UNO SOOMERE

Kuulata, mõista, hinnata

74448

UNO SOOMERE Kuulata, mõista, hinnata

A-29841 III

UNO SOOMERE

Kuulata, mõista, ümmata

Raamat muusikast

KIRJASTUS «EESTI RAAMAT»
TALLINN 1969

A-29841 III

UNO SOOMERE

Kuulata, mõista, ümmata

Raamat muusikast

KIRJASTUS «EESTI RAAMAT»
TALLINN 1969

78
S71

KAANEKUJUNDUS A. MESIKÄPP

NOODIGRAAFIKA M. ORVET

2
Tartu Riikliku Ülikooli
Raamatukogu
74448

SISSEJUHATUSEKS

Järgnevad leheküljed on kirjutatud muusikasõpradele, kes ei ole muusikat spetsiaalselt õppinud ega õpi, kuid soovivad seda paremini mõista ja tunda. Haarab ju muusika tänapäeval inimesi üha enam — mitte ainult kuulama, vaid ka ise aktiivselt kaasa lööma. Koos ajaga on temagi muutunud ning võib-olla tekitanud probleeme ja küsimusi, millele te alati vastust ei leia.

Esmajoones on käesolev populaarne raamat mõeldud noortele, nii kesk- kui kõrgemates koolides õppijaile, kuid muidugi ka laiale muusikahuvilisele auditooriumile.

Käesolevad leheküljed püüavad mõndagi küsimusse selgust tuua. Nende kirjutamise ajendas siiras soov teid abistada — on ju eesti muusikaalane kirjandus väga napp.

Teeme juttu muusika sisust, tema väljendusvahenditest ja -võimalustest, vooludest, kergest ja tõsisest heliloomingust, autorist, kuulajast ning muusika kuulamisest, hindamisest, muusikalisest maitsest ja paljust muust.

Raamat ei käsitle helikunsti igakülgselt. Vaatleme küsimusi, mis võiksid teid kõige enam huvitada ning mille käsitlemine paistab kõige vajalikum olevat. Teos on meil õieti esimene laiahaardeline ülevaade muusika põhiküsimustest. Autor on püüdnud anda oma parima, käsikirja aastate jooksul järjest täiendades ja uuendades.

Selge on üks: kui palju me muusikast ka kirjutaksime või teie oma sõpradega temast räägiksite, ei asenda see

kõik elavat muusikat, selle kuulamist. Kui need leheküljed innustavad teid ja teie sõpru head muusikat püsivamalt kuulama ning aitavad kuuldut paremini mõista, on nad oma ülesande täitnud.

Lootes, et järgnev head vastuvõttu leiab,

Uno Soomere.

Tallinnas 30. oktoobril 1967

1

MUUSIKAST KUI KUNSTILIIGIST

Pöörame pilgu muusika minevikku. Kunas, kuidas ja milleks ta tekkis?

Tänapäeva teadus ei suuda neile küsimustele kindlat vastust anda. Eksisteerib mitmeid teooriaid, millest igaüks sisaldab kahtlemata ka terakese tõtt.

Ürginimene kujunes tööprotsessis. Oeldaksegi, et muusika tekke põhjus peitus töös ja selle rütmis, millega kaasnev emotsionaalne pinge otsis väljendust rütmilistes hüüatustes. Inimhääl oli esimeseks, loomulikuks muusikainstrumendiks. Teised väidavad, et muusika sündis häälitsustest, millega inimene püüdis lindude laulu järele aimata. Kolmandad arvavad, et esimesed muusikahelid toodi kuuldavale loomade luudest või sarvedest valmistatud torudest, kuhu puhuti õhku heli tekitamiseks.

Charles Darwin oletas, et nn. eelmuusika eksisteeris juba enne kõne arengut: esimesed muusikalised helid väljendasid hoolitsust ning seostusid ürginimese tugevaimate emotsioonide, armastuse, võitluse ja võiduga.

Nõukogude muusikateadlane Boriss Assafjev kinnitas, et vähemalt vokaalmuusika tulenes inimkõne intonatsioonidest. Primitiivne meloodia võis sündida kooslaulmisel: õpiti üksteist kuulama ja «häälestuma» ühisele helile (unisoonile). Selle ühise heli ning ta kordumiste kõrval leiti aja jooksul ka teisi helisid, mis olid esimesele lähedased. Nii võis alguse saada primitiivne, 3—4 heli haarav meloodia.

Üks muusika tekkeviise võis olla erutatud, emotsionaalne kõne, kus pinge kasvades jäid sõnad vähe või mitte kõike ütlevaks ning vaimustunud inimene (või inimesed) läks üle primitiivsele retsitatiivile.

Igal juhul tekkis ja kujunes muusika ürgühiskonnas looduse ja ühiskondliku elu mõjutuste tulemusena (laulud kombetalituste juures, hümnid päikesele, loodusjuma-



Trompeteid Uus-Gineast ja Uus-Meremaalt.
Kaht ülemist puhutakse küljelt.

laile). Sel perioodil kasutati muusikainstrumente veel vähe ja nad olid üpris algelised. Loomulikuks «löökpilliks» oli käteplaksutamine, millele lisandusid mitmesugused primitiivsed nahast ja õõnestatud puust trummid. Sündis ksülofoni prototüüp — erineva pikkusega puupulkade kogum.

Esimesed puhkpillid võeti kasutusele tõenäoliselt hiljem, vanimates tsivilisatsioonides (Egiptus, Babüloonia, Hiina, India jt.). Puhkpillideks olid viled ja aukudega torud, millel heli kõrgust sai muuta. Neid valmistati loomasarvest, luust ja ka puust. Ilmusid lihtsaimad keelpillid — vibu mõne keelega (viimased tehti loomasoolitest), harfitaoline instrument ja lüüra. Helitugevdajana (resonaatorina) kasutati tühja kõrvitsat, bambustoru jms.

Kus leiutati esimesed instrumendid? Ka sellele on raske täpselt vastata. Nad ilmusid arvatavasti umbes üheaegselt paljudes kohtades Ida-Aasias, Vahemere ääres, Aafrikas ja mujal.

Vanim muusika oli tihedalt seotud luule, miimika ja tantsuga; ta oli veel välja kujunemata, allutatud teistele kunstidele.

Muusika on seega sõna laiemas tähenduses õige eakas kunst. Pika aja vältel kujunes ta ühiskonna vaimse elu üheks funktsiooniks. See tee on olnud vaevarohke. Kui kujutavad kunstid võtsid oma loomingulise materjali loodusest otseselt, tuli muusikuil see (muusikaline heli ja helisüsteemid) alles luua ja kujundada. Väljendusvahendid kujunesid algul väga aeglaselt — see on helikunsti hilise küpsuse põhjusi.

Muusika kui kõrgetasemelise professionaalse heliloomingu iga on palju lühem, umbkaudu 7—8 sajandit (kui võtta aluseks muusika intensiivsema arengu algus 13.—14. saj. Itaalias ja teistes maades).

Professionaalse heliloomingu aluseks oli rahvalooming, temast kasvas välja kogu hilisem rahvusliku ilmega muusika. Rahvamuusika on rahva hinge ja vaimse elu tundmaõppimise asendamatu allikas, vahetum ja huvitavam kui paljud paksud köited ajalugu.

On professionaalset heliloomingut (nii kaasaegset kui eelnenud sajandite oma), kus sidet rahvaloominguga on raske leida või kus ta üldse puudub. Seda märkame peamiselt instrumentaalloomingu valdkonnas, kus eriti kaas-



Egiptuse instrumentaaltrio. Joonis Teeba hauakambri seinamaalingu järgi. 15. saj. e. m. a.

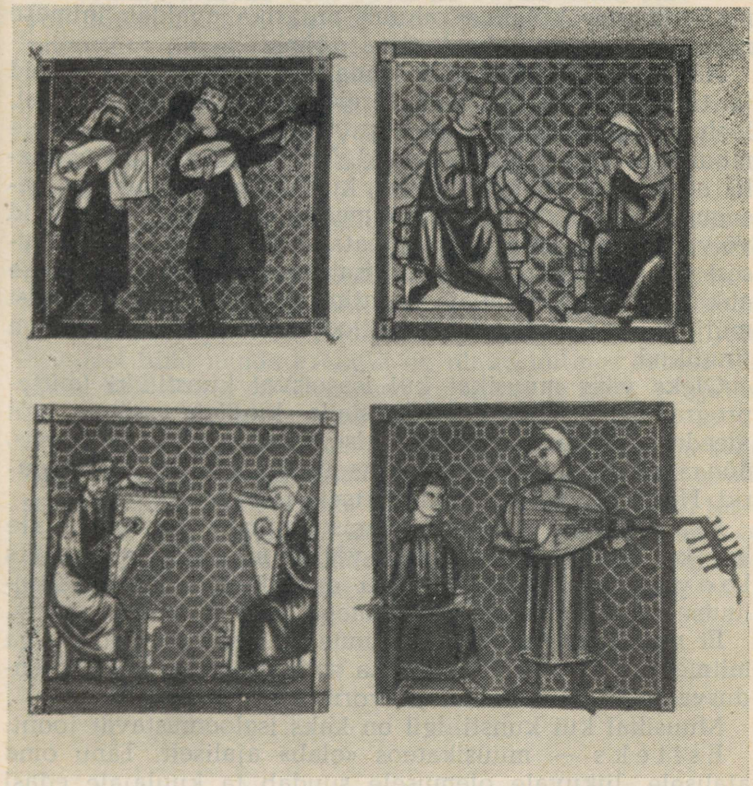
aegsed autorid eelistavad kasutada oma temaatilist materjali.

Muusika on meie vaimse elu omapärane produkt ning tänapäeva inimene, kes tahab olla mitmekülgselt arenenud ja tõeliselt haritud, ei tohi mööda minna selle kunstiliigi tohutuist rikkustest. Juba kaks sajandit tagasi, suurte klassikute aegu, kui professionaalne muusika oli vabanemas kiriku valitsevast mõjust, hakkas ta kiirelt ja julgelt käima oma teed, üha enam laia kuulajaskonda kaasa

tõmmates ja mõjutades. Helikunsti suurust ning ülevust rõhutas ja näitas veenvalt Beethoven, väites isegi, et muusika on kõrgeim ilmutus — kõrgem kui kogu teadus ja filosoofia.

Muusikat hindate ka teie, paljugi kordi on ta teile jätnud häid mälestusi — kui kuulasite Beethoveni sümfooniaid, Mozarti ja Verdi ooperimuusikat.

Me vajame iga liiki muusikat vilepillimängust sümfooniani, runoviisist ooperini. Kunsti kaudu õpime tundma



Keskaegsed muusikud. Miniatuurid.
Escoriali lossi raamatukogu, Hispaania. 13. saj.

mitte ainult maailma, vaid ka iseennast. Me kasvame vaimselt, meis ärkavad paremad tunded ja püüded.

Muusika võlujõust loodi legende juba iidsetel aegadel.

Homerose «Odüsseiat» lugedes leiate müüdi Odüsseuse kohtumisest naishaldjate — sireenidega, kelle nõiduslik laul sundis inimesi kõike muud unustama.

Kui võtate kätte vanakreeka muinasloo «Argonaudid», leiate koha, kus jutustatakse laulik Orfeusest, kes oma lüüra helidega sundis liikuvad kaljud seisatama ja võimaldas Kreeka meremeestele ohutu läbisõidu ohtlikust väinast.

Helikunsti suurt emotsionaalset mõjujõudu kinnitab ka meditsiin. Heakõlaline rahulik muusika avaldab inimese närvisüsteemile tasakaalustavat toimet.

Helide kaudu saab edasi anda mitte ainult meeleolusid ja tundeid, vaid ka karaktereid: jõulisust, energilisust, leebust, koomilisust, jämedust. Kõik emotsioonid ei ole muusikas selgesti kajastatavad. Väga sügavalt on võimalik edasi anda rõõmu, ülevust, kurbust nende väga mitmesugustes, sõnadega väljendamatuis varjundeis. Helid võivad teie kujutluses luua teatava pildi mingist sündmusest või nähtusest, kui autor lisab teosele vastava seletuse ehk programmi. Kuulaja kujutlused võivad erineda neist muljeist, mis inspireerisid heliloojat, — tähendab, nad on tinglikud.

Oleks väär muusikat kui iseseisvat kunstiliiki (mitteprogrammilist muusikat) seostada kindlate mõtete või ideedega. Muusika teemad ise, nende ilu, haaravus, dünaamilisus ja areng on omaette tugeva mõjuga tegurid. Helid ei väljenda konkreetseid tõdesid.

Hea muusika — see on suur seesmine rõõm nii loojale kui ka kuulajale. Muusikat võiks nimetada esimeseks loovaks kunstiks, kuna ta on «puhtal» kujul (absoluutse muusikana) välismaailmaga vaid kaudseis seoseis.

Et muusikas peegelduv vaimne ja reaalne elu on väga mitmekesine, vastab sellele ka suur mitmekesisus väljendusvahendites, žanrites ja vormides.

Muusikal kui kunstiliigil on kaks iseloomustavat joont. Esiteks — muusikateos «elab» ajaliselt. Tänu oma ajalisele, liikuvale olemusele suudab ta kuulajale edasi anda inimtunde sügavust, näitab meeleolusid ja emotsioone liikumises ning arengus.

Teiseks — muusika pöördub eelkõige meie tundmuste poole. Kui kuulate näiteks Chopini «Revolutsioonilist etüüdi» *opus* 10, kannavad helid teieni elamusi ja emotsioone endid, tõmmates kuulajat kaasa.

Võrdleme muusikat teiste kunstiliikidega.

Nõukogude muusikateadlane A. Sohhor kasutab selleks kolme lähenemisviisi. Kui lähtuda sellest, mis loob emotsiooni (kas nähtavad kujutised, mõisted või muud vahendid), võime teha liigituse: kujutavad kunstid (maal, graafika, skulptuur), mõistelised (kirjandus), kujutav-mõistelised (teater, kino) ning väljendavad kunstid (muusika, tants).

Võrdluse aluseks võib võtta ka vormi, tema stabiilsuse või dünaamilisuse. Sellest lähtudes võib kunstiliik olla ruumiline (maal, graafika, skulptuur), ajaline (muusika, kirjandus) ja ruumilis-ajaline (teater, kino, tants).

Lähtuda võib ka sellest, millisele meeleorganile antud kunstiliik on mõeldud. Võime eristada kuuldavaid (muusika), nähtavaid (maal, skulptuur, tants) ning kuuldavaid ja nähtavaid kunstiliike (teater, kino).

Võttes kokku muusikale iseloomulikke jooni, näeme, et ta on üheaegselt nii väljendav, ajaline kui ka kuuldav kunstiliik. Teistest liikidest on talle lähedane tants — mitte ainult väljendusrikkuse, vaid ka ajalise iseloomu ja tõlgitsuse poolest. Muusika ja tants on seotud juba ürgajast ning nende arengki on olnud mitmes suhtes sarnane. Muusikale on lähedased ka teater ja kino — ajaline ja kuuldav külg on neil ühised.

Muusikaliste väljendusvahenditega võib helilooja lühidalt ja haaravalt kujutada tegelaste suhteid laval, nende sisemaailma, ilma et oleks vaja pikki monolooge või tegevust. Nii vokaalmuusika kui ka filmi- ja teatrimuusika on sünteetilised žanrid: nende mõju kuulajale-vaatajale on täielik siis, kui te esitatava kõik küljed tervikuna vastu võtate.

2

MUUSIKA PÕHILISED VÄLJENDUSVAHENDID

Muusikas väljendab iga helilooja end küll isikupäraselt, kuid ka siin on teatavad loomingu seaduspärasused, üldine «grammatika». Kui me seda tundma õpime, orienteerume muusikas kergemini.

Igas teoses kuulete väga erinevate omadustega helisid, nende seostumisel moodustuvad intonatsioon, meloodia, laad, harmoonia, polüfoonia jne. Sügavat, haaravat muusikat kuulates unustate need üksikud elemendid; nad loovad teie kõrva jaoks terviku, täiendades teineteist. Kuuldul võis olla teie jaoks teatav mõte, see võis tinglikult kanda üht või teist kujundit, sisu.

Kuidas on võimalik, et heli peegeldab tundeid, karaktereid, nähtusi?

Ühelt poolt ulatuvad heli võimalused väljendada kujundeid objektiivsesse maailma: sealt saabuvad helid annavad meile informatsiooni esemete ja nähtuste kohta. Teame, et heli kõrgus, mida mingi keha võnkumine tekitab, sõltub ka keha massist, heli tugevus — toimuva intensiivsusest (näit. tuule vihin, lainete kohin). Tämber viitab materjalile, millest heli tekitav ese on valmistatud. See on eelduseks «asjade» maailma mitmesuguste nähtuste kujutamisel muusikas. Selliste «konkreetsete» helide ja nende imitatsiooni kasutamine muusikas on siiski piiratud.

Teisest küljest väljenduvad muusikas meeleolud ning emotsioonid. Nii loomadel kui ka inimestel on loomulikuks emotsioonide väljendamise vahendiks hääl.

Hääle omadused ja karakter on seoses emotsionaalse seisundiga. Terav, vali hääl, milles väljendub ärritus või tundepuhang, tekitab teis erutust või ärevust; pehme ja õrn hääl rahustab teid.

Muusika väljendusvahendid seostatuna ja hingestatuna esitaja emotsioonidega muudavadki helid kui teose «materjali» teose «keeleks», andes neile väljendusrikkuse.

Helilooja põhilised «tööriistad» — muusika väljendusvahendid — on intonatsioon, meloodia, rütm, tempo, dünaamika, helilaad, harmoonia, polüfoonia, tämber, register, faktuur ja orkestratsioon. Väljendusvahendiks on ka muusikaline kujund, mis luuakse teiste, eelnimetatud väljendusvahendite tervikuks ühendamisel teoses, ning helitöö vorm.

INTONATSIOON

Iga päev kogeme, et intoneerimine on meie kõne tähtis omadus, mis muudab selle väljendusrikkaks.

«Siia, poisid!» Kui reipalt, energiliselt, heledahäälselt hüüate te oma mängukaaslastele spordiväljakul, kus käib äge pallilahing.
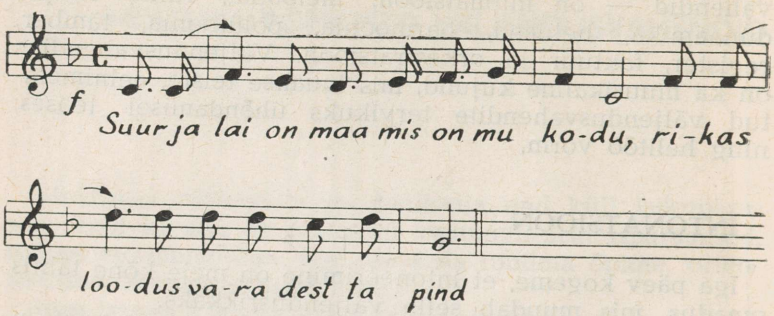
«Isa suri . . .» laususite teie või lausus teile kunagi lähedane sõber, kursusekaaslane, kolleeg. Millist varjatud valu sisaldavad need sõnad, mis öeldi hoopis teise tooni ja tunderõhuga.

Toodud näited kõneintonatsioonidest on äärmiselt kontrastsed, esitatud hääle erineva kõrguse, valjuse ja tämbriga. Muusikaline intonatsioon on lähedane kõneintonatsioonile: ta seisab helide emotsionaalselt seostatud esituses, tuginedes intervallidele. Intonatsioonid on lühikesed, koosnevad enamasti paarist helist; väljenduslikust küljest on nad mingil määral võrreldavad sõnadega. Nii nagu te sõna või kahega võite midagi olulist öelda (koos ilmeka intonatsiooniga), nii võib ka paari muusikalise intonatsiooniga mõndagi emotsionaalset, karakteerset väljendada.

Oluline vahe, nagu märkasite, on selles, et intonatsioonil kõnes on täiendav, ilmestav osa — sõnad ise annavad mõisteid edasi ja on ka ilma intonatsioonita arusaadavad. Muusikas on intonatsioon tähtis, helid mingeid mõisteid ei kanna. Intonatsioonide ühendamisest sünnivad muusikalised kujundid, millel on mitmesugune emotsionaalne värving ja karakter.

Aktiivsed on ülesliikuvad intonatsioonid kvardil, aga ka sekstil ja oktaavil. Rütmiliselt on nad enamasti nii paigutatud, et rõhuliseks ja pikemaks heliks on ülemine. Pole juhuslik, et ülesliikuva intonatsiooniga algavad paljud massi- ja revolutsioonilised laulud, samuti hümnid.

1. I. Dunajevski. «Laul Kodumaast»



Intonatsiooni väljendusvõimalused sõltuvad ka tämbrist. Sama intonatsiooniline käik, esitatud näit. viiuli, hääle või trompetiga, on «karakterilt» erinev.

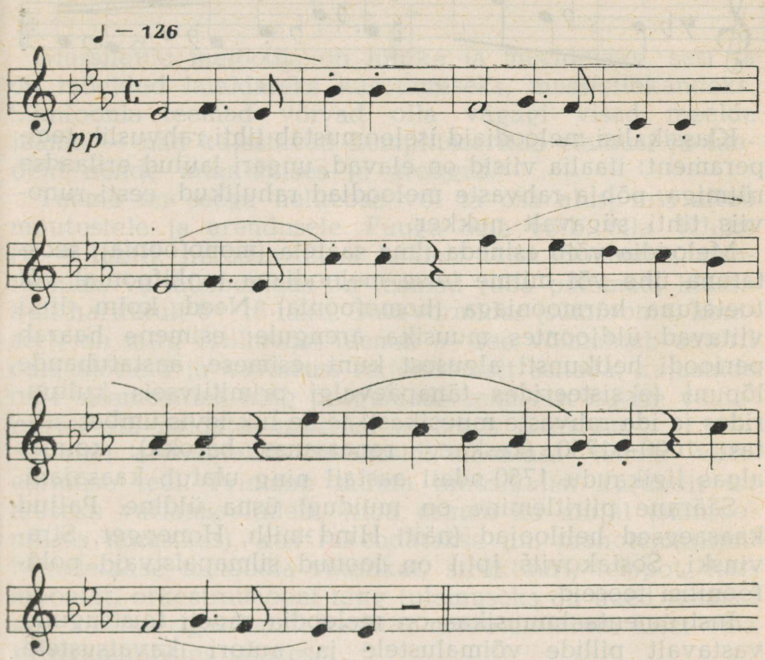
MELOODIA, TEEMA, JUHTTEEMA

Meloodia ja teema ei tähenda üht ja sedasama. Meloodia mõiste on laiem. Peale teemade on suurteostes veel rida meloodilisi lõike vormi osadena, mis võivad omada enam-vähem lõpetatud kuju.

Teema on väike tervik — teda võiks võrrelda kõne lausega, mis annab edasi kindla mõtte. Teema luuakse väikseimat mõttelist tähendust omavate heligruppide — motiivide liitmisel suurematels gruppideks. Ta annab edasi teatavat meeleolu või emotsiooni; on eredaid, aktiivseid teemasid, milles tajume tegevust, tahet, pinget.

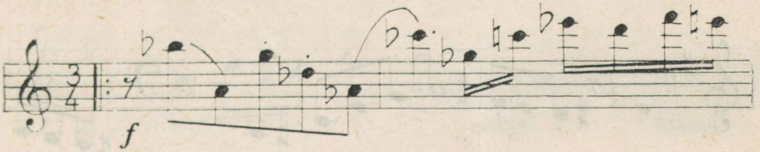
Tavaliselt hakkame muusikat hindama teemast või meloodiast: kas see on avar, laulev, haarav, labane või tühine. Helilooja võib tahtlikult panna meloodiasse või teemasse primitiivsust, hingetust. Selline on näiteks Šostakovitši «Leningradi sümfoonia» 1. osas hitlerlaste teema (variatsioonide teema): see «vilistab» ning kõlab algul isegi nagu hooletult. Edasises arengus liitub temaga aga üha enam hääli ning tämbreid ja teema omandab ähvardava ilme: temas kajastub pealetungiva sõjamasina aktiivne, organiseeritud jõud.

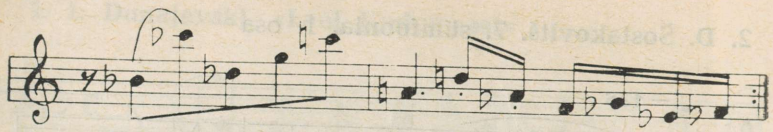
2. D. Šostakovitš. 7. sümfoonia, 1. osa



Kaasaja heliloomingus pole sugugi harulduseks, et heliteoses meloodia või teema täiesti puudub (nn. atematism). Autor kasustab teisi väljendusvahendeid ega anna meelega mingit kindlat mõtteliselt seostatud kujundit. Teemat pole dodekafoonilises ja sageli ka vabas, atonaalses loomingus.

3. A. Schönberg. Menuett (range dodekafoonia)





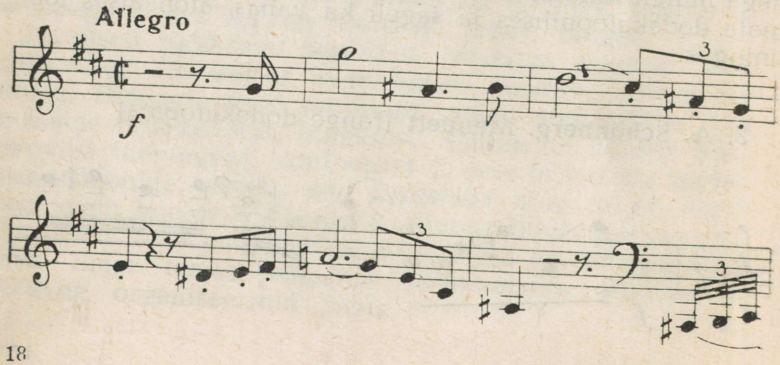
Klassikalisi meloodiaid iseloomustab tihti rahvuslik temperament: itaalia viisid on elavad, ungari laulud erilaadse rütmiga, põhja rahvaste meloodiad rahulikud, eesti runoviis tihti sügavalt nukker.
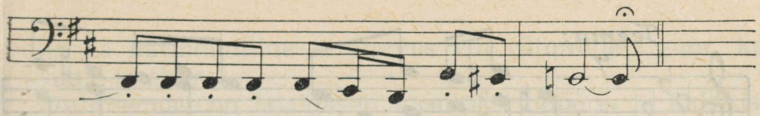
Meloodia võib esineda ilma saateta (monofoonia), seostatuna ühe või mitme teise meloodiaga (polüfoonia) või toetatuna harmooniaga (homofoonia). Need kolm liiki viitavad üldjoontes muusika arengule: esimene haarab perioodi helikunsti algusest kuni esimese aastatuhande lõpuni (eksisteerides tänapäevalgi primitiivseis kultuurides ja ida rahvaste muusikas); teine liik levis umbes aastast 1000—1750 (keskaeg, renessanss, barokk); kolmas algas ligikaudu 1750-ndail aastail ning ulatub kaasajani.

Säärane piiritlemine on muidugi üsna üldine. Paljud kaasaegsed heliloojad (näit. Hindemith, Honegger, Stravinski, Šostakovitš jpt.) on loonud silmapaistvaid polüfoonilisi teoseid.

Instrumentaalmuusikas on meloodia sageli teistsugune, vastavalt pillide võimalustele ja autori kavatsustele. Meloodiad on suure ulatusega, teinekord elava liikumisega, sisaldavad kromatisme jne. Kui teemat laulda ei saa või ta kohe meelde ei taha jääda, siis see ei vähenda veel sugugi teose väärtust.

4. F. Liszt. Sonaat h-moll. Peateema
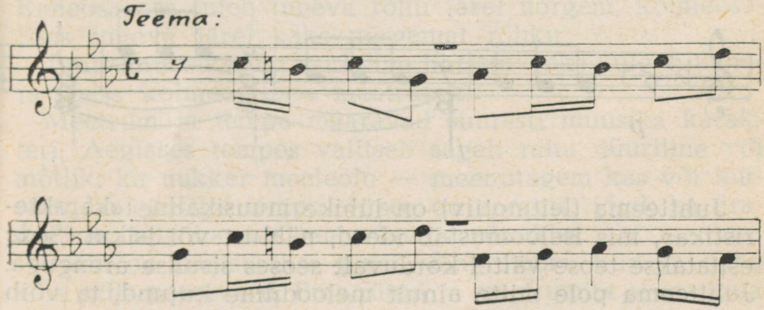




Massilaulu meloodia on lühike ja meeldejääv, sest ta on mõeldud laialdaseks kasutamiseks, massiettekandeks. Sümfoonia teemad võivad olla vägagi visad meelde jääma — nad kajastavad komplitseeritud elamusi ja tundeid nende muutumises ja arengus.
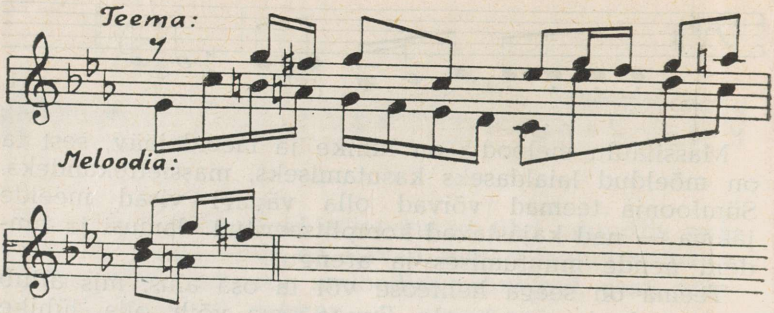
Teema on seega heliteose või ta osa alus, mis allub muutustele ja arendusele. Fuuga oma võib olla lühike (1—4 takti), liikudes ühest häälest teise. Sonaadis, sümfoonias, variatsioonides on teemad juba pikemad, klassikuil harilikult 8—16 takti. Suurvormides (sümfoonia, kontsert) on mitu eriilmelist teemat — see võimaldab autoril oma mõtteid ja kavatsusi reljeefsemalt esitada, kajastada oma sisemaailma ning peegeldada reaalsust mitme vaatenurga all, näidates muutusi ja tehes järeldusi.

Vahel arendatakse teemasid üheainsa teema varieerimise teel. Printsiip muuta muusikalist kujundit on aluseks variatsioonidele, kuid esineb ka mujal (sümfoonilises muusikas), kus rakendatakse nn. monotematismi. Muudetakse meloodia rütmikat, struktuuri, tempot, harmooniat, orkestratsiooni ning tulemuseks on uued teemad uue karakteriga. Laialt kasutas monotematismi Liszt oma programmilistes teostes.

Polüfoonilises muusikas on teema väga kontsentreeritud muusikaline mõte, teose tuumik; kogu antud hääles esinev muusika on meloodia.

5. J. S. Bach. «Hästitempereeritud klaver» I.
Fuuga c-moll
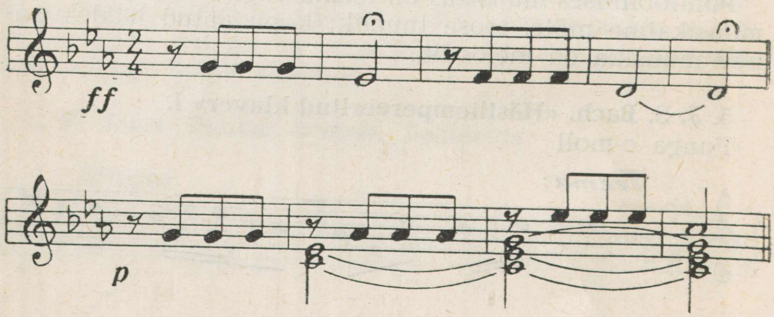




Bach ja Händel, samuti Viini klassikud kasutasid enam väljendit «teema»; meloodia mõiste juurdus tugevamalt romantismi sündides (Weber, Schubert, Schumann jpt.). See muusikavool lõi uusi ideaale ja andis suure tõuke homofoonia intensiivsele arengule, mille tulemusena meloodia asus esiplaanile.

Eelnenud heliloojate — klassikute rangema vormikäsitluse ning suhteliselt ratsionaalsema väljenduslaadiga kaasnes ka kontsentreeritum temaatika.

Beethoveni 5. sümfoonia «tuum» koosneb ainult neljast helist.

6. L. Beethoven. 5. sümfoonia. 1. osa



Juhtteema (leitmotiiv) on lühike muusikaline «karakteristika», mis iseloomustab ideed, nähtust või isikut. Seda esitatakse teose vältel korduvalt seoses sisulise arenguga. Juhtteema pole mitte ainult meloodiline kujund, ta võib

olla ka harmooniline järgnevus või rütmiline figuur, ka teatav tämber.

Juhtteemad on laialdaselt kasutusel ooperis ja balletis, ka sümfoonias. Luikede teema Tšaikovski balletist «Luikede järv» ilmub balleti sissejuhatuses, sama helilooja 4. sümfoonia peateema — saatus — sümfoonia esimestes taktides.

Juhtteemade silmapaistvaim arendaja Lääne-Euroopas oli Wagner: tema hilisemas ooperiloomingus esineb neid väga palju.

TEMPO, MEETRUM, RÜTM

See kolmik on õieti ühe ja sama asja — muusika ajalise kulgemise kolm omadust.

Tempo on helide liikumise kiirus, millega te tuttavat viisi laulate. Te võite seda teha mitut moodi: elavamalt, aeglasemalt. Muusika kui väljendav kunst nõuab, et iga esitust ilmestaks sobiv tempo. Võtame võrdluseks keele: kõnet, mis nii-öelda maha vuristatakse, ilma sobivat tempot arvestamata, saab vaevalt väljendusrikkaks ja arusaadavaks pidada. Mehaaniline ettekanne nii sõnas kui muusikas on ilmetu. Muusika nõuab teinekord tempo kiirendusi ja aeglustusi, et suuremat väljendusrikkust saavutada. Kuid jäme, põhjendamatu kõrvalekaldumine annab mängule ning laulule ülepakutud, karikatuurse ilme.

Meetrum on muusika pulss, tugevamate ja nõrgemate rõhkude perioodiline vaheldumine. Nagu oma igapäevaste kogemuste varal olete tähele pannud, on muusikas kaks meetrumi (pulsi) põhitüüpi: kahe- ja kolmeosaline. Kaheosalises tuleb tugeva rõhu järel nõrgem, kolmeosalises tugeva järel kaks nõrgemat rõhku.

Tantsumuusikas on asi kõige lihtsam: foks kulgeb kaheja valss kolmeosalises meetrumis.

Meetrum ja tempo määravad suuresti muusika karakteri. Aeglases tempos valitseb sageli rahu, lüüriline või mõtlik, ka nukker meeleolu — meenutagem kas või lüürilisi laule. Kiire tempo — see on energia, jõud, ka dramatism, mis haarab teid elavais rütmides.
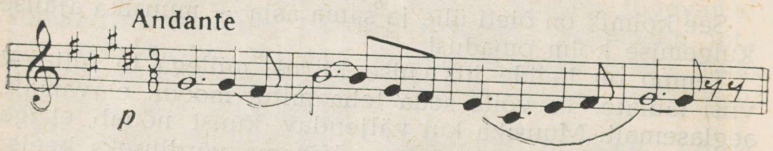
Rütm on muusikalise pulsi «diagramm», kus on näha kõik selle peensused. Ilma rütmi ja meetrumita ei saa luua

heliteost. Mõlemad eksisteerisid enne meloodiat ja eksisteerivad ka ilma temata, kuid mitte vastupidi. Ürgrahvaste muusika on sageli vaid «rütmimuusika». Esialgse rütmi muutmisel muutub ka meloodia karakter — seda omadust kasutavad heliloojad muusikalise mõtte arendamiseks.

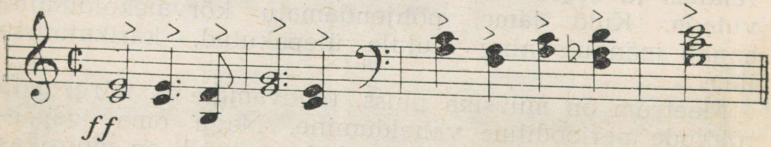
Muutes lisaks sellele ka orkestratsiooni, harmooniat ja dünaamikat, saame hoopis uued teemavariandid.

Nii areneb näiteks Liszti «Prelüüdides» peateema: algul on ta lüüriline, kuid teose lõpus energiline, marsilaadne.

7. F. Liszt. «Prelüüdid». Peateema teose algul (ekspositsioonis)



8. F. Liszt. «Prelüüdid». Peateema teose lõpus (repriisis)



Rütmil on ka kujundlik külg — tema abil on võimalik kujutada liikumist, selle iseloomu (muidugi tinglikult ja kitsapiiriliselt).

Kaasajal on heliloojaid, kelle loomingus rütmiline pulss ilmneb eriti aktiivselt ja jõuliselt; teised väljendusvahendid on tõmbunud suhteliselt tahapoole. Siin avaldub helilooja omapära ning tugeva ande korral võib muusika olla suurepärane. Meenutagem näiteks Carl Orffi muusikat (kantaat «*Carmina burana*» jt.).

Keeruka rütmiga teost tajuda ja mõista on kahtlemata raskem. Kuid samal ajal suurendab see keerukus märksa

muusika väljendusvõimalusi. Eriti väljendusrikkad on nn. polürütmid, kus kõrvuti põhirütmiga eksisteerib veel üks või mitu rütmilist figuuri. Kindlasti olete niisuguseid rütme kuulnud džässmuusikas, neid esineb ka klassikas ja kaasaja tõsises muusikas.

DÜNAAMIKA

Dünaamika on heli kõlajõud. Selles on võimalik saavutada väga suuri kontraste. Äärmustena on kasutatud kuut *piano* märki — *pppppp* (s. t. vaevalt kuuldavalt) ja viit *forte* märki — *fffff* (nii valjusti kui võimalik). See avar skaala hõlmab mitmesuguseid dünaamilisi aktsente. Dünaamika on oluline muusikalise mõtte ilmestaja. Hällilaulu iseloomustab vaikne, õrn meloodia, pidulikku marssi — särav, jõuline dünaamika. Muusika kasutab dünaamika muutustes peituvaid kujundlikke ja emotsionaalseid võimalusi. Kui on vaja edasi anda näiteks tormi saabumist või inimese sisemaailma pinge kasvu, tugevneb dünaamika aegamööda. Dünaamikal väljendusvahendina tundub olevat siiski väiksem roll võrreldes intonatsiooni ja rütmiga. Sama muusika, esitatuna erineva dünaamikaga, muutub väljendusrikkuselt, kuid põhiline kujund siiski jääb; rütmi ja helikõrguste muutmisel saab kujund teise ilme.

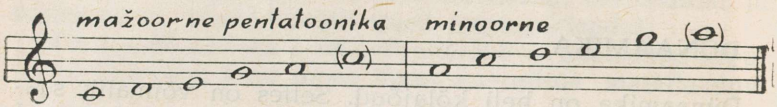
Heliteose dünaamikat, samuti ettekande tempot ning muusika karakterit väljendavad terminid ilmusid alles 17. saj. alguses. Enne seda ei määratletud täpsemalt dünaamikat ega tempot — aluseks võeti muusika enese omadused, meloodia reljeef jm. Dünaamilistele efektidele ning ettekande märkimise täpsusele pöörasid esimestena tähelepanu nn. Mannheimi kooli heliloojad ja dirigendid Johann Stamitz (1717—1757), František Richter (1709—1789) jt.

HELILAAD JA HELISTIK

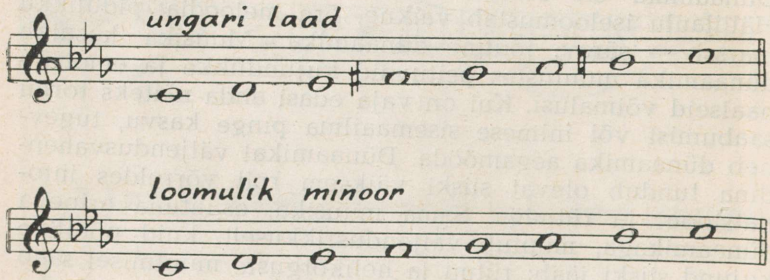
Laad on helide süsteem, milles helid on üksteisest sõltuvad ning koondatud ühe tugipunkti — toonika heli ümber. Muusika tunneb mitmeid laade, eriti rahvamuusika on neist rikas (pentatoonika — viiest helist koosnev laad,

eriti levinud hiina muusikas; ungari laad — mustlasmuusika alus; loomulik minoor — laadiline alus vanale eesti rahvalaulule).

9. Pentatoonika — mažoorne ja minoorne



10. Ungari laad ja loomulik minoor



Kaasaja heliloomingus on mažoori ja minoori osatähtsus tublisti vähenenud, nad pole enam valitsevad.

Mažoori iseloomustatakse sageli kui rõõmsakõlalist, minoori kui kurvakõlalist laadi, neid võrreldakse valguse ja varjuga. Kas see on alati nii? Paljud mehised, optimistlikud võitluslaulud ja rahvalaulud on minoorsed.

Muusikas kasutame ka mõistet «helistik» (tonaalsus), millega tähistame helisüsteemis laadi kõrgust teatud helist teise samanimelise helini. Seega võime kromaatilises helisüsteemis 12 eri astmelt ehitada nii mažoorse kui minoorse helistiku.

Mažoor ja minoor võitsid muusikas lõpliku ülekaalu 18. saj. alguses. Tähtsa panuse andis selleks J. S. Bach oma klaveriprelüüdide ja fuugade kogumikuga (1722). Varasemail sajandeil domineerisid nn. kirikuhelistikud (dooria, früügia, lüüdia, miksolüüdia jt. laadid), mis ei või-

maldanud harmoonia ulatuslikumat arengut ega helistike tihedamat omavahelist seostamist.

Kirikuhelistikke nimetati ka rahvalaulu laadideks, sest nad olid kirikusse toodud õieti rahvamuusikast. Nad põhinesid helirea diatoonilistel astmetel (põhiastmetel, mida poldud kromaatiliste märkide abil kõrgendatud ega madaldatud).

Nii algas dooria laad helist *re* ja liikus edasi kuni järgmise *re*-ni põhiastmikul; früügia laad algas heliga *mi* ning lõppes *mi*-ga, lüüdia laad algas ning lõppes *fa*-ga, miksolüüdia laad *sol*-iga. Laadide nimetused olid üle võetud vanakreeka muusikateooriast. Koos joonia ja eoolia laadiga (mis vastavad tänapäeva mažoorile ning loomulikule minoorile) olid keskajal kasutusel kuus nn. autentset kirikuhelistikku, mida nimetasime eespool.

Neist said hiljem valitsevaiks joonia ja eoolia.

Laadilise aluseta puudub helidel omavaheline sõltuvus. Kui heliloojа loob ilma laadilise aluseta, komponeerib ta atonaalset muusikat. Selle «erijuhuks» on näiteks dodekafooniline helide organiseerimise meetod: 12 helirea heli on paigutatud teatud kordumatusse järjestusse ning selle järjestuse ja ta teisendite alusel luuakse heliteos. Niiviisi on kirjutatud sisukaid, haaravaid teoseid — kuulake kas või Alban Bergi loomingut (viiulikontsert, kammermuusika).

HARMOONIA
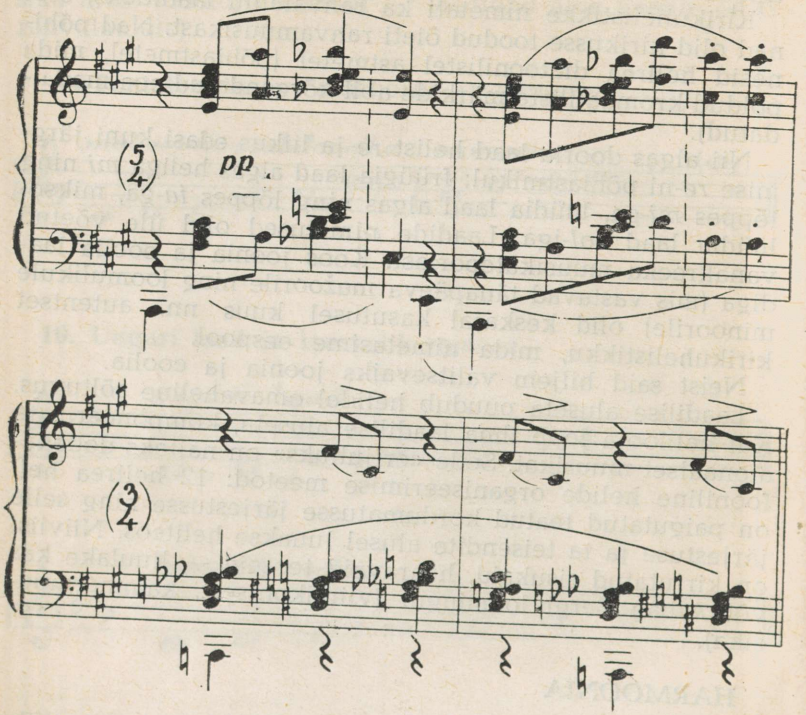
Meloodiaga kaasneb harilikult saade, mis annab talle uut värvingut ja kvaliteeti. Harmoonia käsitleb akorde ning nende omavahelisi seoseid.

Akordide tähtsuse teoses määrab kavatsus, mille nimel neid tarvitatakse. Võitlust, pinget, dramatismi antakse edasi peamiselt teravate dissoneerivate akordidega. Suuri ülevaid emotsioone kajastab klassikalises muusikas peamiselt heakõlaline, konsoneeriv harmoonia.

Juba romantikud ning seejärel ka impressionistid ja ekspressionistid kasutasid muusikalisi kujundeid luues rohkesti dissonantse, kõnelemata kaasaegseist autoreist.
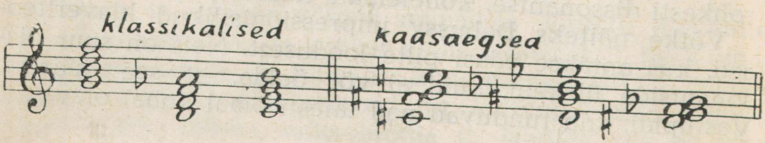
Võtke näiteks Debussy impressionistlikud klaveriteosed, kus antakse edasi pilte loodusest. Neis on suur dissonantside ülekaal, kuid ei või öelda, et see häiriks. Vastupidi, siin tunduvad nad täiesti omal kohal olevat.

11. Debussy. «Aroomid ja helid õhtuses õhus»



Dissonants on muusika sool ja pipar. Kui ta puuduks, tunduks muusikaline «eine» maitsetu, ühekülgne. Dissonantsi ajaloost näeme, et tal on tendents üha komplitseeruda, omandada suuremat kaalu. Samal ajal on dissonantsi mõiste paindlikumaks muutunud; ta tähendab teravalt kõlavat helikombinatsiooni, kuid teravuse aste võib olla kaunis erinev. Kõrvutage näiteks alljärgnevaid klassikalisi dissonantse kaasaegsetega:

12



Esimesed kõlavad teistega võrreldes õige mahedaina, kuigi on samuti dissonantsid. Viimastes loovad suurema teravuse intervallid väike sekund, suur septim ja väike noon. Möödunud sajandite meistrid kolme viimast dissonantsi ei kasutanud. Peamisteks dissonantsideks olid peale dominantseptakordi ja ta pöörete (eespool toodud näites 1. akord) helirea teistelt astmetelt ehitatud septakordid. Viimaste seas olid tähtsal kohal vähendatud septakordid, mis koosnesid ainult väikestest tertsidest (eeltoodud näite 2. akord).

Klassikalise dissonantsi (septakordi) suhteline «maheduse» on tingitud tertsilisest põhistruktuurist — tema põhikuju koosneb kolmest mitmesugusest tertsist. Kaasaegne harmoonia on sellest printsiibist sageli loobunud.

Klassikud lahendasid dissonantsi peaaegu alati konsonantsi, s. t. panid talle järgnema heakõlalise akordi, kuna kaasajal jääb ta enamasti lahendamata. Iga ajastu kohandab end uute dissonantsidega ja vajab neid, sest nad toovad muusikasse uusi sisulisi tõekspidamisi, peegeldavad kaasaega omamoodi.

Harmoonia tähtsus muusika edasiviimisel on väga suur. Hea harmonisatsioon kuulub muusikasse tihti peamise elemendina — see ilmneb romantikuil, eriti aga impressionistidest peale. Viimastel on ta juba uus, muusika koloreerimise vahend, meloodika tõmbub sageli tagaplaanile.

Harmoonias võivad akordid omada keerulisi funktsionaalseid seoseid, kuid need võivad ka puududa. Mis on funktsionaalsed seosed?

Klassikalises muusikas, kus on olemas laadiline alus, tähendavad need akordide vastastikust seost ja sõltuvust, erineval astmel tunglevust kõige püsivama akordi — toonika kolmkõla suhtes (see akord n.-ö. kannab toonika funktsiooni). Teised, toonika kolmkõla suhtes enam või vähem pingelised akordid vajavad lõpuks lahendamist sinna.

Harmoonia intensiivsem areng sai võimalikuks seoses mažoori ja minoori esiletõusuga 17. saj. keskpaiku, tänu nn. generaalbassi arengule *(basso continuo)*. Generaalbass oli tehniliseks võtteks; helilooja kirjutas teinekord välja vaid meloodia ning seda saatvate akordide põhihelid, lisades viimastele numbrid, mille järgi teose esitaja kujundas harmoonia.

Helistike ning nende suguluse fikseerimisega sai võimalikuks modulatsioon — üleminek ühest helistikust teise. Aja jooksul muutusid modulatsioonid üha julgemaks, akordid keerukamaks; akordihelisid hakatakse kromaatiliselt muutma neid $^1/_2$ tooni võrra kõrgendades või madaldades. Erilise hoo saab harmoonia areng romantismi ning sellele järgnenud impressionismi ja ekspressionismi perioodil. Loomulikult kestab see praegugi.

Arvesse võttes tertsilisel ülesehitusel põhineva harmoonia tähtsust muusikaajaloos, võime harmoonia arengu üldiselt kolme perioodi jagada:

I. Tertsieelne harmoonia (umbkaudu aastail 900—1450)

Kasutati paralleelseid kvarte, kvinte ja oktaave kui peamisi konsonantse (heakõlalisi intervalle). Esinevad ka tertsid ja sekstid, kuid neid vaadeldi dissonantsidena (riidkõlaliste intervallidena).

II. Tertsharmoonia periood (umbkaudu aastail 1450—1900)

Algul piirduti kolmkõlade ja nende pööretega, hiljem lisandusid ka kromaatika, septakordid kõigis pööretes, kujunesid välja mažoor-minoorsüsteem, akordide funktsionaalsed seosed. Romantikud viisid tertsharmoonia arengu viimase piirini: vaba modulatsioon, akordid jäävad lahendamata. 19. saj. lõpust alates selle süsteemi tähtsus väheneb.

III. Tertsijärgne harmoonia (alates 1900. a.)

Tahtlik «vanast süsteemist» loobumine. Funktsionaalsuse kadu, vabad paralleelsed paljutertsilised akordid (Debussy), kvartidel põhinevad akordid (Skrjabin), atonaalsus (Schönberg, alates 1910), uute väljendusvahenditega piiramatu eksperimenteerimise periood, dodekafoonia loomine (Schönberg, 1923), hiljem järkjärguline tagasipöördumine vähem radikaalse harmoonia juurde (näit. neoklassitsismis).

Tänapäeva atonaalses heliloomingus ei oma akordid funktsionaalset seost, nad on iseseisvad. See ei tähenda, et atonaalne muusika oleks mingi anarhia. Ka siin kehtivad loogika ja vormi arendamise seaduspärasused, helilooja organiseerib vaid helimaterjali teisiti.

HOMOFOONIA JA POLÜFOONIA

Need on mitmehäälsuse kaks eri liiki. Esimesel juhul on kõik hääled allutatud ühele peamisele (meloodia + saade), teisel on nad iseseisvad, tähtsuselt võrdsed (meloodia + meloodia). Homofoonia tavalisim näide on laul saatega või ühehäälne meloodia. Homofoonse muusika loob komponist harmoonia mõttes vertikaalselt: igale helile võime teatava akordi alla märkida. Meloodiale võivad lisanduda harmoonias mõned teisejärgulise tähtsusega hääled, millel pole täielikku iseseisvust. Säärane muusika jääb ikka homofooniliseks. Tavalise mõiste järgi «meloodiline» muusika — see ongi homofoonia. Vaadates muusika varasalvedesse, näeme, et palju toredat on siin loonud Schubert ning Chopin ja ka kõik teised suured autorid.

Ajaloolisest seisukohast vaadatuna on homofoonia vanem. Vokaalmuusika instrumentaalse saatega sai alguse juba vanas Kreekas. Kreeklased laulsid peamiselt ühehäälselt, segakooris ka oktaavis.

Koori saatvad instrumendid mängisid meloodiat enamasti kaasa, vaid kohati harmoonilisi saatehääli moodustades. Homofoonia intensiivsem areng algas renessansiajastul (15. sajandist).

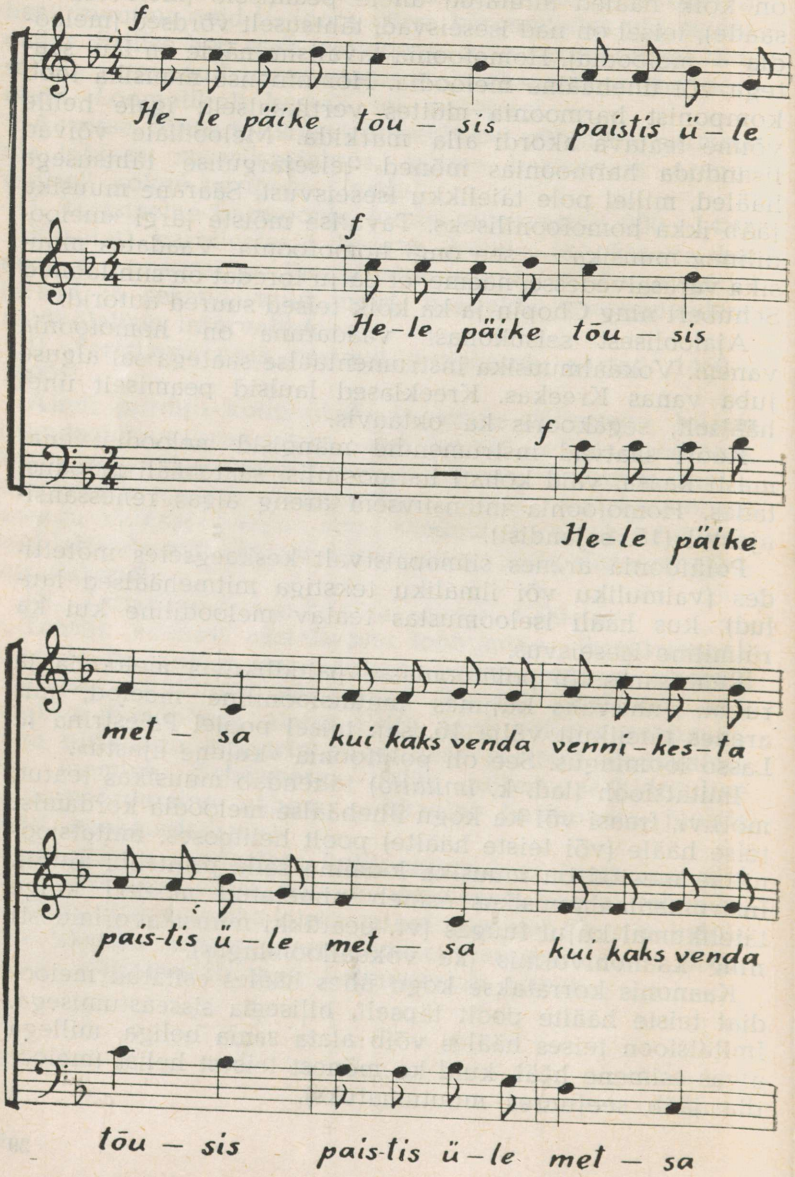
Polüfoonia arenes silmapaistvalt keskaegsetes motettides (vaimuliku või ilmaliku tekstiga mitmehäälsed laulud), kus hääli iseloomustas teatav meloodiline kui ka rütmiline iseseisvus.
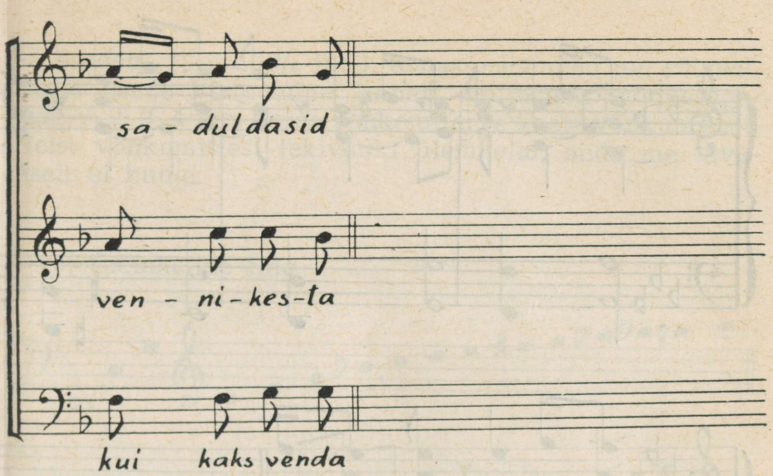
Renessanss tõi polüfooniasse paindlikuma meloodia ja rütmi. Juhtivaks kujunes imitatsiooniline meetod, mis arenes täielikult välja 16. saj. teisel poolel Palestrina ja Lasso loomingus. See oli polüfoonia «kuldne ajastu».

Imitatsioon (lad. k. *imitatio*) tähendab muusikas teatud motiivi, fraasi või ka kogu ühehäälse meloodia kordamist teise hääle (või teiste häälte) poolt heliteoses. Imitatsiooniline meetod on muusika loomine selle printsiibi alusel. Instrumentaalmuusikas esineb nimetatud meetod kõige täielikumal kujul fuugas (vt. peatükki muusikavormidest) ning kaanonivormis (ka vokaalloomingus).

Kaanonis korratakse kogu ühes hääles esitatud meloodiat teiste häälte poolt täpselt, hilisema sisseastumisega. Imitatsioon teises hääles võib alata sama heliga, millega algas esimene hääl, kuid ka mõnest teisest helist (meloodia jääb seejuures muutumatuks).

13. Leedu rahvaviis «Hele päike tõusis» (kolmehäälne kaanon)
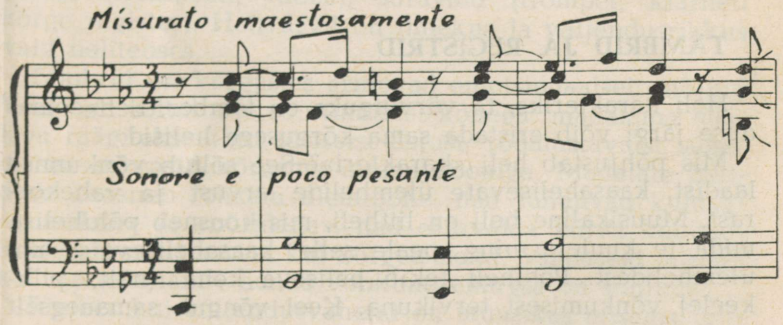




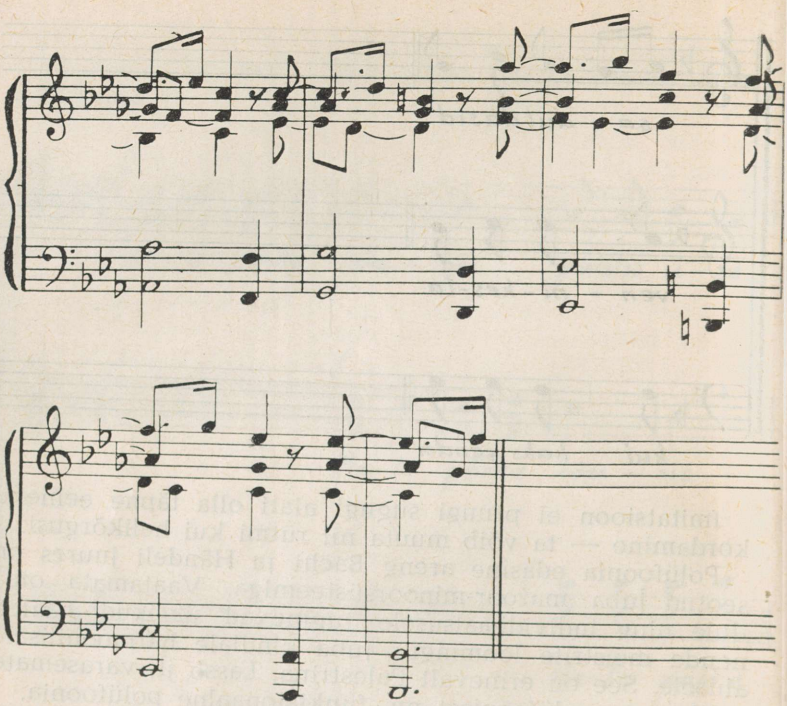
Imitatsioon ei pruugi sugugi alati olla täpne eelnenu kordamine — ta võib muuta nii rütmi kui helikõrgusi.

Polüfoonia edasine areng Bachi ja Händeli juures on seotud juba mažoor-minoorsüsteemiga. Vaatamata oma ilule ning individuaalsusele tuginevad üksikud hääled nende meistrite loomingus juba kindlale harmoonilisele alusele. See on erinevalt Palestrina, Lasso jt. varasemate heliloojate polüfooniast nn. funktsionaalne polüfoonia.

Polüfoonilises muusikas liidetakse mitu meloodiat üheks tervikuks. Harmoonial, mis seejuures tekib, on teisejärguline tähtsus. Suurepäraseid lehekülgi kuulub siin J. S. Bachile.

14. J. S. Bach. Orelipassakalja c-moll





Polüfoonia annab heliloojale head võimalused mitmete kontrastsete kujundite üheaegseks esitamiseks.

Polüfoonia on tähtis ka vokaalmuusikas. Eri teemade või meloodiate samaaegne ühendamine soodustab terviku arengut, ilmestab ja rikastab tervikut.

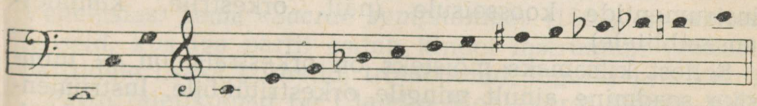
TÄMBRID JA REGISTRID

Heli karakteriks, ta värvinguks on tämber. Selle omaduse järgi võib eristada sama kõrgusega helisid.

Mis põhjustab heli «karakteri»? See sõltub võnkumise laadist, kaasahelisevate ülemhelide arvust ja vahekorrast. Muusikaline heli on liitheli, mis koosneb põhihelist, mida te kuulete, ning peale selle kaasahelisevaist nn. ülemhelidest. Põhiheli tekib heliseva keha (näit. pilli-keele) võnkumisest tervikuna. Keel võngub samaaegselt

ka osadena ($^1/_2$, $^1/_3$, $^1/_4$ jne.), temasse ilmuvad nn. sõlmed. Keele osade võnkumine annab suuremaid võnkesagedusi — 2, 3, 4 jne. korda rohkem terve keele võnkumisest. Neist võnkumistest tekivadki ülemhelid, mida me tavaliselt ei kuule.

15. Ülemhelide rida



Tämbrile avaldab mõju instrumendi materjal, heli saavutamise viis, samuti ülemhelid, mis kaasnevad põhiheliga.

Register tähendab teatavat osa inimhääle või instrumendi üldulatusest (diapasoonist). Harilikult jagame viimase kolme registrisse: madal, keskmine ja kõrge.

Oma värving on igal instrumendil, igal häälel.

Tämbril on ka ühe instrumendi eri registrites eri varjund juures, sama võib öelda hääle kohta. Sümfooniaorkester kujutab endast suurepärast tämbrite koondist; peale soolopillide puhaste värvide on võimalik saada suurel hulgal segatud tämbreid.

Tämbril on tugev väljenduslik külg. Tämbrid annavad peenelt edasi tundevarjundeid, avavad muusikas karaktereid. On õrnu tämbreid (keelpillid, flööt), tüsedaid ja jõulisi (tromboon, tuuba), säravaid (trompet, klarneti kõrge register). Helivärvil on ilmekus ja väljendusrikkus vaid heliteoses.

Tämbrid eri kõrgustes erinevad emotsionaalselt mõjult. Võib-olla sõltub see seostumisest kõnega: madalama häälega räägitakse tihti tõsiseist asjust, rõõmustavaist sündmusist seevastu kõrgema intonatsiooniga. Madalate helidega kaasneb rohkem ülemtoone, nad tunduvad kuidagi «jämedate» ja «nüridena», nad ei avalda kõrva kuulmekilele nii suurt survet kui kõrged helid. Viimaseid tajume kui «teravamaid», nende võnkumisenergia on suurem.

Tämber kui väljendusvahend on muusikas niisama tähtis kui intonatsioon, rütm ja harmoonia.

Helilooja ühendab ja kasutab kõige mitmekesisemaid tämbreid instrumentatsioonis oma kavatsuste teostamisel vastavalt vajadusele.

INSTRUMENTATSIOON

Instrumentatsioon tähendab muusika seadmist teatud instrumentide koosseisule (näit. orkestrile, kammeransamblitele).

Sellest kitsamaks mõisteks on orkestratsioon — muusika seadmine ainult mingile orkestritüübile. Instrumentatsioonis kasutab helilooja eri pillide omadusi (tämbrid, tehnilised ja dünaamilised võimalused) ning ühendab nad mitmesugustes variantides vastavalt oma muusika vajadustele. Niisiis on orkestratsioon üheks osaks teosest, ta annab sellele õige «hinge».

Orkestrimuusika komponeerimine seisneb esmalt nn. klaviiri loomises — autor paneb tavaliselt 2—3 reale kirja kõige olulisema. Järgneb teose täpne üleskirjutamine partituurina, kuhu on märgitud kõik detailid. Partituur on seega helitöö kõiki instrumentaal- ja vokaalpartiisid ühendav tervik. Üksikud partiid (hääled) kirjutatakse pealistikku ülevalt alla.

Mõnikord heliloojad klaviiri ei loo, vaid alustavad kohe partituuriga. Orkestratsioon on laialt kasutusel ümberseadmisena — näiteks klaveriteosed orkestrile või vastupidi. Orkestratsioonil ning tema varieerimisel on suur kaal muusika edasiviimisel ja arendamisel.

Tšaikovski 6. sümfoonia («Pateetilise») alguses kõlab ärev ja kaeblik peateema keelpillidelt; hiljem, töötluses, kõlab see terves orkestris, omandades traagilise ilme.

Keelpillid on väga väljendusrikkad; nende tehnilised võimalused on avarad, seetõttu on nad sümfooniaorkestri aluseks. Puupillid erinevad suuresti tämbri poolest, neid kasutatakse soolopillidena (flööt on mahe, oboe kaeblik, klarnet pehme ja ka särav, inglissarv tume ja mõtlik, fagott — mahe, melanhoolne, kuid ka humoristlik). Vaskpillid võetakse appi enamasti dramaatilistel momentidel. Metsasarve (*corno*) eristab teistest vaskpillidest mahe, kõrgemas registris tumedalt särav tämber; talle sobivad mõtlikud, avarad teemad (Tšaikovski 5. sümfoonia II osa).

Löökpillidel on suured väljendusvõimalused nii tämbrite kui dünaamika mõttes. Sümfooniaorkestris on põhilisteks löökpillideks häälestatavad timpanid. Silmapaistvat osa täidavad nad E. Tubina dramaatilises 5. sümfoonias (finaalis). Palju kasutavad kaasaegsed autorid ksülofoni — heli on terav, lööb läbi terve orkestri «fortest»; erilisel kohal on gong oma salapärase, õudust tekitava kõlaga ning ka Lõuna-Ameerika jt. rahvaste löökinstrumendid.

Esimeseks silmapaistvaks orkestreerijaks võib pidada itaallast Giovanni Gabrielit (1557—1612), kes töötas Veneetsias. Tema «*Sacrae symphoniae*» (1600) on esimesi teoseid, kus iga partii esitab kindel instrument (vokaalpartiidele lisaks kornetid, tromboonid, fagotid ja viiulid).

Palju täielikumad on Claudio Monteverdi (1567—1643) ooperite orkestripartiid. Helilooja on arvestanud instrumentide omapära ja tehnilisi võimalusi.

17. saj. eelistati keelpille, neile lisandusid flöödid, oboed ja sarved. Bachi ajal olid juba välja kujunenud orkestri põhitüüp ning orkestratsiooniprintsiibid. Bachi kantaatides leiame peale koori ning solistide partiide järgmisi instrumente: 2 flööti, 3 oboed, 2 inglissarve, 4 trompetit, 2 timpanit, I ja II viiulid, vioolad, tšellod ja orel või tšembalo (kantaadis nr. 119).

