I. Kull O. Tuisk

MUUSIKAAJALUGU



A-31189

I. KULL O. TUISK

MUUSIKAAJALUGU KESKKOOLILE

KIRJASTUS „VALGUS“ * TALLINN 1971

78
K84

Kunstiliselt kujundanud T. A r u

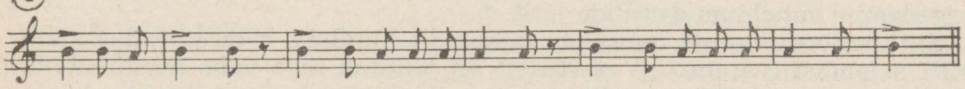
Kinnitatud Eesti NSV Haridusministeeriumi poolt.

2
Tartu Riikliku Ülikooli
Raamatukogu
79804

MUUSIKA ARENGUPERIOODID

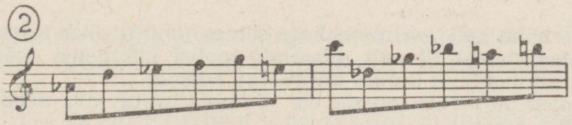
Algelistes ühiskondlikes tingimustes elavate rahvaste muusikale on tänapäevani iseloomulikud viisid, mis rajanevad ainult kahe heli «reale». Sellepärast oletatakse, et ka inimeste esimesed laulud sarnanesid järgnevale viisile, mis pärineb Tulemaa saarelt.

①



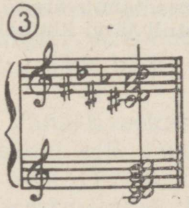
Kaasaegsete heliloojate muusikas aga kohtame sageli viise, mis endasse haaravad kõik oktaavi kaksteist heli. Selliseid hakati kirjutama alles käesoleval sajandil. Olgu siin näiteks viisikatkend E. Tambergi «Kuupaiste-oratooriumist».

②



Kahest helist koosnesid ka esimesed kooskõlad, mida inimene kasutas. Kaasajal aga haaravad ka akordid endasse mõnikord kõik oktaavi 12 heli.

③



Muusika on niisiis arenenud väga primitiivsest kahe heli rea *ühehäälsusest* väga keeruka kaheteistkümne heli rea *mitmehäälsuseni*.[1]

Noodinäidete najal on meil aga võimalik muusika arengut jälgida vaid alates antiikkunsti õitseajast Vana-Kreekas (V-IV saj. e. m. a.).[2]

Muusika arengus väga tähtsaks sündmuseks oli *mitmehäälsuse tekkimine* (umbes VII—VIII saj. m. a. j.). Niisiis jaotub muusika areng kõigepealt kahte suurde perioodi: *ühehäälse muusika* ajastuks ja *mitmehäälse muusika* ajastuks. Nende ajastute piir langeb enamvähem ühte orjandusliku ja feodaalse ühiskonna piiriga.

Orjanduslikus ühiskonnas valitses ühehäälne muusika, feodaalses ja kapitalistlikus — mitmehäälne.

Kuni XX sajandini jagunes mitmehäälsuse ajastu omakorda kolme perioodi:

1) umbes VIII—XVI saj. — *polüfooniline* mitmehäälsus
2) XVI saj. — XVIII saj. esimene pool — *murranguperiood*, mille kestel polüfooniline mitmehäälsus asendus *homofoonilisega*
3) XVIII saj. teine pool — XX saj. — *homofooniline* mitmehäälsus (polüfoonial oli sel ajal vaid teisejärguline tähtsus).[3]

Peale osutatud suurte perioodide on muusika areng jaotatav veel palju sagedamini vaheldunud stiilide järgi.[4]

Stiiliperioode saame muusikas täpsemalt kindlaks määrata alles alates XIII sajandist (varematest ajastutest on säilinud liiga vähe noodinäiteid). Sellest ajast kuni XX sajandini on muusika läbinud viis stiiliperioodi:

1) gooti stiil — XIII—XVI saj.
2) renessanss — XIV—XVII saj.
3) barokk — XVII—XVIII saj. esimene pool.
4) klassitsism — XVIII saj. teine pool — XIX saj. algus.
5) romantism — XIX saj.

---

[1] Arvatakse, et kahe heli rea muusikale eelnes tohutu pikk arenguperiood, millal inimese laul kujutas endast lihtsalt glissando-taolisi häälitsusi (kõrv ei olnud veel glissandost eraldanud üksikuid kindla kõrgusega helisid).

[2] Veel varasemast perioodist on meieni jõudnud ainult üks noodinäide. See pärineb muistsest Babülooniast.

[3] Murranguperiood muusikas (XVI—XVIII saj.) langes ajaliselt ühte murranguperioodiga ühiskondlikus elus (feodalismivastane võitlus, kodanlikud revolutsioonid) ja homofoonilise mitmehäälsuse triumf polüfoonilise üle langes ühte Prantsuse kodanliku revolutsiooni ajastuga, s. o. kapitalismi triumfiga feodalismi üle.

[4] Stiiliks nimetatakse kunstiteoses kasutatud võtete süsteemi. See alistub ühiskondlikus elus ja inimese teadvuses toimuvatele nihetele, muutustele, arenemisele. Sellepärast on enamasti võimalik stiili järgi kindlaks määrata, missugusesse ajastusse teos kuulub ja kes on selle loonud.

VANAAJA MUUSIKA

Jumalate keel. Muusikakultuur saavutas võrdlemisi kõrge arengutaseme juba muistsetes orjanduslikes riikides — Egiptuses, Babüloonias, Assüürias, Hiinas, Indias, Süürias, Palestiinas. On teada, et Assüürias toimusid juba 3000 aastat tagasi isegi avalikud kontserdid, kus õuemuusikud esinesid linnarahva ees.

Vanaajal omistati muusikale imepärast võlujõudu. Muusika näis jumalate keelena, sest ka jumalaid peeti muusikuiks või vähemalt muusikast mõjutatavaiks. Nende hääli võrreldi pillihäältega ja pille, eriti neid, millel arvati jumalaid mängivat, peeti pühadeks. Muusikust arvati, et kui ta «puudutab pillikeeli, siis toetab teda jumala käsi». Selle tõttu ümbritsesid valitsejad muusikuid erilise austusega. Egiptuse vaaraod kuulutasid end muusikute sugulasteks, Assüürias aga kehtis koguni komme jätta alistatud rahvastest ellu vaid muusikud, kes võeti teenistusse alistaja õukonda. Muusikuid iseloomustati väga ilmekalt. Näiteks kirjutati ühe lauliku kohta, et ta olnud «sügav nagu meri ja kohav nagu torm».

Kuid mõiste «muusik» oli vanaajal veidi teistsuguse tähendusega kui tänapäeval. Muusik oli siis tavaliselt üheaegselt nii laulja, pillimees, helilooja kui ka luuletaja või isegi tantsija.

Luule- ja tantsurütmi muusika

Iga antiikmaa muusikakultuur oli omapärane. See erinevus oli isegi nii suur, et kui näiteks Egiptuse templites armastati suursugust, rõhutatult väärika rütmiga laulu, mida saatis flöötide ja harfide karge kõla, siis paljude idamaade muusika arengut mõjutanud Süürias eelistati lärmakat ja meelast muusikat, millele erilise varjundi andsid teravakõlalised kahe toruga oboed ja löökpillid. Muistsetele kreeklastele näis see muusika kakofooniana.

Kõikidele erinevustele vaatamata oli antiikmaade muusikal siiski palju ühiseid jooni.

Vanaajal ei olnud kõik kunstiliigid veel üksteisest eraldunud. Kujutava kunsti eri liikide ühendajaks oli arhitektuur. Muusika kuulus kõikjal luule ja tantsu juurde.

Selline luule- ja tantsurütmidega seotud muusika oli tavaliselt *ühehäälne* ja rajanes viie heli reale — *pentatoonikale*. Viimane annab muusikale eriliselt karge ja pingeta kõla.

Aniikmuusika õitsenguaeg

Kõige täiuslikumal kujul esines antiikmuusika V—IV sajandil e. m. a. Kreekas. Seal omistati muusikale suurt ühiskondlikku tähtsust. Muusika oli üks vahendeid igakülgselt arenenud harmoonilise inimese kasvatamisel. Seepärast õppisid muusikat kõik vabad kodanikud kuni kolmekümnenda eluaastani.

Eelistatud pillideks olid Vana-Kreekas *aulos* ja muusikat sümboliseeriv kunstide jumala Apolloni pill *lüüra*, mille üheks eriliigiks oli kreeklaste lemmikpill *kitaara*. Õrnalt kõlavate lüüra ja kitaaraga saadeti ülevaid lugulaule ja armastusluulet. Kriiskavalt terava kõlaga aulos

aga oli lahutamatu veini- ja sigivusejumala Dionysose kärarikkast kultusest ning tragöödiaetendustest.

Igal aastal toimusid Vana-Kreeka linnriikides mitmete jumalate auks korraldatavad muusikapidustused tegelaste rongkäikude ning pillimeeste ja kooride võistlusega.

Eriti toredad olid Dionysose pidustused, mis toimusid kevadel. Nende raames tekkisidki antiik-Kreeka õitseaja kõige imetlusväärsemad kunstivormid — komöödia ja tragöödia. [5]

Muusikal oli eriti suur osa tragöödiates, mis jutustasid tavaliselt inimese ränkraskest ja lootusetust võitlusest oma saatusega. Soololaul ja lauldavad dialoogid vaheldusid siin võimsate kooridega, mis väljendasid rahva suhtumist tegelastesse ja sündmustikku.

Antiik-Kreeka tragöödiate kuulsaimateks autoriteks olid Aischylos, Sophokles ja Euripides, kõige kuulsamaks komöödiate autoriks aga Aristophanes.

Viimane õitseng enne hävingut

Vanaaja muusika arenemise viimane tõusulaine oli Vana-Roomas.

Pärast Kreeka alistumist Roomale sattus viimase vähearenenud kunst täielikult kreeka kunsti mõju alla. Kuid Roomas sai muusikast esmajoones lõbustusvahend. Sellisena tungis muusika Roomas kõikjale. Kunagi varem ei olnud igapäevane muusikaharrastus olnud nii laialdatuslik.

Vana-Roomas tekkisid ka mõned uued kunstiliigid. Üheks neist oli pantomiim. See oli balletitaoline etendus: tantsija kujutas liigutustega sündmuste käiku, millest laulis koor. Erinevalt Vana-Kreekast ei laulnud koor nüüd enam ühe pilli — aulose saatel, vaid teda saatis terve erinevatest pillidest koosnev orkester, mida juhatati kõmavate jalalöökidega. Orkester esines juba ka iseseisvalt.

Hakati korraldama kontserte, kus laulu ja pillimängu esitati ilma tantsu ja näitlemiseta. Niisugustel kontsertidel esinesid nimekad lüüra-, aulose-, kitaara- ja isegi orelivirtuoosid. Muusikainstrumendid olid Roomas üldse palju mitmekesisemad ja täiuslikumad kui Kreekas, kuid muusika, mida neil instrumentidel mängiti, hiilgas rohkem välise virtuooslikkuse ja peenusega kui üleva suursugususe ja tundepuhtusega.

Keiser Nero valitsemisajal toimusid Roomas muusika alal mitmesugused võistlused. Nendest võttis osa ka Nero ise, kes pidas end lauljaks, kitaarakunstnikuks ja näitlejaks. Loeti suureks auks võita muusikavõistlusel loorberipärg. Kuna siin esmajoones otsustas publiku reageering, siis tekkis uus «elukutse» — palgaline plaksutaja.

---

[5] Aristotelese sõnade järgi arenesid komöödia ja tragöödia välja erinevatest lauludest Dionysose auks. Tragöödia olla saanud alguse pidulikkudest ditürambidest (kiiduhümnidest), komöödia — pöörastest sigivuselauludest.

Tragöödia tähendab sõnasõnalises tõlkes sokulaulu. Sokutaoliseks saatüriks olid maskeeritud Dionysose-pidustuste kooride liikmed.

Komöödia tähendab «koomose laulu». Koomos — salk pummeldajaid, kes laulavad pilke-, ülistus- või armulaule.

MUUSIKA KESKAJAL

Euroopas kujunes kiiremini kui mujal uus — feodaalühiskond, milles kõige suurem võim oli kirikul. Võimu säilitamiseks, kindlustamiseks ja võimupiiride laiendamiseks püüdis kirik kõikide vahenditega (ka tule ja mõõgaga) levitada ristiusku, mille karm ainujumal pidi inimeste mälust kaotama vanad rohkearvulised paganlikud jumalad, vana elumõistmise ja elulaadi. Kõige tähtsamaks raamatuks kuulutati piibel. Kunstis nähti piiblit kirjaoskamatutele. Jumalasõna kuulutamiseks ehitati kõige kaunimad hooned — uhked kirikud. Pildid ja kujud nende seintel tutvustasid piiblitegelasi või kujutasid stseene piiblilugudest. Jumalateenistuse ajal esinev munkade koor püüdis laulda kargelt ja ebamaiselt, et luua kujutlust inglikooridest paradiisis.

Antiikkunsti varemeile kasvas uus kunst, mis kehastas uue ühiskonna uut iluideaali. See erines antiiksest põhjalikult.

Askeetlik iluideaal

Antiikkunsti maiselt õitsvad, elujanulised inimesed ja jumalad kadusid kunstist mitmeks sajandiks. Neid asendasid kõhetud askeedikujud, kelle keha varjati hoolikalt rõivastega. Ajastu ideaaliks sai pühak — rangelt askeetliku eluviisiga inimene, kelle päevad mööduvad palvustes, hingeheitlustes, piibli uurimises ja ristiusu kuulutamises. Loobunud inimese füüsilise ilu ja maise elurõõmu ülistamisest, hakkasid kunstnikud aga palju suuremat tähelepanu osutama inimese sisemaailma väljendamisele, seda peamiselt kannatuste, usulise ekstaasi ja hingeheitluste raames. Nägu ja eriti silmad tõusid nüüd kunstis inimese kujutamisel tähelepanu keskpunkti.

Vaimuliku koorilaulu ajastu

Ka muusika arengusse tõi keskaeg põhjaliku murrangu. Usulise ekstaasi ja askeesiga ei sobinud kokku tantsurütmid ega ilmalik temaatika. Keskajale kõige iseloomulikumaks professionaalse muusika liigiks kujunes vaimulik saateta *(a cappella)* koorilaul, mida kirikus jumalateenistusel esitas kloostrite laulukoolides õppinud munkade koor. Mungadlauljad olid keskajal ka muusika loojateks ja uurijateks.

Gregoriuse koraal

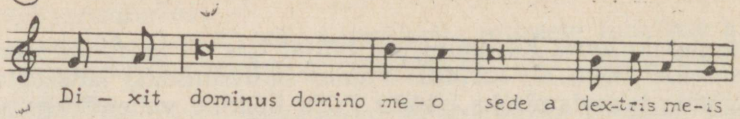
Õige mitme sajandi vältel oli vaimulik koorilaul ühehäälne. Lauldi laule, mis olid hakanud levima ristiusuliste seas juba Vana-Roomas. Need viisid tõi Vahemeremaadesse oma kodumaalt Palestiinast väljaaetud juudi rahvas. Aja jooksul need laulud kaotasid idamaise värvingu, muutusid lihtsamaks ja karmimaks. VII sajandil hakati neid paavst Gregorius VII auks nimetama gregoriuse koraalideks. [6]

Antiikse muusikaga ja Euroopa rahvamuusikaga võrreldes olid need laulud täiesti uus muusikaliik, mis ilmekalt väljendas keskaegse uskliku inimese meelelaadi. Need olid enamasti nukra varjundiga karmid, askeetlikud laulud. Nende viis oli sageli isegi avaralt arendatud, kuid neile andis erilise tardunud ilme omapärane aeglane rütm. Sellel puudus kindel taktimõõt, kõiki helisid viisis esitati ühtlaselt, ilma rõhutuseta. Puudusid ka dünaamilised varjundid, viis kõlas algusest lõpuni ühesuguse tugevusega. See oli muusika, milles teadlikult välditi isikupärase tundeelu väljendamist.

---

[6] Gregorius VII süstematiseeris ristiusu kogudustes levinud laulude tekstid ja kanoniseeris need, keelates seega teiste laulude kasutamise.

④



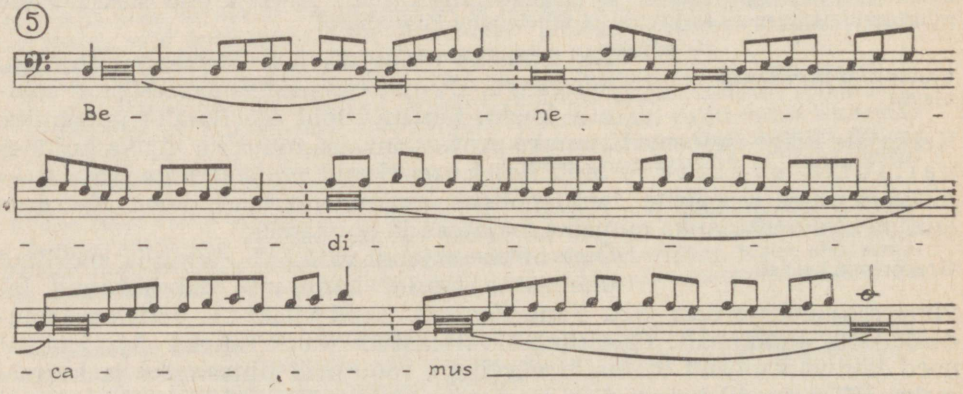
Kuni VII sajandini kõlas katoliku kirikus ainult ühehäälne saateta laul. Seitsmendast sajandist alates hakati jumalateenistusel rakendama ka orelimängu. Orel oli mitu sajandit ainsaks pilliks, millele kirik oma uksed avas.

Organum

Vaatamata kiriku soovile kuulda jumalateenistusel vaid ühehäälset laulu, tekkis siiski juba keskajal ka mitmehäälsus. Arvatakse, et see juhtus umbes VII—VIII sajandil Inglismaal ja et sellele andis tõuke nii oreli levik kui ka Briti saarte mitmehäälne rahvamuusika.

Mitu sajandit valitsenud ühehäälne vaimulik laul hakkas nähtavasti oma mõju kaotama. Eriti ilusa häälega mungad hakkasid gregoriuse koraale «kaunistama»: sel ajal kui koor mõnda pikka nooti laulis, ehitas soolohääl selle kohale uue viisilõigu. Juhtus ka nii, et ühehäälne viis hargnes ajuti kaheks kooskõlavaks viisiks. Niisuguseid laule hakati nimetama organumideks, sest kuulajatele näis nende kõla sarnanevat orelimängule.

⑤



Organumid valmistasid pinnase keskaja kõige tähtsama mitmehäälse laululiigi — moteti kujunemisele.

Motett

Organumide tekkimise ajal noodikirja veel ei tuntud (see leiutati alles X sajandil). Et organumis gregoriuse koraalile lisanduvat uut viisi kergem oleks meeles pidada, anti sellele uued sõnad. Nii lauldi korraga nagu kahte erinevate sõnadega ühehäälset laulu, millest üks (alumine hääl) oli gregoriuse koraal, teine aga (ülemine) — uus viis. Selliseid laule hakati nimetama motettideks.

Varased organumid ja motetid kõlasid karedalt, sest siis pöörati rohkem tähelepanu igale viisile üksikult, mitte aga nende kooskõlastamisele.

Algul olid motetid kahehäälsed. Hiljem hakati lisama üha uusi hääli, kusjuures ka nendel olid igaühel oma sõnad.

Niisugust mitmehäälsust, mis tekib võrdõiguslike viiside ühendamisel, nimetatakse polüfooniliseks. Niisiis tekkis mitmehäälsus Euroopa professionaalses muusikas polüfoonilisena.

Keskaegse kooripolüfoonia õitseaeg oli keskaja lõppsajandeil, kui Euroopa kunstis valitsesid kaks vaenulikku stiili — gooti ja renessanss. Gooti stiil tekkis varem — XIII sajandil Prantsusmaal, kuid elas isegi üle keskaja. Renessanss tekkis Itaalias XIV saj. ja kasvas juba XVI sajandi lõpul üle uueks stiiliks — barokiks.

Gooti stiil ja renessanss

Gooti stiili kunst oli keskaegse askeetliku iluideaali kõige täiuslikumaks kehastajaks.

Selle stiili iseärasuseks on püstjoonte rõhutamine, mis annab gooti hoonele tunglevuse kõrgustesse. Gooti stiilile vahetult eelnenud romaani stiili (X—XIII saj.) ümaraid võlvkaari hakkasid nüüd asendama teravad. Avaraid aknaavasid täitsid sageli värvilistest klaasitükkidest koostatud kaunid vitraažid. Suur ringikujuline aken, mille raamistik joonistas stiliseeritud roosi kuju, ehitati otse peasissekäigu kohale.

Uhkemaid gooti katedraale kaunistati ohtralt ornamentide ja kujudega. Võlvitühemikes seisid rohketesse püstriidevoltidesse mähitud pikaks venitatud kivinimesed.

Kuid samal ajal, kui Kesk- ja Põhja-Euroopas veel levis ja arenes askeetlik gooti kunst, lauldi Itaalia jõukates kaubalinnades juba jumalavallatuid laule, mis kiitsid elurõõme, naise ilu ja armastust; kirjutati jutte, mis naeruvääristasid munki ja kõrgeid vaimulikke, viljeldi portreekunsti, maastikumaali ja isegi akti ning püstitati kirikuid ja paleesid, mille kohal gooti habraste tornide asemel toretses uhke kuppel.

Rõhutatud põikjooned vajutasid renessansiehitused kindlalt maapinnale, neid kaunistati antiiksete sammastega, nende uste ja akende võlvid ei olnud enam terav-, vaid jällegi ümarkaartega.

Uus kunst tekkis keskaja lõppsajandeil, mil katoliku kiriku võim hakkas kõikuma. Seda õõnestasid teaduse avastused, ketserlus, talupoegade sagenevad ülestõusud. Eriti aktiivselt võitlesid kiriku ja feodaalide võimu vastu jõudsalt kasvavad linnad, kus kaubanduse ja manufaktuuride arenguga oli tekkinud uut elukorraldust ihaldav klass — kodanlus. Kõik see lõi soodsa pinnase keskaja vaimu eitavale elutunnetusele, mille väljendajaks saigi uus kunstisuund. Kuna selle tekkimisel ja arengus suurt osa etendas antiikkunsti mõju, siis hakati seda hiljem nimetama renessansiks[7].

Humanistlik iluideaal

Renessansskunst hülgas askeetliku iluideaali ja asendas selle humanistlikuga, mis ülistas inimest ja elu ennast. Inimene tõusis nüüd kunstis esiplaanile. Teda kujutati elujõulise ning kaunina, tema ilu nähti vaimu ja keha harmoonilises tasakaalus, rõhutati tema isikupära ja sidet loodusega. Kunst sai maisema ja elulähedasema ilme. Piibliainelise kunsti kõrval hakkas nüüd hoogsalt arenema ilmaliku sisuga kunst.

Ilmalik muusika keskajal

Enne renessansiajastut kiusas kirik taga ilmalikku kunsti, selle loojaid, püüdis hävitada rahvapille. Oli ju ilmalik kunst ka enne renessanssi oma vaimult kirikuvaenuline. Ta esines peamiselt rahvalauluna ja

[7] *Renaissance* (pr. k.) — taassünd.



Musitseerimine renessansiajastul. (Fragment Jan van Eycki maalist.)

sellega tihedalt seotud rändkunstnike [8] loominguna. Viimased olid keskajal nii külades kui lossides oodatud rõõmutoojateks. Nende elulähedases kunstis põimus muusika sõnakunsti, näitlemise, tantsu, akrobaatika, tsirkusetrikkide ja naljaga. Kiriku tagakiusamise eest leidsid rändveiderdajad varju linnades, kus nende elurõõmsat kunsti väga hinnati.

[8] Rändkunstnikud olid tuntud eri maades eri nimede all. Nii nimetati neid Prantsusmaal žonglööorideks, Saksamaal — špiilmannideks, Venemaal — skomorohhideks.

Renessanssi ennustas ka rüütlilaulikute kunst, mis lõi õitsele XII—XIII sajandil Prantsusmaal ja Saksamaal.[9] See oli õukondlik ilmalik kunst, milles tähelepanu keskpunktis olid meeleolukad laulud armastusest ja naise ilust. Esines ka nalja- ja joogilaule, laule sõjaretkedest ja seiklustest.

Renessansiajal muutus ilmaliku muusika harrastus üldiseks. Musitseeriti kodus oma lõbuks, korraldati külalistega muusikaõhtuid. Õukondades, jõukate kodanlaste kodudes, ülikoolides ja akadeemiates[10] kujunesid need juba nagu kinnisteks kontserdiõhtuteks, kus esinesid nimekad muusikud.

Nüüd ei olnud professionaalseteks muusikuteks enam ainult mungad. Muusik võis leida tööd ka õukonnas, jõuka kaupmehe või haritlase kodus.

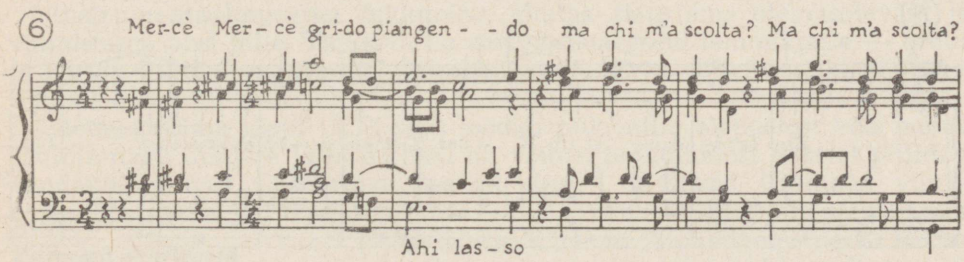
Kuna muusikute järele oli suur nõudmine, siis hakati neid ette valmistama erilistes õppeasutustes, kuhu võeti vaesemate kodanike lapsi. Hiljem kujunesid neist õppeasutustest kuulsad konservatooriumid. Esimene neist asutati 1537. a. Naapolis.

Uued laulud

Renessansiajal armastati väga mitmesuguseid ilmalikke polüfoonilisi laule. Nende loomisel kasutati sageli rahvaviise. Liikidelt ja sisult olid need laulud väga mitmekesised, kuid eelistati lembe-, jahi-, nalja- ja karjuselaule.

Uudseks jooneks oli looduse jäljendamine. Tekstist sõltuvalt püüti järele aimata lindude vidinat, vete vulinat, pillimängu, isegi Pariisi hääli ja lahingukära.

Populaarsemaks laululiigiks oli m a d r i g a l, mis tekkis Itaalias. Madrigalid olid vaba, arendatud vormiga laulud. Nad kajastasid elusündmusi, igapäevaseid juhtumeid või ka lihtsalt õrnu tundeid. Oli lõbusaid ja nukraid madrigale, igatsevaid armulaule, meeleolukaid loodusemaalinguid, oli isegi traagilise sisuga madrigale.



Mitmekesisemaks olid muutunud ka vaimulike laulude liigid. M o t e t t, mis elas XV sajandil Madalmaadel üle oma õitseaja, oli muutunud virtuoosseks laululiigiks. Nüüd kasutati harva erinevaid tekste. See-eest aga kasvas häälte arv mõnikord isegi üle poolesaja. Vaimulikud motetid olid gootilikult askeetlikud laulud. Kuid renessansivaim tõi neisse ka uusi ilma-

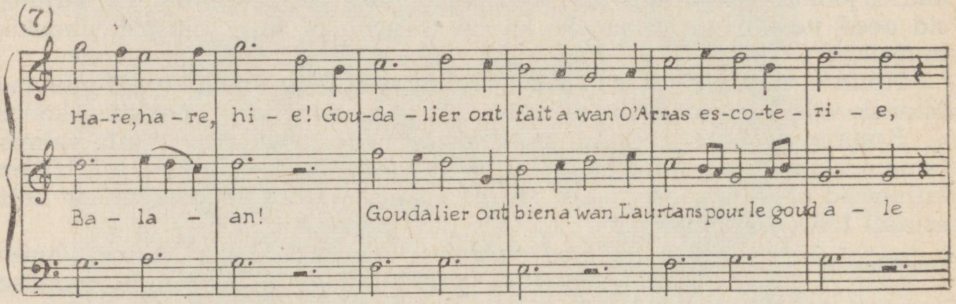
[9] Prantsusmaal nimetati rüütlilaulikuid trubaduurideks ja truvääridеks (leiutajateks), Saksamaal — minnesingeriteks (lembelaulikuteks).

[10] Nii nimetati teaduse- ja kunstiharrastajate ühinguid.

likke jooni. Vaimulikku motetti lülitati mõnikord populaarsete rahvalaulude viise, mille sõnad olid kaugel usust ja vagadusest.

Seltskonnas kujunes väga populaarseks n a l j a m o t e t t. Vaimulik viis oli siin vaid laulu alusmüüriks, ülemisteks häälteks olid rahvalikud naljalaulud.

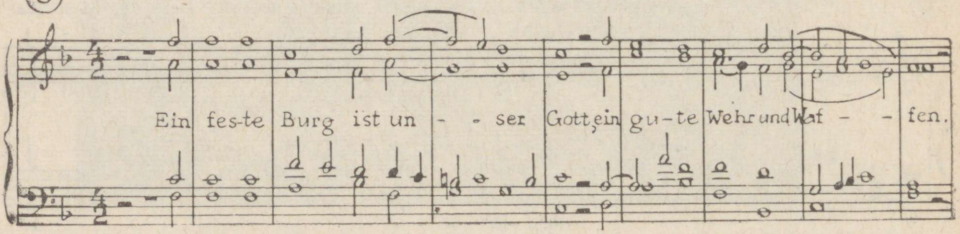
(7)



(Balaan)

Keeruka moteti kõrval elasid gooti ja renessansiajal ka lihtsad v a i m u l i k u d h ü m n i d, mida laulsid oma koosviibimistel mitmesuguste ketserlike usulahkude liikmed. XVI sajandil aga loodi p r o t e s t a n t l i k k o r a a l, mida lauldes saksa talupojad lahingusse läksid ja Saksamaal lõppeks katoliku kiriku võimu murdsid. Martin Lutheri loodud koraali «Üks kindel linn ja varjupaik» nimetas Engels XVI sajandi «Marseljeesiks».

(8)



Protestantlik koraal oli sootuks uut liiki laul. Selle ülemist, kõige väljendusrikkamat viisi laulis terve kogudus, saateviise või -akorde mängiti orelil.

Uus helikeel

Protestantlik koraal on vaid üheks näiteks renessansiajal kujunema hakanud uuest helikeelest. Otsides võimalusi inimese tundeelu väljendamiseks muusikas, hakati lauludes rõhutama ülemist häält. Teised hääled omandasid saatetausta tähtsuse. Sageli esitati neid mõnel instrumendil. Nii sai alguse väga tähtis murrang — t e k k i s h o m o f o o n i l i n e m u u s i k a (XVI saj.). Homo-

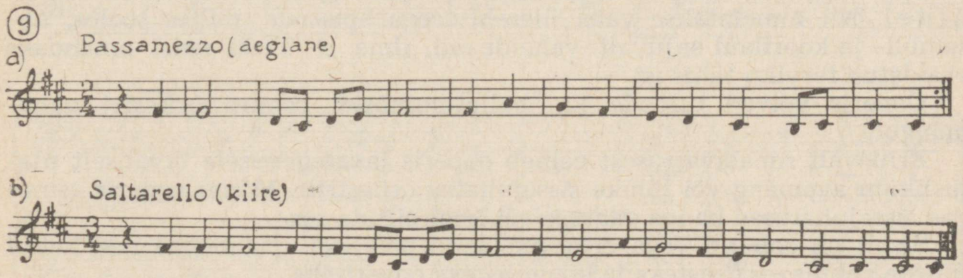
foonilises muusikas on üks (tavaliselt ülemine) hääl juhtiv, väljendusrikas. Teistel häältel või kooskõladel ei ole iseseisvat tähtsust, nad ainult täiendavad ja toetavad juhtivat viisi.

Homofoonia tekkimisele kaasnesid olulised muutused ka muusika laadides. Keskaegsete vähese pingega heliridade asemel kerkisid esiplaanile mažoor ja minoor.

Uue helikeele otsingud olid renessansiajastule üldse väga iseloomulikud. Katsetati uudseid kõlakombinatsioone, otsiti väljendusrikkaid kõlavärve. Neid otsinguid soodustas oluliselt instrumentaalmuusika tekkimine.

Uued pillid ja pilliliood

Kui varem instrumentaalmuusika oli kõlanud peamiselt laulu või tantsu saateks, siis nüüd kuulati meeleldi ka mõnel pillil esitatud populaarse laulu seadet või improvisatsiooni. Ka tantsupalu hakati nüüd esitama omaette, mitte ainult tantsu saateks. Kujunes kombeks mängida algul aeglane, tõsine ja väärikas tants kaheosalises taktimõõdus, selle järel aga otsekohe esitada sama viis kiires tempos, kolmeosalise taktimõõduga.



Instrumentaalmuusika tekkimine õhutas täiustama olemasolevaid ja valmistama uusi pille. Täiustati ka renessansiaegseid lemmikpille — orelit ja lautot. Pillidele püüti anda inimhääle kõla. Eriti väljendusrikkaks peeti vibreerivat kõla.

Renessansiaja lõpul (XVI saj.) loodigi pill, mille tõepoolest võis panna laulma nagu inimese ja mille hääl oli võimeline kõikidest teistest pillidest tundeküllasemalt vibreerima. See oli viiul [11]. Kuulsad Cremona viiulimeistrid Amatid ja Stradivari (1644—1737) vormisid selle pilli täiuslikuks.

Esimesed suurteosed

Renessansiajal hakati jumalateenistuseks loodud muusikat esitama ka kontserdimuusikana. Nii tekkisid esimesed mitmeosalised muusikateosed — missad, reekviemid ja passioonid. Missaks nimetati tavalist jumalateenistust katoliku kirikus, reekviemiks aga leinajumalateenistust. Passioonides jutustatakse Kristuse kannatustest. Kõik need teosed on seotud piiblilegendide ja usuga, kuid nende muusika väljendab inimlikke tundeid — pidulikkust või raskemeelsust, rõõmu või sügavat kannatust.

[11] Veel enne viiulit (samuti XVI sajandil) loodi altviiul (vioola). Sajandi lõpuks olid algkujul olemas ka tšello ja kontrabass.

Ka esimene ilmaliku muusika suurteos, ooper, loodi renessansiajal. [12]

Mis on ooper?

Kaasajal nimetatakse ooperiks lavateost, mille tegelased oma tundeid ja mõtteid avaldades ei kõnele, vaid laulavad sümfooniaorkestri saatel. Üksiku tegelase laulu nimetatakse s o o l o k s, kooslaulu — a n s a m b l i k s või k o o r i k s. Soolo puhul tehakse vahet aaria (või kavatiini), väikese aaria (arietta, ariooso), laulu ja retsitatiivi vahel. Aariaks või kavatiiniks nimetatakse ulatuslikku, enamasti kolmeosalist soolonumbrit, milles domineerib arendatud väljendusrikas meloodia. Retsitatiivid (nn. kõnelaulud) aga jäljendavad tavalise kõne intonatsioone.

A n s a m b l i t e nimetused tulenevad kooslauljate arvust. Nii laulavad duetti 2 inimest, tertsetti — 3, kvartetti — 4, kvintetti — 5, sekstetti — 6 inimest. Sekstetid ja neist suuremad ansamblid esinevad ooperites vaid erandjuhtudel.

K o o r i l i i g i d on ooperites samad, mis kontsertkooridegi puhul. Neid liigitatakse mees-, nais-, laste- ja segakoorideks.

Peale soolode, ansamblite, kooride on ooperis suur tähtsus veel s t s e e n i d e l. Nii nimetatakse vaba ülesehitusega episoode, milles soolo-, ansambli- ja koorilaul sujuvalt vahelduvad, ilma et ükski neist omandaks eraldatud terviku tähtsust.

Ooperis võivad esineda ka balletinumbrid, samuti orkestri vahemängud.

Erinevalt sõnalavastusest eelneb ooperis lavategevusele tavaliselt ulatuslikum avamäng või lühike sissejuhatus orkestrilt. Mõnes ooperis esinevad sissejuhatused ka iga vaatuse või isegi piltide ees.

Sisult on ooperid väga erinevad, kuid põhiliselt jagunevad nad kahte suurde rühma — tõsisteks ja koomilisteks ooperiteks.

Tõsine ja koomiline ooper ei tekkinud üheaegselt. Paralleelselt on nad eksisteerinud ainult veidi üle kahe sajandi.

Renessanssooper

Esimene ooper, mis esietendus Firenzes 1597. a., ei ole säilinud. Renessanssooperit tuntakse peamiselt mõni aasta hiljem loodud ooperi «Euridice» kaudu. [13]

Esimeste ooperite loomisel olid eeskujudeks vana-kreeka tragöödiad, ainestikuna kasutati kreeka mütoloogiat, mis ajaloolise ainestiku kõrval jäi ooperis domineerima paariks sajandiks.

Eriti silmapaistvaks saavutuseks oli esimeste ooperite muusika. Keerulise mitmehäälse polüfoonilise laulu asemel kõlasid siin painduvalt teksti järgivad ilmekad retsitatiivid, mida saatsid vaid akordid. See oli puhtal kujul homofooniline muusika, mis oma lihtsa väljendusrikkusega kõiki hämmastas.

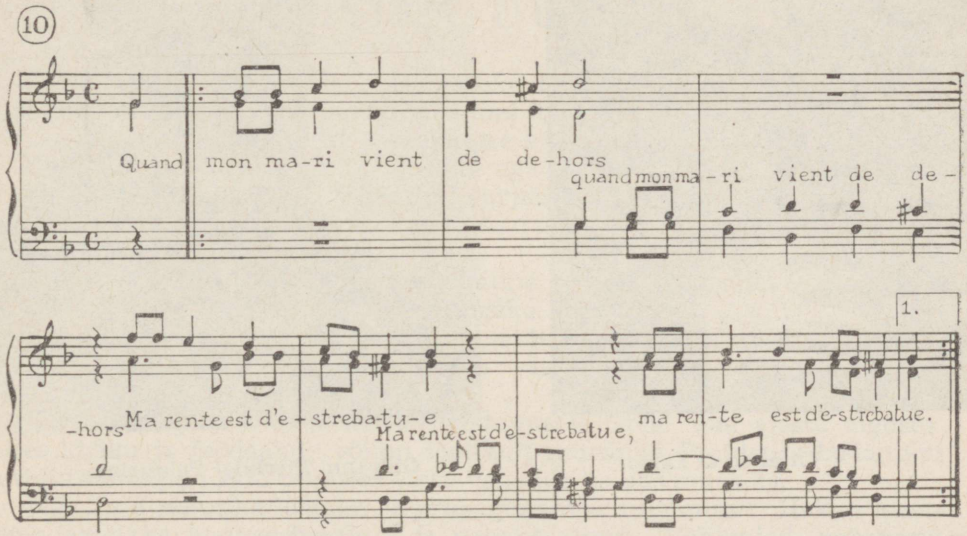
---

[12] Renessansiajal toimusid ka esimesed balletietendused.

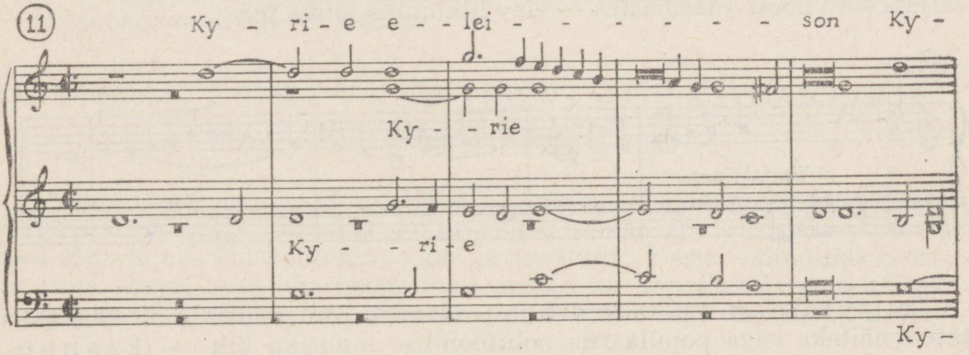
[13] «Euridice» aineks kasutatud antiiklegend jutustab imeväärse andega laulikust Orfeusest, kelle kunst suutis mõjutada isegi kohutavaid allmaailma vaime. Nende juurest läks Orfeus oma ootamatult surnud mõrsjat Euridicet tagasi tooma. Orfeuse laulust liigutatud vaimud andsid talle mõrsja, kuid tingimusel, et Orfeus ei vaata Euridicet enne allmaailmast väljajõudmist. Orfeus aga ei suutnud kiusatusele vastu panna ning kaotas Euridice uuesti. Kuna renessansiajastu vaim nõudis õnnelikku lõppu, annab ooperis Amor Euridicele elu jälle tagasi.

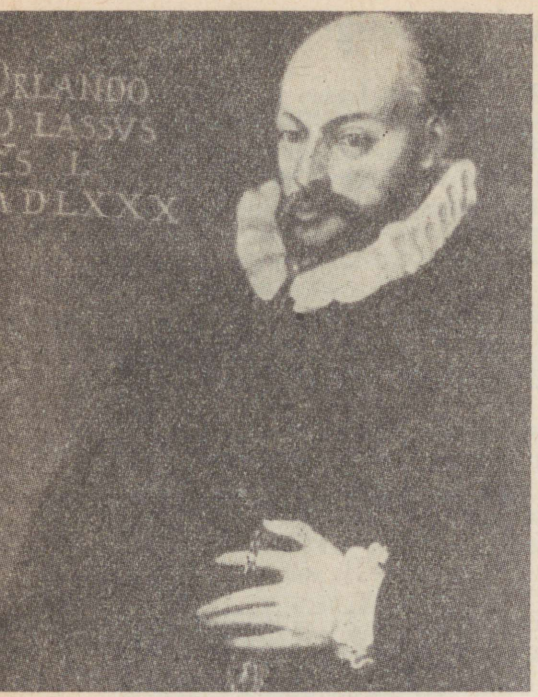
Orlando di Lasso ja Giovanni Pierluigi Palestrina

Keskaja suurimateks heliloojateks olid Orlando di Lasso ja Palestrina. Orlando di Lasso (1532—1594), kes töötas Müncheni õuekapellis, oli täiuslik renessansikunstnik. Ta lõi muusikat kõikides tolleaegsetes žanrides, oli väga julge ilmalike viiside rakendamisel vaimulikku muusikasse ja kõlavärvide kasutamisel. Tema teostest hoovab ehtsat renessanslikku vaimu. Siin ei ole midagi tardunud.



Giovanni Pierluigi Palestrina (1525—1594) elas ja töötas katoliku kirikuvõimu keskuses Roomas. Ta arendas täiuslikkuseni varase, nn. range polüfoonia. Orlando di Lasso loomingule iseloomuliku temaatilise avaruse ja kujunditerikkuse puudumist korvas Palestrina muusikas gootilik ülevus ja sügavus.





Orlando di Lasso.

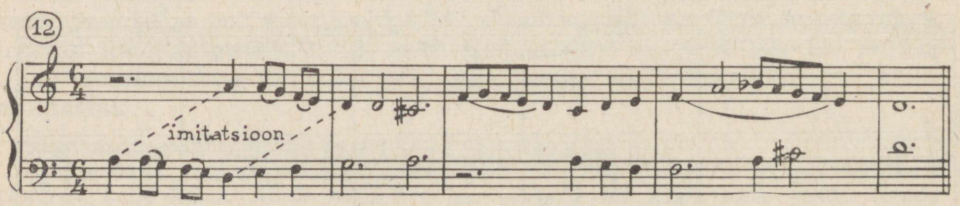


Giovanni Pierluigi Palestrina.

Kontrapunkt ja imitatsioon

Nii minevikus kui kaasajal kasutatakse polüfoonilise muusika loomisel mitmesuguseid võtteid. Tähtsamad nende hulgas on kontrapunkt ja imitatsioon.

Kontrapunkt tähendab vastandlikult liikuvate häälte ühendamist: tõusvat viisisammu ühes hääles tasakaalustas laskuv teises hääles, väljapeetud nooti ühes hääles — elav liikumine teises jne.



Imitatsioon aga tähendab jäljendamist. Imitatsioonile on üles ehitatud näiteks väga populaarne polüfoonilise muusika liik — kaanon,

mis Euroopa professionaalsesse muusikasse hakkas juurduma hiliskeskajal. Kaanoni puhul laulavad kõik hääled sama viisi, kuid algavad eri aegadel.

XIII sajandist pärineb kuulus «Suvekaanon», mille autoriks peetakse üht inglise heliloojat. «Suvekaanon» on kuuehäälne laul, milles põhikaanonit laulavad ülemised neli häält. Kaanoni «alusmüüriks» on bassihäälte lihtne duett, mis on omaette kaanon.

MUUSIKA UUSAJAL

Renessanss ennustas uue ühiskondliku formatsiooni lähenemist. Algas kodanlike revolutsioonide ja kapitalistliku ühiskonna ajastu.

Uusaja muusika oli mitmeti keskaegse muusika vastandiks.

Keskajal valitses vaimulik, uusajal aga — *ilmalik muusika*.

Keskaegne muusika oli askeetlik, varjati karmilt tundeid ja isikupära, nüüd aga vallandus muusikas *emotsionaalsus* ja *isikupärane ütlemisviis*.

Keskajal tekkis ja arenes polüfooniline muusika, uusajal tõrjus selle tagaplaanile *homofooniline* muusika.

Keskaeg oli lühiteoste, esmajoones saateta koorilaulu ajastu, uusajast aga sai *suurteoste*, esmajoones *instrumentaalmuusika*, *ooperi* ja *balleti* ajastu.

Kõik need jooned ei pääsenud maksvusele kohe uue ajastu alguses. Alles kiriku ja feodaalide võimu lõplikult murdnud Prantsuse kodanliku revolutsiooni perioodil pühitses võitu vana üle ka uus muusika.

Muutusid muusika loomise ja propageerimise tingimused. Hakati kasutama avalikke kontserdisaale [14] ja ooperiteatreid. Heliloojad vabanesid vajadusest teenida oma kunstiga vaid kirikut ja ülikuid.

Järgnevad kolm sajandit (XVII—XX) olid muusika arengus enneolematult viljakad. Nende sajandite vältel läbis muusika kolm stiiliperioodi. Need on:

1) barokk (XVII—XVIII saj. esimene pool);
2) klassitsism (XVIII saj. teine pool — XIX saj. algus);
3) romantism (XIX—XX saj.).

UUSAJA MUUSIKA ENNE PRANTSUSE KODANLIKKU REVOLUTSIOONI

Uusaja algsajandeil (XVII—XVIII) kestis nii ühiskonnas kui ka kunstis juba renessansiga alanud *murranguperiood*. Eksisteerisid veel koos vana ja uus ühiskond ning vana ja uus kunst. Kestis vaimuliku koorimuusika areng, kuid üha hoogsamalt arenes ka renessansiajal tekkinud ilmalik muusika. Püsis huvi vokaalmuusika vastu, kuid kasvas ka instru-

[14] Esimesed avalikud kontserdisaalid asutati Inglismaal ja Hollandis.

mentaalmuusika populaarsus. Keskajal tekkinud polüfooniline muusika saavutas kõrgpunkti alles XVIII sajandi esimesel poolel. Selle kõrval aga suurenes üha homofoonilise muusika tähtsus ning tema mõju polüfoonilisele.

Sellel vana ja uue teravnenud võitluse ajajärgul kehastas arusaamasid ilust nn. barokkstiil[15]. See tekkis Itaalias XVI—XVII sajandi vahetusel ning asendus XVIII sajandi jooksul uue stiili — klassitsismiga.

Kangelaslikkust ülistav kunst

Barokk-kunst jätkas renessansiga alustatud uut suunda, tõi aga ühtlasi palju uut.

Kunstiteoste ainestikuna eelistati nüüd piiblimüütide asemel ajaloosündmusi, antiiklegende või kaasaegset elu.

Barokk hakkas ülistama kangelaslikkust, suurte tegude paatost ja liikumishoogu.

Hooned säilitasid renessansiga moodi tulnud uhked kuplid, kuid kaotasid üleva harmoonilise tasakaalu. Neid kaunistati nüüd üliküllusliku ornamentide, reljeefide, kujude, sageli väänlevate sammastega, mille rahutult põimlevad vormid nihkusid seinatasapinnast jõuliselt esile, moodustades eredaid valguse ja varju kontraste. Kõik see lõi mulje nii uhkeldavast toredusest kui ka rahutust, hoogsast liikumisest.

Ka inimese kujutamisel kunstis loobuti harmoonilise ilu ülistamisest. Barokkkunsti inimene on rõhutatult maine, lopsakate kehavormidega, pingul musklitega. Kogu tema olemust on haaranud tegutsemisiha ja kangelastegude paatos.

Kajastades oma ajastut, püüdis barokk-kunst siiski esmajoones olla meelepärane oma peamistele tellijatele — uhketele õukondadele, kes kunstilt ootasid kõrgkihi ülistamist. Seepärast on suurema osa barokk-kunsti süžeede kangelasteks ülikud.

Viisirikkus, motoorne rütm, kontrastid

Ka barokkmuusika kangelaseks oli elu hoogsast liikumisest ja suurte tegude paatosest haaratud inimene. Soov helidega kajastada jõulise inimese tundeid sundis nüüd üha suuremat tähelepanu osutama muusikateose kõige esileküündivamale (tavaliselt ülemisele) häälele. See soodustas homofoonia arengut. Tekkisid uued meloodiatüübid: dramaatiline meloodia pingeliste tunnete ja paatose väljendamiseks ja koloratuurne meloodia, mis võib mängeldes väljendada nii sädelevat rõõmu, viha, armukadedust kui ka muid tundepurskeid. Ilmekuse tõstmiseks hakati XVIII sajandil endise enam-vähem ühes tasapinnas kulgeva hääletugevuse asemel kasutama hääle paisutamist (*crescendo*) ja kahandamist (*diminuendo*), mis avaldasid kuulajatele väga suurt mõju.

Muusika rütm muutus rõhutatult aktiivseks, valitsema hakkasid motoorsed rütmid. Nii nimetatakse korrapäraste rõhkudega rütme (näiteks marsi- ja tantsurütmid), mis kätkevad endas suurt liikumisenergiat.

Ka kõlakontrastide otsingutega tegelesid barokkheliloojad palju. Armastati suuri tempokontraste, samuti järsku *piano* ja *forte* vaheldumist. Erilist tähelepanu hakati pöörama mitmeosalistele muusikateostele, mis kontrastide loomiseks annavad suuri võimalusi.

Kontraste loodi ka homofoonia ja polüfoonia kõrvutamise teel. Näiteks võis teoses üks osa olla puhthomofooniline. Selle kõrvale aga asetati osa, mis oli kirjutatud keerulises polüfoonilises helikeeles.

---

[15] *Barocco* (it. k.) — eriskummaline, veider.



Musitseerimine barokkajastul. (Gillis van Valckenborghi maalilt.)

Eelistatud muusikažanrid

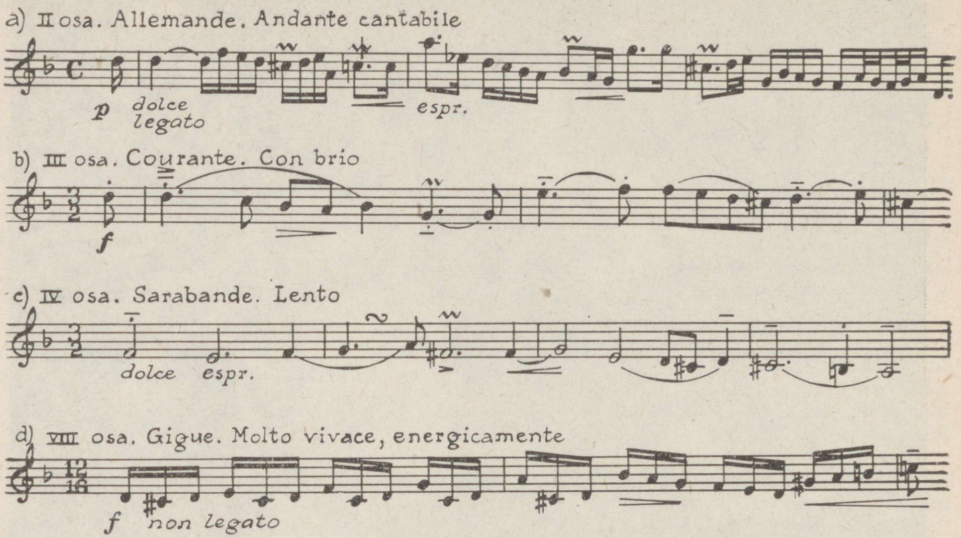
Barokkajastu oli erakordselt rikas erinevate muusikažanride poolest. Sellel ajajärgul saavutasid küpsuse keskajal tekkinud vaimuliku koorimuusika žanrid (missa ja passioon) ning loodi ühtlasi rohkesti uusi. Kõige enam armastati barokkajastul ooperit ja instrumentaalmuusikat. Alustas võidukäiku viiul, tekkisid silmapaistvad klavessinistide koolkonnad, hakkas arenema ansamblimuusika, vaimustusega kuulati orkestreid. Barokkajastul loodi esimesed mitmeosalised instrumentaalteosed. Neist olid sellele ajastule eriti iseloomulikkudeks tantsusüit ja concerto grosso.

Tantsusüit oli mitmeosaline teos, milles osade arvust sõltumata tingimata leidus neli erineva rahvusliku päritoluga tantsu. Need olid neljaosalises taktimõõdus sujuv ja rahulik saksa tants allemand [16]; tavaliselt kolmeosalises taktimõõdus elav itaalia ja prantsuse tants kurant [17]; Hispaaniast pärit saraband a (pr. k. *sarabande*, hisp. k. *zarabanda*) — aeglane ja suursugune tants kolmeosalises taktimõõdus; ja väga kiire tuline inglise tants džiig (pr. k. *gigue*, ingl. k. *jig*).

---

[16] *Allemande* (pr. k.) — saksa.
[17] *Courante* (pr. k.) — jooksev, voolav.

(13)



Concerto grosso[18] oli eriti moodsaks žanriks, mille ebaharilikkus kõiki hämmastas ja põhjustas elavaid mõttevahetusi. Sellele žanrile pani aluse itaalia kuulus viiulikunstnik ja helilooja Arcangelo Corelli (1653—1713). *Concerto grosso* nime kandsid mitmeosalised orkestriteosed, milles väike rühm soolot mängivaid pille võistles orkestriga. Need olid pidulikult rõõmsad teosed, milles kõigiti püüti ära kasutada tolleaegsete orkestrite kõlavärve ning luua efektselt mõjuvaid kontraste.

Väga tähtsaks žanriks oli ka fuuga, mis kroonis polüfoonilise muusika ligi kümme sajandit kestnud arengut.

Fuuga[19] ehitati üles küllaltki keeruliselt, kasutades kõikvõimalikke kontrapunkti- ja imitatsioonivõtteid. Enamasti on fuugad kahe- kuni viiehäälsed. Teemat korratakse siin kordamööda kõikides häältes, muutumatul kujul nagu vankumatut tõde.

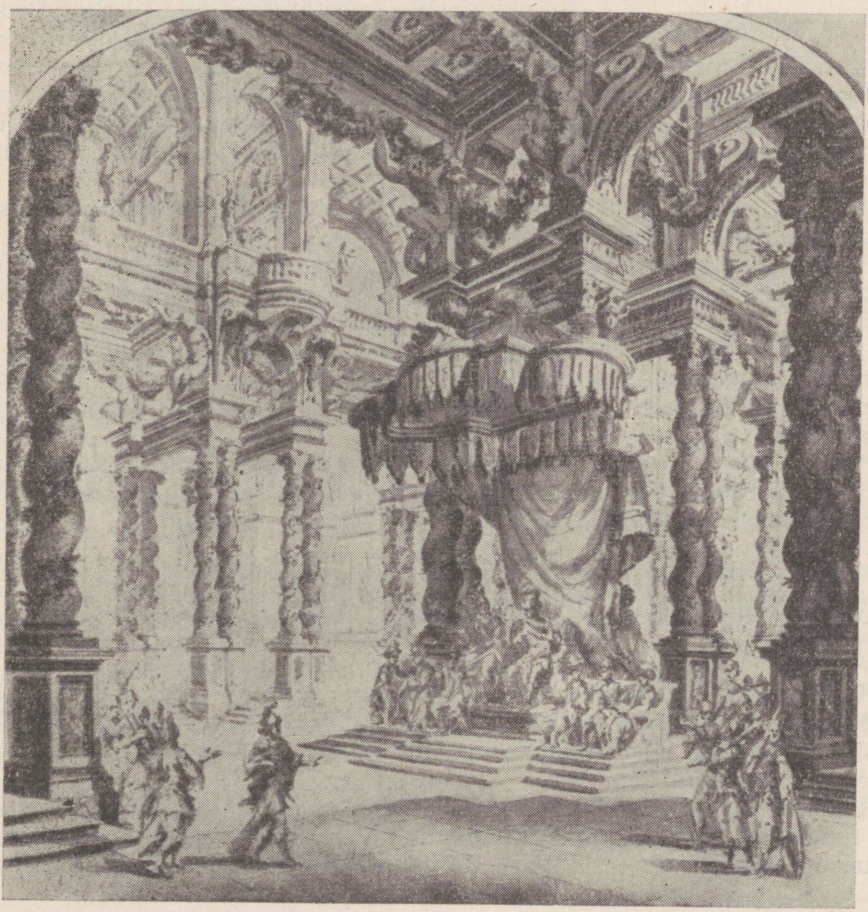
Fuugale eelnes tavaliselt prelüüd[20]. XVIII sajandiks oli prelüüd kujunenud vaba ülesehitusega improvisatsioonilist laadi palaks, mis rajanes ühtlaselt väljapeetud liikumisele. Prelüüd oli fuugale sissejuhatuseks, aitas kuulajat keerulise fuuga tajumiseks vajalikku meeleollu viia.[21]

---

[18] *Concerto grosso* (it. k.) — suur kontsert.
[19] *Fuga* (lad. k.) — põgenemine, jooks.
[20] *Praeludium* (lad. k.) — sissejuhatus, eelmäng.
[21] Vt. prelüüdi ja fuuga analüüsi lk. 27.

Barokkooper oli hiilgav õukondlik lavateos. Toretsevate dekoratsioonide taustal esitasid uhketes kostüümides ülikud või antiiksete müütide tegelased virtuoosseid aariaid, milles nad väljendasid oma tundeid. Aariate meloodiad olid üle kuhjatud keeruliste käikudega, mis võimaldasid lauljail näidata oma meisterlikkust, hääle ilu ja ulatust.

Tähtsat osa mängisid lavaefektid. Näiteks kirjutati ühe ooperi kohta: «Ma nägin... teatri laval vahtkonnast ümbritsetud naise kujutust. Kui see laotas laiali käed ja avas oma rüü, kerkis terve imepärase arhitektuuriga loss. Kui vahtkond vaid torkas oma hellebardid maha, muutusid need otsekohe jugadeks, purskkaevudeks ja puudeks, mis moodustasid lossi ette võluva aia.»



Näide barokkooperi lavakujundusest.

Renessansiaegset retsitatiivset ooperit peeti aegunuks, retsitatiive — igavaiks. Uus ajastu oli meloodiaahne. Nii hakatigi oopereid üles ehitama üksikute viisirikaste kontrastsete numbrite, peamiselt aariate ahelikuna. Tekkis nn. n u m b r i o o p e r.

Barokkooperi võluv külg, mis talle tagas kaua kestnud populaarsuse, oli meloodiarikkus. Muusika oli ainuvalitseja. Kedagi ei huvitanudki, millest lauldi, olgu vaid muusika ise haarav. Suure andega heliloojad oskasid barokkooperi pealiskaudse välise hiilguse ühendada sügava väljendusrikkusega.

Juba XVII sajandil vallutas itaalia ooper ka Inglismaa, Saksamaa ja Prantsusmaa. Viimati nimetatud maal omandas ooper peagi omapärase ilme. Prantsuse ooperi peamiseks iseärasuseks oli balletinumbrite suur osatähtsus.

Juhtivad muusikamaad

Barokkajastu armastatumad muusikaliigid ooper ja instrumentaalmuusika olid tekkinud I t a a l i a s. Nii sai just selle maa muusika kogu Euroopale eeskujuks. Itaalia heliloojad, lauljad, viiulivirtuoosid olid kõikjal oodatud. Paljud neist asusidki tööle välismaal. Nende uudse muusika viisirikkus äratas nii imetlust kui ka ägedaid vaidlusi. Kõigi maade noored heliloojad unistasid võimalusest õppida Itaalias.

Itaalia kõrval olid sel ajastul tähtsamateks muusikamaadeks Prantsusmaa, Inglismaa ja Saksamaa.

P r a n t s u s m a a l dikteeris kunstimaitset kuninglik õukond. Tänu õukonna ooperi- ja balletivaimustusele arenesid siin esmajoones need muusikaliigid. Prantsuse ooperi rajas Firenze möldri poeg Jean-Baptiste Lully (1632—1687). Kõige väljapaistvamaks prantsuse heliloojaks sel perioodil oli aga Jean-Philippe Rameau (1683—1764), kellelt ka hilisemad selle maa heliloojad on õppinud ehtsa prantsuse vaimu kajastamist muusikas.

Prantsusmaal tekkisid sel ajajärgul ka mõned barokist erinevad suunad. Euroopa kunstile avaldatud mõju poolest oli tähtsaimaks neist rokokoo [22], mis eksisteeris XVIII sajandi keskel kõrvuti barokiga.

Rokokoo-arhitektuurile olid iseloomulikud konnakarbikujulised ornamendidetailid. Vastandlikult barokile ülistas rokokoo graatsilisust, peenust, mänglevust, nooruslikkust. Rokokoostiilis kujundati peamiselt hoonete siseruume ja väikesi hooneid (näit. suvilaid).

Ka muusikas jäid suurvormid rokokoost peaaegu puutumata. Lühiteoste osas aga andis see stiil palju uut. Eriti täiuslikult valitsesid rokokoostiili prantsuse heliloojad François Couperin (1668—1733) ja juba ülal nimetatud Rameau.

Rokokooteoseid iseloomustab mänglev peenus ja rikkalikult kaunistatud meloodia. Välditi tundepuhanguid, avara hingusega viisi. Rokokoomuusika loojad armastasid väga helimaalingut. Nende palad on sageli

[22] Tuletatud prantsuskeelsest sõnast *rocaille* (loe: ro'kai), mis tähendab konnakarpidest ja kividest kaunistust.

mõeldud portreedena (näiteks «Õde Monica» või «Õrn Nanette»). Tihti püüti muusikas lindude (näiteks käo või isegi kana) häälitsusi järele aimata.

Inglismaa paistis XVII sajandi alguses silma uudse klavessiini- ja ansamblimuusikaga, sama sajandi teisel poolel aga äratas kogu Euroopas imetlust selle maa kõikide aegade kõige anderikkam helilooja Henry Purcell. XVIII sajandil asus Inglismaale elama saksa helilooja Georg Friedrich Händel, barokkajastu suurimaid kunstnikke.

Saksamaal arenes sel perioodil eriti jõudsalt oreli- ja koorimuusika. Peale Händeli andis see maa ka teise barokkajastu suurkuju — Johann Sebastian Bachi.

KÜSIMUSI JA ÜLESANDEID

1. Võrrelge keskaja ja uusaja muusika põhilisi ühiskondlikke funktsioone ja sisulist suunitlust.
2. Võrrelge polüfoonilist ja homofoonilist muusikat kuulatud näidiste põhjal.
3. Loetlege tähtsamaid barokkmuusika žanre ja iseloomustage neid. Kuidas väljendub muusikas baroklik iluideaal?
4. Iseloomustage barokkooperit ja võrrelge seda esimeste renessansiajastul loodud ooperitega.

Georg Friedrich Händel (1685–1759) ja Johann Sebastian Bach (1685–1750)

Johann Sebastian Bach ja Georg Friedrich Händel panid punkti paljude põlvkondade heliloojate tööle, kes olid arendanud polüfoonilist muusikat. Nad rikastasid seda ka uue — homofoonilise muusika saavutustega. Bachi ja Händeli loomingus omandasid barokkajastul väljakujunenud žanrid ületamatult täiusliku kuju ja sisurikkuse.

J. S. Bach ja G. F. Händel sündisid mõlemad 1685. aastal. Peale ühise sünniaasta oli Bachi ja Händeli elus muidki ühtelangevusi. Peaaegu üheaegselt jäid nad vaeslasteks ja pidid varakult hakkama ise endale leiba teenima. Sellegipoolest suutsid nad lõpetada gümnaasiumi ning võita kätte õiguse astuda ülikooli. [23] Lapsepõlves omandasid nad silmapaistva mänguoskuse mitmel pillil ning töötasid lühikest aega orkestri viiuldajatena (Bach ühes kloostrikoolis, Händel Hamburgi ooperiteatris). Mõlemate loomingu tippteosteks said monumentaalsed vokaalteosed (Händelil — ooper ja oratoorium, Bachil missa ja passioon). Mõlemad äratasid juba noorukitena tähelepanu silmapaistvate improvisaatoritena ja kujunesid sellelgi alal ületamatuteks meistriteks.

Ja... mõlemad muusikahiiglased surid pimedatena.

Vaatamata nii paljudele ühtelangevustele, olid nende elukäigud väga erinevad.

[23] Händel õppiski aasta sünnilinna Halle ülikoolis õigusteadust.

Bachi ja Händeli sünnilinnu Eisenachi ja Hallet eraldab vaid mõnisada kilomeetrit. Siiski ei kohtunud need heliloojad kunagi.

Händel saavutas kuulsuse juba noorukina. Tal avanes võimalus õppida Itaalias ning lavastada seal oma oopereid. Kuulsusejanu ja avarate loominguvõimaluste otsingud viisid Händeli juba 1711. a. Londoni. Ooperikomponistina võitles ta seal kangelaslikult oma lemmikžanri — barokkooperi vastastega, elas üle ränki kaotusi, kuid saavutas lõppeks oma oratooriumidega üldise tunnustuse ja inglise rahvushelilooja au.

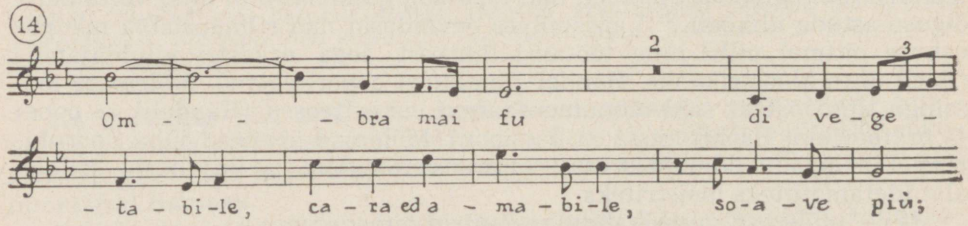
Bach ei käinud kordagi välismaal. Muusikalise hariduse sai ta peamiselt oma vanemalt vennalt,[24] hiljem kulges ta elu alalises töös õue- või kirikukomponistina (1723. aastast alates kuni surmani töötas Bach Leipzigis kuulsa Thomaskirche kantorina[25]). Ainsaks vahelduseks olid väikesed reisid kodumaal. Teda tunti ületamatu orelivirtuoosina ja pedagoogina, kuid Bachi loomingut tema eluajal ei hinnatud, seda peeti vanamoeliseks, keerukaks ja ebahuvitavaks. Alles ligi sada aastat pärast Bachi surma hakkas üldsus mõistma Bachi loomingu väärtust.

Händeli looming

Nagu barokkooperid ikka, nii jutustasid ka Händeli ooperid heroilistest inimestest, tegudest, mida sooritati au ja kuulsuse nimel. Vastavalt traditsioonile olid ka tema ooperite kangelasteks kuningad, väejuhid, printsid, õilsad printsessid ja kuningannad.

Händeli muusika aga kujutab neid lihtsalt inimestena, kes on end pühendanud õilsatele tegudele ja eesmärkidele. Tänu suurepärasele oskusele luua karaktereid (selles on Händelit võrreldud isegi Shakespeare'iga) ning erakordsele meloodia-andele väljendas Händel väga ilmekalt ja haaravalt oma kangelaste tundeid. Heroiliste ja dramaatiliste aariate kõrval olid Händeli ooperites eriti sügavalt haaravateks soolonumbriteks nn. *largo*'d. See sõna, mida kasutatakse aeglase tempo märkimiseks, on muusikas omandanud ka sisulise tähenduse ning viitab kas ülevale, pühalikule, süvenenult mõtisklevale või kurvale meeleolule.

Erilise populaarsuse on kogu maailmas säilitanud kuningas Xerxese aaria *(Larghetto)* samanimelise ooperi algusest. Xerxes, kes on armunud oma väepealiku tütresse, väljendab aarias oma unistusi. Lihtsa harmoonia ja väljendusrikka viisiga muusika iseloomustab teda kui õilsat, oma tundeid valitseda suutvat inimest.



[24] Bachid olid juba mitmendat põlvkonda muusikud. Nende kodukandis oldi niivõrd harjunud muusikukutset seostama Bachi nimega, et hüüti kõiki muusikuid Bachideks.

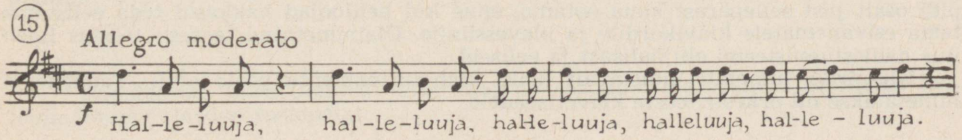
[25] Kantoriks nimetati tol ajal köster-kooliõpetajat. Bachi kohustuste hulka kuulus õpetamine *Thomaskirche* (Tooma kiriku) juures asuvas koorikoolis. *(Toim.)*



Georg Friedrich Händel.

Tänapäevani populaarsed on Händeli meistriteosed oratooriumižanris: «Messias» (1741), «Simson» (1743), «Juudas Makkabeus» (1746) jt. Ka oratoorium oli üks barokkajastu uudisžanre. Oratooriumid olid mitmeosalised vaimulikud teosed solistidele, koorile ja orkestrile. Ainestik pärines tavaliselt piiblist. Erinevalt ooperist puudub oratooriumis lavategevus. Seoses sellega valitseb ka oratooriumi dramaturgias eepiline, jutustav element.

Nagu Händeli ooperites, nii ka tema oratooriumides on peategelasteks kangelaslikud inimesed. Kuid üksikisikute kõrval omandab oratooriumides olulise koha rahvas, keda Händel on samuti kehastanud otsekui kangelasmeelse isiksusena, ühtsena tahtes, soovides ja eesmärkides. Rahva kannatusi, võidulootust ja -rõõmu väljendavad võimsad koorid. Eriti kuulus on hõiskavalt pidulik koor «Halleluuja» «Messiasest».



Händel oli ka suur kõlamaalingute meister. «Simsonis» näiteks kujutab ta muusikas templi kokkuvarisemist, oratooriumis «Iisrael Egiptuses» — mitmesuguseid loodusõnnetusi (rohutirtsude karjade karglemist, tulejoalise vihma sadu jne.).

Kõige sagedamini esitatavateks Händeli teosteks on kaasajal aga tema pidulikud, elurõõmsad ja hoogsad *concerto grosso*'d, milles mitu (tavaliselt 5—6) kontrastset osa moodustavad baroklikult värvika terviku.

J. S. Bachi looming

Bachi muusikas ei kohta me mingisugust välise hiilguse rõhutamist, siiski väljendab ka tema muusika baroklikult heroilist inimest. Kangelasmeel ilmneb siin kannatuste ja murede mehises talumises. Inimene, keda tajume Bachi muusikas, on rohkem kõike väga sügavalt läbielav mõtleja kui tegutseja.

Mitmekülgselt avab selle kangelase inimliku olemuse üks Bachi kõige püsivama populaarsusega teoseid «Hästitempereeritud klaviir» *(«Das Wohltemperierte Klavier»)*.[26]

Selle teose mõlemad köited (I — 1722, II — 1744) sisaldavad 24 prelüüdi ja fuugat klaverile. Need on täiuslikemaid polüfoonilise muusika teoseid. Tänaseni kõlavad need teosed kontsertidel ning on ka hindamatuks õppematerjaliks noorte pianistide kasvatamisel.

Prelüüd ja fuuga moodustavad «Hästitempereeritud klaviiris» nagu ühtse kaheosalise tsükli. Iga paar on uues tonaalsuses. Vahelduvad mažoorsed ja minoorsed tonaalsused, tõustes ühtlasi poole tooni haaval kõrgemale *(C-duur, c-moll, Cis-duur, cis-moll* jne.). Nii haarab Bachi teos kummaski köites kõiki võimalikke tonaalsusi.

Süvenenud mõtisklus, lüürika, mehine paatos, isegi otsustav võitlusjulgus või rõõm tööhoost, sügav kurbus või hardus — need on Bachi prelüüdide ja fuugade kesksed meeleolud. Eriti kuulsaks on saanud dramaatilise sisuga prelüüdid ja fuugad (näiteks *cis-moll, dis-moll, es-moll* ja *h-moll),* mis kajastavad sügavaid mõtisklusi, kannatust ja selle ületamist.

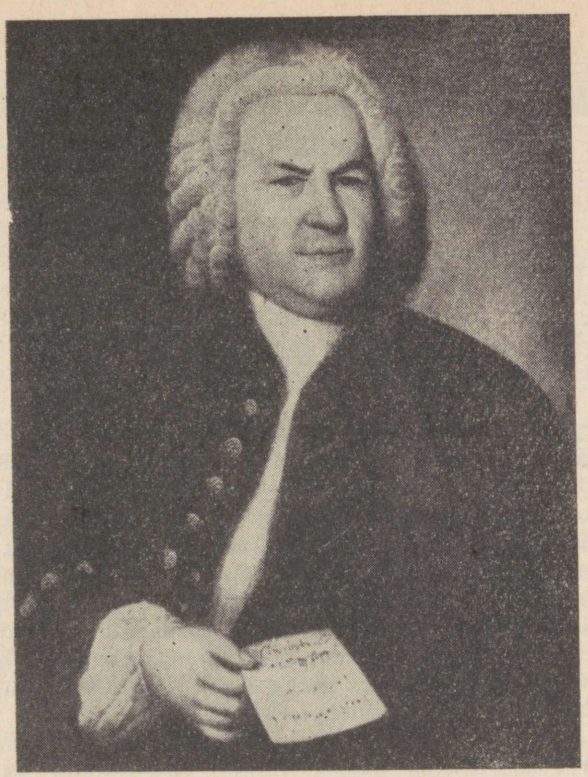
Kaasajal esitatakse sageli ka Bachi klaverisüite («Inglise süidid», «Prantsuse süidid», partitad), koraaliprelüüde orelile, orelifuugasid ja -fantaasiaid. Armastatud on ka tema *concerto grosso*'d, mida nimetatakse «Brandenburgi kontsertideks».

Bach on loonud hulgaliselt suurteoseid solistidele, koorile ja orkestrile. Ilmalikest teostest võiks siin mainida «Kohvikantaati» ja «Külakantaati». Bachi kõige geniaalsemateks teosteks võib pidada tema «Johannespassiooni», «Mattheus-passiooni» ja «Missat *h-moll*». Need on ainulaadsed

---

[26] Barokkajastul toimus tähtis murrang pillide häälestamise süsteemis. Uut süsteemi nimetati tempereeritud süsteemiks. Väga paljud heliloojad, nende seas ka Händel, suhtusid uude süsteemi umbusaldusega või isegi eitavalt. XVII—XVIII sajandi vahetusel loodud uus instrument klaver, mille häälestus oli tempereeritud, pidi osalt just sellepärast kaua ootama, enne kui heliloojad hakkasid teda eelistama tema esivanematele klavikordile ja klavessiinile. Ülalnimetatud teosega tõestas Bach uue häälestussüsteemi elujõulisust ja eeliseid.

Klaviiriks nimetati üldistavalt kõiki klahvinstrumente peale oreli. Tänapäeval nimetatakse nii orkestriteoste klaveriseadeid.



