimotiivid, mis kirjeldavad Julia hingepuhtust ning üllust, ja pinevad pateetilised meloodiad, mis otsekui annaksid edasi armunute ärevat kõnet. Üht neist teemadest esitab vanaaegne mahlaka, laulva tämbriga instrument *viola d'amour*. Teist mängivad kõlavalt trompet, metsasarved hoogsate, kevadiselt täiekõlaliste keelpillifiguratsioonide taustal. Lüüriliste tunnete kulminatsiooniks on palkonistseen. Mahedalt ning kiirustamata esitab orel armastuslaulu — madrigali —, Romeo esimese pöördumise armastatu poole. Muusika muutub järk-järgult tormakamaks, ärevamaks, kõlab armastusavaldus, hiljem armuvannete teema. Need korduvad ka kolmandas vaatuses — jumalagajätustseenis.

Ülevatele lüürilistele teemadele vastanduvad vaenu, vägivalla, suguvõsa kättemaksu teemad. Need kõlavad energiliselt ja kurjalt, nende raskekaalulisust, «rahnulisust» kriipsutavad alla lõikavalt dissonantne harmoonia ning vaskpuhkpillide koor («Hertsogi käsk», nr. 7). Feodaalide ülbust ja kättemaksuhimu sümboliseerib kuulus «Rüütlite tants», mis esitatakse Capulettide ballil. Selle raskelt korrapärane liikumine, jäik rütm, energilistes «võidukadentsides» peituv raevukas jõud loob julma ning halastamatu kujundi.

Dramaatilisteks kulminatsioonideks balletis on verised duellistseenid. Esimese duelli ohvriks langeb lõbus ja teravmeelne Merkutio. Vihkamise pime jõud juhib Tybalti Romeo vastu. Leinarongkäik, millega lõpeb teine vaatus, on uueks üleskutseks halastamatusse võitlusse.

Katkendlikest teravaist akordidest kostaksid nagu julma ja halastamatu saatuse piitsahoobid.

Šeikspiirlikult eredaks kontrastiks, renessanslikuks elujaatuseks on rõõmus tantsukeeris Verona tänavail. Sütitavad tarantellarütmid taaselustavad keskaegse Itaalia («Hommikutants»). Rahvalik, plebeilik huumor ning vaimukus leiavad väljenduse elegantses lendlevas skertsos, mis sarnaneb nooruslikult keevalise galopiga («Tänav ärkab»).

Tänapäeval on see ballett vallutanud maailma suurimad teatrilavad.

Tähtsa koha Prokofjevi 30-ndate aastate loomingus omandab massilaul — nõukogude muusikale tol perioodil väga iseloomulik žanr. Laulud V. Lebedev-Kumatši, S. Maršaki, A. Prokofjevi tekstile koondusid kahte süiti:

«Meie päevade laulud» (solistidele, segakoorile ja sümfooniaorkestrile, 1937) ning «Seitse laulu» (häälele ja klaverile, 1939). Temaatikaks on Nõukogude kodumaa ülistamine («Maa kasvab»), töövõidud («Stahhaanovlanna»), komsomoliehitused Amuuril («Tütarlaps», «Kõndis staniitsas kasakas»), Arktika alistamine («Polaarmere kohal»).

Taotledes helikeele selgust, ei saavutanud Prokofjev siiski alati seda siirust, kergesti meeldejäävat meloodiat, mis veetleb Dunajevski ning vendade Pokrasside lauludes. Paremini õnnestusid dramaatiline ballaad «Vend venna eest» ja hoogne tšastuška «Anjutka». Viimane sai ajalehe «Pravda» preemia, aastaid hiljem leidis kasutust ooperis «Jutustus tõelisest inimesest».

Pöördudes rahvalike tekstide poole, püüdis Prokofjev ka meloodias rõhutada rahvuslikku omapära. «Kasutasin siin oma viise,» kirjutas ta, «kuid lähenesin rahvuslikule stiilile.» («Olge terveks» valgevene tekstile ning «Kuldne Ukraina»). Need laulud kujunesid otsekui eskiisideks kantaadile «Tervitus», mis sünteesis mitmete rahvaste (ukraina, aserbaidžaani jt.) laulufolkloori.

Monumentaalse kavatsusena paistab silma heroilis-patrioótiline kantaat «Aleksandr Nevski» (1938—1939), mille muusika oli esialgselt kirjutatud kuulsa nõukogude režissööri S. Eisensteini samanimelise filmi tarvis.

Kantaadis «Aleksandr Nevski» avaldub esmakordselt Prokofjevi ande rahvuslik alus oma eepilises monumentaalsuses, mis oli omane kuulsatele vene klassikutele Glinkale ja Borodinile. «Aleksandr Nevski» muusikat kuulates meenuvad «Ivan Sussanini» ja «Vürst Igori» võimsad rahvastseenid. Episoodides aga, mis kujutavad ajaloolist Peipsi Jäälahingut, kerkib mällu üks paremaid lahingustseene vene muusikas — Rimski-Korsakovi «Lahing Kerženetsi all». See tugev side klassikaliste traditsioonidega ei välista Prokofjevi muusika tohutut omapära, seda ebatavalist reljeefsust, mis on olemuselt lähedane kaasaegse kunstniku pintsli all elustunud muistsetele vene freskodele.

Tegevus toimub 13. sajandil. Elustada kauget minevikku seitsesada aastat hiljem — ega ülesanne olnud just lihtne! Missuguse muusikaga iseloomustada vene vabasid inimesi — Pihkva ja Novgorodi tublisid elanikke, kuidas kujutada ristirüütlite barbaripalet?

Oli suur kiusatus abi otsida kujutatava ajastu vaimulikest lauludest. Kuid tutvus keskaegsete katoliku koraalidega näitas, et see muusika oleks kaasaegsele kuulajale piinaks. Järelikult tuli Jäälahingus kaasalööjaid kujutada kaasaegselt, 20. sajandi päraselt, ignoreerida karakteriseerimisel ajaloolist tõepära.

Lihtsam oli vene teemadega. Rahvalauluelementide mitmekesisusest — põliinaviiside suurejoonelisest eepilisusest ja nooruslikust uljusest, lüüriliste laulude südamlikkusest — tõi Prokofjev päevavalgele vene rahva põlised iseloomujooned.

Ristirüütleid kujutatakse peamiselt orkestrimuusika vahenditega. Neid iseloomustab lahenematute dissonantside jõhkrus, ebatavalised tämbrilised kombinatsioonid.

Vaenlase barbariloomusele vastavate kriiskavate heliefektide loomist abistas tõhusalt kino helisalvestustehnika. Prokofjev leiutas nn. ümberpööratud orkestreeringu, mis seisab selles, et mikrofonile lähendatud nõrgemad instrumendid (näiteks oboe) kõlavad tugevamalt ja «õudsemalt» kui salvestusseadmest kaugemale paigutatud tromboonid.

Samal ajal kui valmis «Aleksandr Nevski» muusika, märatses Euroopas pruun fašismikatk ning Teise maailmasõja tulekahju lõõmas üha hävitavamalt. Ja Prokofjev loob muljejõult unustamatu kujundi «raudsest juhmikärsalisest seast Teutooni rüütliordus, kes murrab peale oma jälestusväärsete järglaste halastamatus tankikolonnis». Need S. Eisensteini sõnad kriipsutavad alla Prokofjevi kantaadi peamist iseärasust: kaasaegse kodanikupaatose kuulutamist ajaloolise teema kaudu.

Kantaadi esiettekanne toimus 17. mail 1939. aastal Moskva Konservatooriumi Suures saalis. Dirigeeris autor. Teos koosneb seitsmest osast, vastavalt filmi süžeelisele ülesehitusele.

Esimene osa — Venemaa mongoli ikke all — on avamäng orkestrilt. Muusika toob silme ette ääretud päikesest põlenud stepid, laostatud ja kurnatud vene hõimude maa. Raevukalt, läbilõikavalt nagu metslinnu kisa kõlab nomaadide teema. Oboelt kostab nukker meloodia . . .

Väärikalt ning majesteetlikult laulavad tenorid ja aldid «Laulu Aleksandr Nevskist». See on kantaadi teine osa, milles sõdalased meenutavad võitu rootslaste üle. Keskses episoodis kostab relvatärinat ja mõõgahoope. Muusika

muutub hoogsaks ning energiliseks: «Oh kuidas võitlesime me, kuidas taplesime me.»

Ülesäratatud koletise möirgena kõlavad dissoneerivad akordid — madalate vaskpillide hõiked. Nii algab kolmas osa — «Ristirüütlid Pihkvas». Kostab nürimeelne ja fanaatiline ladinakeelne koraal, muutudes stroof-stroofilt üha raevukamaks. Kontrastiks vene teema — vangilangenud pihkvalaste teema. See kostab keelpillidelt nagu kaebus või lohutamatu mure, meenutades laadilt lähedast koori ooperist «Vürst Igor».

Võimast, mehist jõudu tulvab koorist neljandas osas — «Tõuse, vene rahvas». Veetšekella löökidest saadetuna kõlab see võitlushüüdena, truudusevandena kodumaale. Koor sai väga populaarseks Suure Isamaasõja päevil.

Sellega lõpeb kantaadi ekspositsiooniline osa, mis kujutab tegevuse miljööd, kaht peamist vastandlikku jõudu. Järgmine, viies osa — «Jäälahing» — on kantaadis ulatuslikem. Talle kuulub keskne koht, kuna täidab grandioosse töötluse funktsiooni eelmistes osades tuttavaks saanud ja uutega täiendatud peateemade-kujundite arengu ning võitlusega.

... Sünge, külm pimedus piiras Peipsit. Pinevat vaikust läbistab vaid harva varese kraaksumine (altide teravad *pizzicato*-helid). Ent seal kostab kaugusest teutoonlaste sõjasarvehüüd — ja raskesse rüüsse suletud rüütlid kiilukujulises rivis (kuulus «siga») liiguvad lahingusse. Muusikast kostab vile, nagin, mõnitav raev.

Kuid kohmakale monstrumile kihutab uljalt vastu Vene ratsavägi. Hoogsad mažoorsed teemad on tulvil trotsi ja uljust. Sõjamehi tiivustab elurõõm, usk ellu, ja selles on nende jõud ning võidu pant. Teutoonlaste kurjakuulutav rahnjas muusika minetab üha enam oma agressiivset karakterit, muutub katkendlikuks, jõuetuks. Saabub traagiline lahendus: vaenlase väeriismed hukkuvad jääpankade all.

Kuues osa — «Surnud väli» — tundub lüürilise kõrvalepõikena pärast julma lahingupilti. Mõtlik, nukker meloodia on suurepäraseks näiteks Prokofjevi süvenemisest aeglasetoimelise rahvalaulu ehitusse. Kirjutatud madalale naishäälele (metsosopranile), annab see üldistavalt edasi vaenuväljal hukkunud meest, armsamat, poega leinava vene naise hingeelu.

Rõõmsas kellahelinas avaneb seitsmendas osas — «Alek-

sandri sõit Pihkvasse» — nägemus hiiglasuurest päikese käes sädelevast väljakust. Triumfaalselt kõlab monumentaalne koor, rahva pidulik elevus väljendub uljates rahvapillimotiivides. Teise ja neljanda osa bõliinaviiside teemad kasvavad võimsaks apoteoosiks: «Meie Venemaal, suurel Venemaal, pole asu vaenlasel.» Koori ja orkestri võimas, juubeldav forte, kellalöögid sarnanevad Glinka ooperi «Ivan Sussanin» tuntud epiloogiga «Au sulle».

«Aleksandr Nevski» oli Prokofjevile esimeseks (ja sellest hoolimata hiilgava eduga kroonitud!) katseks kujutada tähtsat heroilist teemat. Teistkordselt pöördub ta selle poole ooperis «Semjon Kotko», kuid juba kaasaegse, kodusõja sündmustest Ukrainas jutustava sužee alusel.

See teos sündis gigantse loomingupuhangu haripunktil, 30-ndate aastate Prokofjevile iseloomulikul kõrgperioodil — tema ande õitsengupäevil. Seitse aastat pingelist sihikindlat tööd viisid ooperini nõukogude temaatikal.

V. Katajevi jutustus «Mina, töörahva poeg», mis köitis Prokofjevi tähelepanu ooperisužeena, oli üks noid kirjanduslikke kordaminekuid, milles autori idee jõuab otsekohe paljumiljonilise lugejaskonnani. See on teos inimestest, kes ühinesid revolutsiooniga Esimese maailmasõja rindeilt ja ehitavad nüüd uut elu. Jutustuses köitsid esituse lihtsus, ilmekas, kujunditerikas keel, olustiku ja tollele ajajärgule tüüpilise elukäiguga argiinimeste karakterite täpne kirjeldus. «Inimesed on Katajevil absoluutselt elulised,» märkis Prokofjev rõõmuga, «ja see on peamine.» Sama asjaolu määras nähtavasti ka jutustuse saatuse — selle kangelased ilmusid sedamaid teatrilavadele ja kinoekraanile. Jutustuse stsenaariumivariandile andis Katajev nimeks «Sõdur tuli rindelt». Prokofjev aga pani oma ooperile peakangelase nime — «Semjon Kotko».