Omapäraselt kasutas orkestrit Jean Philippe Rameau (1683—1764), pöörates suurt tähelepanu puupuhkpillide tehnikale ja näidates nende koloreerimisvõimalusi. Johann Stamitz (1717—1757), kuulsa Mannheimi orkestri juht, arendas orkestri dünaamilisi nüansse *pianissimo*'st *fortissimo*'ni. Viini klassikute eelse perioodi lõpetas Ph. Em. Bachi looming, kes kasutas kõiki instrumente juba täiesti karakteerselt, ehkki keelpillide partiid polnud veel täiesti iseseisvaks kujunenud.

Haydnil ja Mozartil kujuneb välja klassikalise sümfooniaorkestri koosseis. Põhituumiku moodustavad keelpillid, mille tähtsus ja arv kasvavad. Iga puupill on iseseisev ja kõlbab nii soolo- kui ka ansamblipilliks. Orkestrivärve muudetakse järjest, vastavalt muusika sisulisele arengule. Orkester on kujunenud n.-ö. kahekordseks koosseisuks (soleerivaid puupille ja vaskpille on igas grupis 2): flöödid, oboed, klarnetid, fagotid; metsasarved, trompetid, 2 timpanit ning keelpillide rühm (I ja II viiulid, aldid, tšellod ja kontrabassid).

Niisugusele koosseisule kirjutas põhiliselt ka Beethoven.

19. sajandi orkester võlgneb palju Hector Berliozile, kes lähtus muusikat luues mitte ainult instrumentide tehnilistest võimalustest, vaid eriti tämbri omapärast. Sajandi lõpus komponeerivad viimased romantikud (Wagner, Richard Strauss, Mahler) õige suureks paisutatud orkestrile.

Meie sajandil ilmutab orkestratsiooni areng suunda ökonoomia ning otstarbekohasuse poole. Esineb nn. ümberpööratud orkestratsiooni (tihti näiteks Stravinskil), mis seisneb meloodia andmises vaskpillidele ning keelpillide kasutamises aktsenteerimiseks ja löögiefektide tekitamiseks.

Orkestratsiooni silmapaistvad meistrid on Beethoven ja Brahms (lihtne ja range, enam puhtaid tämbreid), Bizet (palju värve ja sära), Berlioz, Wagner, Richard Strauss (massiivne ja jõuline), Debussy, Ravel (peen tämbrite mäng ja mahlakus) ning Mahler (monumentaalsus).

Vene heliloojaist paistavad silma Glinka (peen viimistlus), Tšaikovski, Rimski-Korsakov (suurem orkester, reljeefsus, massiivsus), Stravinski (värvirohkus, sära) ja Šostakovitš (ökonoomne orkester, puhtamad kõlavärvid).

Muidugi märgib eeltoodud loetelu vaid heliloojate orkestreerimismaneeri kõige olulisemaid, seejuures suhtelisi jooni. Igal autoril on veel mitmeid individuaalseid peensusi ja erinevusi mitmesugustel loominguetappidel.

FAKTUUR

Muusikaline «kangas», mida te kuulete, võib olla mitmesugune: ühehäälne rahvalaul, polüfooniline klaveripala, orkestriteos vm. Siia kuuluvate helide paigutus moodustab faktuuri, mille põhitüübid on homofooniline ja polüfooniline.

Rangelt polüfoonilises faktuuris (valitses 17. sajandini) paistab silma kõigepealt polürütmika: igal häälel on oma rütmiline joonis, mis aitab suurel määral teda individualiseerida. Ühe meloodia rütmika täiendab teist.

Faktuur ühendab orkestripartituuris instrumentide meloodiaid ja saateliine, rütme, figuratsioone. Lühidalt — haarab kõike, mis on kirja pandud.

Muusikaline kangas sõltub teoste mõttest; mõte ilmneb väljenduslaadis. Igale žanrile on omane teatud faktuuri-
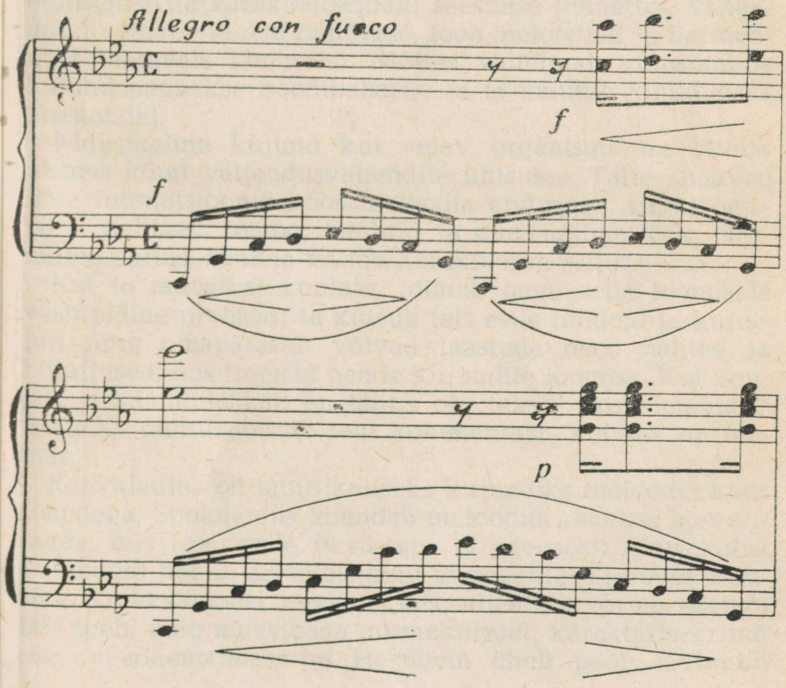
line omapära. Vana romanssi iseloomustas homofoonne faktuur: meloodiat saatis figuratsioon, mis tugines lihtsale harmooniale. Saatehääl (või -hääled) liikus enamasti ühelt akordihelilt teisele, nii üles kui alla, kujundades omapärase harmoonilise ornamendi, mida nimetamegi figuratsiooniks.

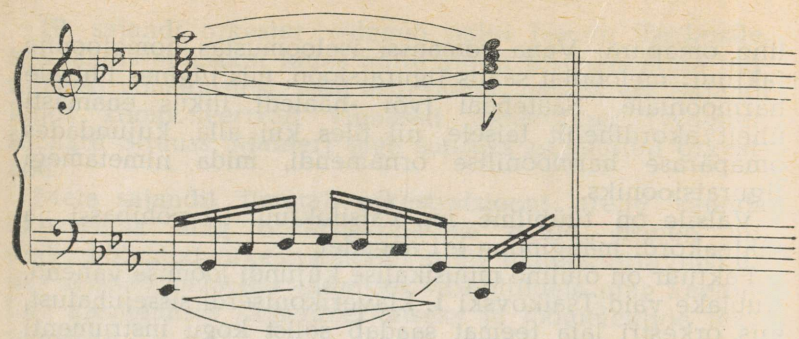
Valsile on tüüpiline nn. valsifaktuur — põhibassi ja saateakordi mängimine eri aegadel.

Faktuur on oluline muusikalise kujundi loomise vahend. Kuulake vaid Tšaikovski 1. klaverikontserdi sissejuhatust, kus orkestri laia teemat saadab solist kogu instrumenti haarava massiivse akordide reaga. Teid vallutab midagi suurt ja ülevat.

Teistsuguse, kirglik-võitleva kujundi loob Chopini «revolutsioonilises» etüüdis figuratsioon — ta on siin tähtis faktuuri koostisosa. Olulisel kohal on muidugi ka teema rütm ja intonatsioon.

16. F. Chopin. Etüüd *op.* 10, nr. 12





Ühes teoses või selle osas võivad eri faktuuritüübid seostatud olla. Huvitav näide kontrastsete faktuuride vaheldumisest on skertso Tšaikovski 4. sümfooniast. Neid seob ühine muusikaline materjal. Esimese tüübi loovad keelpillid, teise — puupillid, kolmanda — vaskpillid; seejärel ühendatakse nad meisterlikult.

3

MUUSIKALINE KUJUND

Muusikaline kujund on muusikalist mõtet kandvate väljendusvahendite seostatud tervik, ajaliselt «elav» ja arenev.

Muusikalist kujundit võime võrrelda elava olendiga: tal on oma ilme, oma karakter, mis tingib ta «käitumise», ta esinemisviisi ning suunab edasist arengut.

Kujund sündis esmalt helilooja peas, võib öelda — alateadvuses. Tema loomise aluseks sai autori kujutluste- ja fantaasiamaailm.

Muljeist, elamusist, emotsioonidest valib kunstnik kõige olulisemad ja karakteersemad; seesmise tunnetuse vahendusel «valab» ta nad helidesse, loob meloodiad ja harmooniad teatavais tämbreis. Mõttes valminud muusikaline kujund pannakse noodipaberile ja ta muutub kuuldavaks ettekandel.

Muusikaline kujund kui «elav organism» on täielik üksnes kõigi väljendusvahendite ühtsuses. Talle annavad ilme intonatsioonid koos meloodia ehitusega, rütmi omapära, helilaad, tempo, tämbrid ja dünaamiline kulg, vormiline ehitus, žanr ja vastav karakteerne esitus.

Kui te muusikat kuulate, toimub nagu selle loomisele vastupidine protsess: ta kutsub teis esile tundeid ja kujutlusi ning omapäraselt võivad taastuda need nähted ja kujutlused, mis tingisid nende kujundite loomise. Kui kuulate vokaalmuusikat, on tähtis osa tekstil. Instrumentaalmuusika puhul abistab teid kommentaar, kui see on olemas.

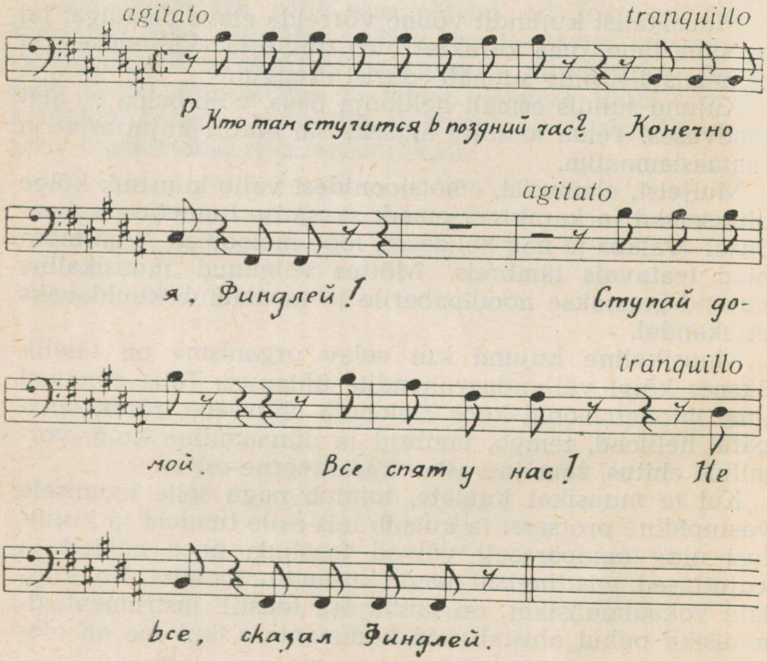
Rahvalaulus on muusikaliseks kujundiks meloodia koos sõnadega. Soololaulus täiendab meloodiat ilmekas klaverisaade, mis toob esile üksikasju ja peensusi. Muusikalisi kujundeid pakub arvukalt ning mitmekülgselt ooperimuusika. Ka üks ooperi tegelane, kes selles suurvormis arengu läbi teeb, võib muusikaga mitmekülgselt karakteriseeritud olla. «Padaemandas» on Hermann ühelt poolt andunud

armunu, teisest küljest mängur ja tühine inimene — seda kõike kujutab Tšaikovski eredates muusikalistes kujundites.

Rahvast kui jõudu, suurt isiksust on vene muusikas eredalt kujutanud Mussorgski oma ooperite koorides, massistseenides.

Nõukogude muusikas on silmapaistvaid «portreid» loonud Sviridov laulutsüklis Burnsi sõnadele. Siin on terve galerii inimesi, kelle individualiseerimisel lähtub helilooja kõneintonatsioonidest.
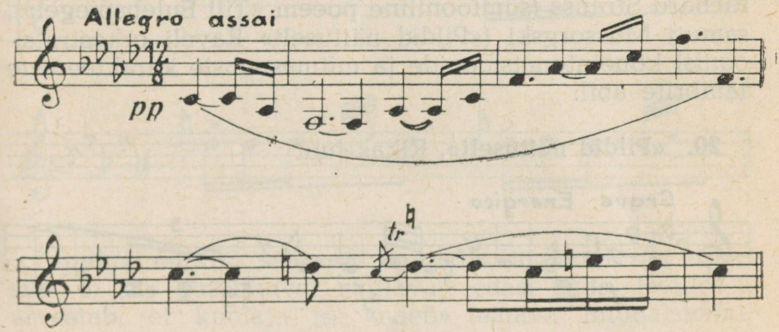
17. Sviridov. «Findley»



Muinasjutu- ja mütoloogilise ooperi muusika ei peegelda tegelikkust, kuid siingi on realiteeti — tegelaste sisemaailmas, nende tunnete ja karakterite inimlikkuses (näit. Wagneri ooperitsükkel «Nibelungide sõrmus», Rimski-Korsakovi ooper «Lumivalgeke»). Muusikalisi kujundeid tuleb niisiis käsitada üldistusena.

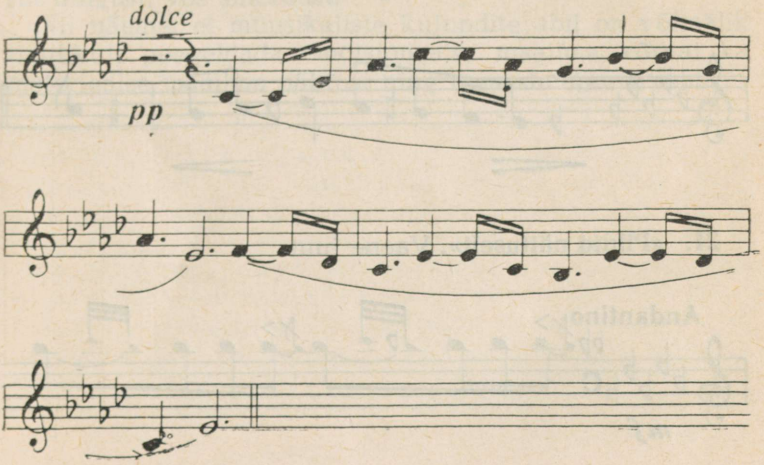
Võib-olla tundub teile, et instrumentaalmuusikas on muusikalised kujundid raskemini mõistetavad. Kas see on alati nii? Võtame näiteks Beethoveni sonaadid kui «puhta» muusika. Neil pole programmi, ent iga kord haaravad nad teid oma kujundite sügavuse ning ekspressiivsusega. Või «*Appassionata*». See muusika viib teid kohe pingelisse atmosfääri.

18. L. Beethoven. «Appassionata». Peateema



Muusika liigub, täis varjatud dramatismi. Järgnev avar teema (kõrvalteema) juhib teid teise elamuste ringi.

19. «Appassionata». Kõrvalteema



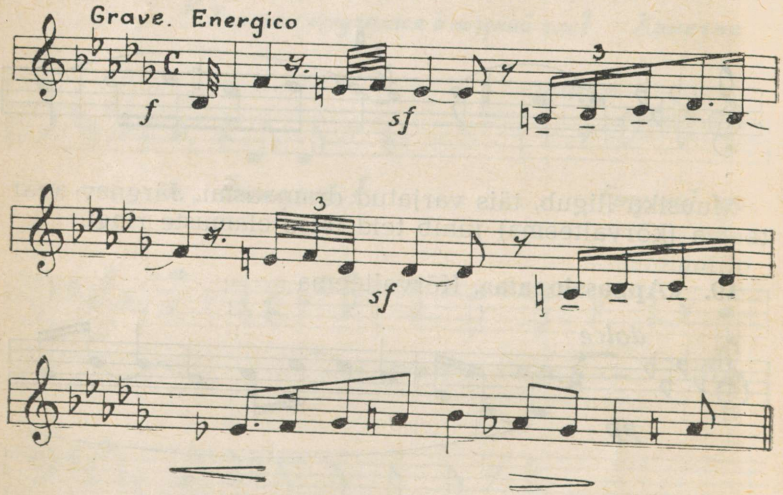
Elu on võitlus! See algabki. Kõige pingelisemal võitluse (töötluse) momendil ilmub jälle kõrvalteema, kuid kirgliku ja jõulisena. Erinevate kujundite esitus, nende põimumine võitluses, aktiivse teema võit — see ongi sonaadi esimese osa «sisu».

Sonaadivormil peatume pikemalt järgmises peatükis.

Pikad seletused pole kohased, nad viivad teid kõrvale muusikast endast kui peamisest, mis peab teile kõik ütlema.
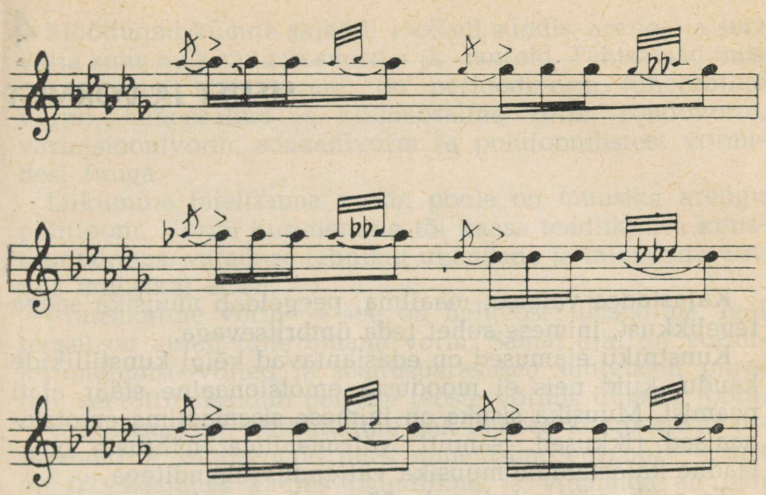
Ilmekaid muusikalisi kujundeid inimestest on loonud Richard Strauss (sümfooniline poeem «Till Eulenspiegel»), samuti Mussorgski («Pildid näituselt» Raveli orkestratsioonis) kõneintonatsioonide ja mitmesuguste karakteersete tämbrite abil.

20. «Pildid näituselt». Rikas juut



21. «Pildid näituselt». Vaene juut





Muidugi on kõik säärased kujundid tinglikud, sest muusika ei saa kujutatavat nähtavalt edasi anda. Helilooja arvestab, et kuulaja ise «näeb» teatava intonatsiooni, tämbri ja rütmi taga kujutatavat.

Tämbriliste kujundite alal on suurim meister Debussy. Harukordse oskusega kasutab ta orkestripillide tämbri võimalusi kolmes palas üldnimetuse all «Meri». Kogu lainetav, pidevalt uuenev helikangas peegeldab mere rahutut hingust, vee sillerdust.

Nii näeme, et muusikaliste kujundite abil on võimalik tinglikult peegeldada emotsionaalse maailma kõrval ka materiaalse maailma nähtusi ning luua «heliportreesid».

4

SISUST JA VORMIST

Kajastades vaimset maailma, peegeldab muusika seega tegelikkust, inimese suhet teda ümbritsevaga.

Kunstniku elamused on edasiantavad kõigi kunstiliikide kaudu, kuid neis ei moodusta emotsionaalne sfäär alati peamist. Muusika sisuks on inimese sisemaailma emotsionaalsed rikkused, samuti välismaailma nähtuste omalaadne kajastamine muusika väljendusvahenditega.

Ta võib väljendada elurõõmu, huumorit, romantilisi, ekstaatilisi ja kirglikke emotsioone, eleegilisi, üllaid ja häid tundeid. Helid kannavad teieni seesmist rahu, helgeid mõtisklusi, melanhooliat, tabamatult õrnu ja varjatud meeleolusid, mis tulevad inimhinge sügavusest.

Muusika tunnetamine on sõnadega määratlematu, kuid oma ulatuselt ja mõjult midagi väga suurt. On mõttetu teid täielikult haaranud üllast muusikat seletada — literatuursus on ülearune, ta segab teid. Kui helid tõstavad teid kõrgemale argipäevast, panevad kõike muud unustama, siis tunnetate ülimat vaimset rõõmu. Soov seda otsida ja taas leida toob teid uuesti muusika juurde. Ülla muusika kõrgeim, vaimne ilu kasvatab sedasama üllust ja ilu ka teis.

Muusika tunnetamise võime on inimestel erinev. Ta võib aja jooksul muutuda ja areneda. Kuulaja muusikalised elamused võivad vahel minna vastuollu teiste tunnete ja mõistusega; siin on iseärasusi, mida ei kutsu esile ükski teine kunstiliik. Mida andekam on helilooja, seda sisukam, sügavam ja meisterlikum on ta looming, seda enam kuulajaid suudab ta kaasa haarata ja vaimustada.

Igale helitööle on omane kindel muusikaliste kujundite paigutus, teatav vorm. Sisu ja vorm on ühtsed, lahutamatud, kusjuures teine tuleneb esimesest. Teose iga üksikosa, olles teataval määral iseseisev, omab ka tervikus kindlat funktsiooni.

Möödunud kümne sajandi jooksul sündis, arenes ja suri välja suur hulk muusikavorme ja -žanreid. Tähtsamad, mis on püsinud tänapäevani, on perioodivorm (üheosaline vorm), kaheosaline ja kolmeosaline vorm, rondovorm, variatsioonivorm, sonaadivorm ja polüfoonilistest vormidest fuuga.

Liikumine täielikuma vormi poole on muusika arengu põhijooni. Vormi kujunemine tõi kaasa teadlikkuse kunstiloomingus, vajaduse tehnikat uuendada ja täiendada. See viis muusikat edasi.

Muusikaline vorm — see on heliteose ülesehitus. Igal teosel on ainult talle omane vorm. Samal ajal on vormikujundamise võtted ja seaduspärasused suhteliselt piiratud, seetõttu sisaldub paljude teoste vormis ühiseid jooni.

On olemas nn. vormitüübid ehk üldised kompositsiooniskeemid — olulisemaid neist nimetasime eespool —, mis on üksikasjades kaunis paindlikud ja võimaldavad igal konkreetsel juhul saavutada mitmekesisust. Seega kasutame laiemat ja kitsamat muusikalise vormi mõistet. Esimesel juhul räägime kompositsiooniskeemidest, teisel juhul konkreetse teose ülesehitusest.

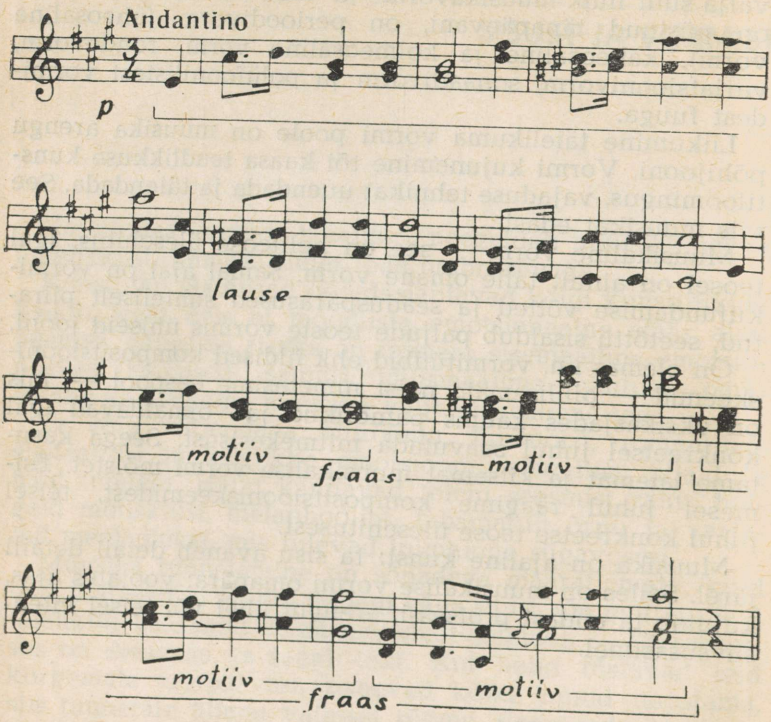
Muusika on ajaline kunst: ta sisu avaneb detail detaili järel. Selles on muusikalise vormi omapära: voolates ajas, kujutab ta endast protsessi, arengut ühel või teisel intensiivsusastmel.

PERIOODIVORM

Periood kujutab endast vormi, milles esitatakse suhteliselt lõpetatud muusikaline mõte. Tavaliselt koosneb ta kahest sarnase struktuuriga lausest, millest kumbki on 4 või 8 takti pikk. Vahel pole laused omavahel võrdsed — teine on laiendatud. Esineb ka perioode, mis ei jagune osadeks (jagamatu periood). Harva võib periood ulatuda paarikümne taktini. Lause moodustub 2 fraasist, fraas — 2 motiivist. Motiiv on väikseim muusikalist mõtet kandev vormi osa.

Periood kujutab endast osa muusikateosest, kuid võib olla ka väikese teose vormiks (paljud rahvalaulud, klaveriprelüüdid, enamik lastelaule).

22. F. Chopin. Prelüüd La-mažoor



KAHEOSALINE LIHTVORM
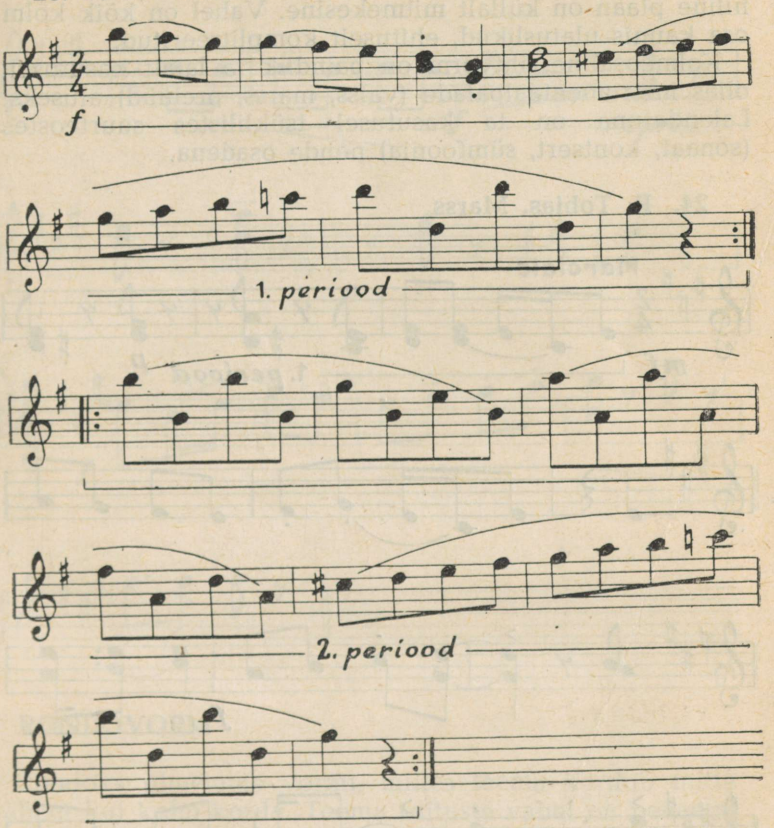
koosneb kahest perioodist. Neid ei saa ühendada mehaaniliselt, vaid ühtse sisu kaudu. Mõlemad osad võivad olla helimaterjalilt sarnased või siis korratakse teises perioodis osa esimese materjalist.

Teine periood sisaldab kontrastset materjali, mis tavaliselt ilmub selle esimeses lauses (see on nn. keskmine osa kaheosalises vormis). Teine lause teises perioodis lõpetab kogu vormi — tavaliselt esitab ta esimese perioodi materjali.

Kaheosalises vormis võib 2. perioodis ka 1. perioodi materjal puududa. Ühtsus osade vahel saavutatakse siis meloodika ja rütmika sarnasusega.

Kaheosaline vorm on aluseks paljudele tantsudele, lauludele (eriti refrääniga laulud), samuti instrumentaalpaladele (näit. nokturn, prelüüd).

23. F. Schubert. Ekossees *op.* 18



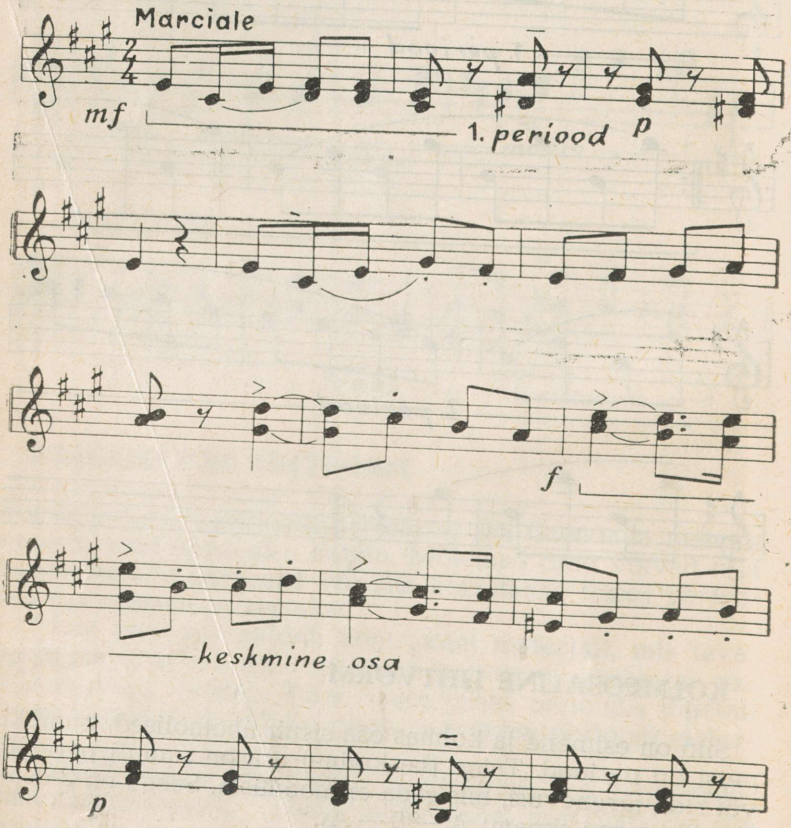
KOLMEOSALINE LIHTVORM

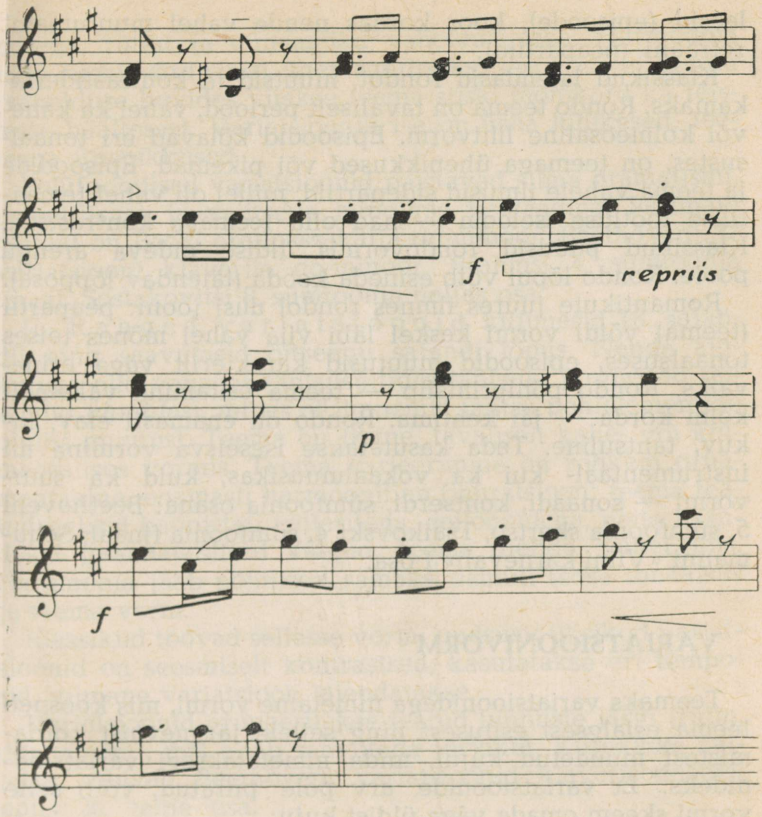
Siin on esimene ja kolmas osa sisult ühetaolised, kumbki neist on periood. Teine (keskmine) osa on samuti periood või rida järgnevusi, mis seda ei moodusta. Seega on 3-osalise lihtvormi skeem: A — B — A_1.

Keskmises osas toimub tavaliselt üleminek teisesse tonaalsusesse. Kolmas osa — repriis — on harilikult veidi laiem kui esimene. Keskmine osa kannab arendatud iseloomu. Kõige selle tõttu on kolmeosalises vormis, võrreldes kaheosalisega, üldised proportsioonid vähem kindlad. Harmooniline plaan on küllalt mitmekesine. Vahel on kõik kolm osa kaunis ulatuslikud, ehituselt komplitseeritud.

Kolmeosaline lihtvorm on paindlik ja laialt kasutusel, olles instrumentaalpalade (valss, marss, prelüüd) aluseks. Laiendatuna on ta kasutusel tsüklilistes suurteostes (sonaat, kontsert, sümfoonia) nende osadena.

24. R. Tobias. Marss





RONDOVORM

Rondoks nimetame vormi, milles teema kordub mitte vähem kui kolm korda. Teema esituste vahel on peaaegu alati erinevad uue muusikaga osad.

Kui tähistame korduva teema (peapartii) tähega A ning teemade vahel olevad uue sisuga osad (episoodid) tähtedega B, C, D jne., saame rondo skeemiks:

A — B — A — C — A — .....

Vana rondo (kupleerondo) omandas silmapaistva koha prantsuse 17.—18. saj. klavessinistide loomingus.

Algselt tähendas rondo (prantsuse k. *rondeau*) ringmängulaulu. Eeslaulja esitas erineva sisu ja muusikaga kup-

leesid (episoode), koor kordas nende vahel muutumatut refrääni (peapartiid).

Klassikud laiendasid rondot, muutsid ta kontrastiderikkamaks. Rondo teema on tavaliselt periood, vahel ka kahe- või kolmeosaline lihtvorm. Episoodid kõlavad eri tonaalsustes, on teemaga ühepikkused või pikemad. Episoodide ja teema vahele ilmusid sidepartiid, millel oli vahel temaatilise töötluse iseloom — nad olid teemaga kontrastsed. Klassikud püüdsid rondovormis üldise pideva arengu poole. Rondo lõpul võib esineda kooda (täiendav lõpposa).

Romantikute juures ilmnes rondol uusi jooni: peapartii (teema) võidi vormi keskel läbi viia vahel mõnes teises tonaalsuses, episoodid muutusid karakterilt väga erinevaiks. Rondo põhiprintsiip — teema esitamine vähemalt kolm korda — jäi kehtima. Rondo on enamasti elav, liikuv, tantsuline. Teda kasutatakse iseseisva vormina nii instrumentaal- kui ka vokaalmuusikas, kuid ka suurvormi — sonaadi, kontserdi, sümfoonia osana: Beethoveni 5. sümfoonia skertso, Tšaikovski 4. sümfoonia finaal, Schumanni «Viini karnevali» I osa.

VARIATSIOONIVORM

Teemaks variatsioonidega nimetame vormi, mis koosneb teema esialgsest esitusest ning sellele järgnevaist kordamistest muudetud kujul, mida nimetataksegi variatsioonideks. Et variatsioonide arv pole piiratud, võib selle vormi skeem omada väga üldist kuju:

$A — A_1 — A_2 — A_3 — \ldots\ldots$

Variatsioonivormi juured ulatuvad rahvamuusikasse. Rahvapillimees ei esitanud oma lugusid kunagi täpselt ühte moodi, vaid järjest teisendas neid. See vorm on läbi teinud pika arengu.

I. Polüfoonilised variatsioonid 17. sajandil põhinesid polüfoonilise faktuuri varieerimisel, mille juures teema püsis muutumatuna. Niisugune teema esines põhiliselt bassis ning kogu vorm sai sellest *basso ostinato* variatsioonide nimetuse. Sääraste variatsioonide aluse moodustasid vanad tantsud passakalja ja tšakoona. Variatsioonide teema on lühike, tavaliselt 4 või 8 takti, variatsiooniline areng võib toimuda ainult ülemistes ja keskmistes häältes. Mitmekesisus saavutatakse häälte arvu muut-

misega, rütmi ja dünaamika vaheldumisega. Harmoonia jääb siiski võrdlemisi üheplaaniliseks, sest bass ei muutu (vahelduse huvides viiakse teema siiski mõnikord ka teistesse häältesse). Variatsioonid ise on üsna lühikesed, teemaga ühepikkused.

Polüfoonilised variatsioonid paistavad silma dramatismi, pateetilisuse ja valitseva minoorse helilaadiga. Parimaid näiteid on Bachi orelipassakalja *do*-minoor, Beethoveni 32 variatsiooni klaverile *do*-minoor, Brahmsi 4. sümfoonia finaal, Šostakovitši 8. sümfoonia neljas osa.

II. Ranged variatsioonid kujunesid 18. sajandil ning saavutasid õitsengu sajandi lõpus. Nende algkujuks olid vanades tantsusüitides tantsule järgnevad teisendid (*doubles*), milles ei ilmnenud tantsu põhielementide olulisi muutusi. Teema on lihtne, tavaliselt kahe- või kolmeosalises vormis. Teema varieerimine on rohkem ornamentaalne, enamasti harmooniline figuratsioon; teema teatud helisid kaunistati trilleritega, eellöökidega, neile lisandusid gammataolised käigud teema helide vahel jms. Harmoonia jääb põhiliselt samaks, samuti teose tonaalsus ja teema vorm.

Klassikud toovad sellesse vormi uudsust: üksikud variatsioonid on seesmiselt kontrastsed, kasutatakse eri temposid, viimane variatsioon laiendatakse.

Variatsioonid grupeeritakse teatud tunnuste järgi (rütm, dünaamika), mis aitab saavutada tervikut. Kujukaiks näiteiks sobivad Beethoveni variatsioonid klaverisonaadist *opus* 26, teine osa.

III. Vabad variatsioonid arenesid 19. ja 20. sajandil.

Juba Beethoven pani neile aluse Fa-mažoor variatsioonidega *opus* 34; igal variatsioonil on oma karakter ja tonaalsus (välja arvatud viimane). Rütmika, meetrum ja tempod on erisugused.

Pärast Beethovenit arenes nimetatud variatsioonitüüp märgatavalt. Teema on allutatud mitmekülgsele arengule, seetõttu on oma ilme igal variatsioonil; viimase vorm võib teema omast lahku minna. Niisiis läheneb tsükkel tervikuna süidile, kus osad on iseseisvad (Glazunovi 6. sümfoonia teine osa).

Valitseb tonaalne mitmekesisus, mis rõhutab iga variatsiooni individuaalsust. Kogu tsükkel sõltub teemast vähem kui rangete variatsioonide puhul.

TRÜ Raamatukogu

Silmapaistvaks näiteks vabadest variatsioonidest on Schumanni «Sümfoonilised etüüdid» klaverile *opus* 13.

Harva tuleb ette variatsioone kahele teemale. Algul esitatakse mõlemad teemad, siis järgneb 1. teema variatsioon, siis 2. teema variatsioon jne. (Beethoveni 5. sümfoonia *Andante*). Omaette tüüp on nn. vene variatsioonid, mida kasutas esimesena Glinka. See on vastandtüüp *basso ostinato*'le — *soprano ostinato* variatsioonid. Teema püsib muutumatuna ülemises hääles, varieeruvad teised hääled (ooper «Ruslan ja Ludmilla», pärsia tütarlaste koor).

Variatsioonivorm on aluseks iseseisvatele teostele, samuti osaks suurvormides: sonaadis, kontserdis, sümfoonias.

SONAADIVORM

Sonaadivorm põhineb kahe teema vastandamisel, mis algul on kontrastsed nii sisult kui tonaalsuselt, kuid peale arengut töötluses korduvad mõlemad peatonaalsuses. Sonaadivormis on kolm põhiosa: ekspositsioon (teemade esialgne esitus), töötlus (nende arendamine) ja repriis (viimane läbiviimine). Võib esineda veel sissejuhatus ning pärast repriisi kooda (täiendav lõpposa).

Sonaadivormi nimetame täpsemalt sonaat-allegro vormiks, sest sonaat kui tsükliline teos koosneb mitmest osast ja tavaliselt on esimene neist *Allegro*.

Esimene osa sonaat-allegro vormis on ekspositsioon. Ta koosneb peapartiist (1. teema), sidepartiist, kõrvalpartiist (2. teema) ning lõpupartiist. Peapartii on energiline, liikuv, vahel dramaatiline, vormilt tavaliselt periood või kolmeosaline. Sidepartii, mis ühendab teda kõrvalteemaga, võib kasutada eelneva või järgneva teema materjali või sisaldada ka omaette teemat. Sidepartiil pole kindlat vormi, ta on moduleeriv ja valmistab ette kõrvalpartiid. Järgnev, 2. teema on kontrastiks esimesele — lüüriline, aeglasema liikumisega, klassikuil tihti dominanttonaalsuses. Vormilt võib ta olla periood, aga ka ulatuslikum. Kõrvalpartiile võib järgneda vähem iseseisev, eelnevat täiendav lõpupartii.

Sonaat-allegro keskmine osa töötlus moodustab vormi tuuma. Klassikud pöörasid talle suurt tähelepanu, eriti Beethoven. Töötlus rajaneb ekspositsiooni materjalil.

Kasutatakse teemade lõike, neid varieeritakse ja arendatakse. Harmoonia on püsimatu, järjest toimuvad üleminekud uude tonaalsusse. Teemad, eriti peateema, avatakse igakülgselt, nende alusel luuakse uusi muusikalisi kujundeid. Kõik väljendusvahendid ja tehniline arsenal on pandud teemades peituvaid võimalusi näitama. Mõlema teema konflikt (või ka peateema üksi) saavutab maksimaalse pinge. Töötlus toimub katkematu liikumisena, mistõttu tal puudub kindel vorm, ta koosneb põhiliselt üksikuist vormiliselt piiritlemata lõikudest.

Kolmas osa — repriis — kordab ekspositsiooni materjali, tihti samas järjestuses. Pea- ja kõrvalteema on siin põhitonaalsuses (samuti lõpupartii, kui ta on olemas). Sageli on repriisid rohkem dünamiseeritud kui ekspositsioon. Peateema sisseastumisega repriisis kaasneb üldine kulminatsioon (Beethoveni 9. sümfoonia esimene osa, Rahmaninovi 2. klaverikontserdi esimene osa). Ekspositsiooni materjali kordusele järgneb teinekord kooda.

Sonaat-allegro võib alata ka sissejuhatusega, mis tavaliselt on peapartiiga kontrastne tempo, vahel ka tonaalsuse poolest ning sisaldab ka uut muusikalist materjali (näit. Tšaikovski b-moll klaverikontserdi sissejuhatus; Haydni sümfoonia nr. 104 esimene osa; Borodini 1. sümfoonia esimene osa).

Sonaat-allegro annab heliloojale avarad võimalused suurte tunnete ja sügavate elamuste kajastamiseks kogu nende mitmekülgsuses, dünaamilises arenemises. See vorm on tähtsamaid, teda kasutatakse tsükliliste suurteoste (sonaat, kontsert, sümfoonia) esimestes osades ja töötluseta sonaat-allegrona samade tööde aeglastes osades.

Sonaat-allegrona on loodud ka palju ooperiavamänge (Mozarti «Don Juan», «Figaro pulm»; Beethoveni «Fidelio»; Glinka «Ivan Sussanin», «Ruslan ja Ludmilla») ja iseseisvaid kontsert-avamänge (Tšaikovski «Romeo ja Julia»), samuti sümfoonilisi poeeme (Liszti «Prelüüdid»).

FUUGA

Fuugaks nimetatakse polüfoonilist vormi, mille aluseks on ühe, harvemini kahe või kolme teema järjestikune esitamine kõigi häälte imitatsioonilise sisseastumisega. Teemat arendatakse üldise kolmeosalise skeemi põhjal.

Fuuga, polüfoonia kõrgeim vorm, põhineb seega imitatsioonil. Ta luuakse kindlale arvule häältele — tavaliselt ei ole neid üle viie — ja jaguneb kolme ossa: ekspositsioon, töötlus ja repriis.

Ekspositsioonis esitab fuuga teema algul üks hääl peatonaalsuses (seda esitust nimetatakse *dux* — juht). Teema lõpul võtab selle üle teine hääl, mis esitab teema tavaliselt dominanttonaalsuses (teemat dominandil nimetatakse *comes* — kaaslane). Samal ajal jätkab 1. hääl iseseisvat liikumist, kujundades teema saateks omaette meloodia, mida nimetatakse vastaslauseks. Kui teema on 2. hääles lõpuni esitatud, läheb ta üle kolmandasse häälde, teine hääl jätkab koos esimesega vaba meloodilist liikumist jne. Kui teema on kõikidest häältest läbi käinud, on ekspositsioon läbi. Mõnikord järgneb veel nn. lisaläbiviimisi. Ekspositsiooni ja keskmise osa vahel on harilikult vahemäng (intermeedium) teema intonatsioonidel.

Keskmises osas tonaalne plaan vaheldub, tihti sünnib laadivaheldus: kui ekspositsioon oli mažooris, siis esineb siin minoor, või vastupidi. Üleminekul repriisile kasutatakse sideosana jälle intermeediumi. Viimane võib esineda ka iga põhiosa sees, teemade läbiviimiste vahel.

Repriisis on taas peatonaalsus ja teemad viiakse uuesti läbi.

Fuuga tüüpiline joon on pidev areng, katkematu liikumine. Hääled astuvad sisse tavaliselt kvindi vahekorras — toonikal ja dominandil —, kuid tuleb ette erandeidki.

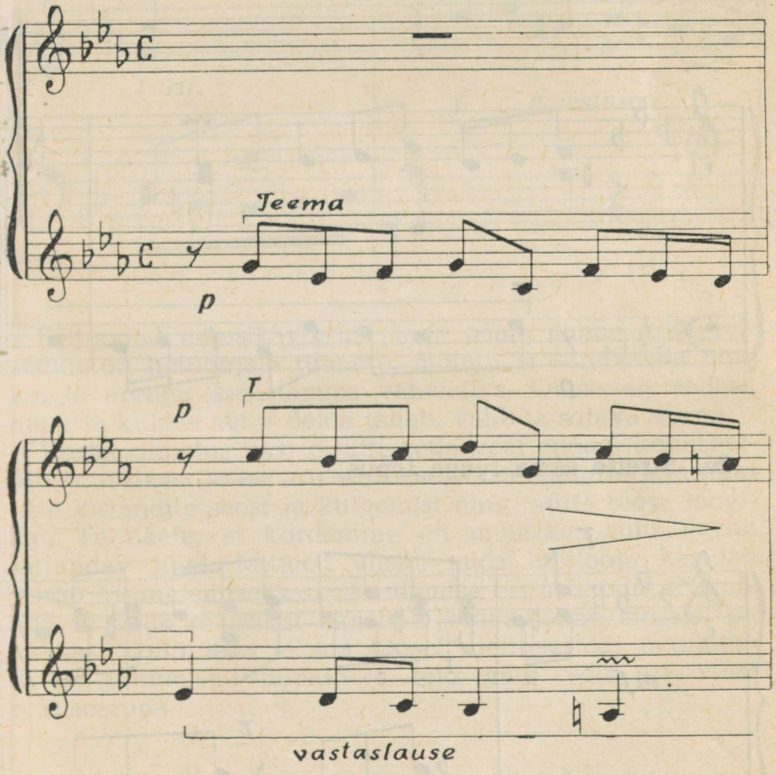
Vastaslause ehk kontrapunkt, mis järgneb teemale 1. hääles, saadab tihti teemat ka selle järgnevatel läbiviimistel teiste häälte poolt. Säärasel juhul nimetame teda väljapeetud vastaslauseks. Helimaterjalilt ja rütmilt on ta fuuga teemaga kontrastne. Fuuga lõpus kohtame sageli *stretto*'t. See on nähe, kus teemad ilmuvad üksteise järel kokkusurutud kujul: ühes hääles pole teema veel lõppenud, kui ta juba ilmub teises. *Stretto* on repriisi dünamiseerimise vahend. Samal eesmärgil ei viida fuugat algusest lõpuni läbi muutumatu häälte arvuga (näiteks intermeediumid võivad olla vaid kahehäälsed). Hilisem häälte arvu suurendamine tõstab pinget, muudab faktuuri tihedamaks.

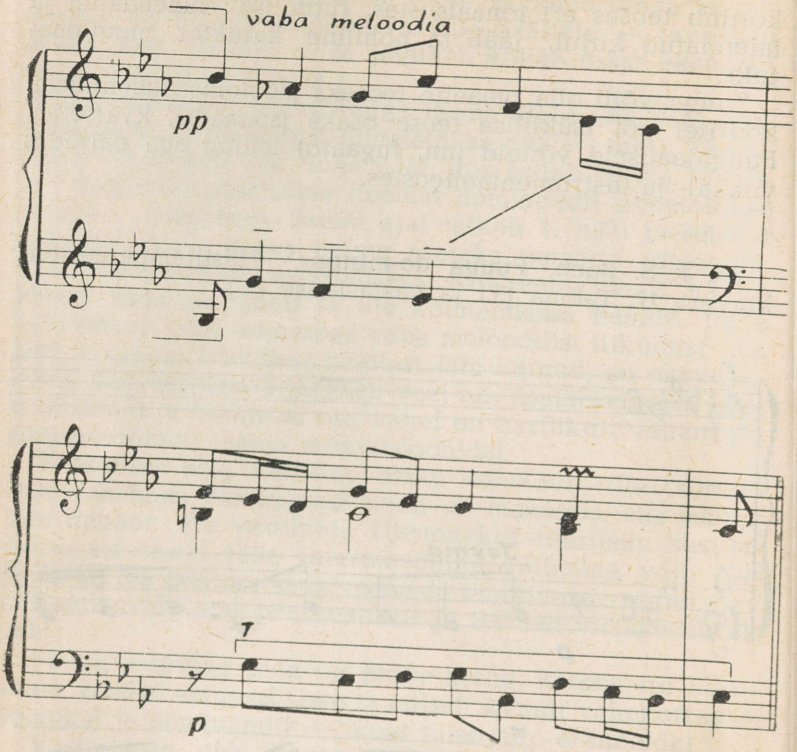
Harva esineb fuugasid ka 2 ja 3 teemaga. Kolme teemaga fuuga vormis on Bachil *fa*-diees-minoorne prelüüd «Hästitempereeritud klaveri» teisest osast.

Fuuga teema on ere, lühike, meeldejääv. Kuigi ta kordub teoses eri tonaalsustes, rütmiliselt lühendatud ja laiendatud kujul, jääb ta põhiline karakter muutumatuks.
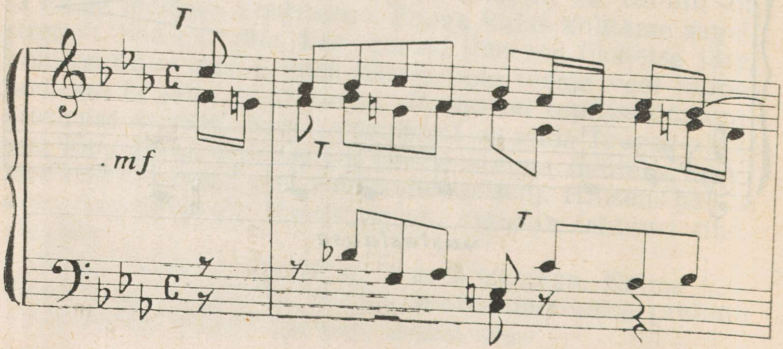
Fuuga võib olla omaette teoseks (sooloinstrumentidele, koorile) või tsüklilise teose osaks (sonaadis, kvartetis). Fuugalaadseid võtteid (nn. fugaato) leidub aga paljudes vokaal- ja instrumentaalteostes.

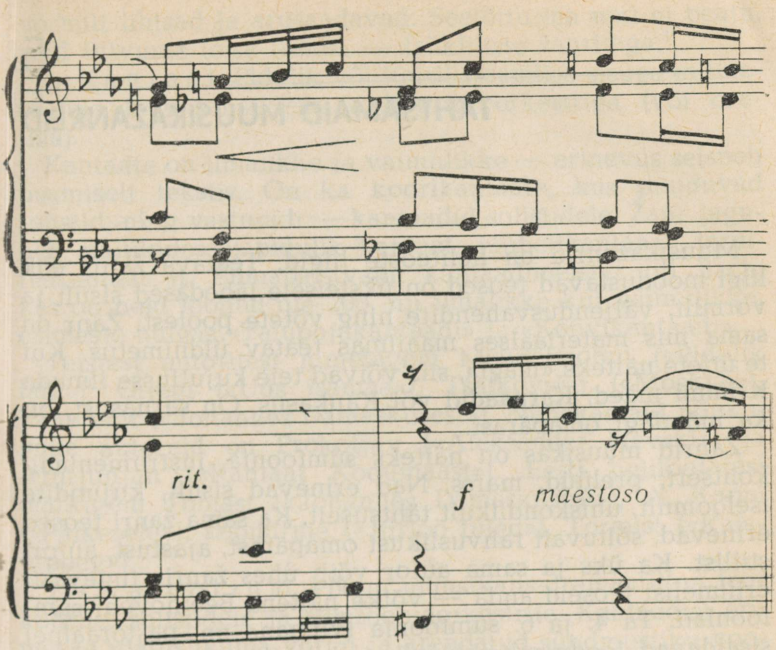
25. J. S. Bach. Fuuga do-minoor, «Hästitempereeritud klaver» II. Teema (T) ja vastaslause (V)





26. Stretto sama fuuga lõpus





Eeltoodud muusikavormid (aga peale nende kõik teisedki) on heliloojale tunnete, mõtete ja sündmuste ning nende arengu kajastamise vahendiks. Olenevalt sellest, mida ja kuidas autor öelda tahab, valib ta sobiva vormi.

Vormi nimetus üksi ei ütle teile veel midagi konkreetset. Muusikast saate aru siis, kui erksalt jälgite muusikaliste kujundite seost ja kulgemist ning tajute teose loogikat. Te näete, et kordamine on muusikas suur vormi kujundav jõud. Mitmed viisid, mida helilooja kasutab vormi kujundamiseks, on kordamise eri meetodid. Nende abil te õpite muusikat mõistma. Muusikaline loogika on olemas, kuigi teda ei saa täpselt defineerida; ta näitab mõtte liikumise võimalikke teid ning võib eri viisil realiseeruda.

5

TÄHTSAMAID MUUSIKAŽANREID

Muusikažanrid on heliteoste liigid. Teatava žanri ehk liigi moodustavad teosed on üksteisele lähedased sisult ja vormilt, väljendusvahendite ning võtete poolest. Žanr on sama mis materiaalses maailmas teatav üldnimetus. Kui te ütlete näiteks «mägi», siis võivad teie kujutlusse ilmuda Krimmi mäed, Karpaadid või Kaukasus. On sarnasust, on ka mõndagi omapärast.

Žanrid muusikas on näiteks sümfoonia, instrumentaalkontsert, prelüüd, marss. Nad erinevad sisult, kujundite iseloomult, ühiskondlikult tähtsuselt. Ka sama žanri teosed erinevad, sõltuvalt rahvuslikust omapärast, ajastust, autori stiilist. Ka üks ja sama autor võib ühes žanris tugevasti eriilmelisi teoseid anda — võtke näitena Beethoveni sümfooniad. Ta 4. ja 6. sümfoonia (viimane nn. pastoraalne) sisaldavad looduspilte, lüürikat; heroilised ja dramaatilised on 3., 5. ja 9. sümfoonia.

Klassikalised žanrid on läbi teinud pideva arengu, jõudes küpsuseni Haydni, Mozarti ja Beethoveni loomingus.

Laias laastus võib muusikat jagada homofoonseks ning polüfoonseks, vokaalseks ja instrumentaalseks, mitteprogrammiliseks ja programmiliseks. Viimase aluseks on kindel süžee, tekst või kirjandusteos. Vokaalmuusikal on instrumentaalsega võrreldes eeliseid. Väljendusrikas hääl või koor omab suurt soojust, «inimlikkust», mida ei saavuta ükski instrument. Mõnes mõttes on aga instrumentaalmuusika rikkam: inimhäälel pole sellist diapasooni kui pillil, ükski vokaalansambel ei küüni tämbrite rohkuselt võistlema sümfooniaorkestriga ega saavuta selle tehnikat.

VOKAALMUUSIKA

Žanriteks liigitades saame siin 2 suurt rühma: lühi- ja tsüklilised žanrid. Esimesed (laul, romanss, ballaad, ansamblilaul, koorilaul) on meile kõigile hästi tuntud,

vormilt lihtsad ja arusaadavad. Seetõttu ma neil ei peatu, vaid tutvume teise rühma — tsükliliste žanritega.[1]

1. K a n t a a t. Pidulik või lüürilis-eepilise sisuga mitmeosaline teos solistidele ja koorile orkestriga (või oreliga).

Kantaate on ilmalikke ja vaimulikke — erinevus seisneb peamiselt tekstis. On ka koorikantaate, kus puuduvad solistid, ning vastupidi — kantaadid solistidele. Žanr jaguneb alaliikidesse: pidulik kantaat, juubelikantaaat, tervituskantaat jt. Silmapaistvaim kantaadimeister oli Bach, kes on neid loonud üle 200, nii ilmalikke kui vaimulikke, esimeste hulgas «Talupojakantaadi» ja «Kohvikantaadi».

Teistest autoritest nimetagem Mendelssohni («Pidulik laul»), Griegi («Uus isamaa»), Tšaikovskit («Moskva»), Tanejevit («Johannes Damaskusest»). Nimekamaid nõukogude autoreid on Prokofjev («Aleksander Nevski») ja Arutjunjan («Kantaat Kodumaast»). Eesti heliloojatest märkigem Tobiast («Johannes Damaskusest»), A. Kappi («Päikesele»), Lepnurme («Jüriöö tuled»), Tormist («Kalevipoeg»).

2. O r a t o o r i u m. Pikem muusikalis-dramaatiline teos koorile, solistidele ja sümfooniaorkestrile. Kantaadist erineb ta ulatuslikuma vormi ja arendatud sündmustiku poolest. Võrreldes ooperiga on jutustav element ülekaalus, puuduvad dramaatiline tegevus, kostüümid ja dekoratsioonid. Vanades vaimulikes oratooriumides on spetsiaalsed jutustajate partiid (retsitatiivses laadis), mis selgitavad sündmuste kulgu.

Suurim meister on siin Händel. Tema stiil on monumentaalne ning heroiline. Kuigi ta kirjutas muusikat peamiselt piiblilegendidele, pole tema oratooriumid olemuselt vaimulikud, esiplaanil on rahvas ja tema kangelased. Händeli parimad oratooriumid on «Messias», «Iisrael Egiptuses,» «Simson», «Juudas Makkabeus».

Silmapaistvad on Haydni oratooriumid «Maailma loomine» ja «Aastaajad» — viimases on toredaid looduspilte ja olustikustseene. Nimetame veel Beethovenit («Kristus õlimäel»), Berliozi («Kristuse lapsepõlv»), Liszti («Legend pühast Elisabethist», «Jõuluoratoorium»), Schumanni («Paradiis ja Peri»); vene heliloojatest Rubinsteini («Kao-

[1] Kõigi žanrite üksikasjalise kirjelduse leiab lugeja T. Popova raamatust «Muusikalised žanrid ja vormid», ERK, Tallinn 1964.

tatud paradiis»); nõukogude komponiste Prokofjevit («Rahu valvel»), Šostakovitšit («Laul metsadest»), Šaporinit («Jutustus võitlusest Venemaa pärast») ja Sviridovit («Pateetiline oratoorium»); eesti autoreid Tobiast («Joonas», «Sealpool Jordanit»), A. Kappi («Hiiob»), Tambergi («Kuupaiste oratoorium») ja Pärti («Maailma samm»).

3. Mess (ladina k. *missa*) — mitmehäälne tsükliline vokaalteos koorile *a cappella* või koos instrumentaalsaatega, mõnikord ka soolonumbrite ja ansamblitega. Tekst on olnud valdavas enamuses ladinakeelne. Messi põhiosad on *Kyrie* (issand, anna armu), *Gloria* (au jumalale), *Credo* (usun), *Sanctus* (püha) ja *Benedictus* (olgu õnnistatud), *Agnus Dei* (jumala tall). Traditsioonilisele tekstile on loonud muusikat paljud vokaalpolüfoonia meistrid juba renessansiajastul: Dufay, Josquin Després, Palestrina jt. Hiljem Bach, Mozart, Cherubini, Beethoven, Schubert, Liszt jt. Messi tungisid ilmaliku muusika mõjud ja ta omandas hilisemal perioodil enam kontsertteose ilme. Kaugelt üle vaimuliku muusika kitsastest raamidest on sellised geniaalsed teosed nagu Bachi Mess h-moll ja Beethoveni *Missa solemnis* (pidulik mess).

4. Reekviem on leinamess, oli algselt kasutusel kiriku leinajumalateenistusel. Peale tavaliste messi osade kuuluvad sinna veel: *Introitus* (sissejuhatus), *Gradual* (vaimuliku vastuslaul), *Requiem aeternam* (igavene rahu), *Dies irae* (viha päev) jt. osad. Reekviemi meistrid olid 16. sajandil Orlando di Lasso ja Palestrina, 18. sajandil Mozart ja Jommelli, 19. sajandil Cherubini, Berlioz ning Verdi. Reekviem omandas väga sügava filosoofilise sisu, kaotas esialgse kirikliku iseloomu. Sellised teosed on säilitanud oma väärtuse ka kaasajal.

Näiteks Mozarti Reekviemi iseloomustab sügav inimlikkus, nukker lüürika ja traagiline kirglikkus; Verdi oma sügav dramatism. Brahms võttis esimesena kasutusele emakeelse teksti (1868). Sellest ajast kasutatakse nimetatud žanrit vabamalt. Reekvieme on loonud ka nõukogude heliloojad Kabalevski, Judin jt.; eesti heliloojaist — C. Kreek.

5. Ooper. Muusikalis-dramaatiline lavateos, sünteetiline žanr, mis ühendab nii vokaal- kui instrumentaalmuusikat, samuti poeesiat, kujutavat kunsti ja koreograafiat. Mitmete kunstiliikide seos ooperis on kahtlemata tema populaarsuse peapõhjus.

Muusika on ooperis esikohal, ta kajastab tegelaste tunde- ja mõttemaailma, «portreteerib» neid, väljendab dramatismi, viib sündmustikku edasi. Lavateosena allub ooper siiski rohkem draama üldistele põhimõtetele.

Peatonaalsus kui muusikalise vormi seisukohalt vajalik juhtiv alus puudub. Üksikutes vaatustes või piltides on siiski olemas tonaalne ühtsus, mis aitab tervikut luua.

Ooperi kirjanduslik tekst on libreto. Ta võib spetsiaalselt kirjutatud olla või kasutab helilooja mõnd kirjandusteost (romaan, draama, jutustus) alusmaterjalina.

Ooperi teljeks on arenev tegevus, siin maksavad draama üldised printsiibid: ekspositsioon, tegevuse sõlmumine ning areng, haripunkt ja lahendus.

Ekspositsioonis kuuleme sündmustest, mis toimusid enne tegevuse algust; vaatajale esitletakse enamikku tegelasi.

Tegevuse sõlmumine — kangelasel tuleb astuda võitlusse oma eesmärkide nimel, ilmuvad esimesed takistused.

Tegevuse areng — ajaliselt kõige pikem osa. Kahe leeri vahel toimub rida pingelisi kokkupõrkeid, need saavutavad haripunkti.

Lahendus on tihti traagiline ja võib ühte langeda kulminatsiooniga.

Ooper võib alata ka tegevuse sõlmumisega, ekspositsioon toimub juba tegevuse käigus.

Tänapäeva ooper sai alguse Itaalias, kus Jacopo Peri kirjutas 1595. a. «Dafne» (lavastati 1597. a.). Ooperi arengut jälgides näeme hulka žanreid: *opera seria* — tõsine ooper (ajaloolised ja mütoloogilised teemad), *opera buffa* — koomiline ooper (realistlik muusikaline komöödia), *opera semiseria* — pooltõsine ooper, lüüriline, muinasjutuline, romantiline, psühholoogiline ooper jne. Ooperi ajaloos on iga suur helilooja öelnud midagi uut.

Silmapaistvaimad ooperireformaatorid olid C. W. Gluck, W. A. Mozart ja R. Wagner.

Vaatleme põgusalt ooperi edasist üldist arengut.

Esimesi oopereid olid veel Peri «Euridice» (1600) ja Monteverdi «Orfeus» (1607). Ooperi arengu algusperiood kannab nn. firenze ja rooma perioodi nimetust, sest žanri silmapaistvamad meistrid töötasid neis linnades. Firenze ooperite muusika oli enamasti retsitatiivne (kõnelaul), harmoonia kaunis piiratud, orkester väike, vormiline külg polnud välja kujunenud. Puudus lavategevus, seda asen-

das teadustaja, kes kõneles toimunud sündmustest. Ooperietendused olid algul kinnised, mõeldud ainult kõrgemale, valitud seltskonnale.

Helilooja Claudio Monteverdi oli see, kes žanrit suuresti edasi viis, lisades muusikale karakteersust ja kujundades vormi. Suureneb orkester, rohkesti on instrumentaalseid osi, sealhulgas sissejuhatav tokaata (avamängu prototüüp). Retsitatiiv ja aaria hakkavad eralduma. Edasisele arengule andis hoogu avalike ooperiteatrite avamine (esimene loodi Veneetsias 1637. a.). Ilmub elavat tegevust, kaasakiskuvat sündmustikku. Tugevad ooperihelilooja Veneetsias on Monteverdi («Poppea kroonimine», 1642), Cavalli ja Cesti. Nii muusika kui ka sündmustik muutuvad laiale kuulajaskonnale vastuvõetavamaks.

Lavastused paeluvad hiilgusega, kasvab tegelaste arv. Märgatavalt edeneb laulja te vokaalkunst, nn. *bel canto* — ettekanne, mida iseloomustavad mahlakas tämber, kandvus, siduvus koos täiusliku tehnikaga. Seoses sellega areneb ka aaria vorm kolmeosaliseks ning kujunevad aariatüübid: pateetiline, bravuurne, lüüriline, olustikuline (tantsu-, marsilaadne vm.), koomiline jt. Kujunes välja ka nn. itaalia ooperiavamäng (kolmeosaline: kiire-aeglane-kiire). Parimad itaalia ooperid 17. sajandil kirjutas Agostino Steffani («Marcus Aurelius», «Solon», «Servius Tullius» jmt.).

Prantsusmaal paistab silma sõnalise külje tähtsus, samuti ballett ja koor. Kasutusel oli nn. prantsuse ooperiavamäng (aeglane-kiire-aeglane). Aariatele eelistati lihtsaid laule. Nimekaimad ooperikomponistid olid Lully ja Rameau.

Silmapaistvaim ooperihelilooja Inglismaal oli Purcell, kellele aga tol perioodil ei järgnenud samaväärseid autoreid.

Saksa ooper oli algul samuti tugevasti itaallaste mõju all, kes tegutsesid oma truppidega õukondade juures. Silmapaistvaim meister oli Hamburgi helilooja Keiser, kelle looming avaldas mõju Händelile.

18. sajandi keskpaiku oli nn. naapoli ooperitüüp levinud kõikjal Euroopas, Prantsusmaa välja arvatud.

Ooperimuusikat iseloomustasid meloodiarikkus, lihtne harmoonia, vokaalpartiide virtuooslikkus. Vorm ei olnud välja kujunenud. 18. saj. silmapaistev vormireformaator oli itaalia poeet ja libretist Metastasio, kes lõi tervikliku

kolmevaatuselise draamastruktuuri, mille aine ning tegelased kuulusid tavaliselt ajalukku või legendidesse. Iga stseen koosnes 2 osast: tegevusest ning selle kajastusest (retsitatiivist ja aariast). Koori ja orkestri roll polnud suur, peatähelepanu kuulus aariale.

Naapoli koolile pani aluse Alessandro Scarlatti, kuid tolle aja suurimaks heliloojaks itaalia ooperi stiilis oli kahtlemata Händel, kelle teoseid lavastati Londonis aastail 1711—1740. Itaalia maneeris kirjutasid algul ka Gluck ja Mozart, kuid nad hakkasid kriitiliselt suhtuma vormi paindumatusesse ja lauljate kasvavasse omavolisse muusika kallal. Lõplikult reformeeris naapoli ooperi Gluck («Ifigenia Aulises», 1772 jt.).