Johann Sebastian Bach.

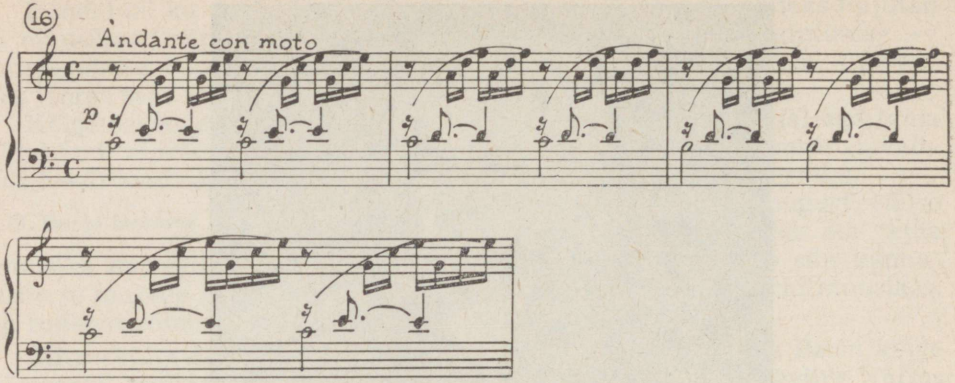
teosed tunnete väljendusjõu, vapustava traagilisuse ja endaületamisrõõmu kontrastide poolest.

Prelüüd ja fuuga C-duur «HTK» I vihik

«Hästitempereeritud klaviiri» esimese vihiku esimene prelüüd ja fuuga kuuluvad lihtsamate hulka selles kogumikus.

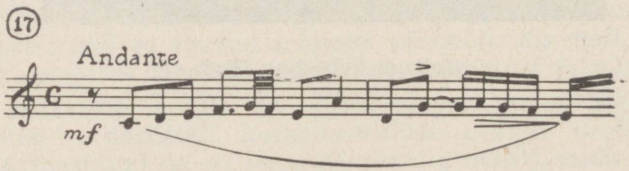
P r e l ü ü d i ülesandeks on sisendada fuuga mõtete jälgimiseks vajalik meeleolu. Selle prelüüdi olla Bach loonud klaverite häälestuse kontrollimiseks. Näiliselt on prelüüd lihtne, võib isegi jääda mulje, et on tegemist ainult saatega ja juhtiv viis puudub. [27]

[27] Populaarses Bach-Gounod' «Ave Marias» saadabki see prelüüd prantsuse helilooja Gounod' loodud meloodiat.



Kogu prelüüdis (välja arvatud viimased kolm takti) korratakse ühtainsat motiivi seda üha varieerides. Motiiv on tegelikult ühehäälne (mitu häält tekivad siin motiivi kahe algusheli kinnipidamise tulemusel) ning koosneb põhiliselt kolmkõlahelidest (variantides ka mõne septakordi helidest). Sujuvad üleminekud ühelt viisiks muudetud akordilt teisele, heledamate ja tumedamate harmooniavärvide vaheldumine annavad edasi tunde varjundirikast arengut. Rahulik mõtisklus omandab nagu üha tungivamaks muutuva küsimuse-vastuse dialoogi ilme ja kasvab ning süveneb prelüüdi keskel alanud suure tõusu jooksul peaaegu ennastunustavaks. Nii ilmneb Bachi erakordne oskus arendada sügavuti mingit üht meeleolu isegi taolises väikeses prelüüdis.

F u u g a astub sisse tõsise tahtekindla teemaga.



Sellele teemale ongi üles ehitatud neljahäälne fuuga. Iga hääl astub sisse alles siis, kui teema eelmises hääles on juba kõlanud. Kuna teema on sammuva rütmiga, võib siin kujutleda edasirühkivat inimeste rühma. Keegi alustab laulu, millega pikkamööda üksteise järel ühinevad ka teised. Kordudes kõlab laul üha suurema veendumusega.

KÜSIMUSI JA ÜLESANDEID

1. Võrrelge kõige üldisemates joontes J. S. Bachi ja G. F. Händeli loomingu iseloomu (teemadering, tähtsamad žanrid).
2. Kuulates J. S. Bachi Prelüüdi ja fuugat C-duur «HTK.» I vihikust, püüdke leida fuugas teema läbiviimised.
3. Millised on J. S. Bachi tähtsamad vokaal-sümfoonilised suurteosed?
4. Millised teemad ja ideed köitsid G. F. Händelit kõige rohkem? Tooge näiteid tema oratooriumi- ja ooperiloomingust.
5. Milles seisneb J. S. Bachi ja G. F. Händeli tähtsus muusika arengu seisukohalt?

UUSAJA MUUSIKA PRANTSUSE KODANLIKU REVOLUTSIOONI AJASTUL

Uusaja teine periood haarab XVIII sajandi teise poole ja XIX alguse. See on läinud ajalukku Prantsuse kodanliku revolutsiooni ajastuna. Kukutati feodalism ühes Euroopa võimsamas feodaalriigis. Seisusevahedega koos hakkasid minevikku vajuma ka vanas ühiskonnas juurdunud tõekspidamised ja kunstitraditsioonid. Jõudis lõpule suur murranguperiood, mis oli alanud juba renessansiajal. Seda näeme ka muusika arengus. Ilmalik muusika pühitses võitu vaimuliku üle, lihtsat inimest ülistav kunst õukondliku üle, lihtne homofooniline muusika keeruka polüfoonilise üle. Sel perioodil on esikohal instrumentaalmuusika.

Paljudest XVIII sajandi teisel poolel ja XIX sajandi alguses eksisteerinud kunstisuundadest väljendas ajastu vaimu kõige täiuslikumalt klassitsism[28].

Mõistuse ülistamine

Klassitsismile avaldasid tugevat mõju valgustajad. Jumala kummardamise asendasid nad mõistuse ülistamisega. Nii ongi XVIII sajandit hakatud nimetama mõistuse sajandiks. Kiriku ja kuningate võimu, seisusevahed, ülikute pillava jõukuse ja alamate viletsuse kuulutasid valgustajad mõistusevastaseks. Kõik see tuli kaotada ja asendada ühiskonnaga, mis viiks ellu vabaduse, võrdsuse ja vendluse idee.

Õiglase mõistuseriigi rajamiseks oli valgustajate arvates ennekõike vaja võidelda vaimupimeduse ja kombelõtvuse vastu. Nii hakati esmakordselt ka kunstilt nõudma, et ta oleks valgustav ja kasvatav ning kõigile mõistetavalt lihtne ja selge. Jälle sai ideaaliks antiikkunsti ülev lihtsus ja elulähedus. Hoonetelt kadusid toretsevad kuplid ja kaunistusteküllus. Peatähelepanu pöörati rangelt tasakaalustatud vormi harmooniale.

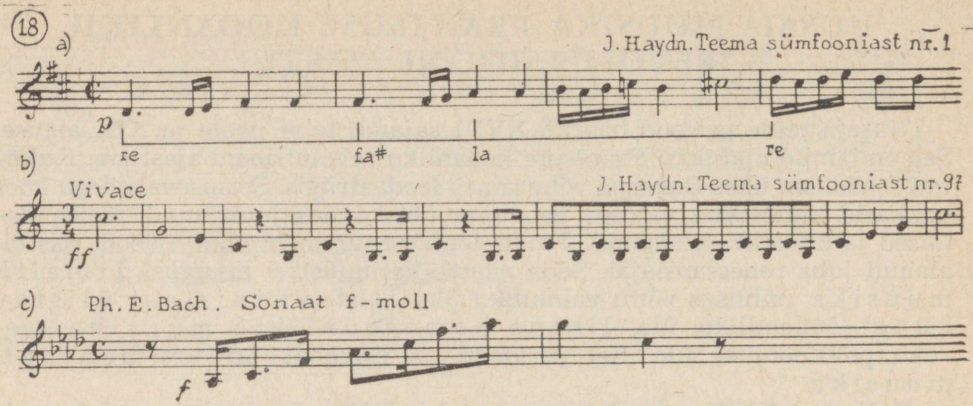
Valgustajate ideaaliks oli nn. loomulik inimene — lihtsate ja tervete eluviisidega kolmanda seisuse esindaja. Kunstis sai aukoha kangelane, kes põlgab luksuslikku elu ja kombelõtvust, eelistab linnale looduselähedust ja rajab õnne oma tööga, olles võimeline ennastsalgavalt võitlema inimkonna õnne ja ideaalide nimel.

Lihtsad vahendid, range vorm

Klassitsismiajastu muusika oli homofooniline. Põhimeloodia ilmestamisel oli oluline osa ka saateakordidel — harmoonial. Tähtsateks muusikalisteks väljendusvahenditeks said nüüd lihtne kolmkõla ning mažoori ja minoori, toonika ja dominandi kontrastid. Kolmkõla kasutati nii saateakordidena kui ka meloodiakäikudes. Sellel perioodil loodud muusikateoste teemad on tavaliselt väga lihtsad, rajanevad kas mõnel rahvaviisil või siis kolmkõlakäikudel. Lihtne on ka rütm, mis enamasti toetub mõne tantsu või marsi rütmile.

---

[28] Nimetus «klassitsism» on tulnud sellest, et sel perioodil püüti kunstis jäljendada antiikkunsti, mida peeti eeskujulikuks, klassikaliseks. *Classicus* (lad. k.) — **eeskujulik.**



Suurt tähelepanu pöörati klassitsismis muusikateose vormile. Püüti luua selge ülesehitusega teoseid, mille üksikud osad olid täpselt tasakaalustatud. Kujunesid välja ranged vormiskeemid. Neist omandas erilise tähtsuse nn. sonaadivorm e. sonaat-allegro vorm[29].

Sonaadivorm ja sonaaditsükkel

Sonaadivormil on kolm põhiosa. Esimest osa, milles esitatakse teemad, nimetatakse ekspositsiooniks[30]. Sellele järgnevas osas — töötluses — arendatakse teemasid, kolmandas osas aga korratakse esimest osa uuendatud kujul. Seetõttu nimetatakse sonaadivormi kolmandat osa repriisiks[31].

Ekspositsioonile võib veel eelneda sissejuhatus, repriisile aga järgneda lõpetav lisaosa, nn. kooda[32].

Ekspositsioon jaguneb omakorda alaosadeks, mida nimetatakse partiideks. Tähtsamad nende seas on peapartii ja kõrvalpartii, milles esitatakse teose kõige olulisemad teemad — pea- ja kõrvalteema (mõlemas partiis võib olla ka mitu teemat). Pea- ja kõrvalpartii vahel on neid seostav sidepartii, ekspositsiooni lõpetab kõrvalpartiile järgnev lõpupartii. Side- ja lõpupartiis esitatakse harva uusi teemasid. Tavaliselt kasutatakse siin pea- ja kõrvalpartiis esinenud materjali.[33]

Sonaadivormi erikujuks on rondo-sonaat. Nii nimetatakse sonaadivormi, milles peateemat ekspositsioonis ja repriisis pärast lõpupartiid uuesti korratakse. Rondo-sonaadi töötlus algab nn. episoodiga, milles esitatakse ja arendatakse uut teemat.

---

[29] Sonaadivorm, mille kujunemine algas juba XVII sajandil, saavutas oma täiuslikema kuju nn. Viini klassikute J. Haydni, W. A. Mozarti ja L. v. Beethoveni loomingus. Tavaliselt kirjutati sonaadivormis mitmeosalise teose esimene, kiiretempoline osa (siit ka nimetus sonaat-allegro).

[30] *Expositio* (lad. k.) — esitamine.

[31] *Reprise* (pr. k.) — kordamine.

[32] *Coda* (it. k.) — saba, lõpp.

[33] Vt. sonaadivormi näidisanalüüsi lk. 43.

Mitmeosalist teost, milles vähemalt üks osa on sonaadivormis, nimetatakse sonaaditsükliks.

Reeglina on sonaaditsükkel kolme- või neljaosaline. Selle esimene osa on tavaliselt sonaat-allegro, viimane osa aga enamasti rondo või rondo-sonaat. Keskmised osad on vormilt lihtsamad. Üks neist on tingimata tempolt aeglane, iseloomult lüüriline osa. Vormiks on kasutatud kõige sagedamini variatsioone või kolmeosalist vormi. Keskosadest teine on tavaliselt elavatempoline tantsurütmis osa, harilikult kolmeosalises liitvormis (ABA).

Sonaadivorm ja sonaaditsükkel tekkisid muusika mitmesaja-aastase arengu tulemusel. Nad haaravad endasse kõik teised vormid ning võimaldavad heliloojale elu kõige mitmekülgsemat kajastamist. Klassikalise sonaaditsükli neli osa on nagu neli akent ellu, mis avanevad eri suunas ja lasevad heita pilku elu erinevatele külgedele.

Uued žanrid

Sonaaditsükleid või üheosalisi sonaadivormis teoseid hakati kirjutama kas soolopillile, väiksemale pilliderühmale või orkestrile. Klassitsismi ajal väljakujunenud žanrid ja nende nimetused on kasutusel tänapäevani.

Sonaaditsüklit soolopillile (näiteks klaverile) või soolole saatega (näiteks viiulile klaveri saatel) nimetatakse lihtsalt sonaadiks[34].

Instrumentaalansamblile loodud sonaaditsüklid saavad nime neid esitanud instrumentide arvust. Nii tähendab trio sonaaditsüklit kolmele pillile (kõige sagedamini viiulile, tšellole, klaverile), kvartett — sonaaditsüklit neljale pillile (tavaliselt kahele viiulile, alt-viiulile ja tšellole).

Sümfooniaorkestrile loodud sonaaditsüklit nimetatakse sümfooniaks[35], soolopillile ja sümfooniaorkestrile loodud sonaaditsüklit — kontserdiks. Üheosaline sonaadivormis teos sümfooniaorkestrile kannab harilikult avamängu nime.

Sonaat, kvartett, trio, sümfoonia, kontsert ja avamäng olid klassitsismiajastu kõige tähtsamad žanrid. Neis saavutasid õitsengu instrumentaalkammermuusika ja sümfooniline muusika.

Peale instrumentaalmuusika olid klassitsismi ajal eriti armastatud muusikaliikideks lihtne laul ja koomiline ooper.

Koomiline ooper

Ligi poolteist sajandit püsis ooper ainult tõsisesisulisena. 1728. a. lavastati Londonis palju kõmu tekitanud «Kerjuste ooper». Selle tõsise ooperi paroodia tegelasteks olid põhjakihi esindajad, kelle abil naerdi välja aristokraatliku barokkooperi ülespuhutud paatos ning «kuninglik» tegelaskond. «Kerjuste ooperis» vaheldusid tuntud laulud kõne ja tantsudega.

Viis aastat hiljem (1733) toimus Naapolis geniaalse itaalia helilooja Giovanni Pergolesi (1710—1736) koomilise ooperi «Teenija-käskijanna» esietendus. Teos oli loodud esitamiseks mõne tõsise ooperi vaatuste vaheaegadel. Ooperil on ainult kolm tegelast — hea südamega vanapoisist doktor, tema kena ja sõnakas teenijanna ning tee-

[34] *Sonare* (lad. k.) — kõlama.

[35] *Sinfoniaks* nimetati algselt mitmeosaliste teoste (näiteks süitide) sissejuhatavaid osi, ka ooperi vahemänge. Sümfoonia kui uue žanri loojaks peetakse itaalia heliloojat Sammartinit (1698—1775), kes aga selle nimetusega ei sidunud mingisugust kindlat vormi.

ner. Ooperi tegevus on üles ehitatud lõbusatele situatsioonidele — kuidas hakkaja ja nutikas teenijatüdruk oskab oma peremehe ära võluda ja prouaks saada. Muusika on lihtne, kuid sädelevalt teravmeelne.

Erinevalt «Kerjuste ooperist» oli «Teenija-käskijanna» läbinisti muusikaline lavateos. Nii loetaksegi seda esimeseks koomiliseks ooperiks.

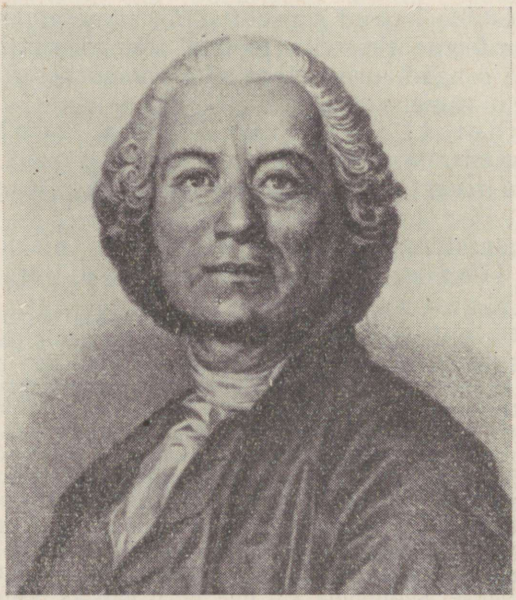
Kui baroklik tõsine ooper oli õukondade lemmik, siis koomilisest ooperist sai lavateos kolmandale seisusele. Nii tegelased kui sündmused võeti siin elust ning pipardati teost ajakohase naljaga ülikute ja nende eluviiside aadressil.

Koomiline ooper saavutas kiiresti populaarsuse kogu Euroopas. Eriti suur oli selle menu revolutsioonieelsel Prantsusmaal.

Kõige silmapaistvamaid koomilisi oopereid klassitsismi ajal lõid Mozart ja Rossini.

Tõsise ooperi uued liigid

Kõrvuti koomilise ooperi vastandamisega barokkooperile otsiti võimalusi ka tõsise ooperi enda uuendamiseks. Reformi teostas saksa helilooja Christoph Willibald Gluck (1714—1778), kes ei suutnud leppida barokkooperi liialduste, ebaloomulikkuse ja mõistusevastasusega. Gluck taastas renessansliku ooperi kui muusikalise draama, milles kõige tähtsamaks väljendusvahendiks on sõna ja lavategevus. Aariad kaotasid mõttetud virtuooslikud liialdused, koorid said tagasi kaotatud koha, balletinumbreid esitati vaid siis, kui ooperi tegevus neid õigustas. Lava kujundati nüüd tagasihoidlikult, kostüümid kaotasid barokkliku uhkeldava ilme. Kõike püüti allutada teksti ja sündmustiku mõttele.



Christoph Willibald Gluck.

Prantsuse revolutsiooni aastail tekkis veel üks uudne tõsise ooperi liik — nn. p ä ä s m i s o o p e r. Seda iseloomustas peategelase pääsmine teda ähvardavast surmaohust viimasel minutil tänu mõne ohvrimeelse sõbra või omakse abile. Selle ooperiliigi kõige täiuslikum teos on Beethoveni ainus ooper «Fidelio».

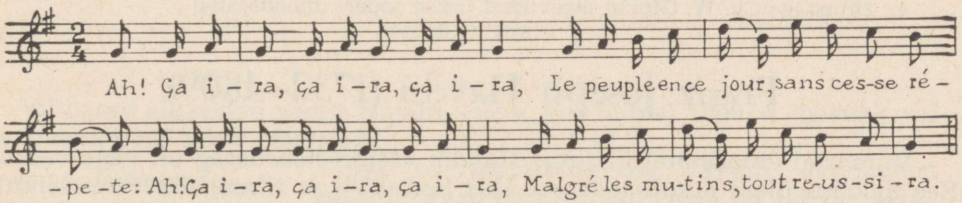
Juhtivad muusikamaad

XVIII sajandi teisel poolel säilitas Itaalia veel juhtiva muusikamaa positsiooni, kuid sajandivahetusel loovutas selle Prantsusmaale ja Saksamaale.

P r a n t s u s m a a l kaotas barokkooper otsustavas võitluses Glucki klassitsistlike ooperite ja koomilise ooperiga, siin sündis revolutsioonimuusika ning hakati esmakordselt ajaloos looma muusikat suurte ilmalike rahvapidustuste jaoks. Nendel pidustustel leekis Mõistust sümboliseeriv Tõetõrvik ja lauldi hümne vabadusele, vendlusele, võrdsusele. Lihtsaid, kuid võimsaid kooriteoseid õpetasid heliloojad ise rahvale. Turuplatsidel, tänavail, töötubades õpetasid nad viiuli abil inimestele uued laulud selgeks.

Uusi laule lõi ka rahvas ise. Näiteks sai üldrahvalikuks revolutsioonilauluks sädeleva ja õrritava viisiga «Ça ira» (see õnnestub). See oli uute sõnade rütmile kohandatud moodne tantsuviis.

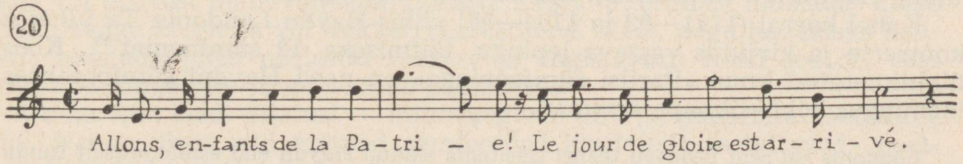
(19)



Tähtsaim prantsuse revolutsioonilaul sündis päevil, mil revolutsiooniline Prantsusmaa valmistus võitluseks Austria ja Preisimaaga, kes ähvardasid revolutsiooni hävitada.

«Edasi, isamaa pojad! On kätte jõudnud kuulsuse päev! Meie vastu on tõstetud türannia lipp...» laulsid Marseille' vabatahtlikud lahinguteel. Nende laul meeldis kõigile. Oli sündinud Prantsusmaa tulevane riigihümn «Marseljees» [36].

(20)



Revolutsiooni võimsatel leinatseremooniatel aga kõlasid sootuks uudsed teosed — revolutsioonilised l e i n a m a r s i d.

[36] «Marseljeesi» loojaks oli muusikahuviline leitnant Claude-Joseph R o u g e t d e L i s l e (1760—1836).

Prantsuse revolutsiooni aastail tekkinud uuel muusikal oli suur mõju ka väljaspool Prantsusmaad.

Eriti suurt osa muusikaelus etendas klassitsismi ajal Saksamaa. Kuna selle maa ooperiteatrites valitsesid endiselt itaalia ooper, heliloojad ja lauljad, siis said rahvusliku kunsti kolleteks rohkearvulised instrumentaalmuusika kollektiivid. Need lõid tugeva aluse saksa instrumentaalmuusika arengule. Sellel alal kujunes Saksamaa juba XVIII sajandi keskel Itaaliale tõsiseks võistlejaks. Kogu Euroopas oli kuulus Mannheimi orkester, millest kaasaegsed kirjutasid kui «kindralitest koosnevast armeest».

Mitu saksa heliloojate põlvkonda viimistles uusi instrumentaalmuusika vorme. Loodi klassikalised teosed kammeransambleile ja sümfooniaorkestrile. Suurimaiks klassitsismiajastu heliloojaiks olid kuulsad Viini klassikud Haydn, Mozart ja Beethoven.[37]

KÜSIMUSI JA ÜLESANDEID

1. Iseloomustage valgustajate-entsüklopedistide vaateid kunstile.
2. Võrrelge klassitsismi barokiga.
3. Iseloomustage sonaat-allegro vormi ja sonaaditsüklit. Milline koht oli neil klassitsismiajastu muusikas?
4. Jutustage Ch. W. Glucki tegevusest tõsise ooperi uuendajana.

Franz Joseph Haydn (1732–1809)

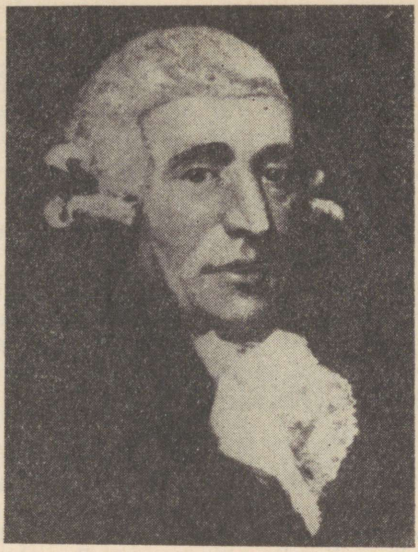
Viimastel eluaastatel kirjutas Haydn: «Minu noorusaeg oli väga raske. See möödus üleni ainult töös...» Ilus lauluhääl ja silmapaistev muusikuanne andsid talle lapsena võimaluse töötada kirikukoori lauljana. Nii sai ta tasuta ülalpidamise, algteadmised muusikas, mänguoskuse mitmel pillil. Häälemurde ajal vallandati Haydn koorilaulja kohalt. Ta oli mõnda aega Viinis tänava- ja tantsumuusik, teenis leiba tunniandjana, klaverisaatjana ja isegi teenrina. Heliloomingu meisterlikkuse omandas ta suurte meistrite teoseid uurides. Lõpuks sai temast õuekomponist. Ligi 30 aastat teenis ta ungari vürsti Esterházy õukonnas.

Juba 60-ndail aastail esitati Haydni teoseid ka välismaal. Teda kutsuti esinema Prantsusmaale, Hispaaniasse, Itaaliasse. 1785. a. tellis üks Pariisi ühing Haydnilt 6 sümfooniat, mis ka suure menuga ette kanti.

Kahel korral (1791—92 ja 1794—95) viibis Haydn Londonis. Ta juhatas kontserte ja kirjutas vastava lepingu täitmiseks 12 sümfooniat[38]. Koos ülalnimetatud kuue «Pariisi sümfooniaga» on need Haydni sümfoonilises loomingus kõige silmapaistvamad.

Londonis sai seni peaaegu teenri seisundis elanud Haydn end esmakordselt tunda vaba inimesena. Tema kontserdid olid erakordselt edukad. Oxfordi ülikool omistas talle muusikadoktori aunimetuse. Haydn juhatas sel puhul sümfooniat nr. 82, mida sestsaadik hakati nimetama «Oxfordi sümfooniaks».

[37] Viini klassikute hulka kuulub ka ülalnimetatud ooperireformaator Gluck.
[38] Neid sümfooniaid (nr. 93—104) nimetatakse «Londoni sümfooniateks».



Joseph Haydn.

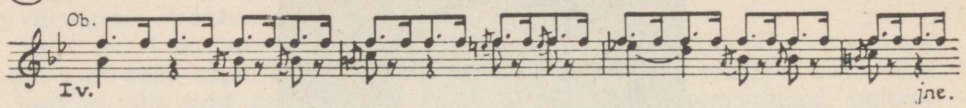
Viimased eluaastad veetis Haydn Viinis, kus ta suri 1809. a., päeval, mil Napoleoni väed linna ründasid.

Loomingu iseloomustus

Kõige väärtuslikuma osa Haydni loomingust moodustavad sümfooniad (neid on tal üle saja). Valdavas enamuses on need kolme- või neljaosalised elurõõmsad teosed. Maamehelikult sirgjooneline, lopsakas huumor, vaimukus, elujõud, liikumistuhin — need on Haydni muusika sisulisteks tugisammasteks. Seos rahvalike tantsu- ja ringmänguviiside ja -rütmidega teeb Haydni muusika lähedaseks ka lihtrahvale. Mõtlikud, raskemeelsed või murelikud meeleolud esinevad Haydni loomingus väga harva. Sümfooniates võib neid kõige sagedamini leida sissejuhatusest. Niisugusel juhul jääb mulje nagu möödunud mure hetkelisest meenutamisest. Sellise sissejuhatuse järel kõlab järgnev rõõmuväljendus eriti säravana. Väga iseloomulikud Haydnile on nalja või üllatust taotlevad ootamatused. Keset tujuküllast muusikat kõlab järsku sünge kooskõla või nukker viisikatkend. Näib, nagu kavatseks helilooja alustada juttu millestki raskest ja ängistavast. Kuid see oli vaid hetkeline sünge pilv ja juba särab päike jälle.

On ka teist laadi üllatusi — mitmesuguste tol ajal uudsete kõlaefektide näol. Nende tõttu said mitmed sümfooniad kuulajailt «selgitavad» pealkirjad. Näiteks anti kahele sümfooniale pealkirjad «Karu» ja «Kana». «Karusümfoonia» viimases osas, mille muusika meenutab lõbusa ja kireva laada kära, kõlab karu mõmina taoliselt tšellode ja kontrabasside orelipunkt. Sümfoonia nr. 83 («Kana») esimese osa naljatleval kõrvalteemal aga leiti sarnasust kana kaagutusega.

(21)



«Londoni sümfooniat» *G-duur* (nr. 94) hakati nimetama «Üllatussümfooniaks» selle teises osas esinevate ootamatute timpanilöökite tõttu. «Londoni sümfooniat» *D-duur* (nr. 101) aga hakati teise osa ühtlase «tiksuva» saate tõttu nimetama «Kellasümfooniaks».

Hea tuju ja tantsurütmidega käib Haydni sümfooniates käsikäes laul, kord lihtne ja rahulik, kord mõtlik. Mõnikord esineb aga Haydni muusika aeglastes osades ka baroklikult tundeküllaseid episoode.

Kaasajal esitatakse eriti sageli nn. «Lahkumissümfooniat» (nr. 45 *fis-moll),* mille Haydn kirjutas 1772. a.

«Lahkumissümfoonial» on omapärane tekkelugu. Vürst Esterházy lossis viibivad orkestrandid olid oma perekondadest lahutatud, kuna vürst ei soovinud nende naisi ja lapsi oma lossis näha. 1772. a. talvel, mil vürst Esterházy erakordselt kaua viivitas Viini sõitmisega, kujunes olukord talumatuks. Orkestrandid kurtsid oma häda Haydnile ning see leidis teravmeelse väljapääsu. Ta kirjutas järjekordseks kontserdiks uue sümfoonia. Eriti kummaline oli selle viimane osa. See algas kombekohaselt elavas ja rõõmsas meeleolus, mis aga peale ootamatut pausi asendus nukra mõtlikkusega. Nüüd hakkasid orkestrandid, kustutanud eelnevalt küünla oma noodipuldil, üksteise järel lahkuma. Lõpuks jäid vaid kaks viiuldajat, kes sümfoonia peaaegu täielikus pimeduses lõpetasid.

Esterházy sai sümfoonia mõttest õigesti aru ning andis orkestrantidele puhkuse.

Peale sümfooniate on Haydni tähtsamateks suurteosteks kaks oratooriumi «Loomine» ja «Aastaajad». Esimene on piibliaineline teos, teine jutustab talupoegade elust, tööst ja rõõmudest.

Wolfgang Amadeus Mozart (1756–1791)

Mozart oli andesäralt isegi geeniuste seas erakordne kuju ja on tänaseni jäänud talendi võrdkujuks üldse.

Wolfgang Amadeus Mozart suri 35-aastasena. Selleks ajaks oli ta juba üle 30 aasta tegelnud muusikaga. Esimesed loomingulised katsetused tegi ta nelja-aastaselt.

Kuueaastaselt alustas Mozart hiilgavalt edukaid kontserdireise Euroopa linnades. Esimesed trükised tema teostest ilmusid Pariisis, kui Mozart oli vaid 8-aastane. Aasta hiljem kirjutas ta Londonis oma esimese sümfoonia, järgmisel aastal esimese ooperi. Kolmeteistkümneaastaselt oli tal juba töökoht Salzburgi peapiiskopi õukonnas, kus töötas ka Wolfgangi isa Leopold Mozart, Euroopas omal ajal laialdaselt kasutusel olnud viiulimängu õpiku ning paljude muusikateoste autor.

Neljateistkümneaastasena võeti Mozart Itaalia-reisi ajal pärast hiilgavalt sooritatud üliraskeid eksamit kuulsa Bologna muusika-akadeemia liikmeks ning Rooma paavst andis talle «kuldkannuse rüütli» aunimetuse. Mozartilt tellitud ooperite lavastusi kuulsas Milaano ooperiteatris tervitati vaimustusega.



Wolfgang Amadeus Mozart.

Mozarti vara õitsele löönud anne arenes ennekuulmatult jõudsalt. Tal oli ainulaadne töövõime. Näis, et ta loob muusikat iseenesest, samasuguse endastmõistetava kergusega, nagu lind laulab. Mozart ise aga ütles ühes kirjas: «Ma kinnitan Teile, armas sõber, et keegi ei ole kompositsiooni õppimisel näinud nii palju vaeva kui mina. Ei ole kerge leida muusika alal kuulsat meistrit, kelle teoseid ma ei oleks hoolikalt, sageli korduvalt uurinud.»

Vaatamata erakordsele edule ei õnnestunud Mozartil kogu elu jooksul saada oma võimetele vastavat töökohta. Salzburgi peapiiskop suhtus temasse nagu kunagi õuemuusikusse, kelles oldi harjunud nägema peremehe käskudele ja keeldudele kuulekalt alluma kohustatud teenrit.

Mozart oli esimene heliloojа, kes sellisele olukorrale ei alistunud. 1781. a. andis ta peapiiskopile kirjaliku lahkumisavalduse. Sellele vastati solvangutega. Teistkordsele lahkumisavaldusele reageeris peapiiskop sellega, et laskis Mozarti majast välja visata.

Kümme aastat elas Mozart Viinis vabana ja sõltumatuna. Omamata kindlat töökohta ja regulaarset sissetulekut, kannatas ta küll sageli majanduslikku kitsikust, kuid ei tarvitsenud vaikides taluda alandusi ja solvanguid. Ta andis tunde, esines klaveri- ja orelikunstnikuna ning lõi nende aastate jooksul oma kõige geniaalsemad teosed, mida on imetlenud ning millest on õppinud kõik Mozartile järgnenud suured heliloojad. Tähtsaimad nendest teostest on ooperid «Figaro pulm», «Don Juan» ja «Võluflööt», viimased kolm sümfooniat *(g-moll, Es-duur* ja *C-duur)* ning «Reekviem».

Muusika üldiseloomustus

Nagu tema kaasaegne Joseph Haydn, nii oli ka Mozart väga mitmekülgne helilooja.[39] Tema looming haarab kõiki tolleaegseid muusikažanre. Kui aga Haydni loomingus on esiplaanil sümfoonia, siis Mozartil — ooper.

Mozarti muusika on sisult rikkam, mitmetahulisem ja peenekoelisem. Tema vaimukus on graatsilisem, tema tundeväljendustes on sügavat õrnust, mõnikord nukrust ja valugi. Ka Mozarti väljendusvahendid on mitmekesisemad ja paindlikumad. Tema muusika on ainulaadselt viisirikas, meloodiad on nõtked ja mitmekesised. Küllaltki palju kasutas Mozart polüfoonilisi võtteid, eriti pärast põhjalikumat süvenemist Johann Sebastian Bachi loomingusse. Tema muusika harmoonias on palju uudset. Tihti hämmastas ja ärritas tema muusika kaasaegseid julgete modulatsioonidega.

Ooperid

Mozarti ooperite ainestik on enamasti võetud minevikust. Tegevuspaik on antiik- või muinasmaailm, vahel ka mõni tolleaegsete ooperite tegevuskohana eelistatud maa (Itaalia, Hispaania jne.). Kuid Mozarti ooperite seas on ka selliseid, mis käsitlevad Mozarti kaasaegset elu (näiteks «Figaro pulm»).

Sündmustiku teljeks on Mozarti ooperites tavaliselt armastus. Oopereid läbib mõte armastuse, headuse ja valguse jõust, mis muudab inimese suuteliseks võitma saatuse salakavalaid sepitsusi ja iseenda nõrkusi.

Isegi kõige kurjemad inimesed leebuvad ja õilistuvad siira hävitamatu armastuse palge ees. Nii loobub ooperis «Haaremirööv»[40] kuri Türgi paša kavatsusest tappa nooruk Belmonte, kes salaja tungis tema paleesse, et päästa oma armastatu Konstanze. Mozarti noorpõlveooperis «Lucio Sulla» kingib karm türann elu oma vaenlasele ning vabastab tema armastatu, kelle ta oli röövinud. Oma valitsejasümboli — loorberipärja annab õilistunud türann rahvale. Armastus võidab ka vaimupimeduse, mida sümboliseerib ooperis «Võluflööt» Öökuninganna kuju. Teineteist armastaval Paminal ja Taminol tuleb ületada rohkesti tõsiseid takistusi, enne kui nad tarkuse ja valguse templisse vastu võetakse, Öökuninganna riik aga hävib.

Koomilistes ooperites, mille tegevustik hargneb reaalelus, ei nõua armastajate teele kerkinud takistuste võitmine niivõrd mehisust, kuivõrd leidlikkust ja kavalust.

Mozart leidis, et ooperis peab luule olema muusika «kuulekaks tütreks». Tema ooperid on vormilt veel numbrioooperid. Neis on tähtis koht aariatel ja ansamblitel. Suur viisirikkus ja ilmekus muutis paljud neist üldrahvalikult populaarseiks.

Mozarti kõige silmapaistvamate ooperite («Don Juan», «Figaro pulm» ja «Võluflööt») novaatorlus avaldus nende muusikas ja uudsetes lavakujudes.

---

[39] Varasemal loominguperioodil õppis Mozart palju Haydnilt, kellele ta hiljem pühendas kuus keelpillikvartetti. Kuid ka Mozartist kakskümmend neli aastat vanem Haydn ei vältinud sõbra muusika mõju oma kõige kunstiküpsemates sümfooniates, mis on loodud pärast Mozarti surma.

[40] Eestis tuntud ka nime all «Röövimine Serailist». *Serail* (türgi k.) — haarem.

«Figaro pulm»

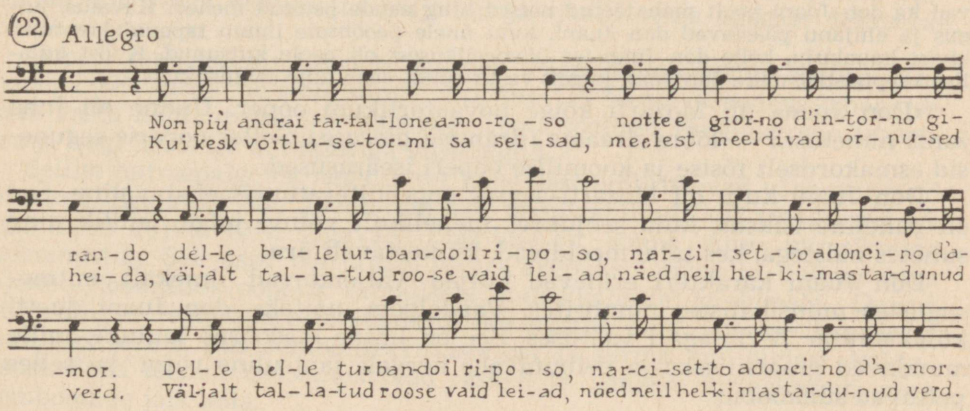
Selle kahevaatuselise (4 pilti) ooperi libreto on kirjutatud kuulsa prantsuse kirjaniku Beaumarchais' komöödia järgi. **Kuna selles komöödias paljastati kõrgema seisuse kombelõtvust ning feodaalühiskonna väärnähtusi, keelati Viinis selle esitamine.** Ka Mozarti ooper kujunes valgustusajastu vaimu väljendajaks ja isegi poliitiliseks protestiaktiks.

«Figaro pulm» on sädelev, lõbus ja vaimukas lugu endise Sevilla habemeajaja, nüüd krahv Almaviva kammerteenri Figaro ja toatüdruk Susanne võitlusest õiguse eest teineteist armastada ja abielluda. «Pöörane päev ehk Figaro pulm» — selline on Beaumarchais' komöödia pealkiri. Kõik toimub siin vaid ühe päeva jooksul. Hommikust ööni kuhjub kummalisi kokkulangevusi, ootamatusi ja lõbusaid juhtumeid, millest Figaro ja Susanne lõppeks võitjatena välja tulevad.

Ooperi tähtsamate tegelaste näol on Beaumarchais ja Mozart loonud galerii toredaid tüüpe ja karaktereid. Siin on armukade krahv, kes ihaldab Susannet ning püüab takistada tema abiellumist Figaroga, ja õrnahingeline, aga ka kelmikas krahvinna. Temasse on armunud krahvi nooruke paaž Cherubino, kes poisiliku kergusega armub igasse kenasse tüdrukusse või naisesse. Siin on veel silmakirjalik keelekandja ja intrigant muusikaõpetaja Basilio, Figaro peale viha kandev rumalavõitu ja tähtis doktor Bartolo ning krahvi vana majapidaja, edev lobamokk Marcelline, kellelt Figaro kunagi raha laenas ja andis kirjaliku tõotuse abielluda temaga juhul, kui võlg peaks jääma tähtpäevaks tagastamata. Tegevuse käigus selgub, et Bartolo ja Marcelline on lapsepõlves röövlite poolt varastatud Figaro isa ja ema. Ooper lõpeb nii Figaro ja Susanne kui ka Bartolo ja Marcelline pulmadega.

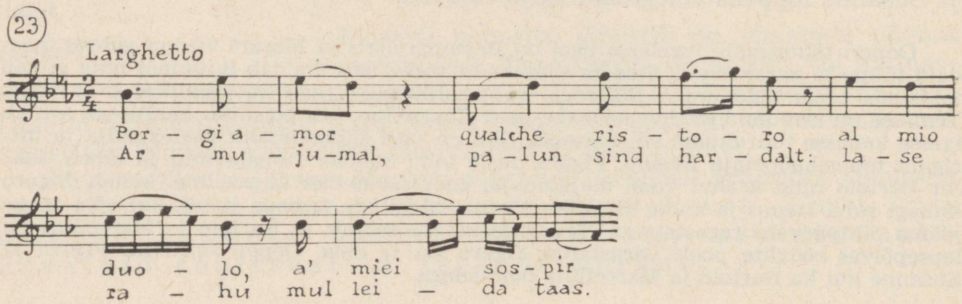
Keksekteks kujudeks ooperis on Susanne ja Figaro. Nad mõlemad on elurõõmsad, leidlikud ja nutikad. Seejuures on Susanne graatsiline ja särtsakas, Figaro aga energiline, ettevõtlik ja jämedaloomulisem, aga ka teravmeelsem. Muusika väljendab nende karaktereid ja tundeid või meeleolusid nii soolonumbrites kui ka ansamblites.

Üheks populaarsemaks numbriks ooperis on F i g a r o a a r i a esimese pildi lõpust: «Kui sind ootamas lahingukära».



Selles aarias pöördub Figaro Cherubino poole, kelle krahv on otsustanud karistuseks sõjaväkke saata. Heatahtliku irooniaga jagab Figaro õnnetule Cherubinole õpetusi, kirjeldab sõjaväeteenistuse võlusid, au ja kuulsust, mis Cherubinot ootavad. Aariat läbib sõjaväelik marsirütm, mis seostub nokkivalt kelmika või bravuuritseva meloodiaga. Aeg-ajalt põimuvad sellesse fanfaarikäigud. Taoline on esmajoones selle rondovormis kirjutatud aaria refrään. Episoodid toovad ka lüürilisemaid meeleolusid (näiteks episood, milles Figaro soovitab Cherubinol loobuda edevusest ja armumistest).

«Figaro pulmas» on ka rohkesti lüürikat. See tõuseb esiplaanile Susanne ja Figaro armastusstseenides, aga sellel on tähtis osa ka krahvinna ja Cherubino iseloomustustes. Üheks ooperi väljendusrikkamaks lüürililiseks numbriks on k r a h v i n n a a a r i a teise pildi algusest.



«Don Juan»

Selle teose probleemistik koondub üleni ühte kujusse — võluvasse elunautijasse ja seiklejasse Don Juani. Tema kuju kaudu mõistab Mozart hukka piiramatu vastutustundetu naudinguiha kui teiste inimeste õnnetuse allika.

Don Juan on harjunud kergelt saavutama vastuarmastust naistelt, keda ta ihaldab. Siis aga kohtab ta komtuuri tütart donna Annat, don Ottavio mõrsjat. Esmakordselt leiab don Juan tõsist vastupanu. Ta katse öösel tungida donna Anna ruumidesse lõpeb traagiliselt — duellil tapab don Juan komtuuri, kes kaitseb oma tütre au.

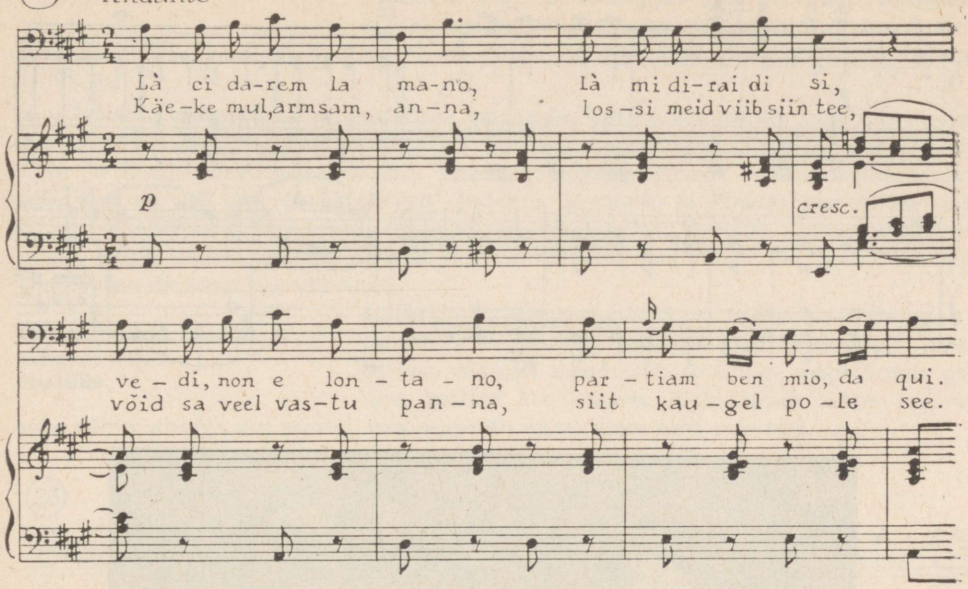
Donna Anna ja don Ottavio tõotavad don Juanile kätte maksta. Nendega ühinevad ka don Juani poolt mahajäetud naised ning nende petetud mehed. Kavalus, julgus ja elujanu päästavad don Juani, kuni ühele peoõhtule ilmub tapetud komtuuri kivist hauakuju, kelle don Juan ise ülemeelikusest oli peole kutsunud. Kivist külalise käepigistus, mille don Juan julgelt vastu võtab, saab talle saatuslikuks.

«Don Juan» oli Mozarti kõige novaatorlikum ooper. Uudne oli juba žanri nimetuski — lõbus draama *(dramma giocosa)*. Selles ooperis segunesid esmakordselt tõsise ja koomilise ooperi iseärasused.

Don Juani kuju oli Mozarti-aegses ooperiliteratuuris ebatavaline. See on paheline isiksus, kuid seejuures mehelikult võluv, julge, leidlik ning suhetes naistega, kes talle meeldivad, kütkestavalt õrn.

Don Juani karakteri erinevad küljed väljenduvad ilmekalt mitmesugustes muusikalistes numbrites. Vaadelgem näiteks don Juani duetti külakaunitar Zerlinaga I vaatuses. See on lihtne mažoorne lauluke, mille muudavad graatsiliseks ja peibutavaks kergelt tantsuline rütm ja selles peituvad sünkoobid.

(24) Andante



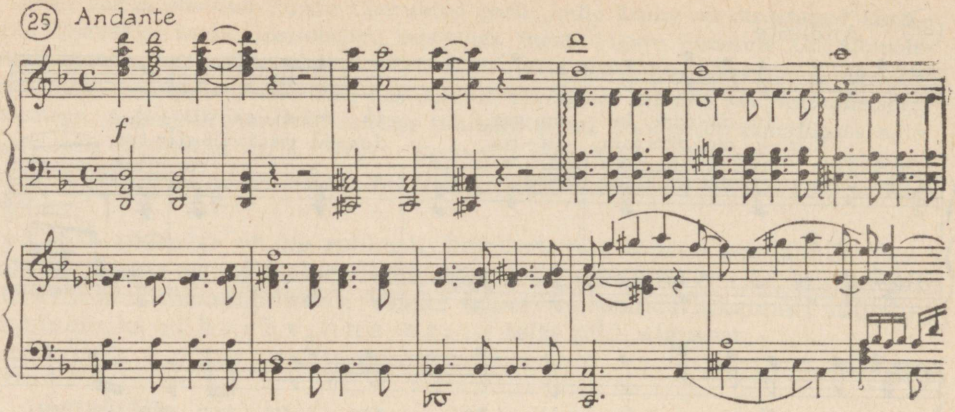
Lihtsasse akordisaatesse põimuv väljendusrikas viisikäänd vaid vihjab tärkavale õrnale tundele. Täiel määral vallandub armastustunne alles dueti teise poole avarama hingusega muusikas.

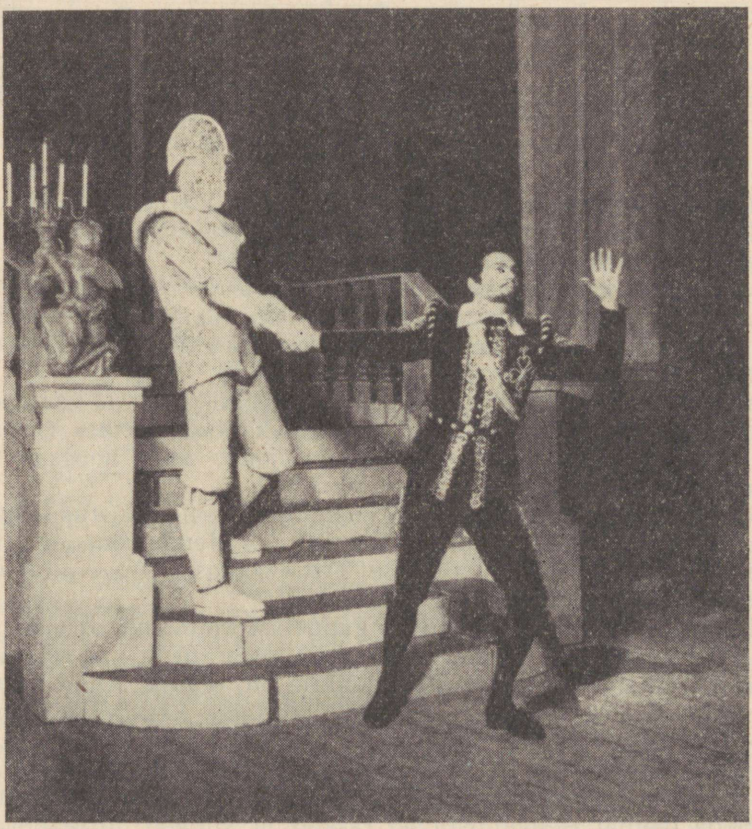
Seevastu ooperi alguses ainulaadses madalate meeshäälte trios (don Juan, Leporello, surev komtuur) tutvume don Juani kui äärmiselt egoistliku ja julma inimesega. Komtuuri surm sisendab don Juanile vaid rahuldustunde, ei varjugi kaastundest ega kahetsusest.

Suure populaarsuse on võitnud nn. «vahuveini aaria» (I vaatuses), millekiire ja pidurdamatult liikuv, fanfaarsetest käikudest rikas muusika väljendab don Juani hoolimatut elujõudu ja -janu, tema hoogsat temperamenti ja energiat.

Ooperi lõpustseenis täieneb aga don Juani iseloomustus sootuks uue joonega. «Ei karda ma sind, sünge viirastus . . .» Nende sõnadega läheb don Juan vastu kohtuotsusele — surmale. Tema soolosse tungivad siin traagilise ja isegi heroilise karakteriga viisikäigud.

Sellist mitmepalgelist negatiivset kangelast ümbritsevad väga erinevad inimesed. Erinevalt don Juanist on nad üheplaaniliselt kas traagilised või koomilised kujud. Eriti sügavalt traagiline on donna Anna muusikaline iseloomustus. Seevastu don Juani teenri, argpüks Leporello iseloomustus rajaneb koomilises ooperis tüüpilisele muusikalisele kiirkõnele. Ooperi mitmekülgse tegelaspere ja sündmustiku haarab oma jäisesse haardesse komtuuri teema, mis sümboliseerib saatust ja surma kui õiglast kohtuotsust. Seda teemat iseloomustavad rasked ja sünged forteakordid ning tromboonide jäik kõla.





Stseen W. A. Mozarti ooperist «Don Juan».

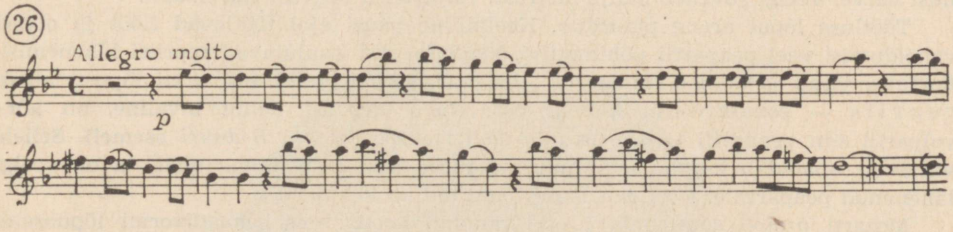
Sümfoonia *g-moll*

Mozarti ligi poolesajast sümfooniast loetakse kõige iseloomulikumaks sümfooniat *g-moll*. See on üks tema kolmest viimasest ja kõige kuulsamast sümfooniast (loodud 1788. a.).[41]

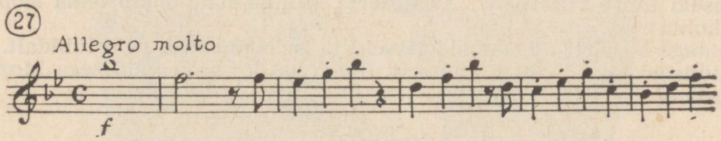
G-moll sümfoonia on nii minoorse tonaalsuse kui ka rõhutatult minoorse meeleolu tõttu Mozarti sümfooniate seas võrdlemisi erandlik teos. Seda on ta ka osade arvu ja nende ülesehituse poolest. Enamasti eelistas Mozart 3-osalist sümfooniat, sellel aga on neli osa (*Molto allegro, Andante, Menuetto* ja *Finale*), kusjuures peale III osa on kõik osad kirjutatud sonaadivormis (menuett on keeruka kolmeosalise vormiga). Kõigis osades valitseb nukralt rahutu meeleolu, mis kohati saavutab Mozartile ebatavalise dramaatilise värvingu.

Sonaadivormi (sonaat-allegro) näidis-analüüs

Mozarti sümfoonia *g-moll* I osa algab otsekohe peapartiiga (puudub sissejuhatus). Peateema omapärane viisikett moodustub üheainsa nagu õrnalt paluva motiivi kordamisest. Kümnendas taktis haakub selle põhimotiiviga uus motiiv, mis peapartii muusikasse toob rahutust.



28-nda taktiga lõpeb peapartii ja algab sidepartii, mis kinnitab uue tonaalsuse — *B-duuri*. Sidepartii energilises teemas saab tähtsaks elemendiks peapartiist pärinev, kuid muudetud rahutu motiiv.



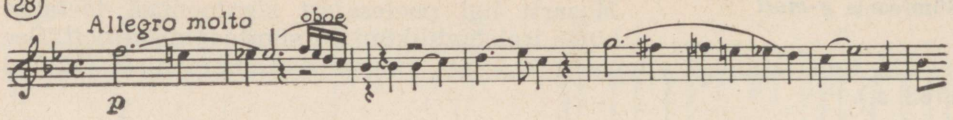
Peapartii temaatilist materjali kasutades valmistab sidepartii tegelikult ette kõrvalpartii ilmumiseks vajalikku — uut tonaalsust.

Kõrvalpartii algab 44-ndast taktist, pärast taktilist üldpausi. Tonaalsus on nüüd *B-duur*. Kõrvalpartii põhimotiiv ise on välja kasvanud peapartii põhimotiivist, olles selle suurendatud variant. Ta sarnaneb teatud määral tüüpilise kannatusintonatsiooniga. Rohke laskuv kromaatika süvendab juba peapartiis sündinud seesmist rahutust veelgi.

---

[41] Teised kaks on kirjutatud *Es-duuris* ja *C-duuris*. Viimast nimetatakse tema erilise jõulisuse ja suure ulatuse tõttu «Jupitersümfooniaks».

(28)



72. taktis tuleb uuesti kuuldavale peapartii põhimotiiv, mida oboed ja fagotid vaheldumisi kordavad. Nii algab l õ p u p a r t i i, milles juba mainitud peapartii põhimotiivi saadab kõrvalpartii põhimotiiv. 100-nda taktiga lõpeb lõpupartii ja sellega kogu e k s p o s i t s i o o n — sonaadivormi esimene osa. Ekspositsiooni korratakse.[42]

101. taktiga algab t ö ö t l u s — sonaadivormi teine osa. Toimub järsk tonaalne nihe — *B-duur*, millega ekspositsioon lõppes, asendub *fis-molliga*. Sellega muutub ekspositsioonis valitsenud suhteliselt helge kõlavärving tumedamaks, nagu hämaramaks.

Töötluses valitseb peapartii põhimotiiv, kuigi esineb ka kõrvalpartii põhimotiiv. Siin ei ole püsivat helistikku. Üha muutuvad helistikud heidavad muusikale aina uusi värve. Veelgi süveneb mulje nukrast, väljapääsu otsivast rahutusest.

Töötluse lõpul areng pidurdub. Keelpillide pausi ajal töötlevad flööt ja oboed vaheldumisi veel peapartii põhimotiivi, kuna fagotid kuulutavad repriisi lähenemist, korrates visalt *g-molli* dominantheli. 165. taktiga (õigemini 164. takti lõpust) algab r e p r i i s — sonaadivormi kolmas osa. Nagu repriisi puhul tavaline, on kõrvalpartii siin peapartii tonaalsuses (*g-mollis* ekspositsiooni *B-duuri* asemel). Sellele vastavalt omandab kõrvalpartii muusika nüüd uue iseloomuvarjundi, ta on veelgi lähenenud peapartiile. Põhitonaalsuses on nüüd ka lõpupartii.

Mozarti *g-moll* sümfoonia I osal puudub kooda, mis sonaadivormi lõpuosana omandab erilise tähtsuse alles Beethoveni sümfooniates.

KÜSIMUSI JA ÜLESANDEID

1. Jutustage lühidalt W. A. Mozarti elust.
2. Milliseid žanre viljeles W. A. Mozart? Milline žanr omab tema loomingus erilist kohta?
3. Nimetage Mozarti tähtsamaid teoseid ja iseloomustage neid lühidalt.
4. Analüüsige Don Juani karakterit, illustreerides seda näidetega Mozarti ooperi muusikast.

---

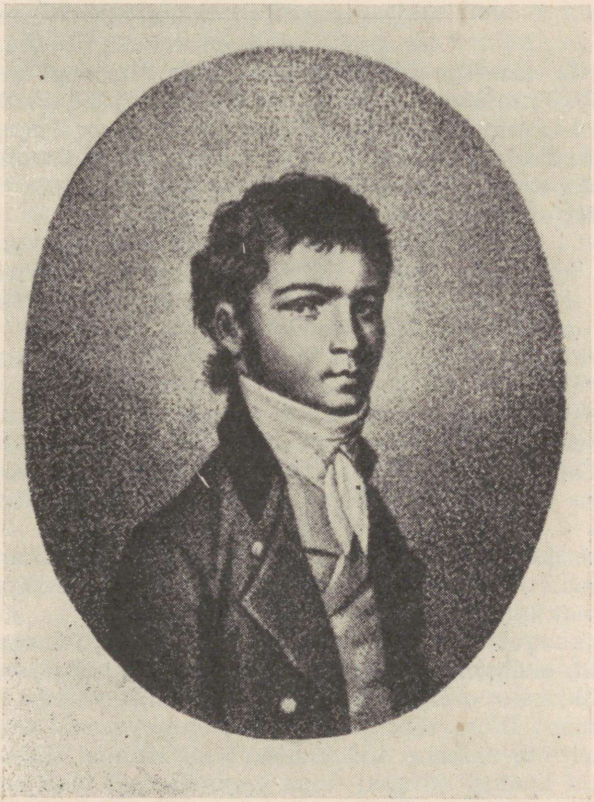
[42] Klassitsismiperioodil oli kombeks sonaat-allegro ekspositsiooni korrata, et esitatud teemad kindlamini meelde jääksid ja oleks kergem jälgida, mis nendega töötluses toimub.

Ludwig van Beethoven (1770–1827)

1781. aastal kirjutas Saksa väikelinna Bonni autoriteetne muusikaõpetaja Neefe ühes artiklis: «See üheteistkümneaastane poiss mängib osavalt ja väljendusrikkalt klavessiini. Ta oskab täiuslikult lehest lugeda [43]: on küllaldane märkida, et ta vabalt mängib J. S. Bachi «Hästitempereeritud klaviiri» ... Hr. Neefe on poissi tutvustanud harmooniaõpetusega, käesoleval ajal annab ta temale kompositsioonitunde ning kavatseb poisi ergutamiseks Mannheimis kirjastada tema loodud üheksa variatsiooni ühe marsi teemale. Noor geenius väärib reisimiseks vajalikku toetust, sest kui tema õpingud jätkuvad niisama edukalt, nagu need algasid, siis kasvab temast teine Mozart.»

Selle poisi nimi oli Ludwig van Beethoven.

[43] Lehest lugemiseks nimetatakse muusikateose mängimist otse noodist, ilma eelneva harjutamiseta.



Ludwig van Beethoven.

Töörohke lapsepõlv

Töö tuli ka Beethoveni ellu juba siis, kui ta oli vaid nelja-aastane — algas pillimängu harjutamine. Kümne-üheteistkümneaastaselt hakkas ta vajaduse korral asendama oma õpetajat tema tööpostil Bonni kuurvürsti õukonnas. 12-aastaselt sai ta seal iseseisva töökoha aldi- ja klavessiinimängijana.

Beethoven kohtub Mozartiga

Lapsepõlves oli Beethoveni kõige suuremaks unistuseks saada Mozarti õpilaseks. 1787. a. andis kuurvürst talle loa õppereisiks Viini. Seal toimuski kahe geeniuse kohtumine.

Tol ajal peeti helilooja-ande katsekiviks improviseerimisoskust. Kuulates Beethovenit improviseerimas, ütles Mozart: «Pöörake sellele noorukile tähelepanu, kunagi paneb ta kogu maailma endast kõnelema.»

Kuid soov Mozarti juures õppida jäi sellegipoolest vaid unistuseks. Juhtus nii, et samal ajal sai Mozart teate isa surmast. Ka Beethovenit kutsuti koju — lootusetult haigestunud ema juurde. Noort heliloojat ootas esimene tõsine võitlus eluraskustega. Ema surmaga ja joodikust isa vallandamisega langes hoolitsus kahe noorema venna eest täielikult vaevalt seitsmeteistkümneaastaseks saanud Ludwigi õlule.

Beethoven tutvub revolutsiooni-ideega

Neil raskeil ja töörohkeil aastail Bonnis jõudis Beethoven siiski töö ja loomingu kõrvalt end ka üldhariduslikult täiendada. Peamiselt õppis ta ise, õppis keeli (prantsuse, itaalia, ladina keelt), luges palju, eriti vana-kreeka kirjanike ning Shakespeare'i, Goethe ja Schilleri teoseid. Prantsuse revolutsiooni algaastal 1789 oli Beethoven isegi ühe semestri vastasutatud Bonni ülikooli filosoofiaosakonnas üliõpilane. Revolutsioonisündmused äratasid temas suurt huvi ühiskondlike ja poliitiliste küsimuste vastu. Elu lõpuni jäi ta vabaduse, võrdsuse ja vendluse ideede vaimustatud pooldajaks.

Meeleheide, võitlus, võit

1792. aasta lõpul sõitis Beethoven teisele õppereisile Viini. Seekord ta ei pöördunudki enam Bonni tagasi. Austria pealinn sai tema uueks koduks. Viinis on loodud kõik Beethoveni kuulsad teosed.

Beethoveni elus ei olnud pärast Viini asumist erilisi väliseid sündmusi. Ta ei reisinud (kui mitte lugeda üht väikest kontserdimatka kodumaal), ei vahetanud töökohti. Alalist töökohta tal polnudki, ta elatas end põhiliselt kontsertidest, muusikatundidest, oma teoste kirjastamisest saadud sissetulekust. Tal ei olnud ka perekonda ning sellega seotud elumuutusi. Beethoven võitis kiiresti kuulsuse nii suurepärase klaverikunstnikuna kui ka heliloojana.

Sellegipoolest kujunes Beethoveni elu kangelasteoks. See oli rikas nendest suurtest võitlustest, mis toimuvad inimese hinges ja mis mõnikord nõuavad suurimat kangelaslikkust ja mehisust.

Beethoveni kangelastegu seisnes selles, et ta ei alistunud õnnetustele, mis teda tabasid, ei ohverdanud eluvõitluses kübetki oma moraalsest puhtusest ja inimlikkusest ning kõige kiuste saavutas endale seatud elueesmärgi. Beethovenit tabas muusiku jaoks kohutavamaid õnnetusi. Ta oli vaid kahekümne viie aastane, kui hakkas kurdistuma. Viimased kaksteist eluaastat, mil on loodud mitmed tema geniaalsetest teostest (ka IX sümfoonia), oli ta täiesti kurt. Kurtus isoleeris elurõõmsa ja seltskondliku Beethoveni maailmast. Palju aastaid elas ta peaaegu täielikus üksinduses.

Suhtlemine inimestega oli võimalik vaid kõnevihikute vahendusel. Ikka raskemaks muutus ka elatise hankimine, sest kurtus tegi nii avalikud esinemised kui ka tunniandmise pikapeale võimatuks. Seejuures oli Beethoveni hoolduse all veel vennapoeg, kes talle palju muret valmistas. Oli aeg, millal Beethoven meeleheitehoos kavatses endalt elu võtta. «Ainult üks hoidis mind tagasi — see oli kunst... mulle näis võimatuna lahkuda maailmast enne, kui ma olen teinud kõik, milleks tundsin end suutelise olevat,» kirjutas Beethoven vendadele nn. «Heiligenstadti testamendis» [44]. See kiri avastati alles pärast Beethoveni surma. Beethoven võttis vastu väljakutse saatuselt, ja nagu ta ise end väljendas, «haaras saatusel kõrist» ning sundis endale alistuma.

Esikohal instrumentaalmuusika

Beethovenil oli instrumentaalne kuulmine. Uusi muusikalisi mõtteid kuulis ta oma kujutluses alati instrumentaalseina, mängitavaina mõnel pillil või pillidel. Seetõttu on ka tema loomingus esikoht instrumentaalteostel. Valdavalt on need sonaaditsüklid või üheosalised sonaadivormis teosed. Beethoven on kirjutanud kolmkümmend kaheksa klaverisonaati, 10 viiuli- ja 5 tšellosonaati, kammeransambleid (6 klaveritriod, 16 keelpillikvartetti, 2 keelpillikvintetti), 9 sümfooniat, 11 avamängu, 5 klaverikontserti, viiulikontserdi jm.). Peale sonaadivormis teoste lõi Beethoven ka teoseid variatsioonivormis ja mitmesuguseid lühipalu.

Beethoveni suured vokaalteosed — ooper «Fidelio» ja «Missa solemnis» («Pidulik missa») on tehniliselt väga rasked teosed. Nende laulupartiisid on kergem mängida mõnel pillil kui laulda. Seepärast esitatakse neid teoseid üliharva, kuigi need kuuluvad maailma parimate hulka.

Beethoveni lauludest tuleb esile tõsta tsüklit «Kaugele armastatule» (1816) ja laule Goethe luulele (1808—1810). Laialdaselt on levinud veel nooruspäevil Bonnis loodud nukker lauluke «Koopaorav».

Esmakordselt võitlusmeeleolud

Beethoveni loomingus põimuvad kaks teineteisega tihedalt seotud teemat. Üheks on inimkonna võitlus vabaduse ja valguse nimel, teiseks — kangelasliku, targa ja õilsa inimese elu. Beethoven ülistab niisugust inimest, kes ei kõhkle end ohverdamast võitluses inimkonna õnne eest.

Beethoven tõi esimesena instrumentaalmuusikasse võitlusmeeleolud. Need esinevad kõige jõulisemalt tema sümfoonilistes suurteostes — III, V ja IX sümfoonias. Võitluse eesmärgina näeb Beethoven orjusest vabanenud rahva võitu. Võidurõõmu väljendusega lõpevad Beethoveni mitmeosalised teosed. Nendes säravalt rõõmsates osades valitsevad rahvalaule ja -tantse meenutavad viisid. Paljudes teostes kajastabki Beethoven ainult võitluse tulemust — masside hoogsat rõõmuavaldust. Sellised on näiteks avamäng «Prometheuse lapsed», IV, VII ja VIII sümfoonia. Taolistesse teostesse lülitas Beethoven mõnikord nagu meenutusena pateeti-

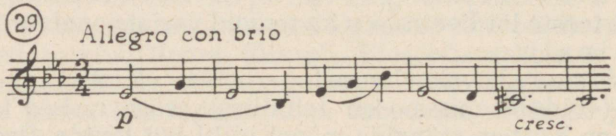
[44] Heiligenstadt oli kohake Viini lähedal, kus Beethoven arstide soovitusel 1802. a. paar aastat elas täielikus üksinduses.

lisi või leinameeleolus osi. Näiteks algab IV sümfoonia sügavalt tõsise mõtisklusega, VII sümfoonias aga sarnaneb aeglane osa leinamarsiga.

Paljudes teostes kohtame Beethoveni kangelast igapäevastes olukordades — mõtisklustes, lüüriliste elamuste ringis, suhtlemises loodusega, unistustes. Eriti sageli kohtame selliseid meeleolusid tema instrumentaalkammerteostes.

III sümfoonia

Beethoveni III sümfoonia viitab juba pealkirja ja pühendusega kangelasteemale. Teos kannab nimetust *«Eroica»* (s. t. heroiline)[45]. See Beethoveni enda lemmikteos (lõpetatud 1804. a.) oli tema esimeseks novaatorlikuks sümfooniaks. Just siin esinevad esmakordselt sümfoonia ajaloos võitlusekujundid. Nendele on pühendatud *«Eroica»* esimene osa. See algab ilma sissejuhatuseta (viimast asendavad kaks sissejuhtavat akordi). Otsekohe kõlab kangelasteema. Huvitav on selle teema loomislugu. Beethoveni eskiisivihikud kõnelevad, kui palju vaeva ta nägi, kuni leidis teemale teda täielikult rahuldava kuju. Ometi on peaaegu samasugune teema olemas ühe Mozarti ooperi sissejuhatuses. Beethoveni teema erineb vaid ühe noodi poolest. Nähtavasti otsis tema kuulmine kaua just seda lõpunooti *(cis)*. Selle leidmine tähendas tähtsat murrangut — lihtne kolmkõlaviis omandas seesmise pinge ja sai aluseks enneolematult ulatuslikule ja jõulisele sümfoonilisele arendusele.



Teiseks osaks on leinamarss, mille muusika meenutab Prantsuse revolutsiooni aegseid leinamarsse. Kaks viimast osa on pühendatud jällegi võitluse mõttele ja tulemusele — elu pulbitsev tunglemine (III osas) ja tantsurütmiline rõõmuväljendus (IV osas).

«Eroica» näis esiettekandel ja veel aastaid hiljemgi niivõrd uudsena, et isegi Beethoveni sõbrad seda hästi ei mõistnud. Pikapeale aga võitis ta populaarsuse kogu maailmas ja on tänini üheks Beethoveni sagedamini esitatavaks teoseks.

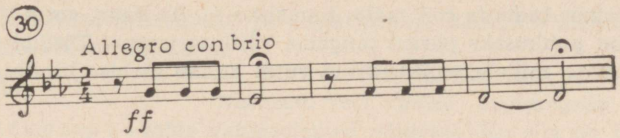
V sümfoonia

V sümfooniat kirjutas Beethoven suhteliselt kaua (1804—1808). Sellest sai erakordselt uudne meistriteos, mis mõjutas suuremal määral kui teised Beethoveni teosed tema järglaste — romantikute sümfoonilist loomingut.

Nagu III, nii ka V sümfoonial on neli osa — kolm kiiretempolist (I, III, IV) ja üks aeglane (II). Ka see on võitluseteemale pühendatud, kuid tal puudub pealkiri, mis kaudseltki viitaks teose sisule. On vaid teada, et Beethoven viienda sümfoonia esimese teema kohta ütles: «Nii koputab saatus uksele.» Toetudes Beethoveni sõnadele, mõistetakse V sümfooniat tänaseni teosena, milles helilooja jutustab inimese võitlusest saatusega, tema võimest saatust endale alistada ning tulla eluvõitlusest välja võitjana.

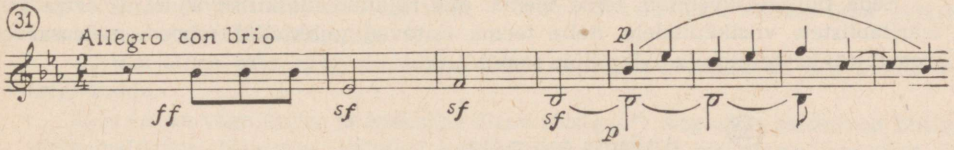
[45] Beethoven pühendas selle sümfoonia Napoleonile. Kui viimane end imperaatoriks kroonida laskis, rebis Beethoven partituuri tiitellehe katki ning asendas uuega, millele kirjutas: «Heroiline sümfoonia, komponeeritud ühe suure inimese ülistuseks ja mälestuseks.»

I osa. Viies sümfoonia on kirjutatud pateetilises tonaalsuses — *c-moll*.[46] Kohe algul kõlab viiulitelt ja klarnetitelt *fortissimo*'s peateema, mida iseloomustab ärevalt ja nõudlikult koputav rütm.



Fermaatide abil on rõhutatult esile toodud kannatusintonatsioon (käik *es* — *d*). See teema on nagu mõte ootamatust murest või õnnetusest.[47] Järgnevas vaikuses jääb ta teadvuse sügavikku tuikama, põhjustades erutuse ja ärevuse kasvu.

Kõrvalteema algab otsustava, võitlusele mobiliseeriva metsasarvesignaaliga (tonaalsus *Es-duur*). Sellele vastuseks kõlab ulatuslik ja korduvalt oma ilmet muutev lauluviis. Alustatuna viiulite poolt tõmbab see kaasa ka teisi pille.



Varjuna saadab viisi saatuseteema «koputus». Kujutluses nagu kangastuks hetkeliselt kõik see, mille nimel on mõtet võidelda. Hele viisivoog suubub lõppeks tantsisklevasse liikumisse. «Saatuse koputus» kõlab lõpupartiis hoopis teisiti — mažoorsena ja kannatusintonatsioonist vabastatuna.

Nii lõpeb ekspositsioon. Traditsioonikohaselt seda korratakse.

Algab töötlus. Töötlusossa ongi koondatud võitluse kogu teravus. Jälle kõlab võimukalt peateema, jälle põhjustab see hingelist ärevust ja segadust. Nüüd sünnib bassides saatuseteemale vastanduva liikumissuunaga uus viis. See kandub juhtivatele instrumentidele ja viib suure pingelise tõusuni (*piano*'st *fortissimo*'ni), mida kroonib dramaatiline kulminatsioon. Eriti võimukalt kõlab siin saatuseteema «koputus». Otsekohe vastandub sellele sama jõuliselt kõrvalteema otsusekindel algusmotiiv. Võitluse esimene etapp on lõppenud. Saatus ei ole murtud, aga murdumatu on ka inimese tahe. Töötlus lõpeb väga omapärase episoodiga. Puhkpillide ja keelpillide vaheline dialoog kõlab nagu põgus jõutagavarade ülevaatuse hetk kahe lahingu vahel. Säilib pinge, muusikast hoovab vankumatut võitlusetahet. Selle episoodi salapärase palvusemeeleolu murrab saatuseteema lähenemine, mis sarnaneb öövaikusesse lõikuva lahingualarmiga.

Algab repriis. Jälle tajub kuulaja erutuse ja ärevusega mõtet paratamatust õnnetusest, hetkelist kaost südames. Seda rõhutab lühike mõtlikult nukker oboe-

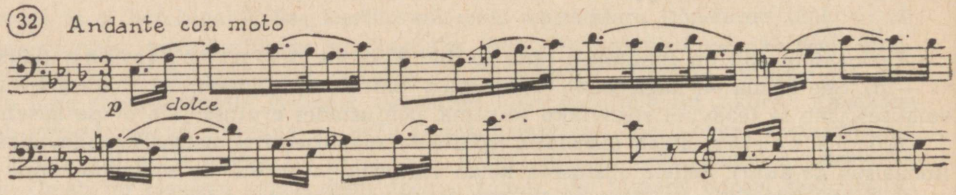
[46] Samas tonaalsuses on kirjutatud ka Beethoveni klaverisonaat nr. 8, mida nimetataksegi «Pateetiliseks».