See, et kirjeldatavad sündmused arenevad helilooja sünnimaal Ukrainas, andis kavatsusele erilise võlu. Veel üheski teoses polnud Prokofjevil seni juhust olnud lapsepõlvemuljete realiseerimiseks — mälu talletas neid hoolikalt koduküla inimeste koloriitsetes karakterites, külaelu omapäras, rahvaviisides. Oli soov ooperis reprodutseerida esijoones just kõike seda. Sõlmituslikuks, esimeseks stseeniks, mille juurde autor pöördus, oli Semjoni kohtumine oma küla inimestega: nii toimekas plikaohtu Froska, kangelase õde, kui ka uudishimulikud vatravad eided ning väärikad arukad talumehed — kõik need tegelased olid

võetud otse elust, luues harukordse usutavusmulje nii oma käitumise kui ka kõnega, mida jäädvustas muusika. Kuid üksnes teose žanriline külg ei köitnud heliloojat.

Süžee dramaatiline pinevus — kangelaste-bolševike sangaritegu, nende võidutahe ja vääramatu usk Leninisse; haidamakkide hirmuteod ja küla süütamine — võimaldas uut moodi arendada Mussorgski rahvadraama traditsioone koos rahva saatuse kujutamisega kindlal ajalooetapil. Paljudel episoodidel on siiras lüüriline karakter. Eriti poeetiline on «Nokturn» — teise vaatuse algus. Väga laulev kirglik meloodia saadab armustseene.

Prokofjev komponeeris suure innuga, rikkudes sageli «ületundidega» oma päevarežiimi (märts — juuni 1939. a.). Samal ajal algavad läbirääkimised ooperi lavastamiseks Stanislavski ja Nemirovitš-Dantšenko nimelises teatris. Ettevalmistavat režissööritööd tegi V. E. Meierhold. Omal ajal oli ta püüdnud anda lavalist elu ooperile «Mängur», mis omakorda sisendas autorile «Kolme apelsini» idee. Meierhold propageeris järjekindlalt Prokofjevi loomingut nõukogude laval autori võõrsil viibides.[1] Koostöö katkes traagiliselt. Kuidas aga unistas Prokofjev selle ooperi lavastamisest! Võib mõista helilooja kannatamatust, kui meenutada, kuivõrd iseäralikul kombel otsustas ta äratada režissöör S. Birmanis huvi oma lapsukese vastu.

... Kuum suvepäev Kislovodskis. Väike palat sanatooriumis. Voodi ees toolil istub Prokofjev ja... esitab ooperiavamängu. Tema käed lebavad valgel pikeetekil, mis täidab klaveri funktsiooni. Muidugi mõista ta laulab, kuna antud tingimusis on see ainus võimalus muusika reprodutseerimiseks. Laulab solistide, koori ja orkestri eest ning kõik «kõlab», nagu Birman mäletab, nii veenvalt, et ununeb improviseeritud klaver, osatäitjate puudumine. Prokofjev paneb ooperit «kuulma» ja «nägema» kõiki, kes selles tegevad, uskuma lavastuse tulevikku.

«Ooperietendus» kestis ligi kaks tundi — kuni valveõde puhkajate nõudmisel ebatavalisele lärmile lõpu tegi.

Helilooja viibis ooperi kõigil proovidel, nii nagu kunagi «Romeo ja Julia» harjutustelgi. Tähelepanelikult jälgis ta saalist lauljate iga liigutust, hüppas aeg-ajalt püsti ning tegi märkusi osatäitjaile või lavastajale. Prokofjev oli

[1] А. Февральский, Прокофьев и Мейерхольд. Vt. kogumikku «Сергей Прокофьев. Статьи и материалы», lk. 92—109.

kogu aeg pinge all. See oli ka täiesti mõistetav, kuna «Semjon Kotko» oli Prokofjevi esimene nõukogulik ooper ja ta soovis nii väga etenduse kordaminekut. Nii nagu balleti õppimisel, tuli siingi vaeva näha, et võita osatäitjate umbusk selle uue ja «hulljulge» vastu, mis neid «Semjon Kotkos» võõrastama pani. Ooper nõudis meisterlikku näitleja- ning vokaal-deklamatsioonilist tehnikat, helilooja mõtte kõige täpsemat tabamist. Kui õigesti kirjutab S. Birman: «Ooper nõudis otsinguid, seda vaimuerksust ja rõõmsalt pinevat tähelepanu, püsivust ning stoilisust, mis oli Kunstiteatril, kui tema suurepärased meistrid andsid elu dramaturgias enneolematule, kui nad lõid «Kajaka». Kahjuks aga midagi sellist ei juhtunud. 23. juunil 1940. aastal toimunud esietendus põhjustas vaidlustetormi ka muusikaüldsuse seas. Ainult vähesed hindasid uue teose väärtusi. Teist korda sündis ooper kakskümmend aastat hiljem: 1960. aastal lavastati «Semjon Kotko» Permis, hiljem Leningradis. Ajakirjandus hindas teost kui nõukoguliku ooperi suursaavutust.

Pärast «Semjon Kotkod» pühendas Prokofjev oma jõu peamiselt muusikateatrile. Tähtsate üldinimlike teemade raames kavandab Prokofjev uue ooperisüžee. Tema huvisfäär koondub Shakespeare'i teostele «Hamlet», «Kuningas Lear», «Veneetsia kaupmees». Ahvatleb ka Leskovi «Pillaja» süüdistav suunitlus (valmis üksikasjaline kava viievaatuslikule libretole). Samal ajal jutustas režissöör A. Tairov oma plaanist lavastada kammerteatris Sheridani «Duègne». Etendust vaadates vaimustus Prokofjev näidendi ammendamatust teravmeelsusest ja elurõõmust ning lõi ühe oma võluvamatest teostest — lüürilis-koomilise ooperi «Kihlus kloostris».

1941. aasta kevadel ilmus esimene variant ooperi «Sõda ja rahu» stsenaariumikavandist. Samal ajal komponeerib helilooja muinasjutuballeti «Tuhkatriinu» muusikat.

Ande ja loomejõudude õitsengul, valmis teoks tegema kõige huvitavamaid kavatsusi, astub Prokofjev viiekümnenda eluaasta künnisele.

VI PEATÜKK

MAESTRO JA SÕDA

Suur Isamaasõda katkestas nõukogude inimeste rahuliku elu. Kõik ei olnud küll rindel, kuid kõik töötasid võidu nimel. Ka heliloojad tundsid end mobiliseerituina, püüdes rahvast relvastada võitlevate patriootiliste laulude ning marssidega. Valmivad Aleksandrovi «Püha sõda», mida hiljem täie õigusega nimetatakse Suure Isamaasõja lipulauluks, Blanteri rivilaulud, Hatšaturjani ja Mjaskovski tööd sõjaväeorkestritele; sünnib Šostakovitši Seitsmenda (Leningradi) sümfoonia, üleva rahu ning sõja fresko idee. Ka Prokofjev pöördub sõjatemaatika poole. Marss puhkpilliorkestrile, «Vaprate laul» (A. Surkovi sõnad), «Admiralinäru» (V. Majakovski sõnad) ja viis laulu M. Mendelsoni sõnadele — «Tankisti tõotus», «Kabardia poeg», «Sõduri armsam», «Frits», «Sõjamehe armastus» — selline on helilooja loominguline raport esimestel sõjakuudel. Peatselt lisandub veel kolmeosaline sümfooniline süit «1941. aasta» (osad: «Lahingus», «Öösel», «Rahvaste vendluse eest»). Prokofjev sõnastas süidi programmilise sisu järgmiselt: «Esimene osa on pilt ägedast lahingust, mida kuulajad tajuvad kord nagu kaugusest, kord otsekui lahinguväljal olles. Teine osa on öö poeesia, kuhu tungib sisse lähenevate lahingute

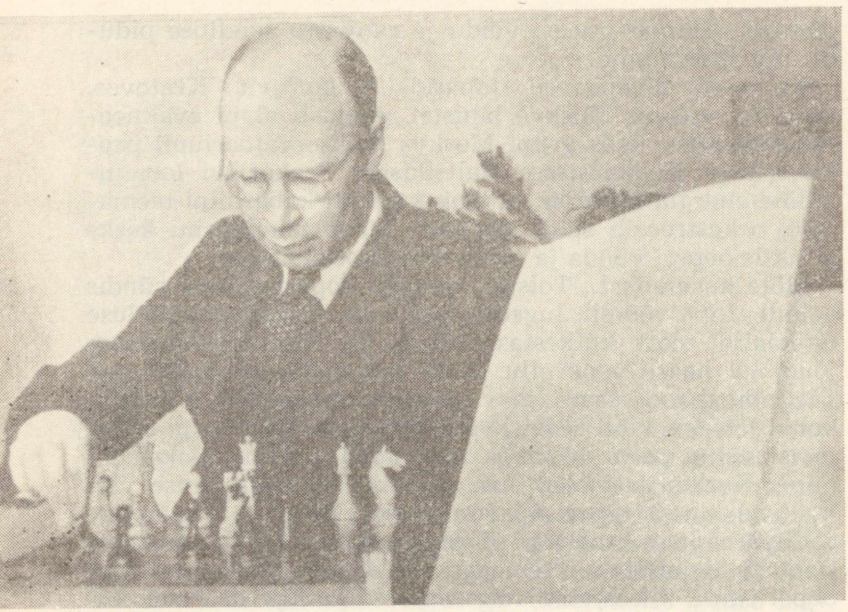
pinevus. Kolmas osa on võidu ja rahvaste vendluse pidulik-lüüriline hümn.»

Esimesed sõjapäevad tabasid Prokofjevit Kratovos, suvilate rajoonis Moskva lähistel. Augusti algul evakueeriti Prokofjev koos grupi Moskva Konservatooriumi professoritega Kaukaasiasse Naltšikisse. Prokofjevi loominguline energia ei vaibu: ta loob kvarteti kabardiini teemadele, orkestreerib süidi. Endiselt püsib tähelepanu keskpunktis ooperi «Sõda ja rahu» grandioosne idee.

Mõte kasutada L. Tolstoi romaani ooperisüžeena sündis ammu. Juba võõrsil, lugedes taas seda maailmakirjanduse unikaalset teost, kütkestas Prokofjevit Tolstoi geniaalsuse jõud, lai haare vene ellu. 1935. aastal, kontsertreisi ajal Tšeljabinskisse, saab soov ooperit kirjutada küllaltki konkreetseks, kuid seegi kord lükkab helilooja asja edasi, mõistes, kui palju vaeva ja aega nõuaks mõtte teokstegemine. Kerkis palju kahtlusi muusikalise kujutamise võimaluste suhtes. Kahe sõja sündmused, rahva saatus, kolme aadliperekonna kroonika, kirjaniku filosoofiliste kontseptsioonide detailne refereering — kuidas mahuks see kõik ooperižanri kitsastesse raamidesse? Ja kas ei ironiseeri Tolstoi ise Nataša Rostova suu läbi ooperi tinglikkust: «Inimesed käituvad nagu elus, aga rääkimise asemel millegipärast laulavad.»

Jaa, mõte Tolstoi romaani muusikasse valamisest tundus sõrmikõrvetavalt julgena, peaaegu pühaduse rüvetamisena. Ja ometigi, astunud üle viiekümnenda eluaasta läve, 1941. aasta aprillis paneb helilooja kirja lühikese libretokavandi. Kogu rikkalikust tegelaskonnast, sündmustest ja faktidest valib ta kaks süžeeliini: Nataša Rostovaga seotud lüürilise ning vene rahva kangelasteost 1812. aasta Isamaasõjas jutustava rahvalik-patriootilise.

Sõjaeelseil aastail hõivas ajalooline teema ühe juhtpositsioonidest nõukogude kunstis. Ilmusid A. Tolstoi «Peeter Esimene», A. Tšapõgini «Stepan Razin», V. Šiškovi «Jemeljan Pugatšov»; filmidest S. Eisensteini «Aleksandr Nevski»; esitamisküpseks hakkas saama J. Šaporini ooper «Dekabristid». Iseenesestki mõista elustas sõja algus vene ajaloo kuulsusrikkad leheküljed, mis langesid kokku isamaa kaitseks väljaastunud nõukogude inimeste üllate ja patriootiliste tunnetega. Ja Prokofjev asub tohutu intensiivsusega looma uut ooperit, pidades seda tööd oma kodanikukohuseks. Kõige raskemais evakuatsioonitingi-



S. S. Prokofjev malet mängimas

musis kirjutab ta võõrastemajas «Naltšik» 15. augustil 1941. aastal esimese partituurilehekülje, kolm kuud hiljem aga olid valmis kuus pilti. «Neil päevil,» meenutab helilooja, «omandasid kindla vormi minus käärivad mõtted kirjutada ooper Tolstoi romaani «Sõda ja rahu» süžeele. Kuidagi eriliselt lähedaseks muutusid leheküljed, mis vestsid vene rahva võitlusest Napoleoni jõukudega 1812. aastal ja Napoleoni armee väljakihutamisest Vene pinnalt. Sai selgeks, et just need leheküljed peavad rajama ooperile alusmüüri. Sõjasündmustega seostub tihedalt peakangelaste Nataša Rostova, Andrei Bolkonski, Pierre Bezuhhovi, Vassili Denissovi saatus.»