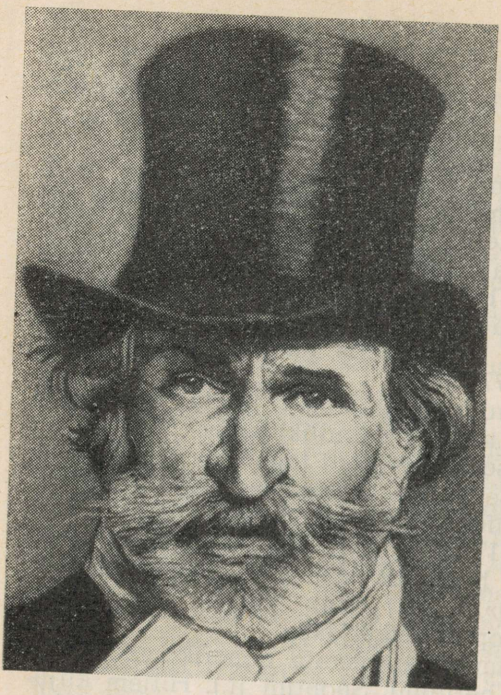
Helilooja allutas muusika draamale, hoidus vokaalsest uhkeldamisest, vorm muutus paindlikumaks.

Mozarti oopereid iseloomustavad tegelaste silmapaistev karakteersus, vokaalse ja instrumentaalse külje terviklikkus, klassikaline sümfooniline stiil. Tema «Figaro pulm» (1786), «Don Juan» (1787) ja «Nii toimivad kõik» («*Cosi fan tutte*») (1790) on hilise 18. saj. itaalia ooperi tipuks; seevastu «Võluflööti» (1791) võib pidada juba saksa 19. saj. romantilise ooperi eelkäijaks.

Glucki mõju on ilmne järgnevate ooperikomponistide loomingus (Salieri, Cherubini, Spontini jt.). Hiljem kujuneb Prantsusmaal välja nn. suur ooper, mille parimaiks näiteiks on Rossini «Wilhelm Tell» (1829), Meyerbeeri «Hugenotid» (1836) ja «Prohvet» (1849), Wagneri «Rienzi» (1842). Suur ooper on monumentaalne, ajaloolise süžeega ulatuslik lavateos, kus heroiline paatos ning dramatism ühinevad hiilgava ning efektse lavastusega.

Sellele vastukaaluks eksisteeris realistlikum, vahel melodramatismi kalduv nn. päästmise ooper (Cherubini «Kaks päeva», 1800; Beethoveni «Fidelio», 1805), kus kandvateks ideedeks on võitlus türannia vastu, andumus kõrgetele ideaalidele, eneseohverdamine nende nimel.

Ajalooliselt suurt tähtsust omavad 19. saj. kujunenud rahvuslikud ooperikoolkonnad. Itaalias on juhtivaiks ooperiheliloojaiks Rossini, Bellini, Donizetti ja Verdi. Itaalia ooperit iseloomustavad melodramaatiline sündmustik, rahvalikud meloodiad. Verdi juures ilmneb hilisemal loominguperioodil uusi jooni: sündmustiku pidev areng, painduvamad rütmid, väljendusrikkam harmoonia, vokaalse ja instrumentaalse külje suurem tasakaal, hääle



Giuseppe Verdi

sügavam ning mitmekülgsem rakendamine («Rigoletto», «Trubaduur», «Aida», «Othello», «Falstaff»).

Prantsusmaal kujunes eelnenud sajandi koomilise ooperi alusel välja lüüriline ooper: Gounod' «Faust» (1859), Thomas' «Mignon» (1866). Hilisemaid tähtsaid autoreid on Bizet («Carmen», 1875), Délibes («Lakmé», 1883), Massenet («Manon», 1884) jt.

Venemaal rajas rahvusliku ooperikooli aluse Glinka «Ivan Sussanin» (1836). Silmapaistvamaid teoseid kirjutas Mussorgski («Boriss Godunov», 1874), kelle loomingus rahvuslik temaatika ning folkloor ühinevad originaalsuse ja suure dramaatilise jõuga. Tähelepanuväärseid lavateoseid lõid ka Borodin («Vürst Igor», 1890) ja Rimski-Korsakov. Tšaikovski parimad ooperid «Jevgeni Onegin» ja «Padaemand» (1890) on romantilist laadi teosed.

Saksa romantiline ooper arenes 18. sajandi *singspiel*'i pinnal; viimane kujutas endast nii koomilise kui ka tõsise sisuga lavateost, draamat muusikaga. Romantiline ooper kujuneb välja Weberi teostega «Nõidkütt» ja «Euryanthe» (1823).

Iseloomustavaid jooni on rahvaloomingust ja rahvuslikest legendidest pärineva ainestiku romantiline tõlgitsus, sügav loodusetunnetus, üleloomulike jõudude sissetoomine, saksa maa, rahva ja kultuuri ülistamine.

Wagneri varasem looming suundub siit (ooper «Tannhäuser», 1845) muusikalise draama loomise poole.

6. Muusikaline draama on vastand klassikalisele numbriooperile. Tema loojaks oli Richard Wagner. Eelnenud ooperitüüpe, kus laul, retsitatiiv ning orkester olid tasakaalustatud, pidas Wagner vananenuiks. Sõna ja heli peavad alluma dramaatilisele mõttele. Ooperikangelane ning muusika on ühe asja kaks külge.

Alates helilooja ooperist «Lohengrin» (1847) ilmnevad selgesti muusikalise draama omapärased jooned. Muusika ja dramaatiline sündmustik on tihedasti ühendatud, tegevus areneb pidevalt, draama sümboolne tähendus on antud selgelt ja ilmekalt. Vokaalpartiid on vabad vanast perioodilisest vormist ja kujutavad endast vabu meloodilisi liine.

Oma teoreetilised tõekspidamised ooperi kohta avaldas Wagner essees «Ooper ja draama» (1851). Järgnevas loomingus viib ta oma teoreetilised seisukohad praktikasse: muusikaliste draamade tsükkel «Nibelungide sõrmus» (4 draamat), «Tristan ja Isolde», «Nürnbergi meisterlauljad» ja «Parsifal».

Wagneri arvates kujutab muusikaline draama endast superkunstivormi, kus kõik kasutatavad kunstiliigid on uue mõtte saanud, rakendanud oma individuaalsuse ja iseloomustavad jooned uue mõtte avarama arengu huvides.

Wagner mõtles ja kirjutas tuleviku teatrist. Tema arvates on teater rahva vaimse elu keskpunktiks sõna kõige kõrgemas mõttes. Parim, mis rahval on, muutub seal sügavaiks kujundeiks ning avaldab viljakat tagasimõju rahvahulkadele.

Wagneri muusika on hilisromantismi tüseda ja mahlaka heliideaali kehastus, mida saadab suurepärase orkestratsiooni eriline väljendusjõud, harmoonia vaba kulgemine ja varieerumine. Muusikalise draama tähtis tunnus on

pidev voolavus, nn. lõputu meloodia. Viimane vastab laval toimuvale pidevale arengule. Üks muusikaline mõte või kujund läheb üle teise, osadel puudub lõpetatus, kordumised ja vormi lõpud on varjatud. Soolopartiid lähevad üle uude muusikasse või tegevusse, tihti kasutatakse juhtteemasid.
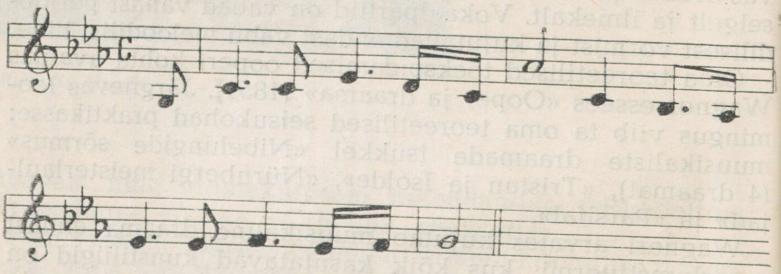
Muusikaliste «karakteristikate» — juhtteemade loomisel näitas Wagner end geeniusena. Need teemad on tabavad, mahlakad ning pingelised.

Temaatiline ühtsus on see, mis aitab draama vormi ja selle osi mõista.
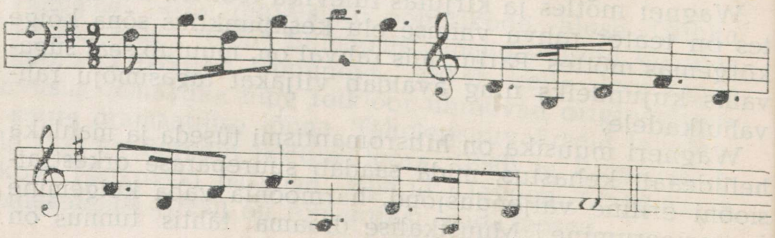
Sümfoonilist arengut kannab orkester, vokaalpartiid on tihti meloodilised retsitatiivid. Orkestratsioon on seotud juhtteemade kasutamisega, mis nõuavad arendust. Siin näitab Wagner end ühe suurima sümfonistina muusikaajaloos. Orkester on talle vahendiks ooperi tegelaste psühholoogia avamisel.

Toome mõned näited tetraloogia «Nibelungide sõrmus» juhtteemadest:

27. **Siegfriedi-kangelase** juhtteema



28. **Valküüride** juhtteema



Muusikalises draamas jagunevad vaatused stseenideks, s. o. dramaatilisteks episoodideks, kus esineb mitu tegelast, vahel ka koor.

Vene muusikalisel draamal on ka numbriooperi jooni, ta asub nagu nende kahe vahel. Parimad teosed selles žanris andis Mussorgski: «Boriss Godunov» ja «Hovanštšina». Laul on neis retsitatiiviga võrreldes ülekaalus, retsitatiivid ja stseenid on lõpetatud.

Wagneri ooperireform oli suurim pööre ooperi ajaloos, see omas vahel ka äärmuslikke jooni: esiplaanile tõusis orkester, vähenes vokaalmuusika osa, ooperid muutusid liiga pikaks ning arendatud juhtteemade tõttu komplitseerituks.

Wagneri stiil ja ideed on teatud määral mõjutanud peaaegu kõiki 19. saj. lõpu ja 20. saj. alguse ooperiheliloojaid.

Samal ajal kutsusid need ideed esile vastuseisu nn. realistide poolt (Mascagni, Leoncavallo, Puccini Itaalias, Bruneau Prantsusmaal jt.). Hilisemaid väga erineva käekirjaga ooperiheliloojaid ühendavad väljenduslaadi objektiivsuse ja vormi selguse otsingud. See on ilmne kolmes silmapaistvamas ooperis, mis loodi peale Esimest maailmasõda: Bergi «Wozzeck» (1925), kus laialt kasutatakse klassikalisi muusikavorme, Hindemithi «Cardillac» (1926) — selge numbriooper — ning Milhaud' «Christophe Colombe» (1930).

Uueks suunaks kujunes nn. džässooper (Weilli «Njuujorklase pühapäev», 1938; Křeneki «Johnny mängib», 1927 jpt.), samuti olustikuline ooper. Inglismaal ning USA-s, samuti mujal on ilmne ka suund nn. kammerooperi poole. Viimane on ooperi lühivorm, kohane väikestele ja ka isetegevuslikele truppidele.

Tähtsamaid ooperiheliloojaid: Cherubini, Rossini, Bellini, Donizetti, Verdi, Puccini (Itaalia); Purcell, Britten (Inglismaa); Gounod, Bizet, Massenet (Prantsusmaa); Erkel (Ungari); Moniuszko (Poola); Smetana, Dvořák (Tšehhi); Händel, Gluck, Weber, Wagner, R. Strauss, Meyerbeer (Saksamaa); Mozart (Austria); Glinka, Borodin, Rimski-Korsakov, Mussorgski, Tšaikovski (Venemaa); Gershwin, Menotti (USA).

Nõukogude heliloojaid: Dzeržinski, Kabalevski, Prokofjev, Šostakovitš, Šaporin.

Eesti heliloojaid: Aav, Vedro, E. Kapp, V. Kapp, Ernesaks, Tamberg.

Olenevalt ülesehitusest jagunevad ooperid kahte liiki: numbriooper ja muusikaline draama.

Numbriooperi suurim väärtus on võimaluses anda igale osale (numbrile) selge vorm, mis kergendab selle vastuvõttu ja meeldejäävust. Solisti seisukohalt on parem, kui tal on ulatuslikum number retsitatiivide ja dialoogide asemel. Puuduseks siin on tegevuse arengu pidurdumine üksikute numbrite ajal. Ooperi tähtsamad osad on:

Retsitatiiv — kõnelaul; solist tugineb väljendusrikkale, kõneintonatsioonilisele alusele. Retsitatiiv seob soolot, ansambleid ja koori, annab «karakteristikaid».

Aaria, ariooso. Aaria on tegelase muusikaline portree, suhteliselt lõpetatud soolonumber. Aariad on vajalikud tegevuse sõlmpunktidel, kus nad annavad avaraid võimalusi tegelase tunnete ja mõtete väljendamiseks. Ariooso, väike aaria, väljendab tegelase meeleolu antud momendil.

Ansamblitel on väga tähtis koht. Esitajate arvu järgi nimetame neid duetiks, tertsetiks, kvartetiks jne. Ansambel väljendab emotsionaalset reaktsiooni sündmustele. Osavõtvaid tegelasi võivad ühendada ühised soovid ja emotsioonid, kuid nad võivad üheaegselt väljendada ka eri mõtteid ja tundeid.

Ooperikooril on mitmesugune kaal: tal võib olla vaid dekoratiivne osa ja teda kasutatakse ainult tähtsamatel momentidel («Jevgeni Onegin»), koorid võivad aga ka kogu ooperit kanda (Mussorgski ja Borodini looming).

Orkester võtab sündmustikust aktiivselt osa, esineb iseseisvalt, loob meeleolu ja kujundab tausta toimuvale. Ta viib tegevust edasi, annab muusikalisi iseloomustusi. Puutume kokku juhtteemadega, mis karakteriseerivad tegelasi kui ka ooperi ideid, nähtusi ja esemeid.

Avamäng on lühike, võib sisaldada edasist muusikat teemade ja nende arenduse kujul. On ka avamänge, mis pole ooperiga temaatiliselt seotud (Rossini avamängud), kuid needki viivad kuulaja teose üldisesse meeleollu. 19. sajandi teisest poolest alates on kasutusel lühike sissejuhatus (Verdi, Bizet' ja Tšaikovski ooperid).

Teiste puhtinstrumentaalsete osadena võivad vaatusele eelneda antraktid ja sissejuhatused, vaatustesse on vahele lükitud nn. intermetsod (vahemängud). Ooper sisaldab sageli ka sündmustikust tingitud koreograafilisi numbreid (rahvatants, klassikaline tants).

7. Operett (itaalia k. väike ooper) — koomilist või lüürilist laadi muusikaline lavateos, milles ühinevad muusika, tants ja sõnakunst. Ta on teinekord lähedane ooperile, peamine erinevus on sel juhul arendatud kõnedialoog. 17. ja 18. sajandil nimetati operetiks väikest ooperit. Iseseisvaks žanriks kujunes ta 19. sajandi keskpaiku Prantsusmaal, kus omandas satiirilise suuna ja ajakohasuse. Opereti loojaiks olid helilooja-dramaturg Florimond Hervé, komponist Jacques Offenbach, libretistid H. Cremieux, H. Meilhac, H. Halévy.

Offenbachi loomingus paistab silma satiiriline külg. See oli suunatud kaasaja aristokraatia elu väärnähete paljastamisele, milleks autor võttis kujusid ka antiiksest mütoloogiast (Ilus Helena, Paris, Ahhilleus, Orfeus jt.). Offenbachi talent oli mitmetahuline: ta muusika on samaaegselt ka lüüriline (operett «Pericola», ooper «Hoffmanni lood»).

Charles Lecocq arendas ja mitmekesistas operetti, lähendas teda koomilisele ooperile («Madam Angôt' tütar»).

Opereti sisu oli tihti romantiline, kohati sentimentaalne. Hiljem leidis aset nii sisu kui ka muusika langus, etendused muutusid kaunis pinnapealseks säravaks vaatemänguks.

19. sajandi 70-ndail aastail kujunes uueks operetikeskuseks Viin. Johann Strauss noorema esimesi katsetusi ei krooninud veel edu, hiljem takistas paljude muusikaliselt küpsete teoste menu nõrk dramaturgia. Strauss arendas operetti tantsulisuse suunas. Tema tippteosed on «Mustlasparun», «Nahkhiir» ja «Öö Veneetsias».

Viini operetis on tavaliselt 3 paari: suurilma kangelane ja kangelanna, kelmikas naine (subrett) ja lihtsameelne mees, koomik ja koomiline vanaeit. Esimest ühendab armastus, mida takistavad olukorrad, teine on antud lüürilis-koomilises plaanis, kolmas peab tagama publiku hea tuju.

Vana viini klassikalist operetti viisid edasi Carl Zeller ja Karl Millöcker. Nemad lasevad lavale rohkem lihtrahvast, kuid sellele vaatamata ei käsitle kumbki teravaid ühiskondlikke teemasid.

Uue viini opereti silmapaistvamaid esindajaid on Franz Lehár. Tema «Lõbus lesk» läks nii Euroopas kui ka mujal tohutu eduga. Viini stiil nõudis, et laval oleks hästi palju hiilgust, balle, pidusööke jne. Peaprobleemideks olid

armastus ja intriigid, reaalset elu näidati õige vähe. «Viini koolist» hargnes ungari operett, mille esimene klassik on Imre Kálmán. Ta on rahvusliku muusikaga enam seotud kui ükski eelkäija («Silva», «Mariza» jt.).

20. sajandil, enne Esimest maailmasõda, tekkisid Saksamaal, Inglismaal, USA-s ja mujal vähemtähtsad operetikeskused.

Ameerika opereti taoliste žanrite areng on omapärane. 19. sajandil olid seal levinud nn. ujuvad teatrid (*showboats*), mis esitasid koomilises plaanis näidendeid laulu ja tantsuga. Sajandi lõpus kujunes New Yorgis Broadwayl välja ulatuslik teatrite, kabareede ja *music hall*'ide võrk.

Ameeriklased rõhutavad oma muusikalistes komöödiates (nn. *musical*'id) välist vaatepilti: massistseenid, suured görlide trupid, valgusefektid, «tähtede» hiilgavad tualetid jms. Tähtis koht kuulub lööklauludele.

Pärast Esimest maailmasõda loodi esimesed täisväärtuslikud operetid: Rudolf Frimli «Rose-Marie», Jerome Kerni «Oklahoma», Cole Porteri «Suudle mind, Kate». Väga populaarne on Frederick Loewe «Minu veetlev leedi». Silmapaistvad on George Gershwini teosed — arvult üle 20, nende hulgas «Sinust laulan» ja «Las alustab orkester». *Musical*'i iseloomustavamaid jooni on hoog ja elulisus.

Kaasaegne operett loobub vahel loogilisest vormist, vokaalsed nõuded ei ole eriti suured, rohkem nõutakse näitlejameisterlikkust. Ajakohane helikeel kasutab džässi võtteid.

Eesti operetis oli enne 1940. aastat vähe omapära. Heliloojaist nimetame P. Ardnat («Kalurineiu», «Tatra tüdruk»). Selle žanri oluline areng on toimunud kaasajal ning on teile arvatavasti tuttav.

INSTRUMENTAALMUUSIKA

Siin sarnaneb üldine liigitus vokaalmuusika omaga: lühi- ja tsüklilised žanrid.

Esimesse rühma kuuluvad valss, masurka, polonees ja teised tantsužanrid, samuti marss, prelüüd, etüüd, nokturn, skertso, ballaad, rapsoodia, fantaasia ning muud lühižanrid, millest me nende populaarsuse tõttu pikemalt ei räägi. Heidame pilgu tsüklilistele instrumentaalžanritele.

1. Vana ja uus süit. Vana süit on kontrastsete, kuid ühise helistikuga tantsude tsükkel.

Põhilisi tantse oli neli: *allemande* — paraja liikumisega saksa tants neljaosalises taktimõõdus; *courante* — mõõdukalt liikuv prantsuse tants $^{3}/_{4}$- või $^{3}/_{8}$-taktimõõdus; *sarabanda* — pidulik hispaania päritoluga tants $^{3}/_{4}$- või $^{3}/_{2}$-taktimõõdus; *gigue* — elava liikumisega inglise hüppetants kolmeosalises taktimõõdus. Süiti võisid kuuluda teisedki tantsud: menuett, gavott, polonees, *bourrée* jt., sissejuhatavate osadena ka prelüüd ja fuuga ning aaria kui aeglane, lüüriline osa. Mõned osad kordusid vahel teisendatud kujul (nn. *doubles*). Süite kirjutati lautole, klavessiinile, orkestrile. Klassikalised musternäidised kuuluvad Bachile ja Händelile. Vana süit kadus sümfoonia ja sonaadi arenedes.

Uus süidi tüüp ilmub 19. sajandil, see ei tarvitse enam tantsuline olla. Ta osad on erinevais helistikes, kogu teos võib kanda programmilist ilmet. Süidilaadsed on Mussorgski «Pildid näituselt» ja Schumanni «Karneval».

Teatrimuusika süit on Griegi «Peer Gynt», samuti Tšaikovski, Prokofjevi ja Hatšaturjani balletisüidid, mis sisaldavad tantse nende heliloojate ballettidest (süit Tšaikovski «Pähklipurejast», Prokofjevi «Tuhkatriinust», Hatšaturjani «Spartacusest»). Luuakse ka süite filmimuusikast. Süit on levinud ka vokaalmuusikas (kooriloomingus). Eesti muusikast tuntakse A. Kapi, Elleri, Saare, E. Kapi, Ernesaksa, Tubina jt. süite.

2. Sonaat ehk sonaaditsükkel on tänapäeval tsüklilistest žanritest kõige tähtsam. Siin on vähemalt üks osa sonaat-allegro vormis. Instrumentaalses kammermuusikas viljeldakse rohkesti sonaati ühele või kahele instrumendile (viimasel juhul nn. duosonaati), samuti triot, kvartetti, kvintetti jt. sonaadi tüüpi teoseid teatud esitajate arvuga (3—5) kammeransamblitele. Teoseid keelpillidele koos klaveriga nimetame klaveritrioks, klaverikvartetiks jne. Sonaadi tüüpi orkestriteos on sümfoonia.

Sonaaditsükkel koosneb tempolt ja kujunditelt erinevatest osadest. 1. osa on elav, dramaatiline, enamasti sonaat-allegro vormis; 2. osa aeglane, lüüriline (vormilt variatsioonid, kolmeosaline); 3. osa elav, vahel tantsulaadne skertso (enne Beethovenit — menuett), tavaliselt kolmeosaline vorm; finaal (4. osa) sageli rondo või sonaat-allegro. Ilmneb, et sonaaditsükkel on arenenuim mitmeosa-

line instrumentaalžanr. Kõik ta osad seostuvad omavahel, avavad ühtse muusikalise mõtte.

Sonaat kitsamas mõttes on kammermuusikateos ühele või kahele instrumendile. Kammermuusika all üldse mõistame nii instrumentaal- kui ka vokaalmuusikat, mis on loodud väikesele koosseisule ja ei kuulu kontserdižanrisse.

Sonaadis on harilikult 3 või 4 osa, vahel 2, harva 1.

Üheosaline sonaat võib olla üsna ulatuslik teos, milles sonaat-allegro ja teised tsükliosad ühinevad kokkusurutult, muudetud kujul (Liszt, sonaat h-moll). 16.—17. sajandil nimetati sonaadiks teost instrumendile, kantaadiks aga vokaalteoseid. Sonaati on arendanud Scarlatti (üheosalised sonaadid) ja Ph. Em. Bach (tsüklilised sonaadid), samuti Haydn, Mozart ja eriti Beethoven (19. saj. alguses). Möödunud sajandi keskel lõi Liszt üheosalise sonaaditüübi. Sonaadižanri meistrid peale eelmainitute on veel Schubert, Schumann, Chopin, Brahms, Dvořák, Grieg. Vene ja nõukogude silmapaistvamad autorid on Tšaikovski, Rahmaninov, Skrjabin, Prokofjev, Mjaskovski.

Kaasaegseist Lääne heliloojaist nimetagem Hindemithi, Honeggeri, Bartókit, Brittenit, Barberit.

Eesti heliloojaid: A. Kapp, Eller, Tubin, E. Kapp.

3. K o n t s e r t — ulatuslik dramaatilise arendusega teos 1 või 2—3 sooloinstrumendile ning orkestrile, tavaliselt sonaaditsükli vormis. Siin nagu vastanduksid soolo ja orkester, nende vahel käib omalaadne «võistlus». Reeglipäraselt koosneb kontsert kolmest osast: 1. osa — sonaat-allegro — on elav ja dramaatiline, klassikuil tihti kahekordse ekspositsiooniga (algul esitab selle orkester, pärast solist); 2. osa — aeglane, lüüriline; 3. osa — elav, sageli rondovormis. Esimese osa lõpus, vahel ka teistes osades, on solistil virtuoosne soololõik — kadents vabas, improvisatsioonilises laadis.

Esineb ka ühe-, kahe-, nelja- ja viieosalisi kontserte, samuti kontserte sooloinstrumendile ilma orkestrita: Bachi Itaalia kontsert, Schumanni Kontsert orkestrita (mõlemad klaverile). Vanim kontserdižanr on *concerto grosso* (suur kontsert), milles soliste oli väike grupp vastandina üldisele ansamblile. *Concerto grosso* on seega kontsert orkestrile. Itaallane Corelli kujundas ta kolmeosaliseks sisukaks žanriks. Silmapaistvad meistrid olid hiljem (17.—18. sajandil) Vivaldi, Bach ja Händel.

Mozart kujundas välja soolokontserdi klassikalise kuju, luues rohkearvuliselt teoseid klaverile, flöödile, viiulile, klarnetile jt. pillidele. Žanri silmapaistev arendaja oli Beethoven, kelle kontsertides valitseb enneolematult tugev dramaatiline joon.

Hiljem arendas soolokontserti Liszt, kes suurendas orkestri tähtsust veelgi, andes talle juba sümfoonilise arengu olulise kandja osa. Liszti 2 klaverikontserti on üheosalised, tähtsad nii žanri kui ka pianisti arendamise mõttes. Helilooja kasutab ühe teema arendamise printsiipi, surudes sonaaditsükli ühte, laialt arendatud sonaat-allegro vormi.

Nimekamad selle žanri viljelejad on Chopin (2 kontserti klaverile), Mendelssohn (viiulile, klaverile), Brahms (viiulile, klaverile), Paganini (viiulile), Schumann (klaverile, tšellole), Grieg (klaverile) ja Dvořák (tšellole); vene ja nõukogude heliloojaist — Tšaikovski (viiulile, klaverile), Rahmaninov (klaverile), Glazunov (viiulile), Prokofjev, Hatšaturjan, Šostakovitš, Kabalevski (viiulile, tšellole ja klaverile); kaasajal Läänes — Bartók, Milhaud, Schönberg, Hindemith, Stravinski, Křenek, Barber jpt.; eestlastest — A. Kapp (orelile, tšellole, metsasarvele koos klarnetiga), Lemba (klaverile), Tubin (viiulile, klaverile, kontrabassile, kammerorkestrile), Lepnurm (orelile, klaverile), Eller (viiulile), Rääts (kammerorkestrile, viiulile).

4. Sümfoonia (kreeka k. kooskõla) — sonaaditsükli vormis teos sümfooniaorkestrile. Võrreldes kammerliku sonaaditsükliga on sümfoonia vormilt ulatuslikum, dramaatiliselt arengult sügavam, kõlajõu ja värvide poolest rikkalikum. Tavaliselt on tal neli osa, kuid neid võib olla ka vähem või rohkem. Kasutatakse veel koori ja vokaalsoliste. Sümfooniaid on loodud samuti keelpilli- ja puhkpilliorkestritele.

18. sajandi alguses nimetati sümfooniaks ooperiavamängu ja vana süidi sissejuhatust. Samal sajandil kujunes ta iseseisvaks kontserdižanriks.

Itaalia, austria ja prantsuse autorite varasemad teosed olid vahel veel olustikulise tähtsusega, lähedased vanale süidile. Klassikalisel kujul lõi sümfoonia Haydn, kellel on selles žanris üle saja teose. Parimad on ta hilisemad, nn. Pariisi ja Londoni sümfooniad.

Mozarti küpsemad teosed on Do-mažoor («Jupiter») ja sol-minoor sümfoonia.

Beethoven arendas žanrit edasi, tema teoseis kajastuvad suured sotsiaalsed tunded. Helilooja suurimad sümfooniad — 3., 5. ja 9. — on haaravad teosed inimese võitlusest kõrgete ideaalide — vabaduse, vendluse ja võrdsuse nimel. Kõiki osi seob ühine mõte. Esimesena kasutab Beethoven oma 9. sümfoonias koori.

Romantikute epohhil kirjutatakse arvukalt suurepäraseid sümfooniaid, mis on uued sisult (Schubert, Schumann, Brahms, Mendelssohn, Berlioz, Liszt, Mahler jt.). Romantilis-dramaatiline sümfoonia on tihti programmiline, loodud kirjandusteose alusel. Liszt komponeeris «Faust-sümfoonia» Goethe draama ja «Jumaliku komöödia» Dante järgi; Berliozi «Harold Itaalias» kajastab Byroni poeemi, «Romeo ja Julia» Shakespeare'i tragöödiat.

Lüürilised sümfooniad on vormilt lihtsad, eepilist laadi, näiteks Schumanni «Kevadsümfoonia», Mendelssohni «Šoti sümfoonia». Selline looming on sügavalt subjektiivne, heliloojad kaugenevad sotsiaalsetest probleemidest isiklike elamuste maailma.

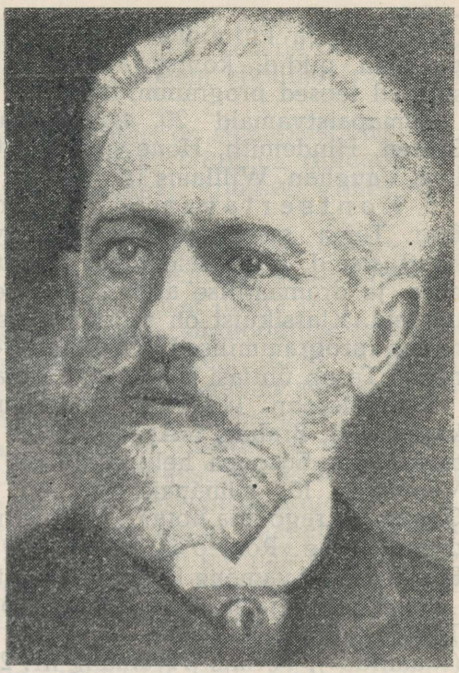
J. Brahms oli 19. sajandi teisel poolel Lääne-Euroopa suurim sümfonist, kelle looming jätkas omapäraselt Beethoveni traditsioone: sellele on omased suur seesmine jõud, beethovenlik dramatism, vormi selgus ja lihtsus.

Vene heliloojaist oli Tšaikovski kahtlemata silmapaistvaim. Ta on sügav psühholoog, kelle loomingus ilmneb traagiline paatos, kõige hea ülistus, mis õilistab inimest, ja võitlus selle eest. Suure jõuga kõlab helilooja kreedo ta viimastes teostes — 4., 5. ja 6. («Pateetilises») sümfoonias. Hästi tuntud on kaasajal ka Borodini 2. («Vägilassümfoonia») ning Rimski-Korsakovi 2. sümfoonia («Antar») — mõlemad programmilised.

Vene klassikud Glazunov, Tanejev, Skrjabin jt. jätkasid žanri arendamist. Nõukogude sümfonistidest on suurimad Mjaskovski, Prokofjev ja Šostakovitš. A. Kapp, Eller, Tubin ning nooremast põlvkonnast Rääts on meie silmapaistvamaid esindajaid.

Sümfoonia koosneb tavaliselt neljast osast. Esimene osa on elav (*Allegro*), aktiivne, võitlev, peegeldades kujundeid inimese sisemaailmast, kajastades ühiskondlikku teemat jne. Dramatism ja võitlus põhinevad siin kontrastsetel teemadel. Esimesele osale võib eelneda aeglane sissejuhatus.

Teine osa on aeglane, laulev, lüüriline. Tempomärge



Pjotr Tšaikovski

on kas *Andante* (käies), *Adagio* (rahulikult) või *Largo* (aeglaselt ja laialt). Aeglaseks osaks sobib leinamarss (Beethoveni 3. ja 7. sümfoonia). Vormilt on see osa kolmeosaline, teema variatsioonidega või töötluseta sonaat-allegro.

Kolmas osa on elav, tihti tantsuline. Haydn ja Mozart kasutasid siin menuetti, Beethoven skertsot, hilisemad heliloojad ka valssi (Berlioz, Tšaikovski jt.). Vormilt sageli kolmeosaline.

Neljas osa — Finaal — läheb kiires tempos. Vahel maalib autor siin olustikupildi. Vormi poolest on see osa tihti rondo, mis väljendab enamasti optimistlikku ellusuhtumist. Beethoveni 3., 5., 7. ja 9. sümfoonia finaalid on nagu laiahaardelised rahvapidustuste pildid.

Tänapäeva komponistid loovad ka üheosalisi küllalt ulatuslikke sümfoonilisi teoseid, kus avalduvad kaasaegne

temaatika ja kujundite ring: sümfoonilised fantaasiad, poeemid, pildid, kontsertavamängud jne. Tihtipeale on sellised teosed programmilised.

Silmapaistvamaid 20. sajandi sümfoniste Läänes on Britten, Hindemith, Honegger, Martinů, Stravinski, Sibelius, Vaughan, Williams jpt.

5. Kontsertavamäng on omaette sümfooniline žanr. Tema sonaat-allegro vorm võimaldab sisse tuua kontrastseid kujundeid ning kajastada nende vastandamise ja dramaatilise arendamise teel suuri sotsiaalseid tundeid. Klassikuist on selles žanris silmapaistvaim Beethoven (programmilised avamängud «Egmont» ja «Coriolanus»). Ta on ühtlasi selle žanri loojaid.

Mendelssohn («Suveöö unenägu»), Berlioz («Rooma karneval»), Brahms («Akadeemiline avamäng») ning hulk teisi Lääne-Euroopa heliloojaid on viljelnud seda žanrit. Venemaal lõi silmapaistvaid nn. hispaania avamänge Glinka («Aragoonia hota», «Öö Madriidis»), Tšaikovskil on dramaatiline «Romeo ja Julia» ning pidulik «1812. aasta», Balakirevil Avamäng kolmele vene teemale.

Eesti heliloojaist on avamänge loonud Läte («Kalevala»), Tobias («Julius Caesar»), A. Kapp («Don Carlos»), Lüdig («Jaaniöö»), Tormis (Avamäng nr. 2).

6. Sümfooniline poeem on programmilise muusika põhilisi žanreid. See on ulatuslik üheosaline teos sümfooniaorkestrile. Žanri rajas Liszt 19. sajandi keskpaiku, kuid olemuselt sarnaseid teoseid oli loodud juba varemgi.

Poeem koosneb tavaliselt episoodidest, mille karakteri ja järjestuse määrab teose mõte, süžee. Teinekord kasutatakse sonaaditsükli elemente, juhtiva teema ümberkujundamist ja selle esitamist väga erineva «vaatenurga» all.

Liszti poeemid on teemade poolest mitmekesised: «Hamlet» (Shakespeare), «Tasso» (Goethe), «Orfeus» ja «Prometeus» (kreeka mütoloogia), «Hunnide lahing» (Kaulbachi maal), «Ungari», «Prelüüdid» jt.

Tuntud on Smetana poeem «Minu kodumaa», Francki «Neetud kütt» ja R. Straussi «Till Eulenspiegel» ning «Don Juan».

Vene heliloojad kasutavad oma poeemides peamiselt rahvuslikke teemasid, kajastavad oma olustikku: Glazunovi «Stepan Razin», Rubinsteini «Ivan Julm», Tšaikovski «Torm», Balakirevi «Venemaa».

Nõukogude heliloojaid: Taktakišvili («Mtsõri»), Kabalevski («Kevad»), Hatšaturjan (poeem koorile orkestriga), G. Popov (vokaal-sümfooniline poeem «Bõliina Leninist») jt.

Kaasaegses Lääne heliloomingus on silmapaistvaid sümfoonilisi poeeme loonud Respighi («Rooma piiniad» jt.), Schönberg («Pelleas ja Melisande»), Roussel, Villa-Lobos, Menotti, Hanson jpt.

Eesti sümfoonilisi poeeme: Elleri «Videvik», «Koit», «Öö hüüded», Aava «Elu», Oja «Ilu poeem», E. Kapi «Tasuja», Braueri «Mahtra», Naissoo «Saaremaa tütar» jmt.

Üldse pole sümfoonilise poeemi, sümfoonilise fantaasia ja pildi žanrilised erinevused suured. Alati ei oskagi nende vahet leida. Ka heliloojad nimetavad mõnikord üht ja sama teost kord fantaasiaks, kord poeemiks.

7. Ballett (ladina k. *ballo* — tantsin) on sünteetiline žanr. Ta tähendab samuti kunstiteost, mille sisu avaneb laval muusika, koreograafia ja pantomiimi kaudu.

Balleti aluseks on stsenaarium, millel rajaneb sümfooniline muusika. Tähtsat kohta omavad kujutav kunst (dekoratsioonid), kostüümid ja valgustus. Muusika mitte ainult illustreerib tantse, vaid väljendab toimuva dramaatilist mõtet. Balletitantsud jagunevad kahte rühma: klassikalised ja karaktertantsud, viimastel võib olla rahvatantsuga sarnaseid jooni. Peamiseks väljendusvahendiks laval on esimesed.

Kasutusel on rida muusikalis-koreograafilisi vorme, nagu *pas de deux*, *pas de trois* (tõlkes: sammud kahekesi, sammud kolmekesi — väljendusvorm balletisolistide paarile, triole jne.). Rühmatantse esitab kordeballett, s. o. balletirühm.

Ballett koosneb vaatustest. Need jagunevad stseenideks, viimased omakorda üksiknumbreiks. Sündmustik areneb tantsu ja pantomiimi seoses, ulatuslikumate stseenidena.

Balletimuusika on rütmiliselt erk, pantomiimi muusikaline taust siiski vabam ja paindlikum, olenevalt tegevuse, stseeni laadist. Niisiis on selle žanri muusika läbinisti programmiline ning teile jääb vabadus otsustada, kas laval nähtav ja kuuldav on omavahel kooskõlas või ei.

Peale üksiknumbrite on balletis sageli süidile lähedasi muusikavorme — tantse, mis moodustavad nn. divertismendi. Võtame kas või «Luikede järve» kolmanda vaatuse: kuningalossis on pidulik vastuvõtt, kus külalised esi-

tavad printsile mitmeid tantse — naapoli, ungari, hispaania jt.

Balleti areng algas renessansi ajal Itaalias ja Prantsusmaal, tollal oli ta veel seotud laulu ja poeesiaga. Balletti kasutavad tantsunumbritena 17.—18. saj. heliloojad. Luuakse ka nn. ooper-ballette, kus koreograafilistel stseenidel on vokaalsetega võrdne tähtsus. Iseseisvaks žanriks kujuneb ballett 18. saj. Prantsusmaal, Itaalias ja teistes maades. Seni oli žanr endast kujutanud divertismenti, tantsusüite, mida alati ei ühendanud üks süžee.

Tänapäeva dramaatilise balleti lõi prantsuse ballettmeister Jean Georges Noverre (1727—1810). Esimesena kasutas ta dramaatilise tegevuse alusena pantomiimi.

19. sajandi esimesel poolel kirjutasid balletimuusikat enamasti keskpärased komponistid. Ka Adam («Giselle») ja Délibes («Coppélia», «Sylvia») ei paku tänapäeva kuulajale midagi eriti hinnatavat muusikalises mõttes, kuigi nendel on muusikaline areng ja kooskõla lavategevuse ning muusika vahel ilmne.

Tšaikovski oli see, kes enne teisi märksa suurendas muusika osa, andes talle sügava, dramaatilise tähenduse ning tõstes ta niisugusele tasemele, millel ta peabki olema («Luikede järv», «Uinuv kaunitar» ja «Pähklipureja»). Tšaikovski ütleb tabavalt, et ballett on samuti sümfoonia, rõhutades sel moel muusika kandvat, juhtivat osa selles žanris.[1]

Nagu ooperis, nii ka balletis võivad olla juhtteemad, mis iseloomustavad teose kangelasi. Nagu ooperiski «portreteerib» muusika ka balletis tegelasi, ilmestab nende tegevust, selle arengut, joonistab välja ning kannab teieni kangelaste karaktereid — teeb seda, mida tants ja miimika ei saa ega pea tegema.

Tšaikovskist peale kujuneb sümfoniseeritud, laialt arendatud balletimuusika täiesti omaette väärtuseks. Teda võib naudinguga kuulata ka kontserdisaalis.

Kaasaegse balleti periood algas 20. saj. esimesel aastakümnel, mil vene balletitrupid Djagilevi ja Fokini juhtimisel võitsid Euroopas laialdase kuulsuse. Sellele žanrile pööravad tähelepanu paljud nimekad heliloojad: Ravel

---

[1] П. Чайковский, Об опере и балете. Музгиз, Москва 1960, lk. 135.

(«Daphnis ja Chloe»), de Falla («Kolmnurkne kübar»), Milhaud («Maailma loomine»), Bartók («Puust prints», «Imekaunis mandariin»), Hindemith («Deemon») jt.

Silmapaistvad vene ja nõukogude balletimuusika autorid on veel Glazunov («Raimonda», «Aastaajad»), Glier («Vaskratsanik», «Punane moon»), Assafjev («Bahtšissarai purskkaev», «Pariisi leek»), Prokofjev («Romeo ja Julia», «Kivilill», «Tuhkatriinu»), Stravinski («Tulilind», «Petruška», «Kevade pühitsus»), Hatšaturjan («Gajane», «Spartacus»). Eesti heliloojate ballettidest on tähelepanuväärsemad Tubina «Kratt», E. Kapi «Kalevipoeg», Austeri «Tiina» ja Tambergi Ballett-sümfoonia.

6

PROGRAMMILINE JA MITTEPROGRAMMILINE MUUSIKA

Programmiline on instrumentaalmuusika, mis on loodud kindla teema või sündmustiku põhjal — viimased esitatakse spetsiaalse programmina teose juurde või antakse teose nimetusena. Mitmesugused elunähtused võivad helilooja peas ümbertöötatult ja muusikalistesse kujunditesse valatult teis muusikateose omapära ja emotsionaalse karakteri kaudu esile kutsuda omalaadseid kujutlusi neist nähtustest.

Programmilise ja «absoluutse» (mitteprogrammilise) muusika vahel pole kindlaid piire, programmilisus ei ole väljastpoolt sissetoodud moment, vaid heliloomingu eriline printsiip, mis avaldub teose mõtte avamise, tegelikkuse kajastamise viisis. Muusika väljendusvahendeile ja nende abil loodavaile kujundeile annab autor teatud tingliku tähenduse. Programmiline tekst täpsustab muusikalise kujundi mõtet. Programm võib olla võetud mitte ainult kirjandusest, heliteost saab luua ka filmi, maali või skulptuuri järgi.

Programm aktiviseerib fantaasiat, kuid kuulates ei tule arvestada sõnalist selgitust niivõrd, et ta asendaks loomulikku vastuvõttu. On halb, kui te lõpmatult kontrollite, kas muusika ikka vastab selgitustele. Säärasel juhul vaevalt leiate tõelist esteetilist naudingut. Peamine on haarata muusika üldine karakter, poeetiline või dramaatiline mõte.

Programmilisus on muusikat rikastanud uute väljendusvahendite ja vabade vormidega. Programmiliste teoste süžeed on sageli ühiskonna elust võetud, nad lähendavad muusikat rahvamassidele, innustavad heliloojaid rahvaloomingut kasutama, helikeelt demokratiseerima. Tavalisele kuulajale kergendab programm teose vastuvõttu, lisab huvi «tõsise» muusika vastu. Ka väga musikaalne inimene ei saa alati aru kõikidest kujundlikest võtetest, seega ka helilooja konkreetsest mõttest. Põhjus peitub

asjaolus, et programmilistes teostes (ja muusikas üldse) on kujundid ja nende tähendus subjektiivsed, täiesti tinglikud. Heliloojad ei püüagi saavutada ideaalset piltlikkust, vaid põimivad selliseid momente üldisesse helikangasse.

Helilooja käsutuses on mitmesuguseid kujundite loomise vahendeid. Lihtsaimad neist on heli jäljendamine ja olustikumuusika žanrite kasutamine; keerulisemad on juba juhtteemad ja nende rakendamine autoripoolses tähenduses.

Helijäljenduslike võtetena imiteeritakse lindude laulu, loomade häälitsusi, tuule vihinat, mere kohinat, äikest, masinate müra jms.

Olustikumuusika žanrite abil võib helilooja luua kujutlusi rahvapidustustest, arvestades rahvusliku muusika intonatsioone, tantsude rütmi ning ülesehitust.

Programmilisi teoseid, mis põhinevad juhtteemadel, mõistate lavateostena (ooperina, balletina) paremini. Kui kõlab teema, siis ilmub samal ajal kangelane või mõni nähtus. Sellised lavateosed on näiteks paljud Wagneri ja Rimski-Korsakovi ooperid, Tšaikovski ooperid ja balletid. Instrumentaalses sümfoonilises muusikas on niisuguseid helitöid Lisztil (sümfoonilised poeemid).

Seega võivad programmilise heliteose aluse moodustada:

1. Välismaailma nähtused. Neid peegeldavad näiteks Beethoveni 6. («Pastoraalne») sümfoonia, Schumanni klaveritsükkel «Karneval», Debussy sümfoonilised eskiisid «Meri», Šostakovitši sümfoonia «1905. aasta» jpt.

2. Kirjanduslik-kunstiline teema: Liszti poeemid (näit. «Prometeus» — kreeka mütoloogiast), Mussorgski «Pildid näituselt» (kunstnik Hartmanni maalide tõlgendamine), Rimski-Korsakovi poeem «Šeherezade» (araabia muinasjutud kogust «1001 ööd») jpt.

Instrumentaalses sümfoonilises muusikas on tegelaste juhtteemad õige mitmesugused: kangelaslikud, raevukad, õrnad. On teemasid, mis väljendavad rõõmu, armastust, meeleheidet jne.

Programmiline muusika kujunes välja 19. sajandi 30-ndail aastail prantsuse helilooja Hector Berliozi loomingus, tema «Fantastilises sümfoonias» (1830). Muusika ei väljenda siin ainult tundeid, vaid jutustab, kirjeldab.

Teos koosneb viiest osast, igaühe juurde andis autor konkreetse seletuse.

Sissejuhatus. Noor muusik on lootusetult armunud ja võtab mürki. Ta ei sure, vaid ainult uinub ja näeb viirastusi, mis meenutavad möödunut.

Esimene osa: Unelmad ja kired.
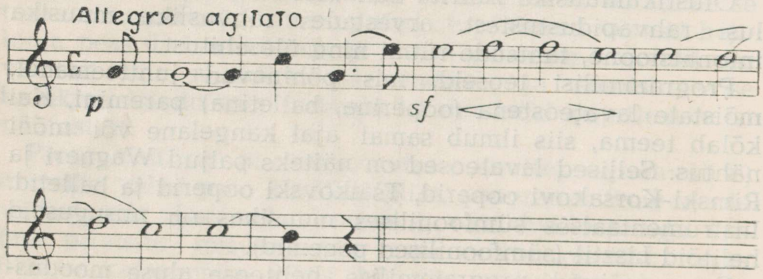
Teine osa: Kunstnik kohtab ballil oma armsamat.

Kolmas osa: Stseen väljal. Loodus ja üksindus.

Neljas osa: Rongkäik hukkamisele. Kunstnik näeb unes, et on tapnud oma armastatu ja kannab karistust.

Viies osa: Unenägu nõidade peost. Kunstnik on nõidade keskel, siia ilmub ka ta armastatu.

29. **«Fantastiline sümfoonia».** Armastatu teema



Selle sümfoonia ning teiste programmiliste teoste kuulamisel te tunnetate ja mõistate muusikat kujundilise mõtlemise abil, tuginedes ühelt poolt antud programmile, teiselt poolt muusikale enesele. Seejuures esimene abistab teist. Selgub, et kuulmise abil võite «näha».

Programmilist muusikat on loonud veel paljud nimekad heliloojad peale eespool mainitute.

Mitteprogrammilisele muusikale ei ole mõtet nimetusi juurde panna, otsida üksikasju, mida ta võiks kujutada. Beethoveni looming on täis sügavaid emotsioone, keskendunud mõtisklusi ja dramaatilisi heitlusi, pole võimalik ega vajalikki leida mingit kindlat teemat (programmi) ning seda sõnadesse valada. Teile jääb täielik vabadus heliteost nii või teisiti mõtestada, võite ta seostada enda poolt läbielatuga, kujutlustega või tunnetada muusikat puhtemotsionaalselt.

Just puhtemotsionaalne külg on mitteprogrammilise heliloomingu jõu ja mõjuvuse tähtis allikas. Kui teos on ere ning haarab teid, on igasugused programmid tarbetud.

7

MUUSIKAVOOLUDEST JA -STIILIDEST

Nimetus «stiil» on pärit kreeka keelest (*stilos*) ning tähendab pulgakest, millega vanad kreeklased vahatahvleile kirjutasid. Stiil kunstis on ühe või mitmete kunstnike loomingu teatav ühtsus ning avaldub sarnaste väljendusvahendite, võtete ja kujundite kasutamises. Tema aluseks on kunstniku elutunnetus ja esteetilised vaated. Kunstnike isikupärased stiilid arenevad välja kunstivoolust. Eriti möödunud sajandist peale pole viimased sünnitanud kindlapiirilisi püsivaid stiile.

Iga kunstnik püüab olla sõltumatu ja individuaalne.

Kui stiili võtta kitsalt, siis on ta üksiku autori või interpreedi omapärane loominguline käekiri (Beethoveni stiil, Prokofjevi stiil).

Kunstivoolud ehk -suunad on kunstiajaloolised üldmõisted: barokk, klassitsism, romantism, impressionism ja teised. Voolud moodustavad tähtsa etapi kunsti arenemises, nad kajastavad üldisi esteetilisi tegelikkuse tunnetamise suundi. Iga voolu aluseks on omad teoreetilised tõekspidamised. Kas teos kuulub ühte või teise voolu, määrab tema kunstiline sisu, selles kajastuvad tunded ja nende edasiandmise vahendid.

Loominguline meetod on viis, kuidas helilooja tegelikkusesse suhtub ja teda kajastab. Nii meetodid kui ka voolud ja stiilid muutuvad, nad arenevad koos ajaga.

Stiilid ja voolud on vastastikku seotud ning põimunud. Nad mõjutavad ja täiendavad üksteist ning võivad üheaegselt esineda nii muusikaajaloos kui ka üksiku komponisti loomingus.

Alljärgnevalt vaatleme üldjoontes vaid tähelepanuväärsemaid voole ja stiile ning iseloomustame lühidalt kõikide kõnealuste voolude tüüpilisemaid teoseid.

Oleks vajalik, et lugeja käesolevas peatükis käsitletud helitööd (neid on 30 autorilt) aja jooksul läbi kuulaks.

Vähesed erandid välja arvatud (konkreetse ja elektronmuusika näited ning mõned muud), peaksid nad heliplaadistatult kättesaadavad olema.

RENESSANSS

Renessansi all üldse mõistame humanistliku elutunnetuse ning uue maailmavaate teket 14. sajandil, mis leidis väljenduse nii teaduse arengus (Kopernik, Galilei, Bruno, Servet), kujutavas kunstis (Giotto, Michelangelo, Raffael, Tizian, Leonardo da Vinci), kirjanduses (Dante, Petrarca, Boccaccio, Campanella) kui ka muusikas. Humanistide ilmumine vastas laiade rahvamasside huvidele, kes võitlesid keskaja vaimupimeduse ja feodaalse rõhumise vastu. Kunstnikele-humanistidele oli suureks eeskujuks vanakreeka kirjandus ja kujutav kunst oma inimlikkuse, harmoonilisuse ja elulisusega. Tolle aja muusikasse ei ilmunud mitte üksnes uued teemad, vaid aja jooksul toimusid ka suured muudatused väljendusvahendite valdkonnas. Helikunst hakkas kiriku mõjust vabanema, arenes esteetika. Muusikas ulatub renessansiepohh 14. sajandist 16. aastasaja lõpuni.

14. sajand on varase renessansi periood; muusikas on selle nimetuseks vastandina *ars antiqua*'le (12.—13. saj. kunst) *ars nova* (uus kunst), mis avaldus ilmaliku muusika tormilises arengus.

Humanistliku elutunnetuse tulemusena muutus ka muusika karakter: siia tungis enam emotsionaalsust ja lüürikat, teemad läksid reljeefsemaks, rütmika aktiivsemaks ja harmoonia ilmekamaks, kuigi viimane tugines veel kirikuhelistikele.

Ars nova oli suurel määral seotud aristokraatlike kunstiringkondadega, kuid tema arenemist mõjutas tugevalt rahvamuusika. Muusikakeskused olid Pariis ja Firenze, sajandi suurim heliloojа — Guillaume de Machaut (1300—1377), ka silmapaistev poeet, kes kirjutas nii vaimulikke motette kui ilmalikke laule ja ballaade, ning Francesco Landini (1325—1397), Firenze populaarseim muusik ja interpreet paljudel instrumentidel, suurepäraste kooriteoste autor. *Ars nova*'t võib pidada küpse muusikalise renessansi eelkäijaks.

15. sajand tähistab küpse renessansi algust. Sajandi esimesel poolel komponeeris silmapaistev inglise polüfonist John Dunstable (1380—1453), kelle vaimulikus muusikas on märgata rahvamuusika mõjusid. Kaasaegsed nimetasid teda kontrapunkti isaks. Kontrapunkt sõna laiemas mõttes tähendab sedasama mis polüfoonia — mitmehäälsuse eriliiki, kus kõik hääled on iseseisvad ning tähtsuselt võrdsed, olles samal ajal harmooniliselt tervikuks ühendatud.

Sajandi keskpaigast algab renessansi kõrgperiood, mis levib peaaegu kõikjale Euroopas.

Kunstnikke ja rahvahulki haaras inimlik, optimistlik elutunnetus, soov osa saada maistest hüvedest ja ilust vastandina keskaja asketismile ja dogmatismile. Selle tohutu vaimse ja kultuurilise arengu sotsiaalseks aluseks oli uute tootmissuhete areng, võitlus feodalismi vastu ning vabaduse eest nii reaalses kui ideede maailmas. Tehakse avastusi teaduses, luuakse uus maailmapilt. Leiutati nooditrükkimine (Ottaviano Petrucci, 1498).

Heliloomingus omandas suurima tähtsuse nn. madalmaa kool, mis oli mõjukaim kogu renessansiperioodil. Siin süstematiseeritakse kontrapunkti (polüfoonia) reeglid, õitsengu saavutab imitatsioon. Tolleaegsete küpsete meistrite loomingut iseloomustavad vormi tasakaal, heakõlalisus, ilmekus, kõrgetasemeline tehnika. See kõik lõi professionaalse heliloomingu edasise kindlasuunalise arengu aluse.

Silmapaistvad heliloojad olid Guillaume Dufay (1400—1474), Johannes Ockeghem (1430—1495) — polüfoonia virtuoos, kes kirjutas näiteks 36-häälse kaanoni 4 teemale, Jacob Obrecht (1450—1505) ning silmapaistvaim Madalmaa helilooja Josquin Després (1450—1521), keda itaallased võrdlesid Michelangeloga. Després' loomingut iseloomustab mitmekülgsus, avar emotsioonide diapasoon religioossusest huumorini.

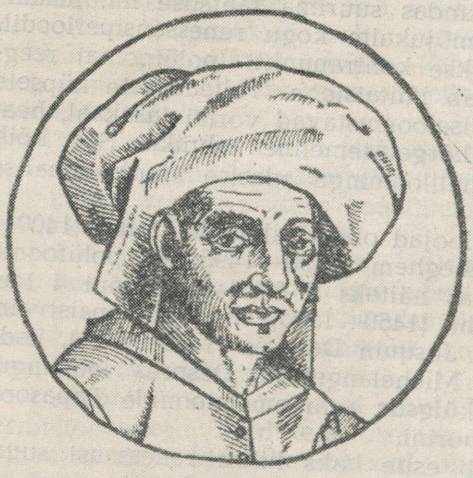
16. sajand toob esile kaks hilise renessansi suurkuju: Giovanni Palestrina ja Orlando di Lasso.

Giovanni Palestrina (1525—1594) muusika on idealiseeritum: siin valitsevad rahulikumad tunded, diatooniline liikumine. Harmoonia aluse moodustavad kolmkõlad ja nende pöörded. Helilooja kirjutas peamiselt vaimulikku muusikat, kuid selles puudub asketism ja kuivus; muusika on lihtne. Silmapaistvad on ta impropeeriad (kae-

belaulud suurreedeks), mida katoliku kirik kasutab praegugi. Tähtsad on kolm kuuehäälset messi (1564), mille loomisele järgnes katoliku kirikumuusika reform: lihtsustusid nii polüfoonia, harmoonia kui tekst.

Kolmanda kuuehäälse messi *Missa papae Marcelli* pühendas Palestrina paavst Marcellus II-le. Teose osad on *Kyrie, Gloria, Credo, Sanctus, Benedictus* ja *Agnus Dei* I ja II. Helitöö on polüfooniline ning põhineb igas osas kindla teema imitatsioonilisel arendusel eri rütmides. Imitatsioonid on ühendatud meisterlikult ja loomuliku lihtsusega. Muusika on selge nii temaatika kui harmoonia poolest.

Kyrie on ülev oma mõõduka, rahuliku liikumisega.



Josquin Després



Giovanni Pierluigi Palestrina

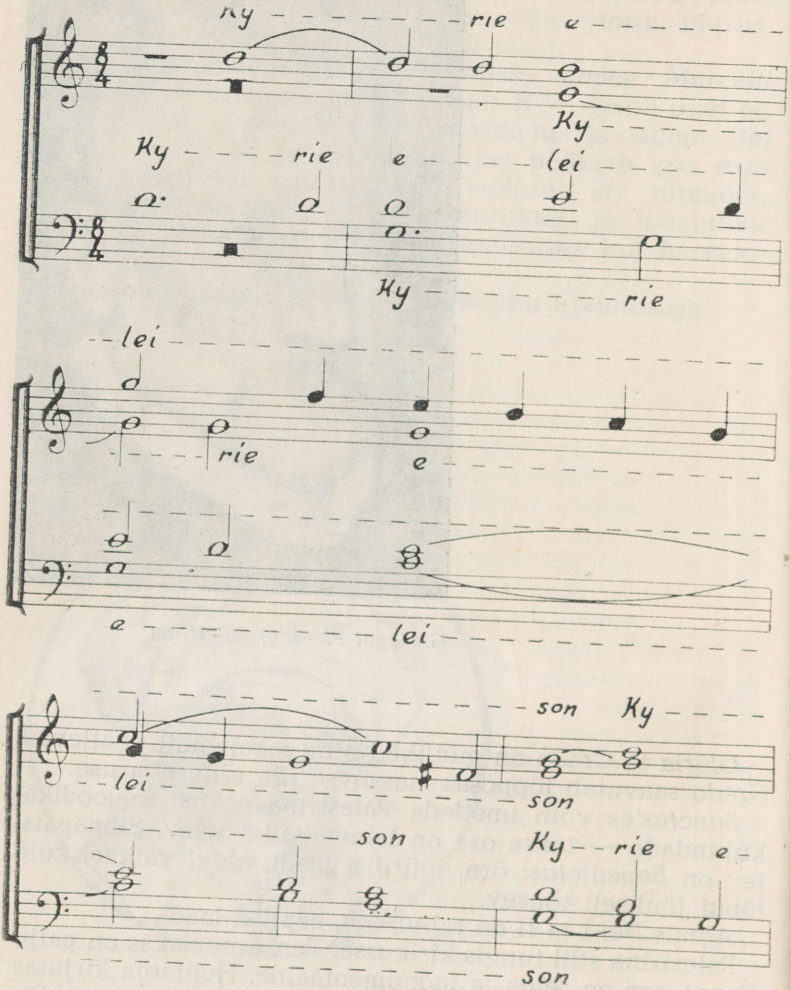
Gloria ja *Credo* on mõtlikud ning meeleolult vaatlevad. *Credo* saavutab lõpposas massiivse jõu ning avaruse.

Sanctus'es võib imetleda Palestrina oskust meloodikat kujundada — terve osa on lainetavalt voolav. Silmapaistev on *Benedictus:* õrn, lüürilist laadi, algul vaikne, kuid lõpul jõuliselt tõusev.

Agnus Dei I ja II on rahulikku, eepilist laadi.

Palestrina stiil tungis kirikusse. Tema muusikas on palju ülevat, see on selge ja monumentaalne. Helilooja kirjutas messe, motette, palju magnifikaate jm.

30. Palestrina. *Missa papae Marcelli*


Ky - - - - - - - - rie e - - - - - - - -
Ky - - - - - - - -
Ky - - - - rie e - - - - - lei - - - - - - -
Ky - - - - - - - - rie
lei -
rie
e
e - - - - - - - - - - lei -
son Ky - - - -
lei - - - - - - - - - - - - - - - - - - -

Olles renessansiajastu kunstnik, tundis Palestrina huvi ka rahvaloomingu vastu ning kasutas selle intonatsioone oma ilmalikus muusikas (näiteks madrigalides).

Palestrina loomingu seesmine tasakaal on märkimisväärne. See ilmneb meloodia arendamises, kus suuremale hüppele järgneb tasakaalustamine astmelise vastupidise liikumisega; hääle ülesliikumisele järgneb allaliikumine. Ka rütmikas märkame pidevust: täisnoodile järgneb näiteks poolnoot, sellele veerandnoot jne., mis loob rütmilise paindlikkuse. Pidevus kulgemises, tasakaal ning paindlikkus olid vokaalpolüfooniale omased stiililised jooned.

Orlando di Lasso (1532—1594) looming sisaldab nii lüürikat, eepikat kui ka karmi dramatismi, siin leiame nii usulisi meeleolusid kui ka huumorit ja satiiri. Palestrina muusika kõrval tundub Lasso oma dramaatilisemana. Selles on rohkem puhangulisust, kontrastsust, elulähedust, seost inimese, tema tunnete ning loodusega. Helilooja kirjutas peaaegu kõigis oma aja žanrites, ta teoste koguarv ulatub umbes kahele tuhandele. Nende hulgas on messe, magnifikaate («neitsi Maria kiidulaulud», piduliku kantaadi eriliik), hümne, motette (enamasti polüfoonilise vokaalmuusika žanr) jm. Tähtsamaid teoseid on 70 psalmi Uue Testamendi sõnadele, s. o. mitmehäälset koorilaulu.

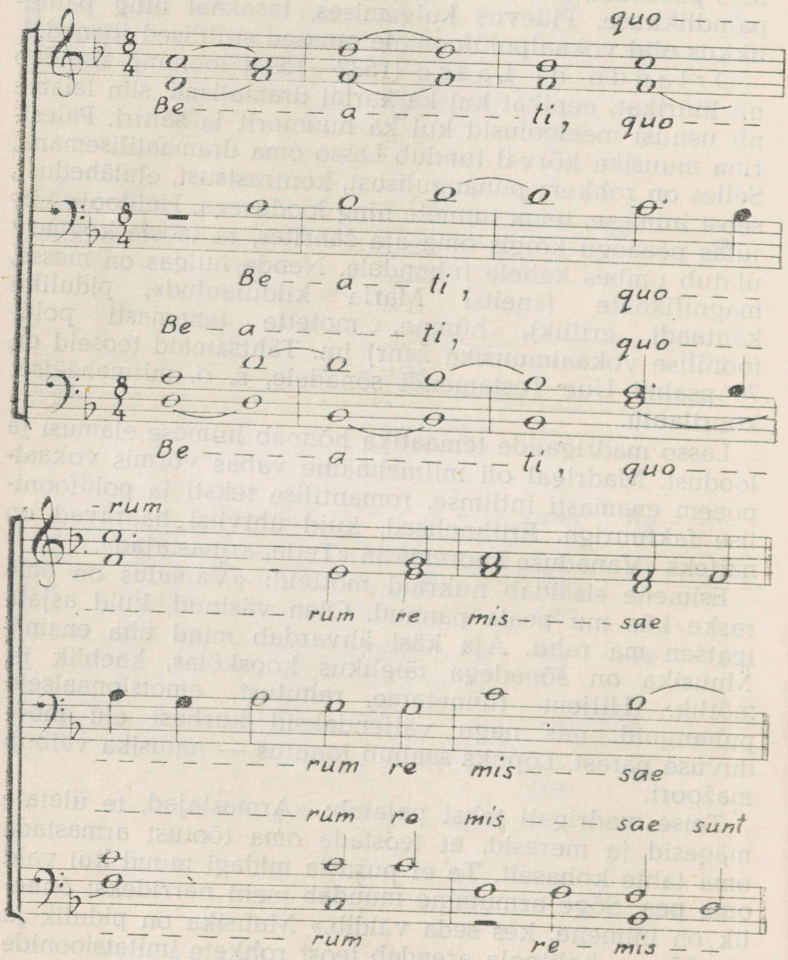
Lasso madrigalide temaatika hõlmab inimese elamusi ja loodust. Madrigal oli mitmehäälne vabas vormis vokaalpoeem enamasti intiimse, romantilise teksti ja polüfoonilise faktuuriga. Eriilmelised, kuid ühtviisi haaravad on näiteks «Vanaduse koorem» ja «Teile, armastajad».

Esimene sisaldab nukraid mõtteid: «Vanadus on oma raske käe mu peale pannud. Olen väsinud, kuid asjata igatsen ma rahu. Aja käsi ähvardab mind üha enam.» Muusika on sõnadega täielikus kooskõlas, kaeblik ja mõtlik. Hiljem tunnetame rahutust, emotsionaalseid puhanguid, mis nagu väljendaksid kurbust elu mööduvuse pärast. Lõpuks saabub lohutus — muusika vaibub mažoori.

Teise madrigali tekst pajatab: «Armastajad, te ületate mägesid ja meresid, et teostada oma tõotust armastada oma tahte kohaselt. Te ei purusta midagi muud kui vaid oma pea. Sõge armumine muudab mehi narrideks; õnnelik on inimene, kes seda väldib.» Muusika on pidulik ja elurõõmus, helilooja arendab teost rohkete imitatsioonide

varal nagu eelmiseski madrigalis. Laul voolab vabalt, muusika ühtib täielikult sõnadega. Muusika on paindlik, vahelduvad mažoor ja minoor, ülekaalus püsib elurõõm. Lõpp on mõtlik.

31. Lasso kahetsuspsalmi «*Beati quorum*» (Õndsad on need) algus





Orlando di Lasso

Renessansi lõpus omandas tähtsuse nn. veneetsia kool kui madalmaa kooli jätk, mille rajas Adrian Willaert (1490—1562). Ta arendas mitme koori kooslaulu, millega saavutati suurem kõlavus ja dünaamilisi efekte ning arendati homofooniat. Ilmaliku koorilaulu tähtsaim žanr madrigal kujunes lõplikult välja. Andrea Gabrieli (1510—1586) ja Giovanni Gabrieli (1557—1613) loomingus arenevad esimesed instrumentaalansambli tüübid — sonaadid. Edenes ka teoreetiline mõte: Gioseffo Zarlino (1517—1590) töötas välja süstemaatilise kontrapunktiteooria, määrates harmoonia alused (mažoor — minoor).

16. saj. lõpus leidis aset veel üks tähtis sündmus: itaallane Jacopo Peri kirjutas esimese ooperi «Dafne» (esitati

1597). Sellel oli suur menu, mis ennustas vastsele žanrile silmapaistvat tulevikku.

Renessansiajastul toimus muusikas tohutu areng. Kasvas harmoonia tähtsus, meloodia muutus ilmekamaks, vorm viimistletumaks. Hoogsalt arenesid rahvamuusika ning sellised rahvalikud laulužanrid nagu *frottola* ja *villanella*. Epohhi muusikateoreetikud 14. saj. Prantsusmaal (Philippe de Vitry jt.) kujundasid tänapäeva noodikirja alused ning õpetuse konsonantsidest ja dissonantsidest.

Varem vokaalmuusikast suuresti sõltunud instrumentaalmuusika hakkas jõudsamalt arenema, tänu instrumentide (orel, keelpillid, klavessiin jt.) täiustamisele ning sellega kaasnenud paremale mängutehnikale.

Algselt kujunevad sonaat ja sümfoonia, kuid nad tähendavad veel üksnes instrumentaalseid osi vokaalteostes või instrumentaalteoseid üldse.

BAROKK

Barokiajastuks kunstis, sealhulgas muusikas nimetatakse perioodi 17. sajandist kuni 18. saj. keskpaigani.

Juba renessanss oli kunstis esile tõstnud inimese, tema tunde- ja mõttemaailma ning püüu vabadusele. 17. sajandil tungib muusikasse enam mitmekesisust, suuremaid kontraste ja rahutut vaimu. Iseloomustavaks saavad pateetiline retsitatiiv, sagedane kromatism, kapriissed rütmid, ekstaatilisus ja lopsakus. Voolus ilmnevad siiski kindlad arhitektuurilised piirjooned: see periood on enam kui ükski teine püüdnud kindlate vormide ja žanrite poole (variatsioonid, süit, sonaat, rondo, kontsert, ooper, oratoorium, kantaat). Uued žanrid ei olnud veel välja kujunenud — see toimus hiljem viini klassikute juures. Siiski tegi instrumentaalmuusika läbi olulise arengu.