[47] Seostamata oma luuletust Beethoveni V sümfooniaga on luuletaja Marie Under siiski sõnadega väljendanud selle peateema mõtte: «Ma tulen, ma tulen, tee lahti uks! Olen mure ja teen su õnnetuks.»

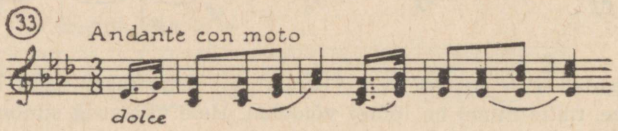
soolo. Kuid kõrvalteema kõlab veelgi heledamana kui ekspositsioonis. Nüüd on ta põhitonaalsuses — *C-duuris*. Järgneb uus võitlusepisood — tohutu kooda. Seekordki jääb otsustav võit saavutamata. Osa lõpul kõlab saatuseteema ikka veel võimukalt.

Lahenduse toob alles finaal.

II osa (tempo *Andante con moto*, tonaalsus — *As-duur*, vorm — kahe teemaga variatsioonid) on puhkuseks pärast pingelisi võitlusestseene. Tšellod ja aldid alustavad rahulikku viisi, millele punkteeritud rütm annab mehise kindluse varjundi.

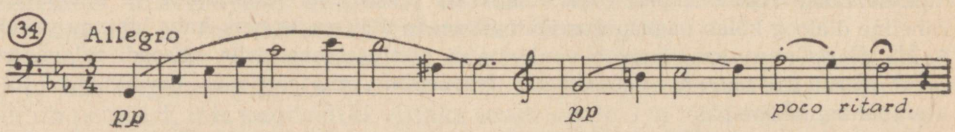


Seda muljet süvendab teine teema, mis rajaneb üleskutsuva karakteriga fanfaaritaolistele viisikäikudele. Selle teema esitavad puhkpillid (oboed, metsasarved, trompetid) keelpillide ja löökpillide saatel.



Arenedes põrkub selle teema rühikas tõus võõrast tonaalsusest pärinevale akordile, mis ähvardab võiduka marsi heita kõige süngemasse tonaalsusse — *b-molli*. Aga otsustaval momendil pöörab Beethoven teema jõuliselt (*fortissimo*) valguse tonaalsusse — *C-duuri*.

III osa (*Scherzo*). Põhitonaalsuseks on siin jälle *c-moll* — Beethoveni pateetika tonaalsus. Sünge varjuna, virgele äratava hädaohuaimdusena möödub algusteema kontrabassidelt ja tšellodelt. Vastuseks kõlab keelpillirühmalt ja puupillidelt pikk vaikne ohe.



Algusteema kordumise järel astub *fortissimo* sisse juba tuttav «koputusrütm». Siin on Beethoven teineteisest eraldanud kaks saatuseteema põhielementi — äreva, nõudliku koputusrütmi ja kannatusintonatsiooni. Alles korduv koputusrütm viib kannatusintonatsioonini. Lõppeks vaibub kõik vaikusse.

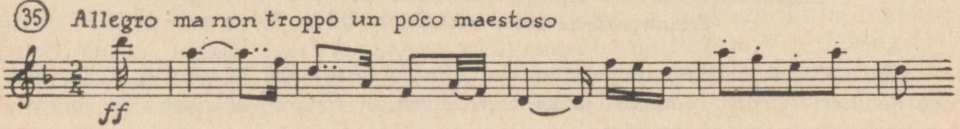
III osas toimub viimane otsustav heitlus saatuse ja iseendaga. Osa lõpul käändub muusika valguse poole — astub sisse *C-duur* ja sellega koos finaali särav võidu-

meeleolu. IV osa — F i n a a l järgneb *Scherzo*'le vahetult. Siin kõlavad võiduviisid, mis äratavad kujutluses mitte ainult pilte pidutsevast rahvahulgast, vaid ka võidutahtelisi lahingustseene. Kuid võidutriumf ei luba unustada möödunut: finaaligi tungib episood ähvardava «koputusega».

Kõige laiahaardelisemalt ja sügavamalt käsitles Beethoven oma lemmikteemasid IX sümfoonias.

IX sümfoonia

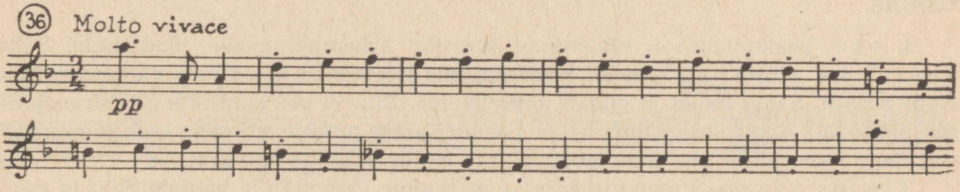
I o s a. Nagu hämarusest kõlab sissejuhatuse ebamäärane, veel viisiks kujunemata muusika. Sellest sünnib p e a t e e m a — mõte valmisolekust võidelda. Ka siia on tunginud Prantsuse revolutsioonis sündinud marsi- ja fanfaaritaolised motiivid.



Peagi hakkavad puupillid ja metsasarved vaheldumisi vaikselt laulma õrna, hällitavat ja veidi tantsule kalduvat viisi — k õ r v a l t e e m a t. Jäädes ikka vaikseks, kasvab see ulatuselt avaramaks.

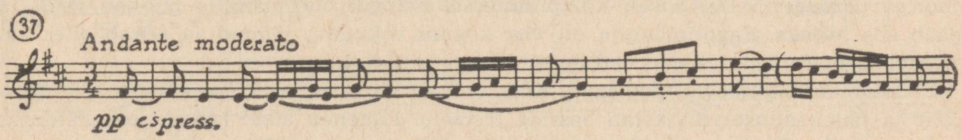
Võitlus algab juba ekspositsioonis. Selle peamiseks areeniks on aga töötlus ning isegi kooda.

II o s a on väga uudse ja keerulise ülesehitusega.[48] Aeg-ajalt paiskuvad ühtlaselt «trummeldava» liikumise stiihiast esile rõõmsad laulu- või ringmänguviisid, ikka hoogsamalt tungleb muusika edasi...



Näib, nagu kuulutaks ta mõtet elu igavesest liikumisest, mis ei salli seisakuid ja millele rõõmsad viisid annavad sära ja mõtte.

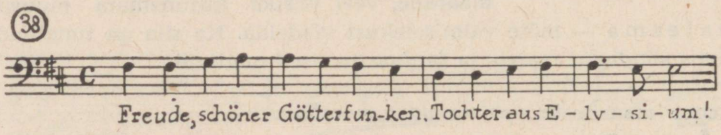
III o s a jätab mulje suurest rahust, häirimatu õnnetunde väljendusest. Võrratult kaunid on viisid, mis kõlavad selles osas, eriti teine teema, mis on nagu harras mõtlus millegi lõpmata kalli ees.



[48] Beethoven hakkas rakendama sonaadivormi ka sonaaditsükli keskmistes osades. IX sümfoonia II osa on aga koguni liidetud kahest põimuvast sonaadivormist. Erinevalt traditsiooniks kujunenud osade järjestusest on IX sümfoonia II osa kiiretempoline, III osa aga aeglane.

TRU Raamatukogu

IV osa algus on ainulaadne. Orkester ei esita finaali teemat otsekohe, vaid nagu hakkab seda otsima. Üksteise järel pakuvad üksikud pillirühmad teemasid eelnevatest osadest. Kuid nõudlikuna lükkab tšellode ja kontrabasside retsitatiiv need teemad tagasi. Oodatakse midagi, mis ei meenutaks ei võitlusetraagikat, ei meelelahutust ega ka vaikset, intiimset õnne. Lõppeks leitaksegi selline mõte — rõõmu teema. See on päris lihtne lauluviis, millele Beethoven ehitas üles grandioosse finaali.



Esmakordselt muusikaajaloos ilmuvad sümfooniasse koor ja solistid. Tekst pärineb Schilleri «Oodist rõõmule» ja kõneleb sellest, et rõõmu vabadusest ja valgusest saavutab inimkond vennastudes.

VI sümfoonia

Valgustajad ülistasid inimese looduselähedust, lihtsa ja loomuliku elu rõõme. Sellised mõtted läbivad ka paljusid Beethoveni teoseid, nende seas VI sümfooniat, mille ta nimetas «Pastoraalseks». See on Beethoveni loomingus erandlik teos. Tal on viis osa, kusjuures kolm viimast esitatakse ilma vaheaegadeta. Kõikidel osadel on sisu selgitavad pealkirjad. Klassitsismi ajal kasutati selliseid pealkirju harva, need said iseloomulikuks järgnevale ajastule — romantismile.

I osa pealkirjaks on «Rõõmsate tunnete ärkamine maale jõudmisel». Selle peateema aluseks on kroaadi lastelaul, mis Beethoveni käsitluses väljendab muretut rõõmu. Sama mõtet täiendab kõrvalteema. Siin ei ole konflikte ega dramaatilist arendust. Kogu osas säilib helge põhimeeleolu, muutuvad vaid selle varjundid, mis nagu kajastaksid üha uute looduspiltide mõju.

Teises osas («Stseen oja ääres») on rändur jõudnud oja kaldale. Siin ta puhkab veidi. Ühele oma sõbrale ütles Beethoven, et selle osa kirjutanud ta ühes Heiligenstadti lähedal asuvas orus oja kaldal. Mitmesugused linnud aidanud tal muusikat luua.

Kolmandas osas («Maarahva lõbus koosviibimine») jõuab rändur simmanile. Siin on muidugi juhtiv osa tantsurütmidel, esmajoones austria rahvatantsul lendleril. Pidu muutub ikka hoogsamaks, pillimehed hakkavad väsima. Toreda huumoriga parodeerib Beethoven külapillimeeste mängu: oboemängija puhkab veidi ja jääb siis hiljaks. Fagotimängija on vist koguni tukkuma jäänud ja ärkab alles loo keskel. Lõppeks aga satuvad nad uuesti hoogu ja pidu kestab.

Ootamatult katkevad peoviisid. Kõik vaibub ärevasse vaikusse enne tormi. Süngelt ja halbaennustavalt kõlab basside tremolo. Läheneb äike, kõmab kõuekärgatus ja tugev vihmahoog ajab pidutsejad laiali. «Äike, torm» on VI sümfoonia neljandaks osaks.

Viimane osa («Rõõmsad ja tänulikud tunded pärast tormi») maalib tormijärgse rahuliku looduse pildi. Kõlab karjuste laul ning uuesti kaiguvad esimese osa rõõmsad viisid.

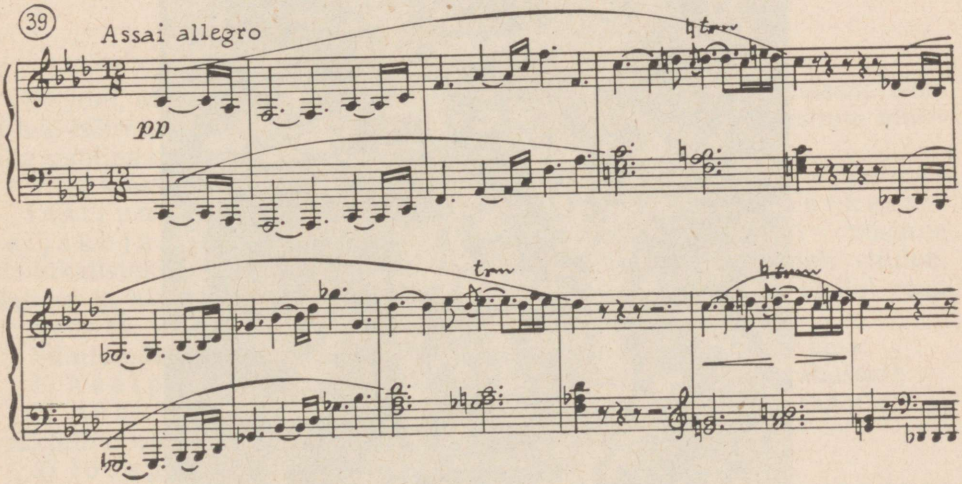
VI sümfoonia on erandlik ka selle poolest, et siin esineb rohkesti loodushäälte jäljendamist, mida Beethoven tavaliselt vältis. Flöödid püüavad juba esimeses osas järele aimata lindude lauluvidinat. Trioolirütmis kõlab aeg-ajalt rähni matkiv tok-tok-tok. Keelpillid toovad kujutlusse metsa ja põldude hääli, kõlavärvid viitavad virvendavale päikesevalgusele. Eriti huvitav on teise osa lõpp. Kolm pilli — flööt, oboe ja klarnet — moodustavad linnulaulu-trio. Flööt on ööbiku osas, klarnet jäljendab kägu ja oboe — vutti.

Klaverisonaadid

moodustavad kõige tähtsama osa Beethoveni kammermuusikast. Neid kirjutas ta kogu elu vältel.[49] Nad haaravad kõiki Beethoveni loomingule iseloomulikke meeleoluväljendusi, alates dramaatilistest võitlusepuhangutest ja lõpetades pastoraalsete idüllidega. Seejuures kohtame sonaatides eriti rohkesti intiimsematele meeleoludele või filosoofilistele mõtisklustele pühendatud muusikat.

Kuulsaimaks Beethoveni klaverisonaadiks on Sonaat nr. 23 (*f-moll*, op. 57), mis sai tuntuks «Appassionata»[50] nime all.

Beethoven lõpetas «Appassionata» 1806. a. Sisult on see lähedane viiendale sümfooniale. Ka «Appassionatas» esineb «saatuse koputuse» motiiv. See kõlab madalas registris kohe pärast p e a t e e m a esitamist. Minoorse kolmkõla käikudel rajanev peateema väljendab vaatamata *piano*'le heroilist, uhket ja julget mõtet. Ta on täis pingelist valmisolekut ja jõudu.

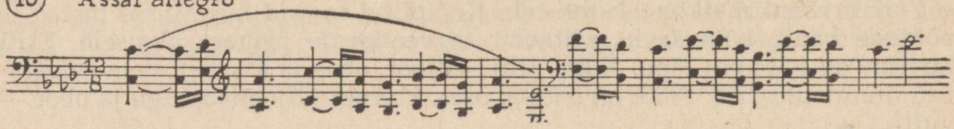


[49] Üldse lõi Beethoven 38 klaverisonaati. Neist 6 on loodud lapsepõlves ning ei kanna oopusenumbreid. Tavaliselt on Beethoveni sonaatide koguväljaannetes 32 sonaati.

[50] *Appassionato* (it. k.) — kirglikult; *sonata appassionata* — kirglik sonaat.

Kõrvalteemaks on marsitaoline võitluselaul, mis esmakordselt kõlab kaugusest lähenevana, üha kasvavana ja siis jälle kaugusesse kaduvana.

(40) Assai allegro



«Appassionatal» on kolm osa, mis vahetult üksteisele järgnevad. Mõtlikult lüüriline teine osa (*Andante*) on loodud variatsioonivormis. Kogu kolmandat osa läbib äikesemeeleolu. Kiire ühtlane liikumine rullib süngeid kõlavooge. Ja sellest pidurdamatust voogamisest paiskuvad aeg-ajalt esile kirglikud, pingsalt dramaatilised viisilõigud. Vaevalt kõlanud, kaovad need jälle liikumistormis.



Stseen L. van Beethoveni ooperist «Fidelio».

Peale «Appassionata» kuuluvad Beethoveni eriti kuulsate klaverisonaatide hulka kaheksas («Pateetiline»), neljateistkümnes («Kuupaistesonaat»), kahekümne esimene («Aurora») ja kolmekümne teine sonaat.

«Fidelio»

Beethoveni ainus ooper «Fidelio» (1805) on žanrilt «pääsemisooper».

Ebaõiglaselt vangistatud Florestani abikaasa Leonore rõivastub noorukiks ja tuleb Fidelio nime all tööle vangivalvur Rocco juurde. Kuberner Pizarro, saanud teada Florestani sõbra minister Fernando peatsest kontrollvisiidist vanglasse, otsustab Florestani kõrvaldada ja käsib Roccol koos Leonorega laskuda sügavale maa-alusesse vangikongi ja kaevata haud seal viibivale Florestanile. Kui kuberner tuleb maa-alusesse kongi, et oma käega tappa Florestan, astub Leonore surmavaks löögiks tõstetud käe ja Florestani vahele, hüüdes türannile: «Tapa enne ta naine!» Hämmelduses Pizarro viivitab. Ootamatult kõlab sarvehüüd, mis teatab ministri saabumisest. Florestan on päästetud. Minister vabastab vangid ning nende asemel heidetakse kongi vihatud türann.

Selles ooperis on igapäevasus ühendatud endaohverdamise paatosega ja revolutsioonivaimustusega. Beethovenile omase teravusega on vastandatud sünge vanglaõhkkond, milles ainuvõim on halastamatul türannil, ning valguse ja vabaduse hoovus, mille endaga kaasa toob rahvas ja tema juhid. Peale hauakaevamise stseeni on ooperi kõige vapustavamaks episoodiks esimese vaatuse finaal. Pimedatest kongidest pääsevad vangid mõneks minutiks vangla aeda. Närbunud, koltunud, habemesse kasvanud, rasketes ahelates inimvared sirutuvad päikese poole. Nende vaikne laul kasvab võimsaks hümniks valgusele.

Viini klassikute ajalooline tähtsus

Haydni, Mozarti ja Beethoveni muusikat imetleb maailm tänaseni. Kõikidele hilisematele heliloojatele on olnud eeskujuks Viini klassikute muusika sisuline rikkus ja vormi täiuslik ilu.

Viini klassikute ajalooliseks teeneks on esiteks instrumentaalansamblite ja sümfooniaorkestri väljakujundamine. Instrumentaalansamblite tänaseni püsinud klassikalisteks koosseisudeks on klaveritrio, mis koosneb viiulist, tšellost ja klaverist, keelpillide trio (viiul, altviiul ja tšello) ning kvartett, mille koosseisus on kaks viiulit, altviiul ja tšello.

Sümfooniaorkestri klassikalises koosseisus on kolm pilliderühma:

1) keelpillid (I ja II viiulid, altviiulid, tšellod ja kontrabassid);

2) puhkpillid (puupillid: flöödid, oboed, klarnetid, fagotid; ja vaskpillid: metsasarved, trompetid, tromboonid)[51];

3) löökpillid (timpanid).

Viini klassikute teiseks teeneks on nn. sümfoonilise arenduse avastamine. Sümfoonilise arendusega saavutatakse muusika seesmise

[51] Klarnetit sümfooniaorkestris hakkas esimesena kasutama Mozart, trombooni — Beethoven.

pinge pidev kasvamine. Kui muusikas puuduvad teravad kõlakonfliktid, siis nimetatakse seda *eepiliseks*, *žanriliseks*[52] või *lüüriliseks*.

Kui aga muusika rajaneb teravatel vastandlike mõtete või kõlade kokkupõrgetel, siis nimetatakse seda *dramaatiliseks*.

Žanrilist ja lüürilist sümfoonilist muusikat lõid kõik Viini klassikud,[53] dramaatiline esineb aga ainult Beethovenil. Tema oli sel alal esimeseks ja ühtlasi suurimaks meistriks muusikaajaloos.

Kolmandaks Viini klassikute teeneks on *sonaadivormi* (*sonaat-allegro*) *ja sonaaditsükli kujundamine* klassikaliselt täiuslikkudeks. Ka siin on eriline tähtsus Beethovenil.

KÜSIMUSI JA ÜLESANDEID

1. Milline on Beethoveni loomingus instrumentaal- ja vokaalmuusika vahekord?
2. Millised teemad ja ideed on Beethoveni loomingus esikohal? Võrrelge neid teiste Viini klassikute loomingu põhiliste teemadega.
3. Iseloomustage Beethoveni muusika kangelast, tuues näiteid tema loomingust — sümfooniatest ja klaverisonaatidest.
4. Milline on Viini klassikute tähtsus muusikaajaloos? Millega nad on kõige enam mõjutanud järgnevat muusika arengut?

UUSAJA MUUSIKA PÄRAST PRANTSUSE KODANLIKKU REVOLUTSIOONI

Kolmas periood uusaja muusikas haaras XIX sajandi umbes teisest aastakümnest alates. Kunst arenes sel perioodil väga ebapüsiva ühiskondliku elu õhkkonnas. Revolutsioonilised ülestõusud vaheldusid masendavate reaktsiooniperioodidega. Ühtlasi tekkis juba protest ka uue — kapitalistliku ühiskonna enda vastu. Toimusid proletariaadi esimesed kapitalismivastased väljaastumised, mida 1870. a. kroonis Pariisi Kommuun, uue ajastu ennustaja.

XIX sajandil vallandus Euroopas rahvuslik vabadusvõitlus. See tõi kunsti püüde rahvusliku omapära poole. Muusikas tekkisid uued rahvuslikud koolkonnad. Eriti silmapaistvaid tulemusi saavutasid vene, poola, tšehhi, norra ja soome heliloojad. XIX sajandil tekkis professionaalne muusika ka Eestis.

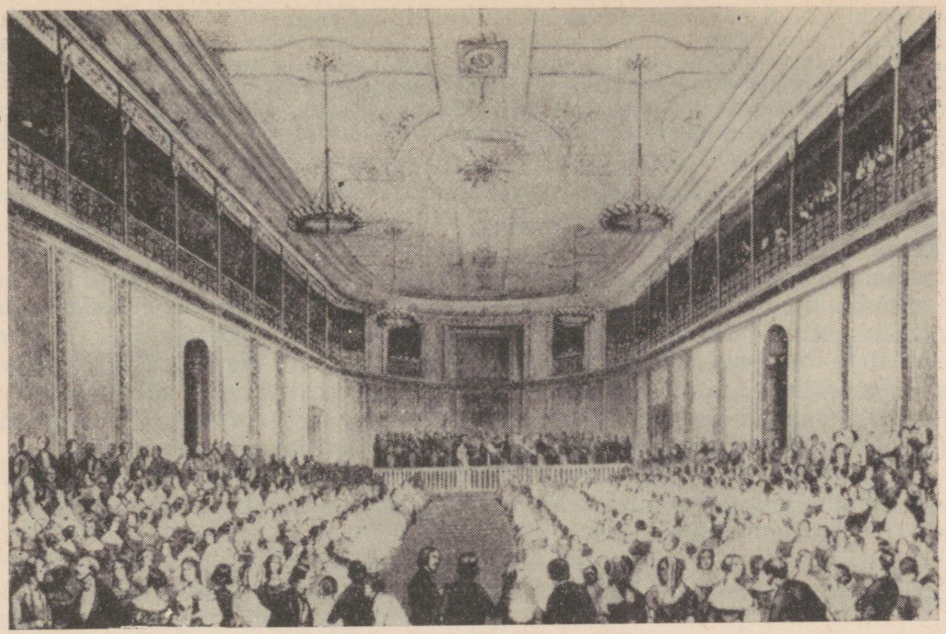
Uued suunad

XIX sajandi tähtsamateks kunstisuundadeks olid romantism ja kriitiline realism.

Elu väärnähtusi kainelt analüüsiv ja paljastav kriitiline realism esines peamiselt kirjanduses. Muusikat viis sellega kokkupuutesse luule, mida kasutati laulutekstidena, ja lavakunst. Eriline tähtsus oli kriitilisel realismil vene muusikas. Lääne-Euroopa muusikas püsis XIX sajandil valitseva suunana *romantism*.

[52] Žanrilisus muusikas avaldub tavaliselt läheduses olustikumuusikale — marsi- või mitmesuguste tantsurütmide jm. olustikumuusika žanridele iseloomulike intonatsioonide kasutamises.

[53] Eepilisele sümfoonilisele muusikale panid aluse vene heliloojad.



Musitseerimine romantismiajastul. Kontsert *Gewandhaus*'is 1846. a. (Holzstichi gravüür).

Romantismiperioodi arhitektuuri iseloomustab ühtse stiili puudumine. XIX sajandi arhitektuur oli e k l e k t i l i n e: seostati vabalt erinevate minevikustiilide elemente. Suur oli huvi gooti stiili ja üldse keskaegse kunsti vastu.

Kirjanduses tekkis romantism juba XVIII sajandil. Eriti elujõuliseks aga osutus romantism just muusikas — ta püsib teiste kunstisuundade kõrval veel kaasajalgi. Muusika pakkus romantikule eriti täiuslikke võimalusi oma kavatsuste teostamiseks, sest romantism oli ennekõike tunnete kunst.

Tunnet ülistav kunst

Klassitsismi ajal ülistati mõistust ja usuti, et revolutsioonid toovad maailma õiglase Mõistuseriigi, kus võidule pääseb vabaduse, võrdsuse ja vendluse idee. Tegelikult aga jäi Prantsuse revolutsiooni juhtiv loosung vaid ilusaks unistuseks, mille teostumine kapitalistlikus ühiskonnas osutus võimatuks. Purunesid valgustusajastu illusioonid ja koos nendega usk Mõistuse kõikvõimsusse. «Mõistus võib eksida, tunne ei eksi kunagi,» ütlesid romantikud. Nad hakkasid kunstilt nõudma vaba tundeväljendust.

Kunsti astus uus kangelane — kõigele ülitundlikult ja spontaanselt reageeriv inimene. Romantilise kangelase ideaalid ja unistused olid ebamaiselt kaunid. Kunagi varem ei ole muusikas esinenud nii kaasakiskuvalt väljendusrikkaid õnne- ja unistusteteemasid nagu romantismi ajal. Oma unelmate nimel oli romantiline kangelane

valmis kirglikult ja ennastunustavalt võitlema. Kuid enamasti kujunes võitlus traagiliseks. Unelmad jäid kättesaamatuiks, elu oli tulvil pettumusi, kibestumist ja lootusetut üksindust. Seetõttu otsis kunstnik-romantik, nagu tihti tema kangelanegi, lohutust muinasjutust või minevikku vajunud aegadest, mis kaasaja kõrval näisid kaunitena. Rõõmu ja lohutust otsis ta ka looduses ja lihtsas külaelus. Nii esinevad romantilistes teostes sageli värvikad loodusepildid, kõlavad rahvalaulud ning pillilood.

Paljud romantilised heliloojad kajastasid oma loomingus neid lootuse ja vaimustuse tundeid, mida äratasid revolutsioonid ning rahvuslik vabadusvõitlus.

Kõiki neid ääretult mitmekesiseid, sageli vastandlikke meeleolusid ja elamusi väljendasid romantilised heliloojad erilise siiruse, avameelsuse ja kirglikkusega, püüdmata oma tundeid vaos hoida. Muusikasse ilmusid enneolematult julged kontrastid. Rõhutatult kauni kõrvale asetasid romantikud julgelt inetuse, sageli äärmuseni teravdatud kujul. Nad julgesid tragöödiasse tuua koomilisi episoode ja komöödiasse traagilisi. Nad näitasid, et ka inimeses endas elavad kõrvuti nii ilus kui ka inetu.

Romantismi oluliseks jooneks oli ka rahvusliku koloriidi taotlus. Selleks koguti ja uuriti rahvamuusikat ja kasutati teostes rahvaviise või rahvamuusikale iseloomulikke jooni.

Meloodia ja värvirikkus

XIX sajand oli meloodiarikkuse ajastu. Meloodia sai tundevabaduse kõige tähtsamaks väljendajaks. Tema arenemist kroonis nn. lõputu meloodia. See tekkis romantismi kõrgperioodil saksa helilooja Richard Wagneri muusikas. Lõputu meloodia oli vabanenud nii kindlast vormist kui ka «punktidest» ja «komadest» — kadentsidest. Peatumata voolas see teose algusest lõpuni.

Kuid romantilised heliloojad ei olnud ainult suured viisimeistrid. Et väljendada inimtunde peeni varjundeid, oli vaja meloodiale toeks tundlikku harmooniat. Teisalt aga hindasid romantikud ka värviküllust, sest tundeväljenduse kõrval olid nende loomingus sagedased ka värvikad kõlamaalingud. Seetõttu kasutasid heliloojad-romantikud rohkesti uusi tämbreid ja harmooniat. Nad kasutasid oma eelkäijaist julgemalt puhk- ja löökpille, leidsid uusi kõlavärvide kombinatsioone. Kui klassitsistlik muusika rajanes peamiselt põhikolmkõladele (I, IV ja V astme akordidele), siis romantikud hakkasid üha julgemalt kasutama ka kõrvalastmete kolmkõlasid.

Romaanitaoline muusikateos

Vaba tundeväljenduse nimel hülgasid romantikud klassitsismiaegsed ranged vormiskeemid ning lubasid endale mitmesuguseid kõrvalekaldumisi traditsioonidest. Nad püüdsid anda muusikateosele sama sundimatult vaba jutustuse ilme, nagu see on omane romaanile. Selle taotluse äärmuslikuks tulemuseks olid nn. vabas vormis muusikateosed, millel vormiskeem tihti üldse puudus ja muusikaliste mõtete kulgu määras ainult helilooja fantaasia.

Sageli muutsid romantikud oma teosed ka sisult romaanitaoliseks. Paljudes romantilistes muusikateostes on loogiliselt arenev sündmustik.

Soololaule hakati looma tsüklitena, mida läbis laulust laulu loogiliselt arenev sündmustik.

Kuid ka instrumentaalteostesse tõid romantikud sündmustiku. Eriti iseloomulik on see romantilisele programm-muusikale. Programmiks nimetatakse helilooja poolt oma teosele antud sõnalist sisuseletust. Selliseid sisuseletusi kasutati ka varem (näiteks Beethoveni «Pastoraalne sümfoonia»), kuid suhteliselt harva. Romantikud hakkasid programm-muusikat pidama peaaegu kõige olulisemaks muusikaliigiks. Nende programmid olid sageli väga üksikasjalised või seotud kirjandusteostega, mille järgi kuulajail oli muusikateoses väljenduv sisu juba ette teada. Niisugusel juhul piirdus autor sageli vaid programmilise pealkirjaga.

Nii ei ole näiteks Liszti sümfoonilisel teosel «Hamlet» üksikasjalikku programmi, kuid pealkiri viitab Shakespeare'i kuulsale teosele.

Programmidega ja programmiliste pealkirjadega püüdsid romantikud keerulist instrumentaalmuusikat lähendada laiemale kuulajaskonnale.[54]

Lemmikžanrid

Romantismile iseloomulikud pihtimismeeleolud soodustasid soololaulu arengut. See ajastu lemmikžanreid mõjutas tugevasti ka instrumentaalmuusikat. Hakati looma soololaulule sarnanevaid instrumentaalminiatuure. Saksa helilooja Felix Mendelssohn lõi koguni terve tsükli taolisi klaveripalu ja nimetaski need «Sõnadeta lauludeks». Sageli olid laulutaolised isegi romantikute suurteoste üksikud osad ja episoodid.

Suurt tähelepanu pöörasid romantikud ka mitmesugustele tantsužanris miniatuuridele (valsid, masurkad, poloneesid jne.).

Väga iseloomulikuks romantismiajastu žanriks oli poeem — üheosaline unistav või ülendavalt poeetiline instrumentaalteos. Sümfooniaorkestrile kirjutatud poeeme nimetati sümfoonilisteks poeemideks.

Suurteostest armastasid romantikud endiselt kõige enam sümfooniat. Lavamuusika osas aga omandasid nüüd ooperi kõrval tähtsa koha ballett ja operett.

Suur ooper ja lüüriline ooper

Tähtsamateks ooperiliikideks romantismi ajal olid nn. suur ooper ja lüüriline ooper.

Suur ooper kujunes Prantsusmaal. Selle kõige nimekamaks meistriks oli Giacomo Meyerbeer (1791—1864). Sellesse liiki kuulusid ajaloolise ainestikuga heroilised ooperid, milles suur tähtsus oli massistseenidel ja kooridel.

Sajandi teisel poolel tekkis suure ooperi vastandina intiimsem žanr — lüüriline ooper, milles tähelepanu keskpunkti tõusid inimeste intiimsed vahekorrad. Ainestikuna kasutati enamasti kuulsaid kirjandusteoseid. Nii kirjutas näiteks prantsuse helilooja Charles Gounod (1818—1893) ooperi «Faust» Goethe samanimelise suurteose järgi. Lüüriliste ooperite autorid ei püüdnud edasi anda kuulsate kirjandusteoste sügavat filosoofiat või laiahaardelist ajaloolist tausta. Nad keskendasid tähelepanu ainult peategelaste isiklikele vahekordadele.

Paljud XIX sajandi lüürilised ooperid osutusid eriti elujõulisteks ning kuuluvad tänagi ooperiteatrite alalisse repertuaari.

Operett

Koomilisele ooperile tekkis XIX sajandil ohtlik konkurent opereti näol. Operettideks hakati juba XVII sajandil nimetama väikesi oopereid. XIX sajandi keskel tekkis aga selle nime all uus

[54] Vt. näitena romantilisest programm-sümfooniast Berliozi «Fantastilise sümfoonia» analüüsi lk. 76.

muusikaline lavakunstižanr. Üks selle loojaid oli kuulus prantsuse operetikomponist Jacques Offenbach (1819—1880). Tema teosed on kõrvuti austria kuulsa valsside-meistri Johann Strauss-noorema (1825—1899) operettidega tänaseni populaarsed.

Ooperist erineb operett nii vormilt kui ka sisult. Operetis on suur koht muusikata teksti episoodidel, elaval dialoogil, millesse põimitakse päevakohast nalja ja satiiri. Opereti muusika on kergesisuline ja rajaneb moodsate tantsude (möödunud sajandil esmajoones valsi) rütmile. Kergesisuline on ka sündmustik, mille tuumaks on alati õnneliku lõpuga armastuslugu. Operett kuulub meelelahutusliku kunsti valdkonda.

KÜSIMUSI JA ÜLESANDEID

1. Analüüsige romantismi kui XIX saj. ühe valitseva kunstisuuna tekkepõhjusi.
2. Võrrelge romantilist kangelast klassitsismiajastu heliloojate loomingu kangelasega. Milles seisneb Beethoveni kangelase ja romantilise muusika tüüpilise kangelase erinevus? Milliseid ühiseid jooni võib neil leida?
3. Iseloomustage romantikute lemmikžanre. Mida uut tõi romantism muusikalise vormi osas?
4. Millistes suundades arenes ooper XIX sajandil?

SAKSA, AUSTRIA JA UNGARI ROMANTIKUD

Barokkajastu suurmeistrite Johann Sebastian Bachi ja Georg Friedrich Händeliga ning Viini klassikute Haydni, Mozarti ja Beethoveniga olid Saksamaa ja Austria saanud Euroopa juhtivateks muusikamaadeks. Nad säilitasid selle positsiooni ka romantismi ajal. Neist maadest kerkisid esile esimesed nimekad romantikud Carl Maria Weber ja Franz Schubert. Esimene neist rajas romantilise ooperi, teine pani aluse romantilisele laululoomingule ja instrumentaalmuusikale. Sakslase Richard Wagneri ooperiloominguga saavutas romantilise muusika arenemine kõrgpunkti.

Franz Schubert (1797—1828)

Franz Schubert jõudis oma lühikese elu vältel luua üle poolteise tuhande muusikateose. Valdavas enamuses olid need laulud ja klaveripalad, kuid nende seas oli ka üle saja mitmeosalise teose (19 ooperit ja laulumängu, 10 sümfooniat, 17 keelpillikvartetti, 22 klaverisonaati jne.). Sellest mahukast loomingust tundsid Schuberti kaasaegsed peamiselt lühiteoseid, mis levisid kiiresti käsikirjadena. Alles 1865. a. leidsid Schuberti loomingu austajad ühe Viini kirjastuse keldrilaost peaaegu kõik Schuberti teoste käsikirjad.

Schuberti elu oli traagiline. Isa soovis, et pojast saaks kooliõpetaja. Schubert aga suutis sel alal vastu pidada vaid mõne aasta. Lapsepõlvest peale oli ta kiindunud muusikasse. Juba üsna noorelt oli ta hakanud laule ja palu kirjutama. Muusikalised mõtted sündisid Schuberti peas niisuguse jõulise tulvana, et nende üleskirjutamine haaras peagi kogu tema aja.[55] Nii loobus Schubert vastumeelsest elukutsest ja pühendas end täiesti heliloomingule. Kuid see oli töö, millega vabakutselisena oli tol ajal võimatu leiba teenida. Seetõttu tuli Schubertil väga sageli lausa nälgida. Ainult sõprade toetus päästis ta näljasurmast, aga ei saanud teda päästa raskest haigusest, mis kurnatud organismi kiiresti murdis.

[55] Räägitakse, et väga lühinägelikul Schubertil kujunes harjumuseks magada prillid ees, sest sageli äratasid teda öösiti uued muusikalised mõtted, mida oli vaja otsekohe üles kirjutada.



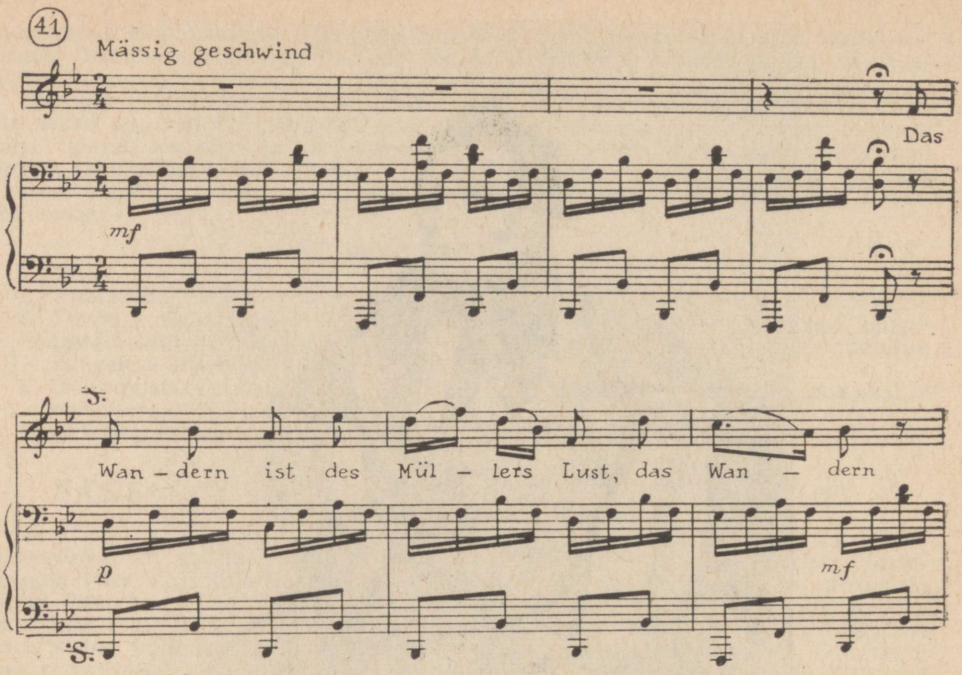
Franz Schubert.

Uudsed laulud

Schubert oli traagilise üksinduse, elu ja surma heitluste, õnnetu armastuse, lüüriliste pihtimuste laulik. Tema loomingu kõige tähtsama osa moodustavad üle 700 laulu. Neid luues leidis Schubert uued vahendid, mis olid vajalikud romantilise kangelase elamuste väljendamiseks.

Üksikute laulude kõrval hakkas Schubert esimesena kirjutama niisuguseid soololaulude tsükleid, mille laule ühendas süžeeline arendus. Sellised on näiteks «Ilus möldrineiu» (1823) ja «Talvine teekond» (1827).

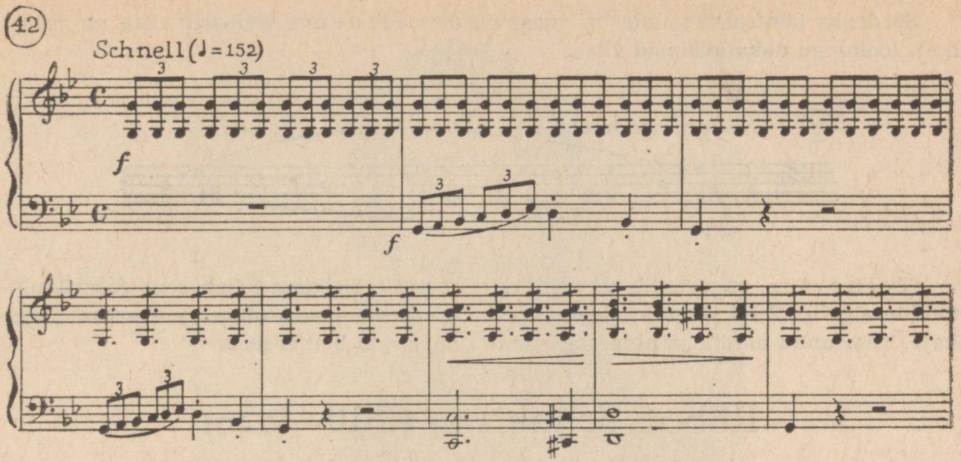
«Ilus möldrineiu». Oja rõõmus laul kutsub nooruki teele. Ta satub kena veski juurde, milles elab ilus tütarlaps. Noored armuvad. Eriti sügavalt kiindub nooruk. Peagi ilmub aga talle võistleja, kes neiule armsamaks muutub. Üksiku ja õnnetuna jatkab hüljatu teed. Selline on «Ilusa möldrineiu» süžee. Tsükli kõiki 20 laulu ühendab oja tõtlevale vulinale viitav saatemuusika. Saate meeleolu sõltub peategelase meeleolust. Rännurõõm ja muretus, armastuse erutav eelaimdus ja juubeldus asenduvad lõpuks kurbuse ja meeleheitega. Siiski on üldmulje «Ilusa möldrineiu»



lauludest helge ja nooruslik. 24 soololaulust koosnev «Talvine teekond» on aga tervenisti pühendatud traagilise üksinduse meeleoludele. Need valitsevad ka teistes Schuberti viimastes lauludes. Eriti suure kunstimeisterlikkusega on üksindusemeeleolu väljendatud Heine sõnadele loodud laulus «T e i s i k».

Ka Schuberti üksiklauludel on tavaliselt sündmustik. Enamasti kirjeldavad tekstid mõnda stseeni elust, muusika aga väljendab selles esinevate inimeste tundeid. Laulu saade kirjeldab ka ümbrust või tegevust. Näiteks on laulus «Gretchen voki juures» äreva ja rahutu armupihtimuse taustaks klaverisaate ühtlane «vokivurin».

Laul «M e t s h a l d j a s» jutustab läbi öise metsa ratsutavast isast, kes haiget last koju viib. Palavikusonimises viirastub lapsele metshaldjas, kes meelitab teda oma tütardega mängima. Muusikas on igal tegelasel oma iseloom. Isa kõne on rahustav, poeg räägib üha suureneva erutuse ja hirmuga. Metshaldja kutsuv, mänglev viis muutub ikka tungivamaks ja võrgutavamaks. Kogu tegevuse taustaks on ärevalt sünge klaverisaade, mille rütm aimab järele hobuse kiiret galoppi.



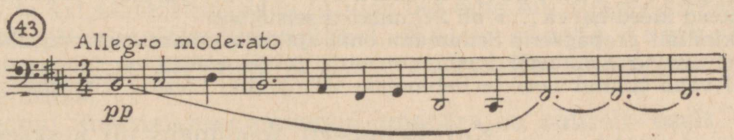
«Lõpetamata sümfoonia»

Schuberti kümnest sümfooniast kolm jäid lõpetamata. Sellegipoolest loetakse ühte neist — sümfooniat *h-moll* — Schuberti kõige geniaalsemaks teoseks selles žanris. Sümfoonia on loodud 1822. a., seega peaaegu üheaegselt Beethoveni IX sümfooniaga. Kui aga Beethoveni sümfoonia esiettekanne toimus juba 1824. a., siis Schuberti sümfoonia olemasolugi avastati alles 1865. a.

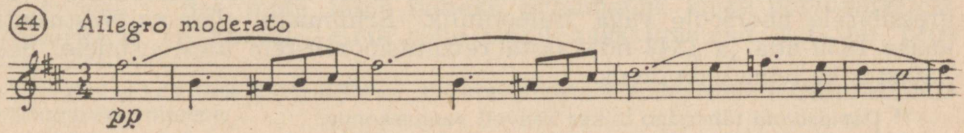
Beethoveni IX sümfoonia oli klassitsismi ajastu viimaseks sümfooniaks, Schuberti *h-moll* sümfoonia aga romantismiajastu esimeseks.

Need kaks sümfooniat on väga erinevad. Beethovenil on neljaosaline heroiline «suur sümfoonia». Schubertil — traagiline pihtimus, mille avaldamiseks on jätkunud vaid kahest osast.

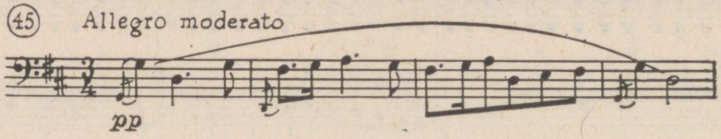
«Lõpetamata sümfoonia» algab tšellode ja kontrabasside raskemeelse ja väsinud s i s s e j u h a t u s e g a, mis etendab romantilisele sümfooniale tüüpilise saatuseteema osa. Muusika edasises arengukäigus on see teema ahastusepuhangute põhjustajaks.



Ekslev ja tuikavalt igatsev p e a t e e m a kõlab sissejuhatuse järel nagu reageering süngele algusmõttele.



Säravaks kontrastiks talle on voogav kõrvalteema tšellodelt. See on Schuberti loomingu nakatavamaid viise.



Teine osa on rahulik ja mõtlikult jutustav. Helgena kõlab selle rahvalaulutaoline algviis. Kuid järgmine teema toob ka sellesse ossa erutuse ja ahastuse järelkaja. Taastunud mõtlik ja hingestatud rahu näib vaid hetkelisena.

Robert Schumann (1810–1856)

Romantilise muusika arengut mõjutas tugevasti ka Robert Schumanni looming.

Schumann sündis väikeses Saksa linnas Zwickaus. Seal lõpetas ta gümnaasiumi ja kirjutas 7-aastaselt oma esimesed muusikateosed.

Schumann on oma elu erinevatel perioodidel tegutsenud mitmes Saksa linnas. Kõige tähtsam nendest on Leipzig.

Leipzigisse tuli Schumann 1830. a., et seal ema ja hooldaja soovil õigusteadust õppida. Need õpingud olid noorukile väga vastumeelsed, sest huvi kunsti vastu muutus aastatega ikka tugevamaks. Leipzigis leidis ta väga hea klaveriõpetaja Friedrich Wieck'i, kelle tütar Clara hiljem sai kogu Euroopas kuulsaks pianistiks ja Schumanni abikaasaks. Robert Schumanni enda klaveriõpingud katkestas käevigastus.

Leipzigis on loodud valdav enamik Schumanni kõige parematest teostest. Seal asutas ta koos oma mõttekaaslastega uue muusika eest võitleva ajakirja. Paar aastat oli ta seal ka konservatooriumi õppejõuks. Schumanni kui uue muusika eestvõitleja seisukohtade kõige ilmekamaks väljendaks oli Davidsbund[56]. Nii nimetas Schumann kujuteldavat mõttekaaslaste rühmitust, mille vaimseks juhiks ta selle rühmituse kunstialaste seisukohtade eest võitleva ajakirja toimetajana oli. Oma ajakirjas, mille deviisiks oli «Noorus ja liikumine», võitles Schumann kergekaalulise, labase ja vanameelse muusika ning aegunud tõekspidamiste vastu. Schumann võitles kõrgeid moraalseid ideid väljendava, eluga tugevates seostes oleva rahvusliku kunsti eest. «Kunstnik peab minema ellu, toas kasvavad ideed harva...» oli Schumanni seisukoht.

Järjekindlalt propageeris Schumann oma ajakirjas kaasaegset muusikat. Ta ülistas Beethoveni ja Schuberti loomingut ning juhtis esimesena tähelepanu mitmele tollal veel vähe tuntud noorele heliloojale (Chopinile, Lisztile, Brahmsile ja Berliozile).

Elurõõmus romantik

Kui Schuberti loomingus oli keskseks kujuks traagiline romantiline isiksus, siis Schumanni loomingus nihkus esiplaanile romantismi elurõõmus külg. «Ära põlga elu sellepärast, et sa näed ta hallust ja tühisust, vaid paranda teda, siis muutub ta sulle armsaks...» See Schumanni seisukoht oli tolle põlvkonna progressiivsele noorsoole väga iseloomulik. Schumann elas vaimustusega kaasa 1830-nda ja 1848-nda aasta revolutsioonilistele ülestõusudele. See kajastus ka tema loomingus.

[56] *Davidsbund* tähendab tõlkes Taaveti vennaskonda.



Robert Schumann.

Kõige arvukamaks ja kaalukamaks osaks Schumanni loomingust on laulud ja klaveriteosed. Schuberti eeskujul kirjutas ka Schumann soololaule süžeeliste tsüklitena. Need on autobiograafilise alltekstiga. Tsüklis «Poeedi armastus» pihtis Schumann omaenda sügavaid tundeid, õnne ja arusaamatusi, mida ta elas üle oma elu suures armastusloos. Teine analoogiline soololaulude tsükkel «Naise elu ja armastus» on jutustus armastatust. Mõlemad kuuluvad romantilise laululoomingu kõrgsaavutuste hulka.

Schumanni instrumentaalmuusika omapära on suurelt osalt tingitud sellest, et muusikalise talendi kõrval oli tal ka tugev kirjanduslik anne. Nii on tema muusika enamasti kas inspireeritud mõnest kirjandusteosest või siis varustatud omapoolse kirjandusliku programmiga. Ka muusikas püüdis Schumann kajastada edumeelsete noorte võitlust konservatiivsete filistritega[57]. See mõte läbib näiteks Schumanni kõige populaarsemat klaveriteost «Karneval». Kõik selle tsükli kakskümmend pala on pro-

[57] Filister (sks. k. *Philister*) — piiratud väikekodanliku silmaringiga, vagatseva käitumisega inimene.

gramm-pealkirjadega. Siin on nii filistrite kui ka *davidsbündler*'ite (Taaveti vennaskonna liikmete) muusikalisi portreid. Viimaste seas esinevad nii väljamõeldud mõttekaaslased kui ka Schumanni sõbrad või lemmikmuusikud nagu Chopin ja Paganini.

Schumanni muusikas esinevad sageli puhanguliste ja unistavate, kirglike ja mõtlike meeleolude kontrastid. Sellise vastuolulisena, kord ülevoolavalt temperamentse ja heatujulise, kord uneleva ja õrnana kujutles Schumann romantilist kangelast. Küllaltki sageli viib Schumann oma kangelase loodusesse. Eriti kaunid looduspildid on tema sümfooniates. Esimese sümfoonia *(B-duur)* nimetas Schumann «Kevadsümfooniaks». Selle nelja osa avaldamata programm-pealkirjadeks olid «Kevade algus», «Õhtu», «Rõõmsad mängud» ja «Täiskevad». Kolmas sümfoonia kannab nimetust «Reini sümfoonia». Selles on imetlev ja tundeküllane kirjeldus Reinimaast. Tähtis koht on siin rahva elulustist kõnelevatel tantsurütmidel.

Ferenc Liszt (1811—1886)

Ferenc Liszt oli kõikide aegade suurimaid klaverikunstnikke, «... kelle kuuluvuse üle endale kui kodumaale vaidlevad kolm suurt maad — Saksamaa, Ungari ja Prantsusmaa» (Heine). Ungari oli Liszti sünnimaa. Siin toimus üheksa-aastaselt tema esimene kontserditurnee. Ungari rahvamuusika, eriti aga ungari mustlaste muusika omapärased rütmid ja viisikäänud tõid Liszti loomingusse rahvuslikku omapära.

Liszt õppis Viinis (1820—1823). Hiljem jätkusid õpingud Pariisis, kuhu Liszt jäi 1835. aastani. [58]

Kõige kauem tegutses Liszt Saksamaal — Weimaris (1848—1861 ja 1869—1886), kuhu ta asus elama pärast aastatepikkusi kuulsusrikkaid kontserditurneesid peaaegu kõikides Euroopa maades. Weimari ooperiteatri ja sümfooniaorkestri dirigendina ja pedagoogina muutis Liszt selle linna klaverikunstnike Mekaks, kuhu ihaldasid sõita kõikide maade noored pianistid.

Liszti initsiatiivil asutati Weimaris uue muusika eest võitlevad ühingud. Liszt ise juhatas esmajoones kaasaegsete heliloojate (Berliozi, Schumanni, Schuberti, Wagneri) vähetuntud või varem üldse esitamata teoseid. Berliozi kõrval oli ta esimesi vene muusika propageerijaid Lääne-Euroopas. Ta hindas väga kõrgelt vene heliloojate, eriti Borodini loomingut.

Weimaris on loodud ka valdav enamik Liszti paremaid teoseid.

Uus klaverimängustiil

Liszt lõi uue klaverimängustiili. Temale polnud klaver enam intiimne salongiinstrument esinemiseks valitud publiku ees. Liszt sütitas oma jõulise mänguga suuri rahvahulki. Ta suutis klaveril edasi anda niisuguseid varjundeid, mis meenutasid orkestripille. Nii muutus klaveri kõla enneolematult värvikaks. Kaasaegsete mälestuste kohaselt oli

[58] Kuna Liszt oli välismaalane, ei võetud teda Pariisi konservatooriumi ning ta õppis eraviisil.



Ferenc Liszt.

Liszti mäng kirglik, ajuti otse vulkaaniline, samas aga värviküllane ja poeetiline.

Liszti õhutas klaverimängu oskust täiuslikkuseni arendama geniaalse viiuldaja Paganini kunst, mida ta sügavalt imetles.

Programm-muusika viljeleja

Liszti loomingus asetus pearõhk sümfoonilisele ja klaverimuusikale. Ka heliloojana võitles ta kirglikult uue eest. Lisztist sai programmilise muusika veendunud pooldaja ja arendaja.

Tema kolm klaveripalade tsüklit «Rännuaastad» võib pidada muusikalisteks reisikirjeldusteks. Nad kajastavad muljeid Liszti Šveitsi- ja Itaaliareisidelt. Siin on meenutusi loodusest («Äike», «Allikal», «Wallenstadti järve ääres» jne.), kuulsatest kunsti- ja kirjandusteostest (Raffaeli maalist «Kihlus», Michelangelo skulptuurist «Mõtleja», Dante ja Petrarca teostest), itaalia rahva elust.

Programmpealkirjad on ka peaaegu kõikidel Liszti sümfoonilistel teostel. «Faust-sümfoonia» kolm osa «Faust», «Margareete» ja «Mefistofeles» kehastavad Goethe teose peakangelasi, «Dante-sümfoonia» kaks osa «Põrgu» ja «Puhastustuli» kajastavad üldistatult Dante «Jumaliku komöödia» põhikujundeid.

Sümfoonilise poeemi looja

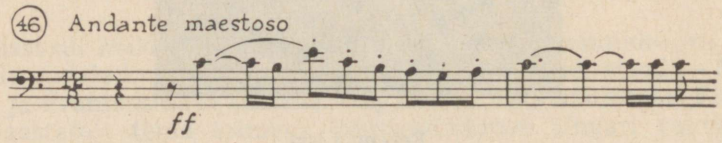
Liszt lõi uue žanri, mis sai romantikute muusikas eriti armastatuks. See on s ü m f o o n i l i n e p o e e m. Nii nimetatakse üheosalist tavaliselt sonaadivormis teost, mis kajastab mingit poeetilist või filosoofilist ideed.

Tihti on see seotud kirjandusliku süžeega. Liszt kirjutas üldse 13 sümfoonilist poeemi. Enamik neist on loodud kuulsate kirjanike Shakespeare'i, Hugo jt. teoste aineil. Kuid sümfooniliste poeemide seast leiame ka heliloja sünnimaale pühendatud teose «Ungari», mille helikeelel on ühiseid jooni Liszti populaarsete «Ungari rapsoodiatega».

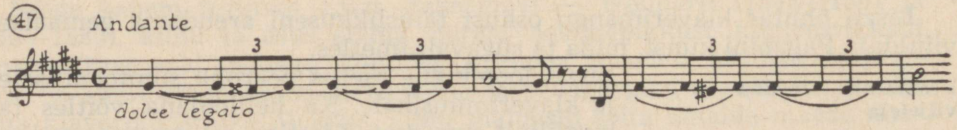
«P r e l ü ü d i d». Liszti armastatum sümfooniline poeem on «Prelüüdid». Nimetus on tingitud sellest, et teos oli algul kavandatud sissejuhatuseks ühele kooriteosele. Programmi otsis Liszt sellele alles hiljem. Kõige sobivamaks pidas ta Lamartine'i luuletust «Poeetilised mõtisklused». See on mõttemõlgutus inimese elust ja elu mõttest.

Nagu peaaegu kõik Liszti teosed, nii on ka «Prelüüdid» monotemaatiline[59].

Selle teose teemad kasvavad välja sissejuhatuse küsivast algmotiivist. Sissejuhatusele järgnev lennukas ja uhke peateema on v õ i t l e v a i n i m e s e t e e m a. Edasises arengus omandab see kirgliku tunglevuse.



Kõrvalpartiis kuuleme õnneunelmate igatsevat laulu.



Töötlusosas algab meeletu võitlus õnne häirivate jõudude vastu. Töötluse teises pooles võitlus vaibub. Õrn oboesoolo meenutab veelkord unelevat kõrvalpartiid. Järgnev pastoraalse iseloomuga episood toob kujutlusse vaikse looduseidülli: võitlusest väsinu otsib lohutust ja rahu looduses. Kuid taas kutsub võitlus. Repriis algab kõrvalteemaga, mille unistav iseloom asendub erutusega. Repriisis saavad nii kangelase enda kui ka tema unelmate teema marsi rühikuse. Teos lõpeb juubeldava võidumarsiga.

Sonaaditsükli uuendaja

Liszt oli esimesi heliloojaid, kes hakkas kirjutama selliseid üheosalisi teoseid, mis sulatavad endasse sonaaditsükli kõik neli osa. Kõige küpsemal kujul esineb see vorm Liszti kuulsas klaverisonaadis *h-moll*.

---

[59] Monotemaatilise helitöö puhul on kõik teemad tuletatud teose esimesest teemast.

Richard Wagner (1813–1883)

Richard Wagneri loominguga saavutas romantilise muusika arenemine kõrgpunkti. Wagneri kui mitmekülgse novaatori (ooperižanri, helikeele ja eriti orkestratsiooni alal) muusika ja kunstiliste tõekspidamiste mõju ulatub kaasaegagi.

Nagu kõik suured romantikud, nii oli ka Wagner mitmekülgsete võimetega. Oma tõekspidamiste eest võitles ta nii heliloojana kui ka andeka sulemehe ja kriitikuna. Ta kirjutas ise ka oma ooperite libretod. [60]

---

[60] Wagneri kirjanduslikest töödest on tähtsamateks brošüürid «Kunst ja revolutsioon», «Ooper ja draama», «Tuleviku kunstiteos», artiklid Berliozist ja Beethovenist ning Pariisi muusikaelust, samuti kolmeköiteline autobiograafia «Minu elu».



Richard Wagner.

Heliloojakutsumuse avastas Wagner võrdlemisi hilja. Lapsepõlves huvitas teda rohkem teater ja kirjandus kui muusika. Teda vaimustasid mineviku suured kirjanikud Homeros ja Shakespeare. 15-aastaselt aga kuulis Wagner esmakordselt Beethoveni teoseid, mis avaldasid talle erakordselt tugevat mõju. Nüüd otsustas ta saada heliloojaks. Paari aastaga omandas ta hea pedagoogi juhendusel vajalikud teadmised ja kogemused kompositsiooni alal.

Wagneri tegevus muusikuna algas 1833. aastal, mil ta alustas tööd kooridirigendina ning kirjutas oma esimesed ooperid. Kolmekümne aasta jooksul (kuni 1864. aastani) oli Wagneri elu väga rahutu ja muutlik. Alalised majanduslikud raskused segasid loomingulist tööd. Wagner tegutses neil aastail algul ooperidirigendina mitmetes linnades (sealhulgas ka Riias). Tulemusteta otsis ta õnne Euroopa hiilgavas kunstikeskuses Pariisis. 1849. a. võttis Wagner osa revolutsioonilisest ülestõusust Dresdenis. Peale ülestõusu nurjumist oli ta sunnitud pagulasena varju otsima Šveitsis. Üle kümne aasta elas Wagner eemal kodumaast.

Pagulasaastad olid Wagneri elus nii moraalselt kui ka majanduslikult kõige raskemad. Ainult sõprade, esmajoones Ferenc Liszti toetus päästis Wagneri neil aastail näljasurmast.

Näib, nagu oleks pagulasaastate üksindus ja selles üksinduses avastatud pessimistlik filosoofia tapnud Wagneri kui revolutsionääri. Oma kirjutustes jõudis ta koguni reaktsiooniliste poliitiliste ja filosoofiliste vaadete ning šovinismi toetamiseni. Kuid selliste vaadete omaksvõtmine avalikkuse ees oli tolleaegsel reaktsioonilisel Saksamaal tingimuseks, millele alistumata Wagner ei oleksk saanud teostada oma kunstialaseid sihte. Otsustades tema muusikas kajastatud ideede järgi jäi Wagner siiski elu lõpuni teda ümbritseva tegelikkuse vaenlaseks.

Raskest elust hoolimata suutis Wagner ka pagulasaastail palju luua. Sel ajajärgul on kirjutatud tema geniaalsemaid oopereid «Tristan ja Isolde» (1859) ning osa muusikaajaloo monumentaalseimast teosest — ooperitetraloogiast «Nibelungide sõrmus».

1863. a. toimunud edukas reis Venemaale aitas Wagneri majanduslikult jalule. Aasta hiljem kutsus Baieri kuningas — kirglik muusikahuviline ja «vagneriaanlane» Ludvig II helilooja Müncheni ning lõi talle vajalikud tingimused tema kunstiideede teostamiseks. Wagneri kunsti rohkearvulised imetlejad välismaal asutasid «Wagneri-seltsi», mis kogus kogu maailmas raha reformaatorliku ooperiteatri ehitamiseks. 1872. aastal rajati Bayreuthis selle teatri alusmüür. Neli aastat hiljem toimusid seal esimesed Wagneri-pidustused «Nibelungide sõrmuse» esiettekandega. Kolm aastat hiljem esitati seal Wagneri viimane ooper «Parsifal».

Wagner suri 13. II 1883, olles puhkusreisil Veneetsias.

Ooper kui muusikaline draama

Wagner oli suurimaid ooperinovaatoreid. Nagu ooperižanri loojad ja ooperi esimene uuendaja Christoph Willibald Gluck, nii ka Wagner pidas ideaalseks ooperiks muusikalist draamat. Kuid Wagner mõistis muusikalist draamat teisiti. Ta ei püüdnud muusikat allutada sõnale, vaid muutis muusika enese kirjandusetaoliseks. Ta hakkas kasutama nn. juhtmotiive. Need olid lühikesed, lihtsad, kergelt mällu sööbivad viisilõigud, mis iseloomustavad ooperi üksikuid tegelasi või isegi tegevustiku seisukohalt tähtsaid esemeid. Need juhtmotiivid ilmusid orkestrisaatesse siis, kui lavategevus oli seotud vastavate tegelaste või esemetega. Juhtmotiivid tõid sündmustiku arengu otseselt muusikasse.

Kuid Wagneri ooperireform ei piirdunud juhtmotiividega. Veel tähtsam on see, et Wagner loobus esimesena numbrioperist.

Ta ehitas ooperi üles katkematult areneva muusikaga stseenidele. Tema novaatorlikud ooperid sarnanevad tohutute sümfooniliste teostega. Laulja hääl on siin nagu juhtivaks instrumendiks orkestris.

Eriti täiuslik näide Wagneri muusikalisest draamast on ooper «Tristan ja Isolde», mis sarnaneb hiiglasliku sümfoonilise poeemiga.

Ooperi kui muusikalise draama loomise oskust on Wagnerilt õppinud nii tema kaasaegsed kui ka järgmiste põlvkondade ooperikomponistid.

Õilsad kangelased ja alatu ühiskond

Vaatamata oma ooperite muusika- novaatorlikkusele jäi Wagner truuks üle kahe sajandi püsinud traditsioonile ammutada tõsise ooperi ainestik eepostest, müütidest, muinasjuttudest või ajaloost. Wagneri ooperite süžeeliseks aluseks on saksa ja skandinaavia eeposed ja legendid. Wagner oli veendunud, et just müütide tegelaskujud võimaldavad luua üle aegade püsivaid üldistusi.

Wagneri kõige tähtsamateks ooperiteks on «Tannhäuser», «Lohengrin», «Tristan ja Isolde», neljast ooperist koosnev «Nibelungide sõrmus», «Parsifal» ja koomiline ooper «Nürnbergi meisterlauljad».

Wagneri tõsiste ooperite peategelasteks on traagilise saatusega õilsad kangelased.

Ooperi «Tannhäuser» tegevus toimub XIII sajandi alguses. Rüütel-laulik Tannhäuser on eksinud kiriku ning kehtiva moraali vastu: ta on viibinud Veenusemäel paganliku armastusejumalanna juures. Rüütlite lauluvõistlusel ülistab ta vaimustusega armastusejumalannat. Teda tabab üldine hukkamõist. Süü lunastamiseks peab ta palverändurina minema Rooma paavsti juurde. Paavst neab Tannhäuserit ning viimane, naasnud kodumaale, tahab meeleheites minna igaveseks Veenusemäele. Kuid kuuldes oma mõrsja Elisabethi surmast, kes andis elu, et saavutada lunastust armastatule, sureb ka Tannhäuser.

Püha Graali jumaliku rüütelkonna kuninga poeg Lohengrin laskub maa peale, et kaitsta süütut naist Elsat, keda süüdistatakse vennatapmises. Lohengrin on nii õilis, et ta andestab Elsa laimajaile. See saab talle saatuslikuks. Graali rüütlid võivad viibida inimeste seas ainult nii kaua, kuni nende nimi ja päritolu jäävad saladuseks. Oma teotajate ässitusel ei suuda Elsa kindlaks jääda tõotusele mitte pärida Lohengrinilt tema nime ja päritolu. Nii on viimane lõppeks sunnitud avalikult teatama, kes ta on, ning inimeste seast lahkuma...

Tristan ja Isolde armastavad teineteist. Kuid Isolde on kuningas Marke naine ja Tristan kuninga parim sõber. Tristan ja Isolde otsustavad armastuse nimel surra...

Traagiline on ka «Nibelungide sõrmuse» peakangelase Siegfriedi saatus. Siegfriedi vanemad on õde-venda, jumal Wotani lapsed. Siegfriedi ülesandeks on hävitada kullaneedus, mis lasub nii inimestel, hiidudel kui ka jumalatel. Kartmatu, vapper ja õilsahingeline Siegfried suudab võita kääbused ning võtta neilt ära Nibelungide sõrmuse, mis sümboliseerib võimu maailma üle. Kuid sõrmusega koos kandub Siegfriedile ka sellega seotud needus. Siegfried reedetakse ja tapetakse. Koos temaga hukkuvad ka jumalad.

Wagneri kangelased hukkuvad või on sunnitud hülgama inimeste maailma. Niivõrd võimukad on inimeste maailmas kurjus, võimu- ja kullaahnus, ülekohus, ebaõiglus, väiklus või ka lihtsalt inimlik nõrkus. Isegi jumalad ning nende järeltulijad on võimetud selles maailmas headust püsivalt võidule viima. Jumalad on Wagneri jaoks inimkonna ideaalide võrdkujud. Müütide ja eeposte vormis peegeldas Wagneri

kunst tema kaasaegse kapitalistliku maailma tegelikkust, kus inimkonna kõrged ideaalid olid muutumas ebaelulisteks varjukujudeks.

Selles alatuse ja kurjuse maailmas näeb Wagner ainsate päikesekiirtena kunsti ja ennastohverdavat armastust. Selle mõtte kandjateks on mitmed tema ooperite naiskujud.

Wagneri loomingus on ka kaks erandlikku ooperit: «Parsifal» ning «Nürnbergi meisterlauljad». Parsifal on ainus kangelane Wagneri ooperites, kes suudab jumalad (s. o. ideaalid) päästa hukkumisest. See on lihtne puhtahingeline lollike, kes saab targaks tänu võimele kaasa tunda. Parsifalist saab Püha Graali rüütelkonna uus kuningas. Religioosse sümboolika vormi on «Parsifalis» peidetud sügav elutõde lihtsate inimeste osast võitluses inimkonna ideaalide puhtuse ja elujõulisuse eest.

«Nürnbergi meisterlauljad» on Wagneri ainus koomiline ooper. Selles naerab ta välja kunsti arenemist pidurdava hingetu käsitöölikkuse ja need, kes eelistavad tardunud reegleid elavale muusikale.

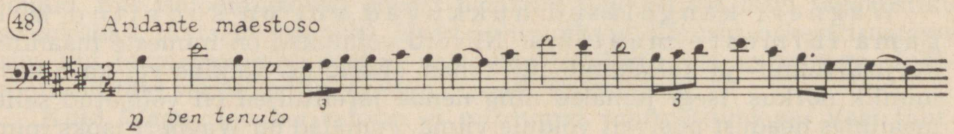
Mitmekülgne geenius

Isegi suured heliloojad ei ole alati mitmekülgsete võimetega. Ühed suudavad eriti hästi väljendada inimese tundeelu, teised — luua värvikaid helimaalinguid. Wagnerile olid võrdselt kättesaadavad mõlemad väljendusalad. Erilise jõuga väljenduvad Wagneri muusikas ülevus ja armutunded. Näiteks võivad olla palverändurite pühalik koor «Tannhäuserist» ja ületamatud armastusestseenid ooperist «Tristan ja Isolde». Wagneri ooperites on ka palju kauneid kõlamaalinguid. Neidki hingestab tavaliselt ülevustunne või vaimustus. Kuulus metsapilt «Nibelungide sõrmuse» kolmandast osast (ooperist «Siegfried») annab imepärase ilmekusega edasi looduse hääli, aga ka looduse salapära ja ilu imetleva inimese tundepuhtust. «Tule manamise» pilt ooperist «Valküürid» (samuti tetraloogiast «Nibelungide sõrmus») loob kujutluse nii leegitsevast ja kõrgusse sädemeid paiskavast lõkkest kui ka selle vaatepildi ülevusest.

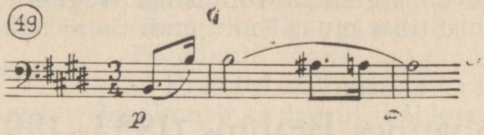
«Tannhäuseri» avamäng

Wagneri kõige sagedamini esitatavaks teoseks on «Tannhäuseri» avamäng. Seda võiks vaadelda ka iseseisva programmilise avamänguna. Nagu avamängud tavaliselt, nii on ka «Tannhäuseri» avamäng sonaadivormis, mida siin on käsitletud vabalt ja, nagu romantikuile omane, üsnagi keerukalt.

Avamäng algab vaikse, nagu kaugusest läheneva karmi ja üleva kooriga. Ooperis laulavad seda palverändurid, avamängu algul kuuleme seda klarnetite, fagottide ja metsasarvede esituses.

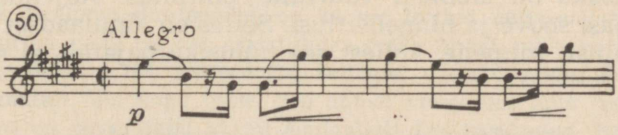


Koori keskmises osas astub sisse uus viis — Tannhäuseri kannatuste teema.

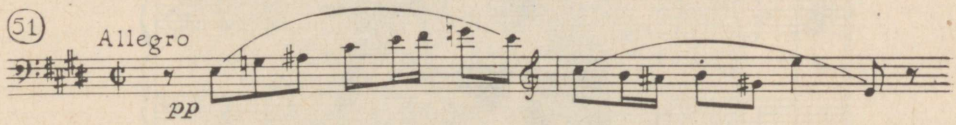


Üha tungivamalt laulavad seda viiulid. Lõpuks taastub jälle karm ja lihtne põhiviis, seekord tromboonide esituses, mille võimsa kõla taustana tajume kannatusmotiivi tuikamist.

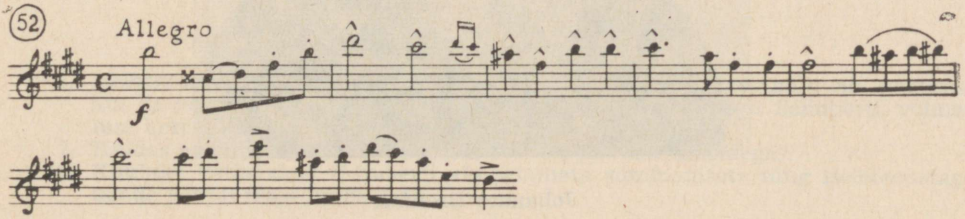
Kui koor on jälle vaibunud, algab avamängu keskne, sonaadivormis osa. Järsult muutub meeleolu. Muusika omandab salapärase ilme, nagu kataks teda õhuline ja värelev võluloor. Altviiulid põimivad sellesse lühikesi mängleväid viisilõike. Muusika juhib meid armastuse ja ilu jumalanna Veenuse riiki, mille iseloomustamiseks Wagner kasutab mitut teemat. Tähtsamad nendest on kaks peateemat (armastuse ja ilunaudingute teemad) ja kõrvalteema — Tannhäuseri ülistuslaul Veenusele. Mõlemat peateemat iseloomustab tujukas, veidi tantsisklev rütm, õrnad kutsuvad kolmkõlakäigud ja siuglev kromaatika.



Teine peateema esineb juba sonaadivormis osa sissejuhatuses. Seda võiks nimetada Veenuse teemaks.



Tannhäuseri ülistuslaul, mida peategelane laulab hiljem lauluvõistluse stseenis, väljendab vaimustusjoovastust. Marsirütm ja jõulised fanfaaritaolised käigud annavad teemale piduliku ja väljakutsuvalt triumfeeriva ilme.



Kogu avamängu keskosa on surutud range ja karmilt ennastvalitseva palveränduri koori raami. Nii on juba avamängus antud ooperi põhikonflikt.

«Tannhäuseri» avamäng annab tunnistust Wagneri geniaalsest sümfonistiandest ning romantilise muusika kujundi- ja värviküllusest.

Johannes Brahms (1833–1897)

Wagneri vastu

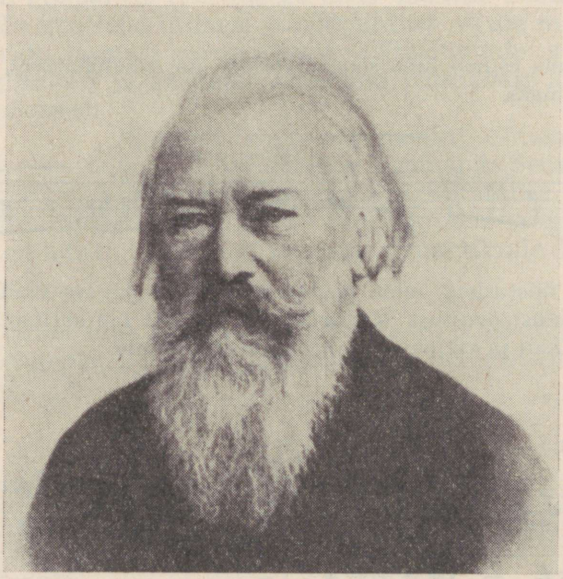
1860. a. ilmus artikkel, milles teravalt astuti välja Wagneri loomingu vastu. Artiklile oli teiste seas alla kirjutanud ka noor helilooja Johannes Brahms.

Brahmsi ja tema mõttekaaslaste loominguliseks deviisiks oli: «Tagasi Viini klassikute juurde!» Nad olid nii programm-muusika kui ka muude Berliozi, Liszti ja Wagneri tehtud uuenduste vastu.

Mitte midagi välist

Brahmsi muusikas valitsesid XVIII sajandil väljakujunenud vormid. Mõningaid uusi jooni tõi Brahms vaid helikeelde.