Paralleelselt muusika loomisega täpsustus ka libreto tekst. Lisaks Tolstoi romaanile, mis on ooperi aluseks, leidsid kasutust Kutuzovi väljendused, partisanist poeedi Deniss Davõdovi ülestähendused, rahvalaulud kogumikust «Napoleoni väljaajamine Moskvast».

Komplitseerunud olukord rindel sunnib ümber asuma Tbilisi. Naltšikist lahkudes võtab Prokofjev kaasa siin

alustatud seitsmenda pildi, millega algab ooperi teine, «sõjaline» osa: Smolenski põgenike kannatused, maakaitseväelaste salgad, kes põlevad soovist anda vaenlasele purustav hoop. Rändurielu harjumatud tingimused ei nõrgenda helilooja loominguvaimustust ega erakordset töövõimet. Ta komponeerib igal pool ja igal ajal, millest annavad tunnistust noodimärkidest ja libretokatkeist kirendavad väljarebitud vihikulehed, kirjaümbrikud, hotelli «Tbilisi» arve. Isegi ümberasumine Alma-Atasse, kuhu S. Eisenstein Prokofjevi kutsub 1942. aasta mais koostööks filmi «Ivan Groznõi» juures, ei sega plaanikindlat ooperi komponeerimist. Bakuus valmis kümnenda pildi klaviir. Pikka aega kestnud reisil üle Kaspia mere kirjutab ta suure osa orkestreeringust. Sel kombel, minutikski pingelist tööd katkestamata, valmib heliloojal vähem kui kahe aastaga esimene redaktsioon sellest monumentaalsest teosest. Paralleelselt läheb täiskäigul töö filmi «Ivan Groznõi» muusika kallal. Koostöö Eisensteiniga on selgi korral köitev ning viljakas. Eisensteini konkreetsed ning täpsed näpunäited aitavad luua muusikat resoneerivalt režissöörimõttega. Omapärases teemade kogumikus fikseeritakse iga muusikalise episoodi dramaturgiline kaal, muusikaline karakter. Nii näiteks tuntud «Laulu koprast», mida Jefrossinja Staritskaja laulab oma poja Vladimiri laiba kohal, nimetas Eisenstein väga kurjakuulutavaks hällilauluks. Algusest lõpuni on tähistatud «Kaasani laulu» («Kõmisege, kahurid vaskised») arenguetapid: «a) Ettevalmistused Kaasani peale minekuks. Kaks kupleed... Kolmas kuplee — orkester. b) Öö ja koit (ülim lüürilisus: sõjameeste õnnistamine). c) Laul lahinguvaimus — tormijooks. Ühend fooni ja teemaga (kihutas Kurbski).»[1]

On ära märgitud läbivad kujundid, mis modifitseerunult taas korduvad: Ivan Groznõi peateema «Läheneb äike» ja laul «Ookean-meri», mis sümboliseerib Groznõi unistust riigi võimsusest.

«Ivan Groznõi» muusika jätkab väga paljus «Aleksandr Nevski» ning «Sõja ja rahu» heroilis-eepilist suunda eredalt väljapeetud rahvalaululisel alusel. Kuid samal ajal

---

[1] S. M. Eisensteini režissööriplaan 14. juulist 1942 filmi «Ivan Groznõi» muusikaliseks kujundamiseks. Hoitakse Moskvas Riiklikus Kirjanduse ja Kunsti Keskarhiivis.

tihendavad õukonnaintriigide ja bojaaride vandenõude stseenid filmi dramatismi, vajutavad oma pitseri tsaar Ivani vastuolulisele ja sageli julmale karakterile. Üks filmi ilmekamaid dramaatilisi momente on Ivan Anastasja haual. Stseeni välise staatilisuse taga peitub sügav psühholoogiline alltekst. Mitmete muusikalis-dramaatiliste liinide põimumises peegeldub Ivani ränk siseheitlus. Vaimulikud matusetalituslaulud loovad täieliku isoleerituse, rõhuva üksildustunde meeleolu. Seal aga toob Maljuta teate järjekordseist reetmistest. Ja haualt ei tõuse enam lohutamatu lesk, vaid julm kättemaksja — orkestris paisub, kogub üha enam jõudu tsaari peateema. Niisama väljendusrikas on ka episood «Ivan palub bojaare», kus haigusest ja alalistest intriigidest kurnatud tsaar palub õukondlasi anda truudusvanne tema pojale Dmitrile.

Vandenõudele, mürgitamistele ja mõrvastseenidele vastandub opritšnina võimsus. Filmi autorite tõlgenduses kannab see endas eluandvat, helget alget. Tsaari kaaskondlaste pillerkaarid on antud pimestavalt eredates värvides. Tuleleekidena vihisevad filmi must-valgesse paletti tormilist, meeletut tantsu keerutavate opritšnikute punased särgid.

Emotsionaalne, kontrastsetest kujunditest ja karakteritest küllastunud «Ivan Groznõi» partituur leidis tee ka kontserdilavale. Dirigent A. Stassevitši initsiatiivil loodi selle muusika peafragmentidest oratoorium, mis tuli esiettekandele 60-ndate aastate alguses.

Alma-Atas sai Prokofjev üheks tähtsamaks heliloojaks Moskva ja Leningradi ühendatud filmistuudios. Ta kirjutab muusika filmidele «Kotovski» (režissöör A. Faintsimmer), «Tonja» (režissöör A. Room), mõnele episoodile filmis «Lermontov». Samal ajal komponeerib «Ballaadi poisist, kes jäi tundmatuks» (solistile, koorile ja orkestrile) P. Antokolski värsside põhjal, loob eskiisid koomilisele ooperile «Han Buzai» («Aga šahhil on sarved») kasahhi folkloori põhjal, redigeerib enne sõda lõpetatud «Duenjat» seoses plaanitsetava lavastusega Suure Teatri filiaalis.

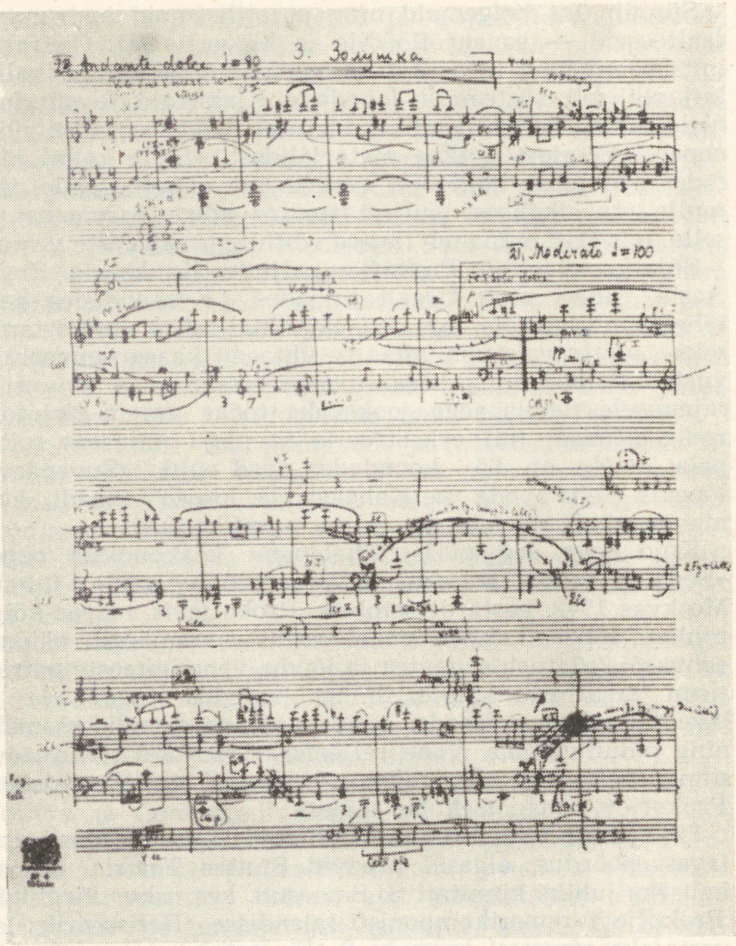
Permi evakueerunud S. M. Kirovi nimeline Ooperi- ja Balletiteater teeb Prokofjevile ettepaneku lõpetada enne sõda alustatud ballett «Tuhkatriinu». Helilooja sõidabki Permi ja jätkab raugematu energiaga oma kavatsuste realiseerimist.

Sünnib üks helgemaid ning poeetilisemaid instrumentaalteoseid — sonaat flöödile ja klaverile (D. Oistrahhi initsiatiivil loob ta sellest ka viiulivariandi), muusikaliskujundiliselt süsteemilt lähedane Klassikalisele sümfooniale ning «Tuhkatriinule»; kirjutab kaheksaosalise süidi ooperi «Semjon Kotko» materjalidest. «Selle kallal töötades,» kirjutab helilooja, «valisin ma ooperist selle, mis mulle muusikalisest küljest tundus kõige paremana, ja selle, mis eriti sarnaneb tänase võitlusega sakslaste vastu.»

Sõja kestel viibib Prokofjev paljudes Kaukaasia, Kesk-Aasia, Siberi ning Uraali linnades. Keskendades peatähelepanu teostele, mis olid vajalikud rahva «relvastamiseks», võitlusvaimuks, aitas ta ühtaegu kaasa vennasrahvuste (kabardiini, kasahhi) professionaalse muusika rajamisele, leidis aega jooksvaks tööks varem kirjutatu redigeerimisel (nii orkestreeris ta nagu muuseas seitse pala lastele, op. 65, koondades need süiti «Suvepäev», lõpetas Seitsmenda ja Kaheksanda klaverisonaadi, kolmanda süidi «Romeo ja Julia» muusikast).

Kuid kogu aeg püsis tähelepanu keskpunktis ooper «Sõda ja rahu». Esimene lavaline «ülelugemine» toimus Moskvas 1942. aasta detsembris. Prokofjevit vaevas kõige rohkem ooperi kompositsiooni vastavus eesmärgile näidata rahvasõja ulatust, sügavust ja jõudu, vene inimeste patriotismi. Arutluste käigus ilmnes vajadus tugevdada ja laiendada kooriepisoode, teha apoteoos grandioossemaks ning pidulikumaks. Vähe reljeefseks osutus ka Kutuzovi, silmapaistva väejuhi, rahvamasside tahte kehastaja osa. Prokofjev asus otsekohe tööle.

1943. aasta oktoobris, mil helilooja lõplikult Moskvasse tagasi pöördus, algasid proovid Suures Teatris. Muusikaliseks juhiks kinnitati S. Samosud, kes uskus kirglikult Prokofjevi ooperikomponisti-talendisse. Režissööriks-lavastajaks otsustati kutsuda S. Eisenstein, seda enam, et juba Alma-Atas, ooperit orkestreerides, näitas Prokofjev sõbrale iga valminud vaatust. Eisenstein oli vaimustuses nii ideest endast kui ka selle teostusest ning visandas sedamaid mõned eskiisid rea episoodide lahendamiseks ruumiliselt ja värvide poolest. Nende seas: prantslaste kätte vangilangenud venelaste mahalaskmine Moskvas; Napoleoni peakorter; lavastuse embleem — lumega kaetud kiiver, hobune, räbaldunud lipp, mida läbistavad sirp, vikat, hangud, rehad. Ennustades Prokofjevi-Eisen-



Lehekülg balletist «Tuhkatriinu». Klaviir märkustega instrumentatsiooni kohta. Autograaf

steini koostöö viljakust, konstateeris S. Samosud: «Otsekui astudes sajandeist üle ajaloolistele lahinguväljadele, jäädvustasid Eisenstein ja Prokofjev oma esimeses koostöös Jäälahingu heroismi, käisid siis läbi Ivan Groznõi julmad valitsusaastad ja võiksid nüüd — olen selles veendunud — veelgi suurema jõuga kinnitada oma loomingulist liitu 1812. aasta sõja sündmuste ning tegelaste muusikalis-lavalises kehastamises.»[1]

Kuid paljude asjaolude tõttu ilmus see teos Suure Teatri lavale alles seitsmeteistkümne aasta pärast.[2]

Esmakordselt kõlas «Sõda ja rahu» Ülevenemaalise Teatriühingu kontsertettekandena 16. oktoobril 1944. aastal. 7., 9. ja 11. juunil 1945. aastal esitati see Moskva Konservatooriumi Suures saalis S. Samosudi juhatusel. Edu oli kirjeldamatu. Prokofjevi geniaalne muusika suurendas veelgi esimeste rahupäevade pidulikkust. Kõik kolm kontserti olid välja müüdud. Saalis valitses unustamatu, harukordse pidupäeva meeleolu.