Barokki iseloomustab nn. generaalbassi tehnika (meloodiat saatev harmoonia märgiti põhibassi juurde numbritega). Homofoonia kujunes välja selle tehnika alusel. Teiseks karakteerseks jooneks on vaba polüfoonilise stiili kõrgpunkt ja suurus Bachi loomingus. Kolmas omapärane joon on nn. kontserdistiil (*stile concertante*), mis ilmnes *concerto grosso*'des (orkestrikontsertides) soolo ja *tutti* (orkestri) vaheldumisena, kajaefektidena vokaal- ja oreli-

muusikas. Iseloomulikud on samuti laialt levinud improvisatsioon ja ornamentika.

Olgu mainitud, et kogu polüfoonia areng jagatakse üldiselt kahte suurde ajajärku: range stiil (peamiselt renessansiajastu vokaalpolüfoonia 14.—16. sajandil) ja vaba stiil (instrumentaal- ning vokaalpolüfoonia alates 17. sajandist kuni tänapäevani).

Ranget stiili iseloomustavad kirikuhelistike kasutamine, häälte peamiselt astmeline liikumine, lihtne, diatooniline «objektiivne» meloodia, millel puudub individuaalsus. Žanrilised jooned puuduvad. Range stiil kulmineerus Lasso ja Palestrina loomingus 16. sajandil.

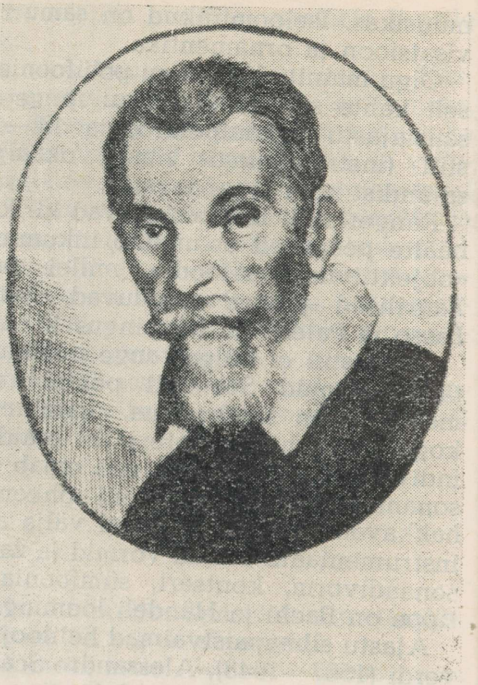
Vaba stiil ei hülga range põhialuseid, vaid uuendab ja täiendab neid. See stiil põhineb mažooril ja minooril, meloodia on konkreetne, karakteerne. Meloodiast kui kogu antud hääle materjalist eraldub teema — meloodia individualiseeritud osa, mis omab ka žanrilisi jooni. Dissonantsi lahendamiseks leiti rohkem võimalusi. Laialdaselt hakkavad uue stiili alusel välja arenema mitmesugused instrumentaalmuusika vormid ja žanrid (variatsioonivorm, sonaadivorm, kontsert, sümfoonia, süit jt.). Vaba stiili tippe on Bachi ja Händeli looming 18. sajandil.

Ajastu silmapaistvaimad heliloojad olid Claudio Monteverdi (1567—1643), Alessandro Scarlatti (1660—1725) ning baroki tipuks Johann Sebastian Bach (1685—1750) ja Georg Friedrich Händel (1685—1759) — kõik julged novaatorid.

Claudio Monteverdi oli algul «range stiili» polüfoonik, kuid läks hiljem kaasa «vaba stiiliga». Eriti silmapaistev oli ta ooperi alal: esimesena võttis kasutusele avamängu, suurendas orkestrit, pööras instrumentide tämbrilistele ja tehnilistele võimalustele suurt tähelepanu, arendas aariat, retsitatiivi ja ansambleid. Monteverdi ooperid on sisukad ja haaravad, tõelised muusikalised draamad. Neist silmapaistvamad on «Odüsseuse tagasitulek» ja «Poppea kroonimine» (süžee Rooma ajaloost).

Ka Monteverdi on loonud rohkesti madrigale. Nii nagu ta oopereis, tunnetame ka siin uue voolu vaimu, jõudu, kärsitust, kirglikkust.

Madrigali «Oo, kevad» read kõnelevad: «Kevad, sa oled aasta noorus, uute lillede ja uute armastuste ema, sa oled noor ja ilus. Mina olen muutunud neist päevist saadik, mil ma armsaks muutusin ühele silmapaarile.» Muusika



Claudio Monteverdi

algab aktiivse, liikuva teemaga imitatsioonilises esituses. Tõttava teema asendab kantileenne, õrn teine osa, mille rahulik iseloom püsib lõpuni.

«Jah, nüüd sooviksin ma surra» tekst räägib: «Jah, nüüd võiksin ma surra, suudeldes seda armast suud. Oo, mu armas elu, ihalda mind, kuni ma kaotan oma meeled.» Algus on jõuline, dramaatiline teema liigub suurte hüpetega. Muusika on voolav, dünaamika vahelduv. Ohtralt on tunderõhke, korduvaid kirglikke motiive. Tähelepanu äratab aktiivne rütmipulss.

Alessandro Scarlatti on nn. naapoli koolkonna rajaja ning silmapaistvaim esindaja. Selle kooli komponistid pidasid ooperis silmas esmajoones laulu avarust ning meloodilisust. Scarlatti teoste arv on suur: ooperid (täht-

samad — «La Rosaura», «Teodora» ja «Tigrane»), messid, kantaadid, oratooriumid, oreliteosed jpm.

Scarlatti võttis kasutusele kolmeosalise avamängu ja kujundas välja aaria, tõstes nn. tõsise ooperi seniolematule kõrgusele.

Bach ning Händel teevad kokkuvõtte kogu eelnenud muusikast, asudes polüfoonilise muusika ajastu lõpus ja homofoonia ülekaalu alguses. Nende looming annab ühtlasi kindla suuna muusika edasisele arengule. Üha tugevamini tungib esile looja isiksus, kuid sellele vaatamata omab Bachi ja Händeli muusika üldinimlikku karakterit. Esiplaanile tõusevad suured teemad ja vormid.

Johann Sebastian Bachi meloodika on avar, harmoonia julge ning värske, rütmika elav. Ta arendas täiuseni mitmed keskaja vokaalmuusika žanrid (passioon, kantaat, motett), kuid tegi palju ka puhtinstrumentaalse muusika arendamiseks, luues suurteoseid (süit, sonaat, kontsert) orkestrile, orelile, klavessiinile jt. sooloinstrumentidele. Bach võttis tarvitusele nn. tempereeritud häälestuse ning temast alates sai mažoor-minoorsüsteem valitsevaks.[1]

Helilooja suurteostes ilmneb dramatism eriti tugevalt, kuid kõrvuti sellega on ta muusika ka sügavalt lüüriline. Silmapaistvamaid teoseid on Johannese passioon, Matteuse passioon, Mess h-moll, Magnifikaat, Jõuluoratoorium, 6 Brandenburgi kontserti orkestrile, kantaadid, süidid orkestrile, viiulile, tšellole ja klaverile, oreli-, viiuli- ja klaverikontserdid.

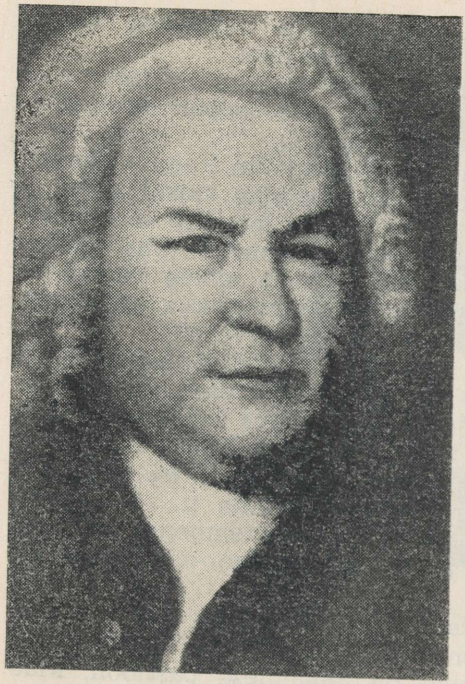
Passioon tähendab ulatuslikumat vokaal-instrumentaalset teost, mis on loodud Uue Testamendi sõnadele ning

---

[1] Temperatsiooni all mõistame helirea kõigi astmete vaheliste intervallide võrdsustamist. Oktaav sisaldab 12 pooltooni, mille suurus on tempereeritud häälestuse korral muudetud võrdseks. Tempereeritud häälestuses ei kõla kõik helid sellisena, nagu nad kõlaksid nn. loomulikus häälestuses, mille aluseks on loomulik helirida (heli ja tema ülemhelide kõrgused).

Renessansi ajal kasutusel olnud kirikuhelistikud ei olnud tempereeritud ega võimaldanud tihedamat omavahelist seost. Tempereeritud häälestusega kaasnev enharmonism (võimalus iga heli dieesi või bemolli abil erinevalt nimetada) lõi avarad võimalused helistike siduminiseks, üleminekuteks ühest helistikust teise, mis senini oli piiratud.

Oma teosega «Hästitempereeritud klaver» (kahes köites, 1722 ja 1744) pani Bach kindla aluse mažoor-minoorsüsteemile, tempereeritud häälestuse kasutamisele.



Johann Sebastian Bach

käsitleb Jeesuse elu, kannatusi ja surma (lad. k. *passio* — kannatus). Passioon sai alguse keskajal ning kujunes küpseks ja sisutihedaks, sügavalt inimlikuks eriti Bachi loomingus.

Matteuse passioonis on Uue Testamendi teksti ja kirikulaulude kõrval kasutatud poeesiat, mille autoriks oli Bachi sõber Picander; ka helilooja ise võttis osa teksti koostamisest. Teos kanti esmakordselt ette 1729. a. Selle esitavad kaks koori, jutustaja, solistid, kaks orkestrit, orel ja tšembalo.

Jutustaja-evangelist räägib toimuvast; on ka Jeesuse partii, aariad ja duetid, mis kajastavad meeleolusid ja emotsioone seoses sündmustikuga, koorid, mis kujutavad rahvast, ja poeetilised koraalid, mis kajastavad usklike tundeid. Teose dramaturgiline plaan on detailideni läbi

mõeldud, sündmustik antud üksteisele järgnevate stseenidena.
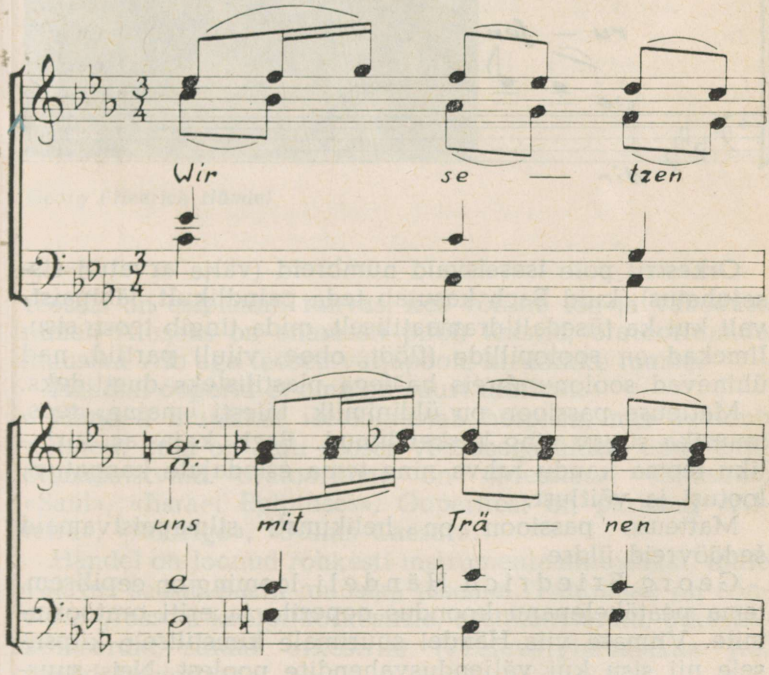
Passioon jaguneb kahte suurde ossa, kokku 24 stseeniks. Üldpildis on teos eepiline ning lüüriline, teravaid dramaatilisi numbreid pole palju.
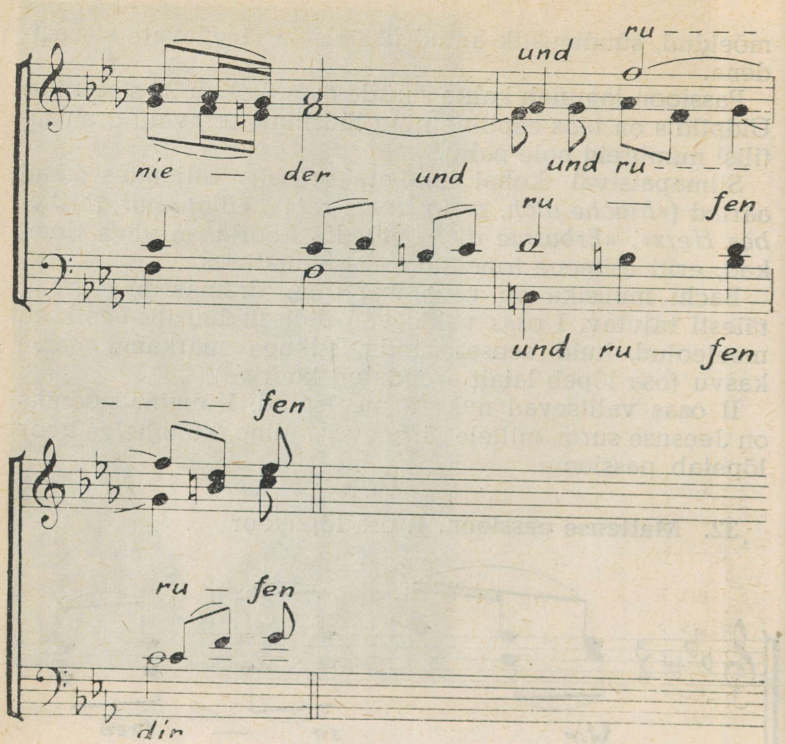
Silmapaistval kohal on erakordselt väljendusrikkad aariad (*«Mache dich, mein Herze rein»*, *«Blute nur, du liebes Herz»*, *«Erbarme dich»* jt.). Ka koorid on väga ilmekad, eriti esimene topeltkoor sissejuhatuses.

Bachi muusika on väga maaliline, dramaatiline areng täiesti tajutav. I osas valitsevad üldiselt lüürilis-eepilised meeleolud, kuid seoses sündmustikuga märkame pinge kasvu (osa lõpeb laialt arendatud kooriga).

II osas valitsevad nukrad meeleolud. Kulminatsiooniks on Jeesuse surm, millele järgnev valuline, kuid helge koor lõpetab passiooni.

32. Matteuse passioon. 1. osa lõpukoor



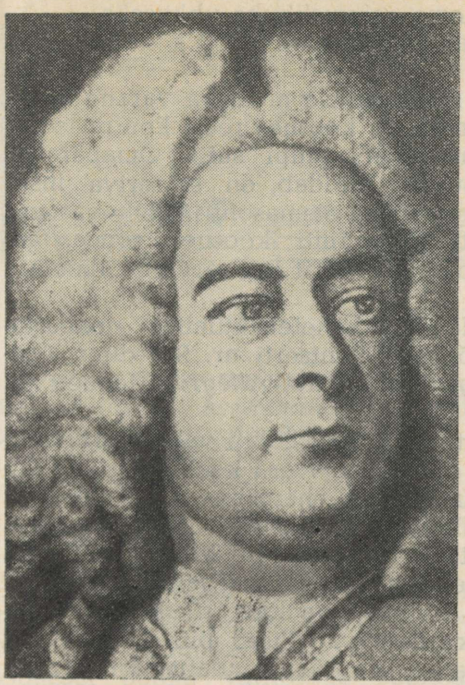


Orkestril pole iseseisvaid numbreid (välja arvatud sissejuhatus), kuid Bach kasutab teda paindlikult, läbipaistvalt kui ka tüsedalt-dramaatiliselt, mida tingib teose sisu. Ilmekad on soolopillide (flööt, oboe, viiul) partiid, nad ühinevad soolonumbreis häälega plastilisteks duettideks.

Matteuse passioon on üldinimlik, täiesti «maine» teos, muusika sügav ning keskendunud. Bach kajastas kirikliku teema kaudu rahva ning tema esindajate kannatusi, lootusi ja võitlust.

Matteuse passioon on helikunsti silmapaistvamaid šedöövreid üldse.

Georg Friedrich Händeli looming on eepilisem, tema peatähelepanu koondus ooperile ja eriti oratooriumile. Viimase viis Händel suurimale kunstilisele küpsusele nii sisu kui väljendusvahendite poolest. Neis suur-



Georg Friedrich Händel

teoseis on esiplaanil rahvas, kes võitleb tõe ja vabaduse nimel. Aluseks on enamasti piibli tekstid, oratooriumide muusika viib aga teosed väljapoole kiriklikke raame.

Händeli ooperid ei oma nii suurt tähtsust.

Händeli muusikat iseloomustab heroism, mis avaldub mitmeti, kuid on alati seoses võitlusega üldise õnne eest. Silmapaistvaid oratooriume on «Messias», «Simson», «Saul», «Iisrael Egiptuses». Ooperitest on parimad «Almira», «Rodrigo», «Julius Caesar».

Händel on loonud rohkesti instrumentaalmuusikat, mille väärtus seisab Bachi muusika tasemel. Tuntumad on *concerto grosso*'d keelpilliorkestrile, orelikontserdid, orkestrikontserdid, süidid orkestrile («Tulevärgimuusika» jt.), süidid klaverile.

Et helilooja töötas suurema osa oma elust Inglismaal, peavad inglased teda oma rahvuslikuks uhkuseks.

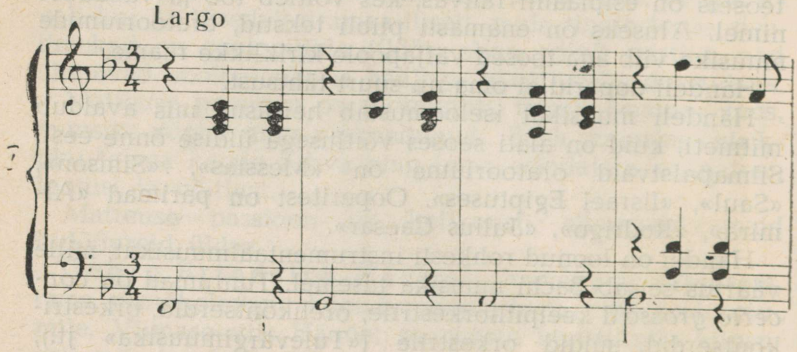
Händeli instrumentaalloomingus on tähtis koht *concerto grosso*'del.
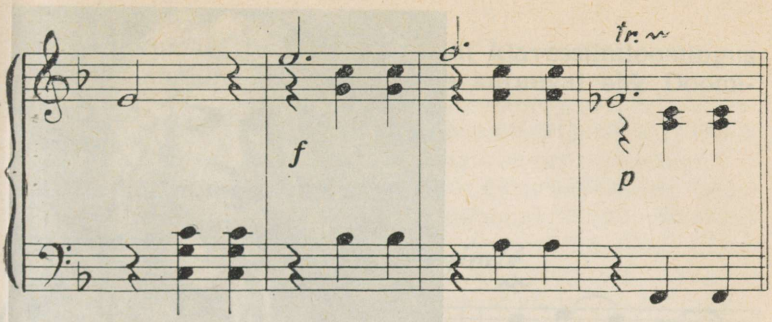
Concerto grosso on sümfoonilise muusika varane žanr, mis levis 17.—18. sajandil. Ta koosnes reast kontrastseist osadest, kujutades endast eri tüüpi süiti. Omapäraks, mis teda tavalisest süidist eraldab, on soleeriva instrumentide grupi, nn. *concertino* olemasolu ja selle vastandamine orkestri *tutti*'le (õige tihti koosnes *concertino* kahest viiulist ja tšellost). Orkestrit kui tervikut nimetati *ripieno.*

Opus 6 koosneb Händeli kaheteistkümnest *concerto grosso*'st. Vaatleme põgusalt kontserti nr. 9 F-duur. Osi on siin 6: *Largo, Allegro, Larghetto, Allegro,* Menuett ja Džiig.

Teose osad on karakterilt ja meeleolult vaheldusrikkad: aarialaadne *Largo* kui sissejuhatav osa kaeblik ja mõtlik, kohati puhanguline; järgmine — energiline, erksa, «koputava» teemaga, küllaltki arendatud; *Larghetto* — minoorne, tõsine kontrast; *Allegro* — ülemeelik fuuga meheliku teemaga; Menuett — ebatavaliselt markantne, rütmierk, võiks öelda hiilgav, ületades sisukuselt kaugelt selle tagasihoidliku žanri tavalised piirid. Džiig on tüüpiline süidi lõpposa — elurõõmus, ulatuslikult arendatud.

33. *Concerto grosso* F-duur, *op.* 6





Händeli *concerto grosso*'d on kõik vormilt lihtsad, meloodialt ja harmoonialt reljeefsed, rütmilt väga paindlikud ning mitmekülgsed.

ROKOKOO

Sõna «rokokoo» on tuletatud prantsuse keelest (*rocaille* — merikarp). Ta märgib prantsuse kujutavas ja tarbekunstis (ruumide sisekujunduses) 17. saj. ning 18. saj. esimesel poolel valitsenud suunda, mis kasvas välja barokkstiilist.

Rokokood iseloomustavad dekoratiivne ornamentika, peenemustrilisus, tendents elegantsile ja naudingule. Sama ilmneb muusikas, kus rokokoo tähendas nn. galantset stiili. Viimane rõhutab kena ja meeldivat; vormid on kontrastsed barokile. Instrumentaalmuusikas asuvad esiplaanil väikevormid. Voolu silmapaistvamad esindajad on prantsuse heliloojad-klavessinistid François Couperin (1668—1733), Louis Claude Daquin (1694—1772), Jean François Dandrieu (1682—1738) jt. ning osalt ka Jean Philippe Rameau (1683—1764).

Tüüpilisim on Couperini looming. Rokokoo muusikas on emotsioonid tagasihoitud, õrnad ja mänglevad. Puuduvad sügavad mõtisklused ja tugevad kired. Muusika on mõeldud meeldivaks meelelahutuseks, kergeks naudinguks. Klavessiini delikaatne kõla sobis suurepäraselt aristokraatliku seltskonnaga, kus seda elegantset muusikat ette kanti koketsete daamide ning parukais härrasmeeste poolt.
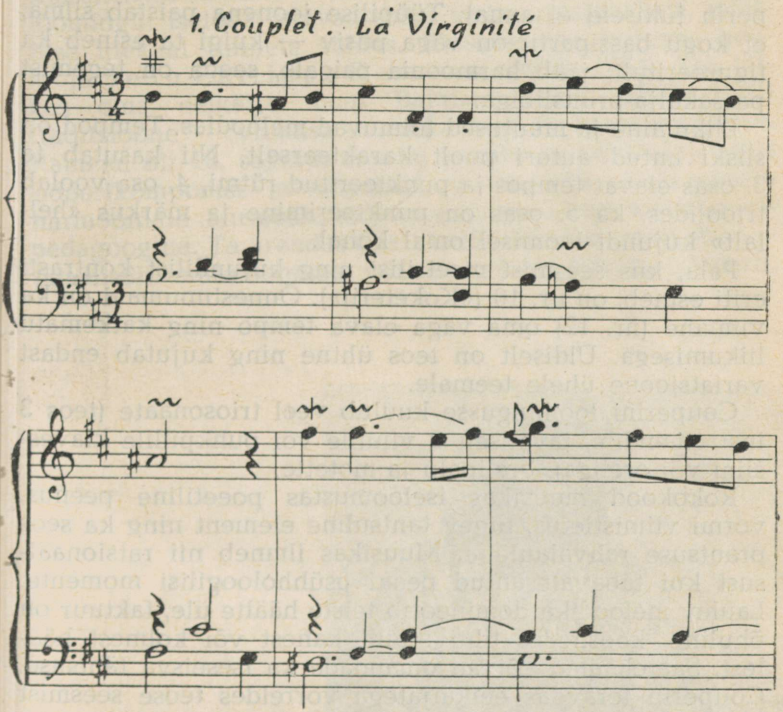


François Couperin

Couperini ei huvitanud suurvormid, arendamist vajavad suuremad teemad. Ta piirdus enamasti peente, intiimsete tundevarjundite edasiandmisega — «juveliiritööga». Couperini jt. klavessiiniminiatuurides kajastuvad muljed välismaailmast küllaltki kitsalt. Palad kannavad programmilisi nimetusi: «Kägu», «Kana», «Liblikad», «Mesilased» jne. Loodi ka naiste muusikalisi portreid ning rohkesti tantsumuusikat (gavott, menuett, *rigaudon* jpt.). Rokokoo muusika tüüpiliseks jooneks on kaunistushelide rohkus. Meloodiad ning ka saatehääled on küllastatud iga liiki ornamentikaga: eellöökidega, trilleritega, mordentidega. Sama ilmnes ajastu arhitektuuris: mustrid ja rosetid koormasid fassaade. Ja ka mööblit, teatridekoratsioone, raamatuid.

Ulatuslikumaid teoseid Couperini klavessiiniloomingus on programmiline süit «Prantsuse karneval ehk Doominod».

34. Süidi esimene osa



Süit koosneb 12 osast, on tervikuna kirjutatud si-minooris (helistikukontrast ei olnud süidis tol ajal veel kasutamist leidnud). Kõik osad on ühepikkused ning perioodivormis. Osadel on huvitavad nimetused, näiteks: 1. «Süütus nähtamatus doominos». 2. «Häbelikkus roosavärvilises doominos». 3. «Iha lihavärvilises doominos». 4. «Lootus rohelises doominos». 5. «Truudus sinises doominos». 6. «Visadus hallis doominos». 9. «Galantsed vanad härrad ja vanapoolsed kallimad punastes ning helepruunides doominotes». 12. «Meeleheide mustas doominos».

Kuigi sellised pealkirjad pakuvad heliloojale õige avaraid võimalusi mitmesuguste «portreede» loomiseks, erinevaks karakteriseerimiseks, jätab Couperini muusika siiski süžeest lähtudes veidi üheplaanilise mulje.

Muusika on tantsuline, läbipaistev (valdavalt 2-häälne), süidi teema lihtne ja nukralt laulev. Dünaamiline kujundus võis olla õige vaba, sõltuvalt interpreedist (siin Couperin juhiseid ei anna). Tüüpilise joonena paistab silma, et kogu bassipartii on väga püsiv — kuigi ta esineb ka figureeritult, jääb harmoonia paigale, seega on tegemist passakalja-printsiibiga.

Liikumine ja muutused toimuvad meloodias. Tempod on siiski antud autori poolt karakteerselt. Nii kasutab ta 3. osas elavat tempot ja punkteeritud rütmi, 4. osa voolab trioolides, ka 5. osas on punkteerimine ja märkus «hellalt» kujundi loomisel omal kohal.

Pala, kus seesmist meetrilist ning kujundilist kontrasti eriti esineb, on nr. 10 («Koketerii»). Õnnestunumaid on ka viimane (nr. 12) oma väga elava tempo ning katkematu liikumisega. Üldiselt on teos ühtne ning kujutab endast variatsioone ühele teemale.

Couperini loomingusse kuulub veel triosonaate (teos 3 instrumendile, tavaliselt 2 viiulile või puhkpillile klavessiini või oreliga), orelipalu ja motette.

Rokokood muusikas iseloomustas poeetiline peenus, vormi viimistletus, tugev tantsuline element ning ka seos prantsuse rahvalauluga. Muusikas ilmneb nii ratsionaalsust kui tabavalt antud peeni psühholoogilisi momente. Laulev meloodika domineerib teiste häälte üle, faktuur on õhuline, koosnedes tihti ainult kahest või kolmest häälest. Saatehääled võivad omandada ka iseseisva tähtsuse. Couperin teravdas eelkäijatega võrreldes teose seesmist kontrasti. Ta oli silmapaistev virtuoos ning avaldas raamatu klavessiinimängu tehnikast.

Rokokoo levis ka Saksamaale, kus kajastus näit. Georg Philipp Telemanni (1681—1767) loomingus, ning Itaaliasse (Domenico Scarlatti, 1685—1757). Viimane oli mitte ainult oma aja silmapaistvamaid klaverivirtuoose, vaid tähtis ka nn. eelklassikalise üheosalise sonaadivormi arendajana.

KLASSITSISM

Klassitsism kui vool kujunes samuti välja Prantsusmaal 18. sajandil. Klassitsismi tekke just seal tingis riigis valitsev olukord. Siin valitses absoluutne kuningavõim, alamatele sisendati range allumise vaimu. Nii kujutav kunst kui kirjandus ja muusika oli pandud kuningavõimu teenima. Klassitsistid ammutasid teemasid tihti antiikkunstist; nende loomingut iseloomustavad selge vorm, ratsionalism, mõistuse ülekaal tunnete suhtes. Klassitsistiks kujunes helilooja Jean Philippe Rameau (1683—1764), kes jätkas oma eelkäija Jean Baptiste Lully (1632—1687) traditsioone — viimase muusika kuulub barokiajastusse. Rameau oli 18. sajandi suurim prantsuse helilooja, tähtis ooperikomponist ja silmapaistev teoreetik, kaasaegsele harmooniale alusepanijaid ning tunnustatud ka klaveripedagoogina. Ta arendas edasi Lully lüürilist tragöödiat — peamiselt mütoloogilise või ajaloolise süžeega ooperit,
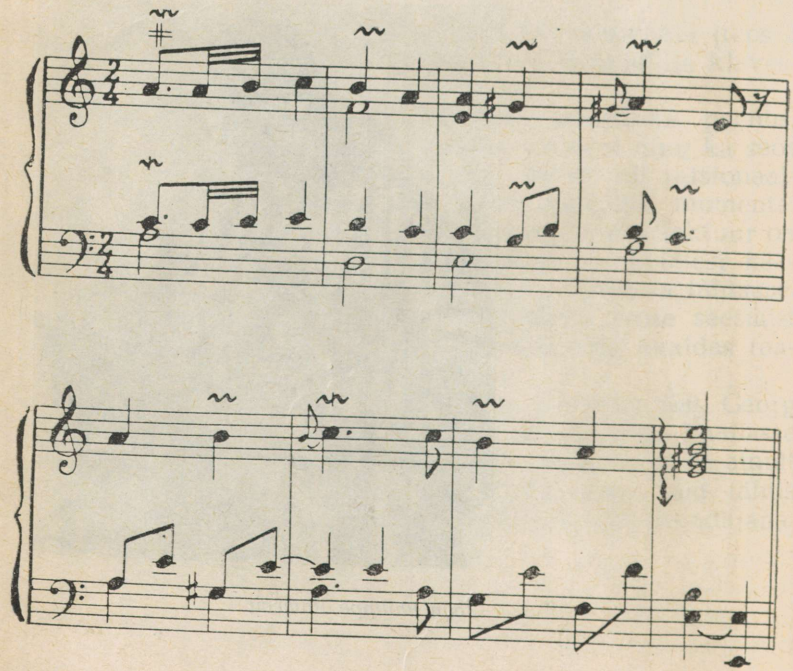


Jean Philippe Rameau

mida lavastati kuninga õukonnale. Rameau kasutab kõiki muusika väljendusvahendeid oskuslikumalt ning sügavamalt; harmoonia on palju rikkalikum, orkestratsioon mahlakam ning mitmekülgsem, koorid arendatumad. Tema ooperimuusika värvikusele vaatamata läks lüüriline tragöödia kui žanr siiski languse suunas, mitte enam vastates ajavaimule. Rameau tähtsamaid oopereid on «Kastor ja Polluks», «Dardanus» jt.

Helilooja kirjutas ka palju balletimuusikat, kammermuusikat, kantaate.

Tuntumaid Rameau teoseid klavessiinile on Gavott ja variatsioonid la-minoor. Tegemist on vanema variatsioonitüübiga, mis põhineb teema ornamentaalsel käsitlusel. Sellisel puhul kaunistavad teema helisid trillerid, eellöögid, nn. abinoodid; teema teatud helide vahele lülitatakse helisid astmelises liikumises, kasutatakse liikumist akordihelidel jne. Rohke ornamentika loob kuulajale teosest improvisatsioonilisuse mulje (vt. 4. peatükk, variatsioonivorm).

35. Gavoti algus



Sisse on toodud tonaalne kontrast (keskmine osa Domažooris). Muusika on lihtne, range ja kantileenne.

Võrreldes Couperini loominguga on siin mõndagi uut: eelmainitud tonaalne kontrast, teema (gavoti) ulatuslikum vorm, ornamentika vähenemine, mitmekülgsem faktuur — palju passaaže, helirepetitsioone (sama heli kordamisi). Tehniliselt on variatsioonid juba kaunis nõudlikud.

Rameau tarvitab harmoonilist ja meloodilist figuratsiooni, viimastes variatsioonides neid eriti laias seades andes — muusika omandab seeläbi kompaktsuse, erakordse dramaatilisuse. Figureerimisel on jälgitud kindlaid printsiipe. Dramaatilisus kasvab kahes viimases variatsioonis, autori mõte omandab suurema jõu ja liikuvuse. Võib öelda, et see on tüse, tolle aja kohta silmapaistev teos.

Rameau stiili kujunemist mõjutas ühelt poolt eelnenud rokokoo, teiselt poolt kaasaegsete entsüklopedistide esteetika (Rousseau, Diderot, d'Alembert), kellega helilooja polemiseeris. Entsüklopedistid-valgustajad võitlesid loominguvabaduse, siiruse, süžee reaalsuse, lihtsuse ja rahvalikkuse eest — selle eest, mis oli seni muusikas vajaka jäänud.

Prantsuse muusikalise klassitsismi ning Viini klassikute (Haydn, Mozart, Beethoven) vahel on olemas side — nii ideeline-esteetiline kui ka stiililine. Viini klassikute muusika erineb eelnenud klassitsistlikust heliloomingust siiski suurema sisulise sügavuse, progressiivsete ideede ja väljaarendatud muusikavormide poolest. Klassitsistide muusika ei leidnud nii suurt kõlapinda ega oma sellist ajaloolist kaalu kui Viini klassikute looming.

Seega on klassitsism ja klassika erinevad mõisted.

«Klassika» ja «klassik» tähendavad üldse parimat kunstiloomingus, loojat, kelle teostel on püsiv väärtus, tänu nende kunstiküpsusele. Selles mõttes on klassikud nii Bach kui Händel, samuti romantikud Schubert, Schumann, Chopin jt. Bachist ja Händelist eristab viimaseid loomingu subjektiivsem laad, vabam vorm.

Klassikud on ka kaasaja silmapaistvaimad kunstnikud. Igal rahvusel on oma klassikud, kelle looming peegeldab tema vaimulaadi ning eripära. Eesti muusikas seisavad aukohal näiteks Rudolf Tobias, Artur Kapp, Mart Saar ja Heino Eller.

VIINI KLASSIKUD

Viini klassikalisse koolkonda kuuluvad heliloojad Christoph Willibald Gluck (1714—1787), Franz Joseph Haydn (1732—1809), Wolfgang Amadeus Mozart (1756—1791) ja Ludwig van Beethoven (1770—1827). Nagu näeme, tegutses see koolkond 18. saj. teisel poolel ja 19. saj. esimesel veerandil. Igaüks ülalnimetatuist on eripalgeline suurmeister, kuid neid kõiki seob üks ajastu oma vaimuga.

18. sajand kujunes valgustussajandiks. Prantsuse valgustajate-entsüklopedistide J. Rousseau, J. d'Alembert'i, D. Diderot' jt. tegevus avaldas tugevat mõju ka tolle aja muusikale. Nad nõudsid kunstilt loominguvabadust, sõltumatust kirikust ja monarhiast, siirust, elulisust ning lihtsust.

Gluck teostas oma ooperireformi valgustajate esteetikaprintsiipe järgides. Beethoveni isiksus ning looming kujunesid entsüklopedistide ideede najal. Sajandi optimismist ning püüdeist õiglusele, vabadusele ja õnnele on kantud ka Haydni ja Mozarti loominguline vaim.

Tolleaegne muusikute olukord ei olnud kadestamisväärne. Suured heliloojad olid sageli sunnitud töötama õukondade juures või kirikutes, rahuldama tihti aristokraatlikku maitset, kirjutama nii, nagu meeldis kirikule või valitsejale. Enda vabaks muusikaliseks väljendamiseks polnud alati võimalusi.

Üldiselt iseloomustavad Viini klassikute loomingut humanism, mõttesügavus ja rahvalikkus, selge ning loogiline vormikäsitlus, meisterlikkus. Nende muusikas arenesid lõplikult välja mitmed instrumentaalmuusika klassikalised vormid ning žanrid (sümfoonia, kontsert, sonaat, kvartett, trio, variatsioonid), samuti stabiliseerub sümfoonia- ning ooperiorkestri koosseis. Viini klassikud mõjutasid tugevasti Euroopa muusika edasist arenemist.

Nende parimad teosed, helikunsti eredamaid näidiseid, omavad kaheldamatut väärtust ka tänapäeval.

Christoph Willibald Glucki tähtsus seisab esmajoones ooperi reformeerimises. Gluck leidis, et kaasaegne *opera seria* (tõsine ooper) oli muutunud tühiseks meelelahutuslikuks vaatemänguks. Oma ideede eest ei võidelnud ta mitte ainult heliloojana, ta oli ka muusikakirjanik ja lavastaja. Ooperist kadusid väline efektitsemine, kõrge retoorika, vokaalne ornamentika. Tähtsale kohale

tõusid tugevad, seejuures tõepärased kired, loomulikkus ning lihtsus. Glucki kangelased on antud üldistatult, kuid elavate, avara tundemaailmaga isiksustena.

Gluck paistis silma esmajoones dramaturgina, muusikat pidas ta poeesia teenriks. Helilooja rikastas suurel määral kõiki muusikalisi väljendusvahendeid, rakendas nad draama teenistusse. Ooperi sisuline areng toimub sihikindlalt. Esiplaanil püsib dramaatiline retsitatiiv; tähtsal kohal on orkester ja koor.
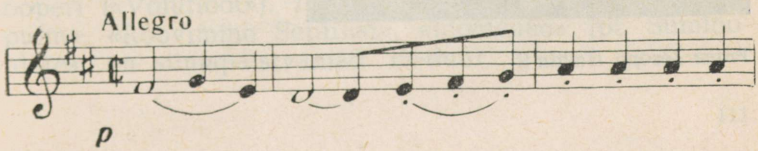
Glucki ooperid avaldasid žanri arengule tohutut mõju kogu Euroopas. Ta parimaid lavateoseid on «Ifigenia Aulises», «Ifigenia Taurises», «Orfeus», «Alceste» jt.

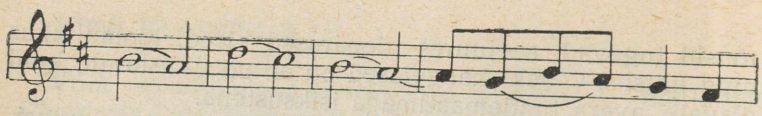
Franz Joseph Haydni on nimetatud kaasaja instrumentaalmuusika isaks. Ta rajas ning arendas üht kaasaegset instrumentaalvormi — sonaadivormi. Viimane on sümfoonia, kammerteoste ja soolopillidele loodud sonaatide aluseks. Sonaadivormi (laiemalt — sonaaditsükli) osade arvu määras Haydn kindlaks neljale: *Allegro* — *Adagio* — Menuett — Rondo.

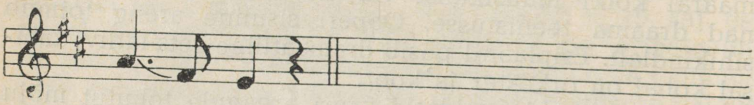
Helilooja kujundas klassikalise orkestritüübi, tasakaalustas pillirühmi (keelpillid, puupillid, vaskpillid, timpanid) ning kasutas instrumente paindlikult. Suured teened on Haydnil kammermuusika arendamisel ja kammerstiili loomisel, samuti oratooriumi edasiviimisel, kus ta pöördus piiblitemaatikalt ilmaliku ainevalla poole, ülistades lihtsat inimest, tööd ja loodust. Haydni loomingu nurgakiviks on ülev rõõm, mida ta oma muusikas nii heldelt jagab. Materjali ammutab ta rahvamuusikast. Tähtsamad teosed on sümfooniad (eriti nn. Pariisi, Londoni ja Oxfordi sümfooniad), keelpillikvartetid («preisi» ja «vene» kvartetid), oratooriumid «Loomine» ja «Aastaajad», ooperid, kontserdid (klaverile, viiulile, tšellole jt. pillidele), sonaadid.

Haydni sümfoonilist loomingut kroonivad ta viimased sümfooniad, nende hulgas nr. 104 Re-mažoor (viimane Londoni sümfoonia). Ehkki helilooja kirjutas selle teose 63-aastaselt, on muusika nooruslik, ergas, kontrastne, pingeline ja ühtlasi optimistlik.

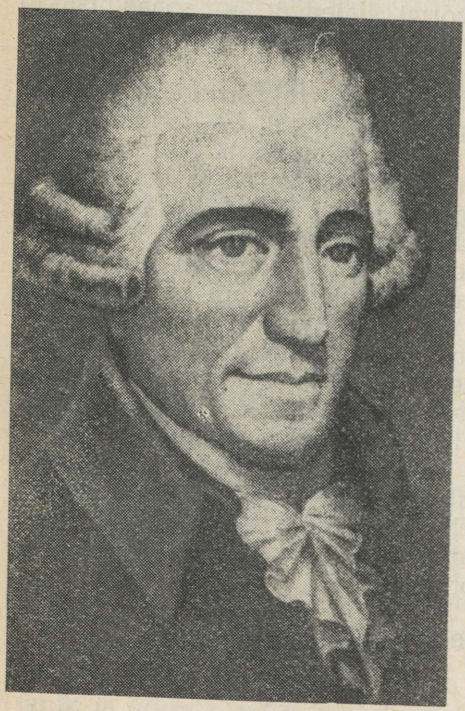
36. Sümfoonia nr. 104, 1. osa peateema







Sissejuhatus on aeglane, dramaatiline. Signaalilaadsed intonatsioonid kõlavad ähvardavalt kogu orkestri puhkpillidelt. Neile vastavad kaeblevalt keelpillid.



Franz Joseph Haydn

I osa. *Allegro.* Peateema on liikuv ja kerge, kõrvalpartii kannab kohati ehk nukrusevarjundit. Töötlus põhineb peamiselt peapartiil, tonaalsetel vastandamistel. Tähtis roll on timpanitel.

II osa. *Andante.* Mõtlik ja laulev. Keskmine osa puhanguline, minoorne. Repriis on figureeritud ja teeb ootamatu seisaku, lahenedes rahulikult.

III osa. Menuett. Pidulik, suurejooneline, isegi massiivne. Keskmises osas valitseb kontrastina kergus, teravmeelsus ja elegants.

IV osa. Finaal. *Allegro spirituoso.* Reibas, aktiivne muusika. Temaatiliseks aluseks on tantsuline horvaadi rahvalaul.

Vaatamata dramaatilisele arendusele lööb läbi peateema vaim: helge meeleolu ning rõõm jäävad lõpuks peale, mis kriipsutab veel kord alla kogu teose nooruslikkust, helilooja vaadet elule.

Wolfgang Amadeus Mozart nimetas Haydni oma õpetajaks; kahtlemata on nad mõlemad klassikalise stiili loojad. Mozart oli universaalne komponist, kelle kogu looming kajastab valgustusaja, 18. sajandi vaimu. Enne Beethovenit lõi ta silmapaistvaimad ooperid, kontserdid, sügavaima sisuga kvartetid. Tema Reekviem on suurim seda laadi teoste hulgas.

Mozarti muusika on Haydni omast subjektiivsem ja romantilisem. Võrreldes 19. saj. romantikute loominguga on ta tasakaalukam, objektiivsem. Siin ühinevad orgaaniliselt klassitsism oma mõistusekultusega, lürism ja dramatism.

Mozarti muusika on lihtne, väga meloodiarikas, südamlik ja õrn. Ta väljendab suurt armastust inimese vastu kõigis tema rõõmudes ja muredes. Mozart laiendas väljendusvõimalusi, tugevdas temaatilist arendust. Tema lõi kaasaegse kontserdižanri, kus ühinevad sisukus ja virtuooslikkus. Ka Mozart reformeeris ooperit, tema sfääriks olid draama ja komöödia, mille ta tõstis kõrgemale tasemele. Muusika seisab seejuures Mozartil sõnast eespool. Tähelepanu keskendab ta aariale ning ansamblile; tema karakteriseerimisoskus on harukordne. Helilooja lõi uued ooperiliigid: romantilise («Don Juan») ja muinasjutuooperi («Võluflööt»). Teisi tähtsamaid oopereid: «Figaro pulm», «Rööviminе Serailist», «Idomeneo» jpt. Sümfooniatest on silmapaistvamad Es-duur, g-moll ja C-duur



Wolfgang Amadeus Mozart

(«Jupiter»). Kontserte kirjutas Mozart viiulile, klaverile jt. pillidele. Väga tuntud on Reekviem, messid (c-moll), kammermuusika (kvartetid, sonaadid jm.). Mozartit peetakse ka nn. kunstlaulu (soololaulu) loojaks.

Mozarti silmapaistvaim ooper on da Ponte libreto põhjal kirjutatud «Don Juan», mis lavastati esmakordselt Prahas 1787. a. Selles lavateoses näitab Mozart end sügava psühholoogina, lähenedes paljukasutatud kirjanduslikule algmaterjalile omamoodi. «Don Juaniga» rajas Mozart seni puudunud ooperižanri, kus põimuvad orgaaniliselt lüürika, huumor, realism, fantastika ja sügav dramatism.

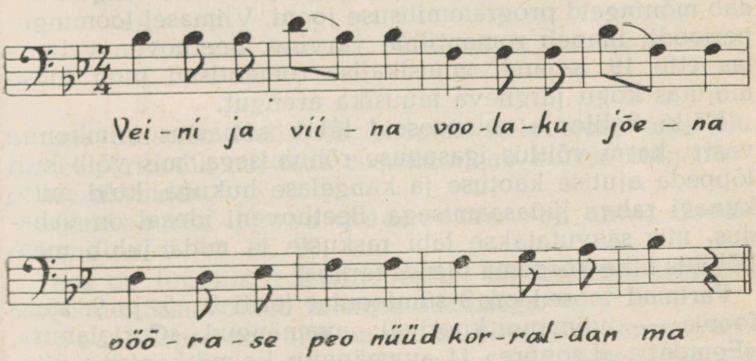
Ooperi sisu on lühidalt järgmine. Uusi armuseiklusi otsiv don Juan tungib öösel donna Anna majja ning püüab teda võrgutada. Anna isa, Komtuur, astub tütre au eest

välja, kuid langeb kahevõitluses. Seejärel ihaldab don Juan külatüdruk Zerlinat, kel on juba peigmees — Masetto. Võrgutaja vastu luuakse vandenõu, et Komtuuri surma eest kätte maksta. Vandenõulasteks on donna Anna, tema peigmees don Ottavio ning don Juani poolt hüljatud endine armsam donna Elvira. Ehkki osaval ja kavalal nimikangelasel õnnestub alati tabamisest pääseda, ei jää karistus tulemata. Viibides koos teener Leporelloga kalmistul Komtuuri hauakuju ees, kutsub ta naljatades seda enda poole õhtustama. Kivist külaline ilmubki sinna ning viib don Juani kaasa hauatagusesse maailma.

«Don Juan» on karakterite ooper: iga tegelaskuju on mitmepalgeliselt näidatud elav inimene. Traagilisim neist on Komtuur, keda iseloomustab karm juhtmotiiv sissejuhatuses ja finaalis.

Don Juan on geniaalselt portreteeritud; tema olemust näitavad intonatsioonid muutuvad pidevalt vastavalt olukorrale. Kord on don Juan meelitavalt õrn, kord käskiv, kord paluv; tal on tugev ja kirglik iseloom. Mozart kujutab don Juani kui nautlejat, kes südameid murrab. Selle kuju avavad eriti I vaatuse nn. vahuveiniaaria ja II vaatuse serenaad.

37. «Don Juan». I vaatuse aaria (algus)



Dramaatilises plaanis on antud donna Elvira ja don Ottavio partiid, samuti donna Anna aaria I vaatuses. Neid täiendavad tegelased koomilises plaanis. Peategelaseks on siin Leporello, kuid siia kuuluvad ka Zerlina ja Masetto,

keda karakteriseerib kooristseen I vaatuses. Ooperi dramaatiline dünaamilisus avaldub eriti ansamblites: I v. tertsetis (don Juan, Leporello, Komtuur) ja II v. sekstetis (Elvira, Anna, Ottavio, Masetto, Zerlina, Leporello).

Kahtlemata on «Don Juan» 18. saj. silmapaistvaim ooper, mille väärtus püsib tänaseni psühholoogilise sügavuse ja muusika täiuslikkuse tõttu. «Don Juani» võib süžee tõttu pidada esimeseks romantiliseks ooperiks.

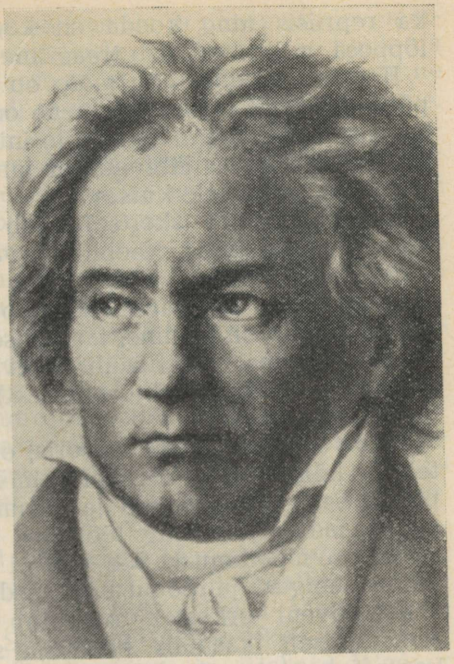
Ludwig van Beethoveni tähtsus ilmneb eeskätt instrumentaalmuusika valdkonnas. Temaga algab nn. absoluutse muusika täieliku iseseisvuse periood. Absoluutne muusika saavutas suurima ilmekuse, ta hakkab senikuulmatu jõuga kajastama inimese kogu vaimset olemust. Sümfoonia ja sonaat kujunesid täiuslikuks nii sisult kui vormilt. Beethoven ei loonud uusi vorme, kuid arendas ja kasutas väga paindlikult olemasolevaid.

Beethoveni loomingut iseloomustab haruldane meisterlikkus temaatilise materjali kasutamisel; ta arendab märksa muusika dünaamilist ja rütmilist külge, toob sisse rohkesti kontrastsust, aktsente, tugevdab orkestri koloriitsust. Enneolematu taseme saavutab klaverimuusika Beethoveni isikupärase, orkestraalse stiili näol. Kajastades eredalt ja sügavalt inimkonna suuri ideaale — püüdu vabadusele, õnnele ja vendlusele —, on Beethoven klassik; samal ajal on ta looming subjektiivne ning sisaldab mõningaid programmilisuse jooni. Viimasel loomingu-perioodil ilmneb romantiline värving. Beethoven valmistas ette 19. sajandi muusikalise romantismi ning üldse mõjutas kogu järgneva muusika arengut.

Kõiki helilooja suurteoseid läbib armastus inimkonna vastu, karm võitlus igasuguse rõhumisega, mis võib küll lõppeda ajutise kaotuse ja kangelase hukuga, kuid mitte kunagi rahva lüüasaamisega. Beethoveni ideaal on vabadus, mis saavutatakse läbi raskuste ja mida juhib meie kõlblus ning kõrgema olendi tarkus.

Parimad teosed on 9 sümfooniat (eriti 3., 5. ja 9. sümfoonia — viimane kooriga); avamängud «Coriolanus», «Egmont», «Leonore» (4 avamängu); kolmikkontsert viiulile, tšellole ja klaverile orkestriga, klaverikontserdid, viiulikontsert, ooper «Fidelio», messid (*Missa solemnis*), oratoorium «Kristus Õlimäel», kantaadid, sonaadid.

Beethoveni 5. sümfooniat do-minoor (loodud 1805—1808) peetakse kogu 19. sajandi sümfoonilise loomingu



Ludwig van Beethoven

tippsaavutuseks. Helilooja kirjutas selle teose oma elu raskel perioodil, mil teda rususid algav kurtus ning traagiline üksindus.

Sümfoonia I osa peateema on antud noodinäitena nr. 6 (vt. lk. 20).

Teos on tüüpiliselt beethovenlik: lakooniline, sisutihe, pingeline. Siin võitleb inimene saatusega.

I osa *Allegro con brio* on sonaat-allegro vormi mustrinäidis. Peamotiiv on väga lühike — vaid 4 heli, mis on kogu osa dramaatilise arengu aluseks. Selle teema kohta olevat Beethoven öelnud: «Nii koputab saatus uksele.» «Koputus» on käskiv ja ähvardav. Kõrvalpartii loob lüürilise meeleolu (Mi-bemoll-mažoor). Töötlus kulgeb pideva tõusuna ja põhineb enamasti peateemal. Võitlus jätkub

ka repriisis ning kooda on kogu arengu kulmineeruv lõpposa, milles valitseb traagiline toon.

II osa *Andante con moto* on variatsioonivormis ning põhineb kahel teemal. Esimene on mõtlik, lüüriline, teine seevastu, olles algul esimesele intonatsioonidelt lähedane, muutub järgnevas läbiviimises järsult: ta on nüüd jõuline, heroiline, võitlusele kutsuv.

III osa *Allegro* (skertso) algab basside varjatud ähvardusega pianissimos. Kaeblikult vastavad sellele aldid ja viiulid. Ootamatult lööb sekka 3-osalises taktimõõdus jõuline marss, mis rütmilt kordab I osa peateemat. Keskmine osa trio on jõuline, tantsulise iseloomuga, selle lõpp valmistab juba ette finaali. Ettevalmistus algab pianissimost madalail bassidel (orelipunkt), seejuures toimub suur dünaamiline kasv.

IV osa *Allegro* (Do-mažooris) on kogu teose kokkuvõtteks ja kõlab kui triumfimarss, mis ülistab Inimest, kes on pimedusest võitu saanud ja sammub valguse poole. Osa on sonaadivormis ning töötluses kuuldub veel traagilisi mälestusi möödunust. See aga ei suuda varjutada pidulikkust, helgust ja rõõmu, mis saadavad inimvaimu võitu.

Beethoveni orkester saavutab hämmastava kõlajõu: esmakordselt kasutab helilooja siin kolme trombooni, kontrafagotti ja pikoloflööti.

ROMANTISM

Suur Prantsuse revolutsioon oli esiplaanile tõstnud kõrged inimlikud ideaalid — vabaduse, võrdsuse, vendluse. Unistati õiglasemast elust, rõhumisest vabanenud vaimu täielikust õitsengust. 19. saj. alguse vaim ning reaalsus olid need, mis sünnitasid romantismi kui ideelise ja kunstilise voolu. Et ajalookäik ei läinud rahvahulkade poolt oodatud rada, vaid järgnes reaktsioon, siis kutsus see esile pettumuse ning kajastuse ka romantismis. Mõnigi kunstnik põgenes fantaasia, muinasjuttude ja kangelaseeposte maailma, ülistas kauget minevikku, süvenes religiooni.

Romantikud võitlesid suurema isiku- ja kunstivabaduse eest, olid huvitatud rahvaloomingust ja rahva elust.

Heliloojad-romantikud võtsid üle kirjanike-romantikute teostes väljenduva peamise tunde — igatsuse millegi eba-

reaalse järele, kalduvuse unistustele ja nägemustele, emotsionaalsele ning luulelennulisele. Kirjanik ja helilooja E. T. A. Hoffmann deklareeris, et muusika on romantiline kunst, ning teised lisasid, et muusika on alati romantiline. Muusikalist romantismi võib seega iseloomustada kunstina, kus rõhk on pandud subjektiivsele, emotsionaalsele; vormiline külg on suhteliselt tagaplaanile jäänud. Väideti isegi, et mõistus eksib, kuid tunne mitte (Schumann). Romantikud otsisid uusi värve ja kujundeid, vabu ja painduvamaid vorme ning harmooniaid. Nad olid suured novaatorid väljendusvahendite vallas.

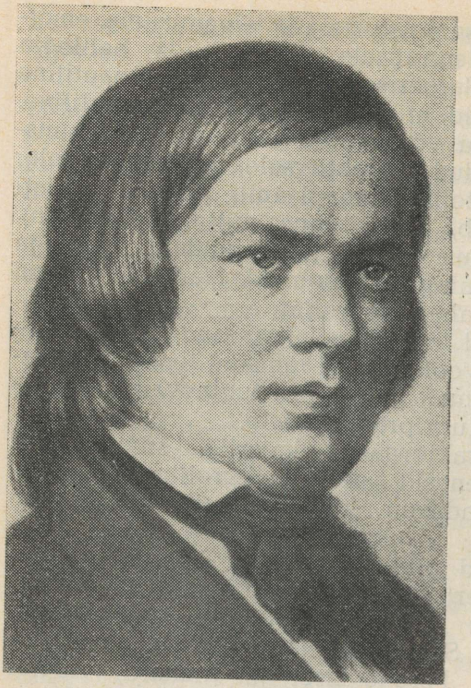
Vaatamata teinekord liigselt esilekerkinud tunnete kultusele on romantiline vool andnud tähtsaid teoseid. Silmapaistvaimad on kahtlemata need, mis tuginevad klassikalistele vormi- ja struktuuriprintsiipidele.

Vool sünnitas karakterpala klaverile, sümfoonilise poeemi orkestrile. Arenesid rahvuslik heroiline ning fantastiline ooper, ballaadižanr, soololaul, tantsu- ja programmiline muusika.

Varased romantikud olid Carl Maria Weber (1786—1826) ja Franz Schubert (1797—1828). Romantismi kujundasid Hector Berlioz (1803—1869), Felix Mendelssohn (1809—1847), Robert Schumann (1810—1856), Fryderyk Chopin (1810—1849), Ferenc Liszt ja Richard Wagner (1813—1883). Neile järgnesid Anton Bruckner (1824—1896), Johannes Brahms (1833—1897) ja Pjotr Tšaikovski (1840—1893), kelle loomingus märkame teatavat vastuseisu küpsele romantismile. Nad pöörduvad klassikalise sümfoonia ja sonaadi poole, samuti panevad rõhku absoluutsele muusikale. Viimaste seas on Tšaikovski kõige romantilisem.

Romantilise suuna uus faas saabub rea heliloojate loominguga, kes sündisid 1850. ja 1880. aasta vahel; neid on nimetatud ka uusromantikuiks (Elgar 1857—1934, MacDowell 1861—1908, R. Strauss 1864—1949, Sibelius 1865—1957). Vaatleme põgusalt mõningaid tüüpilisi romantikuid.

Robert Schumanni iseloomustab keevaline kirglikkus, hingestatud, romantiline unistamine. Schumann oli silmapaistev uuendaja. Oma programmilises loomingus kajastas ta senisest sügavamalt nii karaktereid kui sündmusi ja emotsioone. Stiil on isikupärane. Loomingulise tee algusest peale pööras Schumann tähelepanu klaverile.



Robert Schumann

Tema klaverimuusikat peeti selle ilmumise ajal isegi ebapianistlikuks suurte tehniliste raskuste tõttu. Schumanni muusikas on rohkesti polüfooniat, rütmilist uudsust, vahelduvat faktuuri. Vormi käsitab Schumann õige vabalt. Vokaalmuusikas jätkab ta Schuberti lüürikat, arendades saatepartiisid sügavamalt. Väga populaarsed on vokaaltsüklid «Naise elu ja armastus», «Lauludering» jt.

Kaasaegsed tundsid heliloojat teravmeelse muusikakriitikuna ning -kirjanikuna, kes piitsutas rutiini ja salongilikku maitset.

Schumanni loomingusse kuulub sümfooniaid, ooper «Jenoveeva», muusika Byroni poeemile «Manfred», klaverikontsert, tšellokontsert, oratoorium «Paradiis ja Peri», «Stseenid Faustist» (orkestrile, Goethe järgi); klaverile — sonaadid, süidid, sümfoonilised etüüdid jpm.
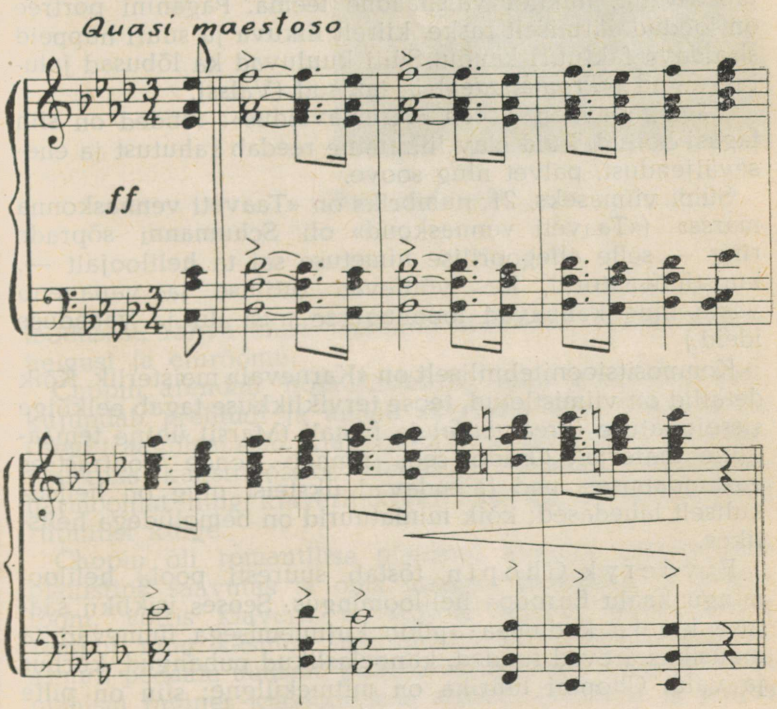
Schumanni klaverimuusikas on omapärast programmilisust, mis vajab teinekord täiendavat selgitust, sest see on seotud helilooja isikliku eluga või kirjanduslike allikatega.

Klaverile on Schumann loonud palju miniatuure, osa neist on koondatud tsükliteks («Karneval», «Liblikad», «Taaveti vennaskonna tantsud» jt.).

Süit «Karneval» (1834) on silmapaistvamaid Schumanni klaveriteoseid ning eredamaid näidiseid romantismist klaveriloomingus.

Kogu süit annab edasi pilte värvikalt ja tujuküllaselt karnevalilt. Peaaegu eranditult valitseb 3-osaline taktimõõt. «Karneval» algab piduliku sissejuhatusega, milles kuuleksime nagu fanfaaride helisid. Vahetult peale seda sukeldume muusika kaudu tormakasse ja voogavasse peomeeleollu.

38. «Karnevali» sissejuhatus



Peategelasi karakteriseerib Schumann suhteliselt lihtsate vahenditega, kuid leidlikult. Pierrot' kujundi loob ta *portamento* (väljendusrikka helide ükshaaval markeerimise) ja *legato* (helide sujuva sidumise) ning *piano* ja *forte* mängu vastandamise kaudu, mis nagu annaks edasi välimust ning kõnnakut. Arlekiini iseloomustavad suured hüpped, elav liikumine.

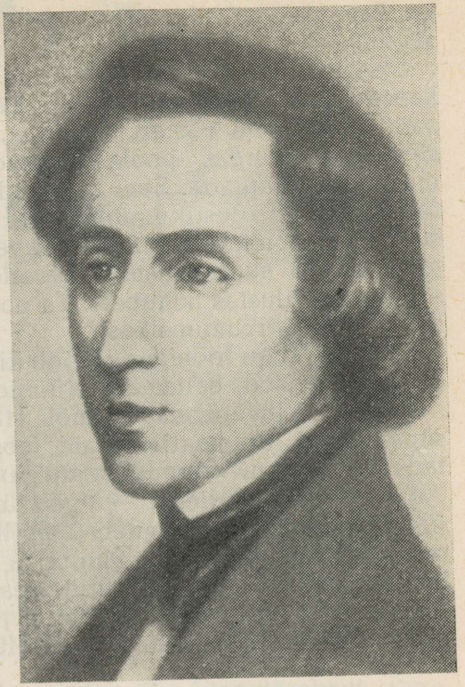
Florestan ja Eusebius on Schumanni enda loomuse kaks külge: esimene neist on kirglik, püsimatu, lõbus; teine — aeglane, mõtlik ja lüüriline, pehmeloomuline. Nii Florestani kui teiste elavate karakterite kujundamisel on Schumanni harmoonia ning rütmika eriti painduvad; pala vältel nad muutuvad mõne hetke jooksul, puudub püsivus, mis on siin täiesti loomulik. Kokoti portrees on muusika rütm kapriisne, liikumine kerge ja elegantne. Helilooja sõber Chopin on antud lüürilises plaanis ning Schumann on leidnud väga tabavad intonatsioonid. Karnevalil on ka Schumanni naine Clara Ciarina nime all, teda iseloomustab kirglik, nukker valsilaadne teema. Paganini portree on loodud äärmiselt raske, kiirelt liikuva ja suuri hüppeid sisaldava faktuuri kaudu. Süiti kuuluvad ka lõbusad jalutuskäigud («*Promenade*») ja tantsud (Valss).

Väga tabav on stseen «Armuavaldus»: tunded on siin tagasi hoitud, kuid elav liikumine reedab rahutust ja eneseväljendust, palvet ning soove.

Süidi viimaseks, 21. numbriks on «Taaveti vennaskonna marss» («Taaveti vennaskond» oli Schumanni sõprade ring — selle allegoorilise nimetuse sai ta heliloojalt —, kunstinovaatorid, kes võitlevad rutiinse ja vananenu vastu ning kannavad loomingusse uusi ilu ja vabaduse ideid.)

Kompositsioonitehniliselt on «Karneval» meisterlik. Kõik detailid on viimistletud, teose terviklikkuse tagab eelkõige sissejuhatuse (*Preambule*) ja finaali (Marsi) ühtne temaatiline materjal. Osade seos ilmneb nende kontrastses vastandamises, nad täiendavad üksteist ning on helistikuliselt lähedased: kõik miniatuurid on bemollidega helistikes.

Fryderyk Chopin tõstab suuresti poola heliloomingu kaalu Euroopa heliloomingus. Seoses isikliku saatuse kui ka kodumaa ajaloo kujunemisega ilmnevad ta muusikas ärevad tunded, kangelaslikud puhangud, kurbus ja valu. Chopini lüürika on mitmekülgne: siin on pilte



Fryderyk Chopin

loodusest, rahva elust, isiklikud elamused, milles tajume helgust ja elurõõmu.

Chopin arendab nokturnižanrit, loob klaveriballaadi, kujundab prelüüdi ja annab skertsole uue, dramaatilise (isegi traagilise) sisu. Klaverietüüd muutub temal täisväärtuslikuks kunstiteoseks. Helilooja rikastas meloodikat, harmooniat ning klaverifaktuuri, samuti klaverimuusika rütmilist külge.

Chopin oli romantilise pianismi loojaks. Suurepärase pianistina saavutas ta oma mängus paindliku ja laulva tooni, võttis klaveril tarvitusele *tempo rubato* (vaba tempo) ning kasutas instrumendi tämbrilisi võimalusi, samuti pedaale uudselt, puhtklaveripäraselt. Chopini enda pianism tugines klassikalisele alusele (Mozart) ja paljus

ka Paganini mõjule, olles poeetiline ning esituslaadilt lihtne.

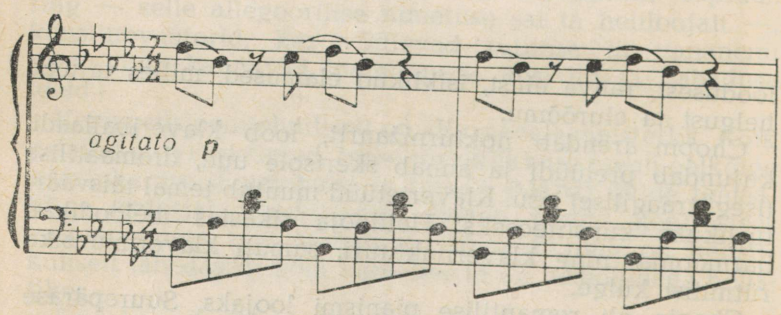
Chopini muusika on mõjutanud mitte ainult tema suuri kaasaegseid (Schumann, Liszt, Wagner), vaid ka hilisemaid heliloojaid (Grieg, Smetana, Skrjabin, Debussy jt.). Helilooja avardas poola tantsude (näit. poloneesi ja masurka) kõlapinda. Seni olid nad olnud peaaegu eranditult kasutusel olustikumuusikana. Chopin toob need tantsud oma loomingus kontserdilavale, andes neile korduvatu ilu ja suursugususe. Valssides viis Chopin lõpule selle, mida alustas Schubert. Ta poetiseeris neid ning eraldas nad olustikumuusikast.