Kõlaefektid, värvikus ja üldse kõik väline Brahmsi ei huvitanud. Isegi suurteostes orkestrile näib tema muusika pigem gravüürina kui maalina. Brahmsi muusika on läbinisti lüüriline pihtimus, väljendades varjatud elamusi, salajasi soove ja hingeheitlusi. Selles on ainulaadset õrnust ja siirast tundesoojust. Inimene, kellest see muusika pajatab, ei sarnane Beet-



Johannes Brahms.

hoveni teoste jõulise, tahtekindla kanglasega. Brahmsi loomingu kangelane on tüüpiline romantiline kangelane, kelle võitlus saatusega on traagiline. Ja kui Schumann seda kangelast portreteerides asetas ta otse elukeerisesse, siis Brahms jutustab temast mõtiskledes.

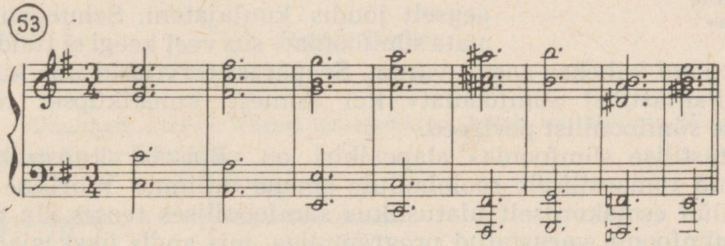
Laul ja puhas muusika

Tegelikult avasid kaks vastasrindlast, Wagner ja Brahms, oma ajastut erinevalt ning täiendasid sellega teineteist. See ilmneb ka žanride valikus. Wagner pööras peatähelepanu ooperile, Brahms ei ole loonud ühtegi ooperit. Brahmsi loomingus valitseb nn. puhas muusika (programmita instrumentaalteosed). Kirjandusega on Brahmsi muusikal kokkupuuteid vaid koori- ja soololauludes, mida ta Schuberti ja Schumanni eeskujul arvukalt lõi. Paljud neist on võitnud laialdase populaarsuse, nagu näiteks rahvalauluna lihtne ja hell «Hällilaul», mille tekst pärinebki saksa rahvaluulest.

Olles ise silmapaistev pianist, on Brahms kirjutanud rohkesti klaverimuusikat. Ka kammeransamblimuusikas on Brahmsil silmapaistev koht. Kuid tema loomingu kõige väärtuslikuma osa moodustavad siiski sümfoonilised teosed: 4 sümfooniat, «Variatsioonid Haydni teemale», 2 serenaadi, 2 avamängu, 4 kontserti (neist 2 klaverikontserdid).

Romantikute keskset teemat — inimese traagilist võitlust saatusega on Brahms kõige sügavamalt avanud oma IV sümfoonias.

Nagu kõik Brahmsi sümfooniad, on ka see loodud neljaosalise sonaaditsüklina. Nii vormilt kui ka sisult on siin erandlikuks osaks finaal, mille vormiks on polüfoonilised variatsioonid — nn. *passacaglia*. Sellistes variatsioonides kordub bassihääle teema muutumatult läbi kogu teose. See annab võimaluse luua aeglaselt kasvavat pinget. Brahms on *passacaglia* vormi geniaalselt ära kasutanud. Rangest ja tõsisest kaheksataktilisest teemast kasvab välja vapustavalt traagiline muusika.



Brahmsi IV sümfoonia oli esimene traagilise finaaliga sümfoonia. 1893. a. järgnes sellele Tšaikovski VI sümfoonia.

KÜSIMUSI JA ÜLESANDEID

1. **Iseloomustage XIX sajandi saksa-austria romantilist soololaulu nii sisulisest kui ka vormilisest küljest, tuues näiteid kuulatud lauludest Schuberti, võimaluse korral ka Schumanni ja Brahmsi loomingust.**
2. **Kuidas avaldub soololaulu arengus seos kirjanduse žanridega?**
3. **Kuulake katkendeid Schuberti «Lõpetamata sümfooniast» ning iseloomustage nende põhjal teose muusikat.**

4. Jutustage F. Lisztist kui programm-muusika viljelejast, kasutades näiteid nii tema sümfoonilisest kui ka klaveriloomingust. Millises žanris väljendub kõige selgemini Liszti muusika programmiline põhiolemus?
5. Milline on R. Wagneri loomingu koht muusikalise romantismi arengus?
6. Kuidas avaldusid Wagneri loomingus tema kui ooperireformaatori seisukohad? Tooge näiteid, toetudes tema ooperite sisule ja muusikale. Võrrelge Wagneri ja Glucki vaateid ooperile kui muusikalisele draamale.

PRANTSUSE JA POOLA ROMANTIKUD

Prantsuse romantikud olid valdavalt ooperikomponistid (Meyerbeer, Gounod, Massenet, Saint-Saëns, Delibes). Nende hulka kuulus Georges Bizet, ühe populaarsema ooperi — «Carmeni» autor.

Prantsuse heliloojate hulka kuulus ka üks romantismi rajajaid ning XIX sajandi suurimaid sümfoonikuid Hector Berlioz. Tema kõrval tuleb esile tõsta sümfoonilise muusika alal veel César Francki (1822—1890), kelle mõtte- ja tundesügavast loomingust esitatakse kõige sagedamini sümfooniat *d-moll* ja «Sümfoonilisi variatsioone» klaverile ja orkestrile.

Hector Berlioz (1805—1869)

Hector Berlioz oli möödunud sajandi suurim prantsuse helilooja ja silmapaistev kriitik. Tema loomingus on kõige hinnatavamateks teosteks neli sümfooniat, nende hulgas kuulus «Fantastiline sümfoonia», neli ooperit ja «Reekviem» (1837). Viimane on kirjutatud 1830-nda aasta Juulirevolutsiooni ohvrite mälestuseks.

«Fantastiline sümfoonia»

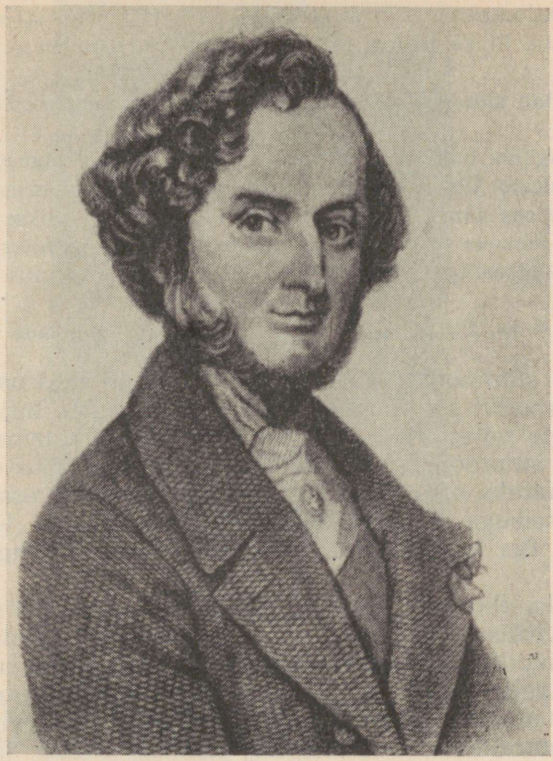
oli esimene romantiline sümfoonia, mis õigeaegselt jõudis kuulajateni. Schuberti «Lõpetamata sümfooniat» siis veel keegi ei tundnud, kuigi see on loodud kaheksa aastat varem. Seepärast tervitasid uue kunsti pooldajad «Fantastilist sümfooniat» kui esimest kunstiküpset romantilise kangelase sümfoonilist portreed.

«Fantastilise sümfoonia» alapealkiri on «Episood kunstniku elust». Siiani vaid romantilisele soololaulule omane intiimne lüüriline pihtimus esines nüüd esmakordselt ulatuslikus sümfoonilises teoses. Ja esmakordselt oli sümfoonia varustatud programmiga, mis andis ükskasjalikke seletusi muusika sisulise arengu kohta. Sümfoonia programm on väga romantiline:

«Õnnetust armastusest meeleheitel noor muusik, kes on haiglaselt tundlik ja palavikulise kujutlusvõimega, saab oopiumimürgituse. Narkoosist, mille annus oli surma põhjustamiseks liiga nõrk, suigub ta sügavasse unne, millele kaasnevad kummalised nägemused. Unes kujunevad muusiku aistingud, tunded ja mälestused tema haiges ajus muusikalisteks mõteteks ja kujunditeks. Armastatu aga muutub kinnisidee-taoliseks meloodiaks, mida ta kõikjal kuuleb.» [61]

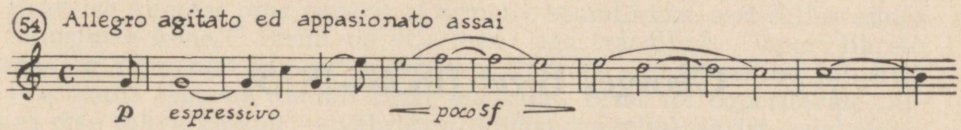
«Fantastiline sümfoonia» on monotemaatiline teos: esimese osa peateema (armastatu meloodia) läbib kõiki osi ja mõjutab ka teisi teemasid.

[61] Üksikasjaliku sisuseletusega on varustatud ka sümfoonia iga osa.



Hector Berlioz.

I osa. «Unelmad, kired.» Pärast sissejuhatust kõlab viiulitelt ja flöödilt kutsuv viis — armastatu teema.



Meenub läbielatu — kohtumine armastatuga, armutunde tärkamine, vapustavad elamused, unistused. Rahutult vahelduvad muusikas erinevad meeleolud.

II osa. «Ball». Berlioz kasutas esimesena sümfoonias alles hiljaaegu moodi läinud peotantsu — valssi. See kõlab siin prantsusepärase võluva graatsiaga. Ka keskmises osas uuesti ilmuv armastatu teema liigub valsirütmis.

III osa. «Stseen väljadel». Osa algab oboe ja inglissarve kaanoniga. (Berlioz oli esimene, kes kasutas inglissarve sümfoonias.) Programmikohaselt kujutab see karjuste vilepillilugu. Suveõhtu rahu ja ilu aga häirib armastatu teema, mis äratab rahu-

tuid mõtteid ja üksindustunde. «... Üks karjustest alustab uuesti naiivset viisi, teine talle enam ei vasta. Päike loojub... kostab kauge kõuemürin... Üksindus... Vaikus...»

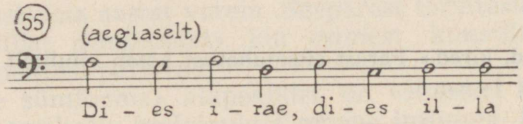
Uudsuselt äratab siin eriti tähelepanu timpanite sooloepisood («... kauge kõuemürin...»).

IV osa. «Rongkäik hukkamispaigale». Lähenevast rongkäigust teatab tšellode ja kontrabasside pizzicato. Ühtlaselt valjeneb timpanite kõmin, metsasarvede sünkoobid. Ja siis kõlab selle osa sünge esimene teema. Peategelane viiakse hukkamisele. Osa lõpus ilmub taas hetkeks armastatu teema, mille õrnalt ja nukralt esitab klarnet. Õudust äratava kontrastina mõjuvad kogu orkestri akordid, mis selle viisi otsekui pooleks raiuvad.

Sümfoonia V osa, finaal, kannab pealkirja «Õine nägemus nõiasabatil».

«Fantastilise sümfoonia» IV ja V osa ületasid uudsuselt kõik teised. Esmakordselt esinesid sümfoonias inetute elunähtuste kujundid. See põhjustas ka uudsete võtete, kõlavärvide, rütmide enneolematu külluse, mis muutis Berliozi sümfoonia tema järglastele romantiliste väljendusvahendite ammendamatuks allikaks. Helilooja kasutab neis osades enneolematult suure koosseisuga orkestrit ja seda just vask- ja löökpilliderühma paisumise arvel. Berliozil oli eriti tähtis osa muusika arengus orkestri kõla uuendajana.[62]

Kitsalt isiklike elamuste kaudu kajastab «Fantastiline sümfoonia» oma ajastut ja romantilise kangelase hingeelu. Siin oli valmis kujul olemas romantismile tüüpiline kujunditesüsteem: kirglik, tasakaalutu ja õnnetu romantiline kangelane, kaunid kättesaamatud unelmad (armastatu teema) ja halastamatu, inimese kõige pühamate tunnete üle irvitav saatus. Viimane on siin võtnud hukkamisstseeni, nõidade sabati ja sellel kõlava keskaegse kirikuviisi *«Dies irae»* kuju.[63]

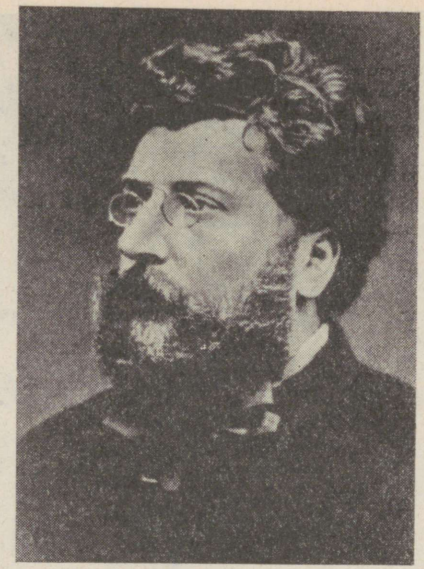


Georges Bizet (1838–1875)

Erakordsete võimetega Bizet läks elule vastu suurte lootustega. Juba 10-aastaselt võeti ta vastu Pariisi konservatooriumi. Kuid tema lühike elu kujunes raskeks ja eduvaeseks. Tema ooperid ei äratanud erilist tähelepanu ega püsinud kaua repertuaaris. Tuli teenida leiba eratundidega (Bizet oli ka pianist), meelelahutusmuusikaga ja mitmesuguste sootuks

[62] Berlioz on kirjutanud ka vastava õpiku, mis on tänaseni kasutatavamaid orkestratsiooniõpikuid kogu maailmas.

[63] *«Dies irae»* (lad. k. — viha päev) viis sai romantikute loomingus surma sümboliks. Esimesena kasutas seda oma loomingus Berlioz.



Georges Bizet.

ebahuvitavate töödega (näiteks võõraste ooperite korrektuur või neist klaviiride tegemine). See kõik pidurdas loovat tööd. Osalt just sellepärast on Bizet' teoste nimekiri lühike [64] ja sellestki pole palju elama jäänud. Ometi on selles nimekirjas maailma ooperiloomingu ainulaadsemaid teoseid — «Carmen».

«Carmen»

Bizet ise ei saanud üle elada «Carmeni» edu. Esietendusel (1875) vilistati ooper välja ja kriitikud andsid sellele üksmeelselt hävitava hinnangu. Kolme kuu pärast Bizet suri.

Bizet ise nimetas oma ooperit «Carmen» koomiliseks, sest selles esines ka muusikata kõne. [65] Sisult on «Carmen» aga traagiline. Ooperi libreto aluseks on prantsuse kirjaniku Prosper Mérimée samanimeline jutustus.

«Carmeni» tegevus toimub Bizet' kaasajal. Bizet tõi ooperilavale inimesed otse rahva keskelt — vabrikust, külast, mustlaslaagrist, salakaubavedajate keskelt, härjavõitluse areenilt. Tegevuskohaks on Hispaania.

Sellel värvikal taustal hargneb mustlasneiu Carmeni ja talupoisist seersandi José traagilise armastuse lugu.

Carmen on ooperiliteratuuri köitvamaid kujusid. Keeruka ja vastuolulisena on ta põhjustanud palju vaidlusi. Carmen on ilus, temperamentne

---

[64] Georges Bizet on loonud 5 ooperit, 3 sümfooniat, ligi 200 instrumentaalpala, peamiselt klaverile, ja laule.

[65] Pärast Bizet' surma asendas üks tema sõpradest kõnedialoogid retsitatiividega.



Stseen G. Bizet' ooperist «Carmen».

ja veidi isekaski tütarlaps. Olles looduslapselikult vaba eelarvamustest, ei tunnista ta armastuses silmakirjalikkust. Lakanud armastamst Joséd, kingib ta oma südame julgele härjavõitlejale Escamillole. José, kes ei suuda leppida mõttega, et on Carmeni kaotanud, püüab viimast surma ähvardusel sundida enda juurde tagasi pöörduma. Carmen keeldub ning José tapab ta.

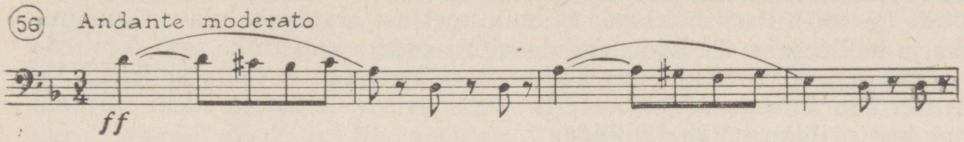
Carmeni kujus kajastub protest väikekodanliku silmakirjaliku moraali vastu ja võitlus inimese tunnete vabaduse eest. Kaudselt on Carmeni kujul üldse vabadust ja vabadusejanu ülistav tähendus.

«Carmen» on numbriooper ja sellisena traditsiooniline. Sellegipoolest leiti Bizet' ooperis palju ootamatut. Aariaid asendasid enamasti laulud ja elavad stseenid. Põimusid tõsised ja lõbusad, traagilised ja koomilised episoodid. Muusikal oli hispaania rahvamuusika värving, kõlas isegi ehtsaid rahvaviise. Kõik see oli tollal traagilise sisuga ooperis uudne ja harjumatu.

«Carmen» on tänapäevani üks populaarsemaid oopereid. Katkendeid sellest võib tihti kuulda ka väljaspool ooperilava — raadios või kontserdisaalis. Näiteks «Habanera»[66] esimesest vaatusest, milles Carmen ülistab armastust, või toreadoori bravuurne laul härjavõitlusest.

[66] Habanera — hispaania rahvatants. Ooperis on kasutatud rahvaviisi kergelt muudetud kujul.

Kogu ooperit läbib seda ühendava lõimena juba sissejuhatusest alates kirglik traagilise kiindumuse teema.



Fryderyk Chopin (1810–1849)

Fryderyk Chopini teosed mõjutasid tugevasti paljude XIX saj. heliloojate loomingut, kellele Chopin kui esimesi romantikuid näitas teed tundekultuse kunsti rajamisel.

Euroopa muusikaelu keskuses Pariisis võis kohata möödunud sajandi esimesel poolel paljude teiste rahvaste nimekaid kunstnikke ja kirjanikke. Eriti rohkesti oli nende seas poola pagulasi. Nad olid kodumaalt lahkunud pärast Poola rahvusliku ülestõusu nurjumist. Nii tuli juba noorukina Pariisi ka Fryderyk Chopin.[67] Otse enne ülestõusu lahkus ta kodumaalt

[67] Chopini isa oli prantslane, ema — poolatar.



Fryderyk Chopin.

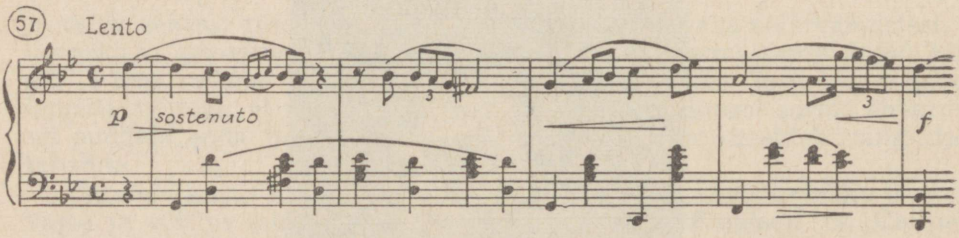
kontserdireisile. Teated ülestõusu ebaõnnestumisest jõudsid temani juba teel Pariisi. Nende muljete mõjul on loodud kuulus «Revolutsiooniline etüüd» (*c-moll*). Pariisis kasvas Chopin imetlust äratavaks klaverikunstnikuks ja heliloojaks. Ta leidis endale sõpru suurte kunstnike seas, kes teda austasid ja hoidsid. Kuid uus kodumaa ei kustutanud tema südamest ja mõtteist sünnimaad, mille järele ta väga igatses, leidmata siiski surmani võimalust seal kordki veel viibida.

Mälestuskujud

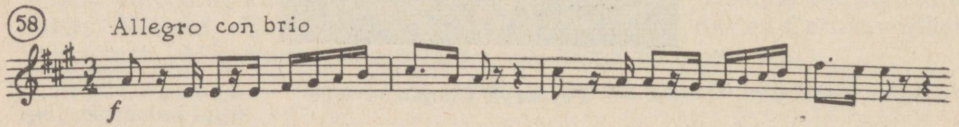
Sünnimaa elas Chopini muusikas. Kojuigatsus ja valu kodumaa saatuse pärast teravdasid mälestuspilte. Chopin kandis muusikasse need meeleolud ja tundetulva, mida äratas mälestus sünnimaast. Nendest tunde- ja meeleoluväljendustest kõlavad läbi hingepõhja jäänud mälestuskujud. Nagu kauge kaja kodukülast elustub rahulikus helgelt mõtisklevas muusikas korraga õhtukella helin või kaugusest kostev poola rahvaviis. Põletavalt valus mälestus traagiliselt lõppenud ülestõusust sünnitab Chopini muusikas kirglikke protestipuhanguid, ülestõusu sütitavate meeleolude kajastusi või süngelt ärevaid leinamõtteid.

Klassik romantikute seas

Chopini on nimetatud klassikuks romantikute seas. Ta oskas ühendada romantiliselt tundeküllase viisirikkuse oma eelkäijate, klassitsismiajastu heliloojate ennastvalitseva väljenduslaadiga. Pidurdamatu pihtimishoog ei ole Chopinile omane. Näiteks sunnib Chopin avara hingusega tundeküllase viisi liikuma mõtlikus rahulikult sammuvas rütmis, mis tundeväljendust talitseb.



Kui romantikute viisid tavaliselt tunglevad otsejoones kulminatsiooni, siis Chopinil kohtame sageli meloodiaid, mis algavad laskumisega. See annab tema muusikale erilise poolalikult uhke hoiaku, mida veelgi rõhutab poola rahvatantsudele masurkale ja poloneesile iseloomulik punkteeritud rütm viisi alguses.



Chopin tundis põhjalikult oma rahva muusikat. Kasutamata rahvaviise muutmata kujul, põimis ta siiski kõikjale nende rütmi- ja viisikäände.

Peamisel kohal klaverimuusika

Chopini looming koosneb peamiselt klaveriteostest. Teistele pillidele kirjutas Chopin üliharva. Klaverimuusika raames on aga Chopini looming väga rikas nii sisult kui ka žanridelt. Chopin viimistles oma teoseid kaua ja põhjalikult, andes igale helile suure tähendusrikkuse. Nii suutis Chopin palju öelda ka lühiteostes — neid kirjutas ta eriti sageli. Eelistatud žanrideks olid prelüüd, nokturn, etüüd, ballaad või tantsurütmile rajanevad palad — masurka, polonees, valss. Chopin oli esimene, kes tõi instrumentaalmuusikasse ballaadi. Kõik need romantismi ajal moodsad žanrid omandasid erilise poeetilise ja sügava tundesisu just Chopini muusikas.

Enne Chopini loodi etüüde peamiselt õppematerjaliks. Ka Chopini etüüdid aitavad arendada tehnilisi oskusi. Seejuures on aga tehniline võte neis allutatud sügava elamuse väljendamisele. Näiteks võib olla etüüd *c-moll*, mida on hakatud nimetama «revolutsiooniliseks». Selle etüüdi abil võib treenida vasaku käe passaažide mängimist. Kuid need tormlevad, suurt meisterlikkust nõudvad passaažid väljendavad siin traagilist ülestõusupuhangut ja valu.

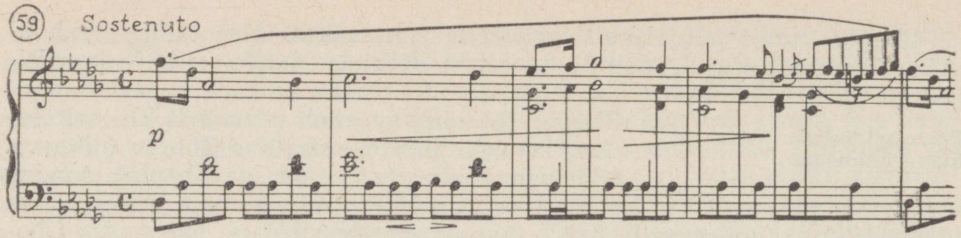
Peale lühiteoste on Chopin loonud kaks klaverikontserti, 4 skertsot ja 3 sonaati klaverile.

Klaveriteoste kõrval leidub Chopini loomingus ka mõningaid laule, mis on loodud veel noorukina sünnimaal. Nende hulgas on suurima populaarsuse võitnud soololaul «Soov» («Oleksin päikene»).

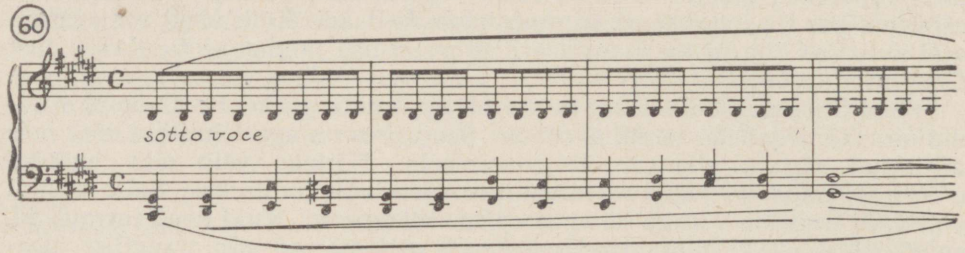
24 prelüüdi

Chopinil ei esine prelüüd enam sissejuhatusena, vaid eraldi teosena. Chopin lõi prelüüde tsüklina, mis haarab kõiki tonaalsusi («24 prelüüdi klaverile»). Selline ehtromantiline tsükkel sarnaneb paljudest meeleolult kontrastsetest peatükkidest koosnevale jutustusele. Juba tsükli alguses on vastandatud kaks kontrastset prelüüdi. Avaprelüüdi kevadiselt puhanguline, värskusest ja rõõmust pulbitsev meeleolu asendub teises prelüüdis monotoonse ja rusutud tundeseisundiga. Igas järgnevas prelüüdis on Chopin osanud avada mõne uue külje inimese tundeelus. Mõne meeleolu meisterlikuks väljenduseks on piisanud vaid mõnest taktist. Selline on näiteks masurkarütmiline prelüüd *A-duur*. Mõned prelüüdid on aga ulatuslikult arendatud ja tundeväljenduselt mitmekülgsed.

Selline on näiteks ka kuulus *Des-duur* prelüüd, mida on hakatud nimetama «Vihmapiiskade prelüüdiks». Niisuguse nimetuse sai see prelüüd tänu ühele saatehäälele, mis monotoonselt kordab üht heli. Ajuti see saatehääl katkeb, siis aga alustab uuesti oma laulu. *Des-duur* prelüüd koosneb kolmest osast. Äärmistes osades kõlab helge, rahulikult voogav viis, millele erilise meeleoluvarjundi annab nimetatud «vihmapiisa»-saatelaul.



Keskmises osas hakkab see saatelaul ootamatult kõlama nagu leinamarss. Muusika muutub dramaatiliselt süngeks.



Näib, nagu oleks meenutus ängistavast leinarongkäigust hävitanud helge mõtliku hingerahu. Kui see prelüüdi viimases osas uuesti taastub, on sellel juba väsinud ilme ja viisi põimub valusalt igatsev fraas.

KÜSIMUSI JA ÜLESANDEID

1. Jutustage Berliozi «Fantastilisest sümfooniast», pöörates eriti tähelepanu momentidele, mis lubavad seda teost pidada romantilise sümfonismi esikteoseks.
2. Iseloomustage Bizet' ooperit «Carmen» ja selle peategelast. Mille poolest erineb Carmen traditsioonilisest ooperikangelannast (renessanss- ja barokkooperis)? Milles seisneb Bizet' novaatorlus ooperi süžee valikus ja selle muusikalises teostuses?
3. Mis suhtes rikastab Chopini looming kõige enam maailma muusikakultuuri? Iseloomustage tema helikeelt kuulatud teoste põhjal ning loetlege žanrid, mis Chopini loomingus saavutasid erilise kunstiküpsuse.

ITAALIA ROMANTIKUD

XIX sajandil oli itaalia muusika arengus mõõnaaeg. Eriti soikus instrumentaalmuusika areng ning muusikaelu keskendus peamiselt ooperiteatritesse.

Sellegipoolest andis Itaalia möödunud sajandi esimesel poolel kõikide aegade geniaalseima, legendaarse tehnikaga viiulivirtuoosi Niccolò Paganini (1782—1840). Tema rajas romantilise viiulimängustiili. Paganini oli ka helilooja. Tema tehniliselt äärmiselt rasked teosed, mille seas on ka 5 kontserti, on tänaseni jäänud viiulimängu meisterlikkuse proovikiviks.

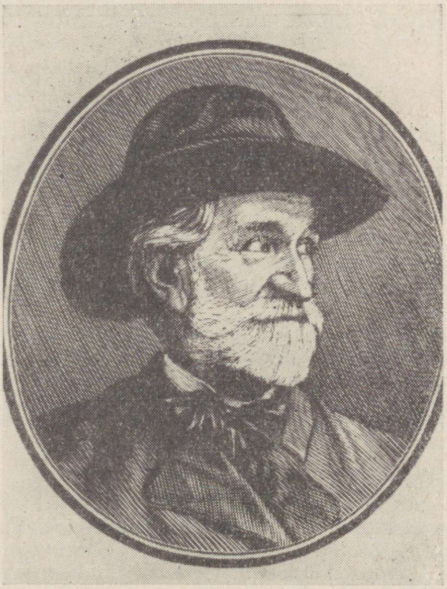
Suurimaks kujuks itaalia romantikute seas oli ooperikomponist Giuseppe Verdi.

Giuseppe Verdi (1813–1901)

Samal aastal, kui Saksamaal sündis Richard Wagner, sündis Itaalias Giuseppe Verdi. Wagneri, Bizet' ja Tšaikovski kõrval oli ta möödunud sajandi teise poole suurimaid ooperiheliloojaid. Tänapäevalgi kuuluvad Verdi ooperid kogu maailma ooperiteatrite repertuaari põhifondi ning konkureerivad edukalt kaasaegsetega. Verdi ei olnud populaarne ainult heliloojana. Ka oma isiku populaarsuse poolest oli ta heliloojate seas ainulaadne kuju. Rahvusliku vabadusvõitluse aastail oli Verdi Itaalia rahvusliku liikumise juhtide kõrval rahva suurimaid lemmikuid. Ta valiti Ühendatud Itaalia esimese parlamendi liikmeks. Mitmed laulud tema ooperitest muutusid rahva seas levides vabadusvõitluse hümnideks.

Muusikalise hariduse omandas Verdi eraviisil, sest konservatooriumi teda vastu ei võetud. Esimesed helitööd kirjutas ta 15—16-aastaselt.

Juba Verdi esimene ooper esitati väga suure eduga Itaalia kuulsas ooperiteatris «La Scala». Järgmised ooperid kasvatasid kiiresti tema kuulsust. Tellimusi tuli talle nii kodumaalt kui ka välisriikidest. Kuni 1871. aastani, millal Verdi lõpetas «Aida», kirjutas ta mõnikord isegi kaks ooperit aastas. Kuid järgmine ooper pärast «Aidat» — «Othello» — valmis alles 1886. a. Sellel pikal loominguvaheajal lõi Verdi oma surematu «Reekviemi», mis Mozarti ja Berliozi reekviemide kõrval on selle žanri parimaid. «Reekviem» on kirjutatud helilooja sõbra ja võitluskaaslase, vabadusselauliku Manzoni mälestuseks.



Giuseppe Verdi.

Verdi ooperid

Verdi kirjutas üldse kakskümmed kuus ooperit, millest kaheksa on säilitanud ülemaailmse populaarsuse tänaseni. Need on aastail 1850 kuni 1871 loodud ooperid «Rigoletto», «Trubaduur», «Traviata», «Maskiball», «Don Carlos» ja «Aida» ning viimased ooperid «Othello» ja «Falstaff».

Enamikul neist on libreto aluseks suurte näitekirjanike teosed.[68] Tänu sellele on Verdi ooperite eriti tugevaks küljeks ning suurelt osalt ka nende elujõu allikaks eredad karakterid, mida Verdi oskas väljendada lihtsa ja harukordselt viisirikka muusikaga.

Ka Verdi uuendas ooperit, kasutades seejuures osaliselt Wagneri põhimõtteid (näiteks üksiknumbrite asendamine stseenidega). Seejuures aga võitles Verdi Itaalias maad võtnud «vagneriaanluse» vastu. Ta kutsus üles oma kaasmaalasi arendama rahvuslikke traditsioone. Itaalia ooperi võlujõuks oli alati olnud viisirikkus, lauluhääle valitsemine orkestri üle. Verdi leidis, et itaalia tõsise ooperi nõrku külgi on võimalik kõrvaldada ka loobumata sellest elujõulisest traditsioonist. Ehitades ooperi üles stseenidele, ei loobunud ta siiski ka vormilt terviklikest aariatest ja ansamblitest.

Kuni Itaalias kees rahvuslik vabadusvõitlus, köitsid Verdit ooperi ainestikuna sellised teosed, mis kaudseltki puudutasid ülekohtu ja ebaõigluse või võõra võimu vastu võitlemist. Nii muutis Verdi oma kunsti rahvusliku vabadusvõitluse relvaks. Ülalnimetatud ooperitest puudutab seda teemat «Don Carlos», kaudselt ka «Trubaduur» ja «Aida». Mitmed Verdi ooperid jutustavad inimese kannatustest ja traagilisest saatusest, mida põhjustab sotsiaalne ebavõrdsus («Rigoletto», «Traviata»), või käsitlevad headuse ja kurjuse võitlust, nagu näiteks «Othello» või koomiline ooper «Falstaff».

«Rigoletto»

lõpetas Verdi 1851. a. Libreto on loodud Victor Hugo draama «Kuningas lõbutseb» järgi. Kuid erinevalt kirjanduslikust algallikast on tegevus toodud Itaaliasse, Prantsusmaa kuningakoda asendab renessansiaegne õukond Mantuas, kuningat — hertsog.

Küürakas õuenarr Rigoletto, kes sügavalt kannatab talle osaks saavate alanduste pärast, põlgab õukondlasi ja kasutab ära iga võimaluse nende pilkamiseks. Krahv Monterone, kelle tütre kergemeelne ja liiderlik hertsog on võrgutanud, neab Rigolettot, kes tema üle irvitab.

Ühel päeval avastavad õukondlased, et Rigolettol on imeilus tütar Gilda. Et kätte maksta narri pilgete eest, otsustavad nad Gilda röövida ja hertsogi paleesse viia. Teadmata, et röövitakse tema tütart, aitab ka Rigoletto ise kaasa. Palees selgub kõik. Rigoletto näeb, et teda on petetud. Rigoletto leiab bandiidi, kes on nõus hertsogi tapma. Kuid Gilda, kes armastab hertsogit, otsustab ennast ohverdada tema päästmiseks.

---

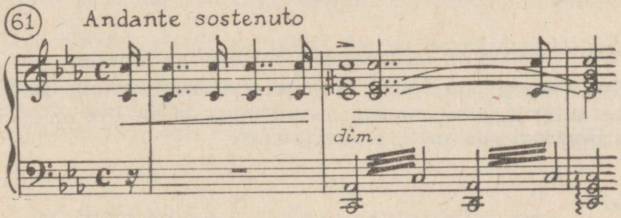
[68] «Rigoletto» on loodud Victor Hugo draama «Kuningas lõbutseb» aineil; «Trubaduur» — hispaania silmapaistva romantilise draamakirjaniku Antonio Garcia Gutiérrezi samanimelise draama aineil; «Traviata» libreto algallikaks on Alexandre Dumas-noorema draama «Kameeliadaam»; ooper «Don Carlos» põhineb Schilleri samanimelisel draamal. Viimased kaks ooperit on Shakespeare'i-ainelised (algallikad «Othello» ja «Windsori lõbusad naised»). Shakespeare'i loomingust pärineb ka Verdi varasel loominguperioodil loodud ooperi «Macbeth» süžee.



Stseen G. Verdi ooperist «Rigoletto».

miseks. Hertsogi laiba asemel leiab Rigoletto oma tütre surnukeha. Paljude inimeste õnnetuse põhjustaja hertsog aga lõbutseb sel hetkel juba uue armsamaga ning Rigoletto ahastusi saadab hertsogi muretu lauluke.

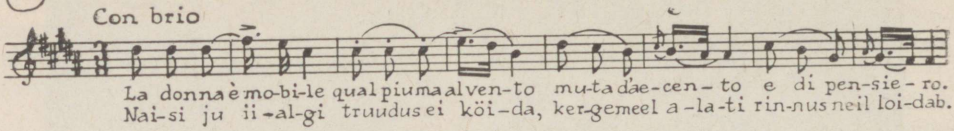
«Rigoletto» muusikas on kõige tähtsamaks motiiviks sünge needuse teema, mis kõlab otse ooperi sissejuhatuse algul.



See läbib kogu ooperit, sümboliseerides Rigolettole vaenulikku saatust. Nagu see romantilistes teostes ikka on, nii võidab ka «Rigolettos» saatus: õuenarr on vaid mängukann saatuse käes, hertsog ja õukondlased — saatuse tahte kergemeelsed, muretud teostajad, kelle käes on võim otsustada alamate elu üle.

Romantilisi karakterite, tunnete ja kirgede kontraste kehastab Verdi muusika suure ilmekusega. Needuse teema vastaspooluseks on hertsogit iseloomustavad lõbusad ja kergemeelsed viisid: tarantella rütmiga ballaad I vaatuses ja eriti lõbus lauluke viimasest vaatusest, mis sai rahva seas populaarseks veel enne ooperi esietendust.

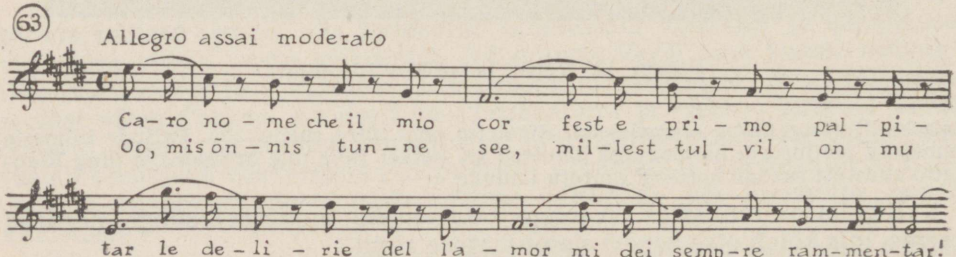
(62)



Mitmekülgne kuju on Rigoletto. Narri osas iseloomustab teda tujutsev nurgelise rütmiga muusika. Tema kannatused leiavad väljenduse dramaatilistes või ahastavates viisides. Duetis Gildaga (I vaatuse 2. pilt) muutub Rigolettot iseloomustav muusika õrnaks, viis voolab rahulikult ja sellesse on põimunud hellust väljendavad viisikäänud.

Väga ilusad meloodiad iseloomustavad Gildat. Eriti kuulus on tema aaria esimese vaatuse teisest pildist. Vaeseks üliõpilaseks riietatuna tungib hertsog linnaäärsesse majja, kus Gilda elab maailma eest varjatuna. Noored armuvad. Pärast «üliõpilase» lahkumist andub Gilda unistustele. Selle aaria meloodia on ääretult lihtne ja veelgi lihtsam on saade, mis toetab aaria naiivselt siirast õrnuseavaldust.

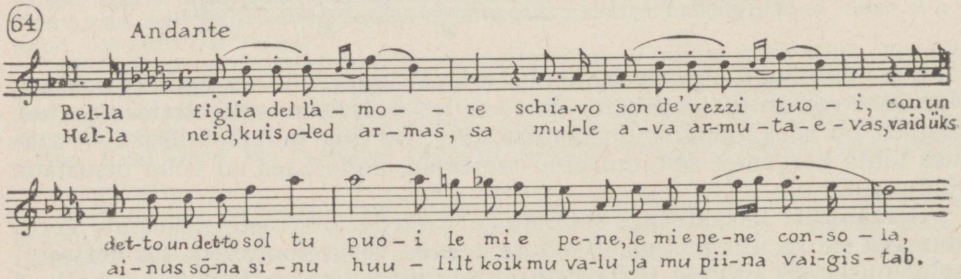
(63)



Eriti tähelepanuväärsed on «Rigoletto» koorid ja ansamblid.

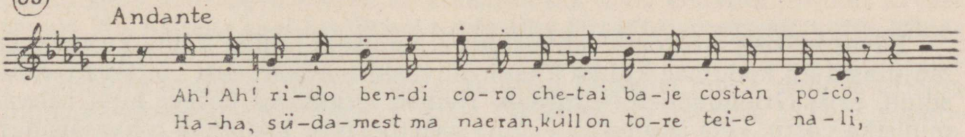
Suure meisterlikkusega on Verdi viimase vaatuse kvartetis ühendanud ühtseks tervikuks neli karakterilt täiesti erinevat viisi. Igaühel on siin omad mõtted ja neile vastav muusika. Hertsogi viis on võrgutav ja anuv.

(64)



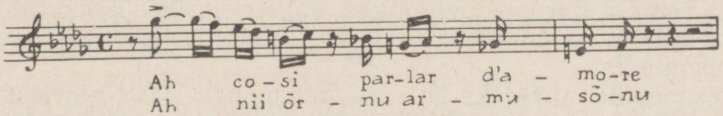
Bandiit Sparafucile õde Maddalenat, keda hertsog võrgutada püüab, iseloomustab sädelev, koketeeriv ja kelmikas muusika.

(65)



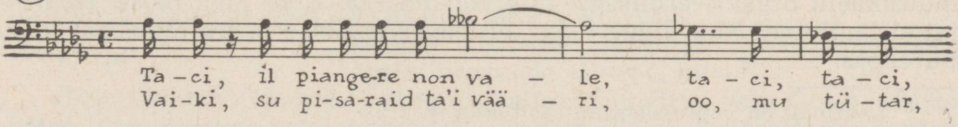
Neid kõrvalt kuulava Gilda viis on kujundatud ohkeid ja hingevalu väljendavatest viisikäikudest.

(66)



Rigoletto bassiviis aga on tõsine ja raskemeelne.

(67)



KÜSIMUSI JA ÜLESANDEID

1. Loetlege G. Verdi tähtsamad ooperid. Millised teemad inspireerisid heliloojat kõige enam?
2. Iseloomustage lühidalt Verdi muusikat, kasutades näidetena kuulatud katkendeid tema ooperitest.
3. Võrrelge Verdi ja Wagneri loomingut. Kuidas kajastuvad kummagi helilooja muusikas nende seisukohad ooperižanri olemuse suhtes? (Eriti pöörake tähelepanu hääle ja orkestri osale muusikalis-dramaturgilises arengus.)

PÕHJAMAADE ROMANTIKUD

Möödunud sajandil hakkas kujunema rahvusliku värvinguga professionaalne muusika Skandinaavias ja Soomes. Taanis rajasid rahvusliku koolkonna Niels Gade ja Johannes Hartmann. Johann Romani loetakse «rootsi muusika isaks». Soome esimeste professionaalsete heliloojate seas oli kõige silmapaistvamaks Helsingi esimese sümfooniaorkestri organiseerija Robert Kajanus. Norras võitlesid rahvusliku kunsti eest Rikard Nordraak, Halfdan Kjerulf ja «Norra Paganini» Ole Bull. Põhjamaade noor professionaalne muusika võitles saksa sentimentaalse muusika mõjuga. Selles võitluses toetuti rikkaliku rahvaloomingu omapärale.

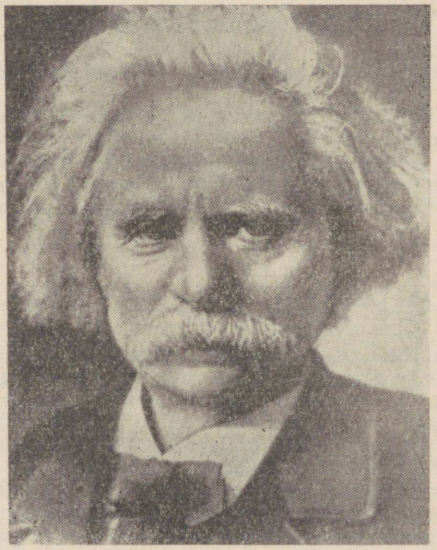
Vaatamata põhjamaade professionaalse muusika noorusele mõjutasid nad kahe geeniuse loomingu kaudu juba viimasel sajandivahetusel teiste Euroopa maade muusikat. Need olid norralane Edvard Grieg ja soomlane Jean Sibelius. Mõlemad on tugevat mõju avaldanud ka eesti muusikale.

Edvard Grieg (1843–1907)

Edvard Grieg oli Norra rahvusliku ärkamisaja laulik. Tema kujunemist mõjutasid nii kodumaa kui ka Taani rahvusliku kunsti eest võitlevad muusikud, eriti Griegi sõber Nordraak. Nemad ergutasid Griegi huvi rahvamuusika vastu. «Ma ammutasin suuri väärtusi oma kodumaa rahvaviisidest ja sellest varandusest, mis on norra vaimu ammendamatu allikas, püüdsin ma luua rahvuslikku kunsti» — nii on Grieg ise iseloomustanud oma loomingulisi taotlusi. Grieg oli esimene Põhjamaade helilooja, kes suutis tõsta norra muusika Euroopa klassikalise kunsti tasemele. Ja Griegi looming avas ka maailmale norra rahvamuusika kordumatult omapärase ilu. Grieg oli ka esimesi Euroopa heliloojaid, kelle muusikas hakkasid ilmnema jooned, mis hiljem sajandivahetusel said tüüpiliseks uuele suunale — impressionismile [69].

Griegi esimeseks õpetajaks oli ema, kes mängis hästi klaverit. 12-aastaselt alustas Grieg loominguga. Tema esimesed teosed pälvisid Ole Bulli kiituse ning viimase õhutusel saadeti Grieg viieteistkümneaastaselt Saksamaale Leipzigi konservatooriumi. Grieg oli mitmekülgne muusik (helilooja, pianist, dirigent, pedagoog). Nii suutis ta palju korda saata norra muusikaelu organiseerimiseks ja arendamiseks. Koos oma naise, tunnustatud lauljatari Nina Hagerupiga propageeris Grieg norra muusikat kogu Euroopas.

[69] Lähemalt on impressionismi käsitletud lk. 152.



Edvard Grieg.

Grieg oli patrioot ja veendunud demokraat. Võtmata küll otseselt osa poliitilisest võitlusest, käitus ta kunstnikuna alati kodanikueetikat arvestavalt. Nii näiteks keeldus Grieg protestiks Dreyfusi-protsessi vastu esinemast dirigendina Pariisis.

Griegile avaldasid lugupidamist mitmed Euroopa maad, valides ta oma muusika-akadeemiate liikmeks. Koos Tšaikovskiga valiti ta 1893. a. Cambridge'i ülikooli muusika-audoktoriks.

Sisukate lühiteoste suurmeister

Griegi loomingu kõige arvukama ja tähtsama, ühtlasi kõige populaarsema osa moodustavad soololaulud ning klaveri- ja orkestripalad. Grieg oskas ka miniatuurides öelda väga palju ja olulist oma kodumaa ja rahva ning iseenda kohta. Tema muusikas põimub siiras lüürika muinasjutukujudega. Siin kajastub sügav kiindumus kodumaasse ja rahvakunsti, Norra looduse karske ja kirgas ilu, norralase uljas karakter, südamlik huumor, norra muinasjuttude fantaasiamaailm mäevaimude — trollide ja koboldidega. Griegi loomingus kohtame harva kurva, raskemeelse meeleolu väljendust. Sageli kõlavad Griegi muusikas lihtsad rahvalaulu- või tantsuviisid.

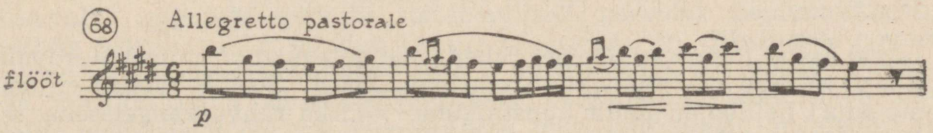
Suurteoseid lõi Grieg harva, kuid nende seas on sellised üldtuntud poeetilised teosed nagu klaverikontsert *(a-moll)*, klaverisonaat, sonaat tšellole ja klaverile ning 3 sonaati viiulile ja klaverile.

«Peer Gynt»

Erilise kuulsuse saavutas Grieg muusikaga Ibseni draamale «Peer Gynt».[70]

«Peer Gyntile» loodud 22-st muusikalisest numbrist valis Grieg kaheksa kõige õnnestunumat ja kujundas nendest kaks kontrastsete osadega orkestrisüiti kontsertettekandeks.

Esimene süit algab «Hommikumeeleoluga», milles väljendub rõõm looduse ärkamisest ja hommikuvärskusest. Meloodiat alustab flööt,

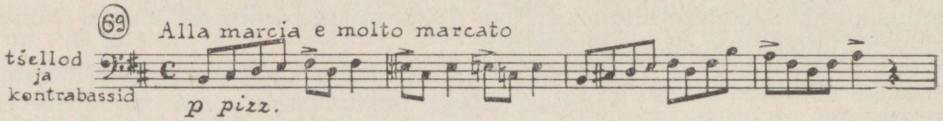


edasi kandub see oboele ja üha uutele soolopillidele, kuni kasvab viiulite hõiskamiseks. «Hommikumeeleolule» järgneb rangelt tõsine ja kurb «Åse surm»[71], esitatud

[70] Peer Gynt oli juba poisikesena elava kujutlusvõimega, rahutu ja seiklushimuline. Sirgunud noormeheks, jättis ta maha kodukoha ning läks laia maailma õnne otsima. Imeväärsed seiklused ootasid teda ees. Ta sattus mäevaimude juurde, nägi idamaid, õppis tundma nii maailma võlusid kui ka tema alatust. Lõppeks tõi kojuigatsus Peer Gynti kodumaale tagasi. Vanana ja väsinuna jõudis ta kodukohta, kus teda ikka veel ootas noorpõlve armastatu Solveig. Kaugel maailmas õnne otsides oli Peer Gynt kaotanud oma tõelise õnne kodumaal.

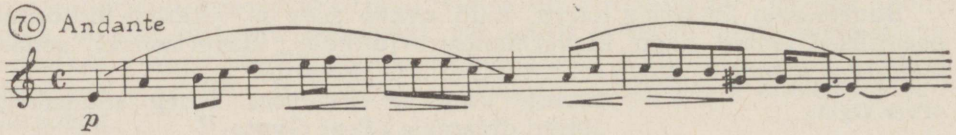
[71] Åse oli Peer Gynti ema. Ibseni draamas on Åse surmastseen üks mõjukamaid.

ainult keelpillidelt. Kolmandaks osaks on «Anitra tants». Beduiini pealiku tütre idamaiselt salapärases tantsus vaheldub erk *pizzicato*-motiiv kirgliku lembeviisiga. Süidi lõpetab groteskne pildike norra muinasjutumaailmast — «Mäekuninga lossis».



Teist süiti esitatakse harvem. Selle populaarsemad osad on teine — «Araabia tants» ja viimane — «Solveigi laul», mida tihti esitatakse ka vokaalnumbrina.

«Solveigi laulu» viisi aluseks on norra rahvaviis, mida helilooja siiski täpselt ei korda. Viisi erilist karget kõla rõhutab norra rahvamuusikale iseloomulik omapärane viisikäänd muusikaliste lausete lõpul (sellist viisikäändu võib kohata Griegi loomingus mujalgi).



Meeleoluka kontrasti toob sellesse lihtsasse laulu norra tantsurütme meenutav huikelise karakteriga mažoorne episood.

Jean Sibelius (1865–1957)

Igal aastal toimuvad Soomes Sibeliusele pühendatud muusikafestivalid, millest võtavad osa muusikud kogu maailmast. Soome rahvas ei austa oma suurt heliloojat ainult kunstnikuna, vaid ka rahvuskangelasena, sest Sibeliuse muusika etendas tähtsat osa soomlaste võitluses rahvuslike õiguste eest.

Sibeliuse elu ei olnud väliselt sündmusterikas. Kodukohast Hämeenlinnast siirdus ta õppima Helsingisse, sealt edasi Berliini ja Viini. Hiljem töötas ta mõnda aega Helsingis muusikaõpetajana. Peagi andis riiklik stipendium Sibeliusele võimaluse täielikult heliloomingule pühenduda.

Põhjamaade suurim sümfoonik

Sibelius saavutas ülemaailmse kuulsuse sümfooniliste suurteoste loojana. Kõik tema tähtsamad helitööd on kirjutatud sümfooniaorkestrile. Need on 7 sümfooniat, programmilised sümfoonilised poeemid ja viiulikontsert. Olulise osa Sibeliuse loomingust moodustavad ka programmilised sümfoonilised süidid, mis on koostatud



Jean Sibelius.

muusikast lavateostele. Nende hulka kuulub ka muusika A. Järnefeldti draamale «Surm», mille üheks osaks on erakordselt populaarne «Kurb valss».

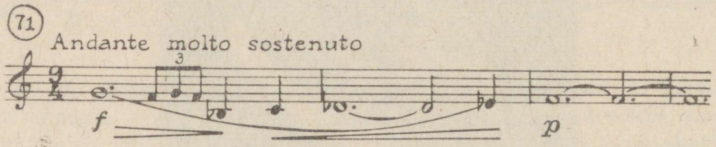
Jõuline ja suurejooneline muusika

Sibeliuse suurteosed mõjuvad enamasti sümfooniliste saagadena. Sageli on nad juba programmi kaudu seotud soome muistendite, saagade või «Kalevala» kujudega (näiteks sümfoonilised poeemid Lemminkäisest). Kuid ka teostes, millel puudub taoline programm, on Sibeliusele omane eepiline väljenduslaad. Muusika areneb kiirustamata, suursuguse tõsidusega. Tihti on tunda põhjamaiselt hämarat saagalikkust. Mõni rahvaviisitaoline meloodia flöödi või oboe esituses toob heledamaid meeleolu- ja kõlavärve. Väga iseloomulikud on basside tumedast sügavikust ootamatult kerkivad kõlamassiivid täis ähvardavat protesti ja äikesemeeleolu. Eriti jõuliselt on Sibelius neid meeleolusid väljendanud sümfoonilises poeemis «Finlandia», teoses, mis õhutas soome rahvast vabadusvõitlusele.

Soomepärasus, viisi- ja värvirikkus

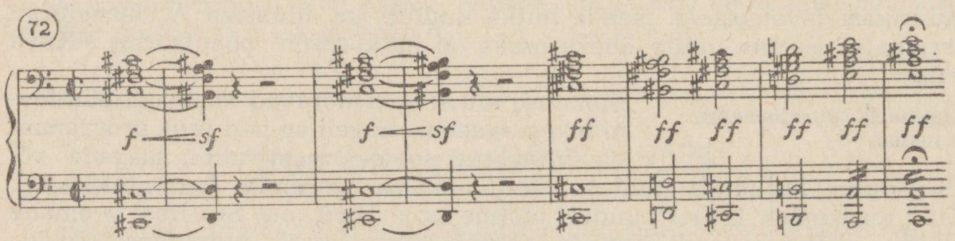
Nagu kõik rahvuslike koolkondade ja klassika rajajad möödunud sajandil (Chopin, Glinka, Grieg jt.), nii kajastas ka Sibelius oma rahva elu ja loomust ning õppis tema lauludest. Seejuures puudub aga Sibeliuse teostes üldse rahvaviiside tsiteerimine. Tema muusika on oma põhiolemuselt sügavalt soomepärane, nagu on soomepärane Sibeliuse kogu maailmatunnetus.

Romantikuna omistas ka Sibelius suurt tähtsust meloodiale. Tal oli erakordne anne kasvatada väikesest viisikäänust ulatuslikku ning üha uuenevat meloodiat, tuues sellesse aina uusi ootamatuid harmooniavärvinguid. Suurepäraseks näiteks sellest on ainulaadne inglissarvesoolo Sibeliuse poeemis «Tuonela luik». Inglissarve meloodia kajastab siin harukordse ilmekusega nii Tuonela jõe mustavate vete laiska kulgu kui ka neid valitseva Tuonela luige salapärast laulu.

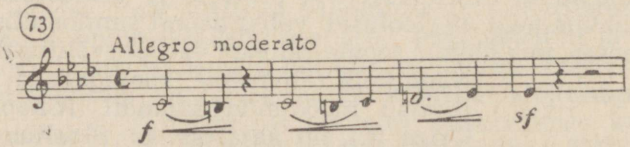


«Tuonela luik» on silmapaistvaks näiteks ka Sibeliuse tugevalt arenenud värvimeelest. Ta kuulub esmajoones nende heliloojate hulka, kes (nagu Berlioz ja Wagner) olid suured kõlamaalingute meistrid. Luues oma teoseid ajal, mil Euroopas valitsesid juba uued suunad, omandas Sibelius kõlavärvide osas mõndagi impressionistidelt.

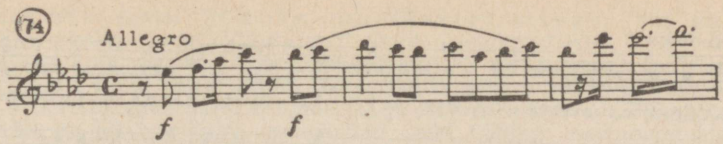
«Finlandia» on Sibeliuse kõige kuulsam teos. Selle poeemiga esines ta aktiivse ja mõjuka võitlejana soome rahva õiguste eest. «Finlandia» algab raskemeelse sissejuhatusega. Üle sajandite kandunud kannatusintonatsioon kõlab siin hiiglase raske ja ähvardava ohkena.



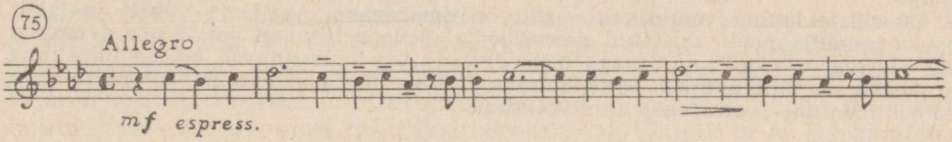
Sama motiiv valitseb ka poeemi järgmises, kiiretempolises lõigus (*allegro moderato*),



omandades siin üleskutsuva ilme, mida rõhutavad vaskpillide jõulised, ärevad saatemotiivid. Lõik lõpeb suure üldpausiga, mille järel algab «Finlandia» keskne osa. Energiliselt kõlavad basside sammud, millele peagi lisandub võitlusvalmidust väljendav puupillide teema.



Muusika muutub üha rühikamaks ja sõjakamaks. Mõjuva kontrastina kõlab episood, milles teema saab vaikse, harda palvuse väljendajaks. See on «Finlandia» kõige südamessetungivam episood, mida sageli esitatakse iseseisva koorilauluna.



KÜSIMUSI JA ÜLESANDEID

1. Millised jooned olid iseloomulikud Põhjamaade rahvuslikele koolkondadele nende kujunemisajastul?
2. Iseloomustage E. Griegi suhtumist rahvamuusikasse. Kuidas avaldus see tema loomingus? Tooge näiteid kuulatud teostest.
3. Jutustage lühidalt J. Sibeliuse sümfoonilisest loomingust. Milline osa on programmilisusel Sibeliuse muusikas?

VENE ROMANTIKUD

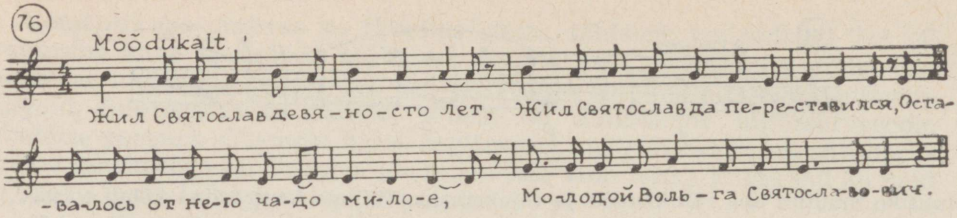
Talupojalaul ja linnaromanss vene rahvusromantilise heliloomingu lättena

Venemaa majandusliku ja kultuurilise mahajäämuse tõttu langes kutselise heliloomingu algus siin tunduvalt hilisemasse ajajärku kui Lääne-Euroopas. Rahvuslik komponistide koolkond, mis hakkas kujunema XVIII sajandi viimasel kolmandikul (Lääne-Euroopas tegutsesid sel ajal Viini klassikud), jõudis klassikalise küpsuseni alles XIX sajandi teisel veerandil M. Glinka loominguga (lääne heliloojaist alustasid oma tegevust M. Glinkaga enam-vähem ühel ajal R. Schumann ja F. Chopin).

Varasemal perioodil oli kõige laialdasemalt levinud muusikaliigiks erakordselt rikkalik rahvamuusika. Rahvas on jäädvustanud muusikasse oma kombed, töö ja ajaloo ning põiminud lauluks oma mured ja rõõmud.

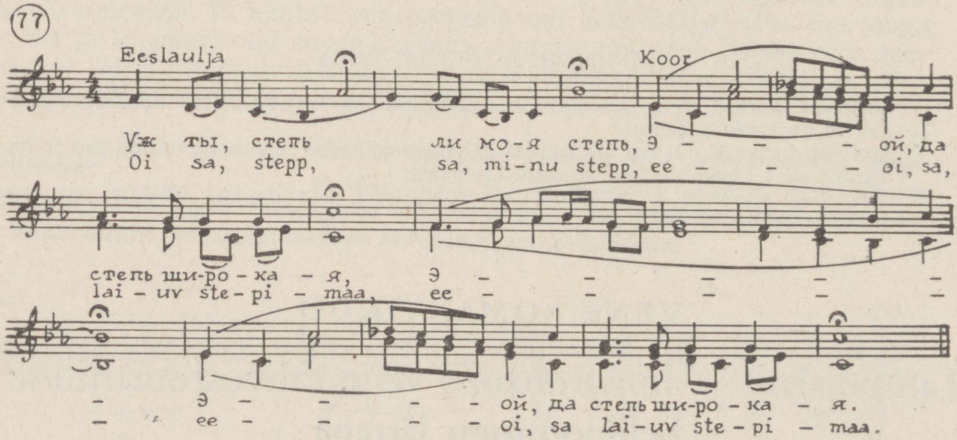
Vanimad laulud — t ö ö - ja t a v a n d i l a u l u d — pärinevad kaugest ürgühiskondlikust ajast. Neis kajastub muistsete slaavlaste peamine tegevusala — põlluharimine — ning rahva usk loodusjõudude vägevusse.

Vana päritoluga on ka b õ l i i n a d. Need on jutustava sisuga pikaldased, omapärase poolkõnelise-poollaululise meloodiaga laulud, mida esitati kas üksi või mitmekesi:



Sügavalt tundeelamuslikud on lüürilised laulud, mis tekkisid XVI—XVII sajandil.

Lüüriliste laulude muusikaline stiil on omapärane. Aeglaselt, vabalt ja laialt voolab eeslaulja poolt alustatud peameloodia. Sellega liituvad varsti teised lauljad kaashäältega, mis on samuti väga meloodilised. Aeg-ajalt sulavad hääled ühte ning hargnevad siis jälle mitmeks meloodiliseks liiniks. Nii moodustub omapärane ja vaba poolpolüfooniline-poolhomofooniline faktuur:



Ka rahva instrumentaalmuusikal on vanad traditsioonid. Juba kauges minevikus meisterdati mitmesuguseid vilesid ja sarvi, millel mängitud viisid andsid hoogu tantsule või olid kaaslaseks karjarajal ja jahilkäigul. Mahedalt helises kolmnurkne kandletaoline gusli, mille saatel laulikud tavatsesid vesta bõliinalugusid.

Rahva poolt sajandite vältel loodud traditsioonid said kindlaks aluseks ka kutseliste heliloojate loomingule. Hulgana leidub vene heliteostes rahvamuusika varasalvest pärinevaid viise, samuti rahvaloominguga ilmses suguluses olevaid, kuid helilooja poolt vabalt arendatud kujundeid. Võib kohata ka omaloomingulisi, kuid rahvaviisidele väga sarnaseid meloodiaid. See annab vene heliloomingule silmatorkavalt ereda rahvusliku värvingu ning teeb vene heliloojate koolkonna möödunud sajandil tegutsenud rahvusromantiliste koolkondade hulgas üheks tugevamaks.

Kuid peale talupojalaulu on vene rahvuslikul heliloomingul veel teine allikas — linnaromanss, mis kuulub üldrahvaliku nähtusena sama lahutamatult vene linnaolustikku kui talupojalaul maakeskkonda.

Romanss levis seoses koduse musitseerimisega, mis sai Venemaal tagasihoidliku alguse juba XVII sajandi lõpul aristokraatlikest ringkondadest ning muutus XIX sajandi alguseks kõige armastatumaks musitseerimisvormiks. Muusikaõhtuid korraldati nüüd mitte ainult kõrgaristokraatia salongides, vaid — ja üsna laialdaselt — ka väikemõisnike, kaupmeeste ja ametnike kodudes. Harrastati klaveri-, harfi-, viiuli- ja kitarrimängu (moodustati isegi väikesi instrumentaalansambleid) või lauldi romansse.

Koduse musitseerimise laialdane levik mõjutas tugevasti XIX sajandi esimesel poolel tegutsenud vene heliloojate loomingut. Lihtsad tantsud, variatsioonid populaarsetele viisidele ja muud väiksemad palad võtavad enda alla valdava osa tolleaegsest instrumentaalloomingust.

Eriti rohkearvuline on aga laululooming. Laule ja romansse, mis on nii esitajale kui kuulajale jõukohasemad kui instrumentaalteosed, ei ole vene heliloomingus ei varem ega hiljem kirjutatud nii suurel hulgal kui XIX sajandi esimesel poolel. Laulužanrid on tähtsal kohal ajajärgu suurimate heliloojate, esimeste vene muusikaklassikute M. Glinka ja A. Dargomõžski loomingus. Nende kõrval olid väga viljakateks romansimeistriteks A. Aljabjev, A. Varlamov, A. Guriljov ja A. Verstovski. Muusikaõhtute repertuaari eest hoolitsesid sageli ka laiemale üldsusele tundmatud asjaarmastajad.

XIX sajandi esimese poole vene romanssi, nagu selleaegset poeesiatki, millega romansi areng käib käsikäes, mõjutas tugevasti valitsev kunstisuund — romantism, mis sajandi alguses avaldus liigutavalt sentimentaalses laadis. Vastavalt sellele on suurem osa XIX sajandi esimesel poolel loodud laule lüürilised tunderomansid — nukrad, igatsevad ja hingestatud, vahel lausa südantlõhestavalt ülihingestatud. Peamiseks tundeväljendajaks on väga laulev meloodia, mis voolab sujuvalt klaveri või kitarri tagasihoidliku saate taustal.

Üheks armastatumaks tundelaulu liigiks, mis köitis paljusid poeete ja komponiste, eriti sajandi 20-ndatel aastatel, oli elegia (nende hulka kuulub näiteks M. Glinka üks esimesi romansse — melanhoolne ja intiimne «Mind ära ahvatle»).

Rohkesti kirjutati ka nn. vene laule. Selles laululiigis on ühendatud professionaalne kunst ja rahvaloomingu elemendid. Taotledes rahvuslikku omapära, jäljendasid poeedid ja heliloojad folkloori kujundeid. Mõnedes teostes, näiteks A. Varlamovi populaarsetes lauludes «Tuisk» ja «Punane sarafan» on folkloorilähedus niivõrd suur, et neid võiks pidada rahvalauludeks. Vene laulude hulka kuulub ka A. Aljabjevi üks tuntumaid laule «Ööbik», mille muusikale on ilmset mõju avaldanud ka tollal moes olnud mustlasmuusika.

Möödunud sajandi 20-ndatel aastatel ilmus vene vokaalmuusikasse ka ballaad — romantiline, enamasti fantastilise või dramaatilise sisuga jutustav laul. Ballaadi, mida on viljelnud F. Schubert, E. Grieg ja teised Lääne-Euroopa laulumeistrid, tõi vene heliloomingusse A. Verstovski. A. Verstovski armastas kasutada pingelise sündmustikuga tekste, nagu see on tema tuntuimas ballaadis «Must sall». Vastavalt sellele on ärev ja dramaatiline ka tema ballaadide muusika.[72]

Elav romansikultuur mõjutas ka teisi muusikaliike. Vene romansi kõige iseloomulikumad omadused — hingestatus ja laulev meloodia — tungisid sümfoonilisse muusikasse, ooperiaariatesse ja -kooridesse ning teistesse žanridesse, ilmestades ka neid romantilise tundeküllusega.

[72] Aleksander Verstovski peamiseks loomingualaks ei ole siiski laul, vaid ooper. Tema ooperitest sai eriti populaarseks «Askoldi haud» (1835) — meloodiarikas, köitva intriigi ja pingeliste situatsioonidega romantiline teos, mille edu vene ooperilavadel kestis veel XX sajandi alguseski.

Mihhail Glinka (1804–1857)

Vene klassikaliste muusikatraditsioonide kujunemine

Vene heliloomingu rahvuslik olemus ilmneb juba esimeste, XVIII sajandi lõpus ja XIX alguses tegutsenud vene rahvusest komponistide loomingus. Ent paratamatult lasus tolleaegsel loomingul ka küllalt tugev lääne mõju, sest eeskujude ja õppimisvõimaluste puudumise tõttu omal maal tuli teoreetilised teadmised omandada lääne komponistidelt ja lääne eeskujudele tuginedes. Ka professionaalne tase oli veel ebaühtlane ja teosed sageli mitte küllalt kunstiküpsed.

Murrangu vene muusikasse tõi Mihhail Glinka. Võttes kokku eelkäijate paremad saavutused, tõstis ta need uuele, klassikalisele tasemele. Glinka on seega klassikalise koolkonna rajaja vene muusikas.

P. Tšaikovski ütles kord Glinka sümfoonilise teose «Kamaarinskaja» kohta: «Nagu tammetõrust kasvab tamm, nii on võrsunud sellest teosest kogu vene sümfonism». Tšaikovski mõtles siin küll ainult sümfoonilist muusikat, kuid tema sõnu võiks laiendada kogu Glinka loomingule, sest ka teistes tema poolt viljeldud žanrides, eriti ooperites, kujunesid välja vene klassikalise heliloomingu põhiomadused.

Esimesena vene heliloojaist taotles Glinka oma loomingus teadlikult rahvuslikkust, püüdmata joonduda lääne eeskujude järgi. Teda on sageli võrreldud Puškiniga, sest nende teened vene rahvusliku kunsti kujundamisel on ühesugused. «Nad mõlemad lõid vene keelt, üks luules, teine muusikas,» kirjutas Glinka ja Puškini kohta V. Stassov, üks suuremaid vene kunstikriitikuid möödunud sajandil.

Glinka loomingu rahvuslikkus ei ilmne üksnes helikeeles, vaid avaldub ka teoste ainestikus. Talle pakkusid materjali episoodid rahva elust ja ajaloost, legendid ja muinasjutud, vanad kombed ja olustik.

Sidemed rahva elu ja folkllooriga teevad Glinka loomigu omaseks ja mõistetavaks kõige laiematele hulkadele. Luua mitte asjatundjate kitsale kildkonnale, veel vähem meelelahutuseks aadliseltskonnale, vaid kogu rahvale — selles nägigi Glinka oma peasihti. Oma kaasaegset komposit-sioonitehnikat valdas Glinka silmapaistvalt hästi, vaatamata sellele, et oli muusikaõppeasutuste puudumise tõttu Venemaal peaaegu iseõppija.[73]

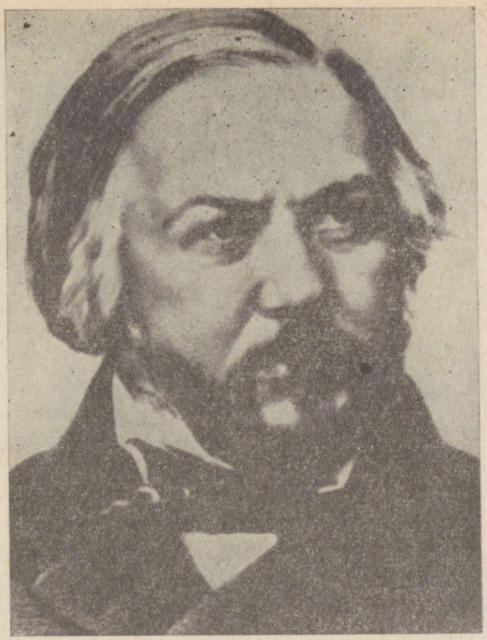
«Ivan Sussanin»

Glinka loomingus on kesksel kohal ooperid «Ivan Sussanin» ning «Ruslan ja Ludmilla».

«Ivan Sussanini» kirjutamise mõte tekkis Glinkal Itaalias, kuhu ta sõitis 1830. aastal. Itaalia, ooperi kodumaa, kuulus oma õitsva laulukultuuriga, oli kõikide maade muusikutele juba ammust ajast otsekui palverännakute maaks. Ka Glinka reisi peamiseks põhjuseks oli soov tundma õppida itaalia laulukunsti. Ent mida kauem ta siin viibis, seda enam hakkas ta aru saama oma maa rahvamuusika ilust ning mõlgutama mõtteid vene muusika arendamise võimalustest. Nii tekkiski võõra rahva ja võõra muusika keskel vene rahvusliku ooperi loomise idee.

---

[73] Glinka võttis ainult viis kuud tunde ühelt omaaegselt kuulsalt saksa muusikateoreetikult.



Mihhail Glinka.

«Ivan Sussanini» süžee põhineb ajaloolisel episoodil XVII sajandi algusest, mil Venemaad ähvardasid vallutada poolakad. Haaratuna lõkkelelöönud partiotismitundest, astus rahvas üksmeelselt võitlusse anastajate vastu. Kodumaa-armastusest sooritati rohkesti kangelastegusid. Üks paljudest rahvakangelastest oli talumees Ivan Sussanin, kes, olles teejuhiks vaenlase väesalgale, eksitas selle paksu metsa. «Tõin teid siia, kus isegi hall hunt ei käi, kus on vaid hirm ja surm,» avaldas ta lõpuks poolkülmunud ja pikast teekonnast väsinud poolakatele tõe. Raevunud poolakad tapsid Sussanini, kuid hukkusid ka ise, leidmata väljapääsu lummetuisanud tihnikust.

Ooperi tegevus algab vene talupoja igapäevases elumiljöös. Rahva mõtted on nende juures, kes võitlevad kodumaa eest. Lahinguväljalt saabub rõõmustav sõnum: poolakad on maalt peaaegu välja tõrjutud, võit ei ole enam mägede taga.

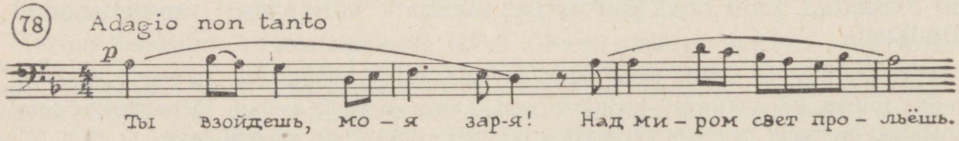
Ent ka poolakad on võidus kindlad. Särava ja suurejoonelise balliga kuningas Sigismundi lossis pühitseb šlahta seda juba ette. Poolakaid iseloomustab Glinka ballitantsudega. Üksteise järel kõlab neli suursugust tantsu — balli avatantsuna pidulik ja enesekindel polonees (kooriga), seejärel temperamentne krakovjak, sujuv valss ja erksarütmiline masurka.



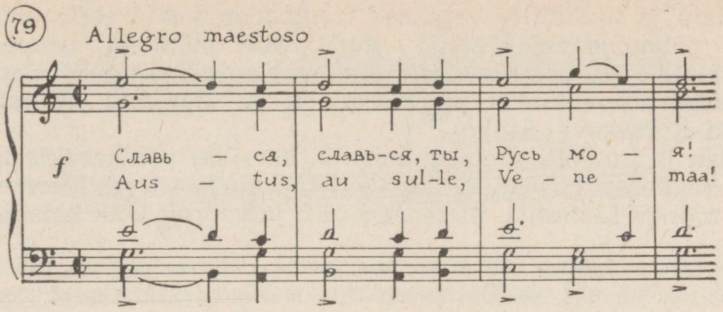
Stseen M. Glinka ooperi «Ivan Sussanin» viimasest vaatusest.