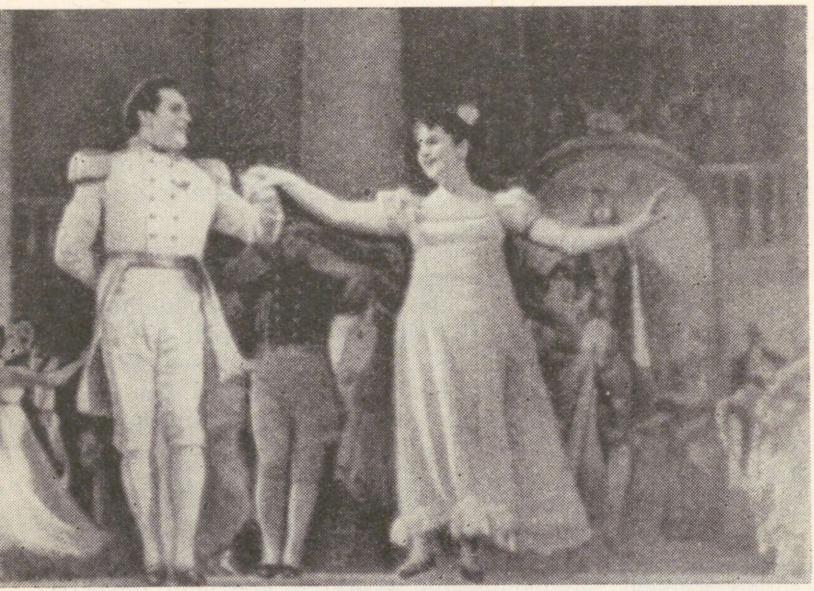
Ooper algas majesteetliku sissejuhatuse-epigraafiga: «Kaheteistkümnekeelne vägi tungis Venemaale» — need sõnad kõlasid ähvardava häirekellana koori ja orkestri rasketes, «rahnjates» akordides. Kogu suuruses tõusis rahvas-kättemaksja, pidas vastu kohutava kallaletungi. Muusikas valitses ülev pidulikkus, mis vastas Tolstoi romaanis kirjeldatud grandioosseile sündmustele ning äsja lõppenud Suurele Isamaasõjale.

Ja eredaima kontrastina sellele monumentaalsele freskole kõlas esimese pildi läbipaistev helge muusika — «Kuuvalge öö Otradnojes». Flöödi mahe meloodia viiulite täitehäälega otsekui maaliks kuupaiste pehmeid hoovusi, aia muinasjutulist võlu. Meenutagem, kui suurepäraselt kirjeldab Tolstoi: «Kõik jäi vaikseks ja tardus, nii kuupaiste kui ka varjud...» Millise vaimustusega ilmub Nataša avatud aknale: «Ma ei taha magada, ma ei saa magada! Sonja! Sonja! No kuidas võib magada! Niisugust ööd pole ju kunagi, mitte kunagi veel olnud!» Ja vürst Andrei hakkab uskuma, et elu pole lõppenud kolmekümne ühe aastaselt; teda valdab «põhjusetu kevadine rõõmu- ja uuenemistunne»... Kogu seda kevade, nooruse, õnne

---

[1] «Сергей Прокофьев. Статьи и материалы», lk. 121.

[2] Nüüd alustatakse «Sõja ja rahu» etendusega pidulikult iga uut hooaega Nõukogude Liidu Suures Teatris.



Stseen ooperist «Sõda ja rahu». Nataša Rostova esimene ball

poeetilist atmosfääri annab kordumatu hingestatusega edasi Prokofjevi muusika, elustades lapsepõlvest armsaks saanud tegelaskujud.

Nataša jääb ooperi esimese poole juhtivaks karakteriks. Ta on antud muutuvana, pidevalt arenevana. Tütarlaps elab sügavalt üle vana Bolkonski jõhkrust, kes ei soovi teda vastu võtta. Nataša arioosost kostab valu, soov iga hinna eest näha Andreid, temaga kõnelda...

Karakteri dramaatiliseks kulminatsiooniks on nurjunud röövimise stseen. Valu, häbi, üksinduspiin pulbitsevad Nataša lühikestes ärevates repliikides äärmiselt väljendusrikkas dialoogis Ahrossimovaga. Need kõlavad kord nagu lämbuv kiirkõne, kord nagu vaevaga taltsutatud karjed. Orkestri närviliselt pulseeriv *ostinato*-foon rõhutab veelgi stseeni sügavust.

Viimaseks lüliks Nataša karakteristikas on kohtumine haavatud vürst Andreiga Mõtištšis. Katsumustes karastatud suur, täiuslik tunne juhtis Nataša viimsele kohtumisele

armastatud inimesega. Tema sõnad on tulvil sügavat kahetsust ja soojust. Nagu helge mälestus viirastunud õnnest kostab valsimeloodia...

Paljud ooperi lüürilised teemad on ühised Natašale ja Andreile, väljendades sellega nende liitunud tundeilma. Näiteks helge poeetiline muusika, mis kujutab ööd Otradnojes. Seda täiendab vürst Andrei armastusteema, mida nimetatakse ka «kevadiseks uuenemiseks». Muusika jätab kustumatu mulje tunnete erilise õilsuse ja ülevusega, mingi eriliselt täiusliku elutunnetusega, piiritu olemisrõõmuga.

Borodino lahingu stseenis avalduvad Bolkonski-patrioodi iseloomujooned. Sugestiivse karakteriga väljendusrikas meloodia, kompaktsed fanfaarilõpulised fraasid saadavad Andrei mõtisklusi isamaa saatusest. Neist kostab vankumatu usk tulevikku, kirglik tahe anda oma elu kodumaa eest.

Väljendusjõu ja psühholoogilise sügavusega vapustab vürst Andrei surmastseen. Kord ütles Prokofjev, et seda lugedes tajus ta otsekohe «Sõja ja rahu» sobivust ooperisüžeeks.

... Vaevu kuuldavalt kostavad viiulite kõrged ühetasased akordid: summutatud, salapärased, tonaalsuselt ebamäärased. Kõlavad pooleldi teadvusetu vürst Andrei esimesed venivalt aeglased fraasid. Teda painavad seletamatud hauatagused nägemused. Kusagil seina taga võngub monotoonse pendlina kurjakuulutav mõistatuslik heli: «piti-piti-piti» (altide koor lava taga). Kurblik oigamismotiiv, mis kostab viiulitelt seosetu sonimise foonil, tekitab peaaegu füüsilise valutunde. «Ma ei tohi surra! Ma armastan elu...» Need mingi meeleheitliku visadusega lausutud sõnad käristavad puruks haavatut piinavate nägemuste kleepuva ämblikuvõrgu. Reaalsed kujundid tõrjuvad nägemused eemale. Kõlab patriootiline teema, Otradnoje kevadöö muusika. Surija voodi ette ilmub äkki tõeline, elav Nataša. Hellalt ja rahustavalt laulab flööt lembeteemat. Kuid taas algavad piinavad hallutsinatsioonid. Vaibumatu, saladuslik «piti-piti» ahistab haiget üha sügavamalt, röövib talt viimse jõu.

Seda stseeni kuulates meenuvad maailmaklassi šedöövrid: kasarmustseen Tšaikovski «Padaemandas», Boriss Godunovi surmastseen Mussorgski samanimelises ooperis...

Ooperi teine pool seostub vene rahva saatusega. Tegevus kandub aadlimõisatest ja salongidest lahinguväljale, põleva Moskva tänavaile. Intiimseid tundeid väljendavad aariad asenduvad kooripartiidega, lüürilised arioosod massilauludega.

Ooperi rahvalaululised episoodid on lahendatud mitmes plaanis. Rahva piinad ja raev leiavad väljenduse Smolenski põgenike kooris, mis muutub hiljem sõja ning rahva kannatuste teemaks, kasvades dramaatiliseks kulminatsiooniks — põleva Moskva orkestripanoraamiks. Maakaitseväelaste koorides domineerib heroiline, uljas karakter, näiteks piiritut ustavust väejuhile ja võiduusku väljendavas «Kuidas meie Kutuzov tuli rahva juurde».

Ooperi kontsertesitus leidis elavat vastukaja. «Kuulsime tähelepanuväärse helilooja suurepärast teost,» kirjutas D. Šostakovitš. «Prokofjevit võib kogu hingest õnnitleda suure edu puhul. Jääme lootma, et peagi näeme seda S. Prokofjevi silmapaistvat tööd teatrilaval.» Ometi ei suutnud kontsertesitus edasi anda helilooja kavatsuse ainulaadsust. Ooper ootas lavalist teostust. Aasta hiljem esitati Leningradi Väikeses Ooperiteatris kaheksa esimest pilti. Etendus võeti publiku poolt väga soojalt vastu ning ta kujunes teatri repertuaaris omamoodi lööknumbriks. 1947. aasta märtsi algul (sesoon polnud veel lõppenud) tähistas teater omapärast juubelit, «Sõja ja rahu» viiekümnendat etendust — harukordne arv kaasaegse ooperi jaoks! 1946. aasta sügisel hakati õppima ooperi teist poolt, mis jõudis aga lavale kaheksa aasta pärast. Selleks ajaks oli ooperil juba kolmteist pilti: lisandusid «Ball Jekaterina võimukandja juures» Nataša imekauni valsiga ja «Nõupidamine Filis», milles keskne koht kuulus Kutuzovi patriootilisele aariale.

Samalaadsete heroilis-eepiliste karakterite juurde pöördub Prokofjev taas Viiendas sümfoonias, mille pühendab nõukogude rahva kangelasteole Suures Isamaasõjas. «Viiendas sümfoonias,» kirjutas Prokofjev, «tahtsin ma ülistada vaba ja õnnelikku inimest, tema õilsust, tema hingepuhtust. Ei ole õige mõelda, et ma selle teema valisin — ta sündis minus ja nõudis väljapääsu. Ma kirjutasin neid helisid, mis minus küpsesid ning täitsid lõpuks kogu mu hinge.»

Viies sümfoonia on helge, elujaatav teos, milles keskne koht kuulub heroilistele kujunditele.

Pidulikult ja majesteetlikult kõlab esimene teema, rõhutades inimhinge ilu ning suurust. Tema rahulikus aegluses on midagi «antaioslikku», mingi isesugune «maine» sitkus, muskulaarne energia. Teine kujund on helge, lüüriline, lähedane «kevadisele uuenemisele» ooperis «Sõda ja rahu». Positiivse alge, elu päikesepaisteliste külgede sügavale avamisele vastandub toorest rünnakut, hävitavate jõudude vihast pealetungi kujutav lahinguepisood. Ja otsekui äikesevihma valangust puhtakspestuna ilmuvad päikeselise päeva selges sinas jällegi rahuliku elu teemad, kevade ja õnne, võitmatu inimliku jõu teemad.

Teine osa kannab kuulaja vaenulike kujundite sfääri. Hoogne nurgeline teema, millel esialgu on süütult «näägutav» karakter, omandab üha enam jõhkraid kontuure, muutub kurjakuulutavaks tantsuks, meenutades teutooni rüütlite rünnakut «Jäälahingus» või pealetungiepisoodi Šostakovitši Seitsmendas sümfoonias.

Kolmanda osa erutatud ekspressiivne lüürika omab «ditürambilist» (autori määrang) varjundit. Ammendamatu oma meloodiapuhangult, äärmiselt väljenduslik arengult, on teema lähedane nii Otradnoje kevadööd (ooperis «Sõda ja rahu») kujutavale kui ka armastusteemadele balletis «Romeo ja Julia». Keskmises osas kostavad nukrad, raskeid kaotusi meenutavad meeleolud: sõja järelkajana kõlab tromboonide ähvardav hõige.

Finaali muusikas joonistub järk-järgult välja esimese osa võimas ning väärikas kujund. See on kodumaa, vene rahva ülistamine. Elavad tantsulised teemad täiendavad üldise juubeldamise maalingut.

Viies sümfoonia kõlas esmakordselt 13. jaanuaril 1945. aastal Ametiühingute Maja Sammassaalis. Dirigeeris autor. Menu oli tohutu. Erutatud ja õnnelik helilooja võttis vastu arvutute sõprade õnnitlusi. Ükski kontserdil viibijaist ei aimanud, et Prokofjev esineb viimset korda.