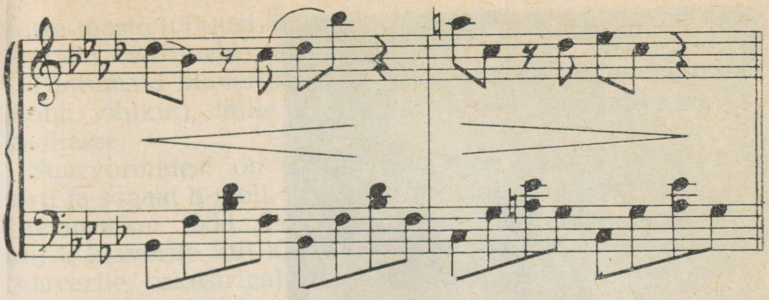
Peaaegu kogu looming kuulub klaverile: sonaadid, kontserdid, skertsod, ballaadid, etüüdid, valsid.

Chopini Klaverisonaat b-moll (1839—1840) on helilooja sügavamaid, dramaatilisemaid teoseid, seda võib kõrvutada Beethoveni «*Appassionata*'ga».

I osa — sonaat-allegro — algab lühikese ähvardava sissejuhatusega, millele järgneb traagiline ning pingeline peateema. Kõrvalteema on rahulik ja helgelt lüüriline. Töötlus põhineb peaaegu eranditult peateema intonatsioonidel. Repriis on siiski mažooris (B-duur) ning osa lõpeb kiirendatud tempos, rõõmsalt ja jõuliselt.

39. Sonaadi 1. osa peateema





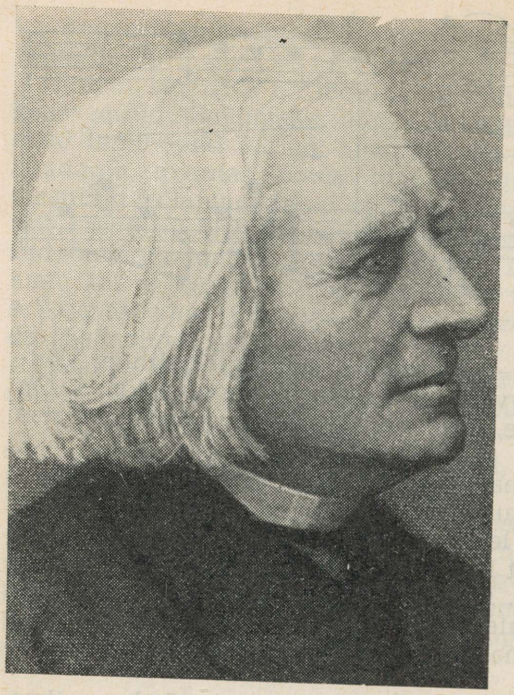
II osa — Skertso — on samuti väga dramaatiline. Võitlus pole vaibunud, vaid algab uuesti, kasvava jõuga. On helgemaid momente, kuid neid varjutab tunglev skertso alguse teema.

III osa — Leinamarss — on kogu teose dramaatiliseks tsentriks. Liszt kirjutas selle kohta, et on võimatu leida teisi helisid suure leina väljendamiseks. Tundub, et siin ei leinata ainult üht kangelast, vaid tervet põlvkonda.

IV osa — *Presto.* Helilooja sisemine võitlus lõpeb siin. A. Rubinsteini arvates kujutab sonaadi finaal tuulepuhanguid, mis lõpututena vihisevad üle vabadusvõitluses langenute haudade.

Kogu finaal kulgeb oktaavides, ühe hingetõmbega, ilma mingi seisakuta. Lähtudes kontseptsioonist, on muusika tonaalselt täiesti püsimatu, võiks öelda — atonaalne. See on Chopinil novaatorlikuks nähteks, mida tema teistes teostes ei esine.

Ferenc Liszti muusika baseerub ungari rahvamuusikal: ta kasutab nn. ungari laadi ning rahvamuusika variatsioonilist arendusmeetodit. Kogu Liszti loomingut iseloomustab programmilisus: püüd muusikaliste vahenditega kajastada mingit kirjanduslikku või kunstilist süžeed. Liszti suurteoseid iseloomustab monotematism: kõik teemad tulenevad ühest algsest muusikalisest kujundist. Teemad on väga karakteersed (Faust, Prometeus jpt.). Helilooja komponeeris esimesena üheosalise sümfoonilise poeemi, mis sisaldab kokkusurutud kujul kõiki sonaaditsükli osi. Tema muusikas on tähtsal kohal deklamatsioonile toon, oraatorlikkus. Harmoonia (eriti viimasel loominguperioodil) ning orkestratsioon muutuvad värvirohketeks.



Ferenc Liszt

Liszti teened pianismi arendamisel on hindamatud. Ta oli esimesi, kes pani aluse iseseisvale klaveriõhtule (viies sellega klaverimuusika laiadesse massidesse) ning peastmängimisele. Liszti mäng oli ülimalt väljendusrikas, emotsionaalne ning dünaamiline, ulatudes efektideni ja püüuni kuulajaskonda sugereerida. Klaverikäsitlus on orkestraalne, instrument kõlab täiuslikult, olles seejuures väga koloriitne. Pianistina-heliloojana arendas ta nii «suurt tehnikat» (akordika, oktaavid) kui sõrmetehnikat, tuues sisse uudseid võtteid.

Liszti pärandis on klaveriloomingul tähelepanuväärne kaal. Siin leiame originaalteoste kõrval ka õige rohkesti transkriptsioone — teiste heliloojate (Bach, Beethoven, Schubert, Berlioz, Weber, Wagner, Verdi jt.) mitmesu-

guste teoste töötlusi klaverile. Kvalitatiivselt ületavad nad suuresti Liszti-eelse taseme.

Tuntumaid klaveripalade kogumikke on «Rännuaastad» (kolm vihikut), mille ajendasid muljed reisilt Šveitsi ja Itaaliasse.

Suurvormidest on silmapaistvamaid kaks klaverikontserti ja sonaat h-moll, mis said lõpliku kuju pärast pikka ja vaevarohket tööd. Tuntud on ka «Pateetiline kontsert» (nii 2 klaverile kui klaverile orkestriga) ja «Surmatants» (klaverile orkestriga). Klaveriloomingus on tähtis koht veel 19 rapsoodial, mille materjal on ammutatud ungari folkloorist. Rapsoodiale on omane areng vastandlike teemade kaudu, tempo ning dünaamika pidev kasv. Väga populaarne on ka «Hispaania rapsoodia».

Liszti etüüdid kujutavad endast pähklit ning proovikivi igale pianistile. Siin on tunda tugevaid mõjutusi Paganinilt ja Chopinilt.
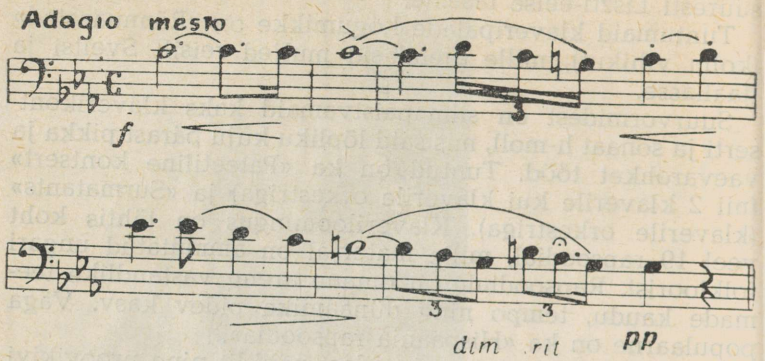
Muusikaajaloo seisukohalt on Liszt tähtis ka pedagoogina, muusika (eriti klassikute) propageerijana ning muusikakriitikuna. Tema viimase perioodi looming valmistab ette impressionismi ilmumist. Tähtsamaid teoseid on peale klaveriliteratuuri oratooriumid «Legend pühast Elisabethist» ja «Kristus»; Ungari kroonimismess, sümfoonia «Faust», sümfoonilised poeemid orkestrile («Tasso», «Prelüüdid», «Prometeus», «Mazepa», «Orfeus» jt.).

«Tasso» on loodud 1849. a. Goethe 100. sünni-aastapäeva tähistamiseks. Teos kanti ette sissejuhatusena klassiku draama «Torquato Tasso» lavastusele. Liszti inspireeris Byroni poeem itaalia luuletaja Tasso traagilisest saatusest 16. sajandil.

Nimikangelane, kes elas Ferraras, sattus kohaliku hertsogi põlu alla viimase ebaõiglust paljastavate kõnede pärast. Hertsog laskis poeedi aheldada ning türmi sulgeda, kus see suri. Kuid ka peale Tasso surma elavad edasi õiglus ja humanism, mis kannavad tema teoseid.

Poeem algab dramaatilise sissejuhatusega, mille veidi hiljem esitab täielikul kujul aeglase ning nukra teemana bassklarnet.

40. «Tasso». Peateema

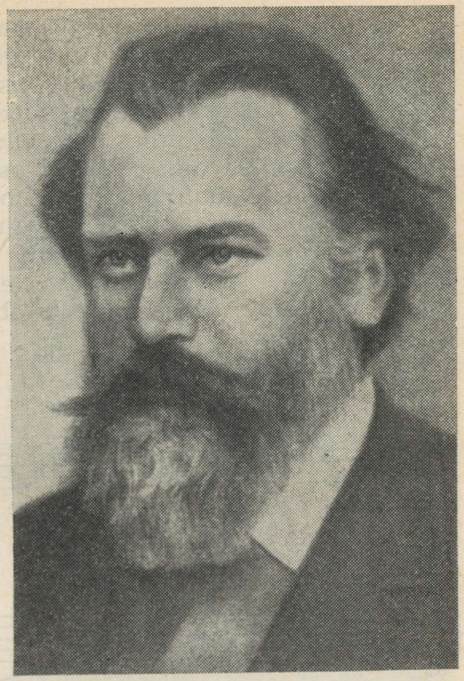


Kogu edasine areng kujutab endast sama teema ulatuslikku, varieeritud kasutamist. Tempod ja meeleolud muutuvad, ilmub mehine, jõuline teema vaskpillidelt. Teine osa algab graatsilise, menuetitaolise teemaga tšellodelt, mis nagu loob pildi poeedi elust õukonnas. Muusika läheb üle dramaatiliseks ning viib lõpuks välja sissejuhatuse karmile teemale.

Kolmas osa on pidulik, triumfeeriv ning kõlab korduvalt eri orkestratsioonis. Sellega rõhutab Liszt poeedi loomingu surematust, ülla võitu. Lõppepisood esitab poeemi esimese teema (peateema) mažoorselt ning hiilgavalt, kogu orkester loob pildi rahvast, kes Tasso kujus ülistab mehisust ja kangelaslikkust.

Johannes Brahms oli 19. sajandi teise poole suurim saksa helilooja. Brahms läks edasi Beethoveni vaimus. Tema muusika on «mõtte muusika», sügav ja tõsine. Harmoonia ja vorm on selged, muusika põhi rahvuslik. Autorit iseloomustavad meisterlikkus polüfoonias ja variatsioonide kujundamises, peenus kõlavärvides. Brahmsi lüürika on sügav ja hingestatud, dramatism ulatub traagikani. Klaveriloomingus kasutab ta eepilist tooni, armastatud žanrid on ballaad ja rapsoodia. Brahmsi muusikat 70—80-ndail aastail kannavad peale eelmainitud joonte ka pessimism, kannatused, sünge individualism, mille tingis ajastu.

Brahmsi parimad teosed on sümfooniad, Saksa reekviem, klaverikontserdid, viiulikontsert jt. teosed. Kuigi



Johannes Brahms

tema juures ilmnevad mõjutused Viini klassikuilt ning ka Bachilt, ei saa Brahmsi siiski pidada käesoleva sajandi uusklassika eelkäijaks — peamiselt tema täiesti erineva romantismisse suhtumise tõttu. Brahms oli siiski romantik, tugevasti mõjutatud Schumannist; meie aja uusklassikud väldivad romantismi.

Brahms oli fenomenaalne pianist, kuid ta mängus puudus Liszti sära. Klaveriloomingus seisavad tähtsal kohal sonaadid ja variatsioonid. Silmapaistvaimad tööd on kaks klaverikontserti, eriti Teine (B-duur) on grandioosne teos. Brahmsi klaveriteoseil puudub väline hiilgus, ülekaalus on «suur tehnika» (akordid, oktaavid).

Helilooja armastas rahvalaulu, ta vokaalloomingusse kuulub rohkesti nii saksa ja austria kui ka ungari ja slaavi

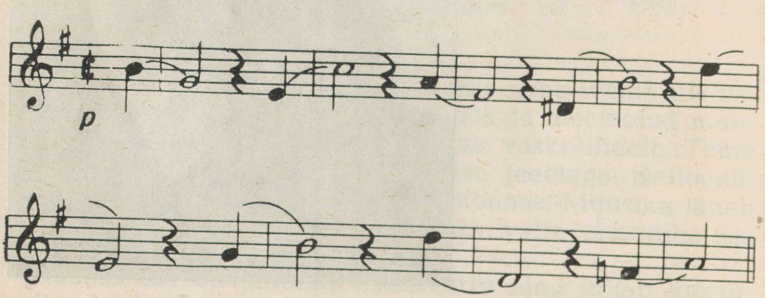
viiside töötlusi. Folkloor on Brahmsi muusikat tugevasti mõjutanud, kuigi ta rahvaviisi otseselt vähe kasutab.

Sümfooniate kõrval on silmapaistvaimaks teoseks viiulikontsert, mis paistab silma meloodiarikkuse ja lürismiga, kajastades helilooja armastust looduse ning inimese vastu.

Brahmsi monumentaalsemaid teoseid on terviklik, mehelik, pingeline 4. sümfoonia mi-minoor (1885).

I osa peateema on kaeblik ja valuline, kirglikult puhanguline, kõrvalpartii — mehine ning julgustav, veidi marsilaadne. Töötlus pole selles osas eriti dramaatiline, vaid pigem mõtisklev; erandi moodustab repriisi lõpposa.

41. 1. osa peateema

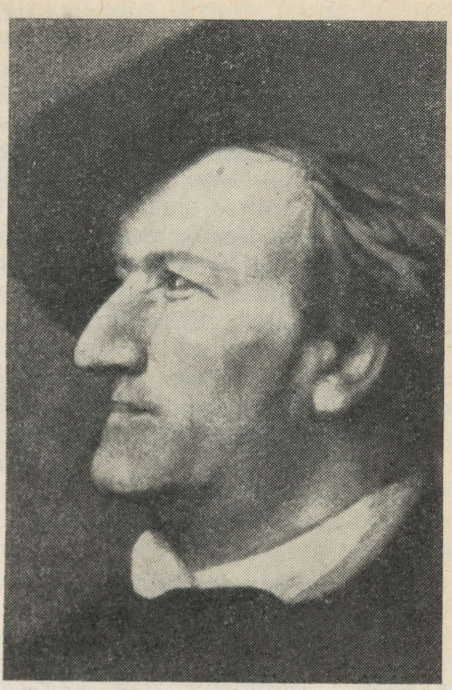


II osa — *Andante* — algab *corno* mõtiskleva soologa; selles ei puudu nukker alatoon, mis lõpuks omandab isegi dramaatilise värvingu. Palju on sügavaid tundeid.

III osa — *Allegro giocoso.* Pidulik ja energiline muusika, kuhu ometi tungib nukrust ja tuska; need võidab siiski energiline peateema.

IV osa — Finaal — on *basso ostinato* variatsioonid. Lakoonilisele, 8-helilisele teemale järgneb 32 variatsiooni. Lõplikult pääseb maksvusele traagika. Finaali kolmest osast keskmises (Mi-mažooris, algab oboesoologa) valitseb aga helge meeleolu, mida loovad teised puupillid. Peagi jätkab terve orkester jälle karmi võitluse teemat, mis kulmineerub laiendatud 32. variatsioonis.

Richard Wagner kuulub kõige silmapaistvamate ooperiheliloojate hulka. Ta on selle žanri julge uuendaja (vt. V peatükk — muusikaline draama). Wagneri ooperiloomingus haaravad meid mitte ainult mõttesügavus ja



Richard Wagner

sellele vastav ere, monumentaalne muusika, vaid ka harukordne sümfonism — oskus kõike öeldut liikuma ja arenema panna. Muusika on värviküllane, lopsaka harmoonia ja meisterliku polüfooniaga. Orkestratsioon avaldab kuulajale erakordset mõju. Wagneri meloodikal on omapärane vorm: tema meloodiad on alates 1850-ndail aastail loodud oopereist n.-ö. lõputud, s. t. nende lõpud on maskeeritud, lähevad üle uude stseeni ja tegevusse — nad on seotud autori kontseptsiooniga draama arengu pidevusest.

Wagneri orkestrikäsitlus lähtub Beethoveni omast; helilooja unistuseks oli sõna ja laulu vahendusel ühendada sümfoonia nähtava lavategevusega. Küpsel perioodil on märgata nii Bachi polüfoonia kui kaasaegsete (Berlioz, Chopin, Liszt) mõjutusi. Wagneri ooperite instrumentaal-
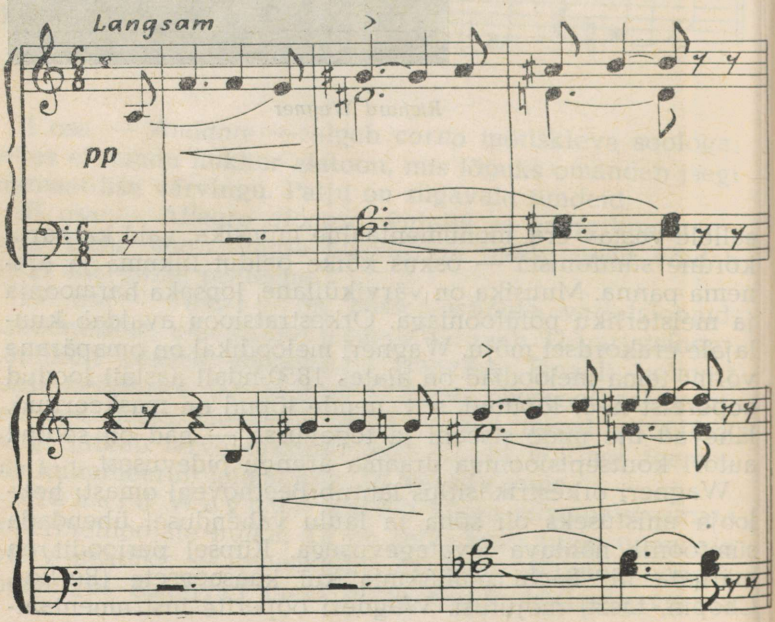
sed osad (avamängud, vahemängud) on tavaliselt sümfoonilised sonaat-allegrod.

Wagneri muusika väga suur mõju omal ajal seletub asjaoluga, et ta kasutas maksimaalselt kõiki muusika väljendusvahendeid, ning tegi seda geniaalselt. Helilooja oli romantik ning tema muusikat tuleb võtta eeskätt kui tundelis-dramaatiliste elamuste allikat.

Wagner oli Beethoveni järel teine saksa helilooja, kellel oli suur mõju mitte ainult Euroopa muusikale, vaid kultuurile üldse — oli ta ju veel suurepärane dirigent, muusikakirjanik ning tuntud ka filosoofi ja poeedina. Tähtsamaid oopereid: «Tannhäuser», «Lohengrin», tetraloogia «Nibelungide sõrmus» (4 ooperit), «Tristan ja Isolde», «Nürnbergi meisterlauljad» ning «Parsifal».

«Tristan ja Isolde» on Wagneri silmapaistvamaid muusikalisi draamasid, pärit küpse loomingu perioodist (lõpetatud 1859. a.). Teos on üpris poeetiline: peatähelepanu on pööratud kangelaste tundemaailma avamisele.

42. **«Tristan ja Isolde».** Sissejuhatus



Libreto aluseks sai XII sajandist pärinev frangi-bretooni legend. Ooperi eelloost selgub, et Tristan ja Isolde on tutvunud Iirimaal ning juba siis oli neis tärganud vastastikune kiindumus. Tristan surmab kahevõitluses Isolde peigmehe Moroldi ja paraneb ise ainult tänu Isolde hoolitsusele. Tristan peab hiljem Isoldele järele sõitma, et teda kuninga mõrsjana kaasa tuua. Sellega algabki tegevus laval.

Tristan piinleb ja on valmis sellest vabanemiseks mürki võtma. Kuid mürgi asemel pakutakse mõlemale armujooki, mis seob nad lõplikult. Isolde saab kuningas Marki naiseks, kuid ei tema ega Tristan suuda vastastikust kirge maha suruda.

Õukondlane Melot, kes esineb Tristani näiliku sõbrana, korraldab armastajate öise kohtumise. Toimub reetmine. Ootamatult ilmub kuningas. Kahevõitluses Melotiga saab Tristan raskelt haavata.

Ta ootab kuningalt andestust, mille peab tooma Isolde. Nähes teda saabuvat, ei suuda Tristan end valitseda, rebib sidemed haavadelt ning sureb. Isolde ei ela Tristani surma üle, vaid sureb samuti.

Ooperi muusika on väga poeetiline ning ühtlasi dramaatiline, sügavalt psühholoogiline. Teos on läbinisti sümfooniline, muusika areneb pidevalt, kandes üha uusi varjundeid. Helilooja on loobunud kindlatest vormidest, muusika voolab vabalt. Silmapaistvad on Isolde aaria I vaatuses oma eepilise ja nukra tooniga ja II vaatuse duett — unistav, seejuures väga kandev, millesse põimub orkestripartii kui rahulik, värvidest sillerdav jõgi. Järgneb kirglik-dramaatilise tõusuga elav osa. Kolmanda vaatuse kulminatsiooniks on Isolde surmastseen, mille muusika on tõusvalt pingeline.

Oma olemuselt pole ooper siiski pessimistlik. Muusika väljendab eredalt inimese sügavamaid tundeid; ooperikangelased elavad ja võitlevad nende nimel.

Teoses kasutab Wagner laialt juhtmotiivistikku, põimides sellest suurepärast muusikalist kangast. Vokaalpartiid on haruldaselt ilmekad ja haaravad. «Tristan ja Isolde» on jõult, meisterlikkuselt ja siiruselt geniaalne teos.

REALISMIST MUUSIKAS

Kunst, sealhulgas muusika, ei eksisteeri väljaspool tegelikkust ja ühiskonda. Seetõttu ei saa ükski looja — maalikunstnik, kirjanik, näitleja, helilooja — elust mööda minna, vaid tahes-tahtmatult kajastab teda oma kunsti spetsiifika, väljendusvahendite kaudu. Elu reaalsus mõjutab nii otseselt kui kaudselt ning küllaltki komplitseeritud viisil loojat ja tema töö vilja.

Elu vastuolud, võitlus, dünaamika peegelduvad erilaadselt iga vaimuinimese loomingus, kutsudes seal esile kunstiliste kujundite seostumise, võitluse ja arengu. Muusika teeb seda samuti, kuigi olulisel määral erinevalt, võrreldes kujutavate kunstide ja kirjandusega, sest siin midagi «nähtavat» ja «kombatavat» ju ei ole. Muusikas peituv pinge ja võitlus, samuti rahu ja tasakaal annavad tegelikkusest edasi peamiselt emotsionaalset külge, toonust.

Elu ise sünnitab muusikat, nagu teame mitte ainult muusikaajaloost, vaid näeme ka tegelikkuses, tänapäeval. See ei pruugi olla sugugi vaid «piltlik» programmiline muusika või vokaalmuusika, kus esitatava ning toimuva mõtet selgitab sõna; reaalelu emotsionaalseid kajastusi kannab endas samuti mitteprogrammiline muusika.

Realism muusikas pole seega mitte ainult paljas looduslike helide (reaalsete helide) ning mürade imiteerimine ega reaalsete protsesside kujutamine muusika väljendusvahenditega.

Looduses valitseb dialektiline arenemine. Areng on seesmiselt omane ka näiteks sonaadivormis suurteostele, kus see toimub üldise põhimõtte alusel: tees — antitees — süntees. Muusika arengu loogika on omamoodi analoogiline reaalsuses valitseva loogikaga, kuigi esimene võib realiseeruda väga erinevate muusikavormide ja võimaluste kaudu.

Seega ei tule mitteprogrammilises muusikas realismi all mingil juhul mõista mingit piltlikku realismi või elunähtuste adekvaatset peegeldust. Ükski heli omaette võetuna ei sisalda endas mingit reaalsust, küll aga on seda tegelikkusest saadud muljete ning elamuste alusel helilooja fantaasia poolt loodud muusikalistes kujundites. Viimased kajastavad helilooja sisemaailma reaalsust, mille tekke aluseks oli väline, objektiivne reaalsus. See n.-ö. vaimne realiteet kandub muusika vahendusel teieni. Et iga muusi-

kavool ja -stiil ammutab lõpuks oma kujundid ning sisu «seesmisest» või «välisest» reaalsest maailmast, sisaldavad nad kõik realiteeti ühel või teisel määral. Helilooja näitab seda oma vaatenurga all, enam või vähem subjektiivselt, rõhutades siinjuures tugevamalt kas tundesfääri (romantikud), ratsionalismi (konstruktivistid), nende tasakaalu (Viini klassikud), äärmuslikke emotsionaalseid seisundeid (ekspressionistid), tegelikkuse värvirikkust (impressionistid), kainust, ülevust ja rahu (renessansi autorid) vm.

Kunstiteos võib olla subjektiivseks näiteks inimese suhetest maailmaga, kuid olla seejuures tõepärane.

Realismi muusikas ei saa me seega võtta kui voolu 19. saj. muusikaajaloos — siis valitses romantism (kuigi realistlik vool eksisteeris näiteks kirjanduses). Realism avaldub kõigi romantikute teostes kui muusikaga tihedalt seotud element.

Realismi muusikas võime seega võtta kui väljendus-laadi objektiivsust.

NATURALISM MUUSIKAS — OOPERIVERISM

Verism tähendab itaalia keeles realismi. Talle panid aluse itaalia kirjanikud möödunud sajandi lõpus.

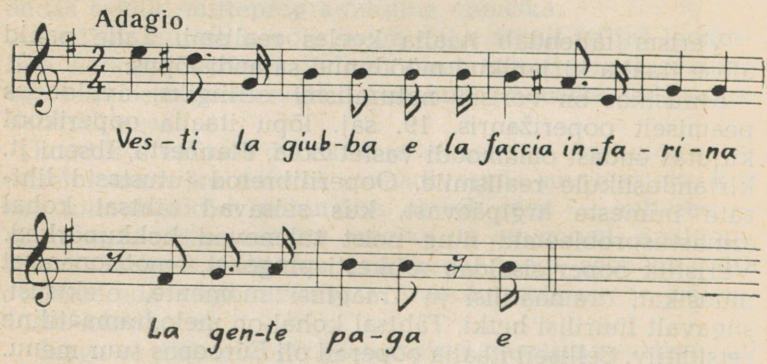
Muusikas on verism naturalismi eriliigiks, avaldudes peamiselt ooperižanris. 19. saj. lõpu itaalia ooperikool kujutas endast omamoodi vastet Zola, Flaubert'i, Ibseni jt. kirjanduslikule realismile. Ooperilibretod jutustasid lihtsate inimeste argipäevast, kus seisavad tähtsal kohal armastusprobleemid ning neist tulenevad kokkupõrked. Veristlik ooper sisaldab rohkesti pingelist, emotsionaalset muusikat, dramaatilisi ja traagilisi momente, efektsust, sügavalt lüürilisi hetki. Tähtsal kohal on melodramaatiline retsitatiiv. Selliseid itaalia oopereil oli Euroopas suur menu. Nimetame siin Pietro Mascagni «Talupoja au» (1890), Ruggiero Leoncavallo «Pajatseid» (1892). Need olid elulähedased, värsked, võrreldes paljude hilisromantiliste teostega. Veristid soovisid oma muusikaga huvi äratada, hämmastada ja liigutada ning nad saavutasid seda. Verismi viis edasi Giacomo Puccini sääraste silmapaistvate teostega nagu «Tütarlaps Läänest», «Tosca» ja «Mantel». Need teosed on juba enam lüürilist laadi. Veristide ooperistiil on

kohati liialdatult dramaatiline, kired ülepakutud, armastuslüürika väga lopsakas — kuid see on juba verismi joon.

Verismi mõju oli laialdaselt tunda Prantsusmaal, Saksamaal ja mujalgi (Alfred Bruneau, Eugéne d'Albert, Umberto Giordano). Verism kui suund ooperiloomingus tänapäeval enam ei eksisteeri, kuid see, mis temas oli väärtuslikku, võeti meie kaasaja poolt üle. Tema mõjusid on tunda kaasaegse ameerika helilooja Giancarlo Menotti, inglise silmapaistva komponisti Benjamin Britteni jt. loomingus.

Leoncavallo 2-vaatuseline ooper «Pajatsid» (helilooja enda libreto) on verismi silmapaistvamaid teoseid. Aluseks on võetud sündmused, mis tõepoolest aset leidsid. Kujutatakse rändteatritrupi argipäeva muresid ning arenevat armuintriigi. Keskseks kujuks on näitleja Canio, keda ta naine Nedda petab. Trupi õhtune etendus külas käsitleb samasugust teemat, nii Canio kui Nedda mängivad samu osi mis eluski. Canio ei pea vastu, ta haarab noa ja tapab etenduse ajal nii oma naise kui ka selle armukese.

43. Canio aaria (algus)

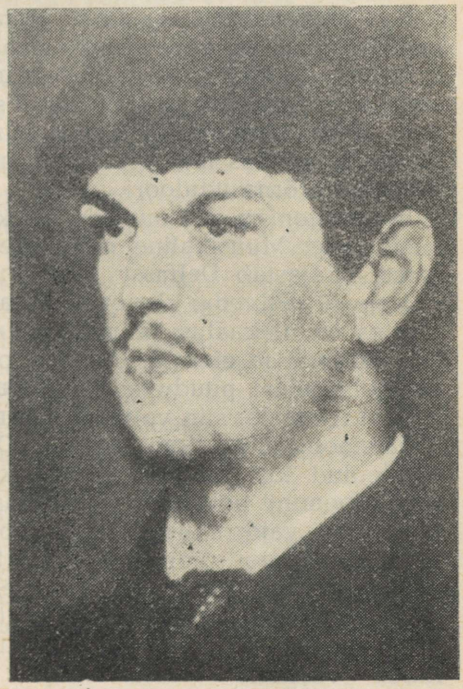


Ooperi muusika on kireküllane, täis itaalia temperamenti ning melodramaatilisi aktsente. Leoncavallo tunneb hästi dramaturgiat ning häält. Meloodika on lihtne ning lauljaile väga häälepärane. Suure populaarsuse on võitnud ooperi proloog, Canio aaria «Naera, pajats . . .», Nedda aaria, Arlekiini serenaad jt. numbrid, mis püsivad ka kontserdirepertuaaris.

IMPRESSIONISM

Hetke muljed, meeleolud ja elamused, mida pakuvad loodus, valgus, õhk — need vaatavad teile vastu impressionisti lõuendilt, kostavad teie kõrvu helilooja partituurist.

Impressionism (pr. *impression,* mulje) on kunstisuund, mis kujunes muusikas välja möödunud sajandi 90-ndail aastail ja kulmineerus käesoleva esimesel aastakümnel. Impressionist nägi maailma uut moodi ning ka kujutas teda uut moodi. Suuna esindajad võitlesid nn. traditsioonilise kunsti vastu, samuti elu ilustava kujutamise vastu. Elu, jõudu ning ilu otsiti ja leiti loodusest. Suuna andekaim esindaja oli Claude Debussy (1862—1918). Tema loomingu



Claude Debussy

mõju on tunda ka Maurice Raveli (1875—1937) ja Manuel de Falla (1876—1946) juures.

Impressionistlik muusika on värske, värviküllane, nüansirikas — võiks öelda, et helilooja maalib helidega. Avardusid muusika tämbrilised võimalused, uuenes instrumentatsioon, harmoonia väljus klassikalistest piiridest, sageli rakendatakse polütonaalsust — mitme helistiku üheaegset ühendamist. Heliloojad kasutavad ka rahvaloomingut, peamiselt laulu- ja tantsužanreid, koloreerides folkloori mahlaka harmoonia ning orkestratsiooniga.

Debussy meloodika on omapäraselt väljendusrikas, rahulik, iseloomustavad on kvardikäigud. Akordid jäävad lahendamata, helilooja kasutab paljutertsilisi akorde (noonakordid). Meloodiast on Debussyl loomingu küpsel perioodil järele jäänud lühikesed motiivikesed, isegi vaid üksikud helid.

Debussy kasutab tavalisest erinevaid laade: pentatoonikat ja tervetoonilist gammat. Harmoonia on täiesti koloriidi teenistuses ning funktsionaalsed seosed peaaegu kadunud. Rütmika on äärmiselt mitmekesine: ehkki siin ilmneb teatav passiivsus, on rütmi seesmine struktuur väga peen. Meeleolud on tabamatud, ähmased, unelevad, õrnad. Helilooja märkis ise, et ta loob oma teoseid läbi kaugete mälestuste õrna uduloori.

Impressionism viis muusikalise kujundi ja vormi vabale käsitlusele. Muusikaline mõte areneb aeglaselt. Paljudes teostes kajastab Debussy loodust: sümfoonilised eskiisid «Meri» ja «Pilved», klaverile «Aiad vihmas» jpt. Sellistes teostes on ülekaalus «värvilaigud», orkestri kõikvõimalikud tämbrid ja efektid. Debussy ooperimuusikas («Peleas ja Melisande») puuduvad juhtteemad, stiil on vastandlik Wagneri omale: siin valitseb vaikne, kuid läbitungiv deklamatsioon. Üldse domineerivad Debussy muusikas enam meeleolud kui kindlamalt väljakujunenud emotsioonid. Tema looming pole suunatud kuulaja emotsionaalse pinge tõstmisele, vaid rahustab, «uinutab», pakkudes väga meeldivat naudingut. Impressionismi tõed tingis selle suuna heliloojate uus vaatenurk loodusele.

Uutest kontseptsioonidest tingituna kujunes Debussyl välja ka uus, impressionistlik faktuur. Klaverimuusikasse ilmub värskeid passaažitüüpe, «lainetavat» faktuuri. Pedaali kasutab ta äärmiselt paindlikult, luues selle abil nagu teise, täiendava klaviatuuri.

Debussy klaverilooming on kaunis mahukas. Oma parimad klaveriteosed lõi helilooja enne I maailmasõda (tsüklid «Vaselõiked» ja «Kujundid», «Rõõmu saar», preelüüdid).

Helilooja kirjutas ka sümfoonia ning kammermuusikat (sonaadid, keelpillikvartett, laulud).

Debussy väitis, et helilooja kõrv ja maitse on paremad otsustajad kui harmoonia ja polüfoonia reeglid. Ta suurimaks uuenduseks on akordide kasutamine iseseisvate üksustena, üksteisest sõltumatult. Akordide funktsionaalsed seosed kaovad. Tolle aja kohta oli see lausa revolutsiooniline samm.

Debussy silmapaistvaim orkestriteos on kahtlemata «Meri» (1905). Seda võiks nimetada tõeliseks sümfooniaks, mis on pühendatud loodusele ja tema stiihiale. Teos on kirjutatud suurele sümfooniaorkestrile, kuid kuskil ei mõju partituur koormavalt.

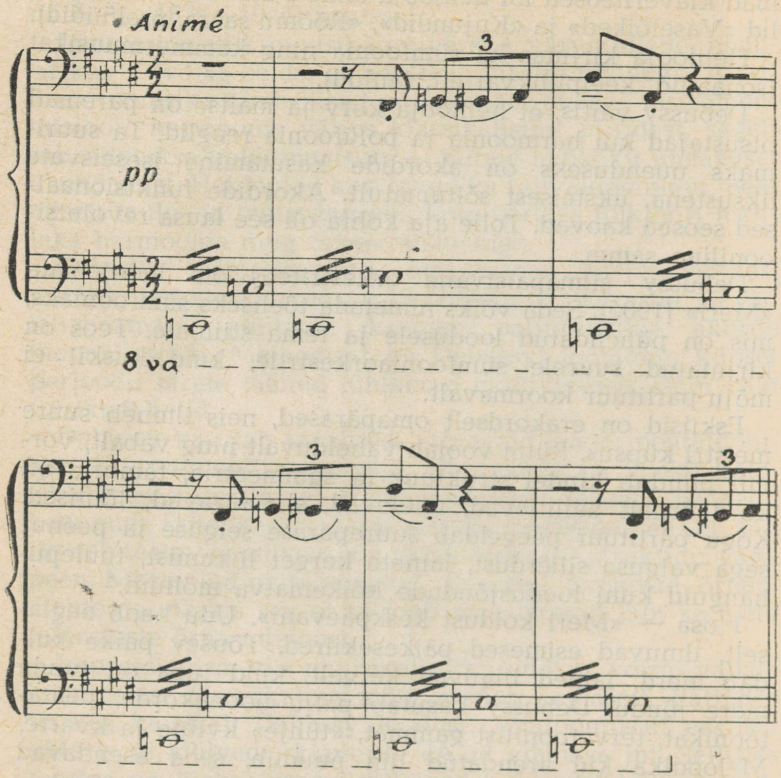
Eskiisid on erakordselt omapärased, neis ilmneb suure meistri küpsus. Rütm voolab vahelduvalt ning vabalt, vormil puudub kindel struktuur ja sümmeetria, tämbrid on kord õrnalt hellitlevad, unelevad, siis säravad, jõulised. Kogu partituur peegeldab suurepärase selguse ja peenusega valguse sillerdust, lainete kerget liikumist, tuulepuhanguid kuni loodusjõudude kõikematva mõlluni.

I osa — «Meri koidust keskpäevani». Udu kaob aeglaselt, ilmuvad esimesed päikesekiired. Tõusev päike kuldab merd, lained liiguvad kergelt, kuid juba on tunda mere jõudu. Debussy kasutab palju noonakorde, pentatoonikat, tervetoonilist gammat, «tühje» kvinte ja kvarte. Meloodika kui arendatud liin puudub, seda asendavad antud juhul teised väljendusvahendid.

II osa — «Lainete mäng». Passaažid puupillidelt, voogavad *glissando*'d harfilt, keelpillide õrn, vaevu tajutav foon. *Campanella* imiteerib veemängu, «vuliseb» klarnet. Muusika on skertsolaadne, kujutades külluslikult kirevat lainete mängu säravas päikeses.

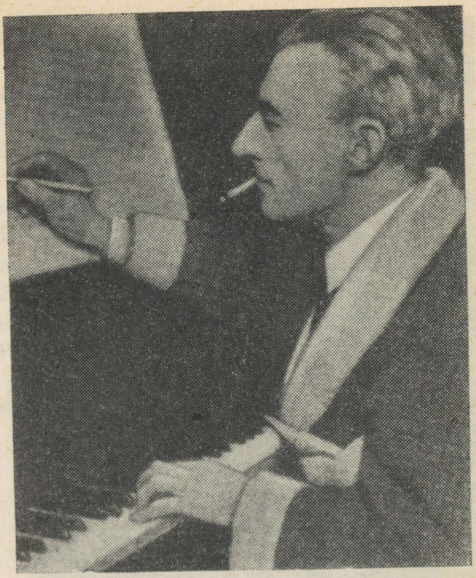
III osa — «Tuule ja mere kõne». Ärev, trillerdav muusika, rahutu ja liikuv, järjest muutuv. Siin on keelpillide «tuulehood» ja vaskpillide «voogavad lained». Nii meri kui tuul on võimsad, ülevad, vabad. Nad rahunevad, kuid seejärel tõusevad aegamööda uuesti ning valitsevaks saab mere uhke stiihia.

44. «Tuule ja mere kõne»



Impressioniste huvitasid ühiskond ja selle probleemid vähe. Karmi sotsiaalse võitluse 'aegu põgenesid nad tegelikkuse eest loodusesse, eksootikasse ja antiikmaailma. See ei vähenda sugugi nende loomingu seesmisi väärtusi ega uut ja suurepärast, mida nad andsid meie tunnetusmaailmale.

Impressionismi mõju Euroopas oli laialdane. Ta mõju on tunda ka tänapäeva heliloomingus.



Maurice Ravel

EKSPRESSIONISM

20. sajandile omased teravad vastuolud, mässuvaim, jõulised kired, tundeküllus, kiire elutempo — see kõik leidis vastukaja ekspressionistlikus muusikas ja üldse kunstis. Kunstnikud väljendavad end intensiivselt, käsitledes ka üldinimlikke probleeme: viletsust, sõjakoledusi. Esiplaanil on inimese hingeelu.

Väljend «ekspressionism» tuli esmalt tarvitusele kujutavas kunstis ja tähistas 20. sajandi alguses üht koolkonda (Picasso, Kandinsky, Feininger, Klee), kelle looming oli vastukaaluks impressionismile (Degas, Renoir, Monet, Manet). Termini eesliide «*im-*» asendati eesliitega «*ex-*», mis tähendas, et taheti näidata täielikku pööret mõtlemises, üleminekut muljeist, mida annab välismaailm, enda sisemaailma väljendamisele sõna psühhoanalüütilises tähenduses. Kunstnik kaldus teinekord irratsionaalsusse, hüsteerikasse või traagikasse. Ekspressionist ei loo alati



Arnold Schönberg

realistlikke pilte elust, mõõduandev on subjektiivne prisma. Tuntud saksa kunstiteadlane A. Schering iseloomustas seda voolu sõnadega: ekstaatika, erootika, alateadlikkus, müstika, hallutsinatsioonid, ebaselgus ja juhuslikkus.[1]

Muusikas avaldus ekspressionism umbes 1910. a. paiku ja viis tundelisest programm-muusikast ning Debussy koloristlikest efektidest uues suunas, abstraktset laadi muusika poole, mis eitas muusika traditsioonilisi printsiipe — klassikalist meloodikat, harmooniat ja polüfooniat.

Voolu silmapaistvamad esindajad on austria heliloojad Arnold Schönberg (1874—1951), Alban Berg (1885—1935), Anton Webern (1883—1945) ja Ernst Křenek (1900).

[1] А. Альшванг, Экспрессионизм в музыке. «Советская музыка», 1959, № 1, lk. 64.

Silmapaistvamaid ekspressionistlikke teoseid on Schönbergi ooper «Õnnelik käsi», monodraama «Kuu ja Pierrot», Bergi ooper «Wozzeck», Křeneki ooperid «Hüpe üle varju» ja «Johnny mängib».

Vool mõjutas 20-ndail aastail ajavaimuna paljude heliloojate loomingut.

Ekspressionismi tüüpilised jooned peegeldavad kaasaja inimese psüühikat. Meloodia on tähtsal kohal, kuid omapärane, harmooniast sõltumatu, teinekord «nurgeline» ega tugine tonaalsele alusele. Harmoonias pole ekspressionistile «häid» ega «halbu» akorde — peaaegu kõik on lubatud sügavama ning intensiivsema väljenduse huvides. Ka polüfooniat kasutati uudselt: meloodilised liinid on iseseisvad ega sõltu üksteisest (nn. lineaarne printsiip).
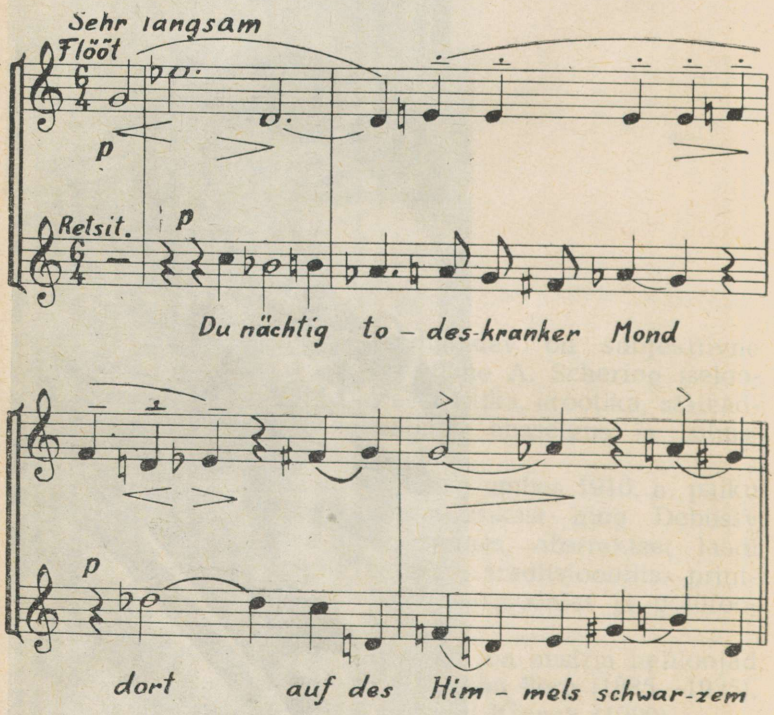


Anton Webern

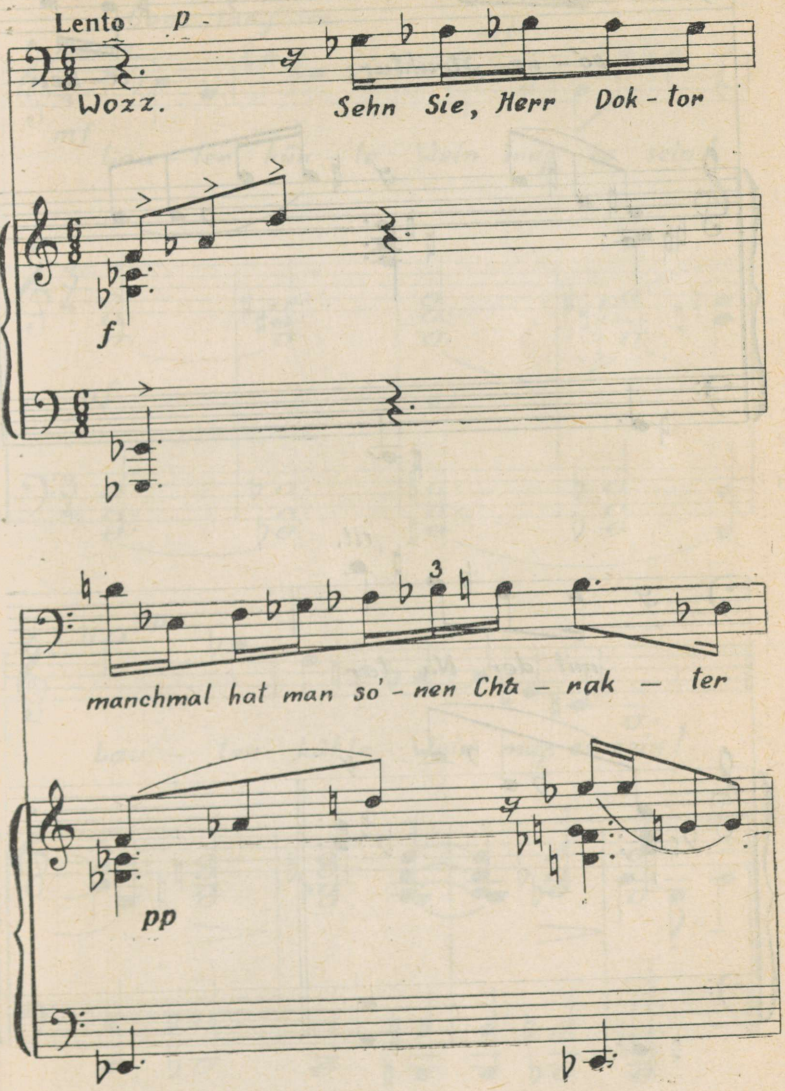
Orkestri koosseis pole eriti suur, tähtsal kohal on puhk- ja löökpillid ning klaver. Tehnilised võtted on uudsed: rohkesti *glissando*'sid («libisemisi» helidel), sordiini kasutamine, keelpille mängitakse poogna puupoolega (*col legno*) jms. Ekspressioniste huvitasid enam pillide kõlajõud, kõlavärvid, dünaamika. Vorm muutub üldse vabamaks, asümmeetriliseks, kaotades kindlad piirjooned.
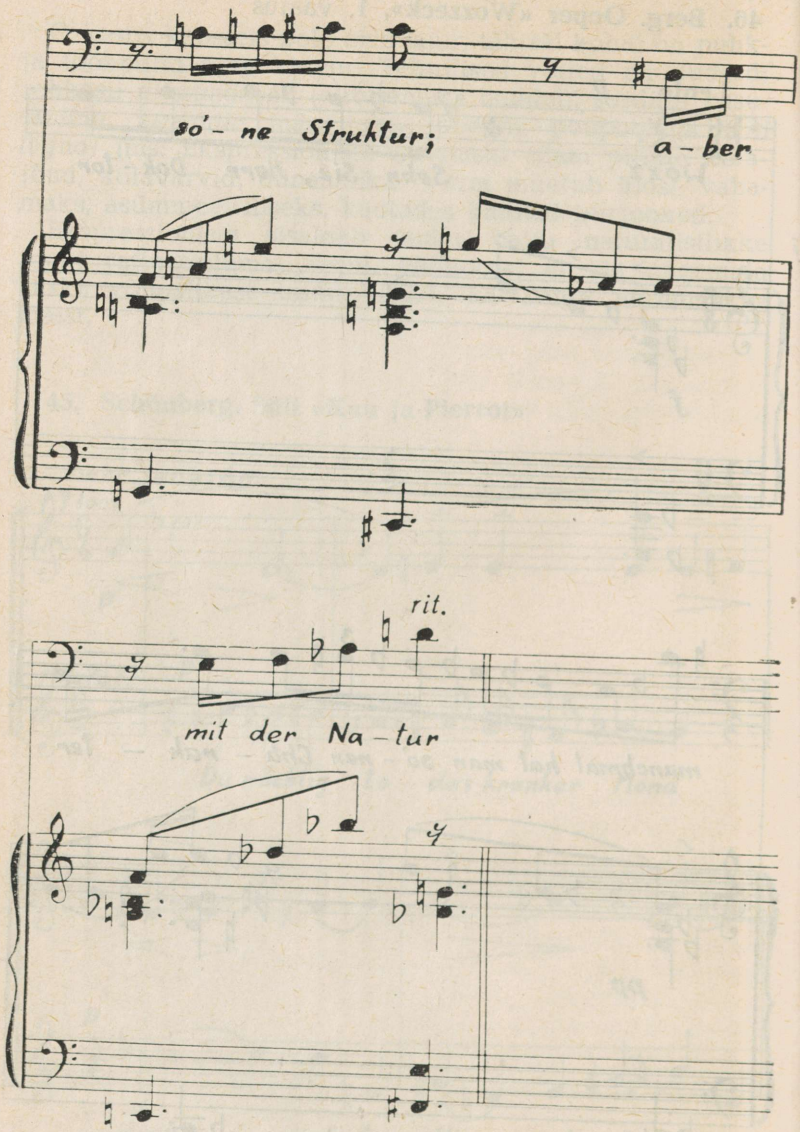
Ekspressionism sisaldab endas palju naturalistlikke jooni rafineeritumal kujul. Heliloojal ei jää nägemata ükski võimalikest inimtundeist, ka kõige äärmuslikumaist.

45. Schönberg. Süit «Kuu ja Pierrot»
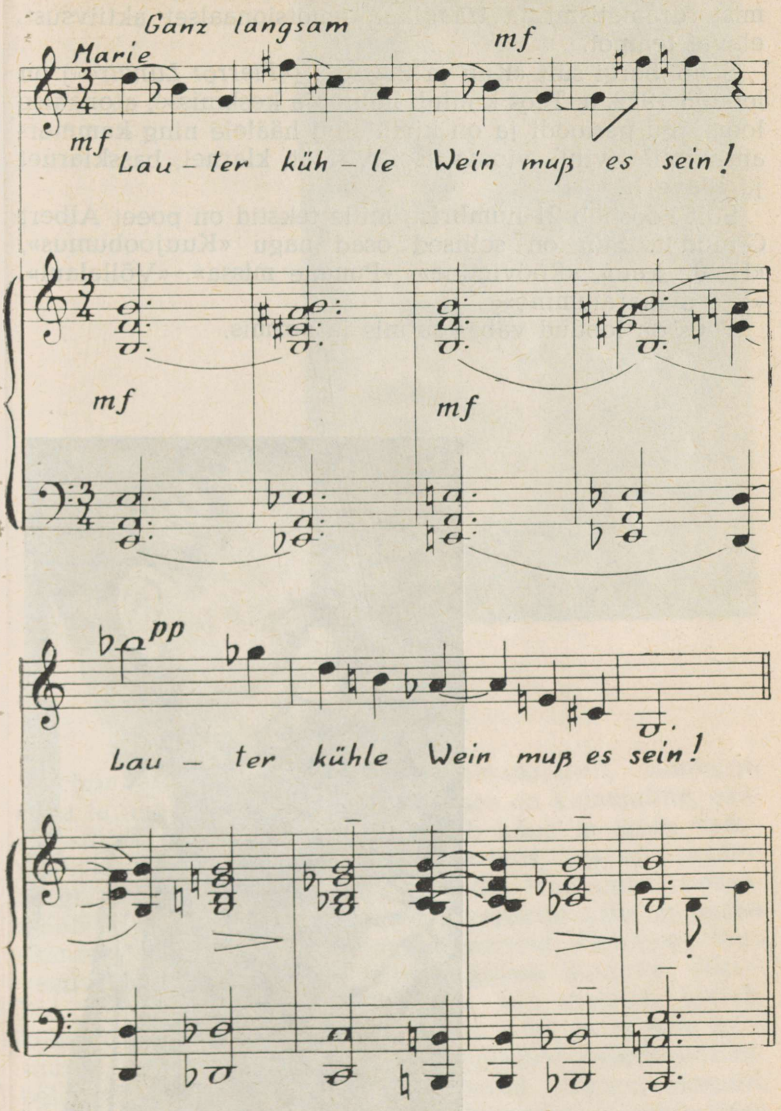


46. Berg. Ooper «Wozzeck», 1. vaatus




so' - ne Struktur;
a - ber
rit.
mit der Na - tur

47. «Wozzeck». Marie



Kaasaja teised voolud kasutavad ära ekspressionistide muusika parimaid jooni: sügavat psühholoogilist lähenemist, dramatismi ja traagikat, emotsionaalset aktiivsust, elavat tempot.

Schönbergi süit «Kuu ja Pierrot» («*Pierrot Lunaire*») on loodud 1912. a. Teos kuulub helilooja keskmisse, atonaalse loomingu perioodi ja on kirjutatud häälele ning kammeransamblile (viiul, vioola, tšello, flööt, klarnet, bassklarnet ja klaver).

Süit koosneb 21 numbrist, mille tekstid on poeet Albert Giraud'lt. Siin on sellised osad nagu «Kuujoobumus», «Haige kuu», «Röövimine», «Punane missa», «Võllalaul», «Pea maharaiumine».

Teos on loodud vabas rütmis ja vormis.



Ernst Křenek



Alban Berg

Schönberg kasutab inimhäält omapäraselt, maneeris, mida ta nimetab *Sprechstimme* — see on kummaline, ekspressiivne deklamatsioon, mis asub kõne ja laulu vahepeal. «Kuu ja Pierrot» oli esimene teos, mis viis Schönbergi nime laiemasse kuulajaskonda. Kuutõbine, nõrgameelne Pierrot, tema muusikaline karakteristika on saksa ekspressionismi silmapaistvamaid näiteid. Helilooja loob veenva, kuigi kavatsetult ühekülgsusse kalduva, närvilise, õnnetu inimese halli portree, kes sosistab, laulab, kähiseb. Ei ole rõõmu ega kurbust, kontrastid pole eriti suured, valitseb üks põhimeeleolu. Saatev kammeransambel ilmestab tabavalt tekstiga antud tundevarjundeid. Schönberg on usutavalt ja peenelt lahendanud endale võetud ülesande tungida Pierrot' sisemaailma ja näha tema silmadega.

Alban Bergi silmapaistvaim teos ooper «Wozzeck» (G. Büchneri libreto) lavastati Berliinis 1925. Sest ajast peale on ooper läinud paljudel maailma lavadel suure menuga.

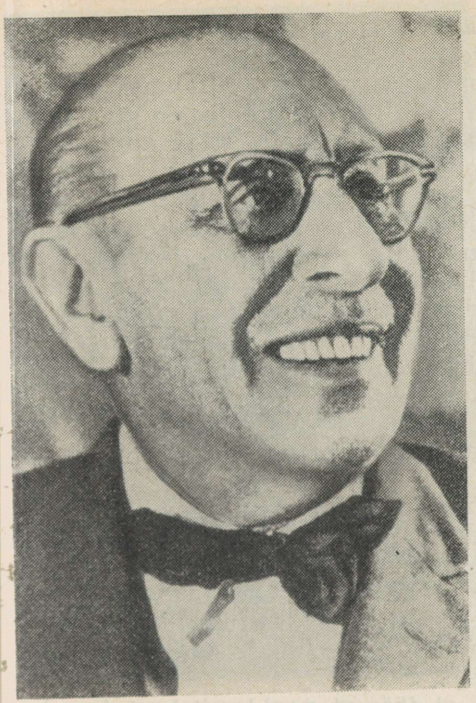
Wozzek on veidi kohtlane sõdur, kes elab vabaabielus oma armsama Mariega. Ehkki neil on laps, petab Marie elukaaslast vahel sõjaväeorkestri dirigendiga. Sellest tekib kord kähmlus dirigendi ja Wozzecki vahel, kus viimane jääb alla. Ühel õhtul, kui Marie koos Wozzeckiga metsas jalutab, jõuavad nad tiigi kaldale, kus armukadedusest raevunud mees naise tapab. Wozzeck siirdub taverni, et juues ja tantsides toimunut unustada. Ta verist kätt pannakse tähele ning Wozzeck põgeneb mõrvakohale, haarab noa ja viskab tiiki. Hullunud oma süüst, sammub ta vette ning upub.

Ooperi kolm vaatust koosnevad lõpetatud, kindlavormilistest stseenidest. Vokaalpartiid on ilmekad. Berg kasutab siin oma õpetaja Schönbergi vokaalstiili, nn. *Sprechstimme*'t (kõnelaul). Harmoonia poolest on teos atonaalne. Täit orkestrikoosseisu kasutab helilooja peamiselt arvukais vahemängudes, stseene laval saadab väiksem kammergrupp. Epiloog vihjab Bergi tugevatele sidemetele saksa hilisromantismiga (Mahler). Nagu «Carmen» nii ka «Wozzeck» loob täiesti omalaadse atmosfääri. Ta viib kuulaja viirastuslikku helimaailma, näitab 19. sajandi Saksa väikelinna elu preisi vaimu, jõhkrust, vaesust ning tühisust. Ooperi karakterkujud ulatuvad siiski antud ajast ja olustikust kaugemale, nad on kui inimlike vahekordade sümbolid.

NEOKLASSITSISM

Uusklassika elustab klassitsismi vorme, kujundeid ja stiilivõtteid uuendatud kujul — loob klassikat n.-ö. kaasaegsel tasemel. Uusklassika on suund meie sajandi muusikas ning tugevaks vastukaaluks hilisromantikute ohjeldamatule emotsionaalsusele. Eriti selgesti on tajutavad Bachi mõjud, mis avalduvad kontrapunktilise koe rõhutamises, varajaste žanrite (süit, tokaata, *concerto grosso* jt.) elustamises, orkestri tämbrite ja võimaluste piiramises, programmilisusest loobumises.

Peamine tendents suundub objektiivse, isikupärase



Igor Stravinski

stiili poole. Scarlatti, Couperini ja Lully muusika mõjusid on samuti märgata, eriti Prantsusmaal ja Itaalias.

Esimene uusklassik oli saksa-itaalia pianist ja helilooja Ferruccio Busoni (1866—1924), kelle loomingus on tähtsal kohal klaveriteosed; iseloomustavaid jooni on ülevus ja läbipaistvus. Uusklassika nurgakiviks said siiski Igor Stravinski (1882) teosed: Oktett puhkpillidele (1923), Klaverikontsert, Serenaad klaverile, ooper-oratoorium «Oidipus Rex», ballett «Apollo Musagetes» (kõik loodud 20-ndail aastal). Helilooja stiil on arhailine.

Selle perioodi instrumentaalteosed tuginevad *concerto grosso* printsiibile. Stravinski tolleaegne klaveristiil tulenes väga paljus 18. sajandi harfikordi mängustiilist. Vii-

mane oli 16.—18. saj. Euroopas väga levinud klahvinstrument, klaveri eelkäijaid.

Kogu oma loomingulise elu vältel on Stravinski püüdnud end mitte korrata, haarates uusi probleeme ning otsides uusi lahendusi. Siiski on märgatav kestev areng suurema stiilipuhtuse ja mõtteabstraktsuse suunas.

Rütm on Stravinski kunstis peamine tõukejõud; helilooja on tähelepanuväärselt elustanud kogu Euroopa muusika rütmi. On märkimisväärne, et esimene silmapaistev edu saatis just tema balletimuusikat («Petruška», «Tulilind»), kus rütm seob dünaamilisi liigutusi ja ekspressiivseid žeste. Helilooja rütmid on jõulised, pingsad, sugereerivad, seejuures nõtked ja paindlikud. Palju esineb vaheldumat meetrumit, sünkoope (rõhu ülekandmist rõhuliselt taktiosalt rõhutule).

Stravinski astus välja hilisromantismi liigse kromaatika vastu.

Helilooja saavutab muusika aktiivsuse kasvu oluliselt harmoonilise mitmeplaanilisuse abil, kasutades üheaegselt erinevais helistikes meloodiaid või akorde (polütonaalsus).

Stravinski on suurepärane orkestreerija. Ta viljeleb 18. sajandi nn. kontserdistiili, kus instrumentide soologrupp on vastandatud üldisele ansamblile. Orkestratsioon on «puhas», ökonoomne.

Helilooja otsiv vaim ei jäänud neoklassitsismi juurde püsima. Oma stiili on ta hiljem järjest muutnud, jõudes lõpuks dodekafooniani välja.

Ka Paul Hindemith arendas 20-ndate aastate keskpaiku kontrapunktilist stiili Bachi vaimus (neli kontserti *op.* 36, klaveristuudiumid *op.* 37). Neis teoseis on ta stiil tahtlikult isikupäratu, vahel mehaaniline.

Teistest uusklassikutest nimetagem veel Alfredo Casellat (1883—1947), Francesco Malipierot (1882), Walter Pistonit (1894).

Uusklassikuile on kõige olulisemad vaim ja vorm. Nende muusika ei sisalda midagi ebaolulist. Paljud uusklassikalised teosed loodi väikestele ansamblitele, vastukaaluks hilisromantikute suurekspaisutatud orkestrikoosseisudele. Vool avaldas mõju ka Prokofjevi loomingule ja ilmneb tema Klassikalises sümfoonias (1917), milles on märgata Mozarti mõjusid.

Voolu mõju on tunda eesti heliloominguski — Eino Tambergi (1930) *Concerto grosso*'s, Arvo Pärdi (1935)



Paul Hindemith
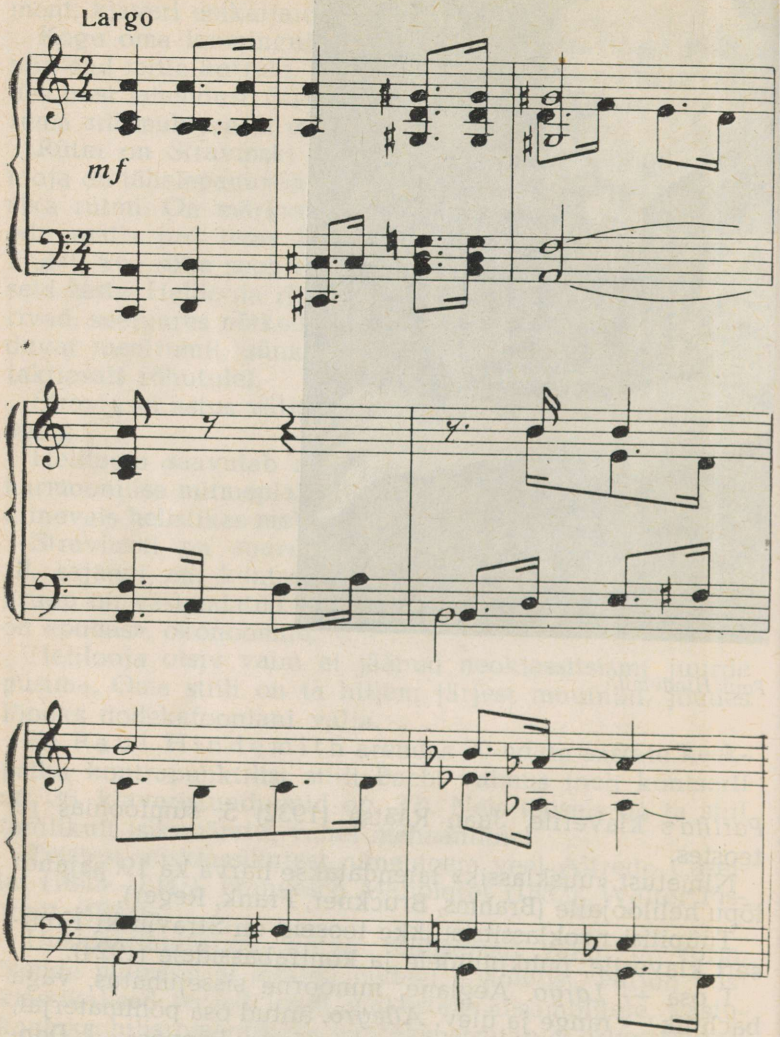
Partita's klaverile, Jaan Räätsa (1932) 5. sümfoonias jt. teostes.

Nimetust «uusklassik» laiendatakse harva ka 19. sajandi lõpu heliloojaile (Brahms, Bruckner, Frank, Reger).

Tüüpilisi neoklassitsistlikke teoseid on Stravinski Kontsert klaverile, puhkpillidele ja kontrabassidele (1924).

I osa — *Largo.* Aeglane, minoorne sissejuhatus, väga bachilik — range ja ülev. *Allegro,* antud osa põhimaterjal, kulgeb voolavalt, peatumatu energiaga. Lõpposa — *Doppio movimento* — tuleb tagasi sissejuhatuse teemale.

48. Kontserdi sissejuhatus



II osa — *Larghissimo*. Ka siin jätkab Stravinski Bachi joont. Harmoonia on uusklassikale omaselt dissoneeriv, kontrapunkt lineaarne.

III osa — *Allegro*. Jõuline ning dramaatiline. Algmaterjali arendab helilooja mitmekülgselt, käsitledes seda marsilaadselt ja kujundades polüfooniliselt. Lõpposa — *Lento* — sisaldab kontserdi sissejuhatuse materjali.

Stravinski kontsert on lihtne, arusaadav ka vähemkogenud kuulajale. Kogu teoses on selgelt märgata helilooja oma käekirja. Kohati leidub siin ka huumorit, midagi venepärast, satiiri.

Temaatiliseks aluseks on kindel rütmilis-intonatsiooniline figuur, mida võiks ennem motiiviks kui teemaks nimetada. Stravinski varieerib ja arendab seda meisterlikult.

KONSTRUKTIVISM

Nagu suuna nimetus näitab, on siin tegemist omalaadse muusikalise «konstrueerimisega», konstruktsiooni esiplaanile toomisega. Sellega tegelesid mitmed silmapaistvad helilooja pärast I maailmasõda. Konstruktivistid rõhutasid ratsionalismi, enam tehnikat kui elavat muusikat. Kahtlemata mõjutasid sellesuunalist arengut kaasaja vastuolud ning ellusuhtumine. Konstruktivistlik muusika on kõlaliselt, nii meloodia kui harmoonia poolest terav, sama võib öelda rütmika kohta.

Väljudes tonaalsuse piiridest, muutus muusika millekski ratsionaalseks, mis eksisteeris rohkem vormi pärast. Konstruktivist eitas mineviku kunsti suurt tähtsust ja muusika rahvuslikke jooni. Voolu esindas prantslane Eric Satie (1866—1925), kuid selle mõju avaldus ajavaimuna paljude teiste autorite teostes — Stravinski varasemas loomingus, Hindemithi «uues asjalikkuses» (*Neue Sachlichkeit*) — muusikas, mida ta kirjutas meie sajandi 20-ndail aastail.

Satie oli esimene helilooja, kelle loomingus ning tegevuses märkame teadlikku loobumist eelnenud traditsioonidest. Ta jõudis arusaamisele, et Wagneri juhtmotiivitehnika on oma aja ära elanud, samuti kui romantiline suund.

Satie enda tagasihoidlik teoreetilis-tehniline ettevalmistus ning ka keskpärane anne takistasid teda heliloomingus eriti silmapaistvaid tulemusi saavutamast. Uusimale prantsuse muusikale oli ta looming siiski põhimõttelise tähtsusega.

Satie loomingus paistavad silma iroonilised ja grotesk-



sed nimetused: «Bürokraatlik sonatiin», «Pundunud prelüüdid (koerale)», «Asjad, nähtuna paremalt ja vasakult», «Kolm pala pirnivormis» jms.