Edasi kandub tegevus taas Venemaale. Sussanini üksmeelses peres tehakse ettevalmistusi peretütre Antonida pulmadeks. Kuid ootamatult tuleb majja mure: õuest kostub karedaid hääli ja tuppa astuvad kutsumata külalised — poola sõdurid, kes nõuavad, et peremees juhataks kõige otsemat teed Moskvasse. Sussanin keeldub. Ent kui poolakad püüavad teda ära osta kullaga, valmib tema mõtteis julge plaan. Ta teeskleb nõusolekut ja lahkub, et täita oma kohust kodumaa ees.

Enne surma laulab Sussanin oma ainsa aaria. See on sügav ja tõsine monoloogmõtisklus kolmeosalises vormis (ABA) sissejuhatusega. Sussaninil on raske lahkuda elust ja oma kalleist kodustest, kuid ta läheb saatusele vastu rahulikult ja kindla usuga kodumaa helgesse homsesse:



Ooperi patriootiline mõte kõlab eriti jõulisena epiloogi kooris. Sõda on lõppenud. Rahvas koguneb Moskva Punasele väljakule, et laulda ülistuslaulu kodumaale ja võidutoojaile. «Austus, au sulle, Venemaa!» vallandub inimeste südameist juubeldav rõõm:



«Ivan Sussanini»[74] esietendusaasta — 1836 — on tähtsaks verstapostiks vene muusikaajaloos: see aastaarv tähistab mitte ainult vene klassikalise ooperi, vaid ka kogu vene klassikalise heliloomingu sündi. Paljud haritlased-demokraadid, teiste hulgas A. Puškin, V. Odojevski ja V. Žukovski, tervitasid uut ooperit vaimustusega ning mõistsid selle pöördelist tähtsust vene muusikas. Kuid oli ka teistsuguseid arvamusi. Eriti põlglikult suhtus esimesse vene klassikalisse ooperisse aristokraatia. Jäme lihtrahvaooper, labane kutsarite muusika, mis kõlbab külatänavale ja kõrtsi, aga mitte ooperilavale — need väljendid võtavad kokku aristokraatide seisukoha, mis tulenes üleolevast suhtumisest rahvasse ja rahvaloomingusse ning pealiskaudsest, meelelahutuslikku kunsti eelistavast maitsest.

«Ruslan ja Ludmilla»

Varsti pärast «Ivan Sussanini» esietendust hakkas Glinka mõtlema uuele ooperile. Seekord köitis teda muinasjutuline ainestik — Puškini noorpõlvepoeem «Ruslan ja Ludmilla». Oma kavatsustest kõneles ta Puškinile, kes ilmutas asja vastu elavat huvi ning lubas hakata libretistiks. Kuid kahe suure kunstniku koostöö katkestas Puškini ootamatu surm 1837. a.

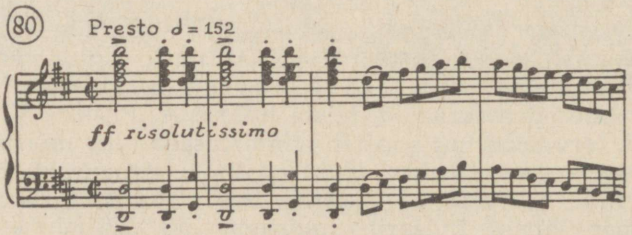
«Ruslan ja Ludmilla», mis tuli lavale 1842. a., on eepiline ooper, esimene omataoline ooperiajaloos. Uus ooperitüüp, välja kasvanud vanadest bõliinadest, (vahel nimetatakse seda ka ooper-bõliinaks) on läbinisti rahvuslik. Rahulikult ja laialt, nii, nagu laulis-jutustas oma lugusid muistne laulik, arenevad sündmused ka ooper-bõliinas. Teravat konflikti, mis puudub bõliinades, ei ole ka seda tüüpi ooperis: vastuoludest küll jutustatakse, kuid pinevaid situatsioone vastaspoolte vahel ei looda. Uue ooperitüübi rahvuslikkus ilmneb muidugi ka helikeeles. Glinka on põiminud ooperi «Ruslan ja Ludmilla» helikeelde rohkesti rahvamuusika elemente. Kõige suuremaks eeskujuks oli talle seejuures vanade bõliinade stiil, mis kõige paremini vastas muistseist vägilasaegadest jutustavale süžeele.

[74] Et kindlustada ooperi lavalepääsu, tuli valitsevate ringkondade meeleheaks muuta pealkirja. Nii sai «Ivan Sussaninist» «Elu tsaari eest». Alles nõukogude võimu ajal taastati Glinka poolt mõeldud esialgne pealkiri.

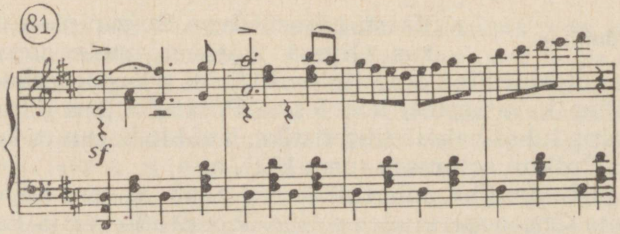
«Ruslani ja Ludmilla» eepilised traditsioonid said eeskujuks ka järgnevatele põlvkondadele. Eriti lugupidavalt suhtusid neisse «Võimsa rühma» heliloojad, kes nimetasid end «ruslanistideks». «Ruslani ja Ludmilla» kõige otsesemateks järglasteks on A. Borodini «Vürst Igor» ja N. Rimski-Korsakovi «Sadko».

«Ruslan ja Ludmilla» on optimistlik, heroilise põhikarakteriga teos — jutustus vägilasest Ruslanist, kes vabastab kurja võluri Tšernomori küüsist oma mõrsja Ludmilla, ületades ausalt ja vapralt kõik katsumused.

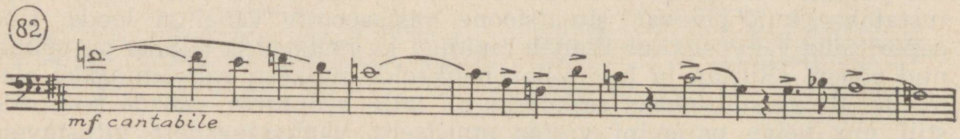
Ooperi idee — headus võidab kurjuse, mehisus alatuse — kajastub juba avamängus, mis on üks mängitavamaid Glinka sümfoonilisi teoseid. Sonaat-allegro vormi esimesed teemad — energiliste akordide ja hoogsate passaažidega sissejuhatus



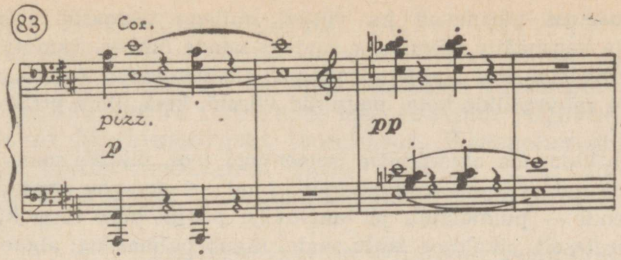
ning sellele vahetult järgnev mehine peateema, mis Glinka sõnu kasutades «lendavad täies purjes» — väljendavad kangelaslikkuse mõtet:



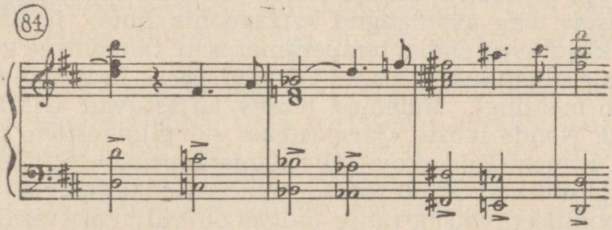
Neile järgneb lüüriline ja laulev viis — kõrvalteema, mis annab edasi vägilase tundeid oma mõrsja vastu:



Avamängus valitseb vaprust ja mehisust ülistav vaim. Tšernomori kurjusevari libiseb sellest üle vaid paaril korral: keskmises osas — töötluses, kuhu ilmuvad nn. tardumuse akordid, mis ooperis kõlavad Ludmilla röövimisel Tšernomori poolt:



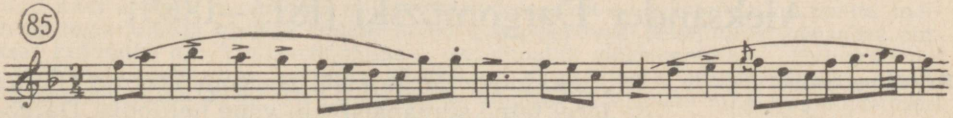
ja koodas, kus kahel korral võimutseb tromboonide esituses Tšernomori juhtmotiiv — laskuv tervetooniline helirida:



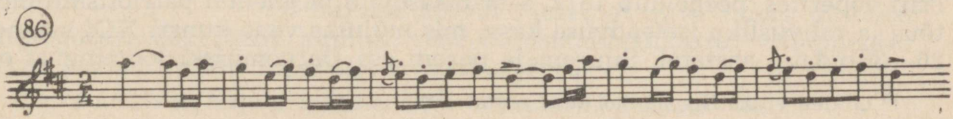
Sümfoonilised teosed «Kamaarinskaja»

Glinka sümfoonilisel pärandil, ehkki see ei ole suur ei teoste arvu ega nende ulatuse poolest, on vene muusikaajaloos samasugune tähtsus kui tema ooperitelgi: sellest algab vene sümfoonilises muusikas küpsuseaeg ning siin kujunevad vene sümfoonilise muusika traditsioonid.

Glinka kõige silmapaistvamaks sümfooniliseks teoseks ning rahvuslike traditsioonide rajajaks on «Kamaarinskaja». Rahvuslikkus avaldub juba «Kamaarinskaja» temaatilises materjalis: teose aluseks on kaks rahvameloodiat — aeglane vana pulmalaul «Mäe tagant, kõrge mäe tagant»:



ja populaarse vene tantsu «Kamaarinskaja» elavaloomuline viis, mille järgi teos on saanud ka oma pealkirja:



Rahvamuusikast pärinevad ka võtted, millega teemasid arendatakse: viiside varieerimine ja kaashäälte põimimine saateks nende ümber. Samuti rõhutab rahvuslikkust orkestratsioon, kus sümfooniaorkestri instrumendid kohati, eriti tantsuviisis, aimavad järele rahvapillide kõla: puupillid vilesid, keelpillide *pizzicato* — balalaikamängu.

«Kamaarinskaja» on olustikulise iseloomuga teos, pildike vene külaelust. Sõnalist programmi pole Glinka küll andnud, kuid selleks pole vajadustki, sest juba rahvaviiside endi — pulmalaulu ja tantsuviisi põhjal võib luua küllalt konkreetse sisuseletuse: aeglaselt, pikaldase laulu saatel liigub pulmarong; algab tants, mis muutub järjest hoogsamaks. Uuesti alustavad lauljad oma pikaldast viisi, kuid üha rohkem vallandub ka tantsijate temperament.

«Kamaarinskaja» traditsioonid jätkuvad järgmiste põlvkondade loomingus. Ent eeskuju andsid ka Glinka teised paremad sümfoonilised teosed — «Valss-fantaasia» ning avamängud «Aragoonia hota» ja «Öö Madriidis». Kaks viimast kujutavad endist temperamentsete tantsudega koloriitseid pildikesi hispaania olustikust (teoses «Öö Madriidis» lisandub sellele maheda lõunamaise öö maaling). Mõlemas teoses kajastuvad Glinka Hispaaniareisi[75] muljed. Nende teoste «järglasteks» — pildikesteks teiste rahvaste elust — on N. Rimski-Korsakovi «Hispaania kapritšo», P. Tšaikovski «Itaalia kapritšo» ja mitmed teised teosed. «Valss-fantaasiast» on aga võrsunud rohked sümfoonilised valsid, mille hulgas on väljapaistvaimad Tšaikovski valsid.

KÜSIMUSI JA ÜLESANDEID

1. Millal pandi alus rahvuslikule kutselisele heliloomingule Venemaal? Nimetage vene heliloojate rahvusromantilise koolkonna loomingu põhiomadused ja jutustage nende avaldumisest M. Glinka loomingus.
2. Andke lühike ülevaade M. Glinka loomingust, nimetage tema tähtsamaid teoseid. Milles seisneb «Kamaarinskaja» rahvuslikkus?
3. Jutustage lühidalt M. Glinka ooperitest, nende ainestikust ja ideest. Iseloomustage ooperite muusikat kuulatud katkendite põhjal.
4. Milline koht on M. Glinka ooperitel vene muusika ajaloos? Iseloomustage vene eepilist ooperit.

Aleksander Dargomõžski (1813—1869)

Kriitiline realist

Aleksander Sergejevitš Dargomõžski on Glinka järel teine silmapaistvam vene helilooja. Dargomõžski looming ei ole küll nii mitmekülgne kui Glinka oma (tema instrumentaalteosed Glinka tasemeni ei ulatu), kuid vaatamata sellele on ta toonud vene muusikasse mõningaid uusi jooni.

Glinka ja Dargomõžski esindavad erinevaid ajajärke vene kunstis. Glinka looming kuulub sisuliselt dekabristlikku perioodi. Tema teostes, eriti ooperites, peegeldub 1812. a Isamaasõjale järgnenud patriotismitunde tõus ja rahvusliku iseteadvuse kasv, mis mõjutas vene kunsti XIX sajandi 20—30-ndatel aastatel. Suurem ja parem osa Dargomõžski loomingust on

[75] Glinka viibis Hispaanias kaks aastat (1845—1847).

aga seotud juba 40—50-ndate aastate, s. o. kriitilise realismi perioodi kunstiideedega. Oma teostes paljastas Dargomõžski kaasaegse elu varjukülgi ja inimeste nõrkusi. Esimese kriitilise realistina tõi ta vene muusikasse ka sotsiaalse teema, mis edaspidi sügavneb ja saavutab kulminatsiooni M. Mussorgski loomingus. Kaasaelamisega jutustab Dargomõžski ühiskonna madalamal astmel olevaist, tihti elu poolt alandatud ja solvatud inimestest, vastandades neid tühisele ja egoistlikule kõrgemale klassile.

Uus heliline väljendusviis ja uus ainestik vene laululoomingus

Dargomõžski on põhiliselt vokaalmuusika helilooja, kelle loomingust võtavad suurema osa enda alla laulud ja romansid. Paljud neist on meloodilised ja nukrailmelised tunderomansid («Mul on kurb», «Mänd» jt.) — niisugused, nagu neid kirjutasid Glinka ja teised XIX sajandi esimese poole laulukomponistid. Kuid Dargomõžski on loonud ka suure hulga selliseid laule, mis on uudsed nii sisult kui helikeelelt.

Uudsus on seotud püüdega anda igale tegelasele tema iseloomule vastav muusikaline karakteristika. Oma portreedes-karakteristikates tugineb Dargomõžski erinevate inimeste erinevale kõneviisile, mida ta püüab vokaalmeloodias jäljendada. Kõnest on välja kasvanud meloodiate tõusud ja langused, tempod, rütmid, helitugevus ja registrid. «Taotlen, et heli oleks otseselt seotud sõnaga,» ütles helilooja ise oma põhimõtteist kõneldes. Dargomõžski on seega muusikaline portretist, kelle vokaalstiil kaldub retsitatiivsusse — s. o. deklamatsioonilise meloodia poole ja kes on loonud oma lauludes mitmeid toredaid isikupärase karakteriga tegelastüüpe.

Peale retsitatiivsuse tõi Dargomõžski vene vokaalloomingusse uuesisulised laululiigid — stseenid elust ja satiirilised laulud. Satiirinooled sihib ta peamiselt kõrgema seltskonna suunas. Talle, nagu suurele vene kirjanikule Gogolilegi, on naer ja pilge relvaks sotsiaalse ebavõrdsuse ja pahede vastu.

Dargomõžski vokaalmuusika uudsus ilmneb hästi tema tuntud lauludes «Mölder», «Titulaarnõunik» ja «Vana kapral». Humoristlikus elupildikeses «Mölder» on vastandatud kaks erineva muusikaga iseloomustatud tegelast — pikatoimeline purjus mölder ja tema käbeda keelega riiakas naine. Kaks portreed, sellejuures sotsiaalsel pinnasel, kujundub ka «Titulaarnõunikus»: tagasihoidlik väikeametnik — titulaarnõunik ja upsakas kindralitütar, kes kõrgi üleolekuga tõukab tagasi titulaarnõuniku alandliku armuavalduse. Erinevalt lühikesest ja lõbusast «Mõldrist» ning tragikoomilisest «Titulaarnõunikust» on «Vana kapral» ulatuslik dramaatiline stseen küllalt tugeva sotsiaalse mõttega. Ustavalt kodumaad teeninud lihtsat prantsuse sõjameest, kes oma paleust Napoleoni kaitstes julges vaidlusse astuda ohvitseriga, viiakse selle eest mahalaskmisele. Ühtlasi on «Vana kapral» ka üheks mitmekülgsemaks ja sügavamaks muusikaliseks portreeks Dargomõžski loomingus, kus iga salm avab uusi jooni elupõlise sõjamehe iseloomus.

«Näkineid»

Teiseks valdkonnaks, mille vastu Dargomõžski laulude kõrval suuremat huvi tundis, on ooper. Dargomõžski ooperitest kuulub vene muusikaklassikasse «Näkineid»[76], mis on loodud Puškini lõpetamata draama järgi.

[76] «Näkineid» on kirjutatud aastail 1845—55, esietendus toimus 1856. a.

«Näkineius» keskendub peatähelepanu tegelaste hingeelule. Ooperis on mitu isikudraamat. Möldri tütar Nataša uputab enese meeleheites Dneprisse, sest noor vürst, keda ta siiralt armastab, hülgab Nataša, et abielluda seisusekohaselt. Natašast saab Dnepri näkkide võimukas valitsejanna.

Mölder, kurvastatuna tütre saatusest, kaotab mõistuse. Pidades ennast rongaks, hulgub ta räbaldununa ja hirmuäratavalt habemesse kasvanuna Dnepri-äärsetes metsades. Mölder, kelle osa oli omal ajal kuulsa bassilaulja F. Šaljapini üks hiilgerollidest, on ooperi kõige haaravamaks tegelaskujuks. Tema hullumeelne rongauljus ja abitu kaeblus Nataša pärast mõjub vapustavalt. Kuju traagikat süvendab veelgi kontrast ooperi algusega. Seal iseloomustab helilooja möldrit elurõõmsa ja muheda huumorimehena.

Kuid ka vürstipaari abielu ei kujune õnnelikuks. Sageli meenutab vürst Natašat. Kahetsus ja südametunnistuse piin viivad teda alatihti Dnepri äärde, vana veski juurde. Vete sügavusest kostub Nataša kutsuv hääl. «Täna laulatatakse sind minu tütrega,» lõpetab mölder vürsti kõhklused ja tõukab ta jõkke.

Dargomõžski tõi oma «Näkineiuga» vene muusikasse lisaks Glinka loodud ajaloolisele ja eepilisele ooperile uue ooperitüübi — sotsiaalse mõttega psühholoogilise draama.

KÜSIMUSI JA ÜLESANDEID

1. Iseloomustage üldjoontes A. Dargomõžski loomingut. Millisele kunstiperioodile omaseid jooni võib selles täheldada? Millistele žanridele pööras A. Dargomõžski erilist tähelepanu?
2. Iseloomustage A. Dargomõžski vokaalmeloodiat, tuues näiteid tema lauludest.

Kultuuri- ja muusikaelu XIX sajandi 60—70-ndatel aastatel

Vabadusliikumise tõus

Möödunud sajandi 60-ndad ja 70-ndad aastad olid vabadusliikumise hoogustumise aastad Venemaal. Hoobiks tsaaririigile kujunes juba häbistava kaotusega lõppenud Krimmi sõda (1853—1855). Selle järel veeres üle maa mässulaine. Talurahvas, kelle õlgadel lasusid sõjaraskused ja kelle niigi vilets elujärg muutus pärast sõda veelgi armetumaks, väljendas protesti järjest sagenevates rahutustes ja ülestõusudes. Ärevast õhkkonnast hirmutatud valitsus oli sunnitud järeleandmisi tegema. 1861. a. saigi teoks talurahvareform, mille põhjal kaotati Venemaal pärisorjus. Tegelikult kujunes reform rahva petmiseks, sest pärisorjus küll kadus, kuid talupoegade elutingimused ei paranenud, vaid ümberpöördult — halvenesid. Sellepärast ei lõppenud ka rahutused ning talurahvaküsimus teravnes veelgi, muutudes 60—70-ndate aastate peamiseks ühiskondlikuks probleemiks Venemaal.

Rahva õiguste eest astusid välja A. Herzen, N. Tšernõševski, N. Dobroljubov, V. Belinski, N. Nekrassov ja teised segaseisusliku päritoluga haritlased — revolutsioonilised demokraadid, kellest said ajajärgu vaba ühiskondliku mõtte ideoloogid.

Realistliku kunsti kõrgperiood

Suur tõus ühiskondlikus elus virgutas ka kunsti. Kunstielus toimus samuti võitlus — realistlike kunstiprintsiipide pealetung konservatiivsetele. Maalikunstis asus «ründajate» eesotsas Rändnäituslaste Ühing (peredvižnikud), mille tuumiku moodustasid I. Kramskoi, V. Perov, K. Makovski jt. Nende seisukohti jagasid hiljem ka vene realistliku maalikooli suurkujud V. Surikov ja I. Repin. Kirjanduses olid realismi lipukandjaiks N. Nekrassov, M. Saltõkov-Štšedrin, I. Turgenev ja A. Ostrovski. Muusikute avangardi moodustas Peterburi heliloojateviisik «Võimas rühm», kuhu kuulusid M. Balakirev, M. Mussorgski, N. Rimski-Korsakov, A. Borodin ja C. Cui. Neid kõiki toetas eesrindlik kunstikriitika, mille kõige tulihingelisemaks võitlejaks realistliku ja rahvusliku kunsti eest oli V. Stassov.

Eesrindlikule kunstnikkonnale said teenäitajaiks revolutsioonilised demokraadid, kelle kunstiesteetika peanõudeiks oli kunstiloomingu elutõde ja rahvapärane, laiadele hulkadele mõistetav väljendusvorm. Väites, et kunst peab kaasa elama päevaprobleemidele, andsid revolutsioonilised demokraadid kunstile ka ühiskondliku tähenduse. Rahva, eriti talupoegade saatus, mis erutas kõiki eesrindlikke inimesi tol ajal, kajastub möödunud sajandi 60—70-ndate aastate vene kunstiloomingus mitmekülgsemalt kui kunagi varem või hiljem.

Heliloomingu elavnemine. Progress kontsertelus ja muusikahariduses

Muusikas avaldub kultuurielu üldine hoogne edasiminek mitmeti. Selle üheks näitajaks on uue heliloojatepõlvkonna arvukus. Peterburis tegutsesid peale eespool nimetatud «Võimsa rühma» veel A. Rubinstein ja A. Serov, Moskvas aga alustas 60-ndate aastate lõpul oma kuulsuseteed P. Tšaikovski.

Muusikaelu arengust ja demokratiseerumisest annavad tunnistust ka 60-ndatel aastatel toimunud muudatused kontsertelus ja muusikahariduses.

Seni piirdus Venemaa kontsertelu peaaegu ainult kõrgema seltskonna salongikontsertidega, mille tase oli küllaltki kõrge. Vene silmapaistvate kunstnikkude kõrval esinesid neil sageli ka välismaa kuulsused. Kuid salongikontserdid olid kättesaadavad ainult valitud kuulajaskonnale. Avalikke tasulisi kontserte, kuhu igaüks võis pääsme lunastada, toimus harva.

Esimese organisatsioonina hakkas Venemaal regulaarseid avalikke kontserte korraldama Vene Muusikaühing, mis asutati A. Rubinsteini initsiatiivil Peterburis 1859. a. Varsti alustasid tegevust ühingu osakonnad ka teistes linnades. Eriti suure rõõmuga tervitas ühingu poolt korraldatud kontserte uus segaseisuslik intelligents, kellele pääs aadlikontsertidele oli suletud ning kellest sai nüüd avalike kontsertide põhiline kuulajaskond.

Muusikaharidusega oli olukord siiani samuti kurb. Muusikapõld, mis rahva loomupärast andekust arvestades oleks võinud head vilja kanda, oli söötis, kuna vähe oli neid, kes oskasid seda harida. Venemaale oli hädasti vaja oma muusikaõppeasutust, sest õppimist välismaal võisid endale lubada vähesed.

Eestvedajaks sai jälle A. Rubinstein. Tema algatusel rajati 1862. a. Peterburis Venemaa esimene konservatoorium. Mõne aasta pärast (1866) järgnes Moskva konservatooriumi asutamine. Mõlemad konservatooriumid kujunesid tugevateks õppeasutusteks ning said hariduse hälliks mitte ainult vene, vaid ka mitmete teiste rahvuste muusikutele, sealhulgas ka peaaegu kõikidele eesti vanema põlvkonna heliloojatele.

Anton Rubinstein (1829–1894)

Muusikaelu organisaator ja maailmakuulus pianist

Anton Grigorjevitš Rubinstein oli möödunud sajandi teisel poolel üks populaarsemaid muusikuid Venemaal. Teda tunti nii heliloojana kui ka võimeka pianistina ja hea organisaatorina.

Palju energiat pühendas ta esimese vene kontsertorganisatsiooni — Vene Muusikaühingu rajamisele. Uus ühing, mis alustas tegevust 1859. a., hakkas korraldama avalikke sümfoonia- ja kammerkontserte, tehes nende kaudu rahva hulgas tänuväärset muusikahariduslikku tööd.

Teiseks Rubinsteini poolt algatatud suuremaks ürituseks oli esimese vene muusikaülikooli — Peterburi konservatooriumi asutamine. «Hakkab kurb näha olukorda riigis, kus rahvas on musikaalne, kuid kus puuduvad võimalused talentide arendamiseks,» kirjutas ta ühes konservatooriumi asutamisele üleskutsuvas artiklis.[77] Mõte sai teoks 1862. a.

Laialdane oli ka Rubinsteini pianistlik tegevus. Rubinstein on üks silmapaistvamaid vene pianiste. Alustanud karjääri 9-aastase imelapsena, saavutas ta kiiresti tunnustuse, mis kasvas peagi maailmakuulsuseks.

Rubinstein oli pianist-propagandist. Ta pidas oma kohuseks levitada head muusikat ja teha selgitustööd selle mõistmiseks. Eriti kujukaks näiteks on «Ajalooliste kontsertide» sari — seitsme ulatusliku programmi raames tutvustas Rubinstein kõiki silmapaistvamaid klaveriteoseid alates vanast klavessiinimuusikast kuni oma kaasaegsete loominguni. Ettekandele kaasnesid selgitavad kommentaarid.

Rohkearvuline helilooming

Rubinsteini muusikalise tegevuse kolmandaks alaks on helilooming. Heliloojana on ta üks viljakamaid vene komponistide hulgas. Tema pärandisse kuulub oopereid, sümfoonilisi teoseid, kammeransambleid, romansse, rohkesti klaverimuusikat jm. Kuid enamik sellest on aegade jooksul unustatud, sest «Rubinsteini looming on kui suur bassein, milles on palju vett, kuid vaid üksikuid kuldkalakesi», nagu hindas tabavalt tema

[77] Artikkel «Muusikaharidusest Venemaal», mis ilmus 1861. a. Peterburi ajakirjas «Векъ».

pärandit akadeemik B. Assafjev [78]. Nii ongi püsima jäänud ainult vähesed teosed, eeskätt ooper «Deemon», samuti mõned romansid («Öö», tsükkel «Pärsia laulud» jt.) ning mõningad klaveriteosed (neist on eriti populaarne «Meloodia»).

«Deemon»

Rubinsteini peateoseks on M. Lermontovi samanimelise poeemi järgi loodud ooper «Deemon» [79]. «Deemon» on lüürilis-psühholoogiline ooper, milles peatähelepanu keskendub Deemoni ja Tamara armastusdraamale.

Deemon, uhke ja alistumatu vaim, on mässulise meele pärast taevariigist välja aetud. Vaba ja võimas, kuid tüdinud oma igavesest elust, rändab ta ilmaruumis. Kaotanud usu headusse, neab ta taevast ja maad. Deemon on küll tugev, kuid oma üksinduses samal ajal ka traagiline isiksus.

Heleda päikesekiirena toob tema süngesse hinge valgust kohtumine gruusia vürsti tütre Tamaraga. Tamara tundepuhtus ning tütarlapselik võlu sütitavad Deemoni aastasadu piinelnud südames lootuse hinge uuestisünniks armastuse kaudu headusele ja tõele:

Hetk hiljem nägi vaim Tamarat
ja tundis, kuidas äkki haaras
ta südant ärevuse voog
ja tühja hingekõrvet täitis
hääl imeliselt õnnetoov
ning teda headusega läitis;
ta jälle mõistis armastust
ja iluduse pühadust. [80]

Ent veelkord tegutseb Deemonis kurjus: tema tahtel hukkub mägedes Tamara peigmees, kes on kingitustekaravaniga teel Tamara isamajja, kus pulmalised teda juba ootavad.

Tamara piinleb, sest temaski on ärganud armastus viirastusliku tundmatu vastu. Kuid ta näeb Deemonis patu ja kurjuse kehastajat ning, kartes sattuda vastuollu taevaga, otsib kaitset kloostrist. Ka sinna järgneb talle Deemon. Anudes Tamara armastust, tõotab ta leppida maailmaga ning uskuda taas headusse ja inimestesse. Inimlik kaastunne võidab Tamara kõhkluse. Kuid hetkel, mil Deemon haarab Tamara oma embusse ning talle näib, et tema lootused uuestisünniks on täitunud, ilmub ingel, et päästa Tamarat maisest patust. Tamara sureb ja taevas võtab vastu tema hinge. Deemonis aga tormitseb jälle kurjus ja vaen. Taas eksleb nukker ja kõike vihkav vaim üksildasena igavikus:

ta jälle üksinda maailmas
ja jälle kõik, mis puutus silma,
näis talle tühine ja must,
ei olnud lootust, armastust. [81]

«Deemoni» mitmed muusikalised episoodid põhinevad kaukaasia rahvaviisidel. Nendega on seotud ka ooperi üks tuntumaid numbreid — meeskoor «Ö ö k e». Peigmehe karavan, väsinud raskest mägirännakust, on jäänud öölaagrisse. «Saabub öö, sume öö,» alustavad mehed mõtlikku viisi:

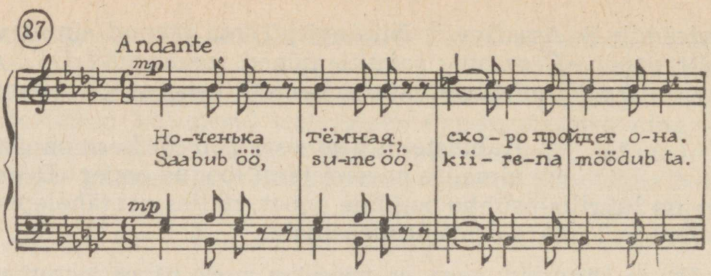
---

[78] B. Assafjev (1884—1949) — nõukogude muusikateadlane ja helilooja, mitmete ballettide, nende hulgas laialt tuntud «Bahtšisarai purskkaevu» autor.

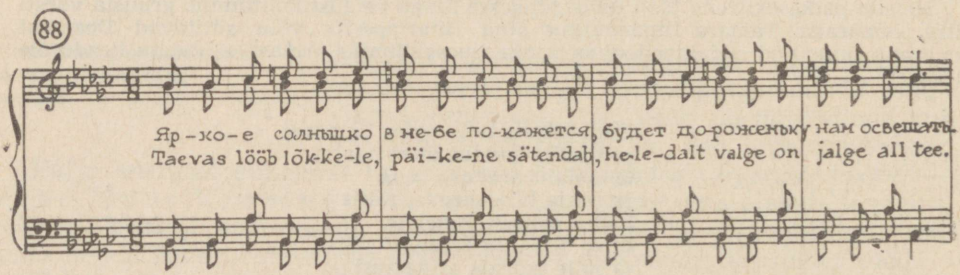
[79] Ooper «Deemon» valmis 1872. a., esietendus toimus 1875. a.

[80] Lermontovi poeemi I osa 9. peatükist.

[81] Lermontovi poeemi II osa 16. peatükist.



Koori keskmises osas muutub muusika mehiseks ja dramaatiliseks:



Mõlemad lõigud korduvad, moodustades ülesehituse põhiplaani ABABA.

KÜSIMUSI JA ÜLESANDEID

1. Milliseid alasid hõlmab Rubinsteini muusikaline tegevus?
2. Kuidas hinnata Rubinsteini loomingut?
3. Iseloomustage ooperit «Deemon» ja jutustage lühidalt selle sisust.

„Võimas rühm"

Kujunemine ja koosseis

«Võimas rühm», ajajärgu kõige demokraatlikum muusikuterühmitus, hakkas kujunema 50-ndate aastate lõpupoole. Rühmale pandi alus ühel muusikaõhtul A. Dargomõžski kodus, kus algas kolme noormehe — Mili Balakirevi, Cesar Cui ja Modest Mussorgski tutvus. Neid kõiki tõi Dargomõžski majja, kus tol ajal sageli toimusid kodused kontsertõhtud, huvi ja armastus muusika vastu.

Balakirev oli pooleli jätnud matemaatikaõpingud ülikoolis, et pühenduda armastatud muusikale. Cui ja Mussorgski olid sõjaväelased.

Teistest rohkem muusikalisi kogemusi oli Balakirevil, ehkki ta polnud saanud süstemaatilist muusikalist haridust, vaid oli iseõppija. Omades suurepärast mälu ja olles hea klaverimängija, äratas ta imetlust oma võimega peast ette mängida igasuguseid muusikateoseid. Lisaks sellele oli

Balakirev huvitav vestluskaaslane. Tema kõnemaneer oli köitev ning tulvil vaimukusi ja originaalseid ütlusi. Teda oli võimatu mitte kuulata, sest ka oma välise olemusega ta justkui põles kaasa sellele, millest rääkis või mida tegi.

Nii juhtuski, et Balakirev hakkas õpetama Mussorgskit, kes ilmutas huvi komponeerimise vastu. Õpilane oli siis 18-aastane, õpetaja temast vaevalt kaks aastat vanem. Õppetöö ei toimunud nii, nagu muusikaõppeasutustes tavaliselt: õppeülesannetega Balakirev oma õpilast ei koormanud. Selle asemel istuti tundide viisi klaveri taga, mängiti suurte helimeistrite teoseid ning analüüsiti siis neid põhjalikult, kusjuures erilist sümpaatiat tunti tol ajal novaatorlike Lääne-Euroopa heliloojate H. Berliozi, R. Schumanni ja F. Liszti loomingu vastu.

Sageli võtsid õppetundidest-muusikaõhtutest osa ka Cui ja kunstikriitik Vladimir Stassov — ägedaloomuline, võimsa kogu ja veel võimsama hääle ning suure eruditsiooniga inimene. Stassov oskas väga huvitavalt kõnelda kõigest — kirjandusest, maalikunstist, muusikast, arhitektuurist, skulptuurist, ajaloost ja poliitikast. Seejuures kaitses ta tuliselt demokraatlikke ühiskondlikke ideid ja rahvuslikku kunsti. Rahvusliku kunsti eest oli ta valmis läbi minema tulest ja veest ning võttis oma kaitse alla kõik, kes sammusid sama rada. Tema algatusel loeti Belinski, Dobroljubovi ja Herzeni teoseid ning vahetati mõtteid loetu üle.

60-ndate aastate alguses liitus Balakirevi sõpraderingiga veel kaks andekat muusikahuvilist — 17-aastane merekooli õpilane Nikolai Rimski-Korsakov ja 29-aastane keemiaprofessor Aleksander Borodin. Balakirev võttis mõlemate õpetamise enda hooleks ja alustas tööd samal meetodil nagu varem Mussorgskiga.

Nii kujunes Peterburis 60-ndate aastate alguseks noorte muusikuteasjaarmastajate ring, mida nimetati selle organiseerija järgi Balakirevi ringiks, pärastpoole ka «Võimsaks rühmaks» või heliloojate arvu järgi «vene viisikuks».

Nimetuse «Võimas rühm», mida praegu kõige rohkem kasutatakse, sai Balakirevi ring 60-ndate aastate keskel ühest Stassovi muusikakriitilisest artiklist, kus vene rahvuslikku muusikutekoolkonda nimetati väikeseks, kuid juba võimsaks rühmaks. Kuigi Stassov pidas silmas kõiki rahvuslikke heliloojaid, ka eelmist põlvkonda, hakati nimetust kohe kasutama Balakirevi ringi kui selleaegsete heliloojate hulgas kõige rahvuslikuma rühmituse kohta.

Armastatud žanrid

Suurimat tähelepanu osutasid «Võimsa rühma» heliloojad vokaalmuusikale, eriti *ooperile* ja *laulužanridele* kui laiemale publikule kõige kergemini mõistetavatele muusikaliikidele. Instrumentaalloomingus, mida samuti viljeldi, kuigi vähem, eelistati *programmilist* muusikat, lähtudes samast üldmõistetavuse printsiibist.

Tegevuse õitsenguaeg

«Võimsa rühma» kõige elavamaks tegevusajaks olid möödunud sajandi 60-ndad aastad. Ühtse loomingulise grupina tegutses «Võimas rühm» 70-ndate aastate alguseni. Sõprussidemed püsisid küll ka edaspidi, kuid nõrgenesid: Bala-

kirev ei ilmutanud enam endist aktiivsust, Cui sattus mõningates kunstiküsimustes kaaslastega isegi vastuollu ja ka Rimski-Korsakovil, kes kutsuti 70-ndate aastate alguses Peterburi konservatooriumi õppejõuks, oli nüüd vähem aega sõprade jaoks.

Modest Mussorgski (1839–1881)

Demokraat ja kriitiline realist

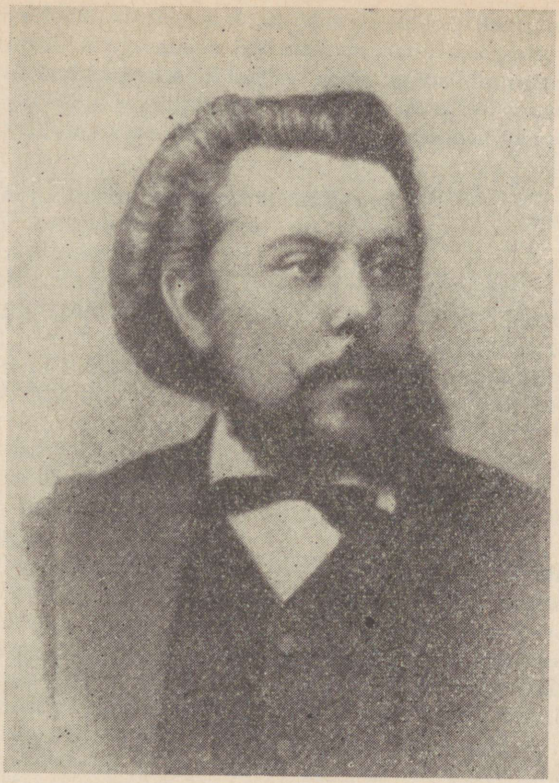
Modest Petrovitš Mussorgski oli kõige tulihingelisem demokraat ja kõige julgem novaator «Võimsas rühmas». Vaimustusega võttis ta omaks revolutsiooniliste demokraatide vabameelsed ühiskondlikud ideed ja realistlikud kunstivaated. Olles veendunud, et kunst peab olema ühiskondliku progressi teenistuses, tõestas Mussorgski oma loominguga, et ka muusika, mida ollakse harjunud pidama eeskätt tundeid ja elamusi väljendavaks kunstiliigiks, on võimeline ühiskondlikes küsimustes edukalt kaasa rääkima. Mussorgskit, nagu kõiki demokraate tol ajal, erutas kõige rohkem vene talupoja saatus, millele ta kogu hingega kaasa tundis. Teda ei jätnud külmaks rahva petmine pärisorjuse kaotamise seadusega 1861. a. ning talle ei jäänud märkamatuks julm arveteõiendamine mässajatega. Vene rahvast ja vene talupojast, kellest jutustavad V. Belinski, N. Nekrassovi, M. Saltõkov-Štšedrini, V. Surikovi, I. Repini ja teiste kunstnikerealistide teosed, kõneleb oma loomingus ka Mussorgski. «Mussorgski looming on terve ookean vene elu ja vene inimesi, nende karaktereid, omavahelisi suhteid ja eluraskusi,» kirjutas V. Stassov.

Mussorgski on s u u r i m k r i i t i l i n e r e a l i s t vene muusikas. Jätkates suunda, mille algatajaks vene heliloomingus oli A. Dargomõžski, mõistab ta teravalt hukka selle, mis pidurdab ühiskonna arengut ja väärib väljajuurimist. Tema kriitika on veelgi julgem ja laiahaardelisem kui Dargomõžskil. Sellisesse kunsti, mis ilustab ja idealiseerib tegelikkust, suhtus Mussorgski vaenulikult. «Tahan kujutada elu ilma kassikullata,» sõnastas ta oma realistikreedo ühes kirjas Repinile.

Helikeele uuendaja

Ka helikeele valdkonnas oli Mussorgski revolutsionäär. Tahtmata käia vanu sissetallatud radu, rakendas ta oma mõtete muusikaliseks edasiandmiseks uusi, tolle aja kohta väga julgeid helilisi võtteid. «Ole julge! Edasi uutele randadele!» — need hoogsad sõnad kirjast Stassovile võtavad loomingu juhtlausena kokku tema novaatorlikud põhimõtted. Mussorgski harmoonia on rangeid reegleid ignoreeriv ning vahel üsnagi kare ja krobeline; originaalne on tema meloodia, mis põhineb kõne ja rahvalauluelementide sünteesil. Ta armastab vabadust ka vormi osas — enamasti on see läbikomponeeritud[82] ja ebakorrapärane, rangelt sümmeetrilist ülesehitust leidub harva.

[82] Läbikomponeeritud vorm — ilma kindla vormiskeemita, vahetult sisust lähtuv muusikateose ülesehitus. Eriti sageli kasutatakse läbikomponeeritud vormi vokaalmuusikas, kus see kõige paremini võimaldab edasi anda teksti sisu.



Modest Mussorgski.

Laulud

Mussorgski loomingus domineerivad vokaalžanrid — ooper ja laul.

Lauludes süvendab Mussorgski peamiselt Dargomõžski poolt alustatud sotsiaalset ja satiirilist teemat. Muid laululiike, eriti tunderomansse, on tema loomingus vähem.

Olulise osa Mussorgski lauludest moodustavad portreed ja pildikesed vaeste inimeste elust. «Kalistrat», «Hällilaul Jerjomuškale», «Kallis Savišna», «Vaeslaps» — kõik need sügava kaasatundmisega kirjutatud tõepärased elupildid väljendavad protesti ühiskonnas valitseva ebavõrdsuse vastu.

Teises Mussorgski poolt armastatud laululiigis — satiirilistes lauludes — tuleb ilmsiks tema tugev huumorimeel ja teravmeelsus. Mitmetes lauludes («Klassik», tsükkel «Pildikast») on pilkealusteks «Võimsa rühma» vastased. Jumalasulase välise vagaduse taha peidetud maisete mõtete üle muigab Mussorgski «Seminaristis». Tema kõige populaarsem laul «Kirp» aga pilkab rumalust ja lipitsemist.

«Kirbu» tekst pärineb Goethe «Faustist», kus seda laulab Mefisto. See on lugu kuningast, kes armastas oma kirpu rohkem kui venda, riietas kirbu sametisse, andis rinda ordeni ja nimetas ministriks. Kohe on jaol ka teised kirbud — rumaluse kehastajad, keda suursugune õukond, aupaklikkusest kuninga soosiku vastu, alandlikult kummardab. Mussorgski hoogsas jutustavat laadi muusikas on pilget ja õelat mefistolikku naeru.

Ooperid — ajaloolised rahvadraamad

Kõige kaalukamateks teosteks Mussorgski loomingus on ooperid «Boriss Godunov» ja «Hovanštšina».[83] Mussorgski nimetas neid mitte ooperiteks, vaid muusikalisteks rahvadraamadeks. Selline uudne žanrimäärang vihjab rahvastseenide rohkusele, kuid sisaldab endas ka vanu traditsioone purustavaid jooni. Nimelt ei ole rahvas Mussorgski rahvadraamades ainult dekoratiivseks taustaks ja toimuvate sündmuste passiivseks pealtvaatajaks, nagu see oli ooperilaval seni tavaks, vaid aktiivseks tegelaseks, kes võtab osa sündmustest ja mõjutab nende käiku. Uudne on ka rahvastseenide muusikaline külg. Traditsioonilisi ümaraid ooperikoore on Mussorgski rahvadraamades vähe. Suurema osa massistseenide muusika jäljendab rühmadesse jaotatud rahva (kileda häälega eided, pikaldase jutuga vanamehed jt.) omavahelist vaba kõnelust.

«Boriss Godunov» ja «Hovanštšina» on ajaloolise sisuga teosed: esimese sündmused arenevad XVI ja XVII sajandi vahetusel, tsaar Borissi valitsemisajal, teise tegevus toimub Peeter I valitsemise algaastail, mil tema uuendused leidsid tugevat vastuseisu vana elukorra toetajate poolt.[84] Mõlemad ajalooperioodid olid rahutuste- ja mässuderohked ning sarnanesid selle poolest Mussorgski enda kaasajaga. Näidata minevikusündmuste kaudu olevikku — see oligi Mussorgski eesmärgiks nende ooperite loomisel.

«Boriss Godunov»

Mussorgski peateos — ooper «Boriss Godunov» algab Borissi kroonimisega tsaariks. Vaimupime ja kurnatud rahvas on bojaaride käsul kiriku juurde kokku aetud. Mussorgski näitab siin rahvast tuimana ja ükskõikse käsutäitjana.

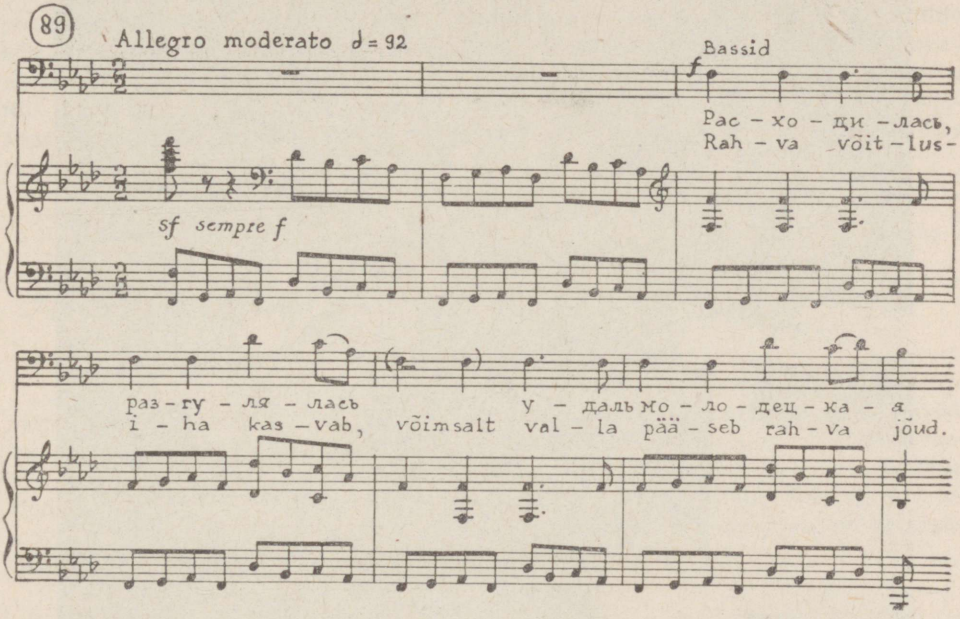
Borissi valitsemisaeg ei kujune õnnelikuks. Sõjaks Venemaa vastu valmistuvad poolakad, kellel on teada, et Boriss sai troonile ebaausal teel — seadusliku troonipärija Dmitri mõrvarina. Levitades kuuldustega Dmitri ellujäämisest rahva hulgas vaenu Borissi vastu, kavatsevad poolakad saata Venemaale oma käsilasena Vale-Dmitri. Ent selletagi on Boriss kaotanud rahva usalduse. Nälgiv rahvas näeb temas oma viletsuse põhjustajat ning nõuab temalt leiba. Nüüd ei ole laval enam tuim ja passiivne inimmass, nagu ooperi alguses Borissi kroonimisel, vaid hulk, kelle nõudmistes kõlab mässu häirekell. Ning mäss puhkebki. Vile ja hüüetega tormab rahvas ooperi lõpupildis lavale.

---

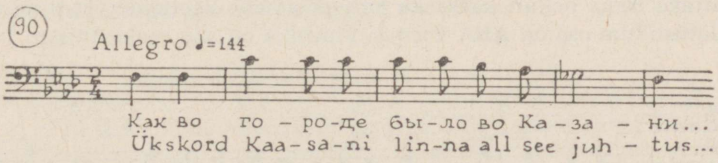
[83] Peale nende kuulub Mussorgski loomingusse veel kolm lõpetamata ooperit. Ka «Hovanštšina» ei olnud 1881. a., mil Mussorgski suri, veel täiesti valmis. Teose lõpetas ja orkestreeris N. Rimski-Korsakov.

[84] «Hovanštšina» on Peetri-vastase vandenõu nimetus, mis on tuletatud vandenõu eesotsas seisnud streletside juhi vürst Hovanski nimest. Peale streletside võtsid vandenõust osa raskolnikud (vanausulised) ja tsaaritar Sofia soosik vürst Golitsõn.

Mässustseeni kulminatsiooniks on koor «Rahva võitlusiha kasvab», mille sagiva rütmiga kiiretempolises muusikas on Mussorgski hästi tabanud omaaegsete talupojamässude stiihiat ja organiseerimatust:

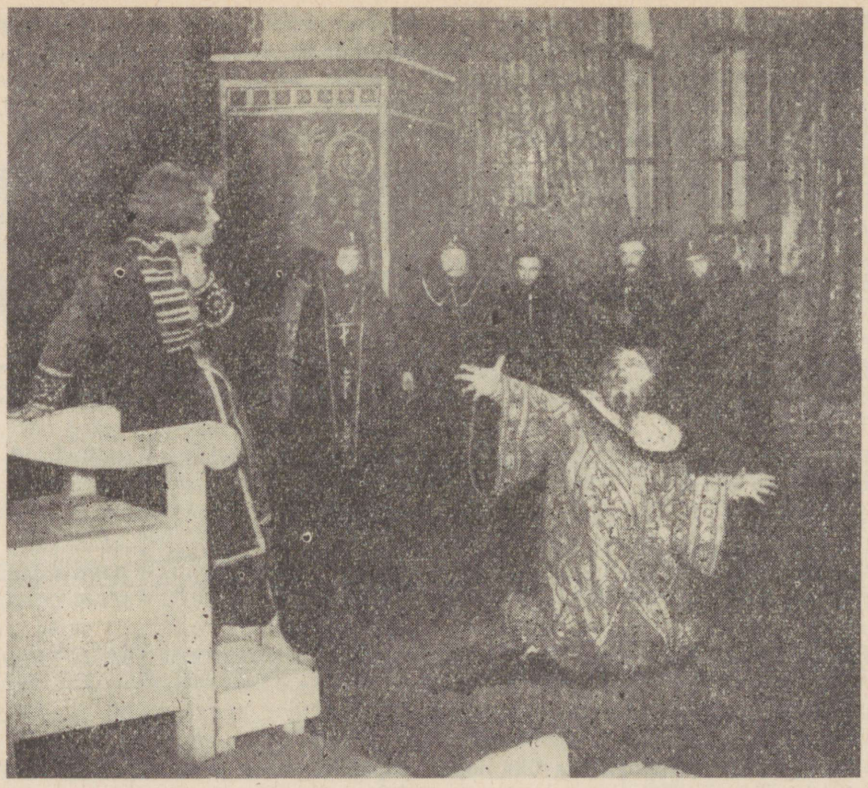


Mässutuhinast on **kantud ka üks ooperi populaarsemaid** soolonumbreid — Varlaami laul, kuigi see pole mässusündmustega otseselt seotud. Tormaka hooga pajatab kloostrist põgenenud munk Varlaam suurest lahingust tatarlastega, mida Ivan Groznõi pidas Kaasani linna all:



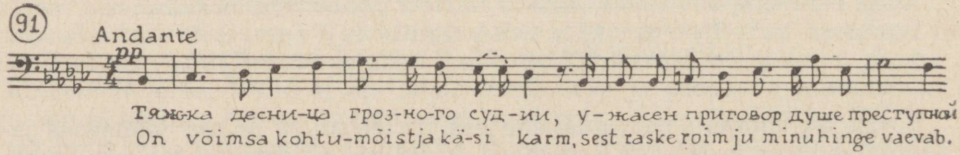
Boriss on võimetu rahvamasside ees. Ta ei suuda aidata viletsuses ja vaimupimeduses vaevlevat Venemaad, kuigi see oli tema siiras soov juba tsaarikrooni vastu võttes. Ka bojaarid sepitsevad tema vastu salaliitu. Sügavat, peaaegu meeltesegaduseni viivat piina tekitab Borissile minevikus tehtud ränk veretöö. Suutmata kanda nii rasket koormat, tema hingejõud raugeb ja ta sureb.

Borissi iseloomustab Mussorgski mitme muusikalise numbriga, millest keskne on monoloog «Käes on mul kõrgeim võim». Siin avaneb Borissi vastuoluline hing. Pea-



Borissi surmastseen M. Mussorgski ooperist «Boriss Godunov».

mõttena läbib monoloogi sügav mure Venemaa pärast. Monoloogi esimeses osas elab Boriss armastava isana hellalt kaasa ka oma peigmehe kaotanud tütre murele. Teine ja ühtlasi ulatuslikum osa on ABA vormis. Muusika on siin meloodilisem ja pingsam



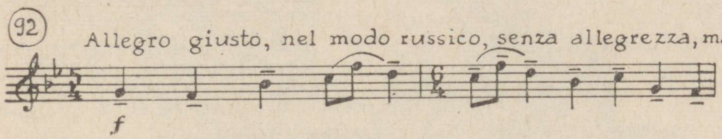
ning muutub lõpuosas dramaatiliseks, väljendades Borissi piinu kuriteo pärast.

Instrumentaalteosed. «Pildid näituselt»

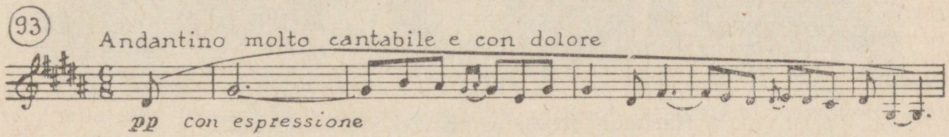
Kuna Mussorgski huvitus esmajoones vokaalžanridest, on tema instrumentaallooming suhteliselt väiksem. Ent ka siin ilmutab ta meisterlikkust. Suuremat tähelepanu pälvivad kaks teost — programmiline or-

kestripilt «Öö Lagedal mäel»[85] ja 10-osaline klaverisüit «Pildid näituselt»[86].

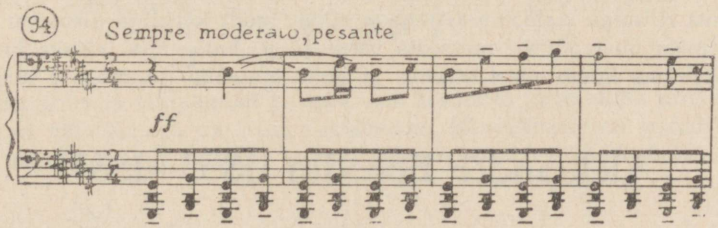
Eriti populaarne on viimane, mis tõi vene klaverimuusikasse uusi jooni. Kõigepealt on uudne klaverikäsitlus: vastukaaluks seni valitsenud kammerlikule stiilile kõlab «Pildid näituselt» laialt ja orkestritaoliselt. Uudne on ka palju tugevam venepära, võrreldes nokturnide, barkaroolide, valsside ja teiste tollal moes olevate romantilis-lüüriliste miniatuuridega. Kõige rahvuspärasemad on kaks viimast osa — «Baaba-Jagaa» ja «Kiievi väravad», eriti aga piltide vahemängud — nn. «Jalutuskäigud» oma tugevalt rahvalaulupärase meloodikaga:



Süidi loomisele inspireeris Mussorgskit ühe tema maalikunstnikust sõbra[87] teoste näitus, kus oli eksponeeritud portreid, akvarelle loodusest, arhitektuurivisandeid, kostüümikavandeid teatrilavastustele jm. Sama eriilmelised nagu näituse väljapanekud on ka süidi osad. Ent kõikide osade ühiseks omaduseks on äärmine piltlikkus. Muusika sageli lausa manab silme ette konkreetseid pildikesi. Kauge keskajaga seostub «Vana lossi» hämar ja poeetiline muusika. Nagu kuskilt eemalt, sajandite sügavusest kostub trubaduuri nukker ja romantiline viis:



«Härjavankri» raske rakendi pikaldast liikumist annavad edasi madalad akordid jõulises fortes ja raskepärane aktsenteeritud meloodia:



[85] Teose programmi aluseks on rahvajutud nõidadest, kes pärimuste järgi kogunevad jaaniööl Lagedale mäele pidutsema.

[86] Süiti esitatakse tihti ka orkestriga, silmapaistva prantsuse helilooja M. Ravel'i orkestreeringus.

[87] Kunstnik ja arhitekt V. Hartman.



V. Hartmani joonistus «Kiievi Võiduväravad».

Sama konkreetne on muusika ka teistes piltides: kanaema ümber siutsuvat tibuperet iseloomustab kerge vallatlev muusika («Munast kooruvate kanapoegade ballett»); terava rütmiga meloodia jäljendab rikka juudi kõrki ja üleolevat kõnet ning nobeda rütmiga ühetooniline meloodia vaese juudi halisemist («Kaks juuti»); turunaiste keelepeksu annab edasi ülikiire ja sagiv muusika («Limoges'i turg») jne.

Aleksander Borodin (1833–1887)

Keemia ja muusika

Aleksander Porfirjevitš Borodinis on ühinenud andekas keemik ja suur muusik. Loodusteadused köitsid teda juba lapsepõlves, kuigi ta tegeles meelsasti ka kirjandusega, armastas joonistada ning õppis kerge vaevaga selgeks mitu võõrkeelt. Ka muusikaliste harrastuste algus ulatub lapsepõlve. Ta õppis flööti, tšellot ja klaverit ning võttis meelsasti osa kodustest muusikaõhtutest, män-

gides vahel ka ise ansamblites kaasa. Varakult katsetas Borodin heliloominguga.

Suurimaks kutsumuseks sai siiski keemia. Järjest kasvav huvi selle vastu viis Borodini 17-aastasena Meditsiinilis-kirurgilisse Akadeemiasse, kus temast kujunes põhjalik ja järjekindel töömees-teadlane, kes saavutas juba üsna noorena rahvusvahelise tunnustuse ning 29-aastasena professori tiitli.

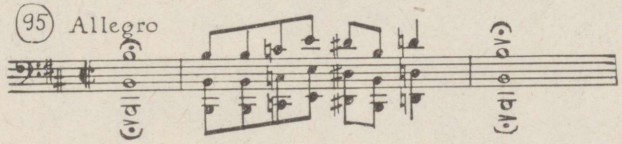
Varsti pärast professoriks nimetamist tutvus Borodin Balakireviga. Viimase innustusel ärkas temas sügavam huvi heliloomingu vastu. Siitpeale jagas Borodin oma aja ja anded kahe «isanda» — keemia ja muusika vahel. Lõviosa ajast kuulus küll keemiale, muusikale jäid vaid pühapäevad ja vabad õhtutunnid, mistõttu Borodini poolt loodud teoste arv ei ole eriti suur. Kuid kõik, mis ta on kirjutanud pärast liitumist Balakirevi ringiga — ooper «Vürst Igor», 2 sümfooniat, 2 keelpillikvartetti ning kümmekond laulu — kuulub vene muusikaklassikasse.

Loomingu iseloom ja II sümfoonia

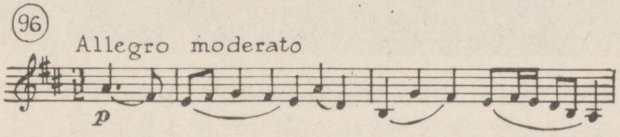
Borodin on tugeva isikupära ja rahvusliku helikeelega komponist. Tema mehine ja jõuline muusika kannab kuulaja muistsetesse vägilasaegadesse. Rahulikult ja laialt, arhailiste meloodiliste ja harmooniliste kujundite abil jutustavad tema teosed iidsest minevikust, vägilastest, nende kangelastegudest ja tugevusest.

Eriti palju vägilaslikkust on II sümfoonias, mida tuntaksegi kui «Vägilassümfooniat»[88]. Selle alapealkirja andis Stassov, toetudes ühele jutuajamisele Borodiniga, kes märkis, et I osas püüdis ta luua pilti vägilaste kokkutulekust veetšele, III osas elustada muistse lauliku Bajani kuju, kes gusli saatel jutustab bõliinat vanadest aegadest, ning finaalis (IV osas) luua hoogsat ja rõõmsat peopilti.

Kõige rohkem on vägilaslikkust sümfoonia I osas. Mehisust ja jõudu väljendab siin juba avateema, mille esitavad keelpillid unisoonis vaskpillide massiivsete akordide saatel:



See energiline ja tahtekindel kujund, mis kordudes ja muusika arenedes muutub edaspidi veel võimsamaks, on I osa peateemaks. Kõrvalteema on samuti lai ja eepilist laadi, kuid kõlajõult vaiksem ja selle tähtsus edaspidises arenduses on väiksem:



[88] «Vägilassümfoonia» valmis 1876. a.



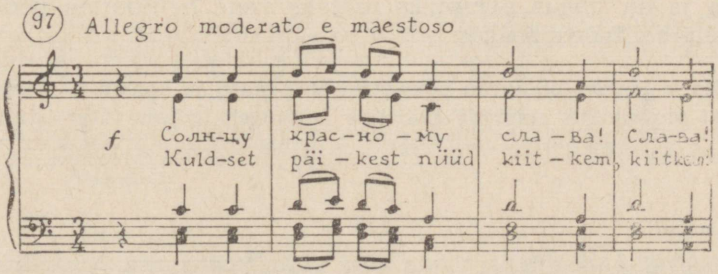
Stseen A. Borodini ooperist «Vürst Igor».

Nagu Borodini sümfooniad, nii jutustab ka tema ainuke ooper «Vürst Igor» kaugetest vägilasaegadest. Sellepärast võiks sedagi teost II sümfoonia alapealkirja ümber kohandades nimetada v ä g i l a s o o p e r i k s.

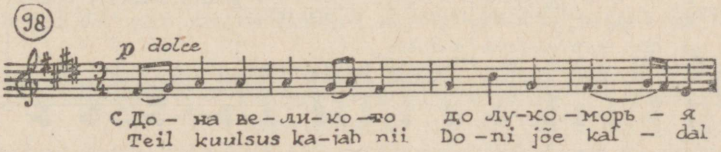
«Vürst Igori» aluseks on XII sajandi lõpust pärinev lugulaul «Jutustus Igori sõjaretkest». See tundmatu autori ajaloolisel materjalil põhinev teos jutustab ühest neist paljudest sõjakäikudest, mida iidse Kiievi vürstid võtsid ette riigi igipõliste vaenlaste — polovetside vastu.

Ooper algab Putivli vürsti Igori ja tema sõjameeste teelesaatmisega.

Rahvas laulab vürstile ülistuslaulu, mille võimas ja jõuline muusika väljendab patriootilisi tundeid. Ülistuskoori, nagu mitmete teistegi vene rahva kooride muusika «Vürst Igoris» meenutab oma rahuliku laia voolavuse ja arhailiste harmooniliste värvidega vanu eepilisi laule. Arhailisust on ABA vormi mõlemates teemades, nii ülevas ja pidulikus esimeses teemas

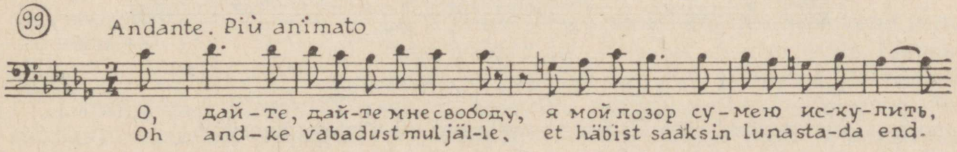


kui sujuvas ja mahedas teises teemas:

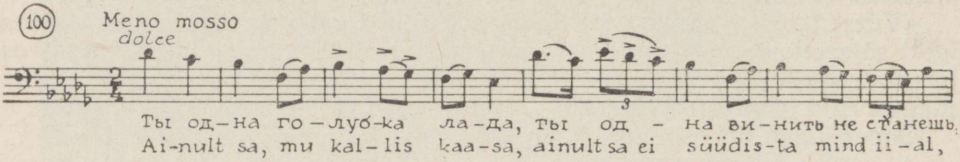


Ootamatult toimub päikesevarjutus. Rahvas näeb selles halba ennet sõjakäigule, kuid Igor otsustab siiski teele asuda. Retk nurjub. Igor langeb vangi, polovetsid aga lähenevad Putivlile, hävitades ja põletades kõik, mis satub nende teele.

Igor on mures oma maa ja rahva pärast. Tema palavamaks sooviks on vabaneda vangist, koondada väed ja alustada uuesti võitlust. «Oh andke, andke mulle priius, et vabastada võiksin kodumaa!» — need sõnad koos jõulise meloodiaga läbivad patriootilise juhtmotiivina Igori aariat:

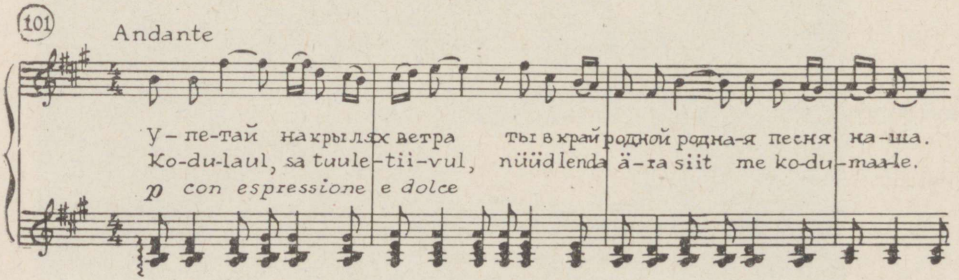


Aaria keskmises osas mõtiskleb Igor Jaroslavnast, oma abikaasast. Südamlikult kõlab laulev armastusteema:

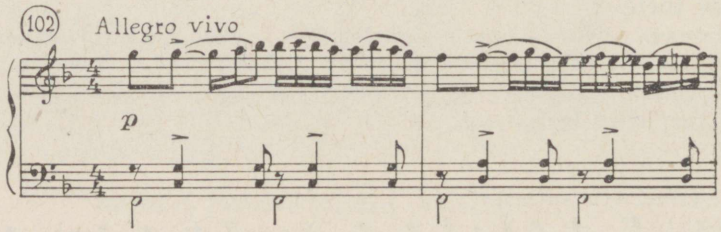


Polovetside khaan Kontšak kohtleb Igorit külalislahkelt, lootes teda veenda oma liitlaseks hakkama. Et lahutada Igori meelt, laseb ta oma rahval tantsida. Polovetsi tantsud paeluvad oma eksootiliselt värvikireva muusikaga ja on üheks paremaks näiteks vene heliloojate poolt loodud orientaalsete heliteoste hulgas.

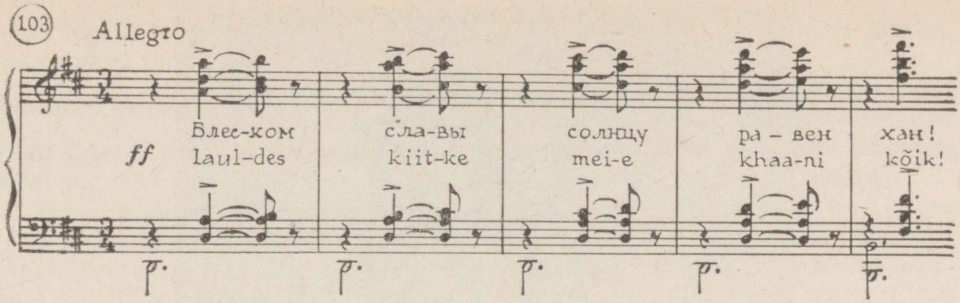
Tantsides ja lauldes ülistavad polovetsid oma maad ja khaani. Stseenis vaheldub neli erinevat muusikalist episoodi: lüüriline ja raugelt igatsev tütarlaste tants laulu saatel,



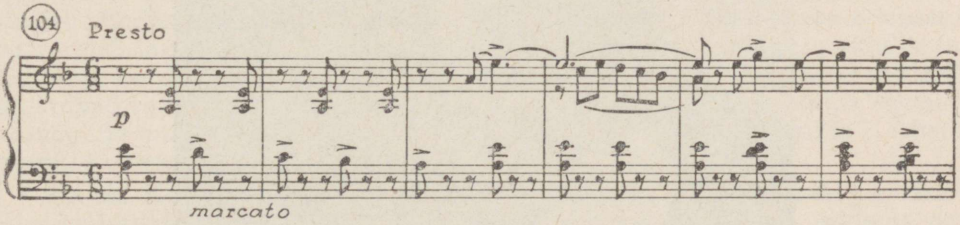
tuliselt temperamentne meeste tants,



hoogne sünkopeeritud rütmiga üldine tants khaani ülistava kooriga



ning kiire teravarütmiline poiste tants:



Tuuakse uusi vene vange, kes jutustavad linnade laastamisest polovetside poolt. Kodumaa nimel paluvad vangid Igorit kasutada äraandja-polovetsi abi ja põgeneda. Ooper lõpebki Igori tagasitulekuga Putivlisse. Õnnelikuna võtab teda vastu Jaroslavna, rahvas tervitab oma vürsti piduliku kooriga.

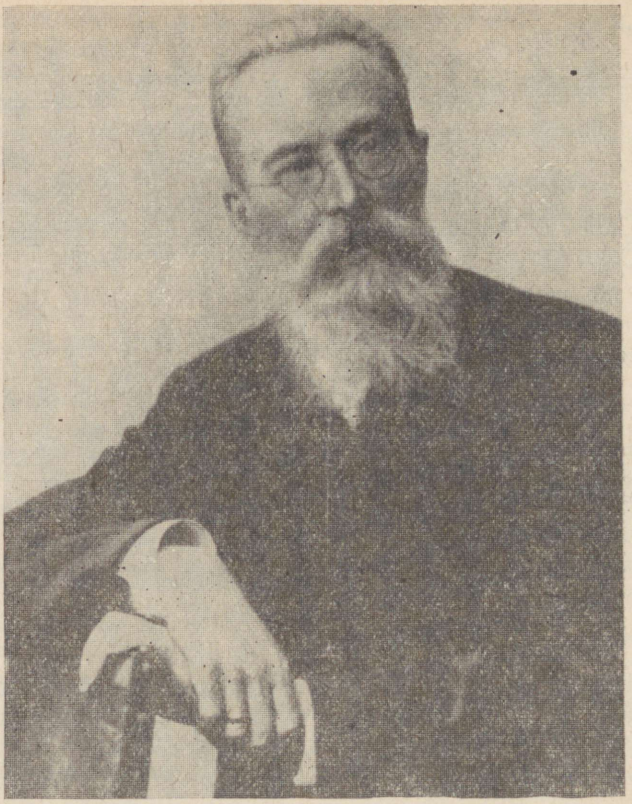
Kammermuusika ja lüürika

Kuigi lai vägilaslik eepika on Borodini muusika kõige iseloomulikumaks omaduseks, on tema loomingus ka küllalt palju hella lüürikat. Lüüriline on Jaroslavna muusika «Vürst Igoris», lüürilised on mitmed romansid («Kauge kodumaa kallastele» jt.). Ent kõige paremini ilmutab Borodin end lüürikuna keelpillikvartettides. Eriti palju õrnu tundeid on kvartetis nr. 2, mille südamlik III osa «Nokturn» on saanud üheks populaarsemaks teoseks vene kammerloomingus.

Nikolai Rimski-Korsakov (1844–1908)

Kas merevägi või muusika?

XIX sajandi teisel poolel tegutsenud vene muusikute hulgas oli Nikolai Andrejevitš Rimski-Korsakov populaarsemaid ja autoriteetsemaid. Lapsepõlves Rimski-Korsakov muusiku elukutsest ei unistanud. Siis olid talle suureks eeskujuks mereväeohvitserist vanem vend ja admiralist



Nikolai Rimski-Korsakov.

onu. Perekonna traditsioonide kohaselt pidi meremees saama ka Nikolaist. Kuid enne, kui ta oma lapsepõlveunistuse teostas ja Peterburi merekooli lõpetas, tekkis huvi muusika vastu. Vägisi kippus muusika tulevase mereväeohvitseri elus esikohta vallutama, eriti pärast tutvumist Balakirevi ja tema sõpradega. «Tol ajal armastasin ma muusikat juba tõesti kirglikult ja hakkasin unistama muusiku elukutsest,» kirjutas Rimski-Korsakov hiljem oma mälestustes.

Siiski tõrjus meri muusika veel korraks tahaplaanile, sest 18-aastasel verivärskel ohvitseril tuli kaugesõiduklipperil kaasa teha ligi kolm aastat kestev merereis. Mered ja ookeanid, eksootilised troopikaööd, kauged maad ja võõrad rahvad pakkusid küll hulgana uusi muljeid ja rikastasid kunstnikufantaasiat, kuid meremeest Rimski-Korsakovist ei saanud. Pärast tagasipöördumist Peterburi ja taaskohtumist Balakireviga kaldus vaekauss

juba lõplikult muusika poole. Merele Rimski-Korsakov enam ei läinud, ning mõne aja pärast pühendus juba täielikult muusikale.

Loomingu iseloom

Kogu oma rohkem kui 40 aastat kestnud muusikalise tegevuse vältel tegeles Rimski-Korsakov väga intensiivselt loominguga. Pikemate vaheaegadeta valmisid üksteise järel ooperid, orkestriteosed, romansid, klaveripalad ja teised teosed.

Enamikule Rimski-Korsakovi teostele on omane rahulikult jutustav ja kirjeldav väljenduslaad, tormilist dramatismi ja tugevat arengupinget on tema muusikas harva. Kõige eredamalt vallandub Rimski-Korsakovi heliloojatalent muusikalistes maalingutes. Tema kirevalt fantastilised muinasjutupildid on rikkad huvitavatest kõlakombinatsioonidest ja leidlikest orkestrivärvidest. Palju võlu ja vahelduvaid värve on ka looduspiltides, mille hulgast väärivad erilist esiletõstmist suurepärased meremaalingud. Endise meremehena tundis Rimski-Korsakov hästi mere nüansse. Merereisil laius tema ümber kuude kaupa ookean, kord sünge, vaenulik ja tormine, kord sõbralik, unelev ja rauge. Reisilt saadud rikkalikud muljed elustuvad mitmetes teostes (ooperis «Sadko», sümfoonilises süidis «Šeherezade» ja mujal), milles loodud eriilmelisi helipilte võiks võrrelda I. Aivazovski kuulsate meremaalidega.

Rimski-Korsakovi loomingul on tugev side rahvapärandiga. Ammendamatuks allikaks olid talle vene laulu- ja tantsuviisid, mida ta on kasutanud nii algupärasel kujul kui eeskujudena uute samalaadsete loomisel. Paljudele teostele andsid materjali ka rahvajutud ning vanad kombed ja tavad, mille vastu helilooja suurt huvi tundis.