Viies sümfoonia sai peagi maailmakuulsaks. Kuid mitte igal pool ei olnud teose elujaatav idee, tema humanistlik suunitlus teretulnud. Ameerika linnas Salt Lake Citys Utah' osariigis juhtus kodanlikule «vabale» maailmale üpris iseloomulik intsident. Kohaliku sümfooniaorkestri dirigent teatas politseile, et keegi tundmatu ähvardas teda telefoni teel: kui kontserdil esitatakse Prokofjevi Viies sümfoonia, siis ta (dirigent) tapetakse või pekstakse

vigaseks. Tõsi, see ei juhtunud ajaloolisel aastal 1945, vaid aastaid hiljem, siis, kui lõi lõkkele uue sõja oht...

Pisut enne nõukogude rahva võitu kõlas Seitsmes klaverisonaat. Selle pingelist dramaatilist toonust mõisteti kui üleelatud katsumuste vastukaja. Paljud tõmbasid paralleele Šostakovitši Seitsmenda sümfooniaga, mis kehastas analoogilist emotsioonidesfääri sümfooniažanri raames.

Sõja-aastail Prokofjevi loomingus domineerinud heroilis-patriootilised kujundid tugevdasid tema muusikas vene klassikale nii iseloomulikke jooni. Need on lahutamatult seotud kindla rahvusliku koloriidiga, lähedusega rahvaloomingule. Polnud juhus, et Prokofjev uuris noil aastail tähelepanelikult vene rahvalaulu iseärasusi. Tulemuseks olid kaksteist töötlust põhja-vene viisidest, kogutud kuulsa nõukogude folkloristi J. Hippiuse poolt. Kuid peamine on see, et Prokofjevi helikeel tervikuna muutus ühtsemaks ja reljeefsemaks ning ilmnes veelgi kujukamalt selle rahvuslik päritolu. Selleski suhtes kuulub Suure Isamaasõja aastail sündinud teostele eriline koht suure meistri loomingulises pärandis.

AMMENDAMATU LOOMEALLIKAS

Võidukevad, 1945. aasta kevad!... Need rahva säravad rõõmupäevad veedab Prokofjev arstide resoluutsel nõudel sanatooriumis «Podlipki». Paljude aastate tohutu pinge andis endast märku. Arstid keelasid lugemise, kirjutamise, komponeerimise. Kuid kas Prokofjev suutis nende korraldusi täita? Oli lõputult palju loomingulisi ideid, uusi plaane. Kasesalus jalutades komponeerib ta arstide teadmata (esialgu mõttes) Oodi sõja lõpu puhul, võtab vastu balleti «Tuhkatriinu» lavastajaid, esitab üksikasjalikke küsimusi ooperi «Sõda ja rahu» (seda valmistas kontsertettekandeks S. Samosud) proovide kohta.

Prokofjev hämmastab lähikondseid oma kahanematu hingejõu, reipuse ja vaimukusega. Ta on kursis kõikide sündmustega ning sekkub innukalt, tihti hasarti sattudes, vaidlustesse kirjandusest ja maalikunstist, teatrist ja kinost, tehnikast ja spordist. Tema lemmikajaviiteks on jalutuskäigud maalilises ümbruses. Sellel aastal kevad hilines ja loodus oli just talveunest ärganud... Ilmusid nähtavale esimesed helerohelised lehed, värske läbipaistev mets oli kuidagi eriliselt külalislahke. Läksid õide kirsi- ja õunapuud. Helilooja imetles neid tundide kaupa, just nagu oleks ta lasknud endasse valguda esimese rahukevade elustavaid mahlu.



Stseen ooperist «Semjon Kotko»

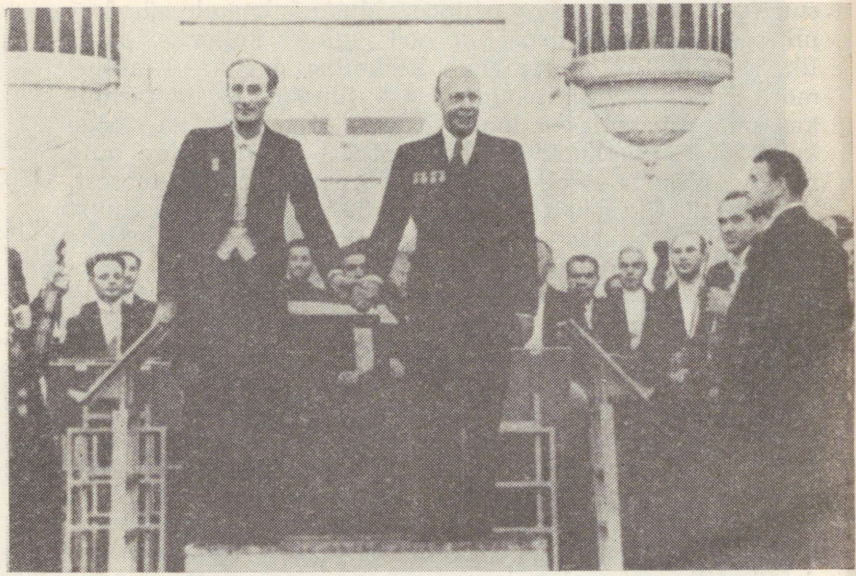
Suve ja sügise alguse veedab Prokofjev Ivanovo Loomingu Majas. Tema töörežiim püsib endiselt piiratuna. Suurt rõõmu valmistas suhtlemine sõpradega: Glieri, Mjaskovski, Šostakovitši, Kabalevski ja Hatšaturjaniga. Lühendatud tööpäev ei takistanud olemast väga produktiivne: Prokofjev lõpetab Oodi sõja lõpu puhul orkestreeringu, valmivad eskiisid Kuuendast sümfooniast ning Üheksandast klaverisonaadist, kaks vokaalduetti rahva teemal, alustab taas tööd «Ivan Groznõi» teise seeria muusika kallal.

12. novembril 1945. aastal toimus Oodi ettekanne. See on Prokofjevi esimene teos pärast sõja lõppu ja esimene

suure ajaloosündmuse vastupeegeldus nõukogude sümfoonilises muusikas. Üheosaline ood jagunes kolmeks: pidulik sissejuhatus, suursugune keskmine partii — autori mõtted: «ülesehitamise, loomise kujundid» —, ja tarmukas, pimestavakõlaline lõpp, varustatud epigraafiga «lööge kellasid ja timpaneid». Peateemad — lai, laulev ning hoogne, rõõmus — olid laenatud varem kirjutatud teosest, Kantaadist Oktoobrirevolutsiooni 20. aastapäevaks. Suurt leidlikkust ilmutas helilooja ebatavalise instrumentide valikuga orkestreeringus. Neli klaverit, laiendatud puhkpilli- ja kontrabassirühm, soleerivad litaurid ning kellad olid võetud appi idee grandioossuse väljendamiseks. Selline koosseis polnud üksnes ebapraktiline (kaugeltki mitte kõigil orkestreil pole nii palju mängijaid). Viiulite, altide ja tšellode puudumine jättis orkestri ilma tavalisest hingestatusest, soojast kõlavärvist. Oodi partituur pigem jahmatas kui erutas kuulajaid ega läinud käibele. See-eest võeti aegamisi, aga kindlalt omaks teine Prokofjevi Suure Isamaasõja sündmusi kätkev teos — Kuues sümfoonia, mis on karakterilt eelmisest täiesti erinev. Ärev, dramaatiline muusika lausa põletab sõja-aastate hingusega, meenutab julmi lahinguid, asendamatuid kaotusi, tohutuid, ebainimlikke jõupingutusi vaenlasega võideldes.

Sümfoonia tähtsamad muusikalised kujundid tekkisid juba 1944.—1945. aastal. Lõpetades selle komponeerimist kaks aastat hiljem, ütles helilooja: «Praegu tunneme rõõmu suure võidu üle, kuid igal meist on parandamatuid haavu: ühel hukkusid omaksed, teine kaotas tervise. Seda ei tohi unustada.» Sümfooniasse kantud subjektiivne varjund avaneb pingerikkas dramaatilisuses, kujundite ja meeleolude järskudes kontrastides. Tsükli tõlgenduses järgib helilooja esmakordselt Tšaikovski kreedot, kes pidas sümfooniat kõige lüürilisemaks žanriks, kunstniku eneseväljenduseks, tema vahetuks suhtumiseks tegelikkusse.

Prokofjev ei tegelnud üksnes uute plaanidega. Üksteise järel ilmusid kodumaa suurimatele teatrilavadele tema teosed. 1945. aasta novembrist 1946. aasta detsembrini leidsid aset viis esietendust: «Tuhkatriinu» ning «Romeo ja Julia» Suures Teatris, «Duenja» ja «Tuhkatriinu» Leningradi S. M. Kirovi nimelises teatris, «Sõda ja rahu» (esimesed kaheksa pilti) Väikeses Ooperiteatris. Kõiki lavastusi saatis suur edu, mis tõi autorile rahulolutunde.



Kuuenda sümfoonia esiettekanne. Dirigent J. Mravinski ja S. Prokofjev. 11. oktoober 1947. aastal

Balleti «Tuhkatriinu» mõte küpses Prokofjevil juba 1940. aastal, peaaegu samaegselt ooperiga «Duenja», kuid sai teoks alles sõja lõpul. See on helilooja lüürilisemaid ja võluvamaid teoseid, milles väljendub uudselt tema suhtumine muinasjutu poeesiasse.

Rohkem kui kakskümmend aastat ei kasutanud Prokofjev teatri jaoks muinasjutusüžeed ja luges seda hoopis teise pilguga kui nooruses. Ooperis «Armastus kolme apelsini vastu» oli muinasjutusüžee teatud määral ettekäändeks vaatajat hämmastavaile toredatele lavalistele efektidele. «Tuhkatriinus» on aga kõik äärmiselt lihtne. Ohjeldamatu fantastika peategelaste saatust juhtivate heade ja kurjade võluritega loovutab siin koha lüürilisele jutustusele tagasihoidlikust Tuhkatriinust.

Varasema koomilise ooperi kangelased jäid peamiselt maskideks, tinglik-teatraalseiks personaažideks. Balletis kujutatakse reaalseid inimesi, nende suhteid, argiolustikku. «Armastuses kolme apelsini vastu» domineerisid

kiired tempod, sündmuste kaleidoskoop. «Tuhkatriinus» valitsevad lüürilised episoodid, tähelepanu kontsentreerub peategelase hingeelule.

«Tuhkatriinu» lüürika paistab silma selle meeleolude mitmekesisuse ja südamlikkusega, mis on omane Prokofjevi hilisemale loomingule. Muinasjutulise kangelanna sisemaailm avatakse armastusega ja liigutavalt. Selleski plaanis õnnestus heliloojal täita loomeprotsessis võetud ülesanne: «et vaataja näeks muinasjutu raames elavaid inimesi nende kannatuste ja rõõmudega.» [1]

Tuhkatriinu muusikaline portree moodustub nagu Julialgi paljudest teemadest, mis iseloomustavad tema karakteri erinevaid tahke. Nende seas domineerivad kolm, mida Prokofjev määratleb kui kannatava, unistava ja õnneliku Tuhkatriinu teemat.

Esimene neist avab balleti omapärase epigraafina liigutavast murjanist, tema rõõmutust oleskelust võõrasema perekonnas. Väljendusrikas laulev meloodia tungleb üles ja raugeb ootamatult, muutub ähmaseks ning omandab nukra varjundi. Kirgas unistusteteema on seotud aimusega ees ootavast õnnest. See teema kõlab kord pisut tagasihoitult, aralt (nr. 9, «Tuhkatriinu unelmad ballist»), kord erutatult, juubeldavalt (nr. 29, «Tuhkatriinu saabumine ballile»).

Tuhkatriinu õnnelikke armutundeid väljendab kolmas teema, mis on üks tema läbivaist karakteristikaist. Selle äreva pateetikaga lõpeb sissejuhatus. Teema järgmised nähtavaleilmumised on seotud helgemate momentidega kangelanna elus: ball (nr. 29), mälestused ballist (nr. 45). Helgete vaimustatud tunnete apoteoosina kõlab teema balleti lõpus (nr. 50). Tuhkatriinu ja Printsi lembeduettide väljendusrikas muusika kuulub Prokofjevi hilisema lüürika parimate lehekülgede hulka. Balleti veetlev valsilikkus on pärilikus seoses sama tantsu poeetilise tõlgendusega vene klassikalises muusikas (Glinka, Tšaikovski, Glazunov). Suur valss ja Valss-kooda teises vaatuses ning Aeglane valss kolmandas annavad balleti muusikale erilise intiimsuse ja poeetilise võlu.