Satie klaverimuusikat iseloomustab lakonism, tahtlik laulva meloodia ignoreerimine, bitonaalne kahehäälsus (kumbki meloodia oma helistikus). Autori loomingu tüüpilised jooned ilmnevad selgelt balletis «Paraad» (Cocteau libreto). Tegevus toimub tsirkuseareenil ja on antud koreograafiliste vahenditega. Pablo Picasso lavakujundus oli kubistlik-geomeetrilistes vormides.

Satie muusika on siin küllastunud džässilikest rütmidest, kabareeintonatsioonidest, terav ja lärmakas, kuid omalaadne. Balleti esietendus 1917. a. tõi kaasa skandaali ning tegi helilooja nime tuntuks.

«Uue suuna» teoreetik oli Jean Cocteau (1891—1963), kirjanik, kes kutsus looma tervet, jämedat, agressiivset, selget, illusioonivaba kunsti argipäeva jaoks. Ta soovitas heliloojaile leida teemasid tänavalt, tsirkusest ja mujalt avalikest kohtadest.

Satie muust loomingust erineb märksa muusikalis-lavaline pantomiim «Sokrates», mille helikeel on lähedane klassikutele, range ja tõsine.

Üks Satie originaalsemaid ideid oli nn. möbleeritud muusika loomine ja ettekanne. Koos Milhaud'ga kirjutas ta muusika väikesele kammeransamblile. See esitati ühes Pariisi galeriis kontserdi vaheaegadel. Iga muusik asus saali ise nurgas ja üks rõdul, et ruumilisuse efekti saavutada.

Kõigile vigureile vaatamata püüdis Satie siiralt oma kunsti kuulajaile lähendada, tegeles huvitavate vormiotsingutega. Helilooja viimased teosed — balletid «Merkuur» ja «Vaheaeg» ei saavutanud populaarsust. Alates 1960-ndaist aastaist on Prantsusmaal märgata suuremat huvi Satie pärandi vastu.

Satie ironiseeris romantismi ja impressionismi üle nii loomingus kui vestlustes noorte muusikutega. I maailmasõja ajal kujunes välja noorte heliloojate grupp «Kuuik» («*Les Six*») Satie ja Cocteau ideelisel juhtimisel. Sinna kuulusid Louis Edmond Durey, Darius Milhaud, Arthur Honegger, Georges Auric, Francis Poulenc ja Germaine Tailleferre. Noored lugesid Satie'd oma vaimseks ja muusikaliseks õpetajaks. Kõigil kuuel olid siiski oma erinevad loomingulised tõekspidamised ning kalduvused ja

neid sidus peamiselt isiklik sõprus. «Kuuiku» liikmete loomingulised teed läksid edaspidi eri suundades. Neist kõige silmapaistvamad on Milhaud ja Honegger.

Tol perioodil näitas Milhaud end esmajoones sümfonistina, kuigi kirjutas ka palju kammermuusikat. Muusika on kammerlik, koloriidilt helge. Loomingu omapäraks nagu teistelgi «*Les Six*'i» liikmeil oli suund polütonaalsuse poole.

A. Honegger pidas silmas klassikaliselt selget vormi (oratoorium «Kuningas Taavet»).

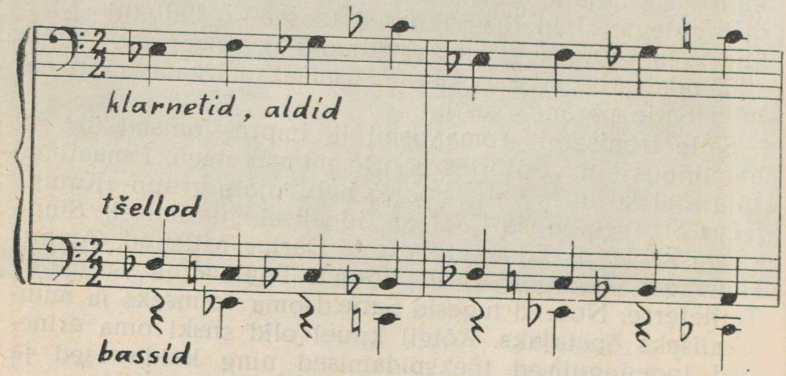
Tüüpiliseks «uue suuna» teoseks tol perioodil oli Honeggeri sümfooniline pilt «*Pacific* 231». Ka F. Poulenc ja G. Auric lasksid end mõjutada urbanismist ja džässist.
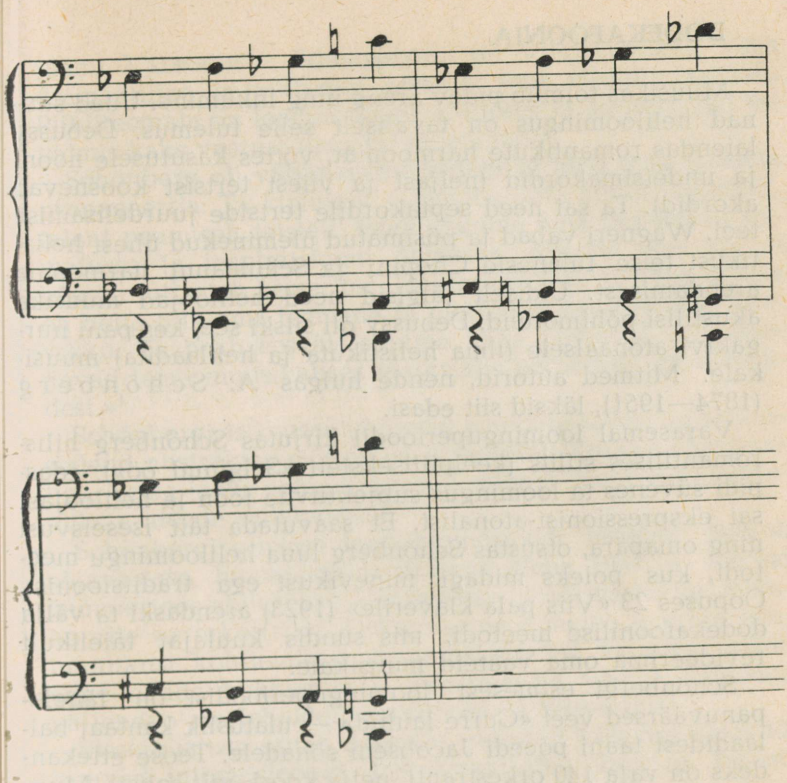
Honeggeri «*Pacific* 231» (1923) on esimene nn. mehaanilise muusika näide. Siin on edasi antud pilt võimsa veduri liikumisest, milleks kasutatakse helijäljenduslikke võtteid. Nagu helilooja ise märkis, seadis ta endale ülesandeks anda matemaatiliselt arvestatud rütmiline kiirendus, samal ajal kui liikumine ise aste-astmelt aeglustub.

Algul saab vedur «hinge sisse», kerkib aurupilvi ning algab liikumine, mis muutub sujuvaks. Puhkpillid toovad kuuldavale mehaanilisi, «nurgelisi» intonatsioone, keelpillid passaaže. Meetrum kulgeb katkematult, ta on terav, aktsenteeritud. Veduri jõud kasvab, ta vilistab ja läheb ähkides edasi.

Muusikas ei puudu ere, dünaamiline alus, selle pidev kasv. Teos oli omal ajal väga populaarne.

49. A. Honegger. «*Pacific 231*»





Tüüpilisi konstruktivismi jooni on mehaanilise liikumise reprodutseerimine, masinate ja mehhanismide töö imiteerimine. See avaldus Milhaud' teoses «Põllumajandusmasinad» (häälele ja 7 instrumendile), vene helilooja Aleksei Mossolovi teoses «Tehas» (sümfooniaorkestrile). Konstruktivistid kajastavad ka suurlinna närvilist elurütmi.

Paljudele heliloojatele oli see vool vaid teatavaks arenguetapiks uue ja omapärase otsinguil.

DODEKAFOONIA

Muusikas toimub pidev areng ning liikumine. Uued suunad heliloomingus on tavaliselt selle tulemus. Debussy laiendas romantikute harmooniat, võttes kasutusele noonja undetsimakordid (neljast ja viiest tertsist koosnevad akordid). Ta sai need septakordile tertside juurdelisamise teel. Wagneri vabad ja püsimatud üleminekud ühest helistikust teise tulenesid Chopini ja Schumanni harmoonia arendamisest. Üldiselt jälgisid need heliloojad muusika akustilisi põhimõtteid. Debussy oli siiski see, kes pani nurgakivi atonaalsele (ilma helistikuta ja helilaadita) muusikale. Mitmed autorid, nende hulgas A. Schönberg (1874—1951), läksid siit edasi.

Varasemal loominguperioodil kirjutas Schönberg hilisromantilises stiilis (keelpillisekstett «Selginud öö»), edaspidi süvenes ta loomingus subjektiivne joon ja heliloojast sai ekspressionist-atonalist. Et saavutada täit iseseisvust ning omapära, otsustas Schönberg luua heliloomingu meetodi, kus poleks midagi minevikust ega traditsioonist. Oopuses 23 «Viis pala klaverile» (1923) arendaski ta välja dodekafoonilise meetodi, mis sundis kuulajat täielikult revideerima oma vaateid muusikale.

Schönbergi esimesest loominguperioodist on tähelepanuväärsed veel «Gurre laulud» — ulatuslik kantaat ballaadidest taani poeedi Jacobseni sõnadele. Teose ettekandeks on vaja 140 orkestranti, nelja koori, viit solisti. Muusika on üliemotsionaalne.

Teisest loominguperioodist väärivad tähelepanu Kolm klaveripala, kus kaovad erinevused konsonantsi ja dissonantsi vahel ning helistik. Siia kuuluvad ka kaks ekspressionistlikku lavateost, mida ei saa siiski ooperiks nimetada: «Ootus» (monodraama), milles ainsaks tegelaskujuks on naine, kes öösel eksleb metsas oma kaotatud armsamat otsides, ja «Õnnelik käsi». Viimase tegevus on äärmiselt sümboolne: autor käsitleb õnneprobleemi ja võitlust inimese kõrgema ning madalama loomuse vahel. Silmapaistvamaid teoseid on veel Viis pala orkestrile ning «Kuu ja Pierrot».

Dodekafoonilisest perioodist on Variatsioonid orkestrile väga jõuline teos. Paljudes hilisemates töödes on märgatavad tonaalsuse momendid: 1942. a. loodud suurepärases Klaverikontserdis, Oodis Napoleonile, kantaadis «Ellu-

jäänu Varssavist». Silmapaistev on Viiulikontsert, väga dramaatiline ja võib-olla raskeim teos viiuliliteratuuris. Piibliteemale on loodud ooper «Mooses ja Aaron», millest valmis kaks vaatust (teos on lõpetamata).

Schönberg oli väljapaistev pedagoog ning oma vaadete propageerija. Ta kirjutab: «Geenius õpib ainult iseendalt, talent peamiselt teistelt. Peab uskuma oma fantaasia eksimatusse ja inspiratsiooni õigsusse. Apostel, kes ise ei hõõgu, jutlustab ketserlust. Helilooja kõige tähtsam võime on heita pilk oma teemade ja motiivide kaugeimasse tulevikku. Ta peab eeskätt suutma näha järeldusi, mis tulenevad tema muusikalises materjalis peituvaist probleemidest.»[1]

Schönbergi isiksuses ühinesid emotsionaalsus ja fantaasialend abstraktse mõtteviisi ning intellektuaalse kontrolliga. Tema jaoks polnud muusika midagi muud kui loominguliste ideede esiletoomine.

Schönbergi viimase loominguperioodi teoseist paistab sõjavastase, humanistliku süžeega silma 1947. a. loodud kammerteos «Ellujäänu Varssavist» (deklamaatorile, meeskoorile ja orkestrile). Deklamaator kõneleb juutide ebainimlikust kohtlemisest getos sakslastest valvurite poolt enne nende hukkamist II maailmasõja päevil. Muusika väljendab meeleheidet, närvilisust ja hüsteeriat.

Sissejuhatuse esitab orkester, rahutult kõlavad üksikud, teravad intonatsioonid. Instrumentaalne foon on tagasihoidlik ja napp, kandev osa — deklamaatoril.

Sündmustiku pinge kasvades hääl tõuseb — deklamaator ise kujutab üht kannatajaist. Ta räägib peksmisest hukkamispäeva hommikul, mis kutsus esile spontaanse vaimse vastupanu kõigi poolt: juudid (meeskoor) alustavad vana vaimulikku laulu, mis sümboliseerib rahva murdumatut vaimu.

Dodekafooniline meetod kasutab kõiki kromaatilise gamma 12 heli absoluutselt võrdõiguslikena ning üksteisest sõltumatuina. Dodekafoonia nimetus tuleneb kreeka keelest: *dōdeka* — kaksteist ning *phōnē* — heli.

Nn. range ehk klassikaline dodekafoonia lähtub seeriast — mingist iseseisvate, kordumatute helide reast,

---

[1] J. Machlis, Introduction to Contemporary Music. W. W. Norton and Co. Inc., New York 1961, lk. 352.

mille alusel luuakse helide liikumine horisontaalselt ning sama põhimõtte alusel kooskõlad vertikaalselt. Eri seeriad võivad esineda üheaegselt, seeria võib ühest häälest teise minna, jaotuda üheaegselt kõlavate eri häälte vahel jne. Seeria on teose luustik: helilooja saab teda kasutada esialgsel kujul, vastupidises järjekorras, uude kõrgusse viies, rütmi, tämbreid ja registreid muutes jne.

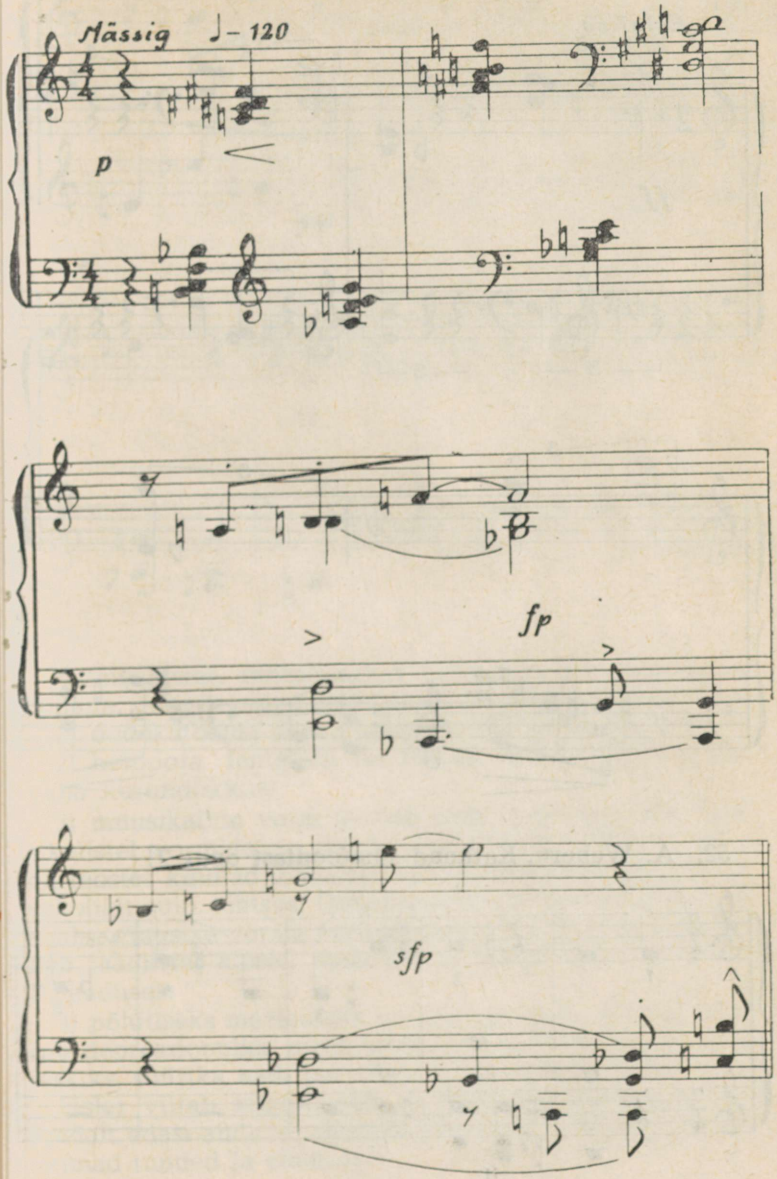
See süsteem, nagu muusikaajalugu näitas, ei kujunenud siiski süsteemiks iseenda pärast, vaid andis võimalusi avaraks emotsionaalseks väljenduseks.

Dodekafoonilise muusika loomine on erilaadne ning raske protsess, sest see kompositsioonimeetod erineb täiesti kõigest seniolnust. On vale arvata, et siin on tegemist ainult helilooja ratsionaalse mõtlemisega. Seeriamuusika parimad teosed räägivad selle vastu, neis leiab väljenduse kaasaja inimese komplitseeritud sisemaailm. Tõsi, juba Schönbergi esimesed keelpillikvartetid, loodud ekspressionistlikus vaimus atonaalse muusikana, tekitasid paljudes kuulajais teravat vastuseisu, ent see ei vähendanud nende väärtust tänapäeva jaoks. Kaasaegne kuulaja võtab neid teoseid vastu kui täiesti mõistetavaid. Sama juhtub aja jooksul ka sama helilooja dodekafoonilise muusikaga. Kuulajale tuleb anda võimalus sellega tutvuda ning harjuda, pidades silmas autori lähenemisviisi ja esteetilisi tõekspidamisi. Helilooja märkis juba 1911. aastal: «Paistab, et vähemalt teatud ajaks peavad konsonantsid muusikast kaduma, kuni on kõrvaldatud tonaalsuse printsiip. Tonaalne konsonants seab oma nõuded kõigele, mis talle eelneb ning järgneb. Siit järeldub, et konsonantsid kalduvad haarama ülekaalu ja võiksid rikkuda uue süsteemi (s. t. dodekafoonilise) tasakaalu.»[1] Silmapaistva andega heliloojana suutis Schönberg oma meetodis peituvaid võimalusi maksimaalselt kasutada, luues eredaid, suurt kunstilist ekspressiivsust omavaid teoseid. Helilooja mõjutas kaasaegse muusika edasist arengut.

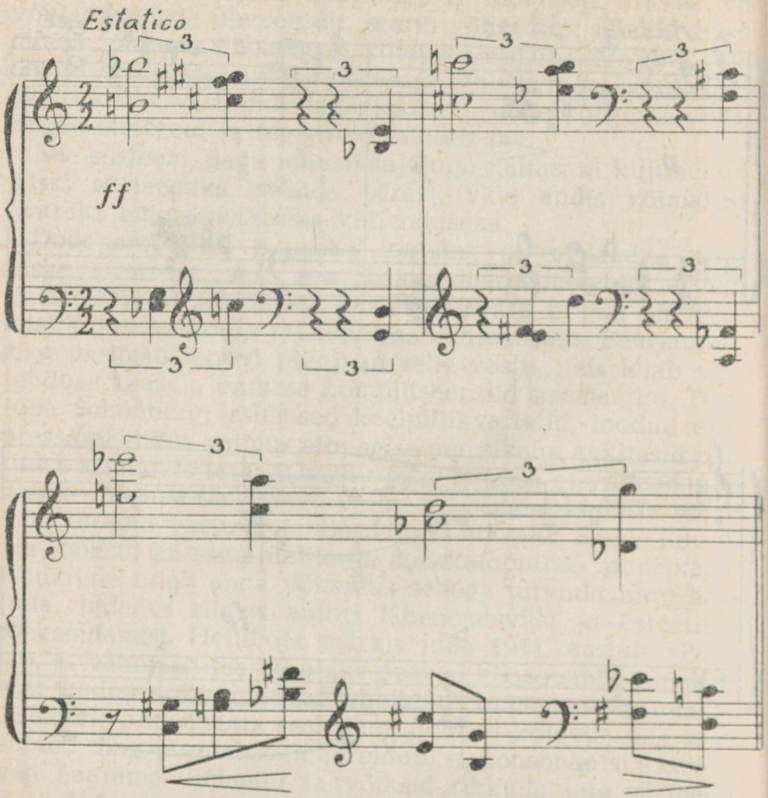
---

[1] J. T. Howard, J. Lyons, Modern Music. Rev. edition. Published by the New American Library, New York 1963, lk. 64.
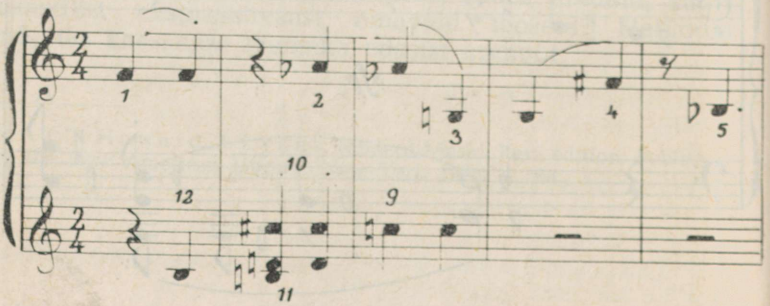
50. **A. Schönberg. Klaveripala** *op.* 33 a.

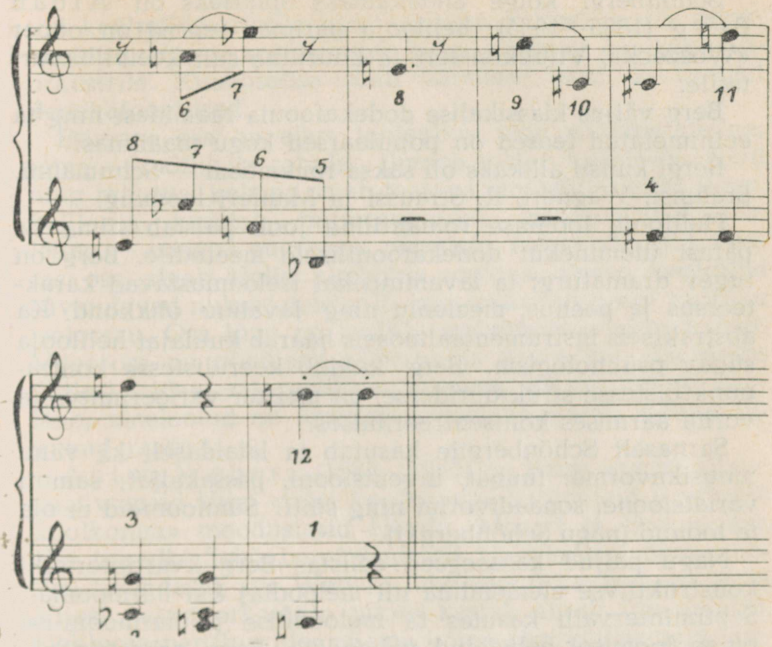


51. A. Berg. Lüüriline süit keelpillikvartetile, III osa



52. A. Webern. Katkend sümfooniast *opus* 21





Hanns Eisler, tuntud saksa helilooja ning Schönbergi õpilane, märgib range dodekafoonia tüüpiliste joontena:

1) dodekafoonia ei saa kasutada rahvamuusikat;

2) helilooja fantaasia on seotud süsteemiga, puudub vaba kujundlikkus;

3) muusikaline vorm kaotab oma tavalise mõtte. Klassikalistel vormidel ja nende osadel (näit. sonaat-allegro) on teostes kindlad tonaalsed suhted, millel on arengu seisukohalt suur tähtsus. Dodekafoonias ei saa olla funktsionaalse muusika vorme (muusikavormid, kus muusika põhineb laadilisel alusel, mažooril ja minooril) klassikalises tähenduses;

4) põhiliseks meeleoluks on äärmine valu. Kurbus muutub depressiooniks, meeleheide hüsteeriaks, huumor groteskiks, lüürika näib purustatud klaasmänguasjana.

Eisler viitab selgesti sellele, mida see meetod suudab eredalt edasi anda — need on inimese äärmuslikud, sügavaimad tunded ja elamused.

Schönbergi kõige andekamaks õpilaseks oli Alban Berg (1885—1935); helilooja parimad teosed on ooper «Wozzeck», Viiulikontsert ja Lüüriline süit keelpillikvartetile.

Berg väljus klassikalise dodekafoonia raamidest ning ta eelnimetatud teosed on populaarsed kogu maailmas.

Bergi kunsti allikaks oli saksa romantism — Schumanni, Brahmsi, Wagneri, R. Straussi ja Mahleri looming.

Helilooja loomuse romantiline joon paistab silma ka pärast üleminekut dodekafoonilisele meetodile. Berg on tugev dramaturg: ta lavamuusikat iseloomustavad karakteersus ja peenus, meeleolu ning lavaline õhkkond. Ka abstraktseis instrumentaalteoseis haarab kuulajat helilooja sügav psühhologism. Berg kaldub keerulistesse kontrapunktilistesse struktuuridesse, on meister varieerimises ja vormi äärmises kontsentreerimises.

Sarnaselt Schönbergile kasutab ta laialdaselt ka vanu muusikavorme: fuugat, inventsiooni, passakaljat; samuti variatsioone, sonaadivormi ning süiti. Sümfooniaid ei ole ta loonud (nagu Schönbergki).

Nagu paljud kaasaegsed eelistas Berg kvartintervalli konstruktiivse elemendina nii meloodias kui harmoonias. Septimintervalli kasutas ta meloodilise ja harmoonilise pinge loomisel eelistatud vahendina. Bergi orkestripartituurid näitavad teda rikkaliku kujutlusvõimega meistrina; need on ökonoomsed, klassikaliselt selged. Neis leiame dodekafoonilise kooli kogu omapära: hääbuvad *glissando*'d, trillerid, passaažid sordiiniga, flažoletid (ülemhelide kasutamine keelpillidel).

Heliloojale on omane nn. konstruktiivse rütmi kasutamine; rütmiline kude on peen ja paindlik, samuti kui sellele ehitatud meloodia.

Oma elu viimased aastad töötas Berg ooperi «Lulu» loomisel. Naispeategelane Lulu on nn. saatusliku naise tüüp, kes hukutab kõiki, sest kõik hukutavad teda. Siin on mängus mõrv, väljapressimine, seksuaalsed ebanormaalsused ja vangla. Säärane ainevalik sobis 20-ndate aastate Lääne-Euroopa sotsiaalse ning vaimse õhkkonnaga.

Bergi viimaseks teoseks on Viiulikontsert. Siin on palju helget lüürikat, süvenenud mõtisklusi. Helilooja kirjutas teose noorelt surnud sõbratari mälestuseks.

Bergi silmapaistvamaid kammerteoseid on Lüüriline süit keelpillidele (1925—1926). See oli esialgselt komponeeri-

tud keelpillikvartetile ning saavutas kiiresti suure populaarsuse. Hiljem seadis autor kolm keskmist osa keelpilliorkestrile. Kuueosalise süidi äärmised osad on rangelt dodekafoonilised.

Esimene osa on elav, tantsuline ning rõõmsailmeline; teine — mõtlik ja rahulik, ilmneb teatav nukrusevarjund ning rahutus; kolmas omab teatava fantastilise pildi ilmet, helilooja kasutab mitmesuguseid mänguvõtteid (*col legno* — poogna puuosaga, *pizzicato, tremolando* jt.). Neljas osa algab tšello kaebliku soologa, teised keelpillid süvendavad nukrat meeleolu, mis omandab peagi kirgliku iseloomu. Osa lõpp on mõtlik, melanhoolne ning hämar. Viies osa on põhiliselt aktiivne ja tantsuline, sisaldades ühtlasi midagi saladuslikku. Viimane (kuues) osa on aeglane, meeleolud on looritatud, melanhoolsed, mõtted liiguvad raskelt.

Anton Webern (1883—1945) on Bergi kõrval silmapaistvamaid Viini «teise koolkonna» heliloojaid («esimese koolkonna» moodustasid Haydn, Mozart ja Beethoven). Kui teisedki Schönbergi õpilased klassikalisi vorme tublisti tihendasid, siis Webern läks veelgi kaugemale: tema Viiest palast orkestrile pikim kestab ainult ühe minuti. Helilooja partituurides näeme kõige ebatavalisemaid instrumentide kombinatsioone. Pille kasutatakse kõige äärmisemais registreis, nad mängivad tihti üksteise järel ning väga lühikest aega. Säärane tehnika pöörab suurt tähelepanu iga pilli individuaalsele tämbrile ja annab sellele palju suurema kaalu. Webern laiendas Schönbergi kordumatute helide printsiibi ka tämbritele.

Tema teostes on käike, mille iga heli mängib eri instrument. Tulemuseks on nn. kõlavärvimeloodia (*Klangfarbenmelodie*). Muutuvad tämbrid omandavad peaaegu meloodia väärtuse; sellistes käikudes on tämber niisama tähtis kui helikõrgus. Vaatenurk «heli heli enese pärast» on Lääne avangardistide loomingu olulisi põhimõtteid. Webernil ühineb tämbriline tundlikkus peene dünaamikaga ning samaväärse rütmiga.

Küps Weberni stiil avaldub ta sümfoonias *op.* 21. Nii selles kui järgnevais teoseis on dodekafoonilist tehnikat kasutatud seniolematu täpsusega; helimaterjal loob endale vastava vormi. Sümfoonia kestab 10 minutit; siin tunnetame samasugust mõttekontsentratsiooni ning helikoe «hõredust» nagu mujalgi. Heliread on kujundatud nii, et

rõhutada iga heli, näidata ta registrit ning värvingut.

Teistest teostest nimetagem Kontserti 9 instrumendile, klaverivariatsioone, keelpillikvartetti, kahte kantaati ning variatsioone orkestrile. Need teosed viitavad meistrile, kes on kodus kontrapunkti kõige raskemais probleemides ning tuletab temaatiliste vormide rikkuse väikseimast muusikalisest materjalist kõige väiksemas võimalikus ruumis, säilitades samaaegselt nende vormide range ühtsuse. Webern läheb Schönbergist kaugemale, luues kindla kordumatu rea ka tämbritest ja helivältustest. Nii suundus ta nn. totaalsesse serialismi, millist joont jätkasid hiljem P. Boulez ja K. Stockhausen. Jättes kõrvale Weberni muusika tehnilised peensused, peab siiski nentima selle omapärast, ebatavalist kõlavust.



Pierre Boulez

Pierre Boulez (1925) on prantsuse noorema põlvkonna huvitavamaid heliloojaid. Oma eelkäijaiks peab ta Webernit, samuti Debussyd ja Stravinskit. Võttes lähtepunktiks esimese loomingu, liikus ta nagu K. Stockhausengi totaalse serialismi suunas. Boulezi eesmärgiks oli helide igakülgne range kontroll kuni väikseima detailini, dodekafoonilise seeriatehnika alusel. Taktikriips kaotab oma funktsiooni, rütm ise muutub meetrumiks.

Helilooja käekirja iseloomustavad mõtte kontsentratsioon, suur tehniline vabadus, avar emotsionaalne diapasoon, mis ulatub peenetundelisest lüürikast tormaka ekspressionismini. Muusika on atemaatiline.

Tuntuim Boulezi teos on poeet René Chari sõnadele loodud vokaal-instrumentaalsüit «Vasar ilma meistrita» (1953—1954). Seda esitavad kontraalt, viis instrumenti (flööt, vioola, kitarr, ksülorimba, vibrafon) ja löökpillid. Muusika on särav, vormilt selge, meenutab Ida muusikat. Boulezi ei huvita teksti ja muusika vastavus, vaid lihtsalt sõnade kõla. Teos on üles ehitatud tihedalt seostatud osadest, ühtsus saavutatakse nii teksti kui muusika kaudu. Häält kasutab helilooja mitmekülgselt, näidates selles peituvaid avaraid väljendusvõimalusi. Muusika haarab nii tämbrite värskusega kui rütmika omapäraga.

Uueks sammuks kaasaegse muusika arengus sai nn. aleatoorika (*alea* tähendab kreeka keeles täringumängu). Aleatoorika on omalaadne vastand totaalsele serialismile, ta tähendab heliteose loomise kui ka interpreteerimise vaba meetodit, kus valitseb juhuslikkus nagu täringumänguski. Aleatoorilisele esitusmeetodile pani aluse K. Stockhausen Klaveripalaga nr. 11 (1956). See koosneb 19 fragmendist, pianistile jääb vabadus mängida neid mistahes järjekorras. Pala tuleb esitada kuue erineva tempo, dünaamilise kraadi ja tehnilise võttega (legaato, *staccato* jt.). See kõik võimaldab tohutu hulga variante. Teos kajastab Stockhauseni soovi anda pianistile enam loovat osa.

Boulezi 3. klaverisonaat (1957) annab pianistile samad loomingust osavõtu võimalused kui Stockhauseni eelmainitud klaveripala.

«Range» dodekafoonia pole enam Lääne muusikas valitsev, ta teeb ruumi «vabale» dodekafooniale, kus helilooja kasutab esimesena nimetatud loomingumeetodit

osaliselt (meloodias, harmoonias jne.). Selle süsteemi avarama kasutamise võimalusi pakub orkestrimuusika.

Kaasajal rakendavad dodekafoonilist loomingumeetodit näit. G. Klebe (SFV), B. Maderna, L. Nono (Itaalia), A. Weiss, W. Riegger (USA), S. Nigg, P. Boulez (Prantsusmaa), E. Křenek, H. E. Apostel (Austria); nõukogude heliloojaist — E. Denissov, A. Volkonski, A. Pärt, R. Grinblat, A. Šnitke jt.

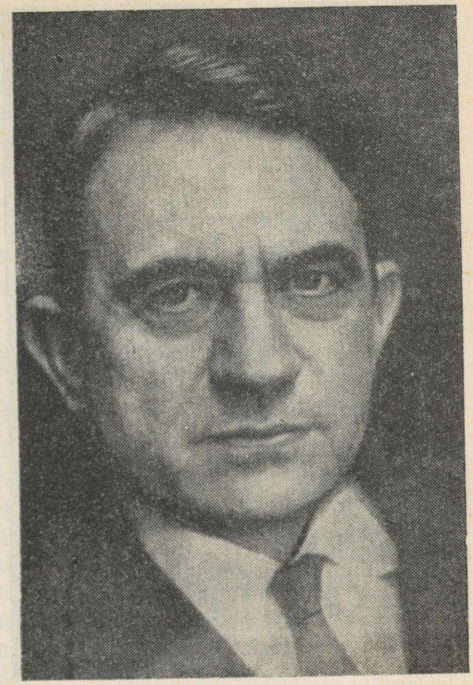
On loomulik, et nõukogude heliloojad kasutavad koos kaasaja temaatikaga ka kõiki loomingulisi vahendeid, mida see nõuab, sealhulgas dodekafoonilist tehnikat.

«KONKREETNE MUUSIKA»

«Konkreetsed» helid ümbritsevad meid kõiki iga päev. Kui viibite linnatänavail, saadavad teid sõidukite müra, kõnekõmin, sammud ja hõiked. Vabas looduses kuulete metsa kohisemist, oja vulinat, linnulaulu jne.

«Konkreetne muusika» — see ongi elavast loodusest kui ka linnakärast saadud helid ja mürad, mis on üles kirjutatud magnetofonilindile. Selliseid esialgseid helitaustu on võimalik töödelda ja teisendada mitmel viisil: helilint pannakse liikuma kiiremini või aeglasemalt, õigetpidi või tagurpidi. Eri helitaustu saab ka üksteisele n.-ö. peale mängida. Nagu näeme, on helilooja-konkreetiku käsutuses tänapäeva helitehnika avarad ja huvitavad võimalused loomulike helitaustade loomiseks kui ka nende sünteesimiseks tegelikkuses puuduval kujul.

Konkreetse muusika loomise aluseks oli magnetofoni leiutamine. Heidame pilgu tagasi 1948. aastasse. Prantsuse akustikainsener Pierre Schaeffer (1910) tegi esimesi katseid mürasid üles kirjutada ja need anti Pariisi raadio kaudu edasi saates nimetusega «Mürakontsert». Järgmisel aastal monteeris Schaeffer oma Sümfoonia ühele inimesele. 1950. a. toimusid esimesed konkreetse muusika avalikud demonstratsioonid Pariisi Sorbonne'i ülikoolis ja Muusika Normaalkoolis. Aasta hiljem organiseeris Pariisi raadio juba spetsiaalse stuudio konkreetse muusika arendamiseks ning leiutati ka moodsam aparatuur. Uurimistööga tegelesid peale Schaefferi ta kaastöötaja Henri ning heliloojad Olivier Messiaen (1908), Pierre Boulez jt.

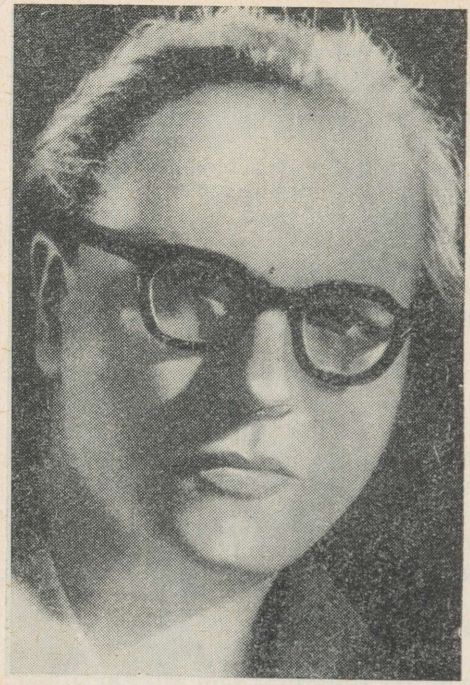


Pierre Schaeffer

Konkreetse muusika olukord on käesolevaks ajaks tugevasti muutunud — on kujunenud arenemisvõimeline, silmapaistev suund Euroopa ja Ameerika muusikamaailmas.

Konkreetse muusika loojad töötlevad helisid ka elektronseadmete abil, kuigi algmaterjal pole elektroonilise päritoluga. Schaeffer kasutab oma stuudios huvitavat aparaati — morfofoni, millega saab helilainete struktuuri muuta. Morfofoni abil muudetakse instrumentide tämbreid tundmatuseni, nad omandavad uue koloriidi. Kogu see tehniliselt esmaklassiline aparatuur annab palju uusi värvikaid helikombinatsioone, mida saab edukalt tarvitada teatris ja kinos heliefektide ning -taustadena.

Schaefferi arvates on «tavalise» muusika loomine ja nootide kirjutamine vanade radade tallamine. Heliloojakonkreetiku ülesanne on otsida ning luua helisevaid ese-



Olivier Messiaen

meid ja asju. Progress seisab tema arvates üha uute tehnoloogiliste võtete kasutamises heliseva materiaa organiseerimisel. Uus muusika on Schaefferi arvates abstraktne, eksisteerib iseendast ja iseendale. Konkreetse ja mineviku muusika vahel valitsevad lepitamatud vasturääkivused. Eelnenu suhtes on Schaeffer üpris üleolev, püüdes oma tehnilisi saavutusi ning uudsust mineviku suurest kunstist kõrgemale seada.

Kui jätta kõrvale Lääne konkreetikute vildakas esteetika, on konkreetne muusika tänapäeval vajalik ning kasutatav. Meil teda omaette heliteostena ei produtseerita. Konkreetikud on kahtlemata loonud originaalse eksperimentaalsuuna.

Konkreetne muusika «Sümfoonia ühele inimesele» valmis 1950. a. Pierre Schaefferi ja Pierre Henri ühisloomin-

guna. Tollal käisid konkreetse muusika valdkonnas alles esimesed otsingud, aparatuur ning selle kasutamise tehnika olid veel kujunemas.

Magnetofonilindilt kuuldub hõikeid, mida toob kuuldavale inimene, kes töötleb rauda, plekki. Sellele järgnevad mutatsioonid instrumendimängust ning inimkõnest (nii üksikud hääled kui inimgrupi kõne).

Konkreetsel muusikal pole muud eesmärki kui esitada kuulajaile nn. konkreetseid helisid «originaalis» kui ka mutatsioonidena — nii ka antud juhul.

ELEKTRONMUUSIKA

Elektronmuusika rajaja saksa helilooja Herbert Eimert (1897) kirjutab järgmist: «Elektronmuusika luuakse elektrongeneraatoreist saadud helide vahetu magnetofonilindile üleskirjutamise teel, ilma et oleks vaja muusikainstrumente ja mikrofoni. Elektronmuusika eksisteerib vaid magnetofonilindil või heliplaadil ning on demonstreeritav üksnes valjuhääldaja vahendusel. Teda ei saa esitada ühelgi instrumendil, sest helielementide arv on siin nii suur, et iga katse leida neile instrumentaalset realisatsiooni kukub läbi.»[1]

Helilooja-«elektrooniku» aparatuur koosneb elektrongeneraatorist, milles elektromagnetilised lained helisid tekitavad, magnetofonist, elektrofiltrist (selle abil saab üleskirjutatavate lainete kuju, s. t. kõlalisi omadusi muuta) ja valjuhääldajast üleskirjutatu kuulamiseks. Helilooja peab enne valima iga heli — selle kõrguse, vältuse, tämbri ning intensiivsuse. Elektrooniku käsutuses on võnkesagedused 15—15 000 hertsini, üle 40 dünaamilise astme. Teos märgitakse üles mitte nootidena, vaid diagrammina.

Põhiline helimaterjal — toon — erineb tavalisest muusikalisest helist: ta on kindla kõrgusega heli, millel puuduvad ülemtoonid, nn. sinusoidne heli. Taktimõõtu ei kasutata.

Elektronmuusika, nagu teda tänapäeval tunneme, tõusis esile veidi peale 1950. aastat. Teed rajasid peamiselt saksa ja ameerika koolkonnad, kuna prantslased olid enam seotud konkreetse muusikaga.

[1] Г. Шнеерсон, О музыке живой и мертвой. Изд. 2-ое, перераб. и доп. «Музыка», 1964, lk. 320.

Saksa kool on keskendunud Lääne-Saksa raadio juurde Kölnis, kus Karlheinz Stockhausen (1928) töötab kolme toongeneraatoriga, mis produtseerivad vastavalt ülemtoonideta siinushelisid, impulsse ja nn. valget müra, mis haarab kõiki helisid nende ülemtoonidega, nii nagu valge valgus sisaldab täielikku värvispektrit.

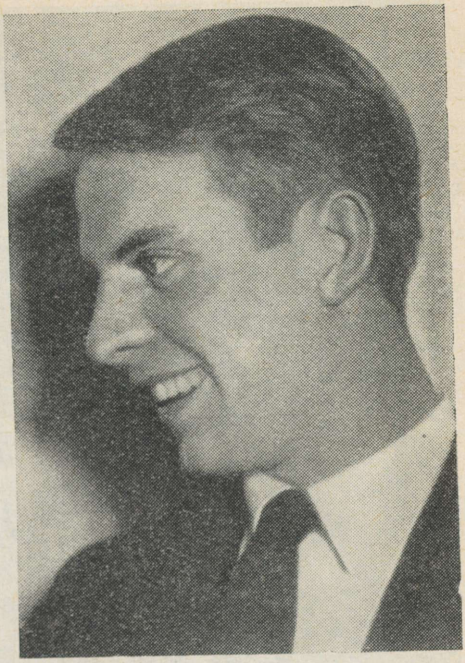
Asja tehniline külg on keerukas: mõned helid kestavad vaid $^1/_{20}$ sekundit. Võib mõõduda mitu nädalat, enne kui helilooja saab oma tööst lõpliku ülevaate. Stockhausen töötas välja helide ülesmärkimise uue süsteemi — diagrammid —, kuna iga pala nõuab helide intensiivsuse, vältuse jne. spetsiaalseid tähistusi.

Orkester sellisena, nagu meil teda tuntakse, samuti avaliku kontserdi vorm kuuluvad Stockhauseni arvates minevikku. Mineviku meistriteoseid võib kuulata kodus plaadilt või raadiost. Teiselt poolt, väidab ta, sisaldab elektronmuusika aja ja ruumi uusi kontseptsioone, mida saab täielikult esile tuua ainult säärase muusika kuulamiseks spetsiaalselt ehitatud kontserdihallis. Stockhausen kavandas sfäärilise auditooriumi, mille seinu katavad valjuhääldajad; keskel on lava, kus istuvad kuulajad, kes kuulevad muusikat stereofooniliselt, igast küljest. Ettekandele võiksid tulla kindlad programmid, mida teatud aja möödudes uuendatakse — justkui kinos.

Stockhausen alustas elektronmuusika loomist paladega, mida ta nimetas harjutusteks (*Studien*). Neist huvitavaim on teos «Noorte laul» (1956), kus ta seob inimhääle puhta elektroonilise heliga. Igal juhul on Stockhausen helilooja uuriva vaimu ja rikkaliku kujutlusvõimega, mille abil ta püüab haarata mitmeid kaasaja helikunsti tähtsaid probleeme.

Stockhauseni «Noorte laul» kuulub helilooja varasemate elektronmuusika-alaste eksperimentide hulka. Peale puhtelektroonilise heli on selles suhteliselt pikas teoses kasutatud poiste kõnekoori ning üht poissi-deklamaatorit. Helitöö on kaheplaaniline: elektronmuusika foon ja kõnekoor, kord on üks, kord teine esikohal. Koori laulev deklamatsioon pole autentne, vaid esitatakse stereofoonilise mutatsioonina; hääled kord kaugenevad, kord lähenevad. Solistdeklamaator hääldab selgelt üksikuid sõnu, mis vahelduvad elektrooniliste «interluudiumidega».

Elektronmuusika arengus oli tähtsaks sammuks elektronsünteesija väljaarendamine. Kallis elektrooniline

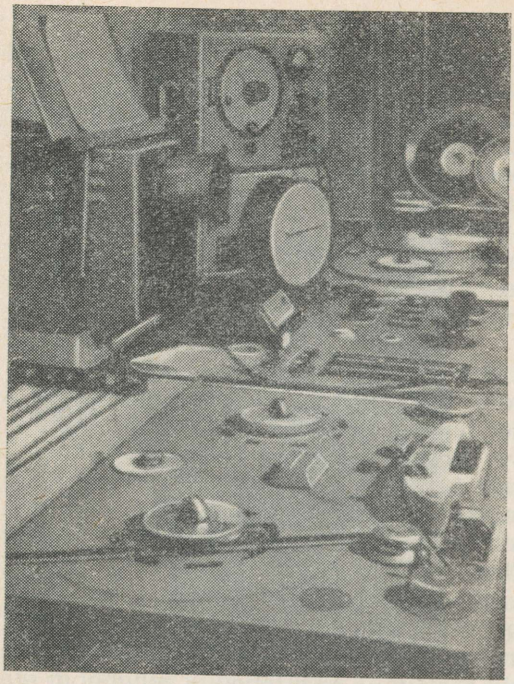


Karlheinz Stockhausen

süsteem võib tekitada iga kujutletavat heli või nende kombinatsiooni, varieerida seda eri tämbrites ning rütmikombinatsioonides, mille arv ulatub kaugele üle tavaliste instrumentide võimaluste. 1960. a. pandi elektrooniline sünteesija kohale USA-s Columbia ja Princetoni ülikooli elektronmuusika keskuses, millega loodi stiimul seda laadi eksperimentide jätkamiseks.

Ameerika kooli keskus on Columbia ülikoolis, kus Otto Luening (1900) ja Wladimir Ussachewsky (1911) alustasid eksperimente umbes üheaegselt sakslastega. Ameeriklased tarvitavad algmaterjalina ka tavaliste instrumentide helisid ja inimhäält, töödeldes neid elektrooniliselt.

Luening, helilooja ning elektronmuusika keskuse direktoreid, selgitab: «Magnetofonilindi lõikudega ettevõetavate arvukate menetluste abil ning lindi liikumiskiiruse



Siinustoongeneraator (tagaplaanil vasakul koos stoppkellaga); esiplaanil — magnetofon ja ostsilloskoop

varieerimisega saavutatakse selline helirea ulatus ning rütmiline komplitseeritus, mida pole võimalik tekitada mingi instrumentide rühma piires. Klaver võib omandada täiendava ulatuse kaks oktaavi allpool subkontra *la*-d ning timpanid võivad mängida flöödi ülemises registris.»[1] Eksperimenteerimisega tegelevad heliloojad Milton Babbitt (1916) ja Roger Sessions (1896) Princetoni ülikooli juures, kus nad said 1959. a. Rockefelleri fondilt materiaalset toetust.

Kõneldes ameeriklastest ei saa mööda minna sellisest nimest nagu Edgar Varèse (1885—1965).

[1] J. Machlis, Introduction to Contemporary Music. W. W. Norton and Co. New York 1961, lk. 630.

Kaasaja heliloomingus on Varèse omapärasemaid, radikaalsemaid mehi. Töötades 20—30-ndail aastail eriti agaralt, leidis ta dirigent Leopold Stokowski näol endale mõtte-kaaslase, kes oma orkestriga helilooja teoseid esitas, vaatamata enamiku traditsioonilise maitsega kuulajate protestidele. Viimaste tõttu katkestas helilooja siiski pikemaks ajaks loomingulise tegevuse.

Varèse'i loomingus avalduvad urbanismi vaim, objektiivne lähenemine helikunstile, atonaalne harmoonia, primitivism oma vitaalse rütmiga, abstraktne, matemaatiline mõtteviis, siiras eksperimenteerija vaatenurk oma kunstile. Urbanism, ekspressiivne, karm vaim viis Varèse'i eemale klassikalis-romantilise stiili meloodiast ja harmooniast.



Edgar Varèse

Muusika sisuks on «puhas» kõla ja «puhas» rütm. Muusikat virgutab rütmide keerukas, pingeline kontrapunkt. Tavaline temaatilis-motiiviline arendus puudub. Varèse kujundab oma muusikat rütmilis-sonoorsete lõikudena, mis varieeruvad, kujunevad ümber kogu teose vältel. Tööd on terviklikud, läbi kaalutud, ökonoomselt kirjutatud. Helilooja kasutab rohkesti elektroonilist heli — ta peab elektronmuusika instrumente paljutähendavaks esimeseks sammuks muusika vabanemisel traditsioonilisest instrumentaariumist.

Varasemast loomingust on kõige tuntum «Ionisatsioon» (1931), fantaasiaküllane teos 35 mitmesugusele löök- ning hõõrdepillile. Instrumente on siin mitmesuguseid: kindla helikõrgusega (klaver, tšelesta, kellamäng), umbkõrgusega (trummid, gong jt.) ning eksootilised löökpillid (*bongo, maracas* jt.).

Teise loominguperioodi põhilisemaid töid on «*Deserts*» («Kõrbed», 1954), kus tavaline instrumentaarium (puupillid, vaskpillid, löökpillid, klaver) on ühendatud «konkreetsete» helidega magnetofonilindil, mis on partituuri kolmes kohas vahele pandud.

Silmapaistvamaid töid on kahtlemata ka «Elektrooniline poeem» (1958), loodud spetsiaalselt samal aastal toimunud Brüsseli maailmanäituse kaasaegseima paviljoni külastajaile. Lindile on võetud ka naishääl, kuid seda on elektrooniliselt töödeldud. Muusika on energiaküllane, kontrastne, pingeline; siin on loogikat. Trummilöögid, kellahelin, sireenid, püsivad rütmifiguurid vahelduvad pideva vooluna ning haaravad kuulaja kujutlust, manades esile nägemusi kummalisest uuest maailmast.

Elektronmuusika võimaldab heliloojal saavutada kuulajaga kontakti otsekohe, ilma interpreedi vahenduseta. Peab mainima, et siin ei maksa ära segada kahte eri asja: kas te kuulate n.-ö. tavalist muusikat elektroninstrumentide (varioola, retakord jt.) esituses, neile loodud repertuaari harilikus helikeeles, või elektronmuusikat. Mõlemale on ühine vaid helitekitamise printsiip elektromagnetiliste lainete abil, viimasel juhul on helidel siiski uus kvaliteet ning hoopis erinev notatsioon — diagrammid.

Vaieldamatult on elektronmuusikal suuri väärtusi; ta rikastab tohutult helikunsti uute tämbriliste võimalustega, annab rohkesti nende sünteese ja heliefekte.

See kõik on tänapäeva heliloojale, veel enam aga tuleviku omale hädavajalik, on laialdaselt kasutusel filmis ja teatrikunstis. Muidugi ei saa me teatud punktides nõustuda mõnede avangardistide-elektroonikute esteetikaga, mis väidab, nagu peaks uus avastus asendama kogu vana «traditsioonilise» muusika ja sellega seoses välja tõrjuma kogu senise instrumentaariumi ja interpretatsiooni.

Elektronmuusikat kui eksperimentaalsuunda ei ole meil peaaegu arendatud. Küll aga luuakse muusikat tavalistele elektronpillidele ning seda rakendatakse tihti kinos, televisioonis, teatris, estraadil.

Elektronmuusika kui eksperimentaalsuund ei asenda kogu muud muusikat, ta ainult rikastab seda.

Eespool, lugupeetud lugeja, tutvustasime kolme nn. avangardistlikku suunda — konkreetset, aleatoorilist ning elektronmuusikat. Nende näited ei ole võib-olla veel jõudnud teieni, kuid kõnelesime neist põhjusel, et neil on teatav tähtsus ja kaal kaasaja heliloomingus.

Peab mainima, et avangardism on tänapäeval komplitseeritud, mitmepalgeline nähtus ning kõiki heliloojaid, kes eksperimenteerivad, on võimatu ühise nimetaja alla paigutada. Paljud eksperimentalistid on loonud ja loovad teoseid ka laadilist alust ning klassikalisi vorme silmas pidades.

Agaralt eksperimenteerivad ning otsivad uut ja omapärast mitte ainult Lääne heliloojad. Seda teevad ka sotsialismimaade kunstnikud, sealhulgas nõukogude noored autorid. Viimaste seas omavad silmapaistvat kohta eestlased Pärt ja Sink, kelle teoseid on mängitud rahvusvahelistel kaasaegse muusika festivalidel.

Sotsialismimaadest on sel alal esile tõusnud Poola Rahvavabariik, kus vastav keskus ning aparatuur on olemas. Poola heliloojate-avangardistide (Krzysztof Penderecki, Kazimierz Serocki jpt.) looming on Euroopas ning mujal tuntuks saanud eeskätt kaasaegse muusika festivali «Varssavi sügis» kaudu, mida korraldatakse regulaarselt alates 1956. aastast.

Novaatorlus kui nähtus, esteetilis-kunstiline suund ja vaimulaad on ka muusikas alati eksisteerinud. Bachi suur muusika ei rahuldanud kirikutegelasi, Beethoveni viimaseid teoseid loeti helilooja eluajal veidrusteks, Wagneri ooperiloomingut saatis vastuseis, Debussy polnud eriti

hinnatud oma küpses eas. Eelmainitud suured heliloojad on kõik oma eluajal kandnud uut, novaatorlikku vaimu.

Uus muusika loob endale uusi seadusi, teda pole võimalik mõista vanade seaduste ja šabloonide abil. Kaasaja avangardistid-novaatorid on helile enesele, muusika ehituskivile pööranud erakordselt suurt tähelepanu. Määrav tähtsus on heli tämbril, tämbrikombinatsioonide uudsusel.

Seega on avangardistid — konkreetikud ja elektroonikud — puhta, absoluutse muusika pooldajad, neid huvitavad vähe helide mõtestatud seosed ja neist tulenev muusikaline temaatika sinna juurde mõeldava tähendusega. Avangardistid on valinud uue tee, mille tõed pole alati tuntud tõed.

Helikvaliteetide loomisel, varieerimisel ning rakendamisel on avangardistid rohkesti ja tulemusrikkalt töötanud. Nende muusikas omab väga olulist tähtsust instrumentatsioon. Tähtsaiks väljendusvahendeiks on jäänud samuti rütm ja tempo; ka need leiavad diferentseeritumat rakendamist. Tähtis on ka dünaamika roll, mille avar amplituud eredalt silma paistab näiteks Nono, Boulezi, Schaefferi ja Varèse'i puhul.

Kuna avangardistid on sageli muusikalisest temaatikast loobunud, ei saa nende puhul ka vormist tavalises mõttes rääkida. Heliteose vorm baseerub neil kord rangel matemaatilisel loogikal ja arvestusel, kord kujuneb intuitiivsel teel; selle võib määrata ka interpreedi intuitsioon (aleatoorilise interpretatsiooni puhul).

Heites pilgu muusikaajalukku, näeme, et meloodia prioriteet ja tähtsus (mille puudumist eksperimentalistidele ette heidetakse) pole sugugi alati ilmne olnud. Vokaalpolüfoonikuil (Palestrina) on esiplaanil kontrapunkt, klassikuil (Haydn) valitseb väljendusvahendite tasakaal, romantikuil (Schubert) meloodia, impressionistidel (Debussy) harmoonia ning tämbrid jne.

Avangardistide muusika on sageli ratsionalistlik. Nad on toonud sellesse uusi vahendeid ja meetodeid, uuendanud vormi, andnud sisule omapoolse kontseptsiooni. Muidugi on siin paljugi, mis jääb vaid eksperimendiks, kuid kunstis on otsingud loomulikud ning vajalikud.

See ülimoodne muusika on kole meloodiavaene, väidate teie. Tõepoolest võib paista, et see nii on. Teil tuleks aga silmas pidada avangardistide seisukohti ja mitte otsida

nende juures seda, mida pole tahetudki pakkuda. Loomulikult leidub eksperimentalistide hulgas ka nõrku heliloojaid — neid on olnud alati, kõikides koolkondades.

Huvitavate ning andekate eksperimentalistide kõrval leidub ka šarlatane, kes iga hinna eest püüavad originaalsed olla. Saavutatud tähelepanu ja «menu» võib kesta teatavat aega, kuid ei saa olla püsiv.

KAASAEGNE STIIL

Kaasaegse stiili üle vaieldakse meil ja mujal palju. See on ka loomulik. Kaasaegse kunstniku individuaalne stiil ühtib tavaliselt epohhi juhtiva loomingulise meetodiga,



Sergei Prokofjev

ajavaimuga. Kujundite kontsentreeritus, selgelt esilekerkiv psühholoogiline moment, lakooniline väljenduslaad, seesmine aktiivsus, dramaturgiline tihedus — need jooned iseloomustavad kaasaja helikunsti. Nad pole kõik üldised, kuid ilmnevad tänapäeva kunstnike suure enamuse mõtteviisis ja psüühikas.

Nõukogude heliloojad võtavad omaks kõik parema kogu 20. sajandi kunstis ning kujundavad selle alusel oma stiili, mille tähtsamaid jooni on mõistetavus laiale auditooriumile, aktiivne kaasmõju elule. Kaasaeg esitab komponistile keerulised loomingulised ülesanded — kajastada uut ajavaimu ja luua sellele vastavad muusikalised kujundid.

Kaasaegses muusikas ilmnevad lakooniline mõte ja sellele vastav vorm, ekspressiivsus, traagika, kuid ka intiimsus, lüüriline joon ja optimism. Nõukogude autoreist on



Dmitri Šostakovitš



Samuel Barber
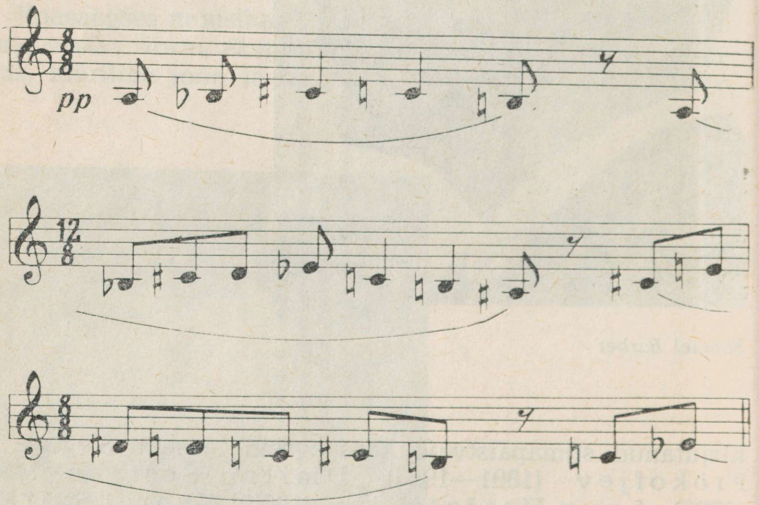
kirjutanud silmapaistvaid kaasaegseid teoseid Sergei Prokofjev (1891—1953), Dmitri Šostakovitš (1906), Aram Hatšaturjan (1903), Georgi Sviridov (1915) jpt.

Kaasaeg on andnud teisteski maades meistreid, kelle loomingu sisukus, realism ning ekspressiivsus on leidnud arvuka kuulajaskonna tunnustuse kogu maailmas. Sellised autorid on näiteks Béla Bartók (1881—1945, Ungari); Benjamin Britten (1913, Inglismaa); Arthur Honegger (1892—1955), Darius Milhaud (1892), Francis Poulenc (1899—1963, Prantsusmaa); Heitor Villa-Lobos (1887—1959, Brasiilia); Carl Orff (1895), Paul Hindemith (1895—1963, Saksamaa); Samuel Barber (1910), Aaron Copland (1900, USA).

Bartóki «Muusika keelpillidele, löökpillidele ja tšelestale» (1936) on virtuoosne 4-osaline süit, mis meenutab *concerto grosso*'sid: sisukas, fantaasiaküllane, värske nii helikeelelt kui kujundeilt.

Esimene osa *Andante tranquillo* kujutab endast keskendunud, aeglast, mõtisklevat, kaunis kromaatilist, fuuga vormis, kaebliku alatooniga muusikat. Kurbus kasvab ning omandab dramaatilise jõu, leides lahenduse lõpu eleegilises meeleolus.

53. Esimese osa teema



Teine osa *Allegro* on huumoriküllane, valitseb jõud, erk rütmika, instrumendid võistlevad omavahel. Kontrastid on tugevad ning kõlavärvid suurepärased (*tutti:* klaver, ksülofon, tšelesta). Siin kasutab Bartók sonaat-allegro vormi.

Kolmas osa *Adagio* — lüürika ning poeesia. Mõtlikult koputlev ksülofon alustab, järgneb aldi soolo. Keelpillide ning harfi *glissando*'d toovad sisse rahutust, mis lõpuks vaibub sügavasse nukrusse.

Neljas osa *Allegro molto* on mitmekesine, muusika on erk ja teravmeelne, rondolaadne, valitseb tunglev, rahva-



Benjamin Britten
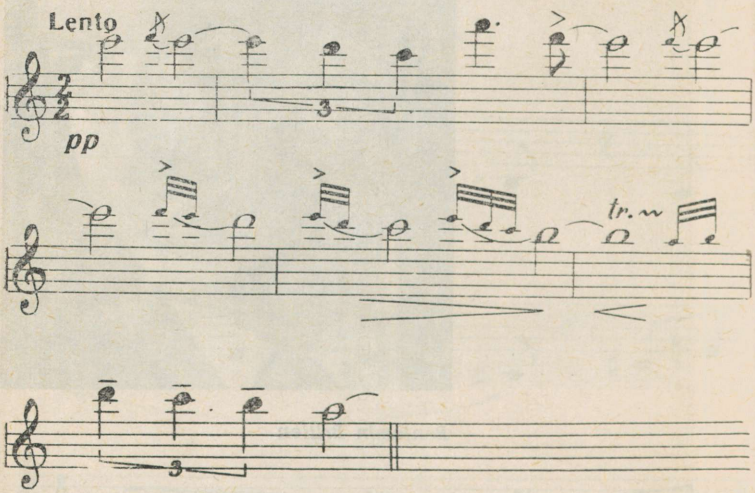
muusikast võetud sünkopeeritud teema. Lõppmulje on terviklik, kirgas, optimistlik.

Britteni «Peter Grimes» (lavastati 1945) on sõjajärgsete aastate silmapaistvamaid oopereid. Tegevus toimub väikeses Inglismaa rannakülas. Kalur Peter on karm ja keevaline mees, kel pole elus õnne. Teda vaevab süü kaaslase hukkumises tormisel merel. Tal pole sõpru, ainult kohalik õpetajanna Helen tunneb Peterile kaasa. Tormisel merel hukkub ka Peteri uus abiline ning kõigist põlatud kaluril ei jää muud üle kui vana paadiga merele vabasurma minna. Teos on põhitoonilt pessimistlik, sügavalt psühholoogiline karakterite ooper. Muusika on dramaatiline, väljendusrikas. Ooperis on suurepäraseid massistseene ning koore (1. ja 3. vaatuse finaal), soolopartiid tunduvad olevat suhteliselt tagasihoidlikul kohal.

Suurepärased on neli vahemängu (interluudiumi), mis on iseseisvate numbritena kontserdipraktikasse juurdunud: «Koidik», «Pühapäeva hommik», «Kuuvalgus» ja «Torm».

«Koidik» annab edasi looduspilti, külma ning uduse hommiku saabumist kaluriküla. Algusmotiivid viiulitelt kõlavad nukralt.

54



«Pühapäeva hommik» — valitseb helge, rahulik meeleolu, päev on päikesepaisteline ning on kuulda kirikukellade helinat.

«Kuuvalgus» — siin on sügavat keskendumist, isegi midagi pühalikku ja karget.
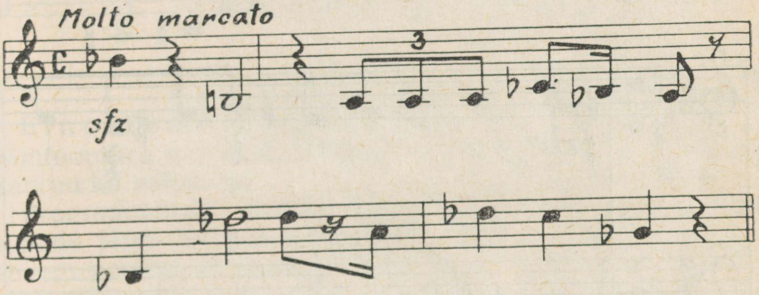
«Torm» algab kohe looduse stiihia kajastusega trombooni triolt, soleerivailt trompeteilt, timpaneilt. Pinge vaibub, kuid mere ähvardus jääb.

Honeggeri 3. sümfoonia («Liturgiline») valmis 1946. a. ning kajastab vahetult elamusi ja mõtteid äsja lõppenud maailmasõjast. Helilooja ise on oma teose kohta öelnud, et esimeses osas tahtis ta näidata katastroofi, milles elab inimkond, teises — kajastada sisemist palvet, kolmandas — võitlust rumalusega, mis ujutab üle maailma. Süm-

foonia lõpus saabub rahunemine. Iga osa kannab katoliku kiriku messist pärit ladinakeelset pealkirja.

I osa: *Dies irae* (viha päev). Väga dramaatiline ning sünge. Autor kajastab hävingu ning surma traagilist atmosfääri. Areng on tormiline, pinge ei vaibu hetkekski. Alles lõpul kuuleme inglissarve ja flöödi vaikset, kurba laulu.

55. Esimese osa teema



II osa: *De profundis clamavi* (sügavusest hüüdsin ma sinu poole, issand). Muusika on ülev ja helge kui ka mõtisklev, täis kurbust ja valu, lõpp — rahulik ja lootusrikas.

III osa: *Dona nobis pacem* (anna meile rahu). Uuesti kostab siin õud ja häving, kuuldavale tuleb raske, sünge marss, mis pühib kõik oma teelt.

Marss vaibub, õrn, lüüriline meloodia lõpetab kogu teose, sümboliseerides õnne ja rahu võitu.

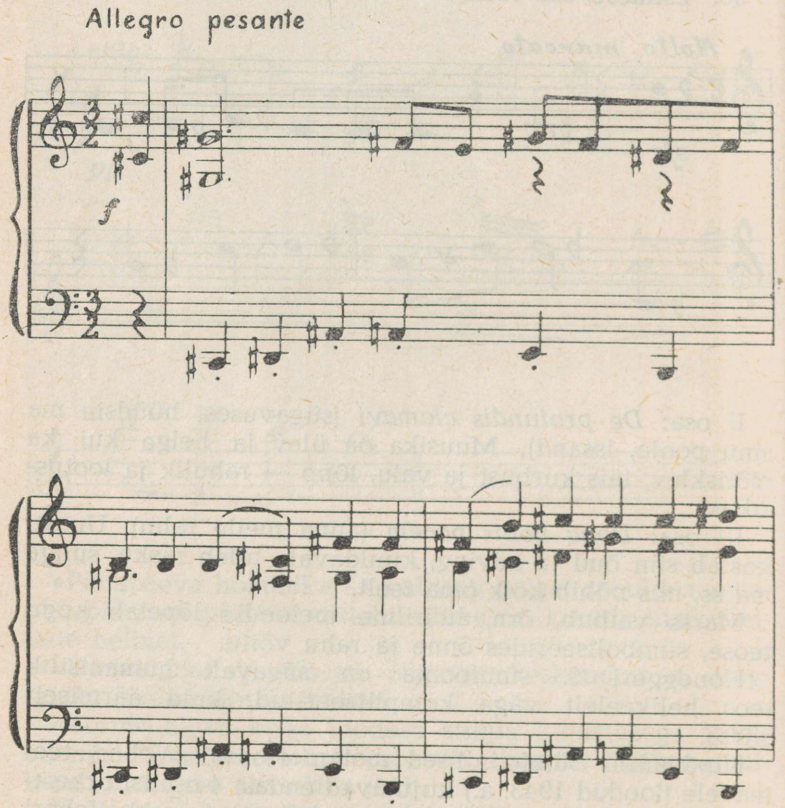
Honeggeri 3. sümfoonia on sügavalt humanistlik teos, helikeelelt väga komplitseeritud, kuid äärmiselt siiras.