Ooperid. «Lumivalgeke»

Rimski-Korsakovi lemmikžanriks oli ooper. Ka arvuliselt on ooperid tema loomingus esikohal — neid on ta loonud 15. Enamik neist on rõõmsailmelised teosed, kusjuures helilooja eriline poolehoid kuulub muinasjutule. Puhtmuinasjutulise sisuga on «Surematu Kaštšei», «Kuldkikas» ja «Muinasjutt tsaar Saltaanist» (kahe viimase aluseks on Puškini tuntud muinasjutud). Kuid ka tõsiellu armastab Rimski-Korsakov põimida muinasjutuelemente, nagu see on «Sadkos» ja mõlemas Gogoli-ainelises ooperis «Maiöö» ja «Jõuluöö».

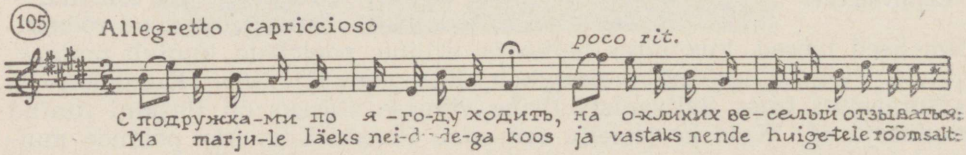
Üheks õnnestunumaks muinasjutuooperiks mitte ainult Rimski-Korsakovi, vaid kogu maailma ooperiloomingus on «Lumivalgeke» (loodud aastail 1880—1881). See on helge kevadmuinasjutt, üsna ühesugune A. Ostrovski samanimelise näidendiga, mis on ooperi aluseks.

«Lumivalgekese» tegevus toimub ennemuistsel ajal berendeide muinasjutumaal, kus ei tunta ülekohut ja elatakse targa ning loodust ülistava tsaar Berendei juhtimisel lihtsat ja üksmeelset elu. Kõik oleks hästi, kui päikesejumal Jarilo poleks berendeidele vihane. Jarilo pahameele põhjuseks on Kevade ja Pakasetaadi tütar Lumivalgeke. Päikesejumal on Pakasele Kevade pärast armukade ja ei saada soojendavaid kiiri nüüd ka berendeide maale, kuna Lumivalgeke elab nende metsades. Sünge Metsavaimu valve all on Lumivalgeke sirgunud kauniks neiuks. Talle ei anna rahu karjase Lel'i laulud, mis ulatuvad ka siia — «ürgpadrikusse, kus iial jää ei sula» — ja äratavad temas soovi minna elama inimeste hulka.

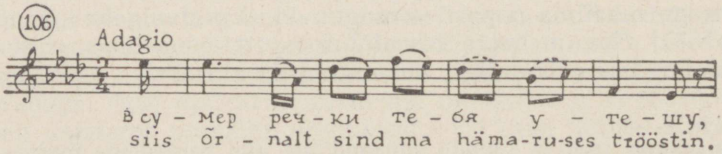


Nimitegelane N. Rimski-Korsakovi ooperist «Lumivalgeke».

Lumivalgekese igatsus väljendub tema aarias[89]. Kolmeosalise vormi (ABA) äärmistes, vallatleva ja huikelise meloodiaga osades laulab Lumivalgeke neidude marjulkäikudest ja mängudest, millest temagi tahaks osa võtta:



Keskmine osa on seevastu laulvam ja igatsevam:



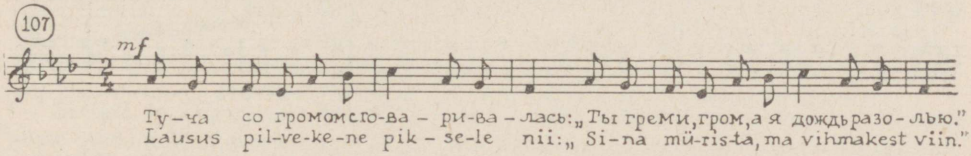
Lumivalgeke saab vanematelt loa asuda elama inimeste juurde. Seal armub temasse noor kaupmees. Ent Lumivalgeke, kes on isalt pärinud jäise südame, ei mõista sooje inimtundeid ja ei suuda vastu armastada. Kevad kingib talle võlupärja, mis äratab armastuse ka Lumivalgekese südames. Kuid vabanedes külmusest, kaotab

[89] Lumivalgekesel on ooperis mitu soolonumbrit, kõne all olev aaria on neist esimene. Seda laulab Lumivalgeke proloogis.

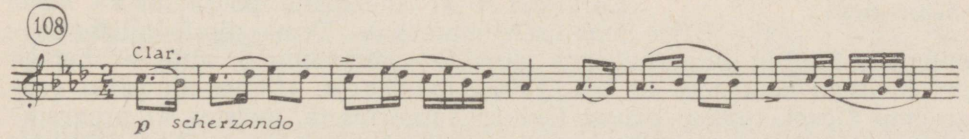
Lumivalgeke nüüd kaitse Jarilo kiirte eest ja sulab. Lumivalgekese hukkumisega lõpeb Pakase võim berendeide riigis, taas tõuseb päike, taas on Jarilo võtnud berendeide maa oma kaitse alla.

«Lumivalgekese» muusika võlub värvikate ja poeetiliste loodusemaalingute ning oskuslikult tehtud rahvaviisiseadetega. «Seda ooperit kirjutades kuulatasin ma tähelepanelikult rahvaloomingu ja looduse hääli,» märgib ka Rimski-Korsakov ise.

Side rahvaloominguga on kõige tugevam rahva elu käsitlevates kooristseenides, millest suurem osa on seotud vanade kommete ja mängudega (kevadise ja suvise pööripäeva kombed jne.). Ka Lel'i kõik kolm laulu meenutavad rahvaviise, ehkki need on tegelikult helilooja looming. Tuntuim Lel'i lauludest on viimane, milles ta pajatab jaanipeolistele äikesest ja pilvest, kes leppisid kokku müristada ja vihmakest valada, ning marjulistest-neiukestest. Muusika sarnaneb vanade ringmängulauludega. Salme on kolm, iga salmi esimene pool on rahulikult jutustava iseloomuga,



teine pool — instrumentaalne refrään — aga elav ja tantsuline ning meenutab karjase rõõmsat vilepillimängu:



«Sadko»

Teiseks tuntumaks ooperiks Rimski-Korsakovi loomingus on ooper-bõliina «Sadko» [90] (1894—1896). Selle teose süžee aluseks on vanad Novgorodi bõliinad osavast guslimängijast [91] Sadkost [92] ning vene muinasjutt meretsaarist ja tema kaunist tütrest.

Vastavalt tõsielu ja muinasjuttu ühendavale sündmustikule on ka muusika kahesugune. Valdava osa ooperist võtavad enda alla rahvamuusikal põhinevad stseenid. Seevastu mereriigi pilte iseloomustab fantastilise värvinguga muusika.

---

[90] Nooruses kirjutas Rimski-Korsakov ka samanimelise programmilise sümfoonilise pildi.

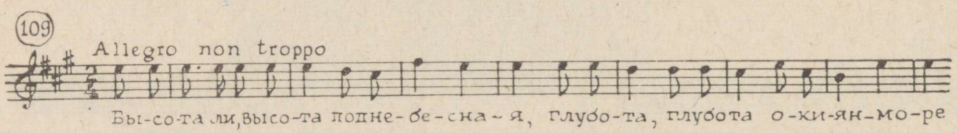
[91] G u s l i — kandletüüpi vana-vene rahvapill.

[92] Sadko ei ole väljamõeldud tegelane, vaid Novgorodis XII sajandil elanud laialdase kuulsusega rahvamuusik.

Ooperi sisu on lühidalt järgmine.

Sadko unistab sellest, et purjetada kaugetesse sadamatesse, teha kuulsaks Novgorod ja selle kaubad. Võitnud kihlveoga kaupmeestelt laeva, asub ta oma družiinaga teele. Ent kuhu sõita? Varjaagi, india ja veneetsia kaubakülalised jutustavad igaüks oma kodumaast — esimene rahva karmist elust põhjamaa kaljusel rannal, teine imelisest idamaast ja salapärasest linnust fööniksist, kolmas uhkest linnast sinise mere ja sinise taeva maal. Sadko otsustab Veneetsia, jõuka ja kuulsa kaubalinna kasuks. Teekond algab. Kuid pahur Meretsaar ei saada Sadko purjedesse tuult: ilmselt ootab merede valitseja inimohvrit. Liisk langeb Sadkole. Laskunud veealusesse riiki, võidab Sadko oma laulude ja guslimänguga vana Meretsaari südame, kes lubab talle naiseks oma kauneima tütre Volhova. Algab fantastiline pulmapillerkaar kõikvõimalike vee-elanike osavõtul. Peomõllust tõuseb merel kohutav torm — laevad aina hukkuvad. Ilmub Võimas Vägilane korda looma ja käsib Sadkol pillilood lõpetada. Ärgu Sadko häirigu veealuse riigi elu, mingu tagasi Novgorodi ja helistagu seal oma guslit. Volhova peab Sadkoga maa peale kaasa minema, et muutuda seal Volhovi jõeks.

Üheks tuntumaks ja rahvuslikumaks numbriks selles ooperis on Sadko družinnikute koor. Vana ehtsat bõliinaviisi, uljast ja hoogsat, alustab eeslauljana Sadko:



Varieerides kordavad seda laevamehed ja teeleminejaid saatma tulnud linnarahvas. Koor on üles ehitatud nn. vene variatsioonide põhimõttel: kordudes jääb teema ise samaks, teised hääled aga muutuvad pidevalt.

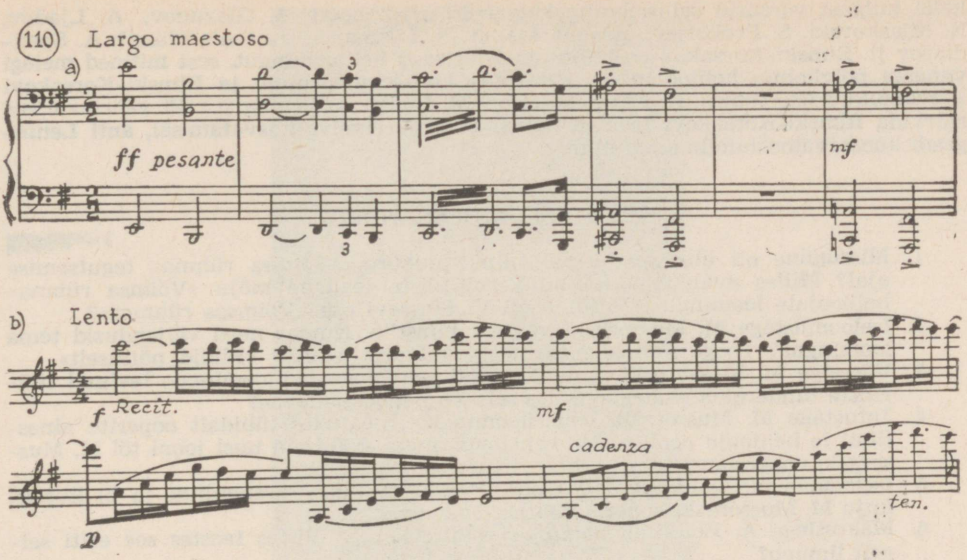
Sümfooniline looming. «Šeherezade»

Olles esmajoones ooperikomponist, on Rimski-Korsakov siiski tähelepanu pööranud ka sümfoonilisele muusikale. Tema sümfoonilisse loomingusse kuulub mitmesuguseid teoseid — sümfooniaid, süite, avamänge jm. Peaaegu kõik need on p r o g r a m m i l i s e d. «Luues muusikat programmi alusel, tunnen ennast kodus,» tunnistas ta, mõistes, et programmilisus vastab tema piltlikule ja kirjeldavale loomingulaadile paremini kui programmita muusika.

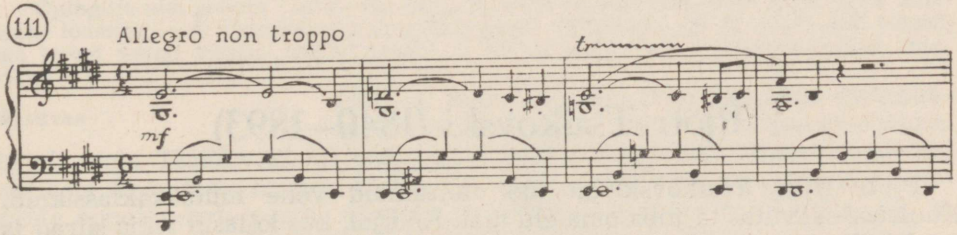
Nagu ooperites, nii on ka sümfoonilises loomingus Rimski-Korsakovi armastatumaks ainealaks muinasjutud: sümfooniline pilt «Sadko» on loodud vene muinasjutu järgi, süidi «Antar» programm pärineb araabia muinasjutust, «Šeherezade» on seotud kuulsate «1001 öö muinasjuttudega» jne.

Nimetatud teoste hulgas on tuntuim «Šeherezade» — idamaise koloriidiga kirev ja fantaasiaküllane 4-osaline süit. «1001 öö muinasjutud» algavad jutustusega karmist sultanist Šahriarist, kes laskis hukata kõik oma naised, kinkides elu vaid Šeherezadele, leebununa köitvatest muinaslugudest, mida Šeherezade vestis talle tuhat ja üks ööd ühtejärge.

Šahriari ja Šeherezade iseloomustusega algab ka Rimski-Korsakovi süit: I osa alguses kõlavad üksteise järel karm ja võimukas ning graatsiliselt õrn ja leebe teema:



Sultani ja Šeherezade teemad põimuvad süidi tähtsaimate teemadena ka järgmiste osade muusikasse ning on intonatsiooniliseks aluseks mitmele uuele teemale. Nii on Šahriari teemaga tugevas muusikalises suguluses mere teema, mis areneb I ja IV osas. I osa («Meri ja Sindbadi laev») maalib muusikalise pildi rahulikult hällivast merest. Mere teema, taustaks lainetav saade, kõlab siin isegi pisut laisalt:



IV osa («Pidu Bagdadis ja laevahukk») lõpus kõlab sama teema uuesti, kuid muutunud kujul. On puhkenud orkaan, meri raevutseb ning lainete möllus paiskub Sindbadi laev vastu kaljut ja hukkub.

«Šeherezade» kõrval on Rimski-Korsakovi teiseks silmapaistvamaks sümfooniliseks teoseks «Hispaania kapritšo» — hoogne ja meeleolukas rahvaelupilt, mille muusika põhineb hispaania tantsudele ja mustlasmeloodiatele.

Teenekas muusikapedagoog ja aktiivne muusikategelane

Rimski-Korsakovi teiseks tähtsamaks tegevusalaks loomingulise tegevuse kõrval oli muusikapedagoogiline töö. Rimski-Korsakov on üks tunnustatumaid vene muusikapedagooge — juhtiv ja tooniandev isiksus Peterburi konservatooriumis. 37 aasta jooksul, mil ta seal õppejõuks oli, sai temalt teadmisi rohkem kui 200 muusikut,

kelle hulgast võrsusid sellised nimekad heliloojad nagu A. Glazunov, A. Ljadov, N. Mjaskovski, S. Prokofjev, ukraina klassik N. Lõssenko, armeenia klassik A. Spendiarov jt. Rimski-Korsakov on mõjutanud ka eesti heliloomingut, sest mitmed meiegi vanema põlvkonna heliloojad on Peterburi konservatooriumi ja Rimski-Korsakovi kasvandikud (R. Tobias, A. Kapp, M. Saar, M. Lüdig, A. Lemba jt.). Et väärikalt ära märkida Rimski-Korsakovi teeneid muusikalise järelpõlve kasvatamisel, anti Leningradi konservatooriumile tema nimi.

KÜSIMUSI JA ÜLESANDEID

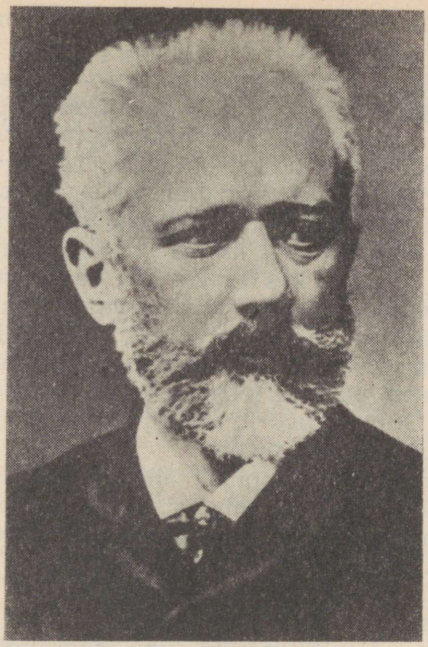
1. Missugune oli ühiskondlik-poliitiline olukord «Võimsa rühma» tegutsemise ajal? Milles avaldus ühiskondlik-poliitiliste tegurite mõju «Võimsa rühma» heliloojate loomingule? Milline oli V. Stassovi osa «Võimsas rühmas»?
2. Iseloomustage M. Mussorgski vaateid kunstile. Kuidas need väljendusid tema loomingus? Tooge näiteid ooperitest, lauludest, süidist «Pildid näituselt».
3. Võrrelge M. Mussorgski laule XIX sajandil vene heliloomingus levinud lüüriliste tunderomanssidega. Milles seisneb nende erinevus?
4. Jutustage M. Mussorgski ooperiloomingust, peatudes lühidalt ooperite ainestikul ja helilooja poolt antud žanrimäärangul. Milliseid uusi jooni tõi M. Mussorgski ooperižanrisse?
5. Iseloomustage kuulatud katkendite põhjal a) rahva arenguliini ja b) Borissi kuju M. Mussorgski ooperis «Boriss Godunov».
6. Määratlege A. Borodini loomingu põhiiseloom. Millistes teostes see eriti selgelt ilmneb?
7. Jutustage A. Borodini ooperist «Vürst Igor» — selle kirjanduslikust allikast, sisust ja muusikast. Iseloomustage ooperi nimikangelast tema aaria põhjal.
8. Iseloomustage kõige üldisemates joontes N. Rimski-Korsakovi loomingut. Millised on tema tähtsamad teosed, armastatuim ainevaldkond ning väljenduslaad?
9. Jutustage lühidalt N. Rimski-Korsakovi ooperist «Lumivalgeke». Milline kirjandusteos on ooperi süžee aluseks? Iseloomustage ooperi muusikat kuulatud katkendite põhjal.

Pjotr Tšaikovski (1840—1893)

Pjotr Iljitš Tšaikovski on üks tuntumaid vene muusikaklassikuid. Kuulsuse saavutas ta juba oma elu ajal. Kõikjal, kus kõlasid tema siirad ja tundeküllased teosed — Venemaal, Lääne-Euroopas, Ameerikas — võitsid need südameid. Ka praegu, ehkki aeg on elus ja kunstiloomingus nihutanud esiplaanile uued teemad ja uued probleemid ning arendanud edasi helikeelt, on Tšaikovski jäänud üheks armastatumaks heliloojaks.

Äsjaavatud konservatooriumis

Tšaikovski on Peterburi konservatooriumi kasvandik. Peterburi konservatoorium, Venemaa vanim muusikaülikool, võttis esimesi üliõpilasi vastu 1862. a. Nende hulgas, kes ruttasid kasutama õppimisvõimalust, oli ka Pjotr Tšaikovski — 22-aastane noor jurist, kes oli hiljuti lõpetanud Õigusteaduse Kooli ja töötas nüüd ametnikuna kohtuministeeriumis. Eksamid õnnestusid. Muusika, mis helises Tšaikovski hinges juba varasest lapsepõlvest alates, andis tema elule uue suuna. Kantseleilauda hakkas asendama klaver, ministeeriumidokumente noodipaber, ning kui Peterburi konservatooriumis saadeti pidulikult ellu esimesi lõpetajaid, anti Tšaikovskile komponistidiplom.



Pjotr Tšaikovski.

Õpingute ajal paistis Tšaikovski silma töökuse ja püüdlikkusega. Kuid tema tolleaegne looming — ei lõputööna kirjutatud kantaat «Rõõmule» (F. Schilleri oodi tekstil) ega teised veelgi vähem tuntud teosed — ennustanud talle maailmakuulsat tulevikku.

Moskvas

1866. a. avas Venemaa teise kõrgema muusikaõppeasutusena uksed Moskva konservatoorium. Ja nii nagu Tšaikovski oli neli aastat tagasi Peterburi konservatooriumi esimeste üliõpilaste hulgas, kuulus ta nüüd Moskva konservatooriumi esimeste õppejõudude perre. Moskva ja Moskva konservatooriumiga jäi ta seotuks rohkem kui kümneks töörohkeks aastaks.

Need aastad olid pingelised ka loominguliselt. Moskva periood oli aeg, mil kujunes Tšaikovski individuaalsus ja kasvas meisterlikkus. Mitte kõik sel ajal kirjutatu ei ilmuta veel täielikku küpsust, kuid õige mitmed Moskva perioodi teostest kuuluvad juba Tšaikovski loomingu paremiku hulka. Eriti armastatud on maailmakuulsuse võitnud ballett «Luikede järv» ja mitte vähem tuntud I klaverikontsert *b-moll*. Saavutusteks olid ka I sümfoonia (alapealkirjaga «Talveunelmad»), mida Tšaikovski ise väga armastas, keelpillide kvartett nr. 1 (eriti kuulsaks sai selle II osa *Andante cantabile*), avamäng-fantaasia «Romeo ja Julia» jt. teosed.

Küpsuseaeg

Tšaikovski isikupära ilmneb kõige selgemini tema küpsuseperioodi loomingus, mis algab IV sümfooniaga ja ooperiga «Jevgeni Onegin» 70-ndate aastate teisel poolel.

Loobunud pedagoogilisest tööst Moskva konservatooriumis, pühendus ta nüüd täielikult komponeerimisele. Küpsuseperioodi suurearvulisest ja mitmekesisest loomingust paistavad meistrisaavutustena peale IV sümfoonia ja «Jevgeni Onegini» silma veel V ja VI sümfoonia, ooperid «Padaemand» ja «Jolanthe» ning balletid «Uinuv kaunitar» ja «Pähklipureja».

Olles vaba otsestest töökohustustest, saatis Tšaikovski talved enamasti mööda välismaal, suviti aga külastas sugulasi ja sõpru kodumaal, viibides eriti meelsasti õe juures maal — Kamenkas. Vaba rändurielu võis Tšaikovski endale lubada tänu jõuka ja avakäelise metseeni Nadežda von Mecki toetusele. Selle targa naisega, kes Tšaikovski kunsti sügavalt austas, sidus teda 13 aastat ebatavaline sõprus. Nadežda von Mecki soovil ei kohtunud Tšaikovski temaga kordagi, kuid teineteise mõistmisest kõneleb rohke kirjavahetus, mis on omamoodi päevikuks, kus avanevad Tšaikovski kunstivaated ja kajastub paljude teoste loomiskäik. See sõprus aitas Tšaikovskil üle saada ka hingelisest kriisist ja üksildustundest, mille all ta kannatas 70-ndate aastate teisel poolel.

80-ndate aastate keskpaiku loobus Tšaikovski rändamisest. «On kuidagi võõras ja metsik elada rändava tähena, nii või teisiti on tarvis omada kodu,» kirjutas ta ühes kirjas N. von Meckile. Helilooja valis eluasemeks esialgu Maidanovi, seejärel Klini [93], kus veetis oma viimased eluaastad. Praegu asub Klinis Tšaikovski majakeses muuseum.

Elades väikelinnas ei matnud Tšaikovski end siiski üksindusse. Loomingulise töö kõrval, mis oli talle toonud juba maailmakuulsuse, tegutses ta sel ajal väga aktiivselt dirigendina. Esinemised Venemaal ja kontsertreisid Lääne-Euroopasse kujunesid triumfiseeriaks. Viimasel sõidul Inglismaale 1893. a., vaid mõni kuu enne surma, sai Tšaikovski eriti suure austuse osaliseks — Cambridge'i ülikool valis vene populaarseima helilooja oma audoktoriks.

Psühholoogilise suuna silmapaistev esindaja

Tšaikovski oli «Võimsa rühma» kaasaegne ja puutus oma tegevuses, eriti selle alguses, sageli kokku rühma liikmetega. Kuid tema looming erineb nii sisult kui väljenduslaadilt «Võimsa rühma» omast. Tšaikovskit ei köida bõliinade arhailised kujundid ja vanade vägilaste sangariteod nagu Borodini; teda ei paelu muinasjuttude kirev maailm ning vanad rahvakombed, mida eriti armastas Rimski-Korsakov; esmase tähtsusega ei ole talle ka rahva ajalugu ja ühiskondlikud probleemid, mis erutasid Mussorgskit ja määrasid tema kunsti põhiolemuse. Tšaikovski looming on *psühholoogilise sisuga*, tema muusika väljendab esmajoones inimese hingelisi elamusi. Helidesse on peidetud õnnepüüdlused ja kaotusevalu, rõõm ja meeleheide, unelmad, kannatus ja lein. Sellejuures on Tšaikovski tundeväljendus äärmiselt lahtine: iial ei püüa ta stiihilist tunnetetulva tagasi hoida ja seda mõistusega vaikima sundida, vaid sellest, mida tunneb süda, kõneleb avameelselt ka muusika.

Tunde muusikaliseks väljendajaks on Tšaikovskile kõige sagedamini lüüriline, tundeküllane ja voolavalt laulev meloodia, milles võib tajuda

[93] Klin asub Moskvast umbes 90 km kaugusel, Maidanov selle naabruses.

sugulust vene romansiga. Tuginemine romansile põhjustas etteheiteid «Võimsalt rühmalt», kus peeti rahvusliku muusikastiili toitepinnaseks ainuüksi vanu talupojalaule. Ka neid leidub Tšaikovski teostes, kuid tunduvalt vähem kui «Võimsa rühma» loomingus.

Sümfooniline muusika. VI sümfoonia

Tšaikovski on viljelnud paljusid žanre — ooperit, balletti, sümfooniat, instrumentaalkontserti, keelpillikvartetti, romanssi jm., kuid kõige südamelähedasemaks, nagu ta ise tunnistas, oli talle sümfooniline muusika. Sümfoonilist muusikat hindas Tšaikovski esmajoones sellepärast, et see suudab tabada inimtunde kõige hapramaid ja peidetumaid varjundeid. «Sümfooniline muusika suudab väljendada ka kõike seda, milleks puuduvad sõnad» ja «sümfoonia on hinge muusikaline pihtimus», loeme tema kirjadest.

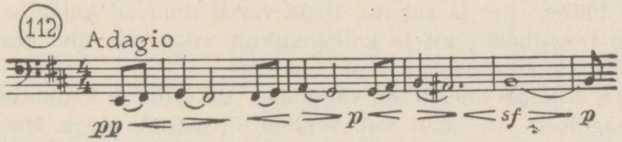
Tšaikovski on loonud üle 30 mitmesuguse sümfoonilise teose.[94] Nende hulgas on kesksel kohal kuus sümfooniat, millest paremad — IV, V ja VI sümfoonia — on viinud Tšaikovski mitte ainult vene, vaid kogu maailma suurimate sümfonistide hulka. Kõik kolm nimetatud sümfooniat kajastavad hingelist draamat, mille põhjustajaks on õnne ja unistuste purunemine. Neis teostes ilmnevad eriti tugevates värvides Tšaikovski muusika iseloomulikud omadused — vapustavate hingeelamuste ja õnneunistuste terav konflikt ning sellest tulenevad suured meeleolukontrastid, jõuline dramatism ja tormiline protest saatuse vastu.

Tšaikovski sümfoonilise loomingu tipuks on VI s ü m f o o n i a (*h-moll*), alapealkirjaga «Pateetiline». Teose kõrgeimateks väärtusteks on meisterlik ülesehitus ja «muusikalise pihtimuse» suur emotsionaalne mõjujõud. «Sellesse sümfooniasse panin ma kogu oma hinge. Kõik siin on subjektiivne,» — need Tšaikovski sõnad lubavad VI sümfooniat nimetada helilooja enda unistuste ja kannatuste sümfooniaks, seda enam, et see teos sai Tšaikovski luigelauluks. Esiettekandel, mida dirigeeris autor ise, ei aimanud keegi, et ta hoiab taktikeppi viimast korda, et juba 9 päeva pärast — 6. novembril[95] 1893. a. viib raskekujuline koolera Venemaalt ühe tema suurimatest muusikutest.

VI sümfoonias on neli osa.

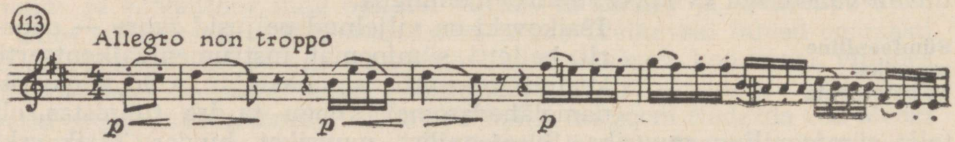
I o s a vormiks on sonaat-allegro sissejuhatuse ja koodaga.

Sissejuhatuses (*Adagio*) valitseb rusutult mõtlik meeleolu. Väsinult kõlab fagoti esituses tumeda koloriidiga pikaldane meloodia:

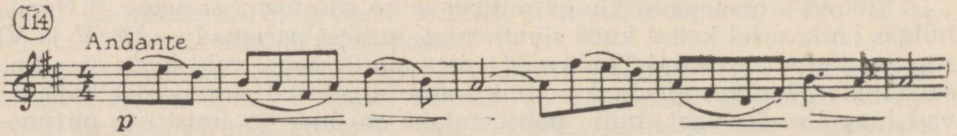


[94] Arvesse on võetud ka õppeaja looming.
[95] Vana kalendri järgi 25. oktoobril.

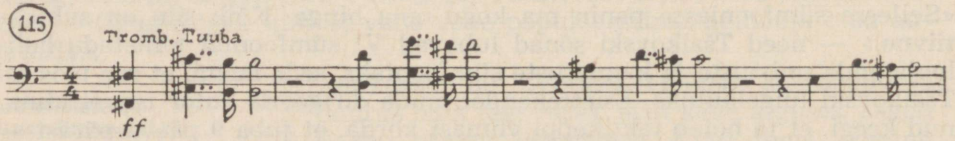
Samast mõttest kasvab välja *Allegro* peateema. Kuid kõrgem register, kiirem tempo ja pausidega katkeliseks muudetud meloodia annavad sellele uue iseloomu — muusika väljendab nüüd häiritud ja rahutut hingelist seisundit:



Ärev tundepuhang ja rahunemine, uus heitlus ja taas vaibumine. Kuid siis haaravad hinge unistused, meeleolu maheneb ning keelpillid alustavad tundeküllast ja laulvat kõrvalteemat:



Saabunud on õnn — igatsetud soojus ja hingerahu. Ent unelmad on haprad ja rahu ajutine. Õnneteema vaibub vaikusse ning raksatava äikeselöögiga vallandub torm. Järjest ägedamaks muutuvad meeleheitepuhangud, järjest suuremaks kulminatsioonid. Pinge kõrgpunktil kõlab vaskpillide fanfaarne ja ülimalt jõuline teema. Hinge laastab ahistav karje:



Järgneb vaikus. Unistav ja õnne järele igatsev kõrvalteema toob teistkordselt järsu meeleolumuutuse. Tunded on küll rahunenud, kuid nukrad. Ka vaikne ja leinamarsilik kooda, mis lõpetab sümfoonia I osa, ei kõnele unistuste ja lootuste täitumisest.

II osa — graatsiline ja sujuv valss $^5/_4$ taktimõõdus on lüüriliseks kontrastiks dramaatilisele I osale. Siin domineerivad helged ja elevil meeleolud, ehkki valsi trio[96], mille meloodia meenutab eesti rahvalaulu «Kallis Mari», kõlab valuliselt ja igatsevalt.

Ka III osas *(Allegro molto vivace)* valitseb rõõm ja elutahe. Esimene teema on skertsolikult tõtlev, elav ja rahutu. Üsna varsti ilmuvad ka teise — marsiteema motiivid, esialgu tagasihoidlikult ja katkendlikult, edasi aga üha kasvava kindlusetundega, mis paisub lõpuks mehiseks võidumarsiks.

Kuid IV osa *(Adagio lamentoso)* väljendab taas leina ja kannatust. Finaal, sümfoonia kõige traagilisem osa, kõlab kui valuline hüvastijätt eluga. Meeleolud on väsinud, võitlustahe raugenud. Ei ole enam jõudu saatusest jagusaamiseks.

---

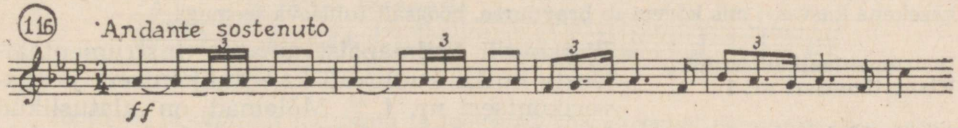
[96] Trio — siin kolmeosalise vormi keskmine osa.

IV sümfoonia

Kui VI sümfoonia lõpeb hääbumisega, siis IV sümfoonias (*f-moll*) tähistab optimistlik finaal võitu kannatuste ja eluraskuste üle.[97]

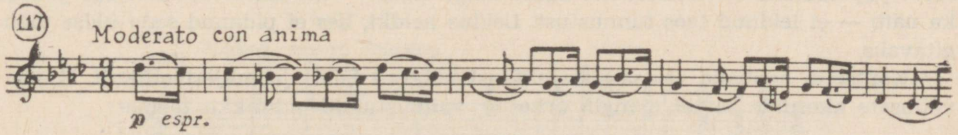
IV sümfoonia kirjutamise ajal oli Tšaikovskil elav kirjavahetus Nadežda von Meckiga. Kirjades tehtud viited sümfoonia sisu kohta on tänuväärseks abivahendiks muusika mõistmisel.

Sümfoonia peamise mõtte avab Tšaikovski juba I osa (sonaat-allegro) sissejuhatuses. Ähvardavalt kõlab puhkpillide esituses terava rütmiga fanfaarne teema:

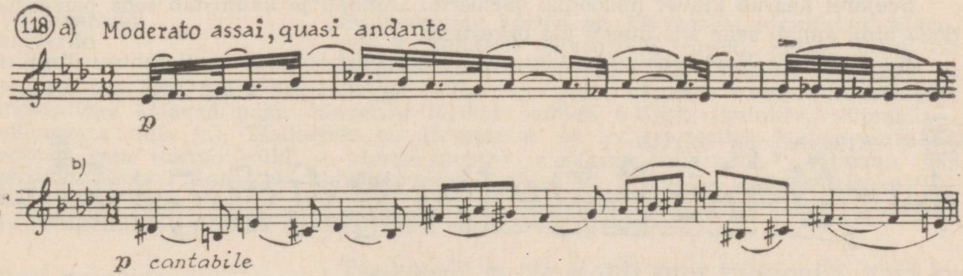


«See on saatuslik jõud, mis lõhub inimese õnne ja segab teda sihi saavutamisel..., see on nagu Damoklese mõõk, mis ripub pea kohal ja mürgitab alaliselt hinge...,» kirjutab Tšaikovski.

Rahutu rütmiga peateema kajastab ärevaid emotsioone:



Kõrvalpartii väljendab õnnetunnet: «Vähehaaval haaravad sind unistused, kõik sünge ja rõõmutu unub. See ta ongi — õnn!» Unistusi ja õnnemeeleolu annavad edasi kaks helget valsilikku teemat:



Ent õnn on petlik — töötluse piiril kõlab saatuse sünge ähvardusena uuesti sissejuhatuse teema ning põhjustab töötluses dramaatilise hingeheitluse, mis ei vaibu ka repriisis.

II osa meloodiline muusika viib unistavasse meeleollu: «See on melanhoolne tunne, mis haarab meid mõnikord pärast päevatööd väsinuna kodus istudes... Mõt-

[97] Samasuguse kontseptsiooniga on ka V sümfoonia (*e-moll*).

ted rändavad minevikku, noorusse... On nukker ja kuidagi magus kanduda möödunusse.»

III osa «...pole määratletud kindlate tunnetega. Need on tujukad arabeskid, tabamatud pildikesed, mida fantaasia esile manab. Hing ei ole rõõmus ega ka kurb...»

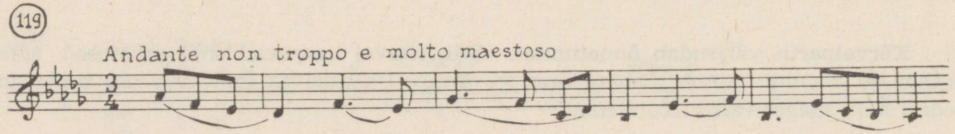
IV osa tekitab ettekujutuse hoogsast ja tujuküllasest rahvapeost: «Kui sa ei leia endas rõõmu, mine rahva hulka, kes oskab lõbutseda. Ja kuigi saabub taas saatuse karm ähvardus, ära väida, et kõik maailmas on nukker. Leidub siiski lihtsaid, kuid tugevaid rõõme.» Finaali muusikas etendab suurt osa rahvaviis «Nurme nõlval kasekene kasvas», mis kõrvutub bravuurse, hoogsalt tuhiseva teemaga.

Instrumentaalkontserdid. Klaverikontsert nr. 1

Tšaikovski silmapaistvamate instrumentaalteoste hulka kuuluvad ka viiulikontsert ja klaverikontsert nr. 1.[98] Mõlemad on ulatuslikud ning sädelevalt virtuoossed ja efektsed teosed. Sisu ja meeleolude poolest erinevad nad üsnagi olulisel määral sümfooniatest. Oma sümfooniates avab Tšaikovski inimese eludraama, kannatust ja valu on siin sageli rohkem kui õnnetunnet. Kontsertides aga valitsevad päikesepaistelised, paiguti lausa pimestavalt rõõmuküllased meeleolud.

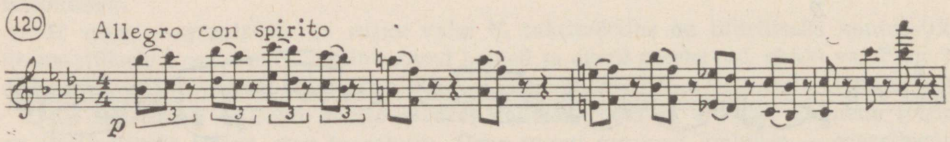
Eriti pidulikult ja juubeldavalt algab klaverikontsert nr. 1 (*b-moll*). Selle kontserdi populaarsus on erakordselt suur, kuigi algul — nii uskumatu kui see praegu ka näib — ei leidnud teos tunnustust. Leidus neidki, kes ei pidanud seda üldse mängitavaks.

Kontserdi avahelid (I osa sissejuhatus) kõlavad laialt ja majesteetlikult. Klaveri võimsate akordide saatel mängib orkester vaimustunud-pidulikku teemat:



Seejärel haarab klaver meloodia, varieerib, arendab ja kaunistab seda passaažidega ning annab selle siis uuesti üle orkestrile.

Sissejuhatuse järel tekkinud vaikuses alustab solist sonaadivormi rahuturütmilist peateemat:

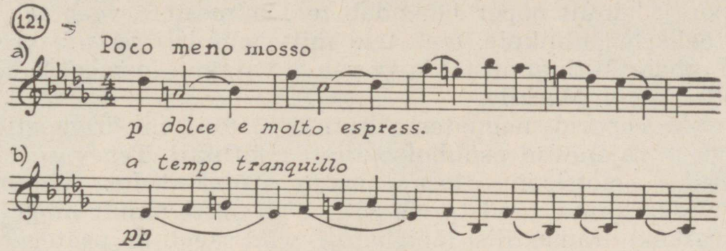


Selle teema aluseks on nukker ukraina rahvaviis, mida Tšaikovski kuulis kord ühelt pimedalt rändmuusikult. **Kuid muutes rahvameloodia ühetasase rütmi** pausidega katkestatuks ja trioolliliseks, andis ta kurvale viisile hoopis teise — elevil ja erutatud iseloomu.

---

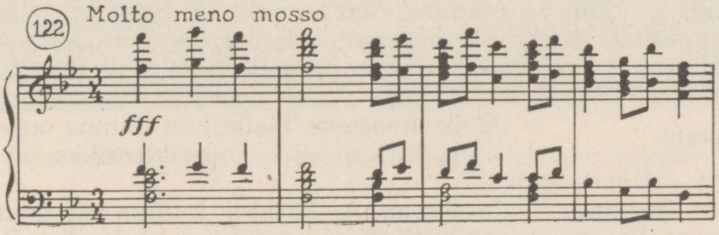
[98] Kokku on Tšaikovski kirjutanud 3 klaverikontserti, ühe viiulikontserdi ning «Variatsioonid rokokoo teemal» tšellole ja orkestrile.

Uue, unelmatest ja igatsustest kantud meeleolu loob kõrvalpartii. Selles on kaks teemat, mõlemad helged ja hellad:



Töötluses ja repriisis peateema ja mõlemad kõrvalteemad põimuvad ning arenevad edasi. Lõpu eel (enne koodat), nagu see instrumentaalkontsertides traditsiooniks, areneb muusika solisti virtuoosseks sooloosaks, nn. kadentsiks, mis *b-moll* kontserdis põhineb kõrvalteemade elementidel.

Kontserdi II osa väljendab lüürilist tunnet, kiiretempoline III osa (finaal) aga on tulvil sädelevat elurõõmu. Väga pidulikult kõlab finaali juubeldavalt hümnilik lõpuosa, mis võtab kokku kogu teose elujaatava mõtte:



Väikevormid klaverile

Suurvormide kõrval on Tšaikovski kirjutanud klaverile ka rohkesti väiksemaid teoseid. Nende hulgas on tantse (valsse, masurkasid jt.), rõõmsaid skertsosid ja eksprompte, eriti palju aga lüürilise iseloomuga palu, mis oma romansilikult laulva meloodiaga kõlavad nagu klaverile loodud laulud («Kurb lauluke», «Romanss», «Sõnadeta laul» jt.). Tšaikovski on kirjutanud ka programmilist klaverimuusikat, eeskätt kahe tuntud tsükli — «Laste album» ja «Aastaajad» näol.[99] Viimane, üks populaarsemaid Tšaikovski klaveriteoseid, sisaldab 12 eriilmelist loodusmeeleolu-pilti. Ka paljud selle tsükli palad on vokaalmuusika-taoliselt laulvad, nagu «Aprill» («Lumikelluke»), «Juuli» («Barkarool»), «Oktoober» («Sügislaul») jt.

Ooperiloomingu põhijooned

Tšaikovski ei ole ainult suur sümfonist, vaid ka maailmakuulus ooperikomponist. Tundes ooperi vastu kogu loomingulise tegevuse vältel elavat huvi, hindas Tšaikovski ooperit eriti selletõttu, et see žanr on tänu teksti

[99] Suvitades 1867. a. Haapsalus, kirjutas Tšaikovski oma kolmanda programmilise tsükli — «Mälestused Haapsalust», mis sisaldab kolm pala: «Lossi varemed», «Skertso» ja «Sõnadeta laul», millest kõige populaarsem on viimane.

ja lavalise tegevuse olemasolule hästi mõistetav ka laiemale kuulajaskonnale, mõistetavam kui näiteks sümfooniline muusika. «Ooperi eeliseks on see, et tema kaudu on võimalik muusikalises keeles rääkida massidega» ning «ooper ja ainult ooper lähendab teid inimestele, teeb teie muusika omaseks tõelisele publikule, teeb teid mitte ainult üksikute kitsaste ringide, vaid soodsatel tingimustel kogu rahva varaks,» loeme Tšaikovski kirjadest Nadežda von Meckile.

Tšaikovski ooperid, nagu tema sümfooniadki, on dramaatilise põhikarakteriga ja rajanevad psühholoogilisel konfliktil. Tegevuse tõukejõuks on mingi tugev emotsioon — kas armastus, armukadedus, auahnus, vihkamine või midagi muud taolist, mis põhjustab mitte ainult hingelisi vastuolusid ja raskeid dramaatilisi läbielamisi, vaid sageli ka peategelaste traagilist hukku.

Tšaikovski pooldab elulist tõde ooperilaval. Ta ei armasta muinasjuttu, mütoloogiat, väliseid efekte ja põnevustega ülevürtsitatud sündmustikku. Inimestega igapäevasest elust sarnanevad ka tegelased. Nende poolt laval läbielatu tundub väga lähedasena, sest tajud seda, mida oled ise kogenud või elus näinud. «Vajan inimesi ja inimtundeid, aga mitte nukke,» oli Tšaikovski põhimõtteks.

Muusikaliselt on Tšaikovski ooperites esiplaanil vokaalne külg. Kuid dramaatilistes situatsioonides ja seal, kus on tarvis avada tegelaste varjatud tundeid, kandub muusikaline raskuspunkt lauljailt orkestrisse. Neis kohtades sarnaneb Tšaikovski ooperimuusika tema sümfooniatega: ooperi tähtsamad teemad arenevad siin sama pingeliselt ja ulatuslikult kui sümfoonilistes teostes.

«Jevgeni Onegin»

Meistriteosteks Tšaikovski kümne ooperi hulgas ning ühtlasi vene ooperiklassikas on «Jevgeni Onegin» ja «Padaemand».[100]

«Jevgeni Onegini»[101] aluseks on A. Puškini kuulus värssromaan, mis loob laiahaardelise pildi vene aadliklassi omaaegsest elulaadist. Sellepärast nimetaski V. Belinski Puškini teost «vene elu entsüklopeediaks». Tšaikovski ei ole püüdnud haarata Puškini romaani kogu selle sotsiaalses avaruses. Säilib küll Puškini idee — hukkamõist aadliklassi sisutule eluviisile, kuid Tšaikovski, suunates peatähelepanu tegelaste tundeelule, tõlgitses Puškini sotsiaalset romaani intiimse psühholoogilise draamana.

«Jevgeni Onegin» on lüürilise põhikarakteriga ooper. Seda märgistab ka Tšaikovski poolt antud alapealkiri «lüürilised stseenid», mis vihjab ühtlasi sellele, et tegemist ei ole suurejoonelise draamaga, vaid lihtsa ja intiimse kammerliku kallakuga ooperiga.

Psühholoogilise pealiini kandjaks on Tatjana Larina. Tatjana on unistustele ja mõtisklustele anduv romantilise hingega neiu.

Ta vaikne sõber, mõtiskelu,
ju kätkis teda kiigutas

---

[100] Peale nende figureerivad ooperiteatrite repertuaaris ka «Mazepa», «Jolanthe», «Võlur», «Orleans'i neitsi» ja «Kuldkingad».

[101] «Jevgeni Onegin» on kirjutatud aastatel 1877—1878, esietendus toimus 1879. a.

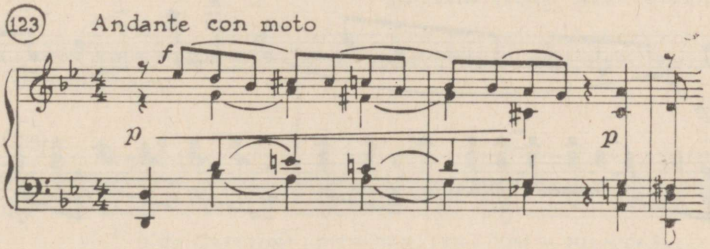


Tatjana kirjastseen P. Tšaikovski ooperist «Jevgeni Onegin».

ja unelmaga ehtis elu
maatütarlaps fantaasias. [102]

«Tatjana hing on tulvil puhast ilu,» iseloomustab teda Tšaikovski. Tatjanat köidavad sentimentaalsed armastusromaanid, mis annavad toitu tema tunnetele ja fantaasiale. Ta on armunud romaanikangelastesse, nähes nendes oma unelmate ebamäärast ja ebamaist ideaali.

Sellise Tatjana **muusikalise portree loob juba ooperi sissejuhatus**, kus areneb üks teose tähtsamaid teemasid — Tatjana unistuste teema:

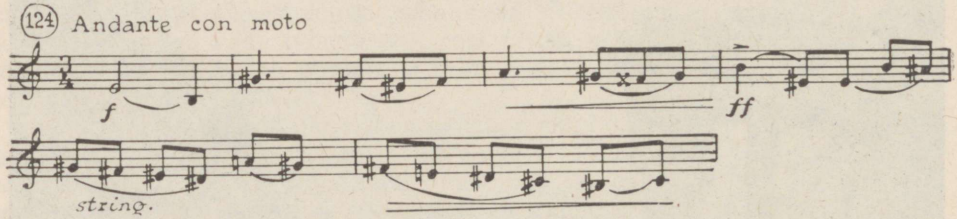


[102] Puškini «Jevgeni Onegini» 2. peatükist.

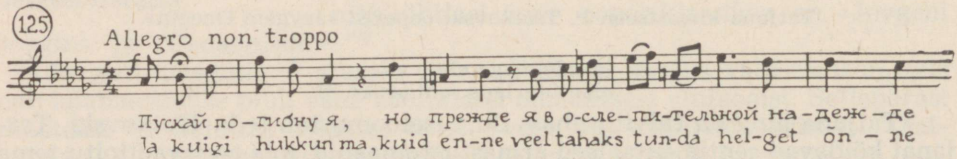
Ooperi tegevus algab suveõhtul Larinite mõisa igapäevases elumiljöös. Õed Tatjana ja Olga musitseerivad, mõisaproua ja njanja keedavad moosi. Talupojad on lõpetanud viljalõikuse ja toovad vana kombe kohaselt viimase viljavihu mõisarahvale. Tulevad külalised — naabermõisnik Lenski koos oma pealinnast saabunud sõbra Oneginiga. Lenski, unistava hingelaadiga noor poeet, on armunud Olgasse. Ta on Larinite majas sagedaseks külaliseks. Onegin, «külm, kuni üdini heast seltskondlikust toonist läbiimbunud dändi» (Tšaikovski kirjast Nadežda von Meckile), viibib siin esmakordselt. Tema tõsine, ehkki üleolevalt ükskõikne hoiak avaldab Tatjanale sügavat mõju. Talle näib, et Onegin, kelle olek erineb Larinite lihtsast ja pisut vanamoelisest tutvusringkonnast, sarnaneb armastatud romaanikangelastega. Stiihiliselt kannab ta Oneginile üle selle ebamäärase tunde, mida ta seni tundis loetud romaanide kangelaste vastu. Ta otsustab Oneginile kirjutada ning kõnelda avameelselt oma tunnetest.

Kirjastseen on kesksel kohal Tatjana muusikalises karakteristikas. Siin arenevad kõik tema tähtsamad muusikalised teemad: unistusteteema ooperi algusest ja uued meloodiad, milles väljendub Tatjana armastus Onegini vastu.

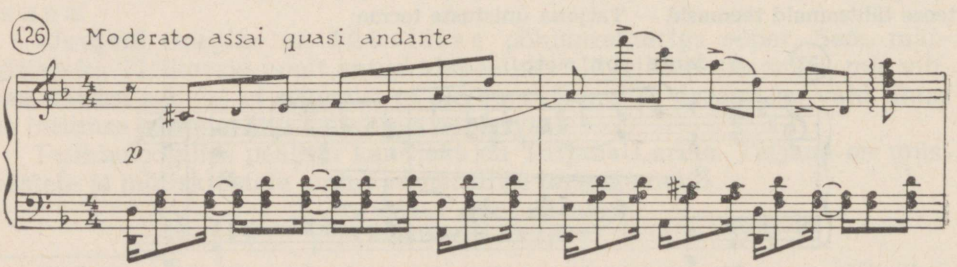
Orkestri sissejuhatus on tunglev: [103]



Kirjastseen jaguneb nelja episoodi. Esimene neist väljendab lühikese kirgliku puhanguna Tatjanas ärganud stiihilist tunnet:



Järgmised kolm on ulatuslikumad episoodid, kõik kolmeosalises vormis (ABA). Kirja alustamist tähistab retsitatiivse vokaalmeloodia ja väljendusrikka orkestripartiiga episood:

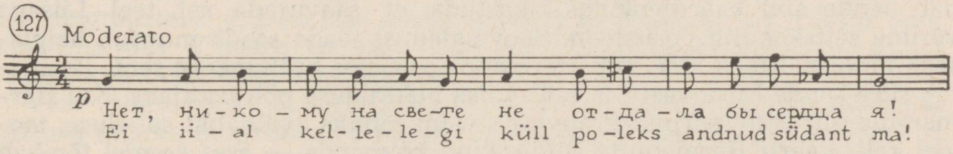


[103] Kirjastseeni eel, Tatjana ja njanja stseenis, kõlas see teema ka vokaalselt.

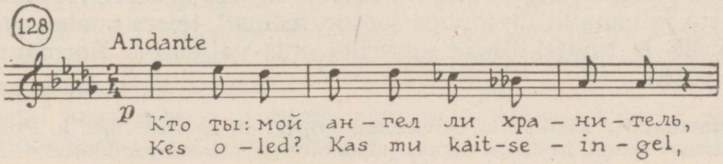


Stseen «Jevgeni Onegini» viimasest vaatusest.

Järgmine episood on jälle puhanguline ja meloodiline:



Tatjana tunde kulminatsiooniks on viimane episood, mis algab vaikse, hellusest tulvil lüürilise meloodiaga:



Sellele teemale annab Tšaikovski tõelise sümfoonilise arenduse: episoodi lõpuks kasvab temast pidurdamatu ja kõikevõitev armastusepuhang — kogu kirjastseeni jõuline kulminatsioon.

Onegin ei oska hinnata Tatjana siirast armastust. Onegini külmus ja ükskõiksus tähendavad Tatjanale tema tütarlapseideaalide ja õnneunistuste kokkuvarisemist.

Onegin on tüdinud provintslikust mõisaelust. Igavlevana ja tusasena ilmub ta Tatjana nimepäeva puhul korraldatud väikesele ballile Larinite juurde. Ajaviiteks Lenskit õrritades ütleb ta komplimente Olgale, kuigi ise peab neiut tühiseks. Sõprade vahel puhkeb tüli, mis lõpeb duellil Lenski surmaga. Duelli eel laulab Lenski oma kuulsa aaria — lüürilis-dramaatilise monoloogi. See on mõtisklus elust, noorusest ja õnnest.

Mööduvad mõned aastad. Tatjana on abiellunud hallipäise vürsti Greminiga, jõuka ja lugupeetud aristokraadiga, ning kuulub nüüd pealinna kõrgemasse seltskonda. Oneginil möödusid need aastad välismaal. Saabunud koju, kohtab ta Tatjanat suursuguse seltskonnadaamina. Nüüd ärkab temas armastus. Ka Tatjana tunded Onegini vastu ei ole kustunud. Kuid tal jätkub jõudu endast võitu saada. Väärikalt ja abielukohusele truuks jäädes lükkab ta tagasi Onegini armuavalduse.

«Padaemand»

«Jevgeni Onegin» on Tšaikovski kõige populaarsem ooper, kuid tema suurimaks saavutuseks ooperižanris on «Padaemand» [104]. «Padaemanda» kunstimeisterlikkus ilmneb nii draama kui muusika pingelises arenduses ning peategelaste komplitseeritud karakterite sügavas psühholoogilises tões.

Erinevalt lüürilise iseloomuga «Jevgeni Oneginist» on «Padaemand» t r a g ö ö d i a. Ooperi sisuks on Hermanni ja Liisa traagiliselt lõppev armastus. Hermann on Liisasse sügavalt kiindunud, kuid tema tunded ei too talle rõõmu, vaid kannatust ja süngeid surmamõtteid, sest temal, vaesel ohvitseril, ei ole lootust naida kõrgest soost Liisat, kes on pealegi kihlatud vürst Jeletskiga.

Hermann on vastuoluline isiksus. Tema meeli haarab veel teinegi kirg — kaardimäng. Mängimiseks puudub tal raha, kuid ööde kaupa võib ta viibida mängusaalis ja palavikulise pilguga jälgida teiste mängu. Saanud kuulda, et Liisa vanaema — vana krahvinna, hüüdnimega Padaemand, teab kolme võidukaarti, tärkab Hermannis soov neid teada saada. Ta loodab nende abil kaardimängus rikastuda, et saavutada sel teel Liisaga võrdne seltskondlik positsioon. Soov saladust teada saada muutub haiglaseks kinnismõtteks. See viib Hermanni peaaegu hullumeelsuseni, lämmatab siira tunde Liisa vastu ja saab Liisa hukkumise põhjustajaks. Kui Hermannile viirastuv surnud krahvinna vaim lõpuks avaldabki saladuse, toovad kaks kaarti Hermannile võidu, kuid kolmanda — ässa asemel tõmbab ta padaemanda ja kaotab kogu varem võidetud raha. Hermann, kellele näib, et Padaemand tuli ta hinge järele, surmab enese.

Hermanni hingelised vastuolud kajastuvad juba ooperi sissejuhatuse muusikas, mille esimeses pooles kõlavad süngetes orkestrivärvides kaardimängumõtte ja vana krahvinnaga seotud teemad, teises pooles aga keelpillide südamlik ja tundeküllane muusika, mis väljendab Hermanni armastust Liisa vastu.

---

[104] «Padaemand», Tšaikovski eelviimane ooper, on loodud 1890. a. Puškini vähetuntud jutustuse alusel, mida on ooperi jaoks olulisel määral muudetud.

1. Mis on Tšaikovski loomingu sisuks ja milline on tema väljenduslaad?
2. Millist osa etendavad sümfoonilised teosed Tšaikovski loomingus? Nimetage tema tähtsamaid sümfoonilisi teoseid.
3. Jutustage Tšaikovski VI sümfoonia sisust ja iseloomustage selle I osa muusikat.
4. Võrrelge Tšaikovski *b-moll* klaverikontserti tema sümfooniatega. Mille poolest need erinevad?
5. Nimetage Tšaikovski ooperiloomingu põhijooni.
6. Millise põhikarakteriga on Tšaikovski ooper «Jevgeni Onegin» ja mille poolest see erineb Puškini värssromaanist? Iseloomustage Tatjanat ning jutustage lähemalt kirjastseenist ja selle muusikast.
7. Tehke lühike sisukokkuvõte Tšaikovski «Padaemandast» ja määratlege Hermanni hingeline vastuolu.

Muusikakultuur XIX sajandi lõpul ja XX sajandi alguses. Pingeline poliitiline olukord ja uued jooned kunstiloomingus

XIX sajandi lõpul ilmus vene kunstiloomingusse uusi jooni, mis veelgi süvenesid XX sajandi alguses. Nende tulek on seotud muutustega Venemaa ühiskondlik-poliitilises olukorras.

Möödunud sajandi lõpp, eriti aga käesoleva algus oli vene ühiskondlikus elus vastuoluline aeg. See ajajärk haarab endasse kaks reaktsiooni- ja kaks revolutsiooni-vaimust kantud perioodi: XIX sajandi 80-ndatel aastatel, pärast hoogsat vabadusliikumist eelmistel aastakümnetel, «sõudsid maa kohal reaktsiooni rasked hallid pilved ja varjasid lootuste heledad tähed» (M. Gorki); seejärel — sedamööda, kuidas arenes kapitalism ja teravnesid tema vastuolud järjest kasvava töölisklassiga — panid streigid ja meeleavaldused kõikuma riigikorra alussambad; 1905. a. traagilistele sündmustele järgnes taas karm vaikuseaeg, kuid ühtlasi hakkas küpsema uus tõus. Viimane tõi kaasa juba murrangulise sündmuse — Suure Sotsialistliku Oktoobrirevolutsiooni.

Vaid vähesed sel ajal tegutsenud kunstnikest jõudsid toimuva sotsiaalse võitluse sügava mõistmise ja otsese kajastamiseni. Reaktsiooniõhkkond ja ajajärgu vastuoluline olemus avaldas pigem teisesuunalist mõju. Loosungi all «meie aeg ei ole enam suurte tegude aeg» eemaldus suur osa kunstiintelligentsist sotsiaalsest võitlusest. Ühiskondliku elu päevaprobleemid, rahva olustik ja ajalugu — teemad, mis kõige enam erutasid eelmise perioodi eesrindlikke kunstnikke, kaotasid keskse koha kunstiloomingus. Selle asemel pääsesid valitsema subjektiivsed meeleolud ning filosoofiliste või müstiliste ja fantastiliste teemade ring. Kõlas isegi depressiooni ja elutüdimuse noote, eriti poeesias.

Samal ajal kasvas huvi kunstiloomingu tehnilise külje — vormi ja muude kompositsiooniprobleemide vastu.

Uus põlvkond heliloojaid

Heliloomingusse ei too uus ajajärk murrangulisi muudatusi. Puhub küll uusi tuuli, kuid kunsti põhiprintsiipides jäid ka sellel perioodil, eriti perioodi algul tegutsenud heliloojad truuks vanadele traditsioonidele. Suurt mõju avaldasid möödunud sajandi viimaste aastakümnete kõige autoriteetsemad heliloojad P. Tšaikovski ja N. Rimski-Korsakov, kes olid kasvanud ise ja kasvatasid nüüd ka oma õpilasi eelmiste aastakümnete kunstivaadete vaimus. Nende käe all sai hariduse suurem osa uue põlvkonna heliloojaist.

Uut generatsiooni esindavad silmapaistvamate komponistidena Anatoli Ljadov[105], Sergei Tanejev[106], Aleksander Glazunov[107] ja Vassili Kalinnikov[108], kelle loominguline kõrgperiood haaras möödunud sajandi viimase ja käesoleva sajandi esimese aastakümne. XIX sajandi lõpus algas ka kahe andeka helilooja — Aleksander Skrjabini ja Sergei Rahmaninovi tegevus, millest suurem osa langeb aga juba XX sajandisse.[109] Rahmaninovi, eriti aga Skrjabini muusika rahututes otsingutes ja tormilises võitluspaatoses peegeldub kõige selgemini ajajärgu vaim ja ärev olemus, ehkki kumbki ei läinud kaasa toimuva sotsiaalse võitlusega.[110]

Võrreldes uue põlvkonna heliloomingut eelmise põlvkonna loominguga, näeme ühe märgatavama muudatusena huvi kandumist teistele muusikaliikidele. Kui eelmistel aastakümnetel kuulus esikoht vokaalžanridele — ooperile ja laulule, siis uut põlvkonda köidab esmajoones instrumentaallooming, eriti sümfooniline muusika ja kammeransamblid. Seejuures on valitsevaks mitte piltlik-programmiline sisu, nagu eelmisel perioodil, vaid konkreetse programmita filosoofiline ja psühholoogiline väljenduslaad.

Samuti torkab uue põlvkonna heliloojate juures iseloomuliku omadusena silma rõhu asetamine heliloomingu kompositsioonilisele küljele. Ladus ja korrektne kirjaviis, viimistletus, harmoonia, polüfoonia, orkestratsiooni ja teiste kompositsiooni «köögisaladuste» tundmine on omane kõikidele selle perioodi silmapaistvamatele heliloojatele.

Sergei Rahmaninov (1873–1943)

Kolmekordselt suur muusik

Sergei Vassiljevitš Rahmaninov, üks viimaseid vene muusikaklassikuid, oli väga laialdase ja sellejuures mitmekülgse kuulsusega kunstnik:

---

[105] A. Ljadov (1855—1914) — detailselt väljatöötatud klaveri- ja orkestriminiatuuride meister. Tema loomingust on kõige tuntumad orkestriteosed «8 vene rahvalaulu», «Kikiimora», «Baaba-Jagaa» ja «Võlujärv».

[106] S. Tanejev (1856—1915) — filosoofilise kallakuga sümfonist ja kammermuusikakomponist ning silmapaistev koorimuusika meister.

[107] A. Glazunov (1865—1936) — mitmekülgne ja viljakas helilooja, kelle lemmikalaks oli sümfooniline ja kammermuusika, kuid kes oma balletiga «Raimonda» kuulub ka väljapaistvamate vene balletimuusika loojate hulka.

[108] V. Kalinnikov (1866—1901) viljeles põhiliselt sümfoonilist muusikat.

[109] Väljapaistvate pianistidena pühendasid A. Skrjabin (1872—1915) ja S. Rahmaninov (1873—1943) peamist tähelepanu klaveriloomingule, mille kõrval on tähtsal kohal ka sümfooniline muusika.

[110] Kõige otsesemalt, kuigi allegoorilises vormis, mõistuöeldult, kajastuvad XX sajandi alguse revolutsioonilised sündmused Rimski-Korsakovi muinasjutuooperites «Surematu Kaštšei» (1902) ja «Kuldkikas» (1907). Viimane, teravalt satiiriline ooper, naeruvääristab isevalitsust eriti selgelt.

üks suuremaid vene heliloojaid XX sajandi alguses, fenomenaalsete võimetega pianist ja andekas orkestridirigent. Kujukalt iseloomustab Rahmaninovi silmapaistvust kõigil kolmel alal üks tema kaasaegseid muusikakriitikuid J. Engel: «Rahmaninov sai kõige enne tuntuks oma kompositsioonidega. Kui kuulad tema paremaid teoseid, mõtled: «Ta on sündinud kirjutamiseks! Ta peaks jätma kõik muu ja kirjutama!» Kuid... kuulates, kuidas Rahmaninov juhatab «Ivan Sussaninit», «Padaemandat», Tšaikovski sümfooniat või Griegi süiti, mõtled: «Ta on sündinud dirigeerimiseks! Ta peaks jätma kõik muu ja dirigeerima!» Kuid... võlutud sellest, kuidas Rahmaninov kannab ette Tšaikovski kontserti või enda loodud teoseid, mõtled: «Ta on sündinud klaverimängijaks! Ta peaks jätma kõik muu ja mängima!»»

Rahmaninovi muusikaline tegevus algas mööda sajandi viimasel aastakümnel. Tema kunstivaadetele rajasid tugeva realistliku aluse õpingud Moskva konservatooriumis, kus valitses klassikalisi traditsioone austav vaim. Selles suunas mõjutas teda ka töö — kuigi lühiajaline — Moskva ooperiteatrite dirigendina [111] ja suhtlemine silmapaistvate kunstitegelastega realistidega (P. Tšaikovski, N. Rimski-Korsakovi, V. Stassovi, F. Šaljapini, M. Gorki, K. Stanislavski jt. [112]). Oma tegevuse esimesel poolel, mil on loodud ka valdav enamus tema teostest (ajavahemikul konservatooriumi lõpetamisest [113] kuni Oktoobrirevolutsioonini), näitas Rahmaninov end põhiliselt romantikuna.

Oktoobrirevolutsiooni olemust ei suutnud Rahmaninov maailmavaatelise piirituse tõttu mõista. Pärast revolutsiooni lahkus ta kodumaalt ja asus elama Ameerikasse, kus veetis 25 viimast eluaastat. Sel ajal jõudis haritipule Rahmaninovi pianistikuulsus. Loomingusse tuli aga pikem paus, sest pärast kodumaalt lahkumist ei kirjutanud Rahmaninov ligi 10 aastat mitte midagi. Varasemate aegade produktiivsust ta enam ei saavutanudki, ehkki elu lõpuperioodist pärinevad mõned tuntud teosed, milles võib ühtlasi täheldada Rahmaninovi kaldumist moodsama helikeele poole [114].

Rahmaninov ei unustanud võõrsil oma sünnimaad. Ta luges nõukogude ajalehti ja kuulas raadiot (ka Rahmaninovi surmatunnil oli raadio tema toas häälestatud Moskvale) ning tundis rõõmu, kui tema teoseid kodumaal ette kanti. Suure Isamaasõja ajal andis ta kontserte, millest laekunud sissetuleku annetas haavatud nõukogude võitlejate heaks. «Jõukohane abi ühelt venelaselt vene rahvale tema võitluses vaenlase vastu,» kirjutas ta kaaskirjas Nõukogude Liidu saatkonnale. Võidupäevade rõõm jäi aga nägemata, sest kiiresti arenev vähihaigus lõpetas Rahmaninovi elu ainult mõni päev enne helilooja 70. sünnipäeva.

[111] 1897/98. a. hooajal oli Rahmaninov dirigendiks Mamontovi erateatris, 1904/06. a. — Suures Teatris. Mõlemas teatris dirigeeris ta peamiselt vene oopereid.

[112] Eriti tugevaks kujunes Rahmaninovi sõprus kuulsa bassilaulja F. Šaljapiniga. Nende koostöö algas Mamontovi teatris. Esinemisi koos Šaljapiniga liigitas Rahmaninov ise oma elu kõige sügavamate elamuste hulka.

[113] 1892. a. lõpetas Rahmaninov kompositsiooniklassi. Klaveri alal oli ta lõpudiplomi omandanud 1891. a.

[114] Sel perioodil kirjutatud teostest on silmapaistvamad «Sümfoonilised tantsud», III sümfoonia ja «Rapsoodia Paganini teemale».

Loomingu üldiseloom

Rahmaninovi looming on psühholoogilise sisuga. Tema muusika väljendab ennekõike inimese tundeid ja elamusi. Selles suhtes sarnaneb ta Tšaikovskiga, keda ta ka sügavalt austas ning kelle teoseid ta oma kontsertidel sageli ette kandis.

Rahmaninovi muusikas on palju lüürilisi varjundeid — õrnust, vaikset nukrust ja mõtisklust, leebust ja hellust. Kuid sama omased on talle tormilised tundepuhangud. Nii kandubki tema muusika sageli ühest emotsionaalsest äärmusest teise: vaiksetest lüürilistest meeleoludest kasvavad leegitsevalt paatoslikud kulminatsioonid.

Nagu kõik romantikud, pööras Rahmaninov erilist tähelepanu meloodiale. Meloodiat pidas ta muusika hingeks: «Meloodia, see.., on kogu muusika põhialus, sest täiuslik meloodia sisaldab ja kutsub ellu ka harmoonilise kujunduse. Meloodiline leidlikkus selle sõna kõige paremas mõttes on helilooja peamine eesmärk,» ütles ta ise.

Rahmaninovi meloodiad on voolavad, lainetavate tõusude ja langustega ning väga emotsionaalsed. Põimides peaviisiga kõrvalmeloodiaid, paneb ta sageli oma teostes kõlama mitu meloodiat korraga. Oma meloodiatesse on ta sulatanud rahvaviiside elemente, ehkki nii silmnähtavat sarnasust rahvamuusikaga, nagu seda taotles suurem osa vene muusikaklassikuist, tema loomingul ei ole.

Laulvus oli esikohal ka Rahmaninovi pianismis. «Meie laulsime» tavatses öelda F. Šaljapin, kui ta esines koos Rahmaninoviga. Ka dirigendina nõudis Rahmaninov laulvust kogu orkestrilt ja igalt üksikult instrumendilt eraldi.

Klaverimuusika

Rahmaninovi žanriliselt võrdlemisi mitmekesise loomingu kõige arvukamaks ja olulisemaks osaks on klaveriteosed. Rahmaninov on klaverile loonud nii suur- kui väikevorme: kontserte, «Rapsoodia Paganini teemale»[115] (klaverile ja orkestrile), sonaate, prelüüde, etüüd-pilte, muusikalisi hetki, palu neljale käele jm. Rahmaninov kuulub maailma suurimate klaverikomponistide hulka. Olles ise hea pianist, tundis ta hästi klaveri kõlavõimalusi ja oskas neid oma teostes rikkalikult ära kasutada. Eriti tihti kohtame Rahmaninovi klaverimuusikas nn. «suurt joont» — kõla on jõuline ja mahlakas, massiivne täiskõlaline faktuur haarab sageli kogu klaviatuuri. Avarust ja laiust eelistab ta ka vormi mõõtmetes, tema teostele ei ole iseloomulik lühidus ja kokkusurutus.

Üheks selliseks teoseks, kus kõik need jooned hästi ilmnevad, on populaarne prelüüd *cis-moll*. Kolmeosalise vormi (ABA) äärmised osad on avara akordilise faktuuriga — esimene osa vaiksem ja mõtlikum, repriis aga niivõrd massiivne, et akordid on paigutatud mitte kahele, nagu klaverimuusikas tavaks, vaid neljale noodijoonestiku reale. Keskmine (B) osa on faktuurilt hõredam, aga kiiretempolisem, puhangulisem ja ärevam.

---

[115] Teose muusikalise materjalina on kasutatud ühte pala geniaalse viiuldaja ja väljapaistva helilooja N. Paganini tsüklist «24 kapriisi sooloviiulile».

Laialt arendatud on ka Rahmaninovi teine populaarsem prelüüd — prelüüd *g-moll*. Ülesehituse aluseks on siingi ABA vorm, kuid meeleolukontrast osade vahel on suurem kui *cis-moll* prelüüdis: energilise rütmiga mehisele muusikale äärmistes osades vastandub laulva meloodiaga unelevalt lüüriline keskmine osa.

Taolisi lüürilisi tundetoone ja laulvust kohtame paljudes Rahmaninovi klaveriteostes. Need on heliloojale sama omased kui massiivsus ja suur kõlajõud. Lüürika ja voolava meloodika üheks iseloomulikumaks näiteks on klaverikontsert nr. 2, mis kuulub maailma tuntumate klaverikontsertide hulka.

Teised žanrid

Klaverimuusika kõrval pühendas Rahmaninov küllalt suurt tähelepanu ka sümfoonilisele muusikale ja romanssidele. Neilgi aladel on ta loonud silmapaistvaid teoseid («Sümfoonilised tantsud», 3 sümfooniat, romansid «Sirel», «Siin on nii hea», «Ära laula, kaunitar» jt.). Tuntud on ka konservatooriumi lõputööna valminud lühiooper «Aleko» (Puškini poeemi «Mustlased» järgi) [116], kuigi ooperižanr huvitas Rahmaninovi, nagu enamikku tema kaasaegseid, suhteliselt vähe. [117]

KÜSIMUSI JA ÜLESANDEID

1. Milliseid alasid hõlmab Rahmaninovi muusikaline tegevus?
2. Andke lühiülevaade Rahmaninovi loomingust, tõstes esile juhtivad žanrid ja nimetades tähtsamad teosed.
3. Iseloomustage kuulatud teoste põhjal Rahmaninovi muusikat.

MUUSIKA XX SAJANDIL

XX sajandil on inimkond taas jõudnud sügava murrangu perioodi. On alanud sotsialistlike revolutsioonide ajastu. Ka teaduslike avastuste poolest ning kosmosevallutamise ajastuna on meie sajand murrangulise tähtsusega.

Ka kunstis on alanud uus murranguperiood, mis haarab nüüd juba kogu maailma. Euroopa muusika on küll säilitanud oma juhtiva osa maailmas, kuid ka siin on tunda teiste kontinentide muusika mõjutusi, mille hulgas võib-olla kõige tugevamaks on olnud nii Aafrika kui ka Ameerika neegrite kunsti mõju.

XX sajandi kunst areneb vaidlustes

Kahekümnendal sajandil on kunst arenenud alaliste vaidluste õhkkonnas. Nõukogude Liidus on järjekindlalt püütud elustada renessansiajastu ja valgustussajandi esteetilisi seisukohti, mis nõuavad kunstilt elulähedust, mõistetavust, kasvatavat ja valgustavat mõju. Nendele nõuetele

[116] Ooperi sisu on lühidalt järgmine: Aleko on armastusest mustlasneiu Zemfira vastu hüljanud linna ja kogu senise elu ning elab koos mustlastega. Kui Zemfira lakkab teda armastamast, tapab armukadeduses piinlev Aleko Zemfira ja tema uue armsama, noore mustlase. Karistuseks peab ta aga laagrist lahkuma, sest mustlased, kes ei tunnista küll seadusi, ei taha elada koos mõrvariga.

[117] Peale «Aleko» kuulub Rahmaninovi loomingusse veel kaks lühiooperit.

on lisandunud poliitilise aktuaalsuse taotlus, kommunismi idee toetamine ja propageerimine kunsti kaudu, samuti ka rahvuslikkuse nõue. Need seisukohad on leidnud vastukaja kogu maailmas. Nende ideaalide kõrval aga on maailma kunstiareenil üha energilisemalt propageeritud ka nn. «puhast kunsti». «Puhta kunsti» pooldajad arvavad, et kunstil pole vaja tegelda aktuaalsete ühiskondlike probleemidega. Nad nõuavad, et kunst rebiks end lahti igasugustest seostest tegeliku eluga. Kunsti ainsaks ülesandeks nende silmis on esteetilise naudingu pakkumine. XX sajandi kunsti on mõjutanud ka seisukohad, mille kohaselt kunsti kõige olulisemaks ülesandeks on peegeldada inimese alateadvust.

Nii kajastabki kaasaegne kunst tervikuna paljude erinevate esteetiliste tõekspidamiste võitlust.