Balleti partituuris elustusid helilooja «klassikalised» kiindumused. Vanaaegsete õukonnatantsude parodeeritud

---

[1] «С. С. Прокофьев. Материалы, документы, воспоминания», lk. 121.

vormis antakse edasi Tuhkatriinut piirav filistrite maailm, see puuderdatud parukate ja pealekleebitud iludusmärkide atmosfäär, millest naljatlev-iroonilisel toonil jutustab Perrault. Prokofjevi muusika väljendab meisterlikult selle jutustuse tonaalsust balletistseenis (teine vaatus), aidates elustada muinasjutu tegelasi, anda balletile näiliselt reaalne miljöö.

Toredaks koomiliseks episoodiks on kurjade õdede tantsutund, mida saadab tseremoniaalne gavotimuusika. Pooside ja liigutuste karikatuursus on edasi antud soolovariatsioonides, tülistseenis-tantsus salliga.

Igavest õigluse ja headuse ning julmuse ja kõrkuse vahelise võitluse teemat käsitleb helilooja seekord klassikalise balleti vormes, ohtralt kasutades lõpuleviidud tantsuliste episoodide traditsiooni.

«Ma tahaksin,» kirjutas Prokofjev, «et see ballett oleks võimalikult tantsuline. «Tuhkatriinu» on kirjutatud vana klassikalise balleti traditsioonide kohaselt. Selles on palju variatsioone, pas de deux, kolm valssi, adaadžo, gavott, masurka.» [1]

«Tuhkatriinu» ilmalesündi Suure Teatri laval (1945. aasta novembris) ning viis kuud hiljem Leningradi S. M. Kirovi nimelises Ooperi- ja Balletiteatris saatis hiilgav edu. Kõik kinnitasid ühest suust helilooja suurt kordaminekut, vene balleti kuulsusrikaste traditsioonide väärilist edasiarendamist. Järgnevail aastail sai «Tuhkatriinu» niisama rõõmustava vastuvõtu osaliseks ka välisteatreis. Balleti muusika populariseerimiseks aitasid kaasa ka kolm süiti, milles kätkes kogu põhiline temaatiline materjal.

Etenduste edu aastail 1945—1946 innustas Prokofjevit looma ooperit Suure Isamaasõja kangelastest. 1947. aastal peatub ta pilk B. Polevoi äsja ilmunud romaanil «Jutustus tõelisest inimesest», ühel paremal sõja-aastate kirjanduslikul mälestusmärgil. Koos M. A. Mendelsoniga kirjutab ta libreto oma tavalisel kombel, säilitades algallika originaalsed tekstid ning dialoogid. Ja kangelane — lendur Meresjev, kelle võrratu mehisus ning visadus vaimustasid ja tekitasid uhkustunde, konkreetne, reaalne kaasaegne — saab ooperi peategelaseks, hoolimata žanri üldkehtivast tinglikkusest. Prokofjevi taotlused on alati julged ja ootamatud. Uudsusega üllatavad ka tegevuse miljöö (õhu-

[1] И. Нестьев, Прокофьев. М., Музгиз 1956, lk. 398.

lahingud, hospidal, lennuväli) ning kaudselt ja jutustavas vormis antud konflikti karakter. Helilooja rajab uue ooperitüübi, millist maailma kultuuripärand veel ei tunne. Äsja asetleidnud kujutletavad sündmused, mis polnud jõudnud veel selgida ega omandada üldistavaid jooni, asetasid autori äärmiselt raskesse olukorda. Sõjapäevade tarbemuusika kasutamine oleks tähendanud ooperi võimaluste piiramist, muusikale puhtillustratiivse osa andmist. Võtnud sisse mõned varem kirjutatud massilaulud («Laul kodumaast», avaldatud 1939. aastal, sai teemaks laulule noorest tammest, tõelise inimese juhtmotiiviks. Lüürilised laulud «Sõduri armsam» ja «Sõjamehe armastus» karakteriseerivad Olgat, kangelase pruuti), läheb Prokofjev põhiliselt teist teed. Peegelduvad ju Meresjevi kangelasteos nõukogude inimeste mehisus ja patriotism, vene inimese põhilised iseloomujooned, ammust ajast rahvalauludes jäädvustatud hingeline jõud ja ilu. Prokofjev pöördubki rahvaloomingu poole, leides sealt aluse oma helikeelele. Teose dramaatilisse kangasse põimusid orgaaniliselt ranguselt ja siiruselt imekaunite põhjamaiste viiside töötlused. Neid kasutatakse nii tegelaste muusikaliseks portreteerimiseks kui ka teatud situatsioonide kujutamiseks. Eriti väljendusrikkad on medõde Klavdia kaks laulu: «Miks sa, salu haljas» ja «Uni tuuletiivul mööduv», mis on sisse toodud kõige pingerikkamail momentidel: Aleksei sonimisstseenis pärast rasket operatsiooni ja komissari surmastseenis. Rahvalaulu mõtterikas kontsentreeritus, emotsionaalne tagasihoidlikkus otsekui kannaksid dramaatilised sündmused üle eepilisse plaani, võimendaksid neid. Saanud üle hirmust lavalise staatilisuse ees, pöördub Prokofjev laia kantileeni, laulva, voolava meloodia poole, milles väljendub tema püüd lihtsate ning terviklike inimlike tunnete avamiseks.

«Jutustuse tõelisest inimesest» kinnisel läbivaatusel S. M. Kirovi nimelises Ooperi- ja Balletiteatris 3. detsembril 1948. aastal sai ooper ebasoodsa hinnangu. Kiiruga tehtud proovid ei andnud osatäitjaile võimalust tõeliselt sisse elada nende jaoks uudsesse materjali. Jällegi üks ebameeldiv nurjumine, mida Prokofjevil mitmel korral tuli üle elada tema lavateostesse suhtumise pärast. [1] Kuid

[1] Alles 1960. aastal läks ooper «Jutustus tõelisest inimesest» Suure Teatri repertuaari.

Prokofjevi fantaasiat köitis juba uus kavatsus. Ja hingelisest traumast võitu saades asus Prokofjev talle omase tahtejõuga komponeerima balletti Bažovi uraali muinasjuttude aineil. «Rahva hüvanguks tehtava loometöö rõõmust, inimese sisemisest ilust, meie looduse võimsustest ja loendamatuist rikkustest, mis avavad end ainult tööinimesele... Katerina ja Danila karmi tuleproovi läbiteinud truust armastusest peab vestma see ererahvuslik muinasjutuballett,» kirjutas helilooja. [1]

Loodusteema hõivas Prokofjevi loomingus järjest tähtsamat kohta. Lapsepõlvest peale armastas ta vene maastikku, põldude lõputust, metsa kutsuvat salapära. Kuid seda kõike imetles Prokofjev vaid puhkehetkil, noil harvadel nädalapäevadel, mil ta lubas endale üürikese kõrvalekaldumise alalisest pingelisest tööst. Teistsuguseks kujunesid viimased eluaastad. Tervise pärast tuli üha sagedamini veeta aega linnast eemal ja viimaks alaliselt elama asuda maalilisse külakesse Zvenigorodi lähedal, kuulsais Levitani paigus.

Heliloojate Liidu loominguliste nõupidamiste asjalik ja lärmakas õhkkond, esietendused teatrites, kontsertesinemised läksid veto alla. Jäid ära telefonikõned ja isegi male sai hundipassi. Kõik allutati vaid loomingule. Sergei Sergejevitši lähimaks sõbraks ja kaasosaliseks sai loodus. Tal olid lemmikmetsaservad ja salud, tujukalt keerleva Moskva jõe käänud, mida ta meelsasti sõpradele näitas. Juhtus, et arstid lubasid komponeerida vaid ühe tunni ööpäevas. Kuid pikkadel jalutuskäikudel sündisid paljud tema uute teoste imekaunid teemad ja helilooja võttis kiiruga välja märkmiku ning pliiatsi, rutates neid fikseerima. Ühel taolisel jalutuskäigul tekkis Vasemäe Perenaise juhtmeloodia (sellele on rajatud balleti avamäng). Harukordselt paindliku ja väljendusrikkana hämmastab ta oma ulatusega, avara hingusega, meloodilise rikkusega, paisudes võimsate loodusjõudude ülistamiseks. Üheski varasemas teoses polnud Prokofjev sellise andumusega väljendanud oma vaimustust looduse ilu, looduse võlujõu üle. Võiks nimetada vaid üksikuid episoode viimases neljas ooperis, heade haldjate tantsusüiti «Tuhkatriinus», mis on lahendatud nelja aastaaja looduskirjeldusena. Prokofjevi

[1] «С. С. Прокофьев. Материалы, документы, воспоминания», lk. 130—131.

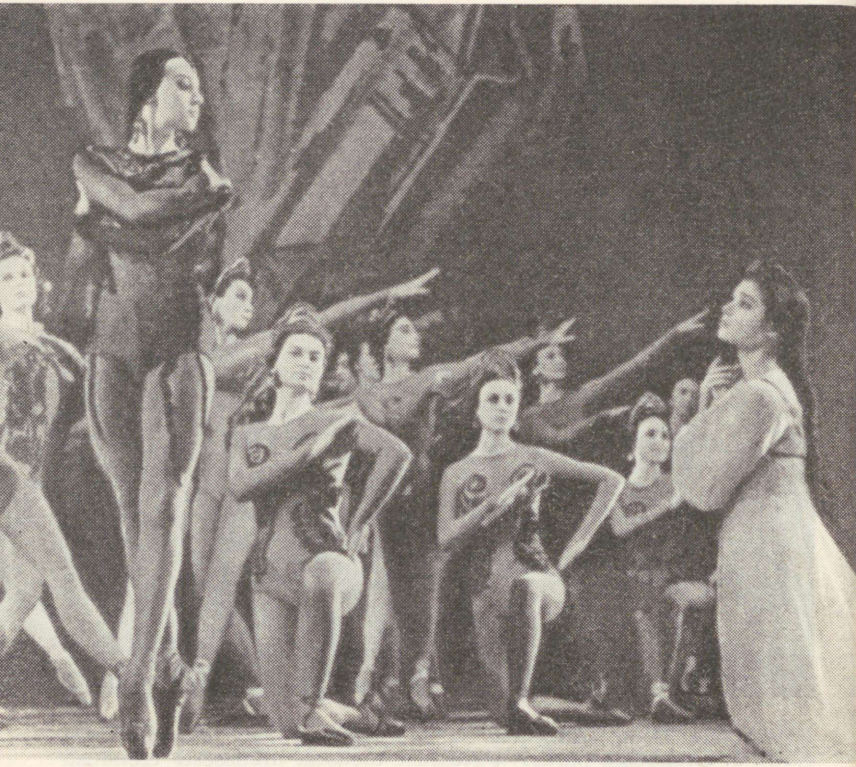


Nõukogude Liidu kangelane A. Maresjev vestleb Meresjevi osa täitja J. Kibkaloga pärast «Jutustuse tõelisest inimesest» etendust. Nõukogude Liidu Suur Teater, 1960. aasta

viimases balletis aga osutub loodusteema aluseks, poeetiliseks raamiks ja lõuendiks, millesse põimuvad süžeelised motiivid uraali muinasjuttudest «Kivilill», «Mäevaim», «Isanda saapatallad» ja «Leegike-Kargleja».

«Kivililllega» realiseeris Prokofjev oma ammuse unistuse rahvuslikust vene balletist. Esimesest taolisest katsest, mille ta tegi peaaegu kolmkümmend viis aastat tagasi («Muinasjutt narrist, kes trumpas üle seitse narri»), lahutab seda nüüd rahvaviiside sügav poetiseerimine, tõeliselt rahvuslike karakterite projitseerimine muusikasse.

Balleti peakangelast märgistab seesama «ind ürituses», tiivustatud töössesuhtumine, mis on nii lähedane autorile



Stseen balletist «Kivilill»

endale. Unistades saavutada täiuslikkus oma käsitööalal, asub Danila teele Vasemäe Perenaise riiki, et leida võlukivililile. «Selles lilles peitub ilu saladus», ja noor meister on valmis lille eest tooma mistahes ohvri. Jäi «vallaliseks» tema pruut Katerinake, «neiu parajaealine, õlgadest järsk, pilk otsustav ja kirvest nähti tal käes,» kirjutas temast Bažov. Muusikas aga on see habras õrn tütarlaps Prokofjevi naiskangelannade Julia, Tuhkatriinu ja Nataša Rostova sarjast. Katerina tundeid Danila vastu iseloomustab varem kirjutatud muusikapala «Õhtu» tsüklist «Lastemuusika» (op. 65) — väga selge meeleolult, lihtsa, siira, rahvalaululise meloodiaga.

Katerina ja Danila õnne häirivaks kurja jõu kehasta-

jaks on ülevaataja Severjan, keda julmuse pärast lihunikuks hüütakse. Tema muusikalised teemad on energilised ja kõledad, tantsud aga, milles ta kaasa teeb, kannavad rõhutatult joobnud, trotslikku karakterit.