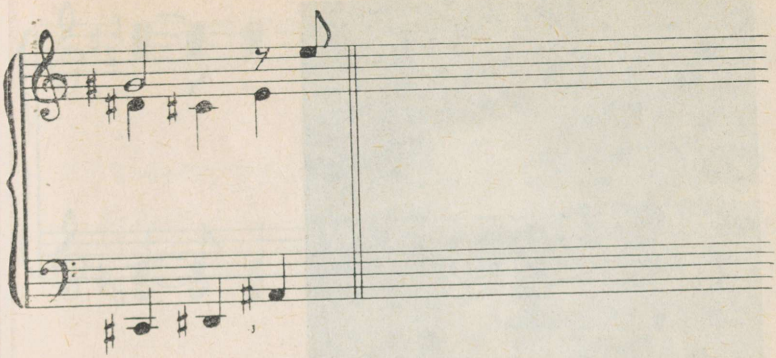
Hindemithi Sümfoonilised metamorfoosid Weberi teemadele (loodud 1943. a.) kujutavad endast 4-osalist orkestrisüiti. Helilooja kasutab alusmaterjalina teemasid Weberi vähetuntud teoseist, näidates end nende orkestreerimisel, varieerimisel ning arendamisel suurepärase meistrina.

Süidi üksikuid osi ühendab kontrastsuse printsiip. Orkestrivärve kasutab Hindemith leidlikult, mahlakalt ja peenelt. Tämbriline külg omab üldse suurt kaalu.

1. osa on temperamentne, pidulik ja hiilgav tants; 2. osa on tervenisti üles ehitatud lühikesele pentatoonilisele fraasile ja selle «variatsioonidele»; 3. osa kõlab lihtsa lauluna ning finaal suurejoonelise, bravuurse marsina.

56. Hindemith. «*Ludus tonalis*» (12 interluudiumi ja fuugat klaverile). Interluudium (vahemäng)





Eino Tambergi Ballett-sümfoonia (1959) on eesti sümfoonilise muusika meistriteos, mida on menukalt ette kantud ka välismaal.

Programmiline Ballett-sümfoonia kirjeldab autori sõnade järgi üht päeva tütarlapse elus. Teos pakub huvi sellegi poolest, et teda võib esitada nii kontserdil kui ka lahti mõtestada teatrilaval. Autoripoolne süžee on poeetiline.

1. osa — Prelüüd: Tütarlaps magab. Koidukiired hakkavad häirima ta und. Päike tõuseb ning äratab Tütarlapse. Hommik on imekaunis. Saabuvad Tütarlapse sõbratarid ning kõik juubeldavad hommiku särava ilu üle. Neidude elurõõm otsib väljapääsu ülemeelikus tantsus. Kuid keskpäev saabub, on aeg jätta mängud. Neiud hakkavad lahkuma.

2. osa — Skertso: Keskpäevane virk tegevus on vallutanud kõiki. Tööd ja tegevust kehastavad erinevalt karakteriseeritud inimrühmad, kelle sekka ilmub Tütarlaps. Rahvamurrus märkab ta äkki Noormeest, nende pilgud kohtuvad. Kogu ümbrus ununeb, nad näevad üksnes teineteist. Ent see kestab ainult hetke — liikumise keeris viib nad lahku. Askeldus ja tegevus jätkub.
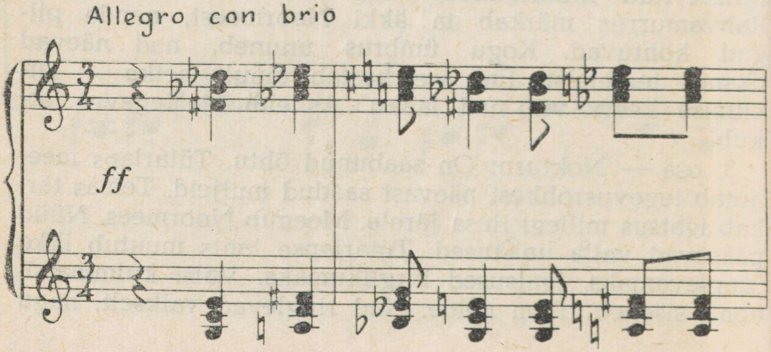
3. osa — Nokturn: On saabunud õhtu. Tütarlaps meenutab tegevusrohkest päevast saadud muljeid. Temas tärkab igatsus millegi ilusa järele. Meenub Noormees. Nüüd pääsevad valla unistused. Tütarlapse tants muutub ikka tunglevamaks, igatsused kirglikumaks. Valsi kulminatsioonil siseneb rühm neide. Nad ringlevad vaikselt, nagu

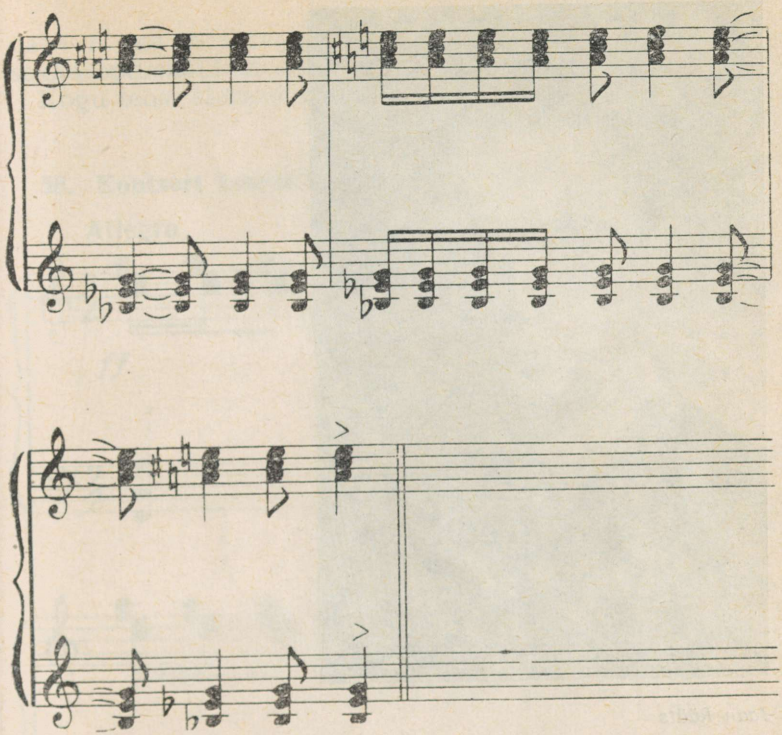


Eino Tamberg

uinutades Tütarlast. Aeg on puhkama heita. Möödunud päev oli erakordselt ilus ja elamusterikas.

57. Ballett-sümfoonia. Skertso

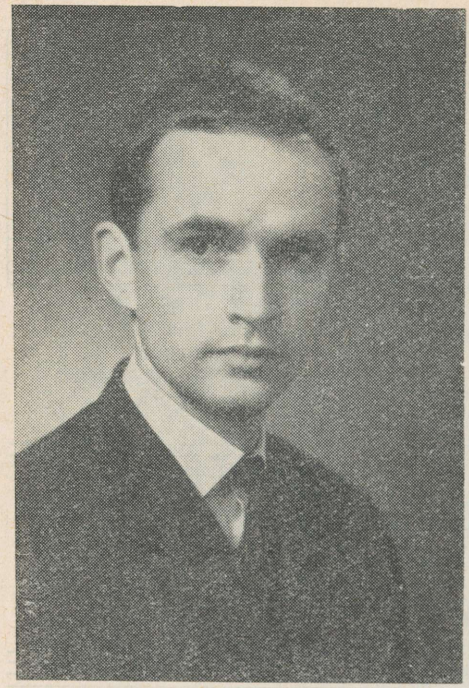




Muusika on süžeega heas kooskõlas, igas osas valitseb ilmekas põhimeeleolu. Rütmikas ning harmoonias on palju värskust. Lõõkpille kasutab helilooja balleti teises osas uudselt, andes neile sooloepisoodi. Teos on läbinisti sümfooniline: esitatud muusikalised kujundid muutuvad ja arenevad pidevalt. Kui 1. osas domineerib lüüriline toon, siis 2. osa (Skertso) kajastab juba Tütarlapse avardunud mõtte- ja tundemaailma, kokkupuuteid aktiivse eluga.

Ballett-sümfoonias peitub palju psühholoogilisi nüansse; tunnete skaala, mida avab muusika, on rikkalik, eriti 3. osas.

Jaan Räätsa Kontsert kammerorkestrile (1961) on kahtlemata helilooja parimaid teoseid, mida menukalt esitatakse nii meil kui välismaal.



Jaan Rääts

Siin järgib Rääts klassikalise orkestrisüidi printsiipe, vastandades üksikuid osi kontrastsete meeleolude ja kujundite kaudu. On kuulda ka klassikalisi intonatsioone ning märgata teatavaid ühiseid stiilivõtteid, kuid seda kõike pakub helilooja kaasaegsel tasemel.

1. osa — *Allegro.* Aktiivne pulss; järjestikku ilmuvad kaks kujundit, millest teine allutatakse arendusele. Rütmilise tausta loob esimene teema.

2. osa — *Andante.* Lai, laulev teema, mis arenedes saab dramaatilise ilme. Repriis rahuneb mažoori.

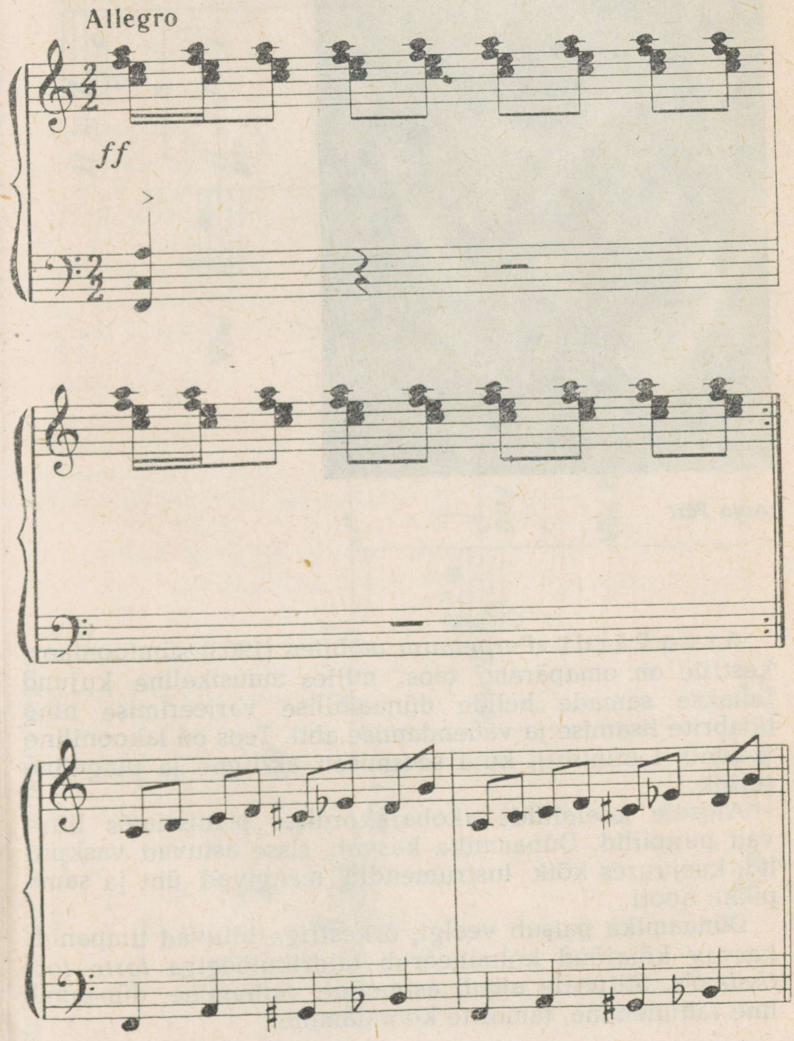
3. osa — *Allegro.* Tantsuline ning aktiivne, kolmeosalises vormis.

4. osa — *Grave.* Tõsine ja mõtlik, isegi traagiline. Keskmine episood loob tugeva kontrasti. Kogu teost «ümar-

dab» 1. osa esimene teema, mille intonatsioonid löövad sekka optimistlikus, elurõõmsas lõpuosas.

Kogu teost kannab hoog ning energia.

58. Kontsert kammerorkestrile, 1. osa





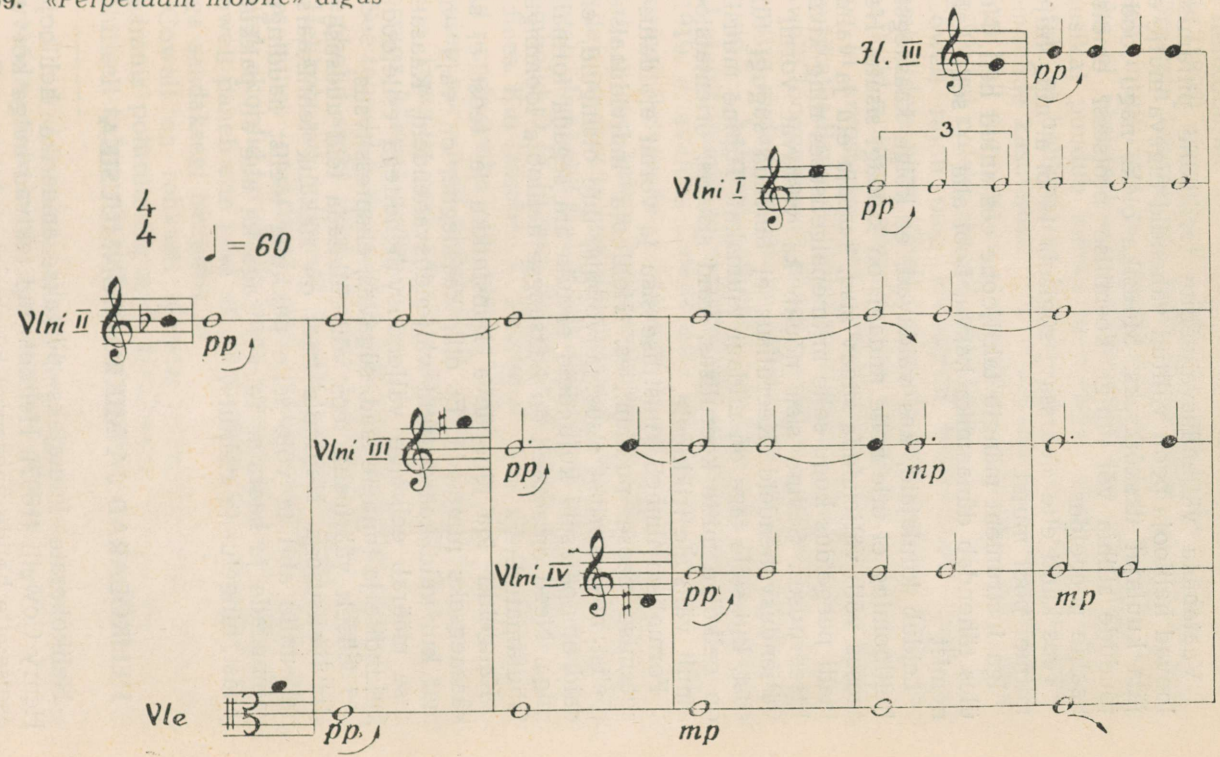
Arvo Pärt

Arvo Pärdi *«Perpetuum mobile»* (1963) sümfooniaorkestrile on omapärane teos, milles muusikaline kujund luuakse samade helide dünaamilise varieerimise ning tämbrite lisamise ja vähendamise abil. Teos on lakooniline (kestab 4 minutit), kuid seesmiselt aktiivne ja pingeline tervik.

Algsele keelpillide «kobarakordile» pianissimos liituvad puupillid. Dünaamika kasvab, sisse astuvad vaskpillid, kusjuures kõik instrumendid mängivad üht ja sama pikka nooti.

Dünaamika paisub veelgi, orkestriga liituvad timpanid; kasvav kõlajõud kulmineerub taldrikulöögiga *forte fortissimo*'s. Siitpeale algab astmeline vaibumine, dünaamiline rahunemine, tämbrite koondamine.

59. «*Perpetuum mobile*» algus



Vaatamata väljendusvahendite teadlikule piiramisele loovad helilooja poolt valitud vahendid tugeva mulje ega jäta kuulajat ükskõikseks. Muusika oleks nagu loodusjõudude stiihia või mingi kosmilise protsessi emotsionaalne peegeldus.

Teos kanti ette «Varssavi sügisel» 1965. a. ning hiljem mitmel pool mujal.

Iga instrument mängib taktijoone ees antud heli. Nool üles tähendab dünaamika kasvu, nool alla — selle kahanemist

Leidub kuulajaid, kes väidavad, et kõige kaasaegsem helilooming ei ütle neile midagi, on kuidagi sisutu. Heliteoses võib väljenduda sügav sisu, kaasaja elu ja vaimulaadi peegeldus kogu selle mitmepalgelisuses ning komplitseerituses. Selline sisu nõuab ka vastavat vormi ja väljendusvahendeid. Keerulisus ei tähenda sugugi tühisust, kui selle taga on midagi tuumakat. Tühine muusika on eelkõige mitte keerulisus, vaid sisutus, orientatsioon ainult välistele trikkidele.

Formalism ilmneb kunstilise sisu ja vormi eraldatuses, seesmise seose puudumises. Helilooja individuaalsust, tõelist novaatorlust sisus ja vormis, uue otsinguid, eredaid omapäraseid kujundeid ei tule ära segada formalismiga. Need omadused on kaasaegse helilooja loomingust lahutamatud.

Kaugeltki iga tänapäeva kunstnikku ja teost ei saa kaasaegseks nimetada. Et olla kaasaegne, on vaja enamat kui vaid kaasaegseid väljendusvahendeid. Kaasaegsuse määrab eelkõige väljendusvahenditega esiletoodud kujundite ja tunnete laad, sügavus, ekspressiivsus.

Tõeliselt väärtuslik teos võib üllatada teid uudsuse ja ebatavalisusega. Helilooja käes on rikkalik tehnikaarsenal, mille abil ta võib teile pakkuda tõelist naudingut, vaimustada ja haarata. Ta võib aga ka uue all pakkuda labast, hingetut ja «tehtut».

HELIKOBARAD JA MIKROTOONMUUSIKA

Helikobarate leiutajaks peetakse ameerika heliloojat Henry Cowelli (1897). Helikobarad tekivad hulga kõrvuti asetsevate helide üheaegsel kõlamisel. Juba enne Cowelli

olid helikobaraid kasutanud tema kaasmaalased Leo Ornstein (1895) ning Charles Edward Ives (1874—1954).

Ornstein leiutas oma helikobarad 1918. a., minnes peamiselt intuitiivset ja emotsionaalset teed mööda. Tema jaoks ei eksisteerinud konsonantse ega dissonantse, ta muusikal puudub kindel teoreetiline aluspõhi. Ornstein seletab, et helikobarad kujutavad endast täiesti loogilist ülemhelide kasutamist, mis võimaldas tal saavutada suuremat heli sügavust ja «varjutatud» laulvuse efekti, mida muul viisil poleks saanud esile tuua.

Cowell rajab oma arendatud helikobarate süsteemi ülemhelidele ning jõuab ligikaudu samasuguste tulemusteni, kuid suurema viimistluseni, kasutades akustika printsiipe ja arvestades heli vibratsiooni. Tuntud ameerika muusikateadlane Slonimsky kirjutas tema kohta: «Kui Cowelli loomingus on mingi reegel, siis seisneb see selles, et mitte midagi eeldatuks pidada. Harmoonia, rütm, helivärvid — helilooja allutab nad proovile, nagu oleksid nad ainult inimlikud tõekspidamised, mitte seadused.»[1]

1919. a. avaldas Cowell oma teooria raamatuna «*New Musical Resources*» («Muusika uued vahendid»). Ta selgitab, et iga heliga kaasnevad ülemhelid, millest igaüks tekitab omakorda uusi ülemhelisid. Seega, kui heli *C* (do) tekitab ülemhelid *G* ja *E*, siis ülemheli *G* tekitab omakorda ülemhelid *D* ja *H* ning ülemheli *E* omad ülemhelid *H* ja *G*-diees. Kui lähteheli *C* ülemhelid välja arendada, kuuluvad nende hulka kõik helirea helid. Cowelli teooria järgi kuuleb kõrv neid ülemhelisid, kui *C* kõlab üksi — helilooja kasutab vaid akustika seaduspärasusi, kui ta nad korraga kõlama paneb.

See teooria ei pea silmas fakti: kui kõlab üksik heli, on ülemhelid siiski vaid vaevu tajutavaks toeks põhihelile.
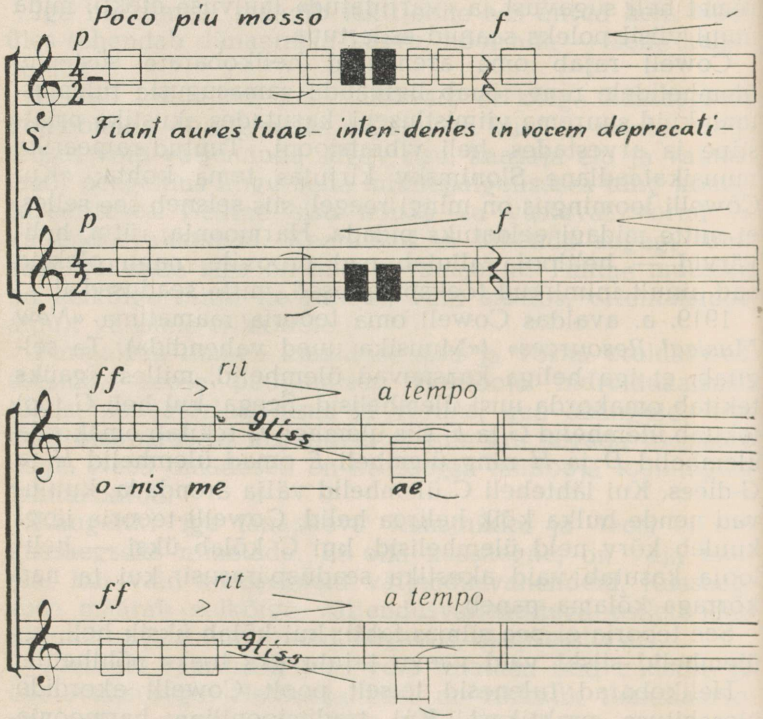
Helikobarad tulenesid teiselt poolt Cowelli akordide ülesehituse praktikast. Kui traditsiooniline harmoonia ehitab akordid tertsidele ja atonalistid tihti kvartidele, siis Cowell paneb ette luua akordid sekundintervallidele, millega saadaksegi helikobarad.

Cowell on rohkesti eksperimenteerinud ka rütmika, iseäranis polürütmika alal. Heliloojana on ta kirjutanud põhiliselt kahes stiilis. Ühes läheneb ta muusikale teadus-

[1] J. T. Howard, J. Lyons, Modern Music. Rev. edition. Publ. by the New American Library, New York 1963, lk. 119.

likult, teises kajastuvad tujukus, teatav «ebamaisus» ja isegi sentimentaalsus. Loomingus seisavad tähtsal kohal balletimuusika, sümfooniad, «Hümn ja fugeeritud meloodiad».

60. Knut Nystedt. «*De profundis*», *op.* 54, segakoorile (1965)



Selgituseks olgu mainitud, et antud näites jaguneb soprani- kui ka aldipartii nii, et on võimalik esitada kõik kõrvuti asuvad kromaatilised helid ruutude või ristkülikutega piiratud kõrguses. Esimeses taktis laulavad sopranid 4-löögilise «helikobara», kuhu kuuluvad helid järjestikku *si*'st kuni *sol*'ini üles.

Aldid esitavad teises taktis helikobara, kuhu kuuluvad kõik helid kromaatilises järjestuses *re*'st kuni *do*'ni

üles. Ruut märgib 4-löögilist kobarat, ristkülik 2-löögilist, täidetud ristkülik 1-löögilist. *Glissando* tähendab hääle kromaatilist «libisemist» teise kõrgusse, antud juhul alla.

Viimane kobarakord on 8-löögilise vältusega.

Võib näida, et atonaalsuse kasutuselevõtuga olid üldkehtiva helirea võimalused ammendatud ning edasiminekuks on vaja rakendada uut helisüsteemi. Viimane peaks olema aga selline, mis tooks sisse väiksemad helikõrguste vahed kui pooltoon (nn. mikrotoonid). Heliloojad ongi eksperimenteerinud nii veerand-, kolmandik-, kuuendik-, kaheksandik- kui ka kuueteistkümnendiktoonidega.

Mikrotoonide kasutuselevõtu pioneeriks oli itaallane Ferruccio Busoni (1866—1924). Oma raamatus «Uus muusikaesteetika» pani ta ette jagada terve toon kolmeks $^1/_3$-tooniks. Busoni ideed jäid ta eluajal teostamata tehnika mitteküllaldase arengu tõttu.

1923. a. ehitas A. Förster Prahas klaveri kahe klaviatuuriga, millest teine oli veerand tooni esimesest kõrgem. See innustas mikrotoonmuusika entusiaste vastavat muusikat looma.

Veerandtoonide kasutamine pole kaugeltki uus nähtus. Neid tarvitasid juba kreeklased 4. saj. e.m.a. (dramaturg ja helilooja Euripides). 16. saj. ehitas itaallane Nicola Vicentino veerandtoonilise harfikordi. Ei saa mainimata jätta, et mikrotoonilisi intervalle on ammu kasutanud ja kasutavad praegugi hindud ja araablased — kuigi mitte praktiliselt kindla süsteemina, vaid vokaalmuusikas helirea teatud kohtades kaunistushelidena.

Tšehh Alois Hába (1893) on veerandtoonmuusika loojaist kõige tuntum. Ta varasem looming on põhiliselt traditsioonilises pooltoonisüsteemis. Hába veerandtoonimuusikast nimetagem oopereid «Ema» (1929) ja «Töötud» (1932), keelpillikvartette, orkestrisüite ja fantaasiaid klaverile. Autor kasutas oma teoste ettekandeks spetsiaalset kahe klaviatuuri ja keelestikuga instrumenti. Hiljem komponeeris ta kuuendik- ja kaheteistkümnendiktoonides.

Peab märkima, et mikrotoonmuusika puhul tekib raskusi üldmaksva notatsiooniga. Mõned heliloojad tähistavad veerandtoonilisi helisid erineva kujuga, teised tõmbavad läbi noodivarte jooned, mille suund näitab, kas veerandtoon peab kõlama põhihelist kõrgemalt või madalamalt. Veel väiksemate helikõrguste vahede märkimine on juba märksa keerulisem.

Mehhiko helilooja Julian Carrillo (1875) on kaua eksperimenteerinud mikrotoonidega. Ta leiutas eriinstrumente, mis võivad neid väiksemaid intervalle esile tuua: veerandtooniline kitarr, kaheksandiktooniline okariin (savist või portselanist flööditaoline pill), $^1/_{16}$-toone mängiv metsasarv. Helilooja uusi instrumente ja neile loodud muusikat populariseeris üks Havanna ansambel.

Harjumatule kõrvale kõlab see muusika võõrana, umbes nii, nagu poleks pillid hääles. Me ei või siiski öelda, et säärane helitöö oleks mõttetus.

Ameerikas esindas mikrotoonmuusikat Hans Barth (1897—1956), päritolult sakslane. Ta konstrueeris enda jaoks $^1/_4$-toonilise kahe keelestikuga klaveri ning lõi sellele ka kontserdi, mis kanti ühel korral ette Philadelphia sümfooniaorkestri poolt Stokowski juhatusel.

Teine ameerika helilooja Harry Partch (1901) on kõige tavaliselt õigekspeetava vaenlane. Partch jagas oktaavi 43 osaks, leiutas oma helirea jaoks ka instrumendid ning kirjutas neile muusikat spetsiaalse notatsiooni abil. Tema huvitavaim teos on muusikaline draama «Kuningas Oidipus», kus muusika järgib kõneintonatsioone ning näitlejad kasutavad mikrotoonilisi heliintervalle. Muusika on tujukas ning fantaasiarohke, ehkki rütmilt kaunis konventsionaalne. Partch eksperimenteeris eriti kolmekümnendail aastail.

Oma teoreetilised seisukohad avaldas ta raamatus «Ühe muusika genees» (Wisconsini ülikooli väljaanne). Raamat on rohkem tehnilist laadi ning kutsub asjatundmatus esile hämmeldust.

Tuntud muusikateadlane Joseph Yasser (1893) arvab, et tulevikus jaguneb oktaav 19 võrdseks intervalliks, kusjuures põhiastmeid on 12 ning nende kromaatilisi muutusi 7. See muidugi ei kõrvalda olemasolevat pooletoonilist heliloomingut, ütleb ta.

8

„KERGE" JA „RASKE". RAHVALIK KUNST

Laiale kuulajaskonnale kergesti mõistetav, meelelahutuslik, sisult, vormilt ja väljendusvahenditelt lihtne, elurõõmus, lõbus või lüüriline — need on «kerge» heliloomingu tüüpilisemaid jooni. Valitseb hetke meeleolu, millel puudub arendus või dramaatiline käsitlus. Nii «kerge» kui «raske» muusika on seotud kaasajaga, ajakohase sisuga, kuid esimeses on peaaegu alati midagi koketset ning seltskondlikku, mis võimaldab saavutada kiire kontakti teiega. Teis tekib soov mitte ainult kuulata, vaid ka kaasa lüüa.

«Kerget» muusikat võiks jagada kolme suurde alaliiki: klassikaline «kerge» muusika (18.—19. sajand, alates juba Bachi ja Händeli teatud teostest Straussi, Offenbachi ja teisteni), kaasaegne estraadimuusika ja džässmuusika. Komponeeritakse mitmesugustes žanrites: tantsud, marsid, süidid, popurriid, fantaasiad, estraadilaulud jt. Ka operett, muusikaline komöödia ning *musical* kuuluvad siia.

Kahtlemata on meil enam «kerge» kui «raske» muusika sõpru. Väidetakse koguni, et viimane olevat oma aja ära elanud, ei huvitavat kedagi, teda polevat vaja jne. Tegelikult on mõlemad nimetused — «kerge» ja «raske» — tinglikud ega võimalda tõmmata selget piiri, eriti kaasajal. Teisest küljest sündis «kergeks» ja «raskeks» jagunemine just meie sajandil. Pea kõik suured heliloojad on komponeerinud ka kerget muusikat, juba Bachist peale. Mozart kirjutas ballitantse Viini aristokraatiale. Seevastu Chopini valsid, masurkad ja poloneesid pole enam tantsumuusika (nende järgi ei saa tantsida), vaid inimese sisemaailma peegeldavad poeetilised pildid.

Meie sajandi alguses tekkinud kabareed, tantsusaalid ja muud lõbustuspaigad nõudsid oma repertuaari, samuti revüü. Nii on kaasajal välja kujunenud kaks kerge muu-

sika põhiliiki: estraadi- ja džässmuusika. Esimene kujutab endast kerge muusika tuntud žanreid, mis on kohandatud kaasajale ja täidetud ajakohase muusikaga. Kaasaegset estraadimuusikat iseloomustavad meloodilisus, aktiivne rütm, rafineeritud harmoonia, teravmeelne orkestratsioon.

Džässmuusikat eraldavad estraadimuusikast esmajoones improvisatsiooniline esitus, mängumaneer, omapärased tehnilised võtted (*glissando*, vibraato jt.), väljendusvahendite — meloodia, harmoonia, rütmi, instrumentatsiooni uudne kasutamine. Lai kuulajaskond peab tihti džässiks igasugust kerget muusikat, mida iseloomustavad džässilaadsed võtted. Meil kuuleb kahjuks ka keskpärast improvisatsioonilist džässi. Improviseerimine on suur kunst ning vajab erilist annet. Kui sellega toime ei tulda, võib kuulajal tekkida mulje, et see põhiline džässiharu pole suuremat väärt. Tõelist džässi võiks iseloomustada järgmiste tunnustega:

1. Improvisatsiooni olemasolu. Võib mängida mistahes kerget muusikat, instrumendile ja repertuaarile vaatamata, improvisatsiooni kasutamisel sünnib džässesitus.
2. Svingi olemasolu: aktiivne, hingestatud pulss, meloodia rütmiline elastsus, mis on omane pea kõigile džässi stiilidele.
3. Omapärane intonatsioon ja tämber, mis on iga džässimuusiku juures individuaalsed.

Kommertsdžäss erineb improvisatsioonilisest suurema tantsulisuse, mehaanilise rütmi, rohke lööklaulude kasutamise ja läbinisti «kirjapandud» noodipildiga.[1]

Džässis kui kogumõistes põimuvad nii positiivsed kui negatiivsed elemendid, ajaloolisest arengust tingitud seesmised vastuolud. Vanade heade *blues*'ide, Ellingtoni, Goodmani ja teiste südamliku loomingu kõrval eksisteerib ka sageli primitiivne, nürimeelne kommertsmuusika.

Kerge muusika on oma olemuselt «tarbekunst». Me vajame igasugust, seejuures kindlasti head kunsti, kuid kui te ainult tarbekunstiga rahuldute, vaesub teie vaimne maailm. Lai kuulajaskond kerge muusika sõpru on teataval määral passiivsed, nende soov mitte end pingutada seisab takistusena teel «raske» muusika poole. Laia kuu-

[1] Džässmuusika kohta ilmus 1966. a. ülevaatlik raamat V. Ojakäärult, mistõttu me selle žanri probleemidest siin pikemalt ei räägi.

lajaskonna maitse üldiseks arendamiseks saavad palju ära teha tantsuringid ja -klubid, samuti Tallinna ja Tartu džässiklubi.

Kui olete «kerge» muusika austaja, kuid soovite ka «raskega» sõbruneda, tuleks hakata viimast kuulama igal sobival võimalusel — raadiosaadete, kontsertide, lektooriumide ja televisiooni kaudu. Kui teil on grammofon, muretsege heliplaate parima klassikalise muusikaga.

Tõsise muusika kuulamine ei toimu passiivselt, vaid on seotud vaimse pinge ja elamustega. Mõne aja pärast te veendute, et saadud elamused on teid rikastanud, pakkunud palju vaimselt kaunist, pannud ilule mõnevõrra teisiti vaatama.

Teil peab jätkuma armastust tõsise muusika kuulamiseks, oskust loogiliselt mõelda ja võimet sügavalt läbi elada. Peate omama küllaldaselt avarat silmaringi.

Sügavad tunded ja mõtted nõuavad muusikas väljendumiseks ka vastavat vormi. Kuid ei maksa arvata, et komplitseeritu on mõistmatult keeruline — ta võib olla oma olemuselt lihtne. Lihtsust on mitmesugust: ta võib tingitud olla väljendusvahendite piiratusest (kerges heliloomingus näit. biitmuusika) või ka nende vahendite mitmekülgsest valikust, helilooja ulatuslikust tehnilisest arsenalist. Selline «lihtsus» pole keerulisus, vaid omalaadne selgus.

Et ulatuslikum vorm (kontsert, sümfoonia) teile mõistetavaks saab, selleks on eeldusi: teie musikaalsus, teose ere temaatika, muusika loogiline areng.

Muusika komplitseeritus ereduse, emotsionaalsuse ning mõistetavuse juures ei takista teda rahvalikuks saamast.

Ka rahvalikku muusikat (populaarset muusikat) on meil mitut liiki: väärtuse järgi hinnates kõrgemat kui ka madalamat. Rahvalikud on nii Liszti ungari rapsoodiad ja Schuberti laulud kui ka padespaan, «Raha paneb rattad käima» ja «Õllepruulija».

Rahvalikkus kõrgemas mõttes on heakvaliteediline üldistus, sisukus, mõttevärskus. Madalamas mõttes tähendab ta labast, halba maitset, sentimentaalsust, halavat melanhooliat.

Rahvas mõjutab meie kunsti arenemist, luues materiaalseid võimalusi loominguks ja andes enda seast kunstnikke, esitades kunstile oma nõudeid. Samal ajal mõjutab ees-

rindlik kunstnikkond rahva maitset, suunab seda oma loominguga. Kuigi kunstiteos on tema looja individuaalseks väljenduseks, võib ta muutuda üldrahvalikuks, tuntuks ja armastatuks, kui kunstnik rahvalikkuse kõrgemaid printsiipe arvestab, laiade hulkade mõtte- ja tundelaadi kajastab.

Kunsti rikkused muutuvad kogu rahva tegelikuks omandiks siis, kui rahvas on üldiselt kultuuritasemelt ja hariduselt jõudnud kõrgemale.

9

RAHVUSLIKUST HELILOOMINGUST

Rahvalik ning rahvuslik on tihedasti põimuvad mõisted. Folkloor oli rahvusliku muusika aluseid, kajastades rahva karakterit, hingelaadi ja üldist kultuuritaset.

Rahvuslik ilmneb muusikas väljendusvahendite — laadilise aluse, meloodika, metrorütmika, tämbri ja esituse kaudu. Rahvamuusika laad ja meloodia on lahutamatud. Väga eriilmelised on ses mõttes gruusia, vene, eesti, norra, prantsuse jt. rahvaste laulud. Armeenia, vene ja rumeenia viisidel on omapärane, vahelduv meetrum ja rütmika. Tämbrid ja nende rohkus rahvapilliorkestris annavad rahvamuusikale kordumatu ilu ja värvingu.

Muusika rahvuslik ilme pole inertne, vaid muutuv, ta areneb pidevalt, iga ajalooetapp ja heliloojate põlvkond lisab midagi uut. Rahvusliku muusika iseärasused sõltuvad rahvuse üldisest kultuurist, vaimulaadist, ajaloolistest tingimustest jne.

Igale rahvusele on omane ka nn. muusikaline teadvus, milles võib märgata teatavat diferentsi. Muusikaline teadvus on muutuv ning koosneb kuulamiskogemuste summast. Üks sügavamaid kuulamiskogemuste allikaid on rahvaloome. Rahva muusikaline teadvus avaldab mõju rahvaloomingule ning heliloomingule üldse. Kas teatud heliteos on rahvuslik või mitte, selle määrab tema seos rahvuse muusikalise teadvusega või selle puudumine. Loomingu rahvuslikkust näitab see, mil määral ta arendab, kujundab ning tugevdab muusikalist teadvust.

Rahvuse vaimsed iseärasused kajastuvad eredalt muusikas. Polnud juhus, et impressionism sündis Prantsusmaal — prantsuse helilooming on ammust ajast peen ja värvikas. Saksa muusikuil ilmneb kallak abstraktse mõtteviisi poole, tugev muusikaline dramaturgia. Sakslased andsid muusikamaailmale suuri heliloojaid-mõtlejaid alates juba Bachist.

Vene muusikale on omased eepiline piltlikkus ja sügav sotsiaalne dramatism (Mussorgski, Rimski-Korsakov, Borodin). Eksisteerib muidugi erinevaid suundi, näiteks Skrjabini sügavalt subjektiivne, hiljem sümbolismi kalduv looming.

Ka teiste rahvaste muusikas on mitmeid muid suundi: Schuberti ja Schumanni romantism ja sügav lüürika, Bizet' realistlik ooperilooming.

Ida rahvaste muusikas köidab helilaadide omapära (kasutatakse ka 14- ja 17-helilisi laade, kus intervallid on väiksemad pooltoonist). Metrorütmika on keeruline, meloodika väga ornamentaalne, sisaldades rohkesti kaunistushelisid ja trillereid. Emotsionaalselt on selline muusika haarav — jälgige näiteks muusikat india, araabia, jaapani, indoneesia filmides.

Lääne klassikute looming on isegi pigem üldinimlik kui rahvuslik — selles ühinesid mitmete rahvaste muusika silmapaistvad jooned. Intensiivne rahvusliku muusika areng toimub 19. saj. lõpust alates mitmetes maades. Liikumine sai alguse kui vastureaktsioon saksa muusika ülevõimule. See seletab ühtlasi, miks rahvuslik suund Saksamaal praktiliselt ei eksisteerinud.

Ka ei kujunenud sellist omaette suunda välja Prantsusmaal. Tolle perioodi väljapaistvaim esindaja Debussy oli küll puhtprantsuspärane, kuid ta loomingut ei toitnud folkloor. Kindlakujuline rahvuslik suund puudus ka Itaalias. Nende arenenud kultuurimaade muusika oli juba enne 19. sajandit rahvuslik ning puudus vajadus sellise uue suuna järele.

Kerkivad esile rahvused, kelle muusika ei olnud seni Euroopas silmapaistval kohal.

Venemaal sai rahvusliku muusika isaks Mihhail Glinka (1804—1857), kelle helilooming tõstis vene muusika kõrgemale, klassikalisele tasemele.

Glinka loomingu olulisi erinevusi eelkäijate omast oli see, et ta ei piirdunud rahva olustiku kajastamisega, vaid suutis vene muusikat tõsta olustikulisest realismist kõrgemale, luues üldistatult tüüpilisi muusikalisi karakteristikaid. Muusika on helge ja elurõõmus, lihvitud, vorm harmooniline. Paistab silma eeskätt meloodiline külg, alahäälne polüfoonia. Glinka on esimene tähelepandav vene sümfonist; teoseil, mis loodi enne teda, puudus

sügavus ning arendus. Sama võib öelda varasema ooperiloomingu kohta.

Keskne koht helilooja loomingus kuulub ooperitele «Ivan Sussanin» (1836) ning «Ruslan ja Ludmilla» (1842). «Sussaninis» on peaosa rahval ning tema kangelasel. Ooperi põhiidee on kodumaa kaitsmine ning kangelastegu selle nimel. Teos oli esimeseks vene ooperiks, kus sümfooniline areng, dramaturgiline konflikt seisab silmapaistval kohal.

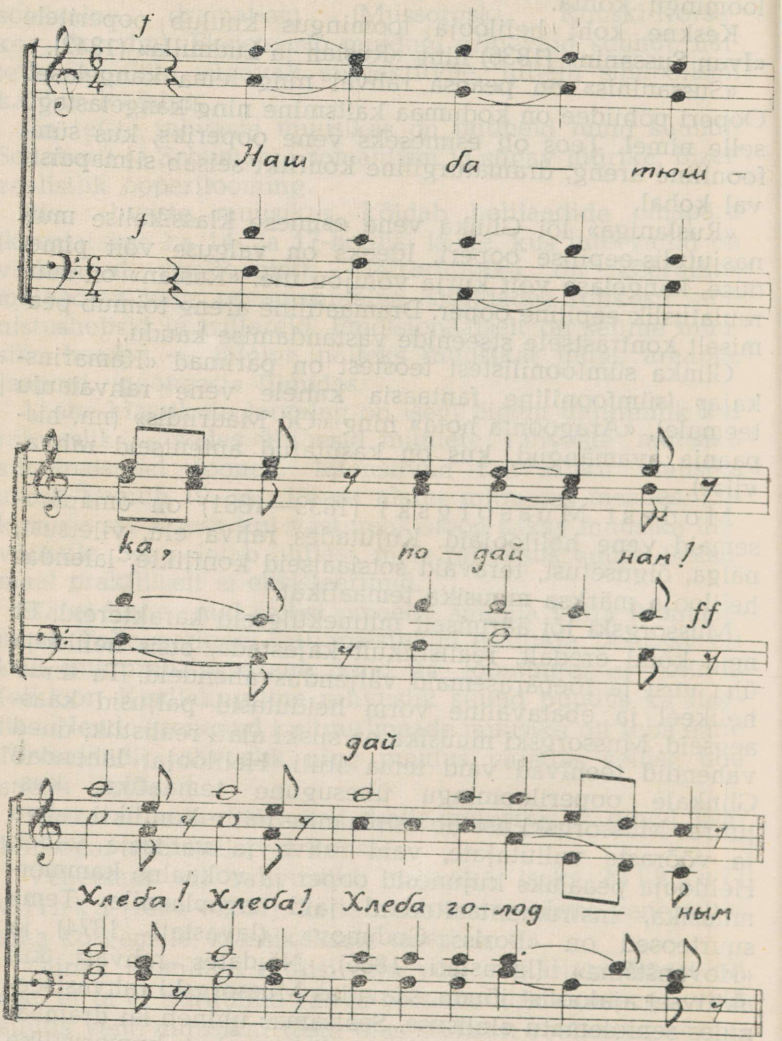
«Ruslaniga» lõi Glinka vene esimese klassikalise muinasjutulis-eepilise ooperi. Ideeks on valguse võit pimeduse, kangelase võit kurja võlujõu üle. «Ruslan» on suureulatuslik eepiline ooper. Dramaatiline areng toimub peamiselt kontrastsete stseenide vastandamise kaudu.

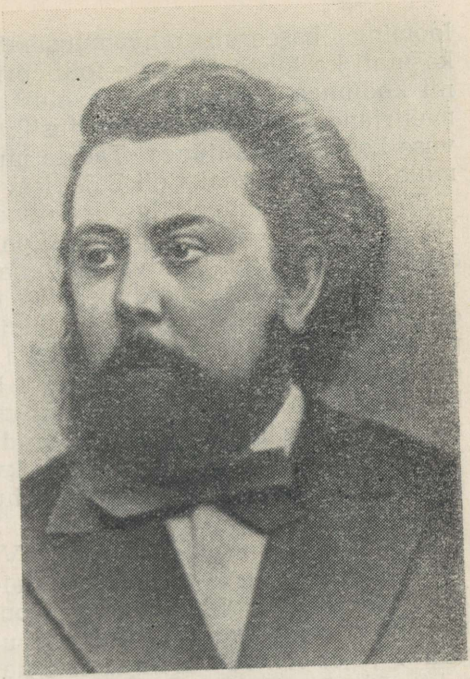
Glinka sümfoonilistest teostest on parimad «Kamarinskaja» (sümfooniline fantaasia kahele vene rahvalaulu teemale), «Aragoonia hota» ning «Öö Madriidis» (nn. hispaania avamängud, kus on kasutatud autentseid rahvaviise).

Modest Mussorgski (1839—1881) on omapärasemaid vene heliloojaid. Kujutades rahva elu, viletsust, nälga, õigusetust, teravaid sotsiaalseid konflikte, laiendas helilooja märksa muusika temaatikat.

Mussorgski lõi äärmiselt mitmekülgseid karaktereid. Et neid kõiki eredalt, realistlikult kajastada, otsis helilooja üha uusi ja tõepärasemaid väljendusvahendeid. Ta terav helikeel ja ebatavaline vorm heidutasid paljusid kaasaegseid. Mussorgski muusika on siiski alati realistlik, uued vahendid teenivad vaid tema stiili. Heliloojat lähendab Glinkale ooperiloomingu ühesugune temaatika, kuid juures Mussorgski asetab esiplaanile mitte konflikti rahva ja võõraste vallutajate, vaid rahva ja valitseja vahel. Helilooja peaalaks kujunesid ooper ja vokaalne kammermuusika, instrumentaalteosed jäid tagaplaanile. Tema suurteosed on «Boriss Godunov» (lavastati 1874) ja «Hovanštšina» (lavastati 1886). Näidates rahvast kui aktiivset ajaloolist jõudu, saavutas Mussorgski rahvastseenides seniolematu elulisuse. Sealsamas ühineb lai dramaatiline haare ka peente olustikuliste, vahel humoristlike piltidega. Orkester kõneleb psühholoogilistes stseenides peenelt koloriitse harmooniaga kaasa, resoneerides kõigele, mis laval toimub.

61. Koor «Boriss Godunovi» 4. vaatusest





Modest Mussorgski

Mussorgski omapärasele klaveriloomingule kuulub samuti kaalukas koht 19. sajandi vene muusikas. Paistavad silma piltlikkus, ere kujundlikkus, rahvalaululised intonatsioonid. Tähelepanuväärseimaks teoseks on nii mõtte kui teostuse poolest originaalne süit «Pildid näitusel», loodud kunstnik Hartmanni maalidest saadud muljete alusel.

Silmapaistvalt andekas muusik Aleksandr Borodin (1833—1887) kuulus koos Mussorgskiga nn. võimsa rühma koosseisu. Nimetatu kujutas endast heliloojate gruppi (sinna kuulusid veel Balakirev, Cui ja Rimski-Korsakov ning ideoloogina kriitik Stassov), keda ühendasid demokraatlik maailmavaade ning kunstilised ja esteetilised taotlused. Rühma liikmed jätkasid Glinka traditsioone, võideldes rahvuslik-realistliku kunsti eest. Nende

looming baseerub rahvamuusikal, kusjuures rohkesti kasutati ka teiste rahvaste folkloori. Temaatikat ammutati nii kodumaa ajaloost, rahva elust kui ka vene ja maailmakirjandusest. Muusikahariduslikku töö ja kontserditegevuse keskuseks kujunes «Tasuta muusikakool» Peterburis, mille üheks asutajaks oli Balakirev.

Borodin oli mitmekülgsete võimetega inimene — helilooja, keemik, pedagoog, ühiskonnategelane. Muusikas avaldub Borodinil kandva mõttena vene rahva vägilasvaim. Minevikku pöördudes ei eemaldunud helilooja elust, vaid kajastas oma aja nõudmisi. Borodini loomingus paelub elurõõmus, mehelik lüürika, milles ilmneb teatud objektiivsus. Looming on eepilist laadi, meloodika ning harmoonia värsked. Kasutusel on rahvalaulu laadid (dooria, früügia, miksolüüdia jt.). Borodin eelistas klassikalisi vorme ning žanreid (sümfoonia, kvartett, fuuga), samal ajal mõjutas tema harmooniat Schumanni ja Liszti harmooniakäsitlus.

Borodini peateose — ooperi «Vürst Igor» (lavastati 1890) aluseks on Vana-Vene ajaloo allikas «Jutustus Igori sõjaretkest» 12. sajandist. Konflikti arengut ei anta niivõrd otsese tegevuse, kuivõrd ulatuslike kontrastsete piltide ja stseenide vastandamise kaudu.

Sümfoonilisest loomingust on tuntuim «Vägilassümfoonia». Nagu teisedki «võimsa rühma» esindajad läheb ka Borodin programmilisuse suunas, mis avaldub siiski väga üldistatult. Idee ja väljenduslaad seovad seda sümfooniat «Vürst Igoriga».

Tšehhi rahvuslikule muusikale pani aluse Bedřich Smetana (1824—1884), «tšehhi Glinka», ühtlasi silmapaistev pianist, dirigent ja ühiskonnategelane. Smetana muusikast hoovab optimismi, seesmist jõudu; siin on nii eepikat, lüürikat kui ka rahvuslikku huumorit. Loomingu tipuks on ooperid («Libuše», «Müüdud mõrsja»), armastatuimaks žanriks sümfoonilise muusika valdkonnas — poeem.

Antonín Dvořák (1841—1904) on veel tugevamini seotud tšehhi rahvalauluga ja rahvatantsuga, tema viisirikas muusika avab ilmekalt rahva omapära. Samal ajal on Dvořák seotud nii klassikalise kui ka romantilise suunaga (Beethoven, Schumann).

Helilooja omapärasemaid teoseid on slaavi rahvaste tantsude töötlused orkestrile ja slaavi rapsoodiad. Dvořák



Leoš Janáček

komponeeris ka oopereid, kuid paistab rohkem silma siiski sümfonistina.

Tähelepanuväärse dramaturgi, mitmete ooperite autori Leoš Janáčeki (1854—1928) meloodikat iseloomustavad rahvuslikkus ja lähedus dramaatilisele kõnele; ilmneb prantsuse impressionismi mõjutusi.

Ungari rahvuslike heliloojate hulgas kuulub aukoht Béla Bartókile (1881—1945) ja Zoltán Kodálylе (1882). Bartók on tähelepanuväärsemaid kujusid kaasaja heliloomingus üldse, suurepärane rahvamuusika tundja ning publitseerija. Loomingus avalduvad mehelikkus, jõuline stiihia, huumor koos sügavate mõtiskluste ning kurbusega. Vorm on paindlik, harmoonia tihti «terav». Hämmastab fantaasiaküllus, millega Bartók oma mõtteid



Béla Bartók

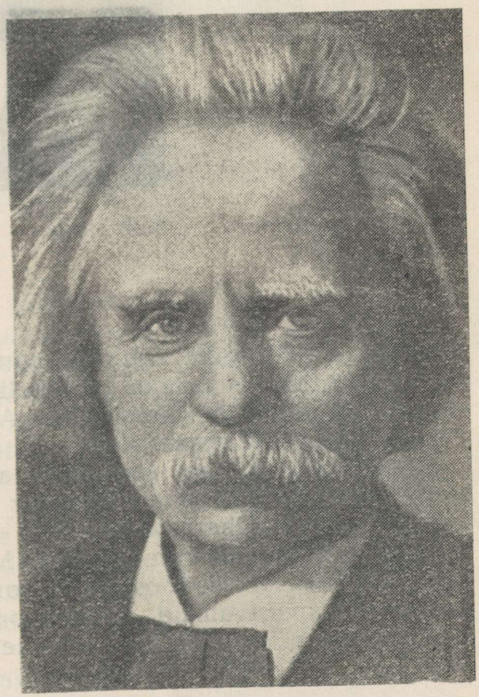
arendab. Muusika omapärane rütmiline külg tugineb ungari, rumeenia, serbia, horvaadi, slovaki, araabia jt. rahvaste rikkalikule folkloorile. Rahvuslik alus seostub Bartóki loomingus kaasaegse väljenduslaadiga. Silmapaistvamaid teoseid: Kontsert orkestrile, Muusika keelpillidele, löökpillidele ja tšelestale, Klaverikontsert nr. 3, ooper «Hertsog Sinihabeme loss», balletid, Viiulikontsert.

Kodály sai peale Bartóki surma ungari rahvusliku kooli tunnustatud juhiks. Tema muusika on vähem «radikaalne» ja baseerub kindlalt laadilisel alusel, sisaldades nii romantismi kui impressionismi elemente. Tuntud teosed on *Psalmus Hungaricus* koorile, solistile ja orkestrile, koomiline ooper «Háry János», «Galanta tantsud» orkestrile, Variatsioonid ungari teemale.

Hilisromantik Edvard Grieg (1843—1907) tähendas Norrale sama mis Glinka Venemaale — rahvuslikule muusikale aluse panijat. Tema looming on lihtne, poeetiline, intiimne. Draamateostele kirjutatud muusikat («Peer Gynt», «Sigurd Jorsalfar» jt.) iseloomustab kujunditerohkus.

Griegi meloodika kasvab otseselt välja rahvalaulust. Vormidest domineerivad miniatuurid. Novaatorlik harmoonia avaldas tugevat mõju Põhjamaade muusikale. Populaarsemaid teoseid: Klaverikontsert, Lüürilised palad klaverile, Sümfoonilise'i tantsud orkestrile.

Soomlane Jean Sibelius (1865—1957) toetus algul tugevasti rahvaloomingule, kaasaegsed voolud ei mõjutanud eriti tema omapärast muusikat. Folkloori kasutab



Edvard Grieg
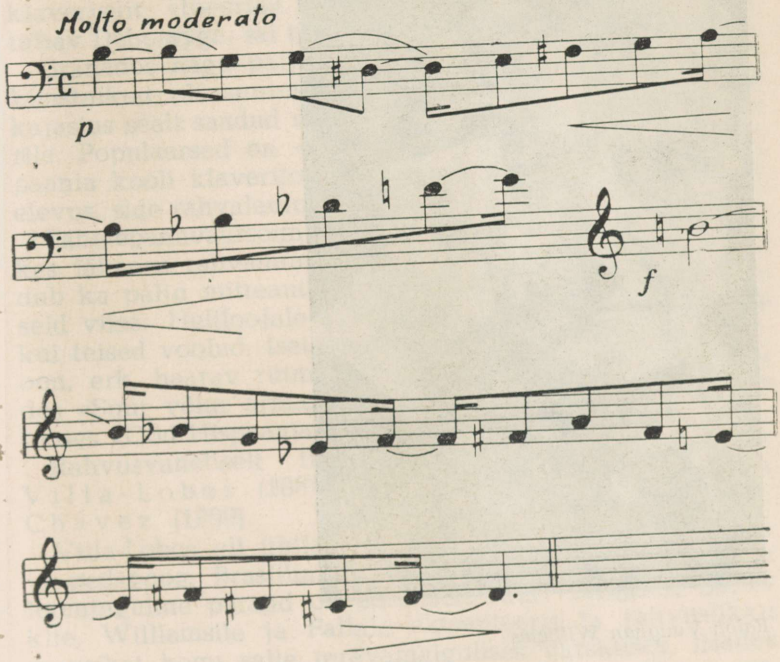


Jean Sibelius

Sibelius otseselt vähe, kuid ta muusikat kannab rahvuslik vaim. Soome muusikale oli Sibelius ideeline juht, kelle ümber koondus rühm heliloojaid: Armas Järnefelt, Selim Palmgren, Oskar Merikanto.

Sibelius on tuntum sümfonistina. Alates Neljandast sümfooniast ilmneb üha tugevnev põhjamaine koloriit, karmus, intiimne harmoonia, mille kutsusid esile Soome loodus ning rahvaloomingu vaim. Märkame suunda kainuse, helimaterjali ökonoomia ja vormi kontsentreerimise poole. Silmapaistvamaid teoseid on veel Neli legendi Lemminkäisest (sealhulgas «Tuonela luik»), avamäng «Karjala», poeemid, Viiulikontsert.

62. Katkend 4. sümfooniast



Inglise rahvusliku kooli esindaja Edgar Elgar (1857—1934) on tähelepanuväärseim kuju inglise muusikas pärast Henry Purcelli surma (1695). Heliloojat iseloomustavad avar fantaasia ja spontaanne väljenduslaad. Tema muusikas on märgata Brahmsi ja R. Straussi mõju, kuid täiesti inglispärane säilib. Vaimulikest teoseist on tuntud oratooriumid, muudest — sümfooniad, Viiulikontsert.

Elgari traditsioone jätkas R. V. Williams (1872—1958), kes kujunes uue rahvusliku koolkonna juhiks, ühtlasi silmapaistvaks pedagoogiks, rahvaloomingu uurijaks, dirigendiks, organistiks, muusikakirjanikuks. Helilooja seadis oma eesmärgiks luua kunsti ja elu vahel kõige vahetumad sidemed.

Rahvalike meloodiate karakteri omaks võtnud ning isikupäraselt ümber kujundanud, lõi ta oma, väga rahvusliku muusika. Williams oli eeskätt melodist. Väljendus-



Ralph Vaughan Williams

laad on diatooniline; kasutusel on vanad laadid ja rohkesti kontrapunkti. Komponist eelistab vanu vorme ja žanreid ning valdab hästi suurvorme. Ulatuslik looming haarab peaaegu kõiki žanreid, olles värske, rahulik, selge. Emotsioone piirab loomupärane tagasihoidlikkus. Väljendusviisis on jämedust, sirgjoonelisust. Tuntumaid teoseid: ooperid «Mereleminejad» ja «Palveränduri teekond», Mess g-moll, sümfooniad («Meresümfoonia» solistide ja kooriga; «London» jt.), balletid, kantaadid.

19. saj. teisel poolel tõusis esile hispaania rahvusliku muusika uus koolkond eesotsas Felipe Pedrelliga (1841—1922), kes paistis silma ka muusikateadlase, folkloristi ja ühiskonnategelasena. Tema suunda jätkasid õpilased Enrique Granados ja Manuel de Falla (1876—1946), samuti Isaac Albéniz. Nii

Albénizi kui Granadose loomingus kuulub klaverimuusikale tähtis koht. Albénizi teoseist on populaarsed «Kataloonia» (rapsoodia orkestrile) ning 12 palast koosnev klaverisüit «Ibeeria». Viibides Prantsusmaal ning olles tuttav Debussyga, sai ta mõjutusi viimaselt.

Granados nagu paljud teisedki tolleaegsed hispaania kunstnikud oli suuresti Goya loomingu mõju all ning kajastas sealt saadud muljeid tuntud «Goyescades» klaverile. Populaarsed on «Hispaania tantsud» klaverile. Hispaania kooli klaveriloomingus paistavad silma värvikus, elevus, side rahvalaulu ja tantsuga.

Tähelepanuväärseim on kahtlemata de Falla looming, kes lähenes rahvamuusikale vabalt. Tema muusikas leidub ka palju mitteautentseid, kuid täiesti hispaaniapäraseid viise. Heliloojale avaldasid mõju nii impressionism kui teised voolud. Iseloomulikud on värvikas orkestratsioon, erk, haarav rütmika ooperis «Lühike elu», balletides «Suur võlur armastus» ja «Kolmnurkne kübar» ning teoses «Ood Hispaania aedades» klaverile ja orkestrile.

Rahvusvaheliselt tuntud on brasiillane Heitor Villa-Lobos (1881—1959) ja mehhiklane Carlos Chávez (1899).

Villa-Lobos oli ühtlasi silmapaistev folklorist, dirigent ja pedagoog, Brasiilia Muusikaakadeemia asutaja, kelle loominguline pärand on äärmiselt suur. Sarnaselt Bartókile, Williamsile ja Fallale aktsepteeris ta rahvuslikku muusikat kogu selle teravamaigulises värskuses, lisades omalt poolt nii impressionistlikku kui romantilist joont. Loomingu alus on tonaalne, kuid seejuures kaunis paindlik. Rütmika on elav, jõuline, kohati primitivismi kalduv, harmoonika täiskõlaline, kõlavärvid uudsed; sama kehtib orkestratsiooni kohta, mis on paks, kuid seejuures hiilgav. Helilooja täiendas orkestri traditsioonilist löökpillide gruppi iga liiki rahvuslike instrumentidega, mis annavad ta teoseile erilise hõngu.
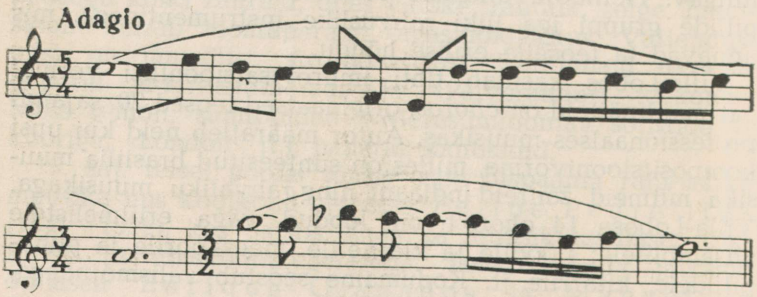
Villa-Lobos kasutab tihti improvisatsioonilisi vorme; parimaid näiteid on *choros*, originaalsed teosed 20. sajandi professionaalses muusikas. Autor määratleb neid kui uusi kompositsioonivorme, milles on sünteesitud brasiilia muusika mitmeid žanreid indiaani ning rahvaliku muusikaga. Villa-Lobose 14 *choro*'t on loodud väga eriilmelistele ansamblitele: flöödile ja klarnetile, meeskoorile ja puhkpillidele, kitarrile jt. Kodumaine seostub välismõjudega,



Heitor Villa-Lobos

mille näiteks on «Brasiilia Bachiana» (J. S. Bachi mälestusele pühendatud 9 vokaal-instrumentaalsüiti).

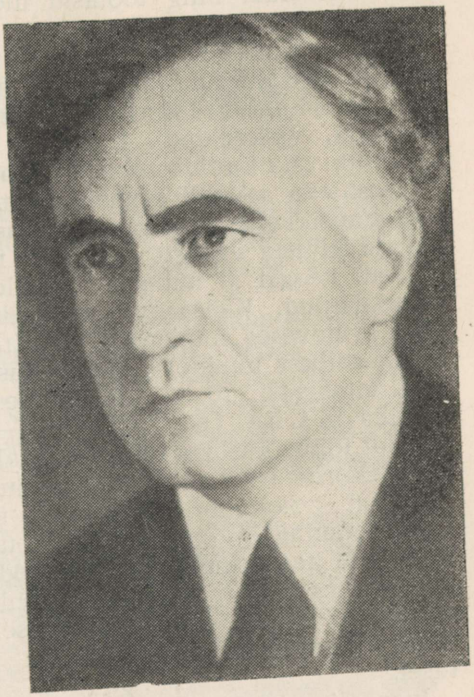
63. Katkend «Brasiilia Bachianast»



Villa-Lobosele kuulub üle tosina sümfoonilise poeemi, millest mitmed kajastavad muljeid džunglist, on kantud afro-brasiilia rütmidest, rituaalsest ürgsest muusikast. Tuntuim neist on «Amasoonas».

C. Chávez, mehhiko muusikaelu silmapaistvaim kuju, helilooja, muusikahariduse organisaator, dirigent, folklorist, peab silmas uusklassika printsiipe; stiil on mehelik, karm, rangelt lihtne, orkester kõlab säravalt. Rütmid on komplitseeritud, dissonantse esineb rohkesti. Vorm on kontsentreeritud, tavaline arendusprintsiip puudub; areng toimub sageli teema lõikude kordumise kaudu. Faktuur on enamasti polüfooniline.

Chávez on orkestratsiooni meister, kes väldib täiskõlalist tüsedat faktuuri; väljenduslaadi iseloomustab teatav kuivus. Chávez sai tuntuks oma esiballetiga «Uus tuli»,



Carlos Chávez

kus kasutas indiaani rahvamuusikat ning rahvuslikke lõõkpille. Hiljem huvitus ta ka konstruktivistlikest loominguprintsiipidest. Neljast sümfooniast on tuntuim «Indiaani sümfoonia». Tähelepanuväärsed teosed on Neli nokturni häälele orkestriga ja Klaverikontsert.

Ameerika Ühendriikides arenes muusikakultuur ning kujunes rahvuslik kool mitmeti teisiti kui Euroopa riikides. Professionaalsele heliloomingule pandi alus alles 19. saj. teisel poolel.

Muusikakultuuri arengut mõjutas siin mitmesuguste rahvuste — neegrite, indiaanlaste, kreoolide, samuti kõigi sisserännanute (inglased, iirlased, prantslased, hispaanlased, sakslased jt.) kodumaine muusika. Esimene nimetamisväärne helilooja J. K. Paine (1839—1906), Harvardi ülikooli muusikaprofessor, juhtis nn. Bostoni (Uus-Inglismaa) heliloojate gruppi. Selle liikmed olid hariduse saanud Saksamaal ning töötasid üldiselt saksa romantismi vaimus.

Esimese ameerika heliloojana saavutas Euroopas tunnustuse Edward MacDowell (1861—1908), kelle loomingus kuulus tähtis koht klaverimuusikale (2 kontserti, sonaadid, väikepalad). Looming on põhiliselt lüüriline, südamlik; siia kuulub rohkesti programmilist muusikat.

Käesoleva sajandi esimesil aastakümneil toimus ameerika muusikaelus tähelepanuväärne kasv ning areng. Heliloojaid köitsid eeskätt oma maa muusikaelu omapärased jooned: neegri ja indiaani rahvalooming, samuti kauboi- ja töölaulud. Kaasaegne ameerika helilooming areneb väga erinevates suundades, kajastades rahvuse iseloomujooni: reibast huumorit, tundelisust, julgust, emotsionaalsust, vitaalsust. 20. sajandi esimeseks rahvuslikuks heliloojaks on Charles Ives (1874—1954). Juba möödunud sajandi lõpus kasutas ta polütonaalsust ja atonaalsust, nn. kobarakorde (mis põhinesid sekundintervallidel) ja polürütmikat (erinevate meetrumite üheaegset ühendamist). Ives'i looming oli oma aja kohta uudne ja julge ega leidnud kaua aega tunnustust. Meloodika on Ives'i loomingu kõige konservatiivsem komponent: ta eelistab kasutada populaarseid või vanu religioosseid viise. Tema novaatorlik harmoonia on ühtne ja põhineb laadi tunnetusel.

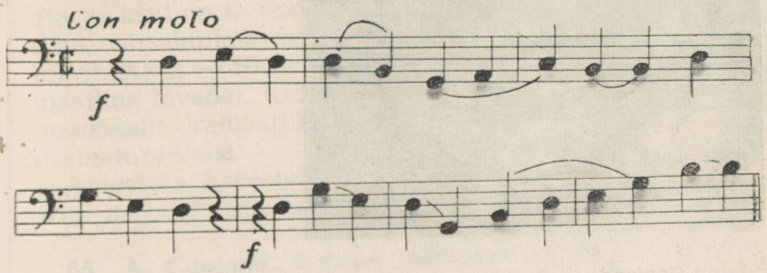
Ives oli esimesi, kes kirjutas ilma kindlate taktijoonteta, loobudes rütmiliselt sümmeetrilistest kordumistest,

saavutades vormi omapärase plastilisuse. Stiilis on tahumatust ning jämedust.

Keskne koht kuulub sümfooniaile. Ives'i tuntud soololauludes on nii rahvatooni kui ka palju omapärast. Kammermuusikast nimetagem «*Concord Sonata*'t» klaverile.