Mitmepalgeline ja mitmekesine muusika

Kaasaegset muusikat iseloomustab esmajoones ääretu mitmekesisus. Elavad üheaegselt nii askeetlik kui ka julgelt meeleline, nii pingelist mõttetööd nõudev kui ka rõhutatult ekspressiivne muusika. Mitmekülgsed ja vastandlikud on XX sajandi muusikas väljenduvad meeleolud. Sellegipoolest on XX sajandi kunstil iseloomulikud, oma ajastule tüüpilised teemad ja kujundid.

Revolutsioonid, maailmasõjad, rahvuslik ja rassiline vabadusvõitlus on muusikasse toonud jõulist võitlusemeeleolu. Sellele kaasnevad enneolematult värvikad rahvamasside rõõmuväljendused, aga ka traagiliste mõtiskluste, kannatuse, ahastuse ja üksindusmeeleolude kajastused. Tähtis koht kaasaegses kunstis on rahuvõitlust, rahvaste sõpruse ideed, teaduse võidukäiku ülistavatel teostel. Väga iseloomulik kaasaegsele muusikale on hoogne liikumine, mis kajastab ajastu enda südametukset. Kunstile on suurt mõju avaldanud suurlinnade elu. See on muusikasse toonud erksaid, närvlikke või lõbusaid «linnapilte». Kuid samal ajal on ka teravdunud igatsus looduse järele, mis samuti väljendub muusikas.

Sagedamini kui kunagi varem kohtame XX sajandi muusikas vaimukust, huumorit ja lihtsalt nalja, kõlakarikatuuri ja groteski.

Uus kõla

Nagu renessansiajastul, mil algas eelmine suur murranguperiood, nii ka XX sajandil haaras muusikuid palavikuline otsingute ja katsetuste tuhin.

Otsingute suund ja iseloom on vastuolulised. Teatud osa kaasaegsest muusikast jätkab suunda, mis algas renessansiajal, teatud osas aga on otsingud lausa vastupidise tähendusega. Meenutagem, et renessansiajastul, mil hakkas kujunema homofooniline muusika, hakati otsima pehmet vibreerivat kõla, mis tundlikult ja väljendusrikkalt annaks edasi inimese tundeelu. Selle suuna arengu tulemusena on tänapäeval jõutud pingeliselt väljendusrikka kõlani. Teisest küljest aga algas meie sajandi alguses tagasipöördumine polüfoonia ning peaaegu gootilikult askeetliku kõla juurde. Vibreeriva tooni asemel eelistatakse sellises muusikas «sirget» tooni, ümardatuse ja pehmuse asemel nurgelisust ja teravust.

Uued pillid

Sarnaselt renessansiajastule tegeldakse palju pillide täiustamisega ning uute konstrueerimisega. Kui renessansiajal oli peatähelepanu pööratud viiuliperekonnale ja

orelile, siis meie sajandil on eriti viimistletud vaskpuhkpille ja rikastatud löökpillide rühma.

Muusika arenguvõimalusi on jälle otsitud ka uuest häälestusest, konstrueerides veerand- või kolmandiktoonilisi klavereid. Need, nagu ka spetsiaalselt nende jaoks loodud muusika, ei ole saavutanud erilist edu. Seevastu on rohkesti uusi kõlavärve andnud meie sajandi avastus — elektriinstrumendid.

Omaette rühma moodustavad aparaadid nn. elekronmuusika loomiseks. Need võimaldavad tekitada ka selliseid tämbreid, mida pole tavalistel muusikainstrumentidel.

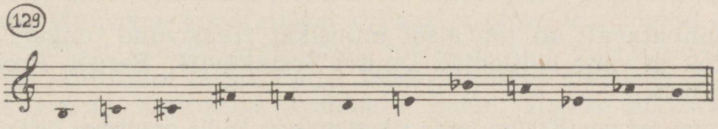
Uus helikeel

Uus helikeel hakkas kujunema juba sajandivahetusel. Algas eemaldumine renessansiajastule järgnenud arenguperioodidel väljakujunenud ja traditsioonideks saanud seaduspärasustest. Viimaste sajandite vältel on kirjutatud tonaalset, mažoorses või minoorses helilaadis muusikat, mis toetub seitsmest helist koosnevatele ridadele. Traditsiooniliste seaduspärasuste põhjal järgnes dissoneerivatele akordidele tingimata konsoneeriv akord, mis lahenaas dissonantsi. Muusikateoste aluseks olid kindlakskujunenud vormiskeemid, mille juurde kuulusid teatud kindlad võtted muusika arendamiseks.

XX sajandi alguses aga hakkasid ilmuma teosed, milles kõike seda enam ei olnud. Puudus tonaalsus, dissonantsid jäid lahendamata, polnud ka ranget vormi. Sündis atonaalne muusika.

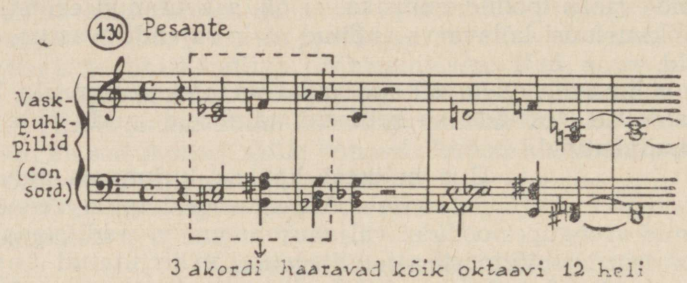
Atonaalsus tähendab seda, et muusikal puudub põhitoon ehk toonika. Tonaalses muusikas on see alati olemas. Tonaalne teos lõpeb reeglina toonikaga, mis toob kaasa teatud rahunemis- ja kindlustunde. Atonaalses muusikas, kus puudub toonika, püsib pidevalt seesmine pinge. Rahunemist ei too ka teose lõpp. Mõningat puhkehetkena mõjuvat vaheldust pakuvad sellises muusikas ühehäälsed episoodid. Seega sobib atonaalsus eriti (kuid mitte ainult) rahuldamatuse, protestitunde, raskete, piinavate meeleolude väljendamiseks. Atonaalses muusikas kohtame ka vaimukust, tihti õelat irooniat.

Kuna atonaalsus heitis kõrvale vanad seaduspärasused, tekkis peagi vajadus uute järele. Neid pakkus seeria-tehnika ehk dodekafoonia. Sõna «dodekafoonia» pärineb kreeka keelest ja tähendab kahteistkümmend heli. Saksa helilooja Arnold Schönberg avastas, et ka atonaalset muusikat on võimalik luua kindlate heliridade alusel. Need heliread — nn. seeriad koosnevad oktaavi kõigist kaheteistkümnest helist.



Helid järjestab helilooja nii, et nad annaksid võimaluse väljendada antud teoses soovitavat karakterit ja mõtet. Nii algab dodekafoonilise

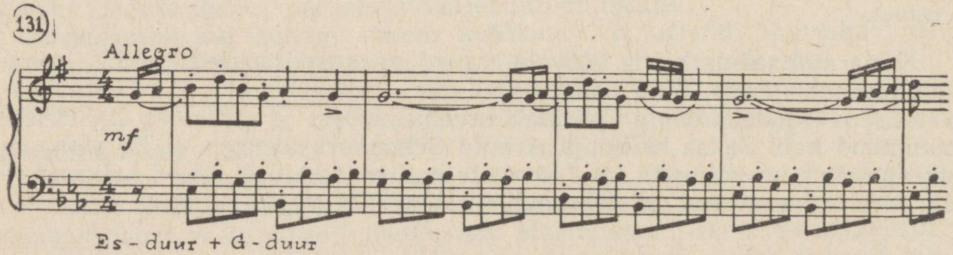
teose loomine helirea (seeria) loomisest. Teoses korratakse seda helirida, säilitades hoolikalt helide õiget järjestust. Seejuures võib helirida alustada ka lõpust (vähikäik) või keerata peegelpilti.[118] Akordid moodustatakse helirea kõrvuti asetsevatest helidest.



Sellistele heliridadele rajanev atonaalne muusika on läbinisti dissoneeriv, kusjuures valitsevad just eriti teravad ja pingelised dissonantsid. Konsonantsetest intervallidest eelistatakse kvinti või kvarti.

Atonaalsus ja dodekafoonia kuuluvad meie sajandi kõige äärmuslikumate uudse helikeele näidete hulka.

Uuenenud on aga ka tonaalne muusika. Juba möödunud sajandi lõpul hakati otsima võimalusi helikeele uuendamiseks. Toodi muusikasse uusi laade rahvamuusikast ning leiutati ka uusi heliridu. Uusi võimalusi avastati ka harmoonias. Näiteks hakati ühendama üheks kooskõlaks nii mažoorset kui ka minoorset kolmkõla või erinevate astmete kolmkõlasid. Mõnikord ehitati akord tertside asemel kvartintervallidest. Järgnevalt hakati ühendama juba erinevaid tonaalsusi. Tekkis polütonaalne muusika.[119] Sellises muusikas on üheaegselt kõlavad hääled (mõnikord koos saatega) igaüks eri tonaalsuses.



Eriti hinnatavalt on tonaalset muusikat rikastanud ungari helilooja Béla Bartók ja vene heliloojad Dmitri Šostakovitš, Sergei Prokofjev ja Igor Stravinski.

Omapärase tee muusikalise keele rikastamiseks leidis prantsuse helilooja Olivier Messiaën, kes hakkas muusikas jäljendama mitmesuguste lindude laulu, seda eelne-

[118] Selliseid võtteid kasutati juba vanas polüfoonias. Seepärast võib dodekafoonilist muusikat nimetada ka uueks polüfooniaks e. neopolüfooniaks.

[119] Kahe erineva tonaalsuse ühendamist nimetatakse bitonaalsuseks.

valt kohandades kindla kõrgusega helidele. Linnulaul on toonud Messiaëni muusikasse palju uut nii kõlalt kui ka rütmilt.

Tonaalne muusika on mitmekesistunud ka atonaalse kaudu. Hülgamata tonaalsust kasutavad paljud heliloojad siiski mitmeid atonaalsele muusikale iseloomulikke uusi kooskõlasid, rütme ja viisikäände. Sõjajärgseil aastail on hakatud otsima võimalusi seeria-tehnika kasutamiseks tonaalses muusikas.

Vormide ja žanride uued jooned

Ka vormide ja žanride osas on olnud otsingud vastandsuunalised. Püsivad veel klassitsismi ajal tekkinud žanrid ja vormid. Nendele rajanevaid muusikateoseid on aga juba mitukümmend aastat iseloomustanud monumentaalsus ja ülepaisutatud kõla, mis eriti ilmneb sümfoonilises muusikas. Teisalt on ikka suurema eluõiguse saanud kammerlikkus. Luuakse sümfooniaid (sageli väiksele, kammerorkestri koosseisule), mis kestavad vaid 10—15 minutit; oopereid, milles on vaid kaks-kolm või isegi ainult üks tegelane (näiteks prantsuse helilooja F. Poulenc'i «Inimhääl» [120]). Mõlemale nimetatud suunale on iseloomulik vanade polüfooniliste vormide ja žanride taaselustamine. Uuesti on pälvinud erilist tähelepanu fuuga, *passacaglia,* kaanon, *concerto grosso* jne.

Väga oluliseks XX sajandil on taotlus lähendada muusikat teistele kunstidele. Suur osa on sellistel žanridel, milles muusikale kaasneb sõna. On otsitud uusi lavamuusika vorme. Nii luuakse kaasajal sageli lavalisi kantaate ja oratooriume, kus muusikalisele ettekandele kaasnevad lavapildid või isegi lavategevus. Tihti kasutatakse sümfooniaid või muid puhtinstrumentaalseid teoseid saatemuusikana balletietendusele.

Sellele suunale vastandub omakorda nn. «absoluutselt puhas» muusika. Teose pealkirjad on rõhutatult mitteprogrammilised (näiteks «Kompositsioon Nr. 1»).

Klassitsismieelsete vormide juurde tagasipöördumisele on kaasnenud improvisatsiooni elustumine. Paljud teosed sisaldavad episoode, mida helilooja ise täpselt üles ei märgi, vaid nõuab esitajalt omapoolset loomingut — improviseerimist. Mõnikord luuakse nii isegi terveid teoseid. Noot kujutab sel juhul endast lihtsalt teose üldskeemi, mille järgi esitaja improviseerib. Sellist kompositsioonitehnikat nimetatakse a l e a t o o r i k a k s. [121]

Improvisatsioonilise ilmega on küllalt sageli ka selliste teoste vorm, mille muusika on noot-noodilt kirja pandud. Selline on näiteks uus žanr kollaaž. [122] See tekkis algul kujutavas kunstis, kus nii nimetatakse liimitud pilti (maali alusele kleebitakse erinevaid materjale — lõuendit, paberit, metalli jne.). Muusikas nimetatakse kollaažiks teost, kus lõigud erinevate ajastute muusikast «kokkukleebituna» moodustavad uue teose. Kollaaži-žanri näitena võib tuua Arvo Pärdi teose «Collage teemale B. A. C. H.», mille teises osas on kasutatud sarabandat Bachi «Inglise süidist» *d-moll.*

[120] Selle ooperi sisuks on ühe haige naise telefonikõne oma armsamaga, kes valmistub abielluma teisega.

[121] *Alea* (lad. k.) — täring. Aleatoorilisel muusikal on sama juhuslik ilme nagu täringu kukkumisel ja liikumisel (näiteks Arvo Pärdi «Diagrammid» klaverile).

[122] *Collage* (pr. k.) — liimimine, tapeetide kleepimine.

Pärt on selle orkestreerinud, lõiganud kolmeks tükiks ja asetanud nende lõikude vahele oma teravalt dissoneerivad muusikalõigud. Nii on kollaaži abil vastandatud kaks ajastut.

Stiilide küllus

XX sajandi kunstis ei ole siiani välja kujunenud püsivat ühtset ajastustiili. Ühtsuse puudumist korvab stiilide üliküllus. Selline küllus on tekkinud nii rohkete uute stiilide tekkimisest kui ka varasemate stiilide elustamisest.

Vaatamata kirevusele jagunevad XX sajandi stiilid kahte suurde rühma.

Ühe rühma moodustavad stiilid, mille aluseks on XX sajandi eluga kohanenud romantism. Need on järelromantism ja revolutsiooniline romantism.

Nendes stiilides muusikateosed on oma ülesehituselt sarnased möödunud sajandi romantilistele teostele, kuid nende helikeel on värvikam ja teravam.

Erinevus järelromantismi ja revolutsioonilise romantismi vahel seisneb selles, et viimane asetab rõhu sisu aktuaalsele. Revolutsiooniline romantism kajastab ajastu elulisi probleeme, revolutsioonilist võitlust ja uue ühiskonna ülesehitustööd. Kui järelromantismi teostes tihti valitsevad lootusetuse meeleolud, siis revolutsiooniline romantism rõhutab eluröömu. Oluline on ka viimase suuna tihe seos rahvamuusikaga.

Revolutsioonilise romantismi sünnimaa on Nõukogude Liit, selle kõige järjekindlam viljeleja on vene helilooja Dmitri Kabalevski.

Järelromantism on arenenud peamiselt Lääne-Euroopa muusikas. Selle tähtsamate esindajatena võib nimetada saksa heliloojat Richard Straussi (1864—1949), austria heliloojat Gustav Mahlerit (1860—1911), soome heliloojat Jean Sibeliust (1865—1957) ja vene heliloojat Sergei Rahmaninovi (1873—1943).

Teise XX sajandi stiiliderühma kuuluvad need stiilid, mis vastanduvad romantismile. Tähtsamad neist on impressionism, ekspressionism ja neoklassitsism.

Impressionism ja ekspressionism

Terminit impressionism kasutati esmakordselt 1874. a. seoses Pariisi protestimeelsete noorte kunstnike esimese ühise näitusega, kus muuhulgas oli välja pandud ka Claude Monet' maal «Mulje. Tõusev päike». Selle pealkirja järgi hakati uut suunda — algul pilkavalt, hiljem tõsiselt — nimetama impressionismiks [123], s. t. muljete kunstiks. Impressionistide maalide temaatikas oli esikohal loodus, aga ka kaasaegse linna olustikupildid, inimesed igapäevastes toimetustes. Inimestel ega esemetel polnud selgeid piirjooni. Kõik nad olid nagu mähitud valgustkiirgavasse õhuloori. Valgus ja õhk olid lausa tajutavad.

Ekspressionism tekkis XX sajandi algul Austrias ja Saksamaal. Ekspressionismile kujutavas kunstis on iseloomulikud värvide teravad kontrastid ning looduslike vormide moonutamine rõhutatud väljendusrikkuse saavutamiseks.

Impressionism ja ekspressionism on vastandsuunad, mis arenesid välja romantismi vastandkülgedest. Impressionismis arenes uuel kujul edasi päikesepaisteline kirjeldav ja kujutav muusika. Kuid see pole enam tunde-, vaid muljekultuse muusika. Avara hingusega laialt laulvate viiside asemel eelistati lühidaid, katkendlikke viisilõike. Erilist tähelepanu osu-

[123] *Impression* (pr. k.) — mulje.

tati meeleolu- ja värvivarjunditele. Impressionism rikastas muusikalisi väljendusvahendeid, eriti harmooniat ja tämbreid. Impressionistlikud muusikateosed paistavad silma erilise rütmilise peenusega.

Impressionismi rajajaks muusikas oli prantsuse helilooja Claude Debussy (1862—1918), kelle muusika mõju on suuremal või vähemal määral tunda paljude XX sajandi heliloojate loomingus.

Ekspressionistlikus muusikas arenes edasi teine romantismile iseloomulik teema — protestimeelsuse ning traagilise eluvõitluse teema. Seejuures oli aga kangelane kaotanud romantilised kaunid unelmad. Kurbusest sai ahastus, naljast — grotesk või iroonia, nukrusest — lootusetu meeleheide.

Ekspressionismiga sündis teatud osale kaasaegsest kunstist tänagi omane rõhutatult pingeline väljendusviis, teravajooneline meloodia, dissonantside rohkus, jõulised dünaamilised kontrastid.

Muusikas pani ekspressionismile aluse austria helilooja Arnold Schönberg (1874—1951), atonaalsuse ja seeria-tehnika leiutaja. Schönberg rajas nn. uue Viini koolkonna, mille tähtsamateks esindajateks peale tema olid ta õpilased Alban Berg (1885—1935) ja Anton Webern (1883—1945). Viimase ainulaadses loomingus arenes varane — nn. range dodekafoonia ületamatult täiuslikuks.

Neoklassitsism

Neoklassitsismiks[124] nimetatakse seda suunda kaasaegses muusikas, mis rajaneb XVII ja XVIII sajandi muusika tüüpilistele helikeele- ja vormitunnustele. Heliloojad-neoklassitsistid eelistavad ranget vormi, motoorset rütmi, distsiplineeritud väljenduslaadi. Vastandina ekspressionismile on neoklassitsistlik muusika valdavalt elujaatav, ülistades rõõmu ja liikumist. Tähtsamateks neoklassitsismi viljelejateks Läänes on olnud Igor Stravinski ja saksa helilooja Paul Hindemith (1895—1965).

Avangardism

Nii on hakatud nimetama peamiselt noorema põlvkonna heliloojate uudsust taotlevat loomingut, mis haarab stiililt väga erinevaid teoseid. Avangardistide loomingus on kaalukas koht elektronmuusikal ja nn. absurdikunstil. Absurdikunst paljastab elus esinevat mõttetust, on aga ka üheks meeleheite avaldusvormiks kunstis.

Avangardistide looming on väga mitmetahuline. Siin toimub intensiivne väljendusvahendite uuenemine, mis on juba mõjutanud kaasaegset muusikat ka laiemas ulatuses.

Eriti silmapaistvad avangardistid on sakslane Karlheinz Stockhausen, poolakas Krzysztof Penderecki, prantslane Pierre Boulez, ameeriklane John Cage jt.

* *
*

Enamus XX sajandi suurtest heliloojatest ei ole end püsivalt sidunud ühegi üksiku stiiliga. Need heliloojad kas alluvad eri loominguperioodidel erinevate stiilide mõjutustele, kasutavad paljude stiilide jooni või on nende looming niivõrd omapärase ilmega, et seda ei ole võimalik seostada ühegi stiilirühmitusega. Selliste heliloojate hulka kuuluvad esmajoones Béla Bartók, Carl Orff, Sergei Prokofjev, Dmitri Šostakovitš, Georgi Sviridov ja Igor Stravinski.

[124] Neoklassitsism — uus klassitsism.

1. Iseloomustage põhilisi suundi XX sajandi kunsti arengus ja nende seost ühiskondlik-ajaloolise taustaga.
2. Millised on kõige iseloomulikumad teemad ja probleemid, mida kajastab XX sajandi kunst?
3. Jutustage kokkuvõtlikult XX sajandi muusika uutest väljendusvahenditest (helikeel, uued kompositsioonitehnilised võtted, uued pillid).
4. Millised uued jooned ilmnevad klassikalistes vormides ja žanrides?
5. Nimetage XX sajandi muusika tähtsamad stiilid ja iseloomustage neid lühidalt.

Claude Debussy (1862–1918)

Debussy arvates ei olnud eelmiste põlvkondade heliloojad küllaldase tähelepanuga kuulanud «... seda nii mitmekesist muusikat, mida loodus meile üliküllusest pakub ...» Debussy leidis, et looduse kõige salapärasemate, kõige varjatumate häälte ja rütmide kajastamisest algab muusikakunsti uus tee.

Debussy kujunemisaastail valitses prantsuse muusikas Wagneri mõju. Ka Debussy oli algul Wagneri vaimustatud pooldaja, kuid jõudis peagi veendumusele, et Wagneri muusika mõju pidurdab prantsuse rahvusliku muusika arengut. Toetudes prantsuse klassikalise muusika traditsioonidele, mis tema jaoks kehastusid esmajoones J. Ph. Rameau' loomingus, suutis Debussy võita võõraid mõjusid ning luua rahvuslikult omapärast muusikat.

Debussy tegutses ka pianisti ja dirigendina, vahetevahel muusikakriitikuna.

Ilusate muljete muusika

Debussy loomingu põhiosa moodustavad lühiteosed — üksikud või kogumikku koondatud miniatuurid. Nende hulgas on klaveripalad, üheosalised orkestriteosed ja romansid. Suurteoseid lõi Debussy harva. Neist tähtsaimad on ooper «Pelléas ja Mélisande», mõned süiditaolised orkestriteosed, keelpillikvartett ja klaverisüidid.

Peaaegu kõikidel Debussy teostel on programmpealkirjad. Sageli paigutas Debussy need teose lõppu nagu rõhutades, et neis sisalduv programm ei ole ainuvõimalik ja kõigile kohustuslik. Siiski reedavad nad Debussy inspiratsiooniallika. Debussy ammutas inspiratsiooni peaasjalikult loodusest, valdavalt *ilunaudingut* pakkuvatest elunähtustest. Keerulisi eluprobleeme, vapustavaid elamusi kajastas Debussy vaid erandjuhtudel, näiteks ooperis «Pelléas ja Mélisande».

Näiteks mõned väga iseloomulikud teoste pealkirjad: «Öö aroomid», «Aiad vihmas», «Uppunud katedraal», «Helid ja aroomid voogavad õhtuõhus», «Kuldkalakesed», «Lainete mäng», «Ja kuu paistab templile, mis kunagi oli», «Surnud lehed», «Peegeldused vees» ...

Loodus meeldib Debussyle kõige enam siis, kui ta on vaikselt salapärane, mahe ja üleni meeli hellitav. Debussy ei püüdnud loodust helidega kirjeldada. Kõige tähtsamaks pidas ta looduse poolt sisendatud õrnade tundelii-



Claude Debussy.

gutuste ja hetkeliste mõttevälgatuste jäädvustamist. Debussy muusikalist väljendusviisi iseloomustab väga peen maitse. Tema muusikas ei ole midagi pealetükkivat. Enamiku Debussy teoste helikeel on habras ja õrn ning köidab kuulajat oma ülipeente värvi- ja meeleoluvarjunditega. Mõnikord põimuvad loodusepildid antiikmütoloogia kujudega. Nii on see ka Debussy sümfoonilises prelüüdis «Fauni pärastlõuna», mida loetakse muusikalise impressionismi esikteoseks.

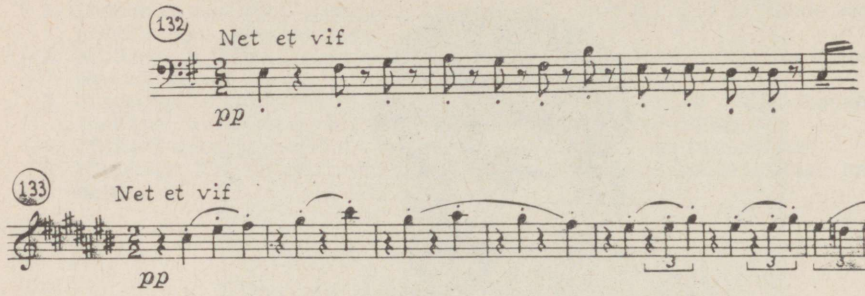
Tähtis koht Debussy loomingus kuulub tantsurütmidele. Neid võib leida nii otseselt tantsužanris teostes (valssides, menuettides, «Kurbades žiigides») kui ka mujal. Ta oli ka üks esimesi heliloojaid, kes tõsises muusikas kasutas varase džässmuusika rütme.

«Aiad vihmas»

kuulub klaveripalade tsüklisse «Estambid» [125]. Debussy on muusikasse kandnud vaikse sajuse päeva sumeda valguse harmoonia, vihmasabina ühtlase rütmi. Muusikasse on kandunud ka mõtlik meeleolu, mida selline loodusepilt sisendab. Ja loodusepilti sulavad kaks viisi, mis on tuletatud rahvalauludest. Esimeses osas laulab bass veidi muudetud kujul üht

[125] Estamp (pr. k. *estampe*) — vase- või puulõiketehnikas plaadilt tehtud tõmmis.

prantsuse hällilaulu (näide 132), keskmises osas kõlab muretu lastelaul (näide 133), viimases osas aga kohtuvad mõlemad laulud.



Arnold Schönberg (1874–1951)

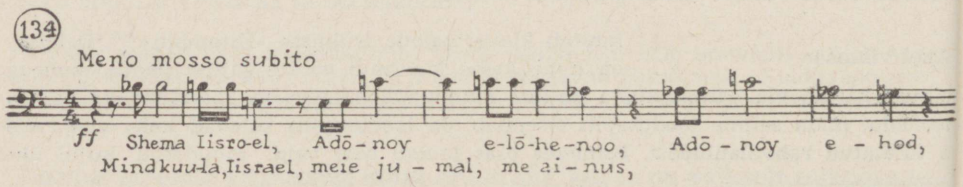
Ekspressionismi ja atonaalse muusika rajaja ning seeria-tehnika leiutaja Arnold Schönberg sündis Viinis. Muusikat õppis ta peamiselt iseseisvalt. Schönberg tegutses heliloojana, dirigendina ja muusikaõpetajana peamiselt Viinis. Peaaegu kümme aastat, kuni 1933. aastani oli ta Berliini Kunstide Akadeemias kompositsiooni meistriklassi professoriks. Alates 1933. aastast kuni surmani elas Schönberg Ameerikas, sest olles rahvuselt juut, pidi ta peale fašistide võimuletulekut Saksamaalt emigreeruma. Ameerikas jätkus tema pedagoogiline tegevus 1944. aastani.

Muusika ilma valguskiireta

Arnold Schönberg on loonud 4 ooperit, sümfoonilisi ja kammerteoseid. Valdav enamus tema teostest on atonaalsed või dodekafoonilised. Neis valitseb rõhutud meeleolu, kurbus ja lootusetus. Meeleheitepuhanguile järgneb tardumine ängistavasse mõtisklusse. Erandiks on mõned teosed Schönbergi varasest loominguperioodist, nagu sümfooniline nokturn «Kirgastuv öö».

«Ellujäänu Varssavist»

Schönbergi hilisemast loomingust on kõige laialdasema tunnustuse leidnud «Ellujäänu Varssavist». See on üheosaline kantaaditaoline teos, milles koori ja orkestri kõrval on tähtis ülesanne deklamaatoril. Juhuslikult ellu jäänud koonduslaagri vang jutustab üleelatust. Kuulajate ette kerkib pilt inimeste massilise hukkamise ettevalmistusest fašistlikus koonduslaagris. Teose kulminatsiooniks on vapustavalt jõuline meeskoor, mis väljendab surmaminejate meelekindlust ja ahastust.



«Ellujäänu Varssavist» on hukkamõist fašismile.

KÜSIMUSI JA ÜLESANDEID

1. Milles avaldub C. Debussy muusika seos impressionismiga?
2. Iseloomustage Debussy muusikat kuulatud teoste põhjal. Millised teemad ja kujundid valitsevad helilooja loomingus? Nimetage Debussy tähtsamad sümfoonilised ja klaveriteosed.
3. Millist kunstisuunda esindab A. Schönbergi looming ja millised on selle põhilised meeleolud?
4. Kirjeldage lühidalt dodekafooniat kui helide organiseerimise uut süsteemi. Võrrelge seda helilaadide kasutamise põhimõtetega tonaalses muusikas.

Béla Bartók (1881–1945)

Béla Bartók oli ainulaadsemaid suurkujusid käesoleva sajandi muusikas. Ta oli geniaalne helilooja, silmapaistev klaverikunstnik, kirglik rahvamuusika uurija ja koguja, pedagoog. Seejuures ei sulgunud Bartók ainult puhterialaste küsimuste ja tegevuse ringi. Kuigi ta ei võtnud otseselt osa poliitilisest elust, jäi Bartók siiski igas olukorras kindlaks oma põhimõtetele ja sõltumatule käitumisliinile. «Idee, mida ma olen kuulutanud sellest alates, kui ma hakkasin end tundma heliloojana, on rahvaste vendluse tugevdamine vaatamata sõdadele ja tülidele. Seda ideed ma püüan jõudu mööda teenida oma muusikaga...» kirjutas Bartók ühes kirjas. Oma kodumaa kirgliku patrioodina ei pidanud ta siiski võimalikuks jääda elama Ungarisse peale fašistide võimuletulekut. 1940. aastal asus ta elama Ameerikasse. Ootamatu surm ei lasknud täituda tema unistusel pöörduda tagasi kodumaale.

Rahvamuusika uurija

Ühes Bartóki kirjas leiduvad järgmised read: «Minu elu kõige õnnelikumad päevad olid need, mis ma veetsin külades talupoegade keskel.» Ungari küladesse viis Bartóki huvi rahvamuusika vastu. Koos teise suure helilooja Zóltán Kodályga alustasid nad ungari rahvamuusika kogumist ja uurimist. Bartókit huvitasid erinevate maade rahvamuusika seosed. Ta on kogunud rahvaviise ka Ungari naabermaades ning kaugemalgi (Türgis, Põhja-Aafrikas).

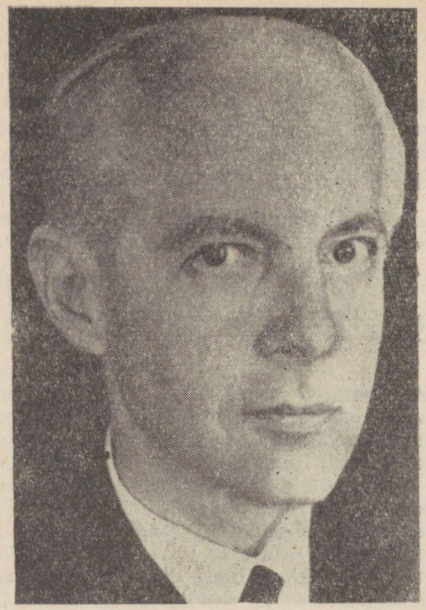
Mitmekülgne looming

Bartóki looming on žanridelt mitmekülgne ja igas valdkonnas on ta loonud püsiva väärtusega teoseid. Eriline tähtsus Euroopa muusika arengus on olnud ühevaatuselisel ooperil «Hertsog Sinihabeme loss», ballettidel-pantomiimidel «Imeline mandariin» ja «Puust prints», samuti «Orkestrikontserdil», klaveri- ja viiulikontsertidel, keelpillikvartettidel ning omapärasel klaverikoolil «Mikrokosmos».

Ka sisult on Bartóki muusika mitmekesine, kuid erilist osa etendab siin kirglik kiindumus loodusesse. Viimane oli Bartóki silmis inimese hingepuhtuse ja ilu ürgseks allikaks. Nagu XVIII sajandi valgustajad, nii kaldus ka Bartók idealiseerima lihtsat elu külas, looduse keskel. Tema kompromissitu vaen linna, eriti suurlinna ning selle pahelisuse vastu meenutab romantikuid. Seejuures on Bartók helilooja-mõtleja, kelle paljudes teostes väljenduvad mõtisklused inimkonna saatuse üle.

Jõuliste kontrastide muusika

Bartóki loomingule on ülimalt iseloomulikud jõulised, puhtad kontrastid. Talle oli võrdselt kättesaadav nii kirglik tundeväljendus kui ka varjundirikas helimaaling. Kõrvuti sügava filosoofilise mõtiskluse episoo-



Béla Bartók.

didega esineb tema loomingus küllalt tihti ka ungari tulise temperamendi avaldusi.

Helikeele uuendaja

Bartóki omapärane helikeel on sulam ungari ja mõnede naabermaade vanast rahvamuusikast ning uudseist, XX sajandi helikeelele omastest väljendusvahenditest. Bartók kasutab ungari rahvaluludes esinevaid laade. Tema teoste erakordselt muutlikus rütmis kohtame tihti ungari rahvamuusikale iseloomulikku «teravrütmi» (♫) ning nõrka taktiosa rõhutavaid rütmifiguure. Kuid Bartóki helikeele karm ja nurgeline kõla, selle seesmine metalne jõulisus tuleneb suurelt osalt juba Debussy ja Schönbergi poolt kasutusele võetud kvartharmoonia eelistamisest tertsilisele, samuti aga ka julgest polütonaalsuse rakendamisest.

Bartók armastas omapäraseid värvikombinatsioone, näiteks ühendas ta klaveri löökpillidega (sonaadis kahele klaverile ja löökpillidele).

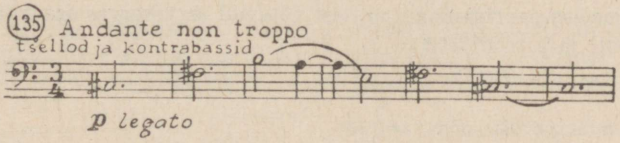
«Orkestrikontsert»

Bartóki üks kuulsamaid teoseid, «Orkestrikontsert» on kirjutatud 1943. aastal. Selles kajastuvad tolle sünge aja meeleolud, helilooja rasked mõtted sõjast ja kaugest kodumaast, aga ka võidutahe ja -veendumus.

«Orkestrikontserdil» on viis osa: «Introduktsioon», «Paarismäng», «Eleegia», «Katkestatud intermetso» ja «Finaal».

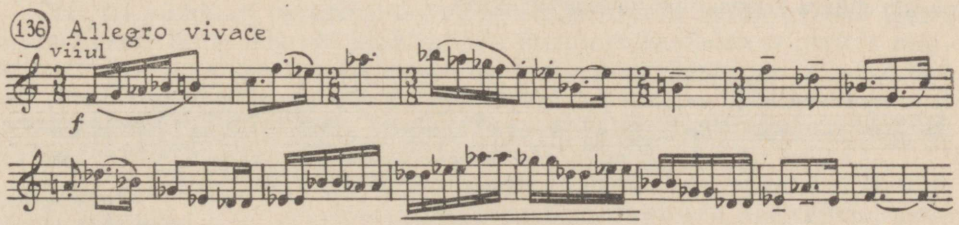
I osa — «Introduktsioon». Kuigi osa pealkiri viitab sissejuhatusele, on «Orkestrikontserdi» esimene osa sisult kaalukaim kogu teoses. Väljendatud mõtete

tähtsuselt võib seda võrrelda klassikalise sümfoonia esimese osaga. Pealegi on «Introduktsiooni» vormiks sonaat-allegro, millele omakorda eelneb ulatuslik sissejuhatus. Teose alguses tšellode ja kontrabasside esituses kõlav teema on otsekui Orkestrikontserdi muusikaliseks motoks. See Bartókile nii iseloomulike kvardikäikudega viis kõlab vaikselt, tõsiselt ja mõtlikult.

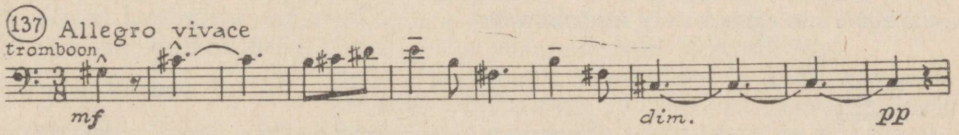


Järgneb kaeblik viis flöödi esituses. Seda jätkavad trompetid annavad meloodiale rahvusliku itkuviisi kuju. Ka sellel teemal on Orkestrikontserdis oluline koht.

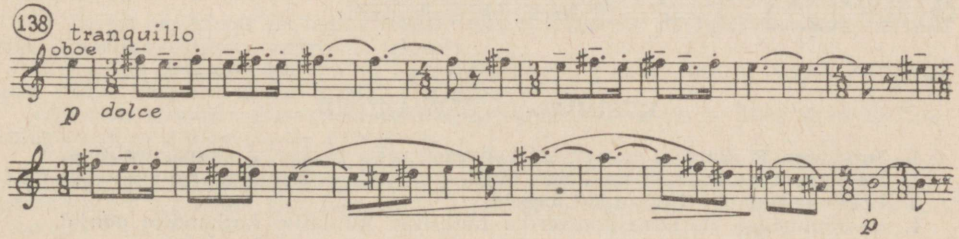
Sissejuhatuse lõpetab suur tõus, mille otse haripunktil katkestab viiulitelt kõlav peateema.



Sellel on energilise üleskutse ilme. Peateema hakkab nüüd juhtima muusika hoogsat ründavat liikumist, mis viib uuesti sissejuhatusest pärineva moto-teemani. Nüüd kõlab ta tromboonide esituses, olles omandanud uue — tahtejõulise ja võidukindla ilme.

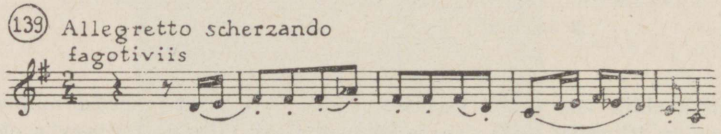


Sügava murrangu toob meeleolusse kõrvalteema — õrn ja tantsisklev oboemeloodia.

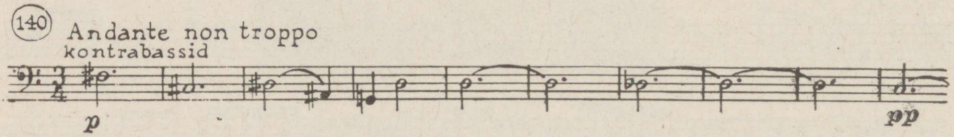


Töötluses taastub ning süveneb peapartiis alguse saanud aktiivne rünnakuhoog, mis kasvab teravaks ja pingeliseks kulminatsiooniks. Jälle katkeb areng tõusulaine harjal. Äkki saabunud vaikuses elustub taas unelev kõrvalteema. Osa lõpp kinnitab veel kord võitlusvaimu vankumatust.

II osa — «Paarismäng» toob puhkust pakkuva kontrasti. Need on Bartóki loomingu vaimukamad leheküljed. Rütmipilli soolo juhatab sisse puhkpillide heatujulise ja teravmeelse paarismängu, millest võtavad järjekorras osa 2 fagotti, 2 oboed, 2 klarnetit, 2 flööti ja 2 trompetit.

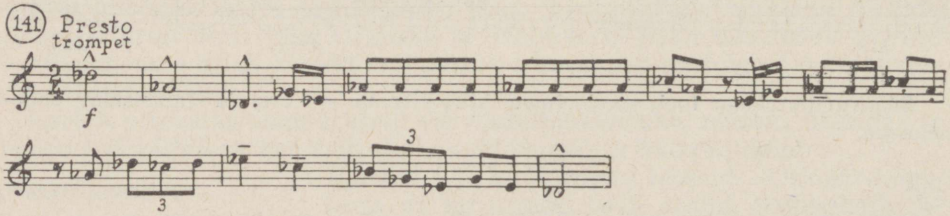


III osa — «Eleegia» arendab «Introduktsioonis» kuuldud itkuviisi, mis omandab siin sügava dramaatilise väljendusrikkuse.



IV osa — «Katkestatud vahemäng» kajastab Bartóki enda sõnade järgi suurt draamat ja iseloomustab «seda jõudu, mis jätab enda järel võimu ja vägivalla kohutavad jäljed, samal ajal kui teised inimesed on haaratud vaimsetest püüdlustest». Nimelt lõikub siin ungari rahvamuusikale lähedaste teemade arengusse küünilise, toorelt lärmaka iseloomuga episood, mille juhatab sisse kerglane valsiviis.

V osa — «Finaal» on erakordselt hoogne, särav ja temperamentne. Mototeema kõlab siin nagu trotslik võiduennustus.



KÜSIMUSI JA ÜLESANDEID

1. Jutustage B. Bartóki tegevusest rahvamuusika uurija ja propageerijana.
2. Iseloomustage Bartóki helikeelt. Milline on selle seos ungari rahvamuusikaga?
3. Loetlege Bartóki tähtsamaid teoseid.
4. Iseloomustage «Orkestrikontserdi» muusikat kuulatud katkendite põhjal.

Carl Orff (1895)

Müncheni kõrgema muusikakooli kompositsiooniprofessor Carl Orffi tuntakse kogu maailmas nii heliloojana kui ka muusikalise kasvatuse uuendajana.

Carl Orff sündis Münchenis. 1914. a. lõpetas Müncheni Muusikaakadeemia ja asus tööle kontsertmeistrina kohalikku draamateatrisse. Pikemat aega töötas ta ühes tantsukoolis. Sealt said alguse Orffi otsingud uue muusikalise kasvatuse süsteemi alal.

Ooperi uuendaja

Valdava osa Orffi loomingust moodustavad mitmesugused muusikalised lavateosed, mille ainestik pärineb peamiselt ajaloost, antiiktragöödiaist või muinasjuttudest. Tähtsaim nende lavateoste hulgas kannab nimetust «Trionfi» ning koosneb kolmest lavalisest kantaadist — «Carmina Burana», «Catulli carmina» ja «Trionfo di Afrodite».[126]

Orff on püüdnud muusikalist lavateost lähendada antiik-kreeka teatri suursugusele lihtsusele või keskaegseile etendustele. Tema ooperites puudub tavaline lavategevus. Tegelased on üldistatud tüüpkujud. Analoogiliselt antiiktragöödiale on koori ülesandeks väljendada üldsuse arvamust ja kommenteerida sündmusi. Nii sarnanevad Orffi ooperid enamasti pigem lavalise oratooriumiga või muusikaga draamateosega või ooperiga.

Uudne, kuid kõigile mõistetav helikeel

Orffi lavateoste muusika on väga omapärane, kuid ometigi kergelt mõistetav. See rajaneb peamiselt lauludele. Puuduvad tavalised aariad ja muud ooperitele tüüpilised vormid. Valdavalt ühehäälne saatega muusika, mille harmoonia on tihti primitiivsuseni lihtne ja väheliikuv, ei võimalda sümfoonilist arengut. Seevastu on Orffi muusika väga rikas meloodialt ja tämbrilt, samuti iseloomustab seda erakordselt aktiivne rütm. Omapäraselt värvikas on Orffi muusika orkestratsioon. Tavalised keelpillid esinevad harva (erandiks on siin harf), suur tähtsus on klaveril, puhkpillidel ja eriti väga mitmekesistel löökpillidel.

«Carmina Burana»[127]

Selle renessansliku vaimuga lavalise kantaadi kirjutas Orff aastail 1935—1936. Teose alapealkirjaks on «Ilmalikud laulud häältele ja koorile instrumentide ja lavapiltide saatel». Teos koosneb proloogist ja kolmest pildist, iga pilt omakorda

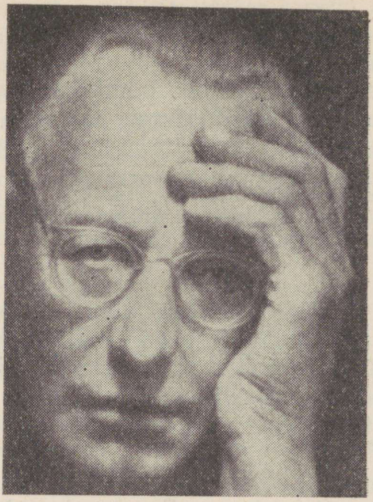
---

[126] Teoste pealkirjad on ladinakeelsed, tõlkes vastavalt: «Triumfid», «Beureni laulud», «Catulluse laulud», «Afrodite triumf».

«Catulluse laulude» aluseks on I sajandil m. a. j. elanud Rooma poeedi Catulluse luule, milles kajastub poeedi õnnetu armastus.

«Afrodite triumfi» aluseks on antiikajastu pulmatseremoonia. Teos lõpeb ülistuslauluga armastusjumalannale Afroditele.

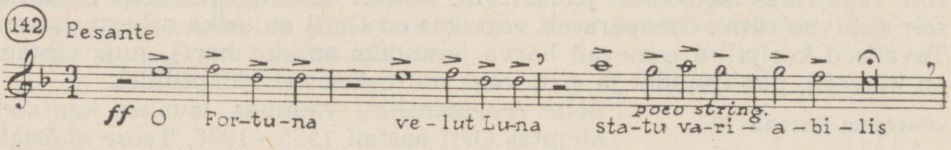
[127] Beuren on kohake Baieri alpide jalamil. Ühest Beureni kloostrist leiti möödunud sajandil käsikirjaline lauludekogumik, mis pärineb umbes XIV sajandist. Esmakordselt kirjastati kogumik 1847. a. «Beureni laulude» (*«Carmina Burana»*) nime all.



Carl Orff.

mitmest episoodist. Koorid on enamasti ühehäälsed, sageli esinevad soolod. Koore ja soolonumbreid saadab suur orkester, mille koosseisus on ka kaks klaverit.

«Carmina Burana» proloogis, samuti ka teose lõpus lauldakse saatuseratta häirimatust keerlemisest, mida inimene peatada ei saa.



Proloogile järgnev esimene osa — «Varakevadel» — on pilt ärkavast loodusest ja noorte kevademängudest. Viimases osas — «Armuõnn» — ülistatakse armastust.

Kontrastiks neile lüürilistele piltidele on teine osa — «Kõrtsis». Pika laua taha on kogunenud hulgused ja elupõletajad. Nende seas on ka luuletaja, kes sõnastab selle lõbusa seltskonna elumõtte, mis on suunatud keskaegsete rangete moraaliseaduste ja askeetlikkuse vastu. Siin kõlavad ülemeelikud laulud ja naljad. Eriti omapäraseks episoodiks on «Praetud luige nutulaul». Praetud luik kurdab oma rasket saatust kõrge ja kaebliku tenorihäälega, mida saadab puhkpillide ansambel (fagott, pikkoloflööt, klarnet ja trompet).

«Carmina Burana» ülistab elurõõme, mida inimene peab oskama hinnata ja nautida, vaatamata saatuseratta halastamatule pöörlemisele.

1. Millised on C. Orffi peamised tegevusalad?
2. Võrrelge C. Orffi muusikalisi lavateoseid traditsiooniliste ooperite, oratooriumide ja kantaatidega. Mille poolest nad erinevad?
3. Kuulake katkendeid lavalisest kantaadist «Carmina Burana» ja iseloomustage nende põhjal C. Orffi muusikat.

Igor Stravinski (1882)

«Need venelased on üllatavad! Möödunud aastal lõi üks noormees balletidebüüdina «Tulilinnu», mis esitati Pariisis. Ja juba see esimene teos oli imetlusväärselt originaalne,» ütles Debussy 1911. aastal ühes intervjuus. Noor helilooja, kellest ta kõneles, oli Igor Stravinski.

Elulugu

Igor Stravinski sündis Peterburi lähedal Oranienbaumi (praegu Lomonossovi) linnakeses. Tema isa Fjodor Stravinski oli nimekas laulja õukonna ooperiteatris. Muusikalise hariduse sai Stravinski eraviisil. Üheks tema õpetajaks oli ka Nikolai Rimski-Korsakov. Isa soovil lõpetas Stravinski ülikooli õigusteaduse alal.

Stravinski ilmus Pariisi kui noor vene helilooja. 1962. a. aga külastas ta oma sünnimaad eakaima ameerika heliloojana. Juba Esimene maailmasõda lahutas Stravinski sünnimaast. Sel ajal elas ta Šveitsis. Kuna helilooja ei mõistnud Oktoobrirevolutsiooni ega tahtnud elada revolutsioonilisel Venemaal, siirdus ta hiljem Prantsusmaale, kus võttis prantsuse kodakondsuse. Alates 1939. aastast elab Stravinski oma kolmandal kodumaal — Ameerikas, mille kodakondsusse ta astus 1945. aastal. Pikaajalise heliloomingualase tegevuse kõrval on Stravinski esinenud ka dirigendi ja pianistina.

Suurteoste meister

Stravinski teoste nimekiri näib suhteliselt lühikesena — see ei ületa poolteistsada teost. Kuid ülekaalus on siin suurvormid: mitmesugused lavateosed (üheksa balletti [128], neli ooperit, mitmesugused muud muusikaliste lavateoste liigid) ja orkestriteosed (kuus sümfooniat [129], neist üks puhkpilliorkestrile, viis vokaal-sümfoonilist teost, kahekümne ümber teisi teoseid erinevatele orkestrikoosseisudele). Stravinski on loonud ka klaveriteoseid ja romansse, samuti palu instrumentaalansambleile.

Küllaltki suur koht Stravinski teoste nimekirjas on koorimuusikal, peamiselt vaimulikel saateta kooriteostel.

Tundemuusika eitaja

Stravinski on alati olnud rahutu otsija ning enamasti ka õnnelik leidja. Ta on osanud mõista ja hinnata ka teiste heliloojate otsinguid. [130] Stravinski loomingut tervikuna ei saa mahutada ühegi kindla stiili või voolu raamidesse. Ainus joon, mis läbib kogu tema loomingut, on romantismi eitamine. Stravinski ei tunnista lüürilist tundeväljendust. Tema muusikat iseloomustab ennekõike mõistuslikkus. See on tark, vaimukas, tihti iroonilinegi muusika.

---

[128] Tähtsaimad tema ballettidest on «Tulilind», «Püha kevad» ja «Petruška».

[129] Tähtsamad on «Psalmide sümfoonia» ja «Sümfoonia kolmes osas».

[130] Nii õppis Stravinski viiekümnendate aastate alguses põhjalikumalt tundma dodekafoonilist tehnikat ning kasutas seda oma loomingus.



Igor Stravinski.

Teemad, mis ei aegu

Ka ainestikult ja kujundeilt on Stravinski looming ääretult mitmepalgeline. Tema lavateoste aine pärineb esmajoones vene rahvakunstist ja muinasajast, aga ka antiikkunstist. Tema instrumentaalteosed on programmita, kuid oma meeleoludelt sageli seotud suurlinna eluga.

Stravinski loomingus on tähtsal kohal kunsti igipõlised teemad — inimese ja looduse suhted, hea ja kurja, õilsuse ja tühisuse võitlus elus ja inimeses endas. Ootamatult uudsena mõjus noore Stravinski muusikas ürgse elujõu ülistamine. Balletiga «Püha kevad» (1913) tõi see heliloo ja Euroopasse paganliku Venemaa rõhutatult robustsed kujundid, priiskavalt värvika, rikkaliku ja jõuliselt motoorse rütmiga muusika. See oli ülistuslaul inimese ja looduse ürgsetele seostele ja elu algjõududele. See teos on mõjutanud eriti paljusid kaasaegseid heliloojaid. [131]

«Püha kevade» tegevustik hargneb iidsel paganausulisel Venemaal. Balleti libreto rajaneb vana-slaavi ürgsetel tavanditel. Kevade alguses pühitseti looduse ärkamist ja maa viljastumist ohvripeoga, mille kulminatsiooniks oli noore neiu ohverdamine.

[131] Stravinski on tugevasti mõjutanud ka mitmete eesti heliloojate (eriti Tubina, Tambergi, Räätsa ja Marguste) loomingut.

Rütm ja värv

Stravinski muusika võlu on esmajoones rütmi- ja värvirikkuses.

Rütmi on Stravinski ise ühes intervjuus nimetanud oma muusika kõige tähtsamaks elemendiks. Tema muusika rütmi iseloomustab erakordne muutlikkus ja aktiivsus. Heliloója ühendab ostinaatse põhirütmi väga vaba rütmilise «pealisehitusega» (sünkoobid, segarütmid, sagedased taktimõõdu vaheldumised).

Julguse ja uudsuse poolest ei jää rütmist maha ka orkestratsioon ja harmoonia. Sageli kirjutab Stravinski oma teosed ootamatule orkestri- või ansamblikoosseisule (näiteks koosneb «Svadebka» [132] orkester neljast klaverist ja löökpillidest). Meloodia on Stravinski muusikas enamasti tahtlikult vähe arendatud. Küllalt sageli kasutab ta vene rahvaviise või töötleb mineviku heliloojate meloodiaid.

Uudsed žanrid

Palju uut on Stravinski toonud vormi- ja žanritõlgitsusse, eriti lavateostes. Ta oli esimesi lavaliste kantaatide ja oratooriumide autoreid. Näiteks on «Svadebka» koreograafiline instrumentaalsaatega kantaat, «Kuningas Oidipus» — deklamaatoriga lavaline oratoorium (autori määrangu järgi «ooper-oratoorium»). Stravinski ületas ooperi ja balleti piiri (balletid lauluga, mille esitajad asuvad orkestriruumis, ooperid, milles suur tähtsus on pantomiimil ja balletil). Esimesena tõi ta kaasaegsetesse lavateostesse antiik-, kesk- ja renessansiaegsete etenduste jooni.

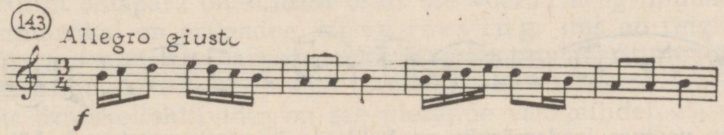
«Petruška»

Olgugi et ballett «Petruška» on loodud aastail 1910—1911, ei ole selle võlu hääbunud tänaseni. Lavalise ettekande kõrval on eriti levinud balletimuusika esitamine sümfoonilise süidina. Tihti mängitakse ka heliloója poolt «Petruška» muusikast koostatud kolmeosalist klaverisüiti.

«Petruška» tegevustik kulgeb vene vastlalaada kärarikkas õhkkonnas. Esineb nukuteater. Petruška on vene laadateatri traditsiooniline nukk-kangelane. Petruška armastab nukk-baleriini, kes aga temast ei hooli, olles armunud ilusasse Mooramehesse. Baleriini ja Moorameest on iseloomustatud tuimade ja tühistena, Petruškat aga õrnahingelise ja peenetundelisena. Ta on hüljatu, keda keegi ei mõista. Lõpuks tapab Mooramees kiivusehoos Petruška. Nukuetenduse traditsioonide kohaselt ärkab Petruška etenduse lõpul uuesti ellu. See on kooskõlas ka Stravinski balleti ideega, milleks on igavene protest tuimuse ja tühisuse vastu.

Ballett on 4-vaatuseline. Äärmised vaatused annavad pildi laadatrallist, keskmised — nukkude tragöödiast.

«Petruška» tegeliku peategelasena mõjub laada kirev, lõbutsev ja käratsev rahvahulk.

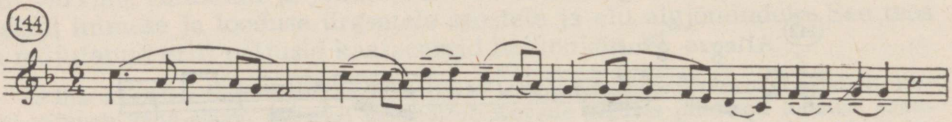


[132] Vene pulmakombestikule põhinev «Svadebka» kannab alapealkirja «Vene koreograafilised stseenid laulu ja muusikaga».



Petruška — I. Stravinski balleti nimikangelane.

Just laadarahva erinevate rühmade (kutsarite, ammede, karutantsitaja, leierkastimeeste, kaupmeeste, mustlaste) iseloomustustest on saanud «Petruška» kõige meeldejäävamad ja populaarsemad numbrid. Siin on Stravinski kasutanud ka vene rahvaviise. Need stseenid on eriti elulised.



Viimase vaatuse laadamärulit on helilooja ise iseloomustanud kõige tabavamalt: «...lakkamatu kiire tempo, mažoorsed tonaalsused, on tunda nagu vene toitude — kas mitte kapsasupi —, higi, säärsaabaste..., «garmoška» hõngu. Mürgel! Ha-

sart!» Hoogsad, jämedakoelised tantsud on ühendatud rondovormi, mille refrääniosa meenutab vene lõõtspilli («garmoška») viise. Kaupmeeste tantsus jäljendab harf balalaikat, keelpillide vihisevad glissandod annavad tantsule hoogu ja uljust. Ammede tantsus saadavad trompeti rahvaviisiteemat hingeldavad fagotid. Üha pöörasemaks muutuvas kõla virr-varris ilmuvad erinevaid inimrühmi iseloomustavad teemad ka üheaegselt.

KÜSIMUSI JA ÜLESANDEID

1. Iseloomustage üldjoontes Stravinski helikeelt. Millised väljendusvahendid on tema muusikas kõige olulisemal kohal?
2. Nimetage Stravinski loomingu valitsevad teemad. Tooge näiteid tema teostest.
3. Loetlege Stravinski tähtsamad teosed. Milline neist on kõige enam mõju avaldanud XX sajandi muusika arengule?
4. Milles avaldub Stravinski novaatorlus traditsiooniliste žanride tõlgitsemisel?
5. Jutustage balletist «Petruška» ja iseloomustage selle muusikat kuulatud katkendite põhjal.

Olustikumuusika XX sajandil

Olulise osa XX sajandi olustikumuusikast moodustavad revolutsioonilised ja muud võitluslaulud (näiteks noorte või üliõpilaste hümnid, erinevate maade töölislaulud, protestilaulud jne.). Ka paljud nõukogude massilaulud on ränanud üle Nõukogudemaa piiride ja kodunenud kapitalistlike maade revolutsioonimeelsetes rahvakihtides. Uuesti on ausse tõusnud rahvamuusika, mis nüüd üha sagedamini kõlab ka kontserdisaalides.

Üheks uudsemaks olustikumuusika liigiks meie sajandil on džäss.

Džäss

Džässmuusika tekkis XIX sajandi viimastel aastakümnetel Ameerikas. Võidukäiku kogu maailmas alustas ta pärast Esimest maailmasõda. Kuni Teise maailmasõjani võis džässi kuulda peamiselt lõbustuskohtades. Viimastel aastakümnetel aga on puht-meelelahutusliku džässi kõrval jõudsalt arenenud uued džässiliigid, mis sisuliste taotluste poolest lähenevad tõsisele muusikale (näiteks jahe džäss ja vaba džäss).

Džäss on esimeseks muusikaliigiks, mis ühendab erinevate rasside muusika jooni. Erilise uudsuse on džässimuusikale andnud neegrimuusika, mida enne XX sajandit väljaspool Aafrikat ja Ameerikat ei tuntud. Neegrimuusikast pärineb džässi aval ja pingeline tundeväljendus, tema nii ülemeelik, huumoririkas tujukus kui ka *blues*'i-meeleolu.[133] Ka džässmuusika kõla ja rütmi omapära on suurelt osalt üle võetud neegrimuusikast.

Džässmuusikal on erilaadne k õ l a v ä r v i n g, mis on tingitud džässansamblite ja -orkestrite koosseisude ja mängumaneeri omapärast. Kui enne džässi olid meloodiapillideks tavaliselt kas keelpillid või puupuhkpillid, siis džässkollektiivides on see ülesanne vaskpillidel või saksofonil.

[133] *Blues* — laul, milles väljenduvad kurvad meeleolud. *Blues* tähendab ameerika neegrite dialektis nukrat, raskemeelset meeleolu.

See annab džässmuusikale eriliselt lopsaka kõlajõu ja sära. Erakordselt tähtsal kohal on džässkollektiivides löökpillid, sest džässmuusikas on tämbri kõrval kõige tähtsamaks väljendusvahendiks rütm.

Džässi rütm on eriti omapärane ja neegerlik. Džässmuusikas toimub pidev «vaidlus» meetrumi ja rütmi vahel. Rütm toob esile helisid, mis meetrumi järgi on rõhuta ja jätab rõhutamata meetrumirõhud. See tekitab pinget ning tõstab muusika toonust.

Improvisatsiooniline meelelahutus

Džässmuusikat luuakse improviseerides. Sellist kollektiivset mitmehäälset improviseerimist ei ole esinenud tõsise muusika alal ja ka rahvamuusikas leidub seda vaid üksikutel rahvastel (näiteks neegritel). Koos džässiga hakkasid levima ka improvisatsioonilised tantsud.

Neil tantsudel puudub ühtlustatud liikumine, mis iseloomustas varasemate ajastute peotantse. Iga paar võib üht ja sama foksi, tangot, sambat, tvisti jne. tantsida omamoodi, kombineerides põhisamme erinevalt.

Džäss on mitmeti mõjutanud kaasaegset tõsist muusikat ja ka ise saanud viimaselt mõjutusi.

Džässmuusika pinnasest on võrsunud üks XX sajandi omapärasemaid ja populaarsemaid heliloojaid George Gershwin.

George Gershwin (1898–1937)

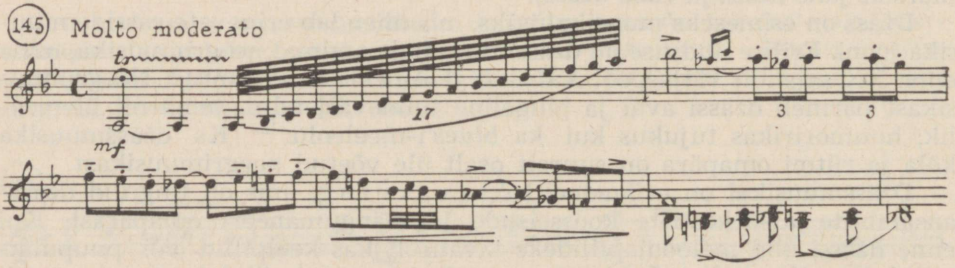
George Gershwin on sümfoonilise džässi rajajaid.

Elulugu

Gershwin sündis New Yorgis, kuhu tema vanemad emigreerusid Venemaalt möödunud sajandi lõpul. Vanemate soovil pidi Gershwinist saama ärimees, kuid juba poisikesena armastas ta musitseerida ja luua laulukesi. Nii tekkiski temas soov saada kerge muusika komponistiks. Gershwin sai muusikalise hariduse eraviisil õppides, algul kodumaal, hiljem Pariisis. Juba 20-aastasena oli ta saavutanud populaarsuse kerge muusika autorina.

Kuid Gershwin unistas tõsiste sümfooniliste teoste loomisest džässi alusel.

26-aastaselt kirjutas ta «*Rhapsody in blue*». See oli esimene sümfoonilise džässi teos. «*Rhapsody in blue*» tõi Gershwinile kuulsuse ka Euroopas.



1937. a., otse enne surma, sai talle osaks suurimaid tunnustusi — ta nimetati Rooma Püha Cecilia Akadeemia auliikmeks.



George Gershwin.

Püsiva väärtusega teosed

Gershwin ei lakanud kunagi loomast kerget meelelahutuslikku muusikat. Kuid püsiva kuulsuse tõid talle siiski tema vähesed tõsise muusika teosed. Kõige tähtsamaiks neist loetakse nimetatud rapsoodia kõrval sümfoonilist poeemi «Ameeriklane Pariisis», klaverikontserti ja ooperit «Porgy ja Bess».

Džässilik sümfooniline muusika

Euroopa muusikas väljakujunenud vormid ja helikeele ühendas Gershwin džässmuusikale ning ameerika neegrite muusikale iseloomulike joontega. Eriti oluline on seos neegrilaulu eriliigi — *blues*'iga, millest tuleb Gershwini muusika harmoonia eriline värving. [134]

Gershwini sümfoonilise muusika seos džässiga ja neegrimuusikaga ei ole ainult väline. Tema teostes esinevad džässile tüüpilised meeleolu- ja tundeväljendused, nii *blues*'ide nukrus kui ka jämedakoeliselt humoorikate peopiltide lärmakas ülemeelikus.

«Porgy ja Bess»

Gershwini ainuke ooper on populaarsemaid ja omapärasemaid teoseid selles žanris. See on äratanud suurt huvi kogu maailmas.

«Porgy ja Bess» on lugu õilsa loomusega vaese invaliidi Porgy ja kaunitar Bessi armastusest. Ooperi tegevustik toimub neegerkalurite asunduses.

«Porgy ja Bess» kuulub nende väheste ooperite hulka, mis on üheaegselt nii tõsised kui koomilised. Lavale on toodud tükike ehtsat elu, kus on lahutamatult seotud nutt ja naer.

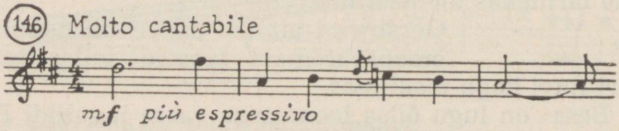
[134] *Blues*'ides esinevad üheaegselt või vaheldumisi nii mažoorne kui ka minoorne terts.



Stseen G. Gershwini ooperist «Porgy ja Bess».

Gershwini ooperi muusika toetub peamiselt neegrilauludele (*blues*'id ja spirituaalid [135]), millest ooperisse on kandunud lopsakas tundeväljendus, viisi- ja rütmirikkus ja värvikus. Kohati esineb ka muusikata teksti. Suur tähtsus on tantsulisel liikumisel ja seda mitte ainult peostseenides. Näiteks on kasutatud ühe negatiivse kangelase, kokaiinimüüja Sporting Life'i iseloomustamiseks peamiselt tantsuliikumist ja pantomiimi.

Puudub tavaline ooperikoor. Iga tegelane kooris on individualiseeritud ning kehastab mingit kindlat antud asunduse elanikku. Kogu ooperit läbib Porgy ja Bessi tundeküllane armastusviis.



KÜSIMUSI JA ÜLESANDEID

1. Jutustage lühidalt džässmuusika põhilistest iseärasustest.
2. Iseloomustage Gershwini muusikat, näidates, milles avaldub seos tema kerge muusika ja sümfoonilise ning ooperiloomingu vahel. Tooge näiteid ooperist «Porgy ja Bess» jt. teostest.

[135] Spirituaal — ameerika neegrite vaimulik rahvalaul.

VENE NÕUKOGUDE HELILOOMING

Nõukogude muusika arenguetapid

Oktoobrirevolutsioon kultuuri- ja muusikaelu ümberkorraldajana

Oktoobrirevolutsiooniga algab inimkonna ajaloos uus ajajärk. Suuri muudatusi — nii sisulisi kui organisatsioonilisi — tõi revolutsioon ka kunstiellu. Juba revolutsiooni ja kodusõja ajal pööras noore Nõukogude riigi valitsus palju tähelepanu kunstile kui ideoloogilise kasvatuse tähtsale vahendile, mille ülesandeks on innustada rahvast töös ja võitluses. Lenini sõnad «kunst kuulub rahvale» said loosungiks, mille all Nõukogudemaa asus üles ehitama sotsialistlikku kultuuri. Püüti teha kõik, et kunsti- ja kultuurivarad muutuksid kättesaadavaks kõige laiematele hulkadele.

Ümberkorraldused kunstielus puudutasid ka muusikat. Ooperiteatrid, kontserdiorganisatsioonid, muusikaõppeasutused ja -kirjastused riigistati ning muusikakaadrile loodi varasemaga võrreldes tunduvalt paremad töötingimused. Pöörati suurt tähelepanu massilisele muusikaharidustikule tööle. Muusika viidi rahvale lähemale: kontserte korraldati kontserdi- ja teatrisaalide kõrval ka töölisklubides, vabrikutes, sõjaväeosades ning isegi linnaväljakuil. Sellejuures eelnes muusikalistele ettekannetele sageli selgitav sõnavõtt. Hoogustus ka kunstiline isetegevus tehastes ja armees.

Eksirännakud

Vaatamata uutele soodsatele tingimustele ei leidnud nõukogude muusikakultuur siiski kohe õigeid arenguradu. Tekkisid mitmed rühmitused ja suunad, mis olid mitmetes kunstiküsimustes ekslikul ja lausa vastandlikul seisukohal.

Juba 1917. a., Veebruari- ja Oktoobrirevolutsiooni vahel, tekkis Proletaarse Kultuuri rühmitus (lühendatult Proletkult). Selle rühmituse suureks veaks oli eitav suhtumine mineviku kultuuripärandisse. Oldi arvamisel, et uus ühiskond on vanast niivõrd erinev, et tal ei ole viimase kultuurist midagi üle võtta. Seega: maha Beethoven ja Tšaikovski, maha Shakespeare ja Goethe!

Hävitav suhtumine mineviku kultuurivaradesse tegi palju kahju. Seda suunda kritiseeris väga teravalt Lenin, kes rõhutas, et nõukogude kunst on uus küll oma sisult, kuid baseerub mineviku progressiivsetel traditsioonidel. Kuigi Proletkulti tegevus lõppes 1920-ndate aastate alguses, ei kadunud selle mõjud siiski täielikult, vaid elasid mõnda aega edasi teistes rühmitustes.

1920-ndate aastate esimesel poolel, nepi-ajastul, kujunes kaks eriti tugeva mõjusfääriga, kuid seisukohtadelt vastandlikku rühmitust — RAPM ja ASM.

RAPM [136], esinedes parteipositsioonil, kuulutas kunsti esmasteks ülesanneteks revolutsioonilise tegelikkuse kajastamise ning üldmõistetavuse. RAPM-i liikmed hindasid ainult populaarse iseloomuga muusikat, esmajoones massilaulu, mida peeti nõukogude muusika aluseks. Teistesse žanridesse, eriti sümfoonilisse muusikasse, suhtuti alahindavalt. Kunstimeisterlikkusele ei pööratud kuigi suurt tähelepanu, mistõttu enamik RAPM-i heliloojate massilaule on madala kunstiväärtusega ning ei leidnud teed rahva hulka.

ASM-i [137] pealoosungiks oli helikeele novaatorlus. Eeskujuks oli lääne modernistide (A. Schönbergi, E. Křeneki, A. Bergi jt.) looming.

---

[136] Российская ассоциация пролетарских музыкантов.
[137] Ассоциация современной музыки.

Peale RAPM-i ja ASM-i tegutses 20-ndatel aastatel veel teisigi, kuid väiksemaid ja kitsama mõjusfääriga grupeeringuid.

Ametlik lõpp kõigile rühmitustele tehti loominguliste liitude (Heliloojate Liit, Kirjanike Liit, Kunstnike Liit) asutamisega 1932. a. Partei Keskkomitee otsuse «Kirjanduse ja kunsti ümberkorraldamisest» põhjal.

Tõusujooneline areng

1930-ndad aastad rikastasid nõukogude muusikat mitmete uute tippteostega, nagu D. Šostakovitši V sümfoonia ja ooper «Katerina Izmailova», S. Prokofjevi ballett «Romeo ja Julia» ja kantaat «Aleksander Nevski», B. Assafjevi ballett «Bahtšisarai purskkaev» jt.

Suur edasiminek toimus 30-ndatel aastatel muusikaliselt mahajäänumates liiduvabariikides. Pandi alus rahvuslikule kutselisele heliloomingule Valgevenes, Moldaavias, Kasahstanis ja Kesk-Aasia vabariikides, kus see enne revolutsiooni puudus. Rahvusliku heliloomingu arendamisel osutasid kohalikele muusikutele suurt abi mitmed vene heliloojad.

Nõukogude muusika intensiivset arengut ei suutnud pidurdada ka fašistide kallaletung. Kunst võttis osa üldrahvalikust võitlusest, süvendades nõukogude inimeste usku võidusse ning sisendades julgust ja hingejõudu. Eriti rohkesti loodi sõjaperioodil rahva kangelaslikku võitlust kajastavaid patrioötilisi teoseid. Neist tähtsaimad on D. Šostakovitši VII, nn. «Leningradi sümfoonia», A. Hatšaturjani ballett «Gajane» ja S. Prokofjevi ooper «Sõda ja rahu».

Sõjajärgsetel aastatel on kõikides žanrides loodud silmapaistvaid teoseid. Mitmele neist on antud nõukogude kunsti kõrgeim autasu — Lenini preemia. Selle vääriliseks on seni tunnistatud S. Prokofjevi VII ja D. Šostakovitši XI sümfoonia, A. Hatšaturjani ballett «Spartacus», G. Sviridovi «Pateetiline oratoorium», V. Solovjov-Sedoi viis laulu, K. Karajevi ballett «Kõue rada» ja läti helilooja M. Zarinši oratoorium «Mahagoni».

Sergei Prokofjev (1891—1953)

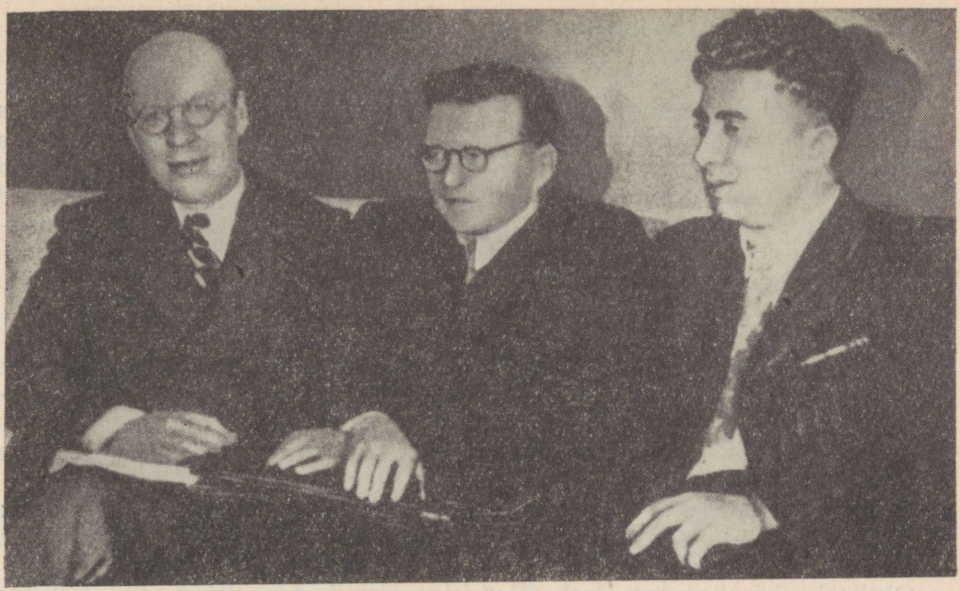
Sergei Sergejevitš Prokofjev on üks meie sajandi suuremaid komponiste. Ta saavutas laialdase kuulsuse ka pianistina.

Lapsepõlv ja õpingud

Prokofjevi andekus ilmnes juba tema varajases lapsepõlves, mis möödus ukraina steppide vaikuses — Sontsovka mõisas. Tema isa töötas seal agronoomina. Sergei esimesed muusikalised mälestused on seotud emaga, kes armastas muusikat ja mängis hästi klaverit. Andunult kuulas poiss tema mängu. Kuid sama meelsasti istus ta ka ise klaveri taga, kombineeris helidest kooskõlasid, millest ajapikku kasvasid väikesed palakesed. Oma esimesed «teosed» kirjutas Sergei viieaastasena. Üheksa-aastasena, pärast Moskva-külaskäigul nähtud ooperietendust, komponeeris poiss juba ooperi.

Sergei esimeseks muusikaõpetajaks sai R. Glier [138], tol ajal veel konservatooriumi üliõpilane, kes, tegeldes Sergei õpetamisega, veetis Prokofjevite juures maal kaks suvist koolivaheaega.

[138] Reinhold Glier (1875—1956) — helilooja, pedagoog ja dirigent, kelle rohkearvulisest ja mitmekesisest loomingust on tuntumad kontsert häälele ja orkestrile ning balletid «Punane moon» ja «Vaskratsanik».



Sergei Prokofjev, Dmitri Šostakovitš ja Aram Hatšaturjan.