Tähtsal kohal «Kivililles» on elu-olu kujutamine, mida tehakse rahvatantsu stiihia abil. Sellised on sujuvad tütarlaste ringmängud («Valge luik» filmi «Ivan Groznõi» muusikast), trotslik «Poissmeeste tants», kus kasutatakse laulu «Dunjake» meloodiat, ja uljas aastalaadatants rändnäitlejate laulu «Munk» teemal. Naljatlevad ja mänglevad, rahulikud ja reipad meloodiad üllatavad oma värvikuse, rahvusliku omapära ning rütmimustri rikkusega. Nendega liituvad temperamentsed mustlastantsud ja elegantsed stiliseeritud kalliskivide tantsud. Rahvastseenide muusikal põhineb kolm kontsertettekandeks mõeldud süiti: Pulmasüit, Mustlasfantaasia ja Uraali rapsoodia.

Prokofjev esitab 1949. aasta kevadeks klaviiris valminud balleti Suure Teatri kunstilisele juhtkonnale. See võeti soojalt vastu ja märgiti eriti kiitvalt rahvuslikku koloriiti. Teost võrreldi isegi Rimski-Korsakovi ooperitega. Peatse lavastamise lootuses kiirustas helilooja kirjutama partituuri. Paralleelselt komponeerib ta kolmeosalist sonaati tšellole ja klaverile. Kõige tagajärjel halveneb tervis järsult. «Kivilill» lavastati aga alles nelja aasta pärast...

Suureks moraalseks toeks heliloojale, keda pettis lootus näha laval «Jutustust tõelisest inimesest» ja hiljem «Kivililles», oli Üleliidulise Raadio muusikaosakonna ettepanek kirjutada mõned tantsud ning sümfooniline süit lastele. Nii sündisid poeetilised ja kaunid puškinlikud valsid (op. 120) ning süit «Talvine lõke», mis jutustas õpilaste pühapäevasest jalutuskäigust (esitatakse koos Maršaki värssidega).

Prokofjev ei jaganud küllaltki levinud seisukohta, et on mõttetu kirjutada muusikat, kui seda ei esitata. Ta ei suutnud mitte kirjutada. See oli tema alaline ja rahuldamatu eluvajadus. Sellegipoolest taotles ta heliloojategevuse algusest peale energiliselt oma teoste ettekandmist, ruttas neid kuulama reaalsete helidena, kontrollima kuulajate reageeringut. Seepärast oli talle nii ränk teatrite seletamatu ükskõiksus viimaste teoste saatuse vastu. Nende eest võitlemiseks, ümberveenmiseks polnud jõudu, seda oli vaja hoida loometööks.

Ajutised nurjumised ja arusaamatused ei suutnud jahutada Prokofjevi pürgimust käsitleda suuri üldinimlikke teemasid, mis erutasid tema rahvast. 40—50-ndate aastate piiril omandab erilise aktuaalsuse võitlus rahu eest kogu maailmas. Ja vaatamata väga rasketele tingimustele, mille haigus heliloojale peale surus, sai 1949. aasta sügisest peale tema kindlaks kavatsuseks oratoorium rahust. Hoolimata sellest, et talvekuud möödusid Prokofjevil haiglas, kirjutas ta kevadel lühikese plaani ning pöördus palvega I. Ehrenburgi poole, kellega oli sõbrunenud juba välismaal, edasi arendada tema kavatsust: «Kallis Ilja Grigorjevitš, läheneb märtsi algus, see tähendab unistuse täitumine Oratooriumi plaanist.

Miks «unistuse»? Seepärast, et mulle meeldis väga, mida Te improviseerisite, kui ma Teie juures olin...

Miks «märtsi algus»? Kuid Te ju ütlesite mu abikaasale: las Sergei Sergejevitš praavitab ennast rahulikult, annan talle plaani märtsi algul.

Äkki aga tärkavad Teil tähtsamad kavatsused (kuigi oratooriumi teema on võib-olla et kõige tähtsam!) — ja Te lendate vuhinal minema, ning mina, helilooja (kes siiski kavatseb terveks saada), jään kuivale...»[1]

Moskva-lähedases sanatooriumis «Barvihha» (1950. aasta aprill) arutas Prokofjev koos paljude sõpradega oratooriumi kirjutamise ideed. Huvitava ja viljaka mõtte väljendas S. Samosud: rahuteemale pühendatud teoses peaks peamine, keskne koht kuuluma lastele. Raske oli sellega mitte nõustuda. Kuid kes võiks poeesiavormis jutustada lastest paremini kui S. Maršak? Silmapaistev poeet ja tõlkija vastas rõõmuga Prokofjevi pakkumisele: olid nad ju juba seotud kaasautorlusega äsja valminud pioneerisüidis «Talvine lõke». Tekstivariantide läbiarutamisest võttis innuga osa A. Fadejev. Maršak kirjutas rohkesti värsse, ja kõik olid head. Otsustati osa neist anda deklamatsioonina.

Kui partituur oli lõpetatud ja proovid läksid täiskäigul, kirjutas Maršak soolonumbri teksti «Emakeele tund», mis koos poeetilise «Hällilauluga» (madalale naishäälele) said väga populaarseks.

Oratoorium tuli esiettekandele 19. detsembril 1950. aastal Ametiühingute Maja Sammassaalis (dirigent S. Samo-

[1] М. Прокофьева, Как создавалась оратория «На страже мира». Ajakirjast «Советская музыка» 1962, nr. 3, lk. 103.

sud, koormeister K. Ptitsa), teenides rohkesti vaimustatud hinnanguid. Koos süidiga «Talvine lõke» märgiti oratoorium «Rahu kaitsel» ära riikliku preemiaga. Mõned päevad enne esiettekannet kirjutas Prokofjev: «Meie rahvas elab ja töötab mõttega rahust ning sõprusest rahvaste vahel. Mõttega rahust ja sõprusest rahvaste vahel töötavad ning loovad ka nõukogude kunstiinimesed, püüdes oma teostes sügavalt ja tõepäraselt kajastada meie rahva tööd, tema võitlust rahu eest, inimkonna õige tee eest...

Teha panus õilsasse rahuüritusse — see tunne valdas poeet Samuil Maršakki ja mind oratooriumi «Rahu kaitsel» luues. «Rahu eest võitlema peame» on oratooriumi peateema. Sissejuhatus kõneleb katsumustest, mis langesid inimkonnale osaks Teises maailmasõjas, hävinud kodukolletest, mürskudest küntud põldudest, leskede ja orbude pisaraist. Järgnevad osad on pühendatud kangelaslinnale Volgogradile, võidule vaenlase üle, nõukogude inimeste rahulikule tööle, taastamisrõõmudele. Mõned episoodid oratooriumis on pühendatud õnnelikule lapsepõlvele Nõukogudemaal. Oma lapse helges tulevikus veendunud ema laulab hällilaulu, äiutab poega, kelle häirimatut und kaitseb nõukogude rahvas, tehes rahulikku tööd ja võideldes rahu eest koos kogu maailma lihtsate inimestega. Rahupidustustel Moskvas sammuvad Nõukogude Liidu rahvaste sõbraliku perekonna lapsed sirgetes ridades, läkitades kõrgele taeva alla valge tuvi, rahutuvi. Koolitunnis kirjutavad lapsed oma vihikutesse selge käekirjaga: «Meie ei taha sõda!» Nõukogude laste häältega ühinevad rahvademokraatiamaade laste hääled, laste hääled kõigist maailma paigust: «Meie ei taha sõda!»

Rahupooldajate read kasvavad ja tugevnevad iga päevaga. Need on monoliitsemad kui sõjaõhutajatel ja tõkestavad tee sõjale. Maailma rahvad kaitsevad rahu.»[1]

Prokofjevil oli kavas kirjutada veel üks teos lasteraadiole — lihtne sümfoonia, pühendatud noorele kuulajaskonnale. Kuid loomeprotsessis sai teos uue suuna. Viimane, Seitsmes sümfoonia kujunes teatud mõttes helilooja lüüriliseks pihtimuseks, tema luigelauluks, milles ümbritseva elu muljed, lapsepõlvest meeldejäänud karakterid põimuvad mõtetega käidud teest, targa pilguga tulevikku.

---

[1] Ajakiri «Советская музыка» 1962, nr. 3, lk. 110.

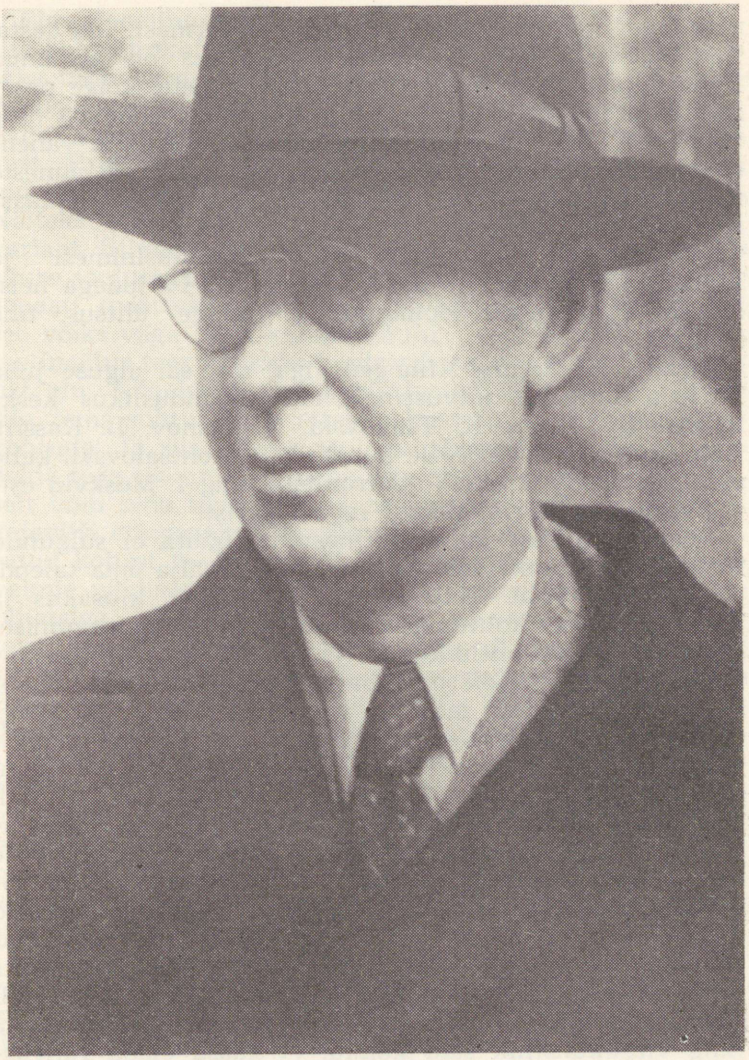
Nooruse ja sirguva põlvkonna maailm, millele kuulub esikoht süidis «Talvine lõke» ning oratooriumis «Rahu kaitsel», leidis käsitlust ka sümfoonias, kuid ainult üksikuis fragmentides. Teose ideed määravaks läbivaks kujundiks osutub imeilus hümnitaoline teema, mis kinnitab «jõulist unistust, kaunite ideaalide hävitamatust» (D. Kabalevski), seda piiritut armastust elu vastu, millega on märgistatud Prokofjevi kogu tee. Sümfoonia otsekui sünteesiks kogu prokofjevliku lüürika värvide ja kujundite rikkuse: mõtlik-intuitiivse, vaimustusest õhkuva, poeetiliselt hingestatu, filosoofiliste mõtiskluste lüürika. Seda rikastavad skertsoliku, humoristliku, tantsulis-marsilise karakteriga žanrilised episoodid.

Väljendusvahendite, helikeele lihtsuse ja selguse, vormi ning orkestratsiooni poolest sarnaneb Seitsmes sümfoonia esimese, Klassikalise sümfooniaga, kuid ilmutab meisterlikkuse kõrgemat astet, oskust ääretu täpsusega kehastada kunstilist mõtet. [1]

Sümfoonia kanti esmakordselt ette 11. oktoobril 1952. aastal. Ametiühingute Maja Sammassaalis esines Üleliidulise Raadio orkester S. A. Samosudi juhatusel. Seda elujaatavat, nooruslikust trotsist tulvavat muusikat kuulates ei aimanud keegi, et autor viibib viimset korda oma teose ettekandel. Prokofjev oli reibas ja üha uute kavatsustega laetud. Oma edaspidistest loomingulistest plaanidest kirjutas ta ajakirja «Советская музыка» 1953. aasta esimeses numbris. Nimetas kontsertiinot tšellole ja kontserti kahele klaverile keelpilliorkestri saatel, Kümnendat ja Üheteistkümnendat klaverisonaati, sonaati tšellosoologa. «Ootan rõõmuga loomingulisi kohtumisi 1953. aastal Suure Teatri ning Stanislavski ja Nemirovitš-Dantšenko nimelise Teatri kollektiiviga edaspidiseks koostööks balleti «Kivililll» ning ooperi «Sõda ja rahu» kallal,» kirjutas Prokofjev. Nimetatud teoste viimistlemiseks kulusid uue aasta jaanuar-veebruar: ta koostas «Sõja ja rahu» ühel õhtul esitamiseks mõeldud variandi, kirjutas juurde mõningad episoodid «Kivililllele». 5. märtsil andis Prokofjev teatrile üle Katerina ja Danila lõppdueti. Ja kell kuus sama päeva õhtul katkes väljapaistva helilooja, väsimatu töömehe elu...