Impulsiivse helilooja Roy Harrise (1898) muusika sünnib vahetult hetkelisest loovast mõttest. Meloodia on voolav, harmoonia põhiliselt diatooniline, sisaldab aga ka polütonaalseid momente. Rütmika varieerub, aktsendid on ebareeglipärased. Harris armastab kontrapunktilist faktuuri, kaanoni, passakalja ja fuuga vormi. Orkestratsioon on omailmeline, ökonoomne ning jõuline.

64. Kolmas sümfoonia, katkend 1. osast



Harrise eepilis-dramaatiline anne avaldub eelkõige instrumentaalmuusika suurvormides. Parimad on kolmas, neljas (nn. «*Folk-song Symphony*» kooriga) ja viies sümfoonia.

Aaron Copland (1900) on kõige silmapaistvamaid kujusid tänapäeva ameerika muusikas: helilooja, pedagoog, muusikakirjanik, muusikaelu organisaator. Tema loomingus paistab silma selgus, vormi korrapärasus. Coplandi diatoonilist helikeelt karakteriseerib kõikumine mažoori ja minoori vahel, mis annab muusikale teinekord huvitava mõttekahesuse.

Suurvormide aeglastes osades tungib sageli esile arhailine hõng, ühinedes suure seesmise rahuga. Helilooja karakter on lüüriline; meloodiad on lihtsad, tuntav on side rahvalauluga. Rütmiline pulss on tugev, kiiretes liikumistes tormakas, tihti väljapeetud kujundiga. Ilmekas on rütmiline asümmeetria, sünkopeerimised, vahelduv meetrum. Sarnaselt Stravinskiga kasutab Copland nii vähe



Aaron Copland

noote kui võimalik. Orkestristiili iseloomustavad ökonoomia, täiesti «läbipaistev» kõla. Helilooja Ladina-Ameerika reiside tulemusena sündisid populaarsed teosed «*El Salon Mexico*» ja «*Danzon Cubano*» klaveriduole. Tuntud on ka filmimuusika, balletid «Poiss Billy», «Rodeo», «Apalatši kevad». Oma viimastes teostes kasutab Copland ka seeriatehnikat, kuid see ei tähenda tema puhul loobumist helistiku printsiibist. Nagu Stravinski nii ka Coplandi juures muutub seeriatehnika mõtte maksimaalse tihendamise vahendiks. Helilooja kajastab suurlinna elu rahutust ning kiirustamist, loob ka pilte maaelu rahulikust miljöödst, mälestusi lihtsast eluviisist.

Coplandi selgelt klassikalises, rahvuslikus kunstis leidub ka romantilisi elemente.

Ei saa mööda minna George Gershwini (1898—1937) lüürilist laadi loomingust, mida on tugevasti mõju-

tanud afro-ameerika folkloor. Helilooja püüdeks oli ühendada džässi «tõsise» kunstiga, seejuures oli esimene talle omane väljendusvahend.

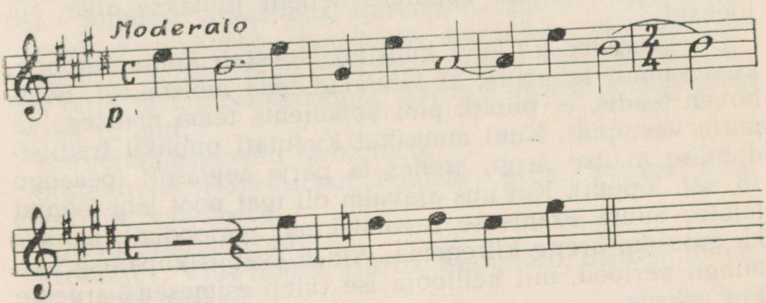
Nime tõid talle kõige esmalt ta laulud. Orkestriteostest on «Rapsoodia *blues*'i stiilis» klaverile ja orkestrile tuntud kogu maailmas, samuti Klaverikontsert. Hoogsas «Rapsoodias» on õnnestunult ühendatud virtuoosne pianism ja džässistiil. Klaverikontsert on suhteliselt tagasihoidlikum, sest heliloojal ei jätkunud oskust suurvormi välja arendada.

Oma suurteosega — esimese tõeliselt rahvusliku ooperiga «Porgy ja Bess» (1935) — osutas Gershwin suurima teene ameerika muusikale.

Kui teose esietendus pälvis vaid keskmise menu, siis aja jooksul on ta voorused — rikkalik ja reljeefne meloodika, värviküllane harmoonia, dünaamika, dramaturgiline terviklikkus — tõusnud järjest kõrgemasse hinda paljudel maailma lavadel. Kuigi Gershwin ei suutnud luua ühtseid muusikalis-dramaatilisi stseene, on talle täiesti omane dramaturgivaist.

Ameerika heliloomingus kuulub tähtis koht ka Gershwini *musical*'idele ja filmimuusikale.

65. A. Copland. Kolmas sümfoonia, I osa



Tänapäeva heliloomingu iseloomustavamaid jooni on internatsionaalse ülekaal võrreldes natsionaalsega, helikeele muutumine üha universaalsemaks, vastuvõetavaks laiale kuulajaskonnale igal pool maailmas. Internatsionaalses kunstis avalduvad rahvuslikud elemendid; seal ilmnevad eeskätt need jooned, mis on suutelised rahvaid ühendama.

10

LOOJAST, KUULAJAST JA KUULAMISEST. MAITSE NING HINNANG

Iga kunstiline mõte või kavatsus sisaldab idu tema enda teostamiseks, väljenduse leidmiseks. Mõte on nagu elav olend, mis tekib, kasvab ja areneb, omandab helilooja peas küpsedes kindlama kuju ning piirjooned. Oma mõtted ja emotsioonid võib kunstnik valada väga erinevasse vormi ja žanrisse. Kaasaegne kompositsioonitehnika võimaldab end väljendada väga erineval viisil.

Helilooja võib kasutada juba tuntud tehnikaid ning reegleid ja kui tundub, et need pole küllalt paindlikud ning sobivad tema kavatsustega, loob ta uusi. Üsna paljud helimeistrid on kõnelnud uut ja individuaalset keelt ning radikaalselt eemaldunud traditsioonist. Muusikaajalugu näitab, et väljapaistvad «revolutsioonilised» meistrid jäid mõistmata niikaua, kuni laiem kuulajaskond polnud nende uut «keelt» tundma õppinud. Selleni jõutakse alles aja jooksul.

On loomulik, et loov kunstnik edestab kuulajaskonda, kuid samuti tahab ta, et kuulajad teda mõistaksid. Beethoven teadis, et publik pidi kohanema tema maitsega ja mitte vastupidi. Kuni muusikat kirjutati publiku traditsioonilise maitse järgi, arenes ta päris aeglaselt (peaaegu 18. saj. lõpuni). Kui uus ajavaim oli igal pool läbi löönud (alates Suure Prantsuse revolutsiooni perioodist), hakkas ka muusika areng kiirenema. Algas avar isikupärase loomingu periood, mil helilooja ise tuleb esimesena arvesse kui isiksus.

Autorile peab jääma vabadus väljendada seda, mida ta tahab ja kuidas ta tahab. Kui niisuguseid eksperimente saadab siirus, ausus oma töö vastu, võivad tulemused olla üllatavad ning haaravad. Meistritöö on sageli eksperiment, mille edu näitab ajaproov. Helilooja ei tohi kunagi asuda kuulajaskonnaga ühele tasemele, ta peab ikka eespool käima, muidu ähvardab ta areng seisma jääda.

Tõeliselt suurel kunstnikul on anda palju oma kuulajaile, ta teab alati enam kui nemad. Võib ka juhtuda, et teda ei mõisteta. Iga kunstnik peab siiski lõpuks suutma leida endale publiku, kellele tal oma loominguga on midagi pakkuda.

Teie kui kuulaja võite mõnigi kord mõelda: see teos on mitte üksnes keeruline, vaid ka ebaloomulik, siin puudub siirus. Viimane on võib-olla tõesti kõige olulisemaid, parimaid heliloomingu (üldse igasuguse kunstiloomingu) omadusi. Muusika on siiras, kui looja tunneb loomisrõõmu, ta on siiras, kui teie teda kuulates tõelise, haarava elamuse saate.

Kuid komponiste on tänapäeva maailmas palju; igaüks neist püüab olla individuaalne, öelda midagi omapoolset, ja seda teeb ta teistmoodi kui ülejäänud. Eri mõtte- ja tundemaailmu mõista on teile teinekord tõesti raske ülesanne. Helilooja arvestab, et te tahate teda kuulata — heatahtlikult, usuga sellesse, mida ta pakub.

Eriti kaasaegset muusikat kuulates panete tähele, et on teile arusaadavamaid ja seetõttu lähedasemaid autoreid ning neid, keda te ehk veel täiesti ei mõista. Kunstnikke on igasuguseid, nad erinevad üksteisest talendi ulatuselt ja sügavuselt, temperamendilt ja väljenduslaadilt. Seda peate kindlasti arvestama. Kaasaja heliloojaid võiks nende «keele» keerukuselt, tavalisele kuulajale mõistetavuse astmelt rühmitada õige mitmesse gruppi. Tuntud ameerika helilooja ja muusikakirjanik Aaron Copland esitab järgmised grupid:

Kergeltmõistetavad heliloojad:
Šostakovitš, Hatšaturjan, Poulenc, Satie, varane Stravinski ja Schönberg.

Täiesti arusaadavad:
Prokofjev, Villa-Lobos, Harris, Malipiero, Britten, Bloch.

Küllaltki rasked:
hilisem Stravinski, Bartók, Milhaud, Honegger, Hindemith, Chávez, Piston.

Väga rasked:
Schönberg — keskmine ja hilisem periood, Berg, Webern, Varèse, Dallapiccola, Křenek, Sessions.

Muidugi on see liigitus ja loetelu subjektiivne: ka üks autor võib kirjutada vägagi erinevaid teoseid, mille lihtsus või komplitseeritus sõltuvad sisu sügavusest ja vormi ulatusest. Eeltoodud loetelu näitab siiski, et mitte igasu-

gune kaasaegne helilooming pole teile raskelt mõistetav. Igal autoril on oma nägu ja viis, kuidas ta midagi ütleb. Teie püüdeks jääb nende eripärasusi tabada ja tunnetada. Täiesti loomulikult on teil isiklik maitse ning suhtumine muusikasse; sellele vastavalt valite ka «oma» autorid.

Mõni teos võib teile tunduda tunnetevaesena, liiga ratsionaalsena. Enne kui hakata kuuldut süüdistama kuivuses ja intellektuaalsuses, võiksite siiski endalt küsida: millise kriteeriumiga ma sellele muusikale lähenen, millisel ajal on teos kirja pandud?

Küllalt paljud kuulajad kipuvad tänapäevalgi kaasaegset loomingut hindama romantismi mõõdupuuga, aega ja uusi tingimusi arvestamata. Kas on õige oodata, et heliloojad kirjutaksid Chopini ja Tšaikovski laadis? Kaasajal oleks mõttetu seda nõuda. Teie võimalik vähene huvi tänapäeva heliloomingu vastu võib olla tingitud asjaolust, et te pole veel saanud küllaldaselt süveneda selle vaimu. Muusika aga väärib seda ning kindlasti leiate mõndagi, mis teile sobib.

Et muusikas midagi enda jaoks leida, peab omama annet. Muusikaline andekus — talent — on suhteline asi. Loojal on teda kõrgemal määral, mis võimaldab tal oma mõtteid, muljeid ja elamusi heliteoseiks vormida. Interpreedil, esitajal, on loov talent teiseilmeline: ta kujundab loodut isikupäraselt ümber; tema suurus sõltub sügavusest ja tõepärasusest, millega ta muusikat teile avab. Teie kui kuulaja andekus ei seisa loomises, vaid loodu ja ettekantava tunnetamise ja läbielamise võime intensiivsuses. Kõik inimesed on võimelised kunstist naudingut leidma — ühed enam, teised vähem.

Kui te mõnda aega teatrist, kontserdisaalist, kinost, raadiost ning televisioonist eemal olema peaksite, tunneksite te omalaadset «kunstinälga» — see on tõukejõuks, mis viib teid muusika ja muu kunsti juurde. Kuid kas te otsite kontserdilt ja teatrist ainult mõnu ja nalja? Osa publikut arvatavasti küll, kuid mitte kõik. Viimased tahavad rohkemat, teatavat vaimset «puhastust», rahuldust oma vaimseile probleemidele, kergendust siseelu raskustele.

Kui teil on muusika alal veel vähe kogemusi ning olete kontserdil või teatris uustulnuk, siis selles pole midagi iseäralikku. Me kõik astusime kunagi esimest korda üle suure kunsti läve. Et te seda tegite, näitab juba teie loomulikku huvi, teis peituvat sädet.

Muusikatundjaks saate aja jooksul, pikapeale õpite teda ka üha enam armastama. Mõistmine ja armastus sõltuvad paljudest teguritest. Eeskätt peab olema tahtmist ja püsivust muusikat kuulata. Väga kasulik on vestelda ning muljeid vahetada kaaslastega, kel on enam kogemusi tõsise muusika alal, kes helikunsti õpivad.

Loomuliku ajendina suunab teid kunsti poole musikaalsus. See on eelkõige võime muusikat tunnetada ja läbi elada, saada kuulatust elamus. Et inimesed muusikat erinevalt tunnetavad, siis näitab see, et musikaalsuse astmeid on palju. Kui ta on olemas, saate teda süvendada ning arendada muusikaga tegeldes: kodus musitseerides, plaate kuulates, kooli isetegevuses kaasa lüües, kontserte ja teatrit külastades, kultuuriülikoolis käies, muusikat õppides. Musikaalsuse mõiste hõlmab peale emotsionaalsuse veel rütmitunnet, muusikalist mälu, head kuulmist, kujutlusvõimet ja muud, mille juures siin pole vajadust peatuda.

Peale musikaalsuse kui loomuliku eeltingimuse on muusika tunnetamisel ja mõistmisel kaalu ka teistel teguritel:

— teadmistel muusika teooriast ja ajaloost. Mida rikkalikum on teos sisult, mida mitmekülgsem ja ulatuslikum ta on (sümfooniline muusika), seda sügavamat «sisseelamist» (musikaalsust) ja ka teadmisi te vajate tema mõistmiseks;

— aktiivsusel, vastuvõtlikkusel, muusika kujundite (teemade) ja nende arengu tähelepanelikul jälgimisel. Püüdke muusika arengut jälgides teose osi leida, siis saate ülevaate vormist;

— teie üldisel vaimsel arengul, kultuuritasemel ja isiksusel. Osal inimestel jääb vajaka nn. seesmisest kultuurist, nende ükskõiksuse ja kujutlusvõimetuse tõttu ei suuda muusika ilu ja jõud neid haarata;

— teie esteetilisel arengul, suhtumisel kunstisse üldse ning kunsti-«praktikal» (kuulamiskogemustel).

Kunst arendab teie esteetilist tunnet samuti, kui esteetiline tunne arendab kunsti kunstniku loomingu kaudu. See jääv mõju ning vastumõju põhjustavad kunstiloomingu progressi.

Nagu näete, on muusika kuulamine samuti loominguline protsess, mis eeldab nii fantaasiat kui ka loogilist mõtlemist.

Muusika mõjub teile sel määral, kuivõrd te leiate temas vastuse enda hinges varjatult elavale, seni võib-olla sel-

gusetuks jäänule. Muusika võib äratada peidetud hingelisi jõude. «Suur muusika» «puhastab» vaimselt, tõstab teid kõrgemale argipäevast, kinnitab usku enesesse. Sääraast muusikat kuulates saate seal väljenduvate tunnete ja ideaalide kaasosaliseks.

Kunstiteose vaatamine või kuulamine tähendab ühtlasi tema tunnetamist. Muusika tunnetamine on esteetiline protsess: teis tekib mingi reaktsioon, kuuldut võivad saata mitmesugused emotsioonid kui ka ratsionaalne, loogiline mõtlemine. Kuulamist alustades keskenduge ainult helidele, sõltumatult sellest, kas teos teile meeldib või mitte. Miski muu ei tohi häirida, peab valitsema vaikus. Helitööd on kergem mõista, kui olete varem sama autori loomingust midagi kuulnud, tema biograafia, stiili ning ajastuga tutvunud. Hea, kui te üldjoontes tunnete žanrit, kuhu pala kuulub, samuti vastavaid vorme. Pärast heliplaatide või -lintide esmakordset kuulamist püüdke muusikat üldjoontes iseloomustada; kui kuulasite mitmekesi, vahetage mõtteid ja muljeid — millised olid kujundid, karakter, elamus. Arutelu järel on vaja teos uuesti läbi kuulata — nüüd jätab ta kahtlemata täielikuma ja sügavama mulje. Ükskõikne muusika kuulamine jätab ka hea muusika suhtes pealiskaudseks. Muidugi ei ole muusika üle vaieldes võimalik tema sisu täpselt määrata, ammendavalt karakteriseerida — kõnekeel ja helikeel on lihtsalt kaks eri asja.

Iga teose kuulamisel pöörake tähelepanu eelkõige neile väljendusvahendeile, mis antud juhul on peamised, sest kahtlemata tahab helilooja just nende kaudu midagi olulist edasi anda. Teiselt poolt — seostades väljendusvahendeid omavahel, mõistate paremini muusika mõtet, see on tähtis just instrumentaalmuusika puhul. Te suudate teda niiviisi täielikumalt vastu võtta.

Parim viis õppida muusikat armastama on kuulata tihti head heliloomingut.

Homofoonilist muusikat on kahtlemata kergem tajuda kui polüfoonilist. Polüfoonia puhul on oluline silmas pidada teemat, seejärel tema arenemist, samuti teiste häälte liikumist. Kui algul ei õnnestu kõiki peensusi märgata, siis ometi tabate peamise — muusika emotsionaalse karakteri.

Teie võime muusikat tunnetada ja mõista— see on kogu asja üks, subjektiivne külg. Teine külg on muusika ise,

kuivõrd ta on objektiivselt arusaadav ja mõistetav. Huvitav, mõjuv, siiras ja ere teos paelub vastuvõtlikku kuulajat alati, veenab teda oma väärtuses, olenemata sellest, kas kuulajal on või ei ole teoreetilisi teadmisi muusikast.

Muusikaarmastaja hindab nii Verdi «Rigolettot» kui Alban Bergi «Wozzeckit». Millest siiski tuleb, et viimati nimetatud ooper on raskemini arusaadav kui esimene? Vastuse saamiseks teeme lühikese kõrvalepõike teaduse, ja nimelt neurofüsioloogia ja psühholoogia valdkonda.[1]

Kõiki muljeid ümbritsevast (nende seas helimuljeid) võtab vastu aju. Ta tihendab, süstematiseerib need ja säilitab kodeeritud kujul erilistes neuronsüsteemides. Muljete mahutamiseks on kaks mäluliiki: operatiivne ja pikaajaline, mõlemad töötavad koos ning mõjutavad teineteist. Pikaajaline muusikaline mälu sisaldab kõiki teie eelnevaid muusikalisi kogemusi, sealhulgas ka kuuldu emotsionaalset hinnangut. Temasse lähevad kõige sagedamini korduvad kõlamuljed ning ajus kujuneb «reeglite süsteem», neid ühendav muusikaline kuulamistüüp. Lühiajaline ehk operatiivne muusikaline mälu võimaldab vastu võtta ajas voolavat muusikat kui tervikut ning kuuldud meloodiat vajaduse korral kohe taastekitada. Operatiivmälust suunduvad muusikalised muljed pikaajalisse mällu — ja niiviisi kogu elu jooksul.

Muusika vastuvõtmisel toimub operatiivse ning pikaajalise mälu materjalide vastastikune võrdlemine ning mõjutamine. See protsess moodustab seesmiselt dünaamiliste kujutluste ja elamuste pideva voolu.

Siinjuures kutsus liiga terav lahkuminek aju jõudvate teadete ja eelnenud prognooside vahel, mida andis pikaajaline mälu, esile emotsionaalse hinnangu kaldumise negatiivse poole. Vahe selle vahel, mida te tegelikult kuulete ja mida te ootasite, ärritab teid, tekitab rahuldamatust. Ebatavaline uudsus ehmatab, avaldab survet.

On tõestatud, et lapsed, kes muusikas on täiesti kogenematud, võtavad väga kergesti vastu kaasaegset muusikat (Prokofjev, Šostakovitš jt.) — see kutsub neis esile elavat, emotsionaalset vastukaja, on neile lähedane. Samal ajal täiskasvanuile, kel on kuulamiskogemusi, võib sama muusika olla raskesti vastuvõetav, ebameeldiv. Neid segab

[1] В. Леви, О психобиологии музыки. «Советская музыка», 1966, № 8.

antud juhul kindlailmeline pikaajaline mälu, teistsuguse heliloomingu najal väljakujunenud kuulamistüüp. Lapse muusikaline kogenematus võimaldab muusikat vastu võtta ilma eelarvamusteta.

Järeldus võiks siit olla niisugune: me vajame hea kaasaegse muusika levitamist juba varasest koolieast peale, et tuleviku auditoorium oleks avarama muusikalise silmaringiga ja mitmekülgsema maitsega — rohkem kohanenud sellega, mida kaasaeg pakub.

Hea esteetiline maitse avaldub oskuses leida kaunist ja seda hinnata ning armastada — nii heliteoses kui ka looduses ja inimeses. Arenenud kunstimaitse võimaldab eristada head muusikat tühjast ning mittevajalikust. Head maitset iseloomustab mitmekülgsus; see avaldub nii «suure muusika» hindamises kui ka andekalt loodud kerge muusika nautimises. Kui teie kujutlused esteetiliselt ilusast ja ideaalsest on lähedased autori ideaalile või sellega ühtivad, tunnetate te heliteost kui kaunist, ta haarab teid, pakub elamust.

Suurimate loojate looming paistab silma lihtsusega, kusjuures viimasel on eri ajastuil eri kvaliteet ja sisu. Geeniuse loomingus paelub teid alati sisukus; sellist loojat iseloomustavad sügav tunnetusvõime ja emotsionaalsus, mis avaldub erakordses väljendus- ning kujundusvõimes.

Talendi tähtsamaks tunnuseks pole tehnika (kuigi ta on väga tähtis), vaid ikka see, mis temaga öeldakse. Kui öeldakse väga palju ja väga andekalt, jääb see sajandeiks püsima. Võtke näiteks Bachi looming, mida kaasajal armastavad miljonid kuulajad.

Vahel juhtub, et muusika, mida kord peeti veidraks ja sisutuks, osutub aja karmi kohtu käes üpris kaunis ning hingestatuks. Näiteks Beethovenit, Wagnerit, Debussyd ja Alban Bergi hindab tänapäeva kuulaja nende kaasaegseist rohkem.

Muusika hindamise mõõdupuid on vist niisama palju kui kuulajaid. Näiteks:

1. Muusika, mis teile meeldib.
2. Muusika, mida armastab lai kuulajaskond.
3. Muusika, mida hindavad spetsialistid: heliloojad, muusikateadlased, interpreedid.
4. Muusika, mida hindavad miljonid kuulajad pikema aja vältel.

Paistab nii, et kõige kaalukam üldhinnang koorub siiski välja viimasest punktist. Igasugune kunst on loodud ju ühiskonnas ning kuulub ühiskonnale; seetõttu jääb heliteose väärtuse üldiseks mõõdupuuks esteetiliselt arenenud, muusikalist maitset omava laia auditooriumi hinnang. Üksiku professionaali või kitsa muusikute grupi seisukoht ei saa olla määrav.

Kaasajal, mil muusika väljendusvahendid on vägagi komplitseeritud seoses uute instrumentide leiutamisega ja helitehnika arenguga, pole kõik head teosed otsekohe mõistetavad, neid peab korduvalt kuulama. Nõrgad, ilmetute kujunditega teosed jätavad teid ka korduval kuulamisel ükskõikseks.

Midagi peab heliloojal öelda olema, kuigi see «midagi» on aegade jooksul muutunud.

11

MUUSIKA NING AEG

Iga ajastut ühiskonna elus iseloomustab vastav kunst. Igas ühiskonnas vastab kunst tema vajadustele ja nõudmistele, ta on ühiskondliku elu produkt.

Möödunud sajandite ühiskond ei osanud hinnata kõiki helimeistrite loodud rikkusi — see ülesanne jääb meie ajale.

Kaasaegses ühiskonnas on muusikal tähtis osa. Lenin nõudis kunstnike loomingult, et see masse vaimselt edasi viiks. Muusika on seega mitte ainult tunnetuse, vaid ka elu ümberkujundamise, miljonite inimeste mõtete ja tunnete mõjutamise vahend.

Meie sajandil on toimunud ja toimumas silmapaistvaid, kogu inimkonda haaravaid sündmusi. Koos arenguga ühiskonnas ja teaduses toimub areng ka inimeste psüühikas, palju muutub maailmatunnetuses ning vaateis elule. Uus elurütm ja uued probleemid tungivad reaalelu kajastusena ka kunsti.

Viini klassikute aegne stiil ja helikeel ei suuda enam väljendada meie aja liikuvat vaimu. Iga kunst kajastab selle ühiskonna vaimu, mis teda on sünnitanud; kaasaja oma luuakse kõige parema peale, mida eelnenud sajandid on andnud.

Muusika arengut ei või siiski otseselt ega mehaaniliselt siduda kaasaegse tehnika avastustega. Helikunsti elulisus ning seesmine rikkus tulenevad ikka elunähtuste seesmisse olemusse tungimisest, nende emotsionaalsest kajastamisest. Muusika ei sõltu vahetult ei ühiskonna progressi tasemest ega sotsiaalsest struktuurist. Langus või tõus ühiskonna elus ei kutsu veel esile langust ega tõusu muusikas. Võib olla isegi vastupidi: ühiskondliku degeneratsiooniga võib kunstis (sealhulgas muusikas) kaasneda tõus.

Heidame pilgu ajaloole.

Vana-Kreeka kujutav kunst ja eeposed «Argonaudid», «Ilias» ja «Odüsseia» pakuvad tänapäevalgi suurt naudingut — nad on klassikalise kunsti parimaid näidiseid. Ometi oli Kreeka selle kunsti loomise perioodil (enne meie ajaarvamist) orjanduslik riik, kus kunsti viljeles vaba kreeklastest elanikkond. Vanade kreeklaste kõrge kunst ei ole seesmises vastuolus tolleaegse ühiskonna arengutasemega, vaid sellega seotud.[1]

Saksamaa oli 17.—18. saj. vahetusel laostavaist sõdadest kurnatud, killustatud vürstiriigikesteks. Talupoegi aheldas pärisorjuslik sõltuvus, teadus läks tagasi, vaimset elu valitses kirik. Üksikuid silmapaistvamaid teadlasi olid Leibniz (1646—1716) ja Kant (1724—1804), kirjanikke — Lessing (1729—1781). Muusikas olid tol perioodil silmapaistvad suurkujud Händel ja Gluck, hiljem Mozart, kelle looming tõusis oma ajast kõrgemale.

18. sajandi Prantsusmaal leidus inimesi, kes lõid endile kunsti arengu suhtes metafüüsilisi illusioone: oleme tehnikas ja majanduses antiikajast ette jõudnud, miks siis mitte luua ka oma eepos? Ning Homerose «Iliase» kõrvale seatakse Voltaire'i «Herniade». Muidugi ei saa viimast esimesega kõrvutada.

Venemaal valitsesid 19. saj. lõpu poole tugevad ühiskondlikud vastuolud: feodalismi jäänustega põllumajandusliku tootmise kõrvale hakkas tekkima tööstus.

Riigis valitses despootlik tsaarivõim, mis surus maha eesrindlikku ideoloogiat. Muusikaelus seevastu leiab aset suur tõus — juba sajandi keskpaiku oli pandud alus rahvuslikule koolkonnale. «Võimas rühm» viis vene muusika rahvusvahelisele areenile.

Kunsti arengu ja ühiskondliku arengu erineva taseme põhjuseks on nende suhteline iseseisvus, kummagi spetsiifilised arenguseadused, kunsti loova rahva vaimne omapära. Siin ei ole seesmisi vasturääkivusi. Iga ajastu kunst kajastab kaasaja vaimset tasapinda.[2] Ühiskondlik areng võib sellest maha jääda.

Kunsti ning ühiskonna suhted ja vastastikused seosed on keerulised. Need suhted kui ka kunsti enda olemuse määravad valitsevad sotsiaalsed ja ajaloolised oĺud.

---

[1] Vt. K. Маркс и Ф. Энгельс об искусстве, т. I. «Искусство», Москва 1957, lk. 192.

[2] Sealsamas, lk. 134—136.

Muusika kuulub ühiskonnas pealisehitusse ning seostub nii ühiskonna huvidega kui klassihuvidega. Seejuures tõuseb klassikaline helilooming alati kõrgemale üksikute klasside või kihtide huvidest ning muutub kogu ühiskonna omandiks. Muusika omapära (eriti mitteprogrammiline helilooming) näitab meile, et ta kuulub oma olemuselt tunnetuse valdkonda, olles ühiskondliku teadvuse avaldumise vorme.

Mitteprogrammiline muusika ei kanna endas mingisuguseid konkreetseid ideid; ideid ja mõtteid toob muusikasse kirjandus, poeesia, kui ta muusikaga ühineb. Muusikale lisandub idee ja mõte teatrilaval ning kinolinal.

On põhjust tunda uhkust nõukogude muusika saavutuste üle. Meie parimal heliloomingul ning silmapaistvamatel interpreetidel on suur menu ja populaarsus mitte ainult sotsialismimaades, vaid kogu maailmas.

Vaatamata paljule heale esineb siiski ka puudusi: meie laulus ning teistes massižanrites leiame stampi ja ilmetust.

Kerge helilooming on tohutult populaarne, muusikaline mõjur nr. 1, mis kujundab ning suunab laia publiku maitset ja esteetilisi tundeid. Just seetõttu peaksid heliloojad olema esimesed, kes seavad selles valdkonnas suuri nõudmisi.

Ka võib kunstisfääris veel kohata administreerimist, mis toob kasu asemel kahju. Esteetiliselt arenenud kuulajaskond on loomult aktiivne ja uudishimulik. Tuleb luua avaramad võimalused kõigi maade rikkaliku ja mitmekesise kaasaegse heliloominguga tutvumiseks, alles siis võib öelda, et meie kuulajal on avar silmaring.

Kunst aitab ühiskonnal vaimselt kasvada ja areneda. Muusika ei seisa elust kõrval, vaid võtab sellest aktiivselt osa, kujundades inimest nii esteetilises kui eetilises mõttes, tunnete kasvatamise kaudu. Kunst saab seda enam mõju avaldada, mida kõrgemale tõuseb rahva üldine kultuuritase, mida avaramad võimalused saab kunstnik loominguks.

Kunsti areng meie ajal viitab sellele, et tulevikus omab ta veel suuremat ühiskondlikku kaalu, aidates kaasa harmoonilise, täiusliku inimese kujunemisele.

HEA LUGEJA!

Meie jutud muusikast on läbi, siirdugem nüüd elava muusika juurde. On hädavajalik, et Te loetu täienduseks kuulaksite muusikat nii heliplaadilt kui helilindilt, samuti raadio ja televisiooni kaudu.

Tore, kui Teil oleks isiklik plaadikogu, mida püüaksite hea muusikaga täiendada. Võib-olla omab heliplaate ja -linte lähem raamatukogu, kultuurimaja, kool või muusikakool, kus Teil avaneks võimalus üht-teist kuulata. Tallinnas on seda võimalik teha Fr. R. Kreutzwaldi nimelise raamatukogu muusikaosakonnas. Huvitavaid kontsertvestlusi kaasaegsest muusikast korraldatakse Heliloojate Majas. Kui võimalik, siis külastage neid. Ärge unustage, et muusika kuulamine on kõige tähtsam punkt! Ülevaate helilooja haardest ja talendi sügavusest saate eeskätt suurvormide kaudu.

Eesti heliloomingut Te ehk tunnete, see elab ju Teiega koos ning temaga on tihedamaid kokkupuuteid. Eesti heliloojate kohta saate andmeid 1966. a. ilmunud biograafilisest leksikonist «Eesti heliloojad ja muusikateadlased», samuti muust eestikeelsest muusikakirjandusest.

Kui Teil on kogunenud kollektiivseid soove, pöörduge Eesti Raadio muusikasaadete toimetuse poole.

Vaatamata mineviku helikunsti suurtele väärtustele ei tohi kaasaegne helilooming Teile võõraks ega tundmatuks jääda — see elab ju meie ajas. Õppige teda tundma ja Te leiate temas väärtusi.

Alljärgnev valik-plaadikogu hõlmab kõiki tähtsamaid meistreid renessansist kaasajani. Võtke see muusika kuulamise aluseks. Muidugi ei kuulu siia kõik meistrid, kes

seda vääriksid, — kahjuks pole meil nende muusikat plaadistatud. Teisest küljest pole mõtet valiknimistut liiga suureks paisutada, peab arvestama Teie aega kui ka tõesti heade autorite häid teoseid.

Nimistu pole seega kaugeltki täielik, ta sisaldab põhiliselt vaid seda, mida meil on saada olnud.

1000 aastat muusikaajalugu. I plaat muusikat aastaist 1000—1580 (Perotinus, de Vitry, de Machaut, Landini jt.). «Eterna» 820 347

1000 aastat muusikaajalugu. II plaat (Monteverdi, A. Scarlatti, Schütz, Purcell jt.). «Eterna» 820 348

Vana inglise vokaalmuusikat 11.—17. sajandini

W. Bird, J. Dunstable, Th. Morley jt. «Supraphon» SUA 10714

Vana muusika kontsert (Landini — madrigal, Després — kaanon, Palestrina — kaks *ricercar*'i, Purcell — fantaasia jm.). «Supraphon» SUF 20050

Vanu madrigale (Gesualdo, Lasso, Monteverdi). Д 00014665

Giovanni Palestrina

Missa papae Marcelli ja kaks motetti. SUA 10578

Orlando di Lasso

«Kaja». 23677

Claudio Monteverdi

Missa a capella kuuele häälele. «Supraphon» SUA 10558

Andrea ja Giovanni Gabrieli

Ricercar, kaks motetti. «Supraphon» SUA 10558

Giovanni Gabrieli

«*Timor et tremor*». «Eterna» 0203783

Domenico Scarlatti

1. Seitse sonaati klavessiinile. Д 07929
2. Kolm sonaati klavessiinile. «Supraphon» SUA 10447
3. Viis sonaati klavessiinile. Д 02828

Antonio Vivaldi

Viis kontserti flöödile ja kammeransamblile. «Supraphon» SUA 10671

Henry Purcell

Süit «Gordioni sõlm». «Supraphon» SUA 10385

Johann Sebastian Bach

1. Esimene orkestrisüit C-duur. Д 3368
2. Kantaat nr. 169. Д 08969
3. Kaks kantaati (nr. 43 ja 128). «Eterna» 820524
4. Oreliprelüüdid, tokaata F-duur. Д 06176
5. Kontsert kahele viiulile ja orkestrile. С 157
6. Kontsert klaverile ja orkestrile d-moll. Д 07749
7. Viiulikontsert a-moll. Д 5082
8. Esimene Brandenburgi kontsert. Д 2540
9. Passakalja orelile. Д 7813
10. Matteuse passioon. Katkendeid. «Eterna» 820628
11. Neli sonaati tšellole ja klavessiinile. Д 019115
12. Kuus Brandenburgi kontserti. GS 10641

Georg Friedrich Händel

1. *Concerto grosso* nr. 2. Д 023304
2. Fragmente ooperist «Julius Caesar». Д 8865
3. Orelikontsert g-moll. Д 08970
4. Aariaid oopereist «Rodelinda» ja «Julius Caesar». Д 14599
5. Viiulisonaat g-moll. Д 04304
6. «Ood rahule». Д 8851
7. Kolm *concerto grosso*'t. «Eterna» 820643

François Couperin

1. Kontsert kahele tšellole. «Supraphon» BM 1114
2. Klavessiinipalu. «Supraphon» LPM 224
3. Sonaat klavessiinile ja «Corelli apoteoos». «Supraphon» SUA 10536
4. «Pidustused» klavessiinile. «Supraphon» SUA 10447

Jean Philippe Rameau

1. Klavessiinipalu. «Supraphon» LPM 224
2. Kontserdid klavessiinile nr. 1 ja 5. «Supraphon» SUA 10536
3. Klavessiinipalu. MM 515
4. «Lindude laul» ja «Külaneiu» klavessiinile. Б 19533

Jean Baptiste Lully

Süit «Kuninga muusikud». «Supraphon» SUA 10385

Christoph Willibald Gluck

Ooper «Orpheus ja Euridice». Д 0933—0940

Franz Joseph Haydn

1. Oratoorium «Maailma loomine». Д 07907—7910
2. Londoni sümfoonia nr. 2. Д 02504
3. Sümfoonia nr. 103. Д 08273
4. Viiulikontsert nr. 1. Д 14553
5. Kontsert trompetile ja orkestrile ning kontsert metsasarvele ja orkestrile. Д 11107
6. Trio nr. 3 viiulile, tšellole ja klaverile. Д 03823
7. Divertisment puhkpillidele. Д 005088
8. Kvartett «Lõoke». Д 04708
9. Kaks keelpillikvartetti. «Supraphon» SUA 10668
10. Klaverisonaat nr. 37. Д 019201

Wolfgang Amadeus Mozart

1. Sümfoonia nr. 40 g-moll. Д 09607
2. Sümfoonia nr. 41 («Jupiter»). Д 03362
3. Viiulikontsert nr. 7 D-duur. Д 1562
4. Kontsert-sümfoonia viiulile, aldile ja orkestrile. Д 05236
5. «Väike ööserenaad» orkestrile. Д 006967
6. Klaverisonaat nr. 10. Д 05608
7. Stseene ja aariaid ooperist «Figaro pulm». Д 12257
8. Stseene ja aariaid ooperist «Don Juan». Д 011357
9. Kantaadid «Tulge meile, inimesed», «Taeva valitsejanna» ja «Päikesele». Д 9701
10. Reekviem. Д 5400—403
11. Kaks klaverikontserti. С 0695

Ludwig van Beethoven

1. Sümfoonia nr. 3. Д 0532
2. Sümfoonia nr. 5. Д 8515
3. Sümfoonia nr. 7. Д 15669
4. Sümfoonia nr. 9. Д 03652
5. Viiulikontsert. Д 0498
6. Klaverikontsert nr. 5. Д 0138
7. Sonaadid viiulile ja klaverile nr. 7 ja 8. Д 07637
8. Tšellosonaat nr. 5. Д 3350
9. Klaverisonaat «*Appassionata*». Д 06709

10. Avamängud «Fidelio», «Egmont», «Coriolanus». Д 011155
11. Ooper «Fidelio». Д 04518—4521

Carl Maria Weber

1. Avamäng ooperile «Euryanthe». «Eterna» 720074
2. Jahimeeste koor ooperist «Nõidkütt». 23678
3. Avamäng ooperile «Oberon». Д 5041
4. «Kutse tantsule». «Supraphon» SUA 10625

Franz Schubert

1. Üheksa soololaulu. Д 9551
2. Viis soololaulu. Д 007337
3. Sümfoonia nr. 5. Д 01350
4. Sümfoonia nr. 8 (Lõpetamata). Д 011156
5. Muusika näidendile «Rosamunde». Д 09271
6. Trio klaverile, viiulile ja tšellole. Д 050018
7. I suur sonaat ning kaks ekspromptі klaverile. Д 04594

Hector Berlioz

1. Avamäng ooperile «Benvenuto Cellini». «Supraphon» 20257
2. Avamängud «Rooma karneval», «Korsaar», «Waverley» ja «Kuningas Lear». Д 3598
3. Katkendid dramaatilisest legendist «Fausti needmine»: «Ungari marss» ja «Virvatuled». Д 00010919

Felix Mendelssohn-Bartholdy

1. Sümfoonia nr. 1. Д 13101
2. Sümfoonia nr. 3. Д 0731
3. Viiulikontsert. Д 12255
4. Kontsert-avamängud «Merevaikus ja õnnelik reis», «Fingali koobas», «Kaunis Melusina» ja «Ruy Blas». Д 03366
5. Süit muusikast Shakespeare'i komöödiale «Suveöö unenägu». Д 897

Robert Schumann

1. Klaverisüit «Karneval». Д 4312
2. Tšellokontsert. Д 01195
3. Fantaasia klaverile. Д 4310
4. Laulutsükkel «Poeedi armastus». Д 8233
5. Koor «Mustlased». Д 00010710
6. Klaverisonaat nr. 1. Д 011277

Fryderyk Chopin

1. 24 prelüüdi. Д 04996
2. 24 etüüdi. Д 6035
3. Ballaad nr. 2, polonees As-duur, Hällilaul. Д 07862
4. Ballaad nr. 3. Д 4333
5. Klaverikontsert nr. 2. Д 1087
6. Ballaad nr. 1, *Andante spinato* ja Suur polonees. Д 06363
7. Kolm valssi, kaks poloneesi, kaks nokturni. Д 7721
8. Barkarool, nokturn, kaks etüüdi, eksprompt, kaks valssi. Д 014969

Ferenc Liszt

1. Poeem «Prelüüdid». Д 8003
2. Poeem «Tasso». Д 01502
3. Kolm ungari rapsoodiat ja «Mefisto-valss» orkestrile. Д 0999.
4. Nokturn nr. 3 ja rapsoodia nr. 12. Д 4332
5. Klaverisonaat h-moll. Д 06841
6. Neli laulu. Д 005178
7. Klaverikontsert nr. 1. Д 04534
8. «Rooma karneval». «Supraphon» SUA 10625

Richard Wagner

1. Avamäng ooperile «Nürnbergi meisterlauljad». Д 5041
2. Avamäng ooperile «Tannhäuser»; Siegfriedi teekond Reinil ja leinamarss ooperist «Jumalate hukk». Д 3718
3. Sümfooniline poeem «Igavesti elavad». Д 15571
4. Wotani hüvastijätt ja tule needmine ooperist «Valküürid». Д 9180
5. Avamäng ooperile «Rienzi» ning sissejuhatus ja Isolde surm ooperist «Tristan ja Isolde». Д 1732
6. Ooper «Lohengrin». Д 04734—4741
7. «Siegfriedi-idüll», sissejuhatus ja Isolde surm ooperist «Tristan ja Isolde»; Valküüride lend ooperist «Valküürid». Д 08735

Johannes Brahms

1. Sümfoonia nr. 3. «Supraphon» BM 153
2. Sümfoonia nr. 4. Д 04940
3. Viiulikontsert. Д 0857
4. Klaverikontsert nr. 2. Д 04718
5. Akadeemiline avamäng. «Supraphon» MM 458

6. Neli ungari tantsu orkestrile. Д 00012477
7. Kaks sonaati tšellole ja klaverile. «Supraphon» SUA 10375
8. Klaverisonaat f-moll. Д 4626

Giuseppe Verdi

1. Ooper «Traviata». Д 057—62
2. Ooper «Rigoletto». Д 02117—2122
3. Othello monoloog ja surmastseen ooperist «Othello». Д 5385
4. Ooper «Aida». Д 06607—6012
5. Reekviem. Д 05276—79
6. Stseene ja aariaid ooperist «Maskiball». Д 04516
7. Stseene ooperist «Trubaduur». Д 015223
8. Ooper «Falstaff». Д 014197—202

Georges Bizet

1. Süidid muusikast Daudet' draamale «Arleeslanna». Д 8619
2. Ooper «Carmen». Д 05985—5390
3. Süit «Rooma». Д 9341
4. Ooper «Pärlipüüdjad». Д 02133—2138
5. Süit «Laste mängud». Д 15523

Charles Gounod

1. Ooper «Romeo ja Julia». Д 01336—1341
2. Ooper «Faust». Д 021—28

Richard Strauss

1. Fragmente ooperist «Roosikavaler». «Eterna» 820151
2. Kuus laulu. Д 4981
3. «Kodune sümfoonia». Д 6445
4. Sümfoonilised poeemid «Till Eulenspiegel» ja «Don Juan». Д 3184
5. Burlesk klaverile ja orkestrile. «Eterna» 720090

Gustav Mahler

1. Sümfoonia nr. 2.
2. Sümfoonia nr. 3. Д 09009
3. Sümfoonia-kantaat «Laul maast». Д 11335
4. Rändselli laulud. Д 006637
5. Viis laulu. «Qualiton» LPX 1543
6. Sümfoonia nr. 10. Д 020129

Jean Sibelius

1. Neli sümfoonilist legendi. Д 04726
2. Sümfoonia nr. 4. Д 04794
3. Sümfoonia nr. 5. Д 3182
4. Viiulikontsert. Д 17389
5. Sümfoonia nr. 7. Д 011339

Edvard Grieg

1. Süidid muusikast Ibseni draamale «Peer Gynt». Д 6777
2. Lüürilisi palu klaverile. Д 03580
3. Lüürilisi palu, ballaad klaverile. Д 09797
4. Viiulisonaat nr. 3. Д 05105
5. Klaverikontsert. Д 1322
6. Kaheksa lüürilist pala. Д 5910
7. Laule. Д 4240

Giacomo Puccini

1. Stseene ja aariaid ooperist «Turandot». Д 015209
2. Ooper «Manon Lescaut». Д 09245—9250
3. Ooper «Gianni Schicchi». Д 09067
4. Ooper «Madame Butterfly». Д 0675—682
5. Ooper «Boheem». Д 02554—2559
6. Kaks Cavaradossi aariat ooperist «Tosca». Д 00011651

Ruggiero Leoncavallo

Ooper «Pajatsid». Д 03092—3095

Bedřich Smetana

1. Sümfoonilised poeemid «Vyšehrad» ning «Tšehhi põldudelt ja metsadest». Д 8845
2. Ooper «Müüdud mõrsja». Д 045—50
3. Avamäng «Saladus». «Supraphon» SUA 10590

Antonín Dvořák

1. Kaheksa slaavi tantsu orkestrile. Д 05140
2. Avamäng «Othello», poeem «Keskpäeva nõid». «Supraphon» MM 51
3. Sümfoonia nr. 2 ja avamäng «Karneval». С 0459
4. Sümfoonia nr. 5. Д 05140

Leoš Janáček

1. Kantaat «Amarus» ja rapsoodia «Tarass Bulba». Д 013703

2. Slaavi mess. «Supraphon» SUA 10519
3. Kantaat meeskoorile, legend solistidele, segakoorile ja orkestrile. SUA 10680

Enrique Granados

1. Intermetso. Д 363
2. Kontsert-allegro klaverile. «Angel Records» 35347

Manuel de Falla

1. Hispaania süit ja «Tuletants». Д 3330
2. Süit balletist «Suur võlur armastus». «Supraphon» LPM 20
3. Süit balletist «Suur võlur armastus». Д 7999
4. «Ööd Hispaania aedades» klaverile ja orkestrile. «Supraphon» SUA 10494

Zoltán Kodály

1. «Jeesus ja kaubitseja». «Eterna» 0203783
2. Sümfoonia ning balletimuusika. LPX 1245

Francis Poulenc

1. Sekstett puhkpillidele. Д 012867
2. Neegrirapsoodia. Д 16354
3. Sonaat kahele klaverile. «Supraphon» SUA 10635

Claude Debussy

1. Fantaasia klaverile ja orkestrile. Д 010329
2. «Rõõmu saar» klaverile. Д 4276
3. Sümfoonilised eskiisid «Meri». Д 7513
4. «Fauni pärastlõuna» orkestrile. «Eterna» 2031001
5. Nokturnid orkestrile. «Supraphon» LMP 20
6. Väike süit orkestrile. Д 011200
7. Tšellosonaat, kaks tantsu harfile ja orkestrile. «Supraphon» SUF 20123
8. «*Pour le piano*», «*Estampes*» klaverile. Д 7509
9. Viis prelüüdi klaverile. Д 019202

Maurice Ravel

1. Boolero. Д 9703
2. Klaverikontsert G-duur. Д 9305
3. Keelpillikvartett. Д 4722
4. Ballett «Daphnis ja Chloe». Д 011599
5. Hispaania rapsoodia ja valss. Д 12067

6. Ooper «Laps ja nõidus». Д 10633
7. Palu klaveritsüklist «Oine Gaspard». Д 17947

Arnold Schönberg

Viiulikontsert. «Columbia» ML 4857

Alban Berg

Viiulikontsert. «Columbia» ML 4857

Béla Bartók

1. Divertisment keelpillidele. Д 09053
2. Viiulikontsert nr. 1. Д 010977—78
3. Kontsert vioolale. «Qualiton» LPX 1058
4. Kontsert orkestrile. LPX 1150
5. Keelpillikvartetid nr. 2 ja nr. 4. LPX 1013
6. Ungari rahvaviise. Д 007530
7. Klaverikontsert nr. 3. Д 3176
8. Rumeenia tantsud. Д 4272
9. Esimene süit orkestrile. SLPX 1204
10. Süit kahele klaverile ja löökpillidele. LPX 1280

Benjamin Britten

1. Lihtne sümfoonia. Д 11203—04
2. Variatsioonid Purcelli teemale. Д 04382
3. Serenaad tenorile, metsasarvele ja keelpillidele. Д 9045—46
4. Süit viiulile ja klaverile. SUA 10707
5. Sonaat tšellole ja klaverile. Д 17575

Heitor Villa-Lobos

Brasiilia Bachiana. Д 09721

George Gershwin

1. Klaverikontsert. Д 5674
2. Rapsoodia *blues*'i stiilis. Д 6510
3. Sümfooniline pilt «Porgy ja Bess». Д 014659
4. Avamäng «Ameeriklane Pariisis». «Muza» 0011

Walter Piston

Sümfoonia nr. 6. C 0256

Günter Kochan

Kontsert orkestrile. Д 013939

Carl Orff

Carmina burana. «Supraphon» SUA 10409

Arthur Honegger

1. Kammerkontsert flöödile, inglissarvele ja orkestrile. Д 15237—38
2. Sümfoonia nr. 2. Д 12779
3. Sümfoonia nr. 5, «*Pacific* 231», poeem «Suvine pastoraal», «Rõõmulaul». «Supraphon» 10516
4. Kontsertiino klaverile ja orkestrile. Д 011200
5. Sonaat aldile ja klaverile. Д 8576
6. Prelüüd, ariooso ja fugett teemal B-A-C-H. «Supraphon» SUA 10609
7. Keelpillikvartett nr. 2. «Supraphon» SUA 10449

Paul Hindemith

1. Viiulikontsert. Д 010977—78
2. «Sümfoonilised metamorfoosid». С 0255
3. «Jahimees Kurpfalzist». Д 014066
4. Orelisonaat nr. 2, «Väike kammermuusika», Harfisonaat ja Sonaat trompetile. «Supraphon» 10431
5. Viis pala keelpillidele. SUA 10609
6. Kvintett puhkpillidele. Д 10611
7. Sonaat kahele klaverile. Д 014667
8. Klaverisonaat nr. 3. Д 07064
9. Tšellokontsert. «Supraphon» BM 1113

Samuel Barber

1. Avamäng Sheridani komöödiale «Keelepeksu kool» ja Adaadžo keelpillidele. Д 6509
2. Klaverisonaat. Д 04318
3. Keelpillikvartett. Д 06173

Witold Lutosławski

1. Variatsioonid Paganini teemale. Д 014667—68
2. Leinamuusika Bartóki mälestuseks. «Eterna» 2031001
3. Sümfoonia, postluudium orkestrile ja poeemid. «Muza» XL 0237

Krzysztof Penderecki

«*Dies irae*», «*Polymorphia*» ja «*De natura sonoris*». «Muza» XL 0413

Albert Roussel

1. Süit balletist «Kolm ämblikku». «Supraphon» SUA 10479
2. Sümfoniett keelpillidele. Д 15237—38
3. Divertisment puhkpillidele ja klaverile. Д 13019

Alfredo Casella

Rapsoodia «Itaalia» sümfooniaorkestrile. Д 8799

Darius Milhaud

1. Süit balletist «Maailma loomine». «Supraphon» SUA 10479
2. Süit «Scaramouche». Д 5480
3. Kvintett «Kuningas René kamin». Д 13179
4. Viis sümfooniat väikesele orkestrile. Д 015447

Ottorino Respighi

1. «Rooma purskkaevud». Д 8799—800
2. Lüüriline poeem «Päikeseloojang». Д 12641

Eric Satie

Kolm pala «Gargantua ja Pantagrueli» aineil. Д 015447

Kaasaegne prantsuse muusika (3 plaati). Д 012565—70
(heliloojad E. Satie, A. Honegger, D. Milhaud, F. Poulenc, L. Durey, G. Auric jt.)

Kaasaegne inglise muusika (2 plaati). Д 012687—90
(heliloojad A. Rawstorne ja A. Bush)

Kaasaegne inglise muusika (2 plaati). Д 015133—36
(kohtumiskontsert heliloojate A. Bushi ja J. Gardneriga)

Kaasaegne saksa muusika. Д 013939
(heliloojad G. Kochan ja E. Meyer)

Kaasaegne poola muusika (2 plaati). Д 013193—96
(heliloojad W. Lutosławski, S. Kiselewski, G. Bacewicz jt.)

Kaasaegne prantsuse muusika (2 plaati). Д 010963—66
(heliloojad D. Lesueur, A. Sauguet, G. Auric, R. Loucheur)

Kaasaegne ungari muusika (2 plaati). Д 013097—100
(kohtumiskontsert helilooja Z. Kodályga)

Kaasaegne türgi muusika (2 plaati). Д 011583—86
(heliloojad A. Saygun ja U. Erkin)

Kaasaegne jugoslaavia muusika. Д 011715
(heliloojad M. Kozina, D. Radić, P. Ramovš jt.)

Mihhail Glinka

1. Sümfoonilised avamängud «Öö Madriidis», «Aragoonia hota»; Sümfoonia kahele vene teemale. Д 2675
2. Fantaasia «Kamarinskaja», Pidulik polonees, Valss-fantaasia ja Polka. Д 3600
3. Ooper «Ruslan ja Ludmilla». НД 02452—2461
4. Ooper «Ivan Sussanin». Д 0373—380
5. Kaksteist romanssi. Д 04530

Aleksandr Dargomõžski

1. Ooper «Kivist külaline». Д 08975—8978
2. Ooper «Näkineid». Д 04426—4431
3. Romansse. Д 8749

Mili Balakirev

1. Fantaasia «Islamei» klaverile. Д 4276
2. Avamäng kolmele vene teemale ja muusika Shakespeare'i tragöödiale «Kuningas Lear». Д 07569

Modest Mussorgski

1. Süit «Pildid näituselt». Д 4596
2. «Surma laulud ja tantsud». Д 9895
3. Ooper «Boriss Godunov». Д 0305—312
4. Ooper «Hovanštšina». Д 02269—2276

Aleksandr Borodin

1. Sümfoonia nr. 2. Д 4892
2. Ooper «Vürst Igor». Д 05322—5329

Nikolai Rimski-Korsakov

1. Sümfooniline süit «Šeherezade». Д 04406
2. Hispaania kapritšo. Д 8004
3. Ooper «Sadko». НД 01480—1487
4. Ooper «Lumivalgeke». Д 03774—3783
5. Ooper «Tsaari mõrsja». Д 02307—2314

Pjotr Tšaikovski

1. Ballett «Luikede järv». Д 04984—4989
2. Ballett «Pähklipureja». С 0169—174
3. Ooper «Jevgeni Onegin». Д 09377—9382
4. Ooper «Padaemand». Д 05158—6163
5. Sümfoonia nr. 4. Д 08107
6. Sümfoonia nr. 5. Д 011

7. Sümfoonia nr. 6. Д 07227
8. Romansse. Д 3200
9. Klaverikontsert nr. 1. Д 04328
10. Viiulikontsert. Д 04302

Sergei Tanejev

1. Kontsertsüit viiulile ja orkestrile. Д 0361
2. Sümfoonia c-moll. Б 019989—19993

Aleksandr Glazunov

1. Klaverikontsert nr. 1. Д 1067
2. Viiulikontsert. «Supraphon» SUA 10687
3. Sümfoonia nr. 5. Д 0387
4. Tantse balletist «Raimonda». Д 490

Sergei Rahmaninov

1. Sümfoonilised tantsud. Д 011555
2. Sümfoonia nr. 2. Д 02520
3. Sümfoonia nr. 3. Д 0105
4. Ooper «Aleko». Д 5682—5685
5. Poeem «Kellad» orkestrile, koorile ja solistidele. Д 011569
6. Klaverikontsert nr. 3. Д 04330
7. Prelüüdid klaverile. Д 0009215

Aleksandr Skrjabin

1. Sümfoonia nr. 1. Д 01448—1450
2. Sümfoonia nr. 2. Д 09223
3. Sümfoonia nr. 3. Д 0321
4. Klaverikontsert. Д 5452
5. Klaverisonaadid nr. 3 ja nr. 9, poeem «Leegile» jm. Д 04888

Nikolai Mjaskovski

1. Sümfoonia nr. 5. Д 01446
2. Sümfoonia nr. 27. НД 0496
3. Sonaat tšellole ja klaverile. Д 3351

Dmitri Kabalevski

1. Reekviem. Д 013413—13416
2. Kontserdid viiulile, tšellole ja klaverile. Д 014029
3. Süit muusikast ooperile «Colas Breugnon». Д 01158

Juri Šaporin

Oratoorium «Jutustus võitlusest Venemaa pärast». Д 018961—18964

Tihhon Hrennikov

Ooper «Tormis». Д 016779—16786

Igor Stravinski

1. Ballett «Kevade pühitsus». Д 06277
2. Ballett «Petruška». Д 010609
3. Ballett-pantomiim «Lugu sõdurist». Д 13797
4. Ballett «Haldja suudlus». Д 016185
5. Oktett puhkpillidele ja pastoraal. Д 012868
6. Fantaasia «Tulevärk» orkestrile. «Supraphon» SUA 10479
7. Süit balletist «Tulilind». «Balkanton» 0146
8. Psalmide sümfoonia. Д 011031
9. Sümfoonia puhkpillidele. «Supraphon» SUA 10679
10. Ooper-oratoorium «*Oidipus Rex*». SUA 10678

Sergei Prokofjev

1. Kontsert-sümfoonia tšellole ja orkestrile. Д 3810
2. Sümfooniline jutustus «Petja ja hunt». Д 2928
3. Fragmente balletist «Romeo ja Julia». Д 0006075
4. Ooper «Kihlus kloostris». Д 012283—88
5. Kantaat «Aleksander Nevski». Д 02173
6. Sümfoonia nr. 5. Д 04408
7. Klaverikontsert nr. 1. Д 07993
8. Klassikaline sümfoonia. Д 478
9. Viiulikontsert nr. 2. Д 17535

Dmitri Šostakovitš

1. Viiulikontsert. Д 03658
2. Kontsertiino kahele klaverile. Д 5481
3. Sümfoonia nr. 5. Д 014657
4. Sümfoonia nr. 7. Д 01382
5. Sümfoonia nr. 10. Д 02243
6. Kvintett keelpillidele ja klaverile. Д 2620
7. Fragmente ooperist «Katerina Izmailova». Д 14451
8. Kvartett nr. 3. Д 12935
9. Poeem «Stepan Razini hukkamine» bassile, koorile ja orkestrile. Sümfoonia nr. 9. Д 01647.

Aram Hatšaturjan

1. Viiulikontsert. Д 016483—84
2. Süit muusikast Lermontovi draamale «Maskeraad». Д 01475
3. Fragmente balletist «Spartacus». Д 0006245
4. Klaverikontsert. Д 012855
5. Fragmente balletist «Gajane». Д 2410

Georgi Sviridov

Pateetiline oratoorium. Д 6597

Rudolf Tobias

1. Nokturn keelpilliorkestrile. Д 9201
2. Sonatiin klaverile. Д 3901
3. Fuuga orelile. Д 12089

Artur Kapp

1. Orelisonaat nr. 1. Д 12089
2. Avamäng «Don Carlos». Д 14662
3. Sümfoonia nr. 4. Д 012087
4. Orelitokaata. Д 17358
5. Soololaule. Д 3906

Heino Eller

1. Sümfooniline skertso. Д 9201
2. Sümfoonilised poeemid «Koit» ja «Videvik». Д 0009197
3. Ballaad klaverile ning Sonaat viiulile ja klaverile. Д 3900
4. Kaksteist bagatelli klaverile. Д 9207
5. Viis pala keelpilliorkestrile. Д 15605

Mart Saar

1. Laule segakoorile. Д 10509
2. Soololaule. Д 10573

Cyrillus Kreek

1. Kolm segakoorilaulu. Д 007103
2. Võru süit puhkpillikvintetile. Д 10297

Mihkel Lüdig

1. Avamäng-fantaasiad nr. 1 ja 2. Д 14661
2. Ballaad tšellole ja klaverile. Д 5433

Evald Aav

Stseene ja aariaid ooperist «Vikerlased». Д 08021

Villem Reiman

1. Dramaatiline süit keelpilliorkestrile. Д 9202
2. Süit «Vilsandi». Д 15619
3. Stseene ja aariaid ooperist «Kauged rannad». Д 7883

Gustav Ernesaks

1. Koorisüit «Kuidas kalamehed elavad». Д 3958
2. Meeskoorilaule. Д 005353
3. Stseene ja aariaid ooperist «Tormide rand». Д 2332
4. Stseene ja aariaid ooperist «Käsikäes». Д 3947

Eugen Kapp

1. Sonaat tšellole ja klaverile. Д 5482
2. «Tallinna pildid». Д 2709
3. Kontsertiino kahele klaverile. Д 5832
4. Stseene ja aariaid ooperist «Vabaduse laulik». Д 3946
5. Lasteooper «Talvemuinasjutt». Д 6467—6470

Villem Kapp

1. *Andante* ja Skertso sümfooniast nr. 1; poeem «Põhjarannik». Д 007116
2. Süit puhkpillikvintetile. Д 10298
3. Kantaat «Kevad» ja segakoorilaule. Д 17895
4. Fragmente ooperist «Lembitu». Д 09209

Lydia Auster

1. Tütarlaste tants ja Marguse variatsioonid balletist «Tiina». Д 28488
2. Fragmente balletist «Põhjamaa unenägu». Д 9555

Eduard Tubin

1. Sümfoonia nr. 6. Д 11609
2. Muusika keelpillidele. Д 17922
3. «Karjase pühapäev» meeskoorile. Д 005212

Jaan Koha

1. Sonatiin klaverile. Д 9208
2. «Laul Parteist». Д 012088
3. Sümfoonia nr. 1. Д 9235

Eino Tamberg

1. Süit «Vürst Gabriel». Д 03924
2. Ballett-sümfoonia. Д 07107
3. Kvartett nr. 1. Д 5478
4. *Concerto grosso* ja Sümfoonilised tantsud. Д 04724
5. Ooper «Raudne kodu». Д 017637—17640

Jaan Rääts

1. Sümfoonia nr. 3. Д 17921
2. Sümfoonia nr. 4. Д 018050
3. Ood esimesele kosmonaudile. Д 012088
4. Kvartett nr. 2. Д 5479
5. Kontsert kammerorkestrile. Д 014066

Arvo Pärt

1. *Partita* klaverile. Д 005116
2. Kantaat «Meie aed». Д 007113
3. Sonatiin klaverile. Д 5480
4. Polüfooniline sümfoonia ja *«Perpetuum mobile»*. Д 018049

Veljo Tormis

1. Koorisüit «Kihnu pulmalaulud». Д 007103
2. Avamäng nr. 2. Д 15606
3. Eepiline kantaat «Kalevipoeg». Д 06317

KIRJANDUST

A. Alšvang, Beethoven. ERK 1957.
G. Anfilov, Füüsika ja muusika. «Eesti Raamat» 1965.
Artur Kapp sõnas ja pildis. «Eesti Raamat» 1969.
J. Berljand, Mozart. ERK 1956.
Eesti heliloojad ja muusikateadlased. Biograafiline leksikon. «Eesti Raamat» 1966.
Eesti muusika I. «Eesti Raamat» 1969.
Heino Eller sõnas ja pildis. «Eesti Raamat» 1967.
G. Hubov, Bach. ERK 1957.
R. Ivalo, Vestelgem sümfooniaorkestrist. ERK 1963.
J. Jürisson, Palestrinast Bachini. «Eesti Raamat» 1966.
J. Jürisson, Vanast muusikast. ERK 1961.
J. Jürisson, Viini klassikaline koolkond. «Eesti Raamat» 1967.
V. Konen, Schubert. ERK 1957.
J. Kunin, Tšaikovski. ERK 1963.
B. Kõrver, Muusika elementaarteooria. ERK 1956.
H. Kõrvits, Eugen Kapp. ERK 1964.
K. Leichter, Mart Saar. ERK 1964.
Muusikalisi lehekülgi. Artiklid. «Eesti Raamat» 1965.
L. Normet, H. Tõnson, Operett. ERK 1963.
Nõukogude Eesti muusika. Artiklid. ERK 1960.
V. Ojakäär, Džässmuusika. «Eesti Raamat» 1966.
T. Popova, Muusika žanrid ja vormid. ERK 1964.
R. Päts, Rudolf Tobias. «Eesti Raamat» 1968.
A. Solovtsov, Chopin. «Eesti Raamat» 1965.

P. Tšaikovski, Ooperist. ERK 1955.
H. Tõnson, Adolf Vedro. ERK 1963.
H. Tõnson, Villem Kapp. «Eesti Raamat» 1967.
A. Vahter, Aleksander Läte. ERK 1963.
A. Vahter, Gustav Ernesaks. ERK 1959.
E. Nestler, Geschichte der Musik. Verlag Bertelsmann, Güntersloh 1962.
K. Schönewolf, Konzertbuch I—II. Berlin 1961.
W. Schwinger, Er komponierte Amerika. George Gershwin — Mensch und Werk. Buchverlag «Der Morgen», Berlin 1960.
H. Seeger, Musiklexikon in zwei Bänden. VEB Deutscher Verlag für Musik, Leipzig 1966.
G. Westermann, Knaurs Konzertführer. Droemersche Verlag, München-Zürich 1964.
G. Westermann, Knaurs Opernführer. Droemersche Verlag, München-Zürich 1965.

В. Александрова, Е. Бронфин, Ян Сибелиус. Очерк жизни и творчества. Музгиз 1963.
В. Галацкая, Музыкальная литература зарубежных стран, т. II—III. Музгиз 1957.
А. Гозенпуд, Оперный словарь. «Музыка» 1965.
Р. Грубер, Всеобщая история музыки, т. I. «Музыка» 1965.
Р. Грубер, История музыкальной культуры, т. II, ч. 1—2, Музгиз 1953, 1959.
М. Друскин, Рихард Вагнер. Музгиз 1958.
Избранные статьи музыковедов ГДР. Музгиз 1960.
Ю. Кельдыш, История русской музыки, т. I—III. Музгиз 1947—54.
В. Конен, Пути американской музыки. 2-ое изд., «Музыка» 1965.
Б. Левик, Музыкальная литература зарубежных стран, т. IV. Музгиз 1958.
О. Леонтьева, Западноевропейские композиторы середины XX века. «Музыка» 1964.
О. Леонтьева, Карл Орфф. «Музыка» 1964.
И. Мартынов, Бела Барток. Музгиз 1956.
И. Мартынов, История западноевропейской музыки 1-ой половины XX века. «Музыка» 1963.
Музыка и современность. Сб. статей, вып. IV. «Музыка» 1966.
И. Нестьев, На рубеже двух столетий. Очерки. «Музыка» 1967.
Д. Рогаль-Левицкий, Беседы об оркестре. Музгиз 1961.
Л. Стоковский, Музыка для всех нас. «Советский композитор» 1963.

Р. Уильямс, Становление музыки. Музгиз 1961.
Г. Шнеерсон, О музыке живой и мертвой, изд. 2-е. «Музыка» 1964.
Г. Шнеерсон, Французская музыка XX века. «Музыка» 1964.
Б. Штейнпресс, Популярный очерк истории музыки до XIX века. «Музыка» 1963.
Р. Шуман, Избранные статьи о музыке. Музгиз 1956.
Энциклопедический музыкальный словарь, изд. 2-ое, Москва 1966.

Соомере Уно. СЛУШАТЬ, ПОНЯТЬ, ОЦЕНИТЬ. Обложка: А. Мезикяпп. Нотная графика: М. Орвет. Издательство «Ээсти Раамат», Таллин, Пярнуское шоссе, 10.

Toimetaja G. Tõnismann. Kunstiline toimetaja A. Jõers. Tehniline toimetaja L. Maidla. Korrektorid S. Aron ja M. Amon.

Laduda antud 30. XII 1968. Trükkida antud 29. IV 1969. Lõgatne Paberivabrik, Läti NSV, trükipaber nr. 1 54×84/16. Trükipoognaid 16. Tingtrükipoognaid 13,4. Arvestuspoognaid 12,64. Trükiarv 8000. MB-04338. Tellimise nr. 596. Trükikoda «Kommunist». Tallinn, Pikk tänav 2. Hind 66 kop.

9—1—1

T 97—69

66 kop.

A-29841

TÜ RAAMATUKOGU
1 0300 00410876 9

UNIO SÕJAMEREE-KOHUS TARTUS 1918 AASTA

66 kop.

A-29841

TÜ RAAMATUKOGU
1 0300 00410876 9

UNO SOOMERE · KUULATA, MÕISTA, HINNATA

UNO SOOMERE

Kuulata, mõista, hinnata