13-aastasena sõitis Sergei Peterburi konservatooriumi sisseastumiseksamitele, kus tal oli ette näidata kenake hulk teoseid: klaveripalu ja -sonaate, 4 ooperit ja isegi sümfoonia. Ent vastu ootust ei kulgenud õpingud kompositsiooniklassis loodetud eduga. Peterburi konservatooriumis kasvatati üliõpilasi klassikaliste traditsioonide ning rangete kompositsioonireeglite põhjaliku tundmise vaimus. Prokofjev aga armastas uudseid ja teravaid helikombinatsioone. Nii figureerisidki kompositsiooniklassi lõpudiplomil üsna keskpärased hinded.

Õpingud siiski ei lõppenud. Veel viieks aastaks jäi Prokofjev konservatooriumi, et omandada ka pianisti ja dirigendi diplomid. Klaveri eriala püüdis ta iga hinna eest lõpetada parimana, saavutaski oma eesmärgi ning pälvis lõpetamisel Rubinsteini-nimelise preemia — kontsertklaveri. Palju andis ka töö dirigeerimisklassis, eriti orkestripraktika.

3 järku loomingulisel teel

Prokofjevi tegevuse võib jagada kolme perioodi. Esimese moodustavad kümme konservatooriumiaastat (1904—1914) ja sellele järgnev aeg kuni 1918. aastani. Sel perioodil kulges heliooja looming kahes liinis: ühelt poolt kirjutas ta teoseid, mis on seotud vana klassikalise muusikaga, teiselt poolt selliseid, mille helikeel on modernselt terav ja julgelt novaatorlik.

1918. aastal lahkus Prokofjev kodumaalt. Talle tundus, et maal, kus tegeldakse revolutsiooniga, ei jää küllalt aega kunsti jaoks. Teekond viis algul Ameerikasse, hiljem Prantsusmaale, kus ta veetis enamiku ligi viieteistkümnest välismaal veedetud aastast. Pariis oli tol ajal moodsa kunsti alal tooniandvaks keskuseks. See avaldas mõju ka Prokofjevi selle perioodi loomingule. Juba varem oli tema helikeel küllalt uudne ja julge. Kuid nüüd püüdles ta veelgi suurema uudsuse poole kompositsioonivõtetes.

See aeg oli aktiivne ka kontserttegevuse poolest. Esinemiste kõrval Ameerikas ja paljudes Euroopa maades viibis Prokofjev kahel korral ka Nõukogude Liidus.

Kolmas, kõige pikem ja viljakam periood Prokofjevi loomingus algas 1932. a., pärast helilooja tagasipöördumist kodumaale. Teda hämmastas vahepeal Nõukogudemaal toimunud suur edasiminek. «Ei ole enam need ajad, kus muusikat kirjutati esteetide tillukesele ringile. Nüüd seisavad tohutud rahvahulgad näoga tõsise muusika poole ja ootavad. Rahva kunstimaitse ja nõuded, mis ta püstitab kunstile, kasvavad päevast päeva,» märkis ta. Prokofjevi deviisiks saab soov luua nõukogude rahvale. Ta ei loobu küll ka efektsetest tehnilistest võtetest, kuid ei lase neil valitseda sisu üle, vaid rakendab nad selle teenistusse.

Helikeele tugev isikupära

Prokofjev on tugeva isikupära ja originaalse stiiliga helilooja. Tema helikeel on tulvil muusikalisi teravmeelsusi ja sädelevaid mõttesähvatusi, mida kostub kõikjalt — meloodiatest, harmooniast, rütmidest ja orkestrikõladest.

Prokofjevi meloodiate omalaadsus peitub ootamatutes käändudes ja siksakilistes hüpetes. Harva on tema viisid voolavalt laulvad, pigem kandilised, nagu teravate nurkadega (vt. näited 150, 153, 156, 158 jt.).

Olulisel määral oleneb Prokofjevi isikupära ka harmooniast. Tema muusikale on omased teravad kooskõlad ja ootamatud modulatsioonid, kus sageli on kõrvutatud kauged (suure võtmemärkide vahega) helistikud (vt. näide 147).

Prokofjevi muusikas on suur tähtsus rütmil. Tema rütmid on erksad ja teravad, tihti, eriti varasemas loomingus, motoorsed. Ergas rütm teeb Prokofjevi teosed väga tantsuliseks. Tantsulisust on mitte ainult balettides, vaid kõikjal — sümfooniates, sonaatides, kantaatides ja mujal (vt. näited 150, 153, 155, 156 jt.).

Balletid. «Romeo ja Julia»

Prokofjev kirjutas väga kiiresti, mõnikord isegi mitut teost korraga. Ühesuguse huvi ja eduga viljeles ta paljusid žanre. Sellepärast on raske öelda, millisele muusikaliigile kuulub tema loomingus esikoht.

Tema erksatele rütmidele ja piltlikule väljenduslaadile hästi vastavaks žanriks on ballett. Tema loodud seitsmest balletist kuuluvad kolm viimast — «Romeo ja Julia», «Tuhkatriinu» ja «Kivilill» vaieldamatult nõukogude parimate ballettide hulka. Prokofjevi parimaks balletiks ja ühtlasi kogu senise nõukogude balletiloomingu tippteoseks on «Romeo ja Julia» (loodud aastail 1935—1936).

Balleti tegevus toimub Veronas. Kaks suursugust perekonda, Montecchid ja Capulettid, on elanud põlvest põlve sugukondlikus vaenus. Kahe perekonna verega niisutatud vaenuvahekord on ülimaks takistuseks Capulettide tütre Julia ja Romeo Montecchi suurele ja puhtale armastusele. Liigutatuna noorte sügavast tundest nõustub paater Lorenzo neid vanemate teadmata laulatama. Tark ja üllas munk loodab, et see abielu lõpetab Montecchide ja Capulettide mõttetu vaenu. Kuid riid puhkeb uuesti. Makstes kätte oma sõbra Mercutio surma eest tapab Romeo Julia onupoja Thibaldi. Valitseva hertsogi käsul peab Romeo Veronast lahkuma. Capulettid, kes ei tea oma tütre salajasest abielust, on määranud kindlaks tema pulmapäeva nende poolt vali-



Stseen S. Prokofjevi balletist «Romeo ja Julia».

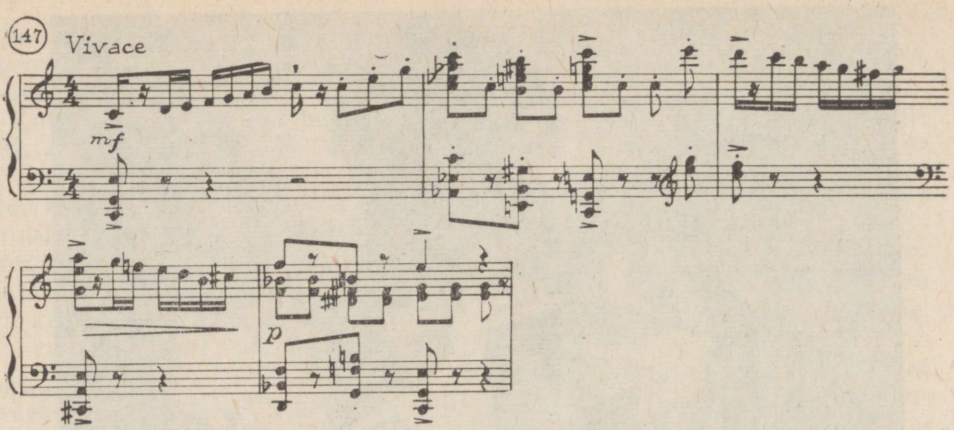
tud peigmehe Parisega. Julia otsib abi Lorenzolt. Viimane annab talle jooki, mis uinutab neiu mõneks ajaks sügavasse surmataolisse unne. Romeole läkitab Lorenzo teate, kutsudes teda Veronasse, et ta põgeneks siit koos Juliaga. Kuid Lorenzo sõnum hilineb ja Romeoni jõuavad kuuldused Julia surmast. Vapustatuna tõttab ta Veronasse. Leides Julia kirstu panduna hauakambrist, võtab ta mürki, sest eelistab surma elule Juliata. Julia virgub, kuid on juba hilja. Nähes Romeod surnuna, haarab ka tema pistoda ja tapab enese.

Ka varem on heliloojad kasutanud «Romeo ja Julia» süžeed ballettide ja ooperite ainestikuna, kuid käsitlenud seda pinnapealselt, lihtsalt traagilise armastusloona. Prokofjev suutis kõlama panna ka Shakespeare'i teose peaidee — uue humanistliku ellusuhtumise vastuolu keskaja ängistavate tõekspidamistega, mis kajastub Romeo ja Julia kauni inimliku tunde ning vihkamise ja sugukondliku vaenu vastuolus.

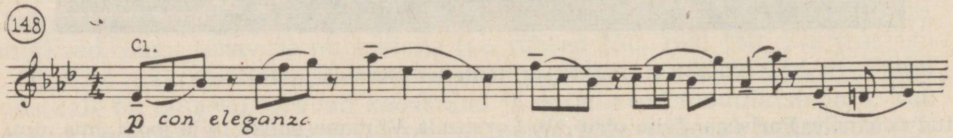
Ängistav keskaeg viib armastajad küll hukkumiseni, kuid ei suuda summutada ülemlaulu humanismile, elule ja inimtunnete ilule, mis jääb peamõttena kõlama nii Shakespeare'i kui Prokofjevi teostest.

Väga hästi on Prokofjevil õnnestunud muusikalised karakteristikad. Muusika ei ole ainult saateks tantsule, vaid selles avanevad ka tegelaste iseloomud ja tunded. Õrn ja graatsiline Julia, unistav Romeo, tema sõber — teravmeelne naljahammas Mercutio, riiakas ja kättemaksuhimuline Thibald, humanist vaimulik Lorenzo — kõikidele on Prokofjev leidnud nende karakterile ja tunnetele vastava muusika.

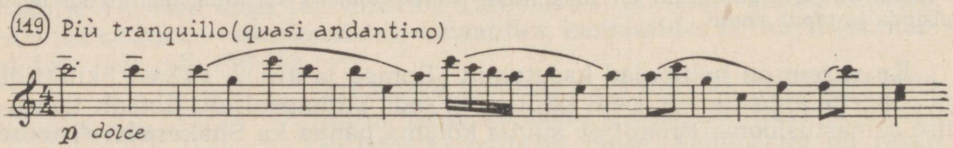
Eriti mitmekülgne on Julia iseloomustus. Julia esimene muusikaline karakteristika («Julia-tütarlaps») on lapselikult rõõmus ja vallatlev. See on ehitatud kolmele muusikalisele teemale. Esimene neist on elav ja ülemeelik:



Teine, laululine teema on usaldav, pisut lapselikult lihtsameelne:

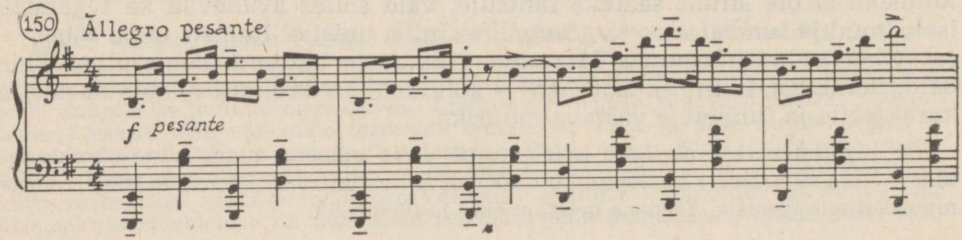


Kolmas, veelgi meloodilisem teema on iseloomult unistav:

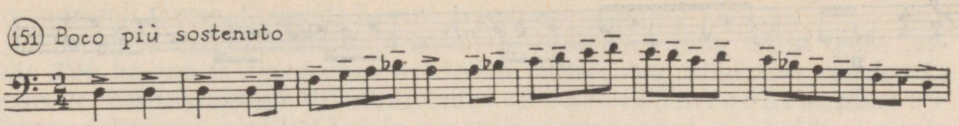


Hiljem, kui kohtumine Romeoga avab Julia hinges uue tunde — armastuse, muutub tema tütarlapseteemade ilme, samuti lisandub neile uusi teemasid.

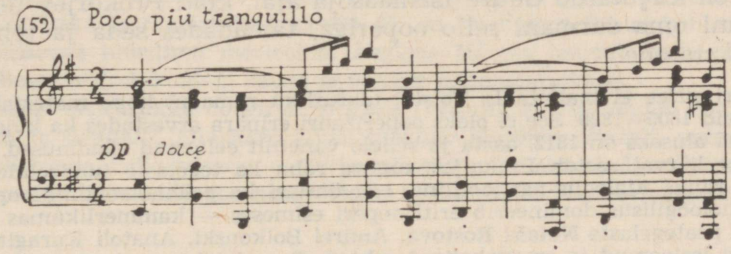
Keskajaga seotud muusikalistest numbritest on üheks meeldejäävamaks rüütlite ja nende daamide tants Capulettide ballil. Madalate basside ja terava rütmiga, otsekui raskekaaluline muusika loob karmi atmosfääri:



Varsti põimub muusikasse veel teinegi karm teema, nn. vaenuteema:



Kontrastiks neile on tantsu õrn ja graatsiline keskmine osa, mis kuulub Juliale:



Ooperid

Nagu ballette, nii on Prokofjevil ka oopereid seitse.[139] Muusika Prokofjevi ooperites ei ole kirjutatud riimitud luuletekstide järgi, vaid välja kasvanud tavalisest proosakõnest. Sellest tingituna peaaegu puuduvad suured lõpetatud aariad ja teised traditsioonilised ümarad ooperinumbrid. Nagu see on üldiselt sagedaseks nähtuseks XX sajandi ooperis, valitseb ka Prokofjevil retsitatiivne dialoog.

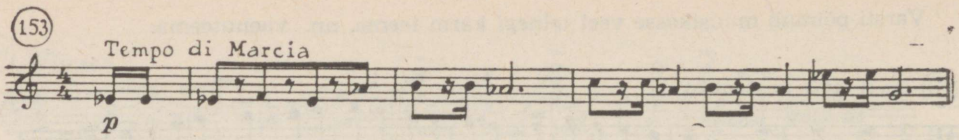
Sisult ja tüübilt pakuvad Prokofjevi ooperid küllalt mitmekesist pilti: «Semjon Kotko» on ukraina rahvaolustikuline draama, mille sündmused arenevad Kodusõja ajal; «Jutustus tõelisest inimesest» toob ooperilavale B. Polevoi samanimelise kirjandusteose kangelase Meresjevi; «Kihlus kloostris» ja «Armastus kolme apelsini vastu» on aga hoopis teistlaadi teosed — üks hoogsatempoline, sädelev koomiline ooper, teine ülemeelik ja teravmeelne muinasjutt-paroodia.

Populaarseks on saanud marss ooperist «Armastus kolme apelsini vastu». Erksad orkestrivärvid, terav rütm ja nurgeline meloodia annavad muusikale groteskse ilme, iseloomustades hästi Risti Kuninga kodakondseid ja õukonda, kelle rongkäiku marsimuusika ooperis saadab:[140]

---

[139] Arvestatud ei ole lapsepõlveoopereid ja noorukipõlves kirjutatud «Maddalenat», mis jäi lõpetamata.

[140] Ooperi sisu on poolenisti muinasjutuline, poolenisti jantlik: Risti Kuninga riigis on suur mure — miski ei suuda raskemeelset printsi rõõmsaks teha. Kui prints siiski ootamatult terveneb, tuleb uus häda — kurja nõia Fata-Morgana nõiasõnade mõjul armub prints kolme apelsini. Ustava teenri Trufaldino saatel läheb prints apelsine otsima. Pärast rohkeid seiklusi leitakse apelsinid, mida valvab võimas Köögitüdruk, kes tohutu kulbiga peletab eemale kõik sissetungijad. Apelsinid saadakse siiski kätte. Nendest väljuvad kaunid printsessid. Kaks neist surevad janusse, kolmas päästetakse viimasel minutil ning pärast uusi seiklusi koduteel lõpeb lugu rõõmsate pulmadega.

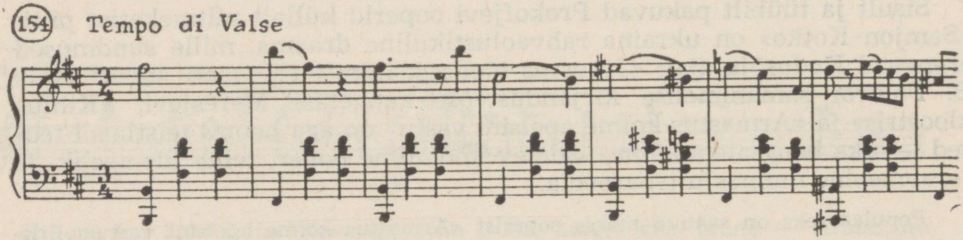


Prokofjevi kõige monumentaalsem ooper on «S õ d a j a r a h u». Selle teose — oma lemmikooperi juures töötas ta kaua. «Sõja ja rahu» esialgne variant on kirjutatud Suure Isamaasõja ajal, kuid Prokofjev tegeles peaaegu kuni oma surmani selle ooperiga, täiendades seda ja tehes ümber üksikuid stseene.

Ooperi süžee ei mahuta L. Tolstoi ulatusliku romaani kogu materjali, mis hõlmab aastaid 1805—1820. See ei oleks ooperižanri eripära arvestades ka kuidagi võimalik. Ooperi aluseks on 1812. aasta ja sellele vahetult eelnenud sündmused. Ajalooliste sündmuste kõrval asetab Prokofjev tugeva rõhu ka tegelaste tundeelule. Seega on «Sõda ja rahu» ajaloolis-patriootiline, aga ühtlasi ka psühholoogiline ooper.

Psühholoogilisus domineerib eriti ooperi esimeses — kammerlikumas pooles, kus avanevad peategelaste Nataša Rostova, Andrei Bolkonski, Anatoli Kuragini ja Pierre Bezuhhovi iseloomud ja omavahelised suhted. Ooperi teine pool on tunduvalt monumentaalsem. Tegevus kandub aadlikeskkonnast lahingumiljöösse ning esiplaanile tõusevad 1812. a. heroilised sündmused. Keskseks tegelaseks saab Kutuzov, kelle isikus üldistuvad kogu rahva patriootilised tunded ja vaprus.

Ooperimuusika kõige poeetilisemad leheküljed kuuluvad Natašale. Temaga on seotud ka lüüriline valss ballipildist — nn. Nataša-valss. Haprana ja lapselikult puhtana, nagu imelisele muinasmaale, tuleb Nataša oma esimesele ballile ning tantsib võlutuna oma esimese valsi:



Instrumentaallooming. VII sümfoonia

Ka Prokofjevi instrumetaallooming on arvukas. Eriti palju on tal klaveriteoseid, nii suurvorme (kontserte ja sonaate) kui miniatuure. Oli ju klaver Prokofjevile kui pianistile kõige lähedasem instrument. Muusikat viiulile, tšellole ja teistele pillidele on ta kirjutanud vähem.

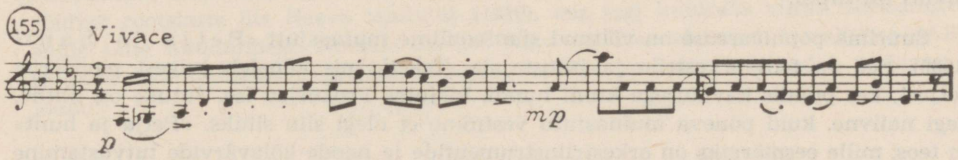
Prokofjevi kõige ulatuslikumateks instrumentaalteosteks on seitse sümfooniat. I sümfoonia kannab alapealkirja «Klassikaline». Prokofjev on siin kasutanud mõningaid võtteid vanade klassikute kirjaviisist, kuigi ühendatuna kaasaegsete kõlavahenditega. Kui I sümfoonia on küllalt lihtne ja populaarse iseloomuga, siis järgmiste sümfooniate helikeel on tunduvalt keerukam ja teravam. Erandiks on viimane, VII sümfoonia, mis kuulub

Prokofjevi tuntumate teoste hulka. VII sümfoonia eest anti Prokofjevile postuumselt (surmajärgselt) Lenini preemia.

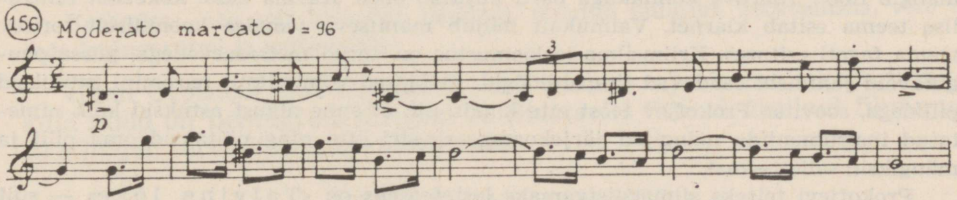
Alustades VII sümfooniat[141] kavatses Prokofjev luua lihtsa teose lastele. Töö käigus ta aga loobus esialgsest mõttest ja pühendas sümfoonia noortele. Nii tuntaksegi VII sümfooniat «N o o r t e s ü m f o o n i a» nime all. Teoses valitsevad elurõõmsad ja poeetilised meeleolud. Ka helikeel ei ole keeruline.

VII sümfoonia on neljaosaline. Sonaadivormis kirjutatud I osas ühinevad rahulik mõtisklus, lüürika ja fantastilised värvid, II osa on elav ja liikuv kontsertvalss, kus siiski valitsevad lüürilised meeleolud. Aeglane III osa kandub hella mõtlikku meeleollu, millesse sekkub kuidagi kauge ja nukker muinasjutumarss.

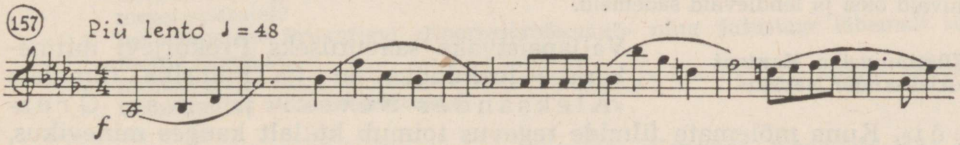
Kõige rohkem nooruslikku hoogu on finaalis *(Vivace)*, kus vallandub noorte tormakas energia ja teotuhin. Muusikas kõlab nakatav elurõõm. Finaali vormiks on kolmeosaline liitvorm. Selle esimese osa erksarütmiliste teemade hulgast jääb domineerima pioneeride marsilaulu meenutav tõtlik teema, tulvil huumorivälgatusi:



Keskmine osa algab pisut rahulikumalt, kuid varsti ilmub siiagi rõõmus ja vallatu marsiviis, mis saab keskmise osa peateemaks:

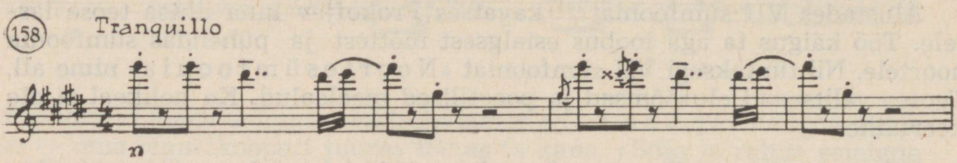


Pidulikuks lõppsõnaks mitte ainult finaalile, vaid kogu sümfooniale on kooda. Vaimustunult ja kaasahaaravalt voogab laialt laulev meloodia, mis pärineb sümfoonia I osast:



[141] VII sümfoonia on Prokofjevi viimane lõpetatud teos. Tööd alustas ta 1951. a., esiettekanne toimus 1952. a.

Sümfoonia lõpetab teema, mis samuti kõlas esmakordselt I osas. Selle kristalses kõlas on midagi muinasjutulist, fantastilist:



Teosed lastele. «Petja ja hunt»

Prokofjev on loonud muusikat ka lastele. Teoste arvu poolest pole tema lastelooming küll eriti mahukas, kuid seda suurem on selle väärtus. Prokofjevi muusika lastepärasus väljendub esmajoones äärmises piltlikkuses. Paiguti manab muusika silme ette lausa konkreetseid nägemusi. Ühist keelt väikeste kuulajatega aitavad leida ka nooruslik rõõm ja huumor, mis on omased Prokofjevi komponistiloomusele ning mis alati haaravad ka lapsi.

Suurima populaarsuse on võitnud sümfooniline muinasjutt «Petja ja hunt» (1936). See on teos orkestrile ja jutustajale. Teksti, mis kõneleb julgest pioneerist Petjast, kes püüdis kavalusega kinni hundi, kirjutas Prokofjev ise. Jutuke on lihtne, isegi naiivne, kuid põneva muinasjutu vestmine ei olegi siin sihiks. «Petja ja hunt» on teos, mille eesmärgiks on orkestriinstrumentide ja nende kõlavärvide tutvustamine lastele. Nimelt on jutukese igal tegelasel tema iseloomule vastav muusikaline teema (juhtteema) ja kindel instrument, mis seda teemat mängib. Teose tähtsaim, kõige sagedamini korduv teema iseloomustab Petjat. Seda teemat, mis meenutab reipaid pioneerilaule, esitavad alati keelpillid. Rõõmsalt vidistavat väikest vilgast linnukest mängib flööt. Taaruva kõnnakuga parti kujutab oboe. Kavala kassi koketselt tantsulise teema esitab klarnet. Vaimukalt mõjub manitseva vanaisa koomiliselt torisev teema fagoti esituses. Kriimsilma iseloomustus on antud metsasarvedega, püsse paugutavaid jahimehi saadavad timpanilöögid. Et lapsed võimalikult paremini tutvuksid pillidega, soovitas Prokofjev teost ette kanda nii, et enne algust astuksid kõik nimetatud instrumentide mängijad järjekorras orkestri ette ning näitaksid oma pilli ja mängiksid selle teemat.

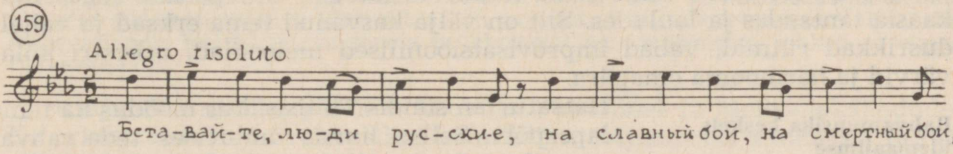
Prokofjevi teiseks silmapaistvamaks lasteteoseks on «Talvine lõke» — süit orkestrile, jutustajale ja poistekoorile (1949). Selle kaheksa osa kujutavad väikesi pildikesi talvise koolivaheaja rõõmudest ja Moskva pioneeride küllasõidust sõprade juurde maale. «Talvise lõkke» muusika on samuti väga piltlik. Näiteks jäljendab muusika I osas («Ärasõit») rongirataste mürinat ja veduri puhkimist; kauni pildi lumerüüs metsast ja säravvalgetest väljadest maalib II osa («Lumi akna taga»); IV osas («Lõke») muusika peaaegu sunnib nägema suurt lõõmavat lõket, tules praksuvaid oksi ja lendlevaid sädemeid.

Filmimuusika. Kantaat «Aleksander Nevski»

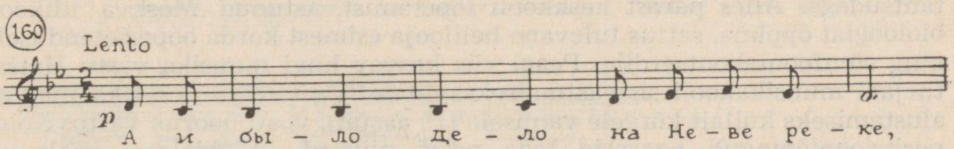
Väljapaistvaks saavutuseks Prokofjevi mitmekesises loomingus on ka muusika filmidele «Aleksander Nevski» ja «Ivan Groznõi». Kuna mõlemate filmide tegevus toimub küllalt kauges minevikus, taotles Prokofjev ka muusikas vanaaegsust, kuid ühendas arhailise helikeele tänapäeva harmoonia- ja orkestrivärvidega, luues sel moel uue, kaasaegse eepilise stiili.

Muusikat filmile «Aleksander Nevski» kasutas Prokofjev samanimelise kantaadi aluseks. Nagu filmis, nii on ka kantaadis [142] kesksel kohal vürst Aleksander Nevski ajalooline võitlus ristirüütlitega XII sajandil ja kuulsusrikas Jäälahing.

Kantaadi IV osas «Tõuse, vene rahvas» kõlab üleskutse võitluseks. Eriti energiline ja otsusekindel on 3-osalise vormi (ABA) A-osa. Selle muusika meenutab vanu eepilisi rahvalaule, kuid Prokofjev on rütmi teravdades andnud rahulikule eepilisele laulule uue, marsiliku iseloomu:



Ka II osa — «Laul Aleksander Nevskist» on eepiline ja meenutab vanade vägilasbõliinade stiili. See on koori mehine jutustus rahva kangelaslikust võitlusest ja võidust rootslaste üle Neeva lahingus (1240), mis tegi kuulsaks vürst Aleksandri ja andis talle hüüdnimeks Nevski. Ka see koor on üles ehitatud 3-osalisena (ABA). Esimese osa ühetasase rütmiga rahulik eepiline muusika väljendab mehisust ja jõudu:



Keskmises osas, mis kirjeldab lahingut, muutub muusika liikuvamaks, võib tajuda lahingurütmi ja mõõgalööke.

«Ivan Groznõi» muusika kõlas kuni viimase ajani ainult koos filmiga, kuid nüüd on Leningradi dirigent A. Stassevitš liitnud üksikud filmimuusika lõigud terviklikuks oratooriumiks.

KÜSIMUSI JA ÜLESANDEID

1. Iseloomustage S. Prokofjevi helikeelt, tuues näiteid kuulatud teostest.
2. Andke lühike ülevaade S. Prokofjevi loomingust, nimetage tema tuntumaid oopereid ja ballette.
3. Jutustage Prokofjevi balleti «Romeo ja Julia» sisu, iseloomustage lühidalt teose tähtsamaid tegelasi. Millisena kirjeldab Prokofjevi muusika Juliat tema esimesel etteastel?
4. Iseloomustage Prokofjevi «Noortesümfooniat» ning jutustage lähemalt sümfoonia finaalist.
5. Millise eesmärgiga kirjutas Prokofjev «Petja ja hundi» ning kuidas kehastub tema taotlus teose ülesehituses?

---

[142] Kantaat «Aleksander Nevski» on 7-osaline: «Venemaa mongolite ikke all», «Laul Aleksander Nevskist», «Ristirüütlid Pihkvas», «Tõuse, vene rahvas», «Jäälahing», «Elutu väli» ja «Aleksandri saabumine Pihkvasse».

Aram Hatšaturjan (1903)

Tugev isikupära

Aram Iljitš Hatšaturjan on helilooja, kelle muusikat tuntakse ja armastatakse ka väljaspool Nõukogudemaa piire.

Hatšaturjani loomingu laialdase populaarsuse üheks põhjuseks on selle pulbitsev elurõõm ja lõunamaiselt tuline temperament, mis nakatab ja kaasa haarab. Kuid Hatšaturjani muusika paelub ka originaalse kõlakoloriidiga. Ei ole raske leida tema helikeele lätet — see peitub Taga-Kaukaasia tantsudes ja lauludes. Siit on välja kasvanud tema erksad ja vaheldusrikkad rütmid, vabad improvisatsioonilised meloodiad, orkestri kõlavärvid ja harmoonia omapära.

Rahvamuusika keskelt ülemaailmse tunnustuseni

Hatšaturjan sündis Tbilisis, kus möödus ka tema lapsepõlv. Selles linnas ümbritses teda rahvamuusika rikas miljöö — laulsid tänavakaupmehed, käsitöölised oma töö juures. Muusikat armastati ka Hatšaturjani kodus. Eriti sügavalt on helilooja mällu jäänud ema lauldud armeenia, gruusia ja aserbaidžaani viisid. Paljud neist leidsid hiljem koha Hatšaturjani teostes.

Kuni kaheksateistkümnenda eluaastani piirduski Hatšaturjani muusikaline silmaring peamiselt rahvaloominguga ning populaarsete laulude ja tantsudega. Alles pärast keskkooli lõpetamist, astunud Moskva ülikooli bioloogiat õppima, sattus tulevane helilooja esimest korda ooperietendusele ning sümfooniakontserdile. Peagi viis kasvav huvi muusika vastu Hatšaturjani muusikakooli sisseastumiseksamitele. Vaatamata muusikaõpingute alustamiseks küllalt kõrgele vanusele (19 aastat), võeti nooruk vastu. Kompositsiooniõpingud haarasid teda peagi niivõrd, et esialgne eriala — tšello — unarusse jäi.

Pärast muusikakooli lõpetamist jätkusid õpingud Moskva konservatooriumis silmapaistva muusikapedagoogi ja viljaka sümfonisti Nikolai Mjaskovski klassis. 1930-ndate aastate keskel, pärast konservatooriumi edukat lõpetamist [143], algas Hatšaturjani iseseisev muusikaline tegevus. Juba esimesed suuremad teosed tõid kaasa tunnustuse. Nii kodu- kui ka välismaal leidis hindamist klaverikontsert. Laialt tuntuks said viiulikontsert ning muusika Lermontovi draamale «Maskeraad». Suure Isamaasõja eel loeti Hatšaturjani juba suurimate nõukogude heliloojate hulka. Veelgi suuremat meisterlikkust ilmutavad tema järgnevad suurteosed — II sümfoonia ning balletid «Gajane» ja «Spartacus». Praegu on Aram Hatšaturjan üks tuntumaid nõukogude muusikuid, kelle tegevus ei piirdu ainult heliloominguga, vaid hõlmab ka pedagoogilist tööd Moskva konservatooriumis, esinemisi dirigendina jne.

Balletid

Hatšaturjan on loonud kaks balletti — «Gajane» [144], mis valmis Suure Isamaasõja ajal, ja «Spartacus», mille esietendus toimus 1957. aastal.

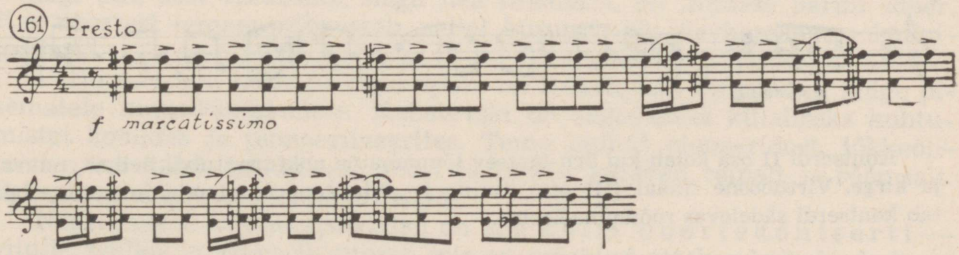
[143] Hatšaturjani nimi on kantud kuldtähtedega Moskva konservatooriumi parimate lõpetajate autahvlile.

[144] «Gajane» on uus, põhjalikult ümbertöötatud variant balletist «Õnn».

«Gajane» esialgse süžeevariandi sündmused arenevad Isamaasõja eel ja esimestel päevadel ühes piiriäärses armeenia mägikolhoosis, mille elu püüavad õõnestada kodumaa reeturid ja diversandid. Vaprad piirivalvurid ja kolhoosnikud, nende hulgas kolhoositar Gajane, paljastavad jõugu, millesse, nagu selgub, kuulub ka Gajane mees.

Teine, eelmisest täiesti erinev süžee, loodud hiljem Moskva Suure Teatri jaoks, on psühholoogilise olemusega. Kahe noormehe sõprus puruneb alusetu armukadeduse pärast. Sattudes jahilkäigul ohtu, saab üks neist raskesti vigastada ja kaotab nägemise. Teist, kes oleks saanud teda aidata, kuid ei teinud seda armukadedusest, hakkab piinama südametunnistus. Ulatuslikult on arendatud ka armastusteemat. Ka selles süžeevariandis loovad kireva tausta psühholoogilistele stseenidele rohked ja elavad rahvaelupildid.

«Gajane» muusika põhineb kaukaasia rütmidel ja meloodiakäändudel. Ka orkestratsioon on rahvusliku koloriidiga, jäljendades kaukaasia rahvapillide kõlavärve. Tantsud on kaasakiskuvalt temperamentsed ja rütmikad. Meenutagem näitena kasvõi kogu maailmas populaarset «Tantsu mõõkadega»:



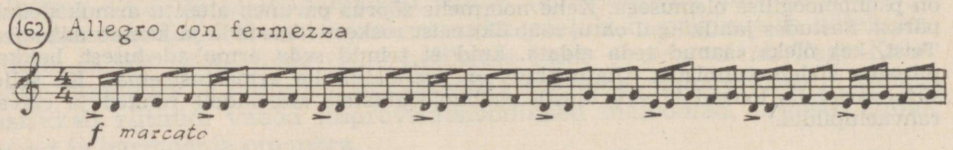
Hatšaturjani teise balleti — «S p a r t a c u s e» libreto on loodud R. Giovagnioli samanimelise romaani ainetel. Selle teose eest autasustati Hatšaturjani Lenini preemiaga. «Spartacus» on suurte rahvastseenidega monumentaalne ja dramaatiliselt paatoslik ballett, mis toob vaataja ette Rooma riigi orjade-gladiaatorite ülestõusu Spartacuse juhtimisel. Hatšaturjan pöördub siin küll kaugete aegade poole, kuid teose humanistlik idee — võitlus rõhujate ja orjastajate vastu — on aktuaalne tänapäevalgi. Seda kriipsutab alla ka autor ise: «Praegu, mil paljud rõhutud rahvad peavad võitlust vabaduse ja rahvusliku sõltumatuse eest, omandab Spartacuse surematu kuju erilise võlu. Luues balletile muusikat ning püüdes elustada pilte kaugest minevikust ja tabada vana Rooma atmosfääri, tunnetasin ma kogu aeg Spartacuse lähedust meie ajale — meie võitlusele igasuguse türannia vastu ja rõhutud rahvaste võitlusele imperialistide vastu.»

Instrumentaalteosed. Viiulikontsert

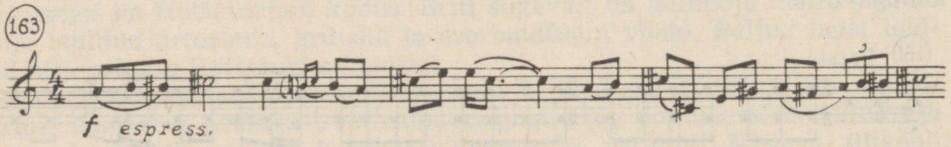
Hatšaturjani suurematekst instrumentaalteosteks on 2 sümfooniat ja 3 instrumentaalkontserti (klaveri-, viiuli- ja tšellokontsert). Instrumentaalteoste hulgas on ka rida miniatuure, millest mõned, nagu näiteks üliõpilasena kirjutatud «Tokaata» klaverile — temperamentne, terava rütmiga teos, on saanud laialt tuntuks.

Hatšaturjani viiulikontserdi[145] populaarsus ulatub maailmakuulsuseni. Kontsert on pidulik ja säravalt virtuoosne. Ka siin on Hatšaturjan muusikasse sulatanud kaukaasia laulude ja tantsude elemente.

Kaukaasia tantsuviise ja rahvapillide mängumaneeri meenutab juba esimese osa *(Allegro con fermezza)* motoorse ja energilise rütmiga peateema:



Laulev ja graatsiline kõrvalteema tuletab aga meelde kaukaasia laulude improvisatsioonilisi meloodiaid:



Kontserdi II osa kõlab kui õrn-igatsev lõunamaine nokturn, tulvil hellust, nukrust ja kirge. Virtuoosne finaal (III osa), tuline ja pidurdamatult temperamentne, lõpetab kontserdi sädelevas rõõmumeeleolus.

Muusika Lermontovi draamale «Maskeraad»

Armastades lavakunsti on Hatšaturjan loonud ka näidendi- ja filmimuusikat.[146]

Muusikast Lermontovi draamale «Maskeraad» kujunes üks tema loomingu suuremaid saavutusi. Hatšaturjan on suutnud süveneda Lermontovi teoste atmosfääri, tegelastesse ja situatsioonidesse ning tabada draama rahutut ja tormilist vaimu. «Maskeraadi» muusika kõlab ka kontserdisaalides orkestrisüidina, mille Hatšaturjan koostas draamale loodud muusikast.[147] Sellest on eriti populaarseks saanud kirgliku alatooniga romantiline «Valss».

KÜSIMUSI JA ÜLESANDEID

1. Nimetage Hatšaturjani tähtsamaid teoseid ja määratlege, mis on kõige iseloomulikum tema muusikale.
2. Jutustage lühidalt Hatšaturjani ballettidest.

---

[145] Viiulikontsert on loodud 1940. a. ja pühendatud silmapaistvale nõukogude viiuldajale David Oistrahhile, kes oli ka teose esiettekandja.

[146] Hatšaturjani muusika kõlab filmides «Vene küsimus», «Vladimir Iljitš Lenin», «Admiral Ušakov», «Othello» jt.

[147] Süidi osad: «Nokturn», «Valss», «Masurka», «Romanss» ja «Galopp».

Dmitri Kabalevski (1904)

Aktiivne muusik ja viljakas helilooja

Dmitri Borissovitš Kabalevski on üks aktiivsemaid nõukogude komponiste. Energiat ja entusiasmi jätkub tal paljuks — loominguks, pedagoogiliseks ja ühiskondlikuks tööks, kohtumisteks tööliste ja kooliõpilastega ning muuks. «Helilooja peab olema orgaaniliselt seotud pulbitseva nõukogude eluga, et nakatuda tema suurusest, innust ja ilust,» kirjutab ta ühes artiklis.

Nõukogude elu ja inimene on ka Kabalevski loomingu keskseks teemaks. Tema loomingulise tegevuse algus ulatub õpinguteaega — 20-ndate aastate lõppu — ning on kestnud seega umbes neli aastakümmet. Selle aja jooksul on Kabalevski loonud üsna suure hulga erinevas žanris ja erineva sisuga teoseid. Ühesugust huvi on ta tundnud nii suur- kui väikevormide, vokaal- kui instrumentaalteoste, nii kergemakui tõsisemasisulise muusika vastu. Tema loomingusse kuulub sümfooniaid, oopereid, kvartette, instrumentaalkontserte, klaveriteoseid täiskasvanutele ja lastele, laule jm.

Muusika lastele ja noortele. Viiulikontsert

Olulisel kohal Kabalevski loomingus on noored ja noorteteema. Kabalevski ise ütleb, et tal on kirglik soov luua lastele ja noortele igal aastal midagi uut, sest «muusika, nagu hea raamatki, on inimese parim sõber. Kes noortest temaga sõbrustab, sellel kujuneb elu sisukamaks ja kaunimaks».

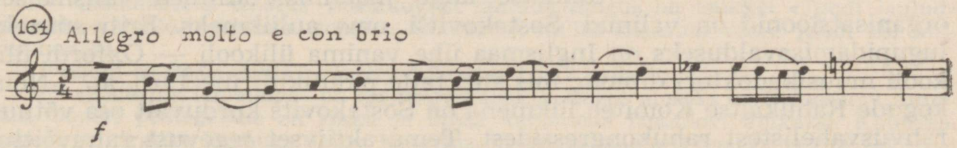
Palju toredaid laule ja klaveripalu on Kabalevski kirjutanud kõige pisematele muusikasõpradele. Kabalevski on sagedaseks külaliseks kohtumistel koolides ja pioneerilaagrites. Tema laulud pioneeridest, lõkkeõhtuist, rännakuist, kodumaast, tööst ja koolist kõlavad reipalt ja rõõmsalt. Erksaloomulised on ka klaveripalad.

Noorteteema kulminatsiooniks on aga k o l m n o o r t e k o n t s e r t i — viiuli-, tšello- ja klaverikontsert, mis on mõeldud ettekandmiseks ja kuulamiseks noortele. Vastavalt sellele ei ole kontserdid ei mängutehniliselt ega sisuliselt kuigi rasked ning neis valitsevad nooruslikult kirkad meloodiad ja elavad rütmid.

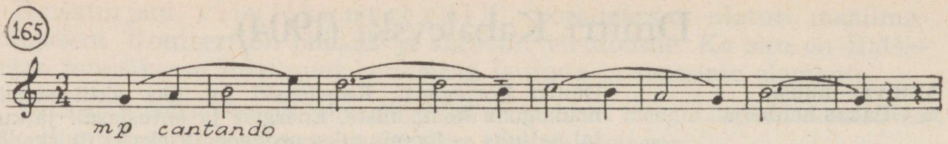
Kõige tuntum neist noortekontsertidest on viiulikontsert, mis on kõlanud korduvalt nii Nõukogude Liidu kui välismaa kontserdisaalides.

Viiulikontsert on 3-osaline.

I o s a *(Allegro molto con brio)* rütmierksast ja hoogsast muusikast hoovab nooruslikku õhinat, agarust ja energiat. Peateema, mida valmistab ette lühike sissejuhatus, on rühikas ja aktiivne:

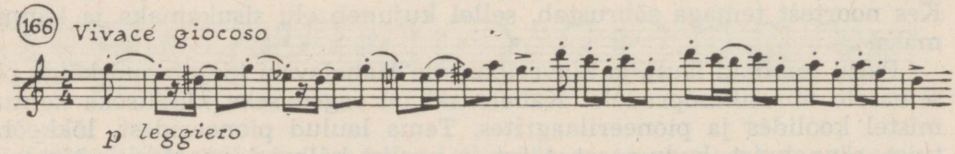


Kõrvalteema on vaiksem ja laulvam. Kuid energiline rüht ei kao ka siit. Selle annab erksarütmiline taust, mille motiivid muusika edasises arengus tähtsat osa etendavad:



II osa *(Andantino cantabile)* kuulub Kabalevski loomingu kauneimate lüüriliste lehekülgede hulka. Lihtne ja väga meloodiline muusika on ääretult õrn, igatsev ja hell. Neisse mahedatesse ja südamlikesse helidesse on Kabalevski osanud kätkeda nooruse kõige siiramad ja puhtamad tunded. Kolmeosalise vormi (ABA) äärmiste ja keskmise osa vahel väga suurt kontrasti ei ole. Mõlemate teemad on laulvad: äärmistes osades laialt voolav, keskmises liikuvam ja mänglevam.

III osa *(Vivace giocoso)* on keevaline ja särtsakas. Siin on tormakust, hoogu ja helisevat naeru. Osale annab põhiilme peateema, mis on liikuv, kerge ja tantsuline. Selles teemas väljendub nooruslik rõõm. Erksad rütmid teevad ta lähedaseks pioneerilaulule:



«Reekviem»

1960-ndate aastate üheks silmapaistvamaks teoseks on ulatuslik «Reekviem» Suures Isamaasõjas langenud kangelaste mälestuseks, mille teksti autoriks on tuntud nõukogude poeet R. Roždestvenski.[148] Teos paneb mõtlema nendele ohvritele, mida inimkond on kandnud parema tuleviku nimel. Kuid sisendades mitte passiivset leinameeleolu, vaid mehisust, äratab «Reekviem» soovi olla langenute mälestuse vääriline. Selles peitubki teose mõte.

Dmitri Šostakovitš (1906)

Kaasaja suurkomponist

Dmitri Dmitrievitš Šostakovitš on üks kaasaja suurimaid komponiste. Tema nime ja muusikat tuntakse kogu maailmas. Mitmed välismaised organisatsioonid on valinud Šostakovitši oma auliikmeks. Eriti suureks lugupidamisavalduseks on Inglismaa ühe vanima ülikooli — Oxfordi ülikooli muusikadoktori diplom, mis anti talle pidulikult üle 1958. a.[149] Nõukogude Rahukaitse Komitee liikmena on Šostakovitš korduvalt osa võtnud rahvusvahelistest rahukongressidest. Tema aktiivset tegevust rahuvõitlu-

[148] Kabalevski «Reekviemis» on 11 osa, selle ettekandest võtavad osa orkester, koor ja solistid.

[149] Varem on vene komponistidest inglise ülikoolide audiplomite omanikeks saanud ainult kaks heliloojat — P. Tšaikovski ja A. Glazunov.

ses on hinnatud kõrgelt — 1954. a. määras Ülemaailmne Rahunõukogu talle rahvusvahelise rahupreemia.

Kaks diplomit

Muusika tuli Šostakovitši ellu juba lapseeas, kuigi tema talent ei ilmnenud nii varakult kui nõukogude muusika teise suurkuju S. Prokofjevi oma. Šostakovitši muusikutee algas 9-ndal eluaastal klaveriõpingutega. Selle kõrval kirjutas poiss ka ise väikesi palakesi. Vanemad ei pööranud nendele erilist tähelepanu, seda peeti rohkem lapse mänguks, mille üle parajal juhul isegi nalja heideti. Kuid sisseastumiseksameil Petrogradi konservatooriumi klaveriklassi — Dmitri oli siis 13-aastane — kuulas konservatooriumi tolleaegne direktor, helilooja A. Glazunov mõningaid tema palasid ja soovitas tingimata õppida ka loomingut. Nii omandaski Šostakovitš konservatooriumis kaks diplomit — pianisti ja helilooja oma.

Ühesugust huvi pakkusid mõlemad alad. Sellepärast tegutseski Šostakovitš pärast konservatooriumi lõpetamist esialgu nii-öelda kahel rindel. Pianistina andis ta mõned klaveriõhtud, esines solistina sümfooniakontsertidel ning isegi võttis osa rahvusvahelisest konkursist, kust tuli tagasi audiplomiga.[150] Loominguline tegevus aga jättis üha vähem aega klaverimängule. Siiski võib Šostakovitšit tänaseni aeg-ajalt kuulda esitamas klaveripartiisid oma kammeransamblites ning mängimas oma sooloteoseid.

Mitmekülgne looming

Šostakovitš on viljakas ja mitmepalgeline helilooja. Ta on loonud igat liiki muusikat alates sümfoonilisest ning lõpetades opereti ja massilauluga. Nii vahelduvadki tema loomingus väga tõsise sisu ning keerulise helikeelega teosed lihtsakoeliste kompositsioonidega, milles eriti sügavaid probleeme ei ole.

Meie aja muusika suurkujude hulka kuulub Šostakovitš aga eelkõige võimeka s ü m f o n i s t i n a, kelle peateosteks on 14 sümfooniat. Selle kõrval on Šostakovitši loomingus olulise tähtsusega ka mitmesugune k a m m e r m u u s i k a, eriti instrumentaalansamblid (kvartetid, triod, kvintett), kuid ka sonaadid ja miniatuurid klaverile, viiulile ja tšellole, samuti romansid.[151] Suurematest teostest tuleks nimetada veel oopereid ja ballette[152], mille hulgas on üks tugevamaid teoseid nõukogude ooperiloomingus — psühholoogiline ooper «K a t e r i n a I z m a i l o v a»[153].

Kooriloomingust on tähtsaimad «Kümme poeemi» revolutsiooniliste luuletajate tekstidele (segakoorile *a cappella*) ning oratoorium «Laul metsadest».

Sageli võib Šostakovitši muusikat kuulda ka kinos. Ta on kirjutanud muusika ligi 30 filmile. Nende hulgas on «Noor kaardivägi», «Kohtumine Elbel», «Kiin», «Hamlet» jt.

---

[150] 1927. a. toimunud Chopini-nimeline pianistide konkurss Varssavis.

[151] Omalaadseks teoseks Šostakovitši laululoomingus on tsükkel «Juudi laulud» kolmele solistile-tegelasele (sopran, alt, tenor), milles kajastub vaese juudi elu hällist hauani.

[152] Seni on Šostakovitš kirjutanud 2 ooperit ja 3 balletti.

[153] «Katerina Izmailova» on kirjutatud 1932. a. Süžee aluseks on N. Leskovi jutustus. Ooperi peategelane on rikka ja ihnsa kaupmehe Izmailovi abikaasa Katerina, tugeva ja kirgliku loomuga naine. Katerina on emotsionaalselt haarav ja tugevalt dramaatiline ooperikuju. Teda ängistavad, aga ka hukutavad kaupmeeskonna madalad omakasupüüdlikud huvid ja jäme, vaimupime elulaad. Katerinast saab kahekordne kurjategija — äia mõrvar ja mehe mõrva kaasteadja. Kuriteod viivad Katerina sunnitöölisena Siberisse. Hingeliselt murtud ja vapustatud oma armastatu Sergei truudusetusest, uputab ta Sergei uue armsama ja seejärel ka iseenda.

Sümfoonilise loomingu iseloom. VII sümfoonia

Šostakovitši sümfooniline muusika on leidnud rohkesti vaimustatud pooldajaid, kuid küllalt palju ka vastaseid, eriti varasematel aastatel ja mitteprofessionaalse kuulajaskonna hulgas. Tema muusika on tihti küllaltki karm ja karedakoeline ning nõuab aega ja muidugi ka tahtmist kohanemiseks. Kohaneda tuleb teravate ja enamasti üsna keeruliste kooskõladega. Kohaneda tuleb meloodiaga, mille teevad sageli üsna nurgeliseks ootamatud käänud ja suured hüpped. Paiguti võib ka orkestratsioon tunduda liiga lõikavana, eriti möödunud aegade muusikaga harjunud kõrvale.

Kuid ka Šostakovitši sümfooniate väga tõsine ning keerulisi probleeme kajastav sisu nõuab pingsat süvenemist. Šostakovitš oskab näha elu vastuolusid ja paljutahulisust, haarata kaasaja kõige tähtsamaid ja teravamaid probleeme, mõtiskleda nende üle ning anda neile oma teostes filosoofiline üldistus. Suure humanistina ja avara südamega inimesena astub ta oma muusikas kirglikult välja kõige selle vastu, mis varjutab inimkonna õnne ja heaolu.

Sisult ja olemuselt jagunevad Šostakovitši sümfooniad kahesuguseiks — psühholoogilisteks ja ühiskondlik-programmilisteks. Esimesed on pingsad filosoofilised arutlused, kus avanevad inimese hingelised otsingud ja vastuolud. Näiteks võib tuua V sümfoonia, mida Šostakovitš on ise nimetanud isiksuse kujunemise sümfooniaks. See sümfoonia kajastab kahtleva ja oma tõde otsiva inimese hingeelu, sellepärast on muusikas seesmist kindlustust, rahutust ja meeleheidet, kuid ka tahtejõudu ja protesti.

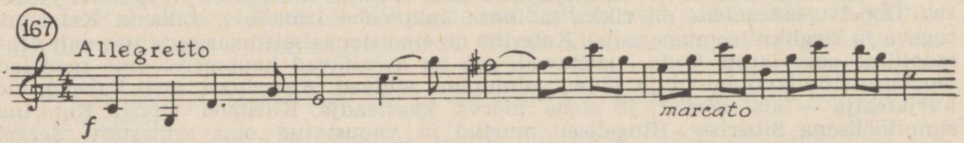
Programmilised sümfooniad on seotud Nõukogude riigi elu ja suurte ühiskondlike sündmustega. Neist on tuntumad VII, XI ja XII sümfoonia.

Eriti laialdase kõlapinna on leidnud VII sümfoonia (*C-duur*). Selles teoses, mille muusikast suurem osa on kirjutatud Leningradi blokaadi tingimustes ning mida seetõttu tuntakse ka «Leningradi sümfooniana», kajastuvad Isamaasõja esimeste kuude raskused ja meeleolud. VII sümfoonia on mehisuse ja kangelaslikkuse sümfoonia, mis sisendas lootust ja usku võidusse. Selle esiettekanne 1942. a. oli mitte ainut muusikalise, vaid ka ühiskondlik-poliitilise tähtsusega sündmus.

Teos koosneb neljast ulatusliikust osast.

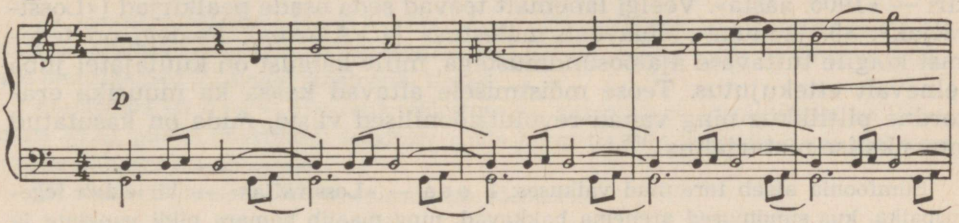
I osa (*Allegretto*) muusika jutustab rahuaja õnnelikust elust ja fašistide kallaletungist ning sõjakoledustest. Selles vastuolus peitubki I osa konflikt.

I osa on kirjutatud sonaadivormis. Ekspositsioonis kajastuvad rahuliku ja õnneliku elu meeleolud. Nurgelise meloodiaga ja pisut marsiliku iseloomuga peateema, millega sümfoonia algab, kõlab rahulikult ja mehiselt, väljendades veendumust, millega nõukogude rahvas ehitab uut elu:



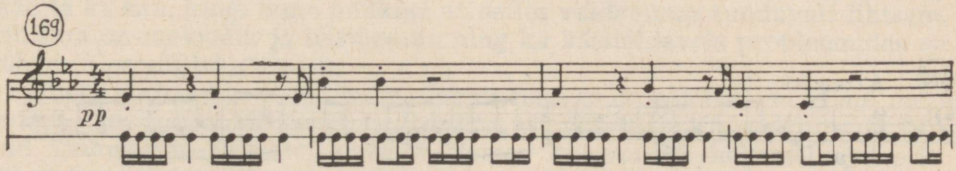
Kõrvalpartii on lüüriline. Hällitava saatega laulvas teemas on suvise looduse mahedaid tundeid ja vaikset õnnemeeleolu:

168



Sonaadivormi töötlusega algab sõda. Vaikselt, vaevu kuuldavalt, nagu salamahti hiilides, ilmub marsilik teema, mida saadab väikese trummi pidevalt korduv rütmimotiiv [154]

169



See on vaenlase muusika. Uuesti algab marsiviis — seda vilistab muretult flööt: Venemaa vallutamist peeti ju kergeks! Pinge kasvab. Marss muutub üha ähvardavamaks, tooremaks ja pealetikkuvamaks. Ent siis tuleb murrang — marsiviis muutub katkendlikuks ja hakkab lagunema. Veel on selle lühikestes fraasides jõhkrust, kuid juba ka jõuetust, väsimust ja hirmu.

Tohutu dünaamiline tõus ja pinge kasv, mis toimus töötluses, saavutab kulminatsiooni repriisi alguses. Taas ilmub sonaadivormi peateema, kuid endist rahulikku mehisust asendab raev ja viha. Sõjatorm on muutnud ka kõrvalteema ilmet: õrna looduseidülli asendab leinamonoloog fagoti esituses.

Sümfoonia II osa *(Scherzo)* eemaldub pisut peakonfliktist, kuid keskmine osa meenutab taas sõda. III osa *(Adagio)* hingestatud muusika kohta on Šostakovitš öelnud, et ta tahtis siin ülistada elu kaunidust ja kummarduda looduse ees. IV osa *(Allegro)* mõtteks on võidelda kuni võiduni. Muusika areng viib välja esimese osa peateemani, mis lõpetab sümfoonia pidulikus võidumeeleolus.

XI sümfoonia

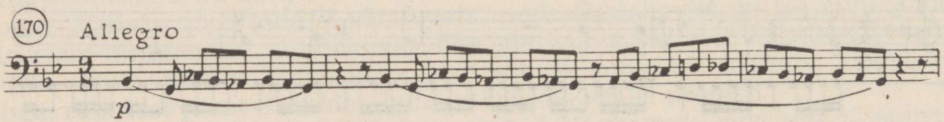
Kui VII sümfoonias kajastub Isamaasõda, siis XI ja XII sümfoonia seostuvad pisut kaugemate aegadega: XI sümfoonia joonistab pilte 1905. aastast, XII sümfoonias aga avanevad 1917. aasta pöördelised sündmused.

[154] Töötluse ülesehitus on ebatavaline. Enamiku sellest võtab enda alla marsiteemale põhinev variatsioonide tsükkel. Teema ise ei varieeru — kõigil 12 korral kõlab ta muutumatult, kuid suurejooneline areng on saavutatud peamiselt meisterliku orkestratsiooniga, mis järjest tiheneb ja värve muudab.

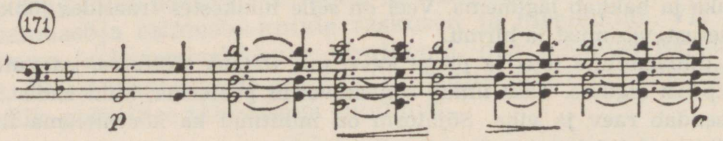
Erilisel kohal Šostakovitši loomingus on XI sümfoonia, mille eest talle 1958. a. määrati Lenini preemia. XI sümfoonia erineb Šostakovitši teistest sümfooniatest küllalt konkreetse programmi poolest, mis teeb teose üldmõistetavaks. Suurtes joontes määratleb sümfoonia sisu juba alapealkiri — «1905. aasta». Veelgi lähemalt teevad seda osade pealkirjad («Lossiväljak», «9. jaanuar», «Igavene mälestus» ja «Alarm»). Pealegi on tegemist kõigile tuttavate ajaloosündmustega, mille käigust on kuulajatel juba eelnevalt ettekujutus. Teose mõistmisele aitavad kaasa ka muusika erakordne piltlikkus ning vanad revolutsioonilised viisid, mida on kasutatud muusikalise materjalina. [155]

Sümfoonia algab tardunud vaikuses: I osa — «Lossiväljak» — kirjeldab tegevuspaika, kus sündmused arenema hakkavad, ning maalib hämara pildi vanglate ja sandarmite Venemaast.

II osa — «9. jaanuar» — on kogu teose dramaatiline kulminatsioon. Siin asub tegevusareenile sündmuste peakangelane — rahvas. Peamiseks muusikaliseks materjaliks on liikuva ja rahutu rahva teema, millega II osa algab ja mida ulatuslikult arendatakse:



Muusikasse lülitub veel teine rahvaga seotud teema. See on traagilise alatooniga ja pingeline. [156]



Üha ägedamaks ja tunglevamaks muutub muusika. Rahvamassid lähenevad Talvepaleele. Lossiväljak kajab nutust ja palveist. Rongkäik on jõudnud sihile: pinevas vaikuses ootab rahvas isakest tsaari.

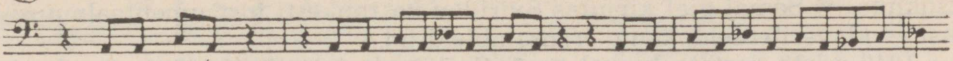
Järgmises lõigus — töötluses — on sündmuste traagiline kulminatsioon. Püssitulega purustab «isake» rahva usu «heasse tsaari». Muusikas väljenduvad rahvahulga paanika, hüüded, surijate oiged. See eriti meisterlikult maalitud stseen on üles ehitatud fugaatona, mille aluseks on ärev ja tunglev teema:

---

[155] XI sümfoonias on kasutatud meloodiakatkendeid 1905. aastal levinud revolutsioonilistest lauludest «Varšavjanka», «Määratsege, türannid», leinamarsist «Täis piirita ohvrimeelt leegitsev rind», poliitvangide armastatud laulust «Kuula!» jt.

[156] Šostakovitš on siin kasutanud teemat koorist «Paljastage pead». Viimane kuulub tsüklisse «Kümme poeemi».

(172)



«9. jaanuari» viimases lõigus — repriisis — väljendub peaaegu üleinimlikult traagilistes värvides rahva viha ja valu. Ning taas saabub vaikus, millesse ilmuvad rõhujate muusikalised kujundid sümfoonia I osast.

Sümfoonia III osa — «Igavene mälestus» —, mis põhineb revolutsioonilise leinamarsi «Täis piirita ohvrimeelt leegitsev rind» karm-tõsisele meloodiale, on reekviem «verise pühapäeva» ohvritele.

IV osas «Alarm» kõlab aga üleskutse võitlusele.

Massilaulud. «Laul metsadest»

Šostakovitšist kõneleme küll esmajoones kui suurest sümfonistist, kuid unustada ei saa ka Šostakovitšit kui paljude massilaulude («Kodumaa kaitsel», «Laul kohtujaist», «Rahulaul» jt.), filmimuusika, opereti («Moskva-Tšerjomuški») ja muude massižanreis teoste autorit. Meistriks jääb ta ka siin, kuigi tema helikeel on selles valdkonnas tunduvalt lihtsam. Lihtsam on meloodia ja harmoonia ning ka käsiteldavais probleemides on vähem filosoofilist sügavust.

Üheks suuremaks massilaulu-plaanis teoseks on oratoorium «Laul metsadest» (sega- ja lastekoorile, solistidele ja orkestrile). Oratoorium on loodud Isamaasõja-järgsetel aastatel. Temas kajastuvad kaks sel ajal eriti aktuaalset probleemi — rahulik ülesehitustöö ja looduse ümberkujundamine. «Laul metsadest» on energiline ja tööle innustav teos. Metsa istutamisele löövad agaralt kaasa ka lapsed. Nende reibas ja rõõmus laul kõlab oratooriumi IV osas «Pioneerid metsa istutamas».

KÜSIMUSI JA ÜLESANDEID

1. Andke Šostakovitši loomingu lühiülevaade, tõstes välja juhtivad žanrid, ning iseloomustage tema muusikat.
2. Jutustage Šostakovitši VII sümfoonia sisust ja selle I osa muusikast.
3. Milliseid massilaulu-plaanis teoseid on Šostakovitš kirjutanud ning mis on nendele iseloomulik?

Georgi Sviridov (1915)

Viljakas õpinguteaeg ja iseseisva heliloojatee esimesed 10 aastat

Georgi Vassiljevitš Sviridov on nõukogude heliloojate keskmise põlvkonna silmapaistvamaid esindajaid.

Esimese sammu tunnustuse poole astus Sviridov juba muusikakooli õpilasena romansitsükliga Puškini tekstidele — siira ja nooruslikult hingestatud teosega.[157] Konservatooriumiaastatel ja pärast õpingute lõpetamist (Sviridov lõpetas konservatooriumi Isamaasõja

[157] Puškini-tsükkel on loodud 1935. a.

eelõhtul — 1941. a. kevadel) täienes tema vokaallooming veel mitme uue tsükliga. [158] Samal ajal kirjutas Sviridov ka rohkesti instrumentaalmuusikat — klaveriteoseid, kammeransambleid jm.

1940-ndate aastate keskel peeti Sviridovit juba üheks tugevamaks ja andekamaks nõukogude komponistiks, kuigi aastaid oli tal siis veel vaid 30 ringis. 1946. aastal autasustati teda riikliku preemiaga trio eest viiulile, tšellole ja klaverile. Ent ometi ei olnud tema loominguline isiksus veel täielikult arenenud. Eriti instrumentaalteostes oli märgatav tema õpetaja D. Šostakovitši mõju.

Küpsusaeg. Laulutsüklid

Uue lehekülje Sviridovi loomingus avas 40—50-ndate aastate vahetusel kirjutatud poeem «I s a d e m a a» (tenorile ja bassile klaveri saatel). [159] Selles eepilises lauludesarjas avaneb armeenia rahva raske minevik ja helge tänapäev. Nimetades oma teose poeemiks, kriipsutas Sviridov alla, et see ei ole tavaline kammerliku iseloomuga laulutsükkel, vaid jõulisem ja suurejoonelisem teos.

«Isade maast» alates pühendub Sviridov vokaalloomingule — valitsevaks saavad soololaulud ja vokaal-sümfoonilised suurvormid. Siit alates leiab ta ka oma keskse teemaderingi, milleks on kodumaa, rahva elu ja töö, võitlus ja revolutsioon. «Püüan kajastada sõpruse, aususe, töö ja vabadusvõitluse väga kaasaegset teemat,» märgib ta ka ise oma vokaalpoeemide kohta. «Näen oma ülesannet kaasaegse inimkonna miljoniliste masside kaunite ideaalide toetamises.»

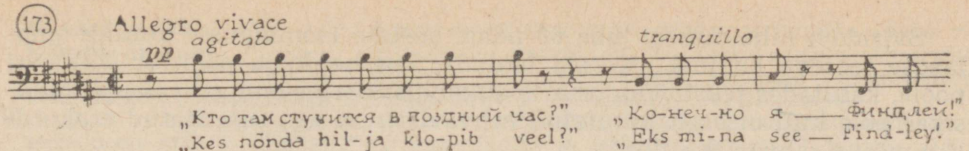
Rahva elu kajastab ka «Isade maale» järgnenud vokaaltsükkel — «L a u l u d R o b e r t B u r n s i s õ n a d e l e» (bassile). [160] Kuid see omapärane sari ei käsitle heroilisi ajaloolisi sündmusi, nagu «Isade maa». Siin pole ka midagi monumentaalset. [161]

Teos maalib üheksa olustikupilti lihtsate šoti külainimeste igapäevasest elust, kajastades nende rõõme ja muresid ning ülistades vaese ausust, truudust ja sõprust. «On rikkail kulda külluses, kuid rohkem väärt on vaese ausus,» kinnitab tsükli viimane laul «Aus vaesus».

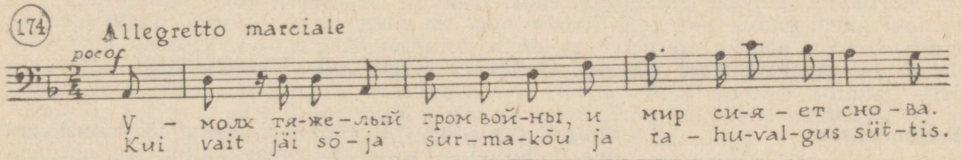
Mitmed tsükli lauludest meenutavad tegelaste ja tegevusega vokaalstseene Mussorgski loomingust. Eriti tuletab Mussorgskit meelde humoristlik elupildike «Findley», üks tsükli tuntumaid laule. «Findley» on üles ehitatud külaneiu ja külapoisi dialoogina, mis areneb järgmises situatsioonis: öö, neiu on uinunud, keegi koputab ja palub avada ust — see on külapoiss Findley, kõhklev tüdruk usutleb poissi, manitseb teda lahkuma, kuid avab lõpuks kangekaelsele poisile siiski. Mussorgskit meenutab ka laulu kõnelähedane meloodika. Selles avaneb kummagi tegelase olemus: tüdruku kõne on elevil ja kõhklev, poisi jutt pikaldane ja napisõnaline:

---

[158] Tsüklid Lermontovi, Shakespeare'i, mitmete nõukogude poeetide jt. tekstidele.
[159] «Isade maa» on loodud armeenia poeedi A. Isaakjani sõnadele.
[160] Tsükkel on kirjutatud 1955. a.
[161] Ka Sviridovi järgmine vokaaltsükkel «Mu isa on talupoeg» (S. Jessenini sõnad, loodud 1957. a.) on kammerlik. Selle talupojaolustikulistes ja pastoraalsetes stseenides valitseb lüüriline laad.



Lihtsa elupildikese maalib ka laul «Sõduri tagasitulek». See on sõjast kojupöörduva vaese, aga ausa külapoisi jutustus. Peale jutustaja võib laulus kaudselt aimata ka teist tegelast — külaneidu, kes ootab truult oma sõdurist peigmehe tagasitulekut. Selle laulu helikeel on meloodilisem kui «Findley» oma, kuid mitte tundeline (romantiline tundelisus on Sviridovile üldse võõras), vaid vastavalt sisule sõjamehelikult marsilik ja jutustava iseloomuga:



Vokaalsümfoonilised suurvormid. «Pateetiline oratoorium»

«Isade maast» alguse saanud heroiline eepika avaldub Sviridovi loomingus kõige jõulisemalt kahes suurejoonelises vokaalsümfoonilises teoses — poeemis «Sergei Jessenini mälestuseks» ja «Pateetilises oratooriumis». [162] Mõlemad jutustavad kodumaast, rahvast ja revolutsioonist ning mõlemaid läbib mõte samast kangelasest — poeedist, kelle püüdlused on seotud rahva tuleviku ja õnnega.

Eriti mehine on «Pateetiline oratoorium». [163] Tekstidena kasutas Sviridov siin katkendeid Majakovski teostest. Sviridovi muusika ülistab nagu Majakovski luulegi (luuletaja oma sõnade järgi) kodumaad «nagu ta on, kuid kolm korda rohkem, mis tuleb». See on sotsialismiehitajate oratoorium, mida läbib kindel usk võidusse ja helgesse tulevikku.

Majakovski sõnade ja Sviridovi muusika vahel valitseb tugev orgaaniline seos. Muusikas väljendub samasugune revolutsiooniline paatos ja tulihingeline oraatorlikkus nagu Majakovski värssideski. Kohati läheb laul üle deklamatsiooniks.

«Pateetilise oratooriumi» seitse osa grupeeruvad sisult kahte rühma. Esimesed kolm osa jutustavad revolutsioonist, kindral Wrangeli põgenemisest ja Kodusõja kangelastest. Ülejäänud nelja ühendab mõte uuest elust helges homses. Näiteks väljendab V osa — «Siia tuleb aedlinn» — öisest vahetusest tulevate Kuznetski kaevurite unistust õitsvate aedadega rohelusse uppuvast uuest linnast. Viimane osa, «Poeet ja päike», aga võtab kokku oratooriumi mõtte ja määrab poeedi koha revolutsioonis — olla inimkonnale päikeseks, mis valgustab teed tulevikku.

[162] «Sergei Jessenini mälestuseks» on loodud 1955. a., «Pateetiline oratoorium» 1959. a.

[163] «Pateetilise oratooriumi» eest määrati Sviridovile 1960. a. Lenini preemia.

Sviridovi hilisemasse, juba 60-ndate aastate loomingusse kuulub omalaadse teosena kantaat «Kurski laulud», kus helilooja pöördub folkloori poole, kasutades tekstidena oma kodukandist pärinevaid rahvalaule. Muusikas pole küll otseselt kasutatud rahvaviise, on aga saavutatud erakordselt mõjuv rahvuslik koloriit.

KÜSIMUSI JA ÜLESANDEID

1. Millistele žanridele kuulub esikoht Sviridovi loomingus ning milline on tema peamine teemadering?
2. Milliseid teemasid kajastavad Sviridovi laulutsüklid «Isade maa» ja «Laulud Robert Burnsi sõnadele»?
3. Millest jutustab Sviridovi «Pateetiline oratoorium»?

Massilaul ja selle nimekamad viljelejad

Kujunemisaeg Suur Sotsialistlik Oktoobrirevolutsioon tõi muusikasse uue laululiigi — nõukogude massilaulu, mis aktuaalsetele sündmustele kiiresti reageeriva ja vahetult kõige laiemate hulkadeni ulatuva žanrina on Nõukogudemaal suures aus.

Nõukogude riigi ja kunsti arengu jooksul on ka massilaul läbi teinud omad arengujärgud. Oktoobrirevolutsiooni ja Kodusõja ajal, mil uus žanr alles hakkas formeeruma, lauldi kõikjal üldtuntud *revolutsioonilisi laule*. Eriti armastatud oli «Internatsionaal» [164], mille revolutsioonilist mõju Lenin pidas võrdseks punase lipuga. Laialt levisid «Varšavjanka», kommunistlike noorte lemmiklauluks kujunenud «Punane lipp» [165], «Tööliste marseljees» [166] ja «Julgesti, vennad, nüüd tööle» [167]. Revolutsiooni ohvrite matustel kõlas leinamarss «Täis piirita ohvrimeelt leegitsev rind».

Teiseks Kodusõja perioodil armastatud laululiigiks olid ajaloolise või revolutsioonilise sisuga *rahvalaulud*, nagu «Stenka Razin», «Varjaag» jt. Tihtipeale kasutati vanade rahvalaulude viise ka ajakohastatud tekstidega.

Rühikad aktiivse rütmiga revolutsioonilised laulud ning vene rahvalaulud said eeskujuks ka nõukogude heliloojate originalloomingule. Esimeste massilaulude kunstiline tase ei olnud aga enamasti veel kuigi kõrge. Laulud agiteerisid küll võitlusele, kuid olid suuremalt jaolt nii tekstilt kui muusikalt primitiivsed. Alles 20-ndate aastate teisel poolel hakkas ilmuma rohkem kunstiküpseid laule.

---

[164] «Internatsionaal» on prantsuse päritoluga laul. Selle sõnad kirjutas 1871. a. Eugène Pottier, muusika lõi tööline Pierre Degeyter. Venekeelne tõlge ilmus esmakordselt 1902. a. Londonis. Venemaal hakkas laul levima 