---

[1] 1957. aastal määrati Prokofjevile Seitsmenda sümfoonia eest postuumselt Lenini preemia.



1952. aasta sügis

Möödus kolmteist aastat Prokofjevi surmast. Iga aasta, kuu, päevaga laieneb inimeste ring, kes on armunud tema muusikasse. Viimane ise jutustab meile kõige paremini suurepärasest heliloojast ja inimesest, mõtetest ning tunnetest, mida ta andis edasi muusikakujundite vahendusel. Niisama kallid on teda lähemalt tundnud inimeste mälestused, mis aitasid taastada meie silmapaistva kaasaegse elusuuruses.

Prokofjevite suguvõsas oli kirjandusinimesi ja kunstnikke, lauljaid ja draamanäitlejaid. Paljudega neist sidusid Prokofjevit loominguliste huvide ühtsus, tihe kontakt.

Sõprus dramaturg Afinogenoviga, mis sai alguse juba Pariisis, laiendas tutvusringkonda kirjanduslikus keskkonnas (K. Fedin, K. Tšukovski, V. Ivanov, L. Kassil). Lähedane oli Prokofjevile kunstnik P. Kontšalovski, kelle suvilas mängis õhtuti V. Sofronitski ning I. Moskvin esitas stseene oma rikkalikust repertuaarist.

Süstemaatilisest ja visast tööst hoolimata ei sulgunud Prokofjev endasse, vaid kiirgas heldelt välja oma talendi ja iseloomu võlu. Talle omistatud kuivus, kiusakus ja kõrkus esimesel kohtumisel muutusid lähemal tutvumisel erakordseks heatahtlikkuseks ja mingiks lapselikuks siiruseks. Prokofjevil oli sõpru paljude progressiivsete nõukogude kunstiinimeste seas. Nii nagu ta kunagi õpilaspõlves oli lahutamatu Mjaskovskist, nii võttis ta hiljemgi endiselt kuulda tema nõuandeid ja kandis hoolt sõbra loomingu propageerimise eest. Prokofjev kohtus Hatšaturjani, Hrennikovi, Kabalevski ja Šebaliniga ning oli vaimustatud Šostakovitši muusikast. Palju rõõmu valmistas talle tutvus andekate interpreetide Neuhausi, Rihteri, Sofronitski, Rostropovitši ja Oistrahhiga. Prokofjevil polnud meeldivamat malepartnerit David Oistrahhist, kes elas temaga ühes majas, üle koridori. Sergei Sergejevitš armastas malet niisama kirglikult kui poisipõlves ja oli valmis tundide kaupa istuma malelaua taga. Helilooja ning viiulikunstnik said kokku, et kaasa elada rahvusvahelistele jõukatsumistele või et osa võtta Kunsti alal Töötajate Maja poolt korraldatud võistlustest. Prokofjev koostas innukalt ja poisikeseliku hasardiga kõikvõimalikke mitmevärvilisi diagramme võitude ning kaotuste kohta, rõõmustas meeletult iga võidu üle, kurvastas siiralt iga kaotuse korral.

Elav loominguline kontakt interpreetidega hõivas olulise koha Prokofjevi töös. Ta pidas seda viljakaks ja tähtsaks uute teoste loomise protsessis, hindas interpreetide juures sügavat huvitatust, tõsist suhtumist («teadlikkust», nagu ta seda nimetas), head maitset, kõrget professionaalsust. Prokofjev pidas kalliks interpreetide huvi tema muusika vastu ja ühise innuga arutati läbi uusi plaane. Näiteks valmis koostöös Oistrahhiga flöödisonaadi viiulivariant. Silmapaistev nõukogude viiulikunstnik meenutab suure soojusega seda koostööd: «Kui olin kuulanud flöödisonaati (peatselt pärast selle valmimist), näis mulle, et see võiks väga hästi kõlada viiulil... Oleksin tahtnud, et see imeilus teos hakkaks kontserdisaalides elama täisverelist elu. Kõnelesin oma kaalutlustest Sergei Sergejevitšile, tema suhtus minu ettepanekusse huviga. Otsustasime kohtuda. Ja siis avanes mul esmakordselt võimalus vaadelda teda töötamas ja näha, kui organiseeritult ning täpselt võib seda teha. Kõik läks välgukiirusel. Sergei Sergejevitši ettepanekul tegin ma igast redigeerimisele määratud kohast 2—3 varianti, numereerisin need ja andsin valmis näidised Prokofjevile ülevaatamiseks. Ta märkis pliiatsiga, millised leidis sobivad olevat, parandas ühtteist, ja sel kombel valmis ilma ülearuste sõnadeta sonaadi viiuliredaktsioon.» [1] Kaks aastat hiljem kirjutas Prokofjev *fa*-minoor sonaadi viiulile ja klaverile, pühendades selle David Fjodorovitš Oistrahhile.

Veelgi pikaajalisem oli kontakt meie päevade suurepärase tšellisti M. Rostropovitšiga. Sergei Sergejevitš märkis rahuldustundega Rostropovitši «asjalikke arvamusi» soleeriva tšello ja teose üldplaani kohta (Sümfoonia-kontsert tšellole orkestriga). Rostropovitši talendist võlutuna otsustas Prokofjev kirjutada talle Kontsertiino ja Soolosonaadi.

Prokofjev oli interpreetide vastu erakordselt nõudlik ega talunud vihjeid tehnilistele raskustele. Tavaliselt lükkas ta muusikute vastuväited ümber järgmise argumendiga: «Las teeb tööd, siis on kergem.»

Kurioosse vastuse said tšellistid, kes palusid teha mõned lihtsustatud variandid passaažidest Sümfooniaskontserdis. Sergei Sergejevitš otsustas tähistada need

[1] «С. С. Прокофьев. Материалы, документы, воспоминания», lk. 284.



S. Prokofjev ja M. Rostropovitš. 1952. aasta

kohad klaviiris mitte *ossia*, s. t. variant, vaid *facilitazione*, s. t. lihtsustatud. Seejuures märkis ta: «Loodan, et muusikud, kellel on südametunnistust, ei soovi mängida «lihtsustatud» variante.»

Nõukogude pianistidest hindas Prokofjev kõrgelt S. Rihterit, tema erakordset võimet tungida teose olemusse, sulada ühte autori mõttega. Rihterit ei köitnud Prokofjevi muusika otsekohe. Kerge huumoriga meenutab ta lapsepõlvemuljeid, mil Prokofjevit tunti vaid «Kolme apelsini» Marsi kaudu — mässulisena, ülijulgena, välist efekti taotlevana. 30-ndate aastate lõpul kuulis Rihter Kolmandat sümfooniat, «Semjon Kotkod», ja Prokofjevi heliloojatalent sai talle tohutuks magnetiliseks jõuks. Juba üliõpilasena võtab ta osa tšellosonaadi esitamisest, esineb Teise ning Viienda klaverisonaadiga, äratab ellu Viienda klaverikontserdi. Karmidel sõjapäevadel õpib Rihter nelja päevaga selgeks uue, Seitsmenda sonaadi ning esitab selle hiilgavalt Ametiühingute Maja Oktoobrisaalis. Rihterit paelub Kaheksas sonaat — tema

sõnade järgi kõige rikkam Prokofjevi sonaatidest. Prokofjevi pärast võtab ta kätte dirigendikepi, et esineda kontserdil koos Rostropovitšiga. Üheksanda sonaadi pühendab Prokofjev Rihterile. Sonaat pole virtuoosne, kuid sügav lürism ja filosoofiline sisu nõuavad just seda liiki interpreeti, nagu on Rihter.

Prokofjev ei tegelnud kunagi pedagoogina. Tal pole otseseid õpilasi, kuid järgijaid — tohutu hulk. Tõepoolest, on raske leida ühtki kaasaegset heliloojat, kes poleks nii või teisiti tunda saanud Prokofjevi võimsa ja omapärase individuaalsuse mõju. Ühtedele on omasem tema karge lüürika, teistele elurõõmust sädelev huumor, kolmandatele rahvaluuleloomulised eepilised kujundid. Kuid igaüks päris osakese tema kõikehaaravast talendist, mitmekesisest loomingulisest pärandist. Prokofjevi traditsioone arendavad omal viisil Kabalevski ja Hatšaturjan, Štšedrin ja Hrennikov. Tema muusika kasvatas terve põlvkonna silmapaistvaid ooperi- ja balletiartiste, sümfoonilise, kammer-instrumentaal- ning vokaalmuusika interpreete. Prokofjevi looming kuulub maailmaklassi, millest annab tunnistust tema teoste tohutu populaarsus nii meil kui ka välismaal. Praegu on Prokofjev 20. sajandi klassik. Tema muusika pole üksnes aja märk, vaid ka muusikakultuuri arengu rikkamaid lätteid.

1911. Esimene kontsert klaverile ja orkestrile.
1913. Kümme klaveripala.
1914. «Inetu pardipoeg» häälele klaveri saatel.
1914. «Ala ja Lolli» (Sküüdi süit).
1916—1917. Esimene kontsert viiulile ja orkestrile.
1915—1917. «Nägemused» (20 klaveripala).
1917. Klassikaline sümfoonia.
1918. «Vanaema jutustused».
1919. Ooper «Armastus kolme apelsini vastu».
1915—1920. Ballett «Muinasjutt narrist, kes trumpas üle seitse narri».
1925. Ballett «Terase tants».
1915—1927. Ooper «Mängur».
1919—1927. Ooper «Tuliingel».
1928. Ballett «Kadunud poeg».
1935. Teine kontsert viiulile ja orkestrile.
1935. «Lastemuusika» (klaveripalad).
1935—1936. Ballett «Romeo ja Julia».
1936. «Petja ja hunt» (sümfooniline muinasjutt lastele).
1937. «Meie päevade laulud» (7 laulu häälele klaveri saatel).
1938—1939. Kantaat «Aleksandr Nevski».
1939. Ooper «Semjon Kotko».
1940. Ooper «Kihlus kloostris» («Duenja»).
1939—1944. Kuues, Seitsmes, Kaheksas klaverisonaat.
1940—1944. Ballett «Tuhkatriinu».
1941—1952. Ooper «Sõda ja rahu».
1944. Viies sümfoonia.
1944. 12 vene rahvalaulu (töötlused).
1942—1945. Muusika filmile «Ivan Groznõi».
1945—1947. Kuues sümfoonia.
1947—1948. Ooper «Jutustus tõelisest inimesest».
1948—1950. Ballett «Muinasjutt kivililest».
1949. «Talvine lõke» (süit deklamaatoreile, poistekoorile ja sümfooni orkestrile).
1950. Oratoorium «Rahu kaitsel».
1950—1952. Sümfoonia-kontsert tšellole ja orkestrile.
1952. Seitsmes sümfoonia.

SISUKORD

Sissejuhatus. 3
I PEATÜKK. Varane tunnustus. 9
II PEATÜKK. Konservatooriumis. 19
III PEATÜKK. Hoogne tiivasirutus. 36
IV PEATÜKK. Võõrsil. 46
V PEATÜKK. «Massid tahavad suurt muusikat». 62
VI PEATÜKK. Maestro ja sõda. 78
VII PEATÜKK. Ammendamatu loomeallikas. 91
Tähtsamate teoste register. 110

Данько Лариса Георгиевна
СЕРГЕЙ ПРОКОФЬЕВ
Обложка: М. Юксине
На эстонском языке
Издательство «Ээсти Раамат»
Таллин, Пярнуское шоссе, 10.

*

Toimetaja *G. Tõnismann*
Kunstiline toimetaja *A. Jõers*
Tehniline toimetaja *H. Kruustee*
Korrektorid *A. Rammus* ja *K. Roger*

Laduda antud 12. IX 1969.
Trükkida antud 20. XI 1969.
Paber 54×84/16.
Trükipaber nr. 1 — Janonise Paberivabrik, Leedu NSV.
Trükipoognaid 7,0.
Tingtrükipoognaid 5,88.
Arvestuspoognaid 5,94.
Trükiarv 5000.
Tellimuse nr. 2723.
Trükikoda «Ühiselu», Tallinn, Pikk tn. 40/42.
Hind 37 kop.

9—1—2

37 kop.

A-30294

TÜ RAAMATUKOGU
1 0300 00462482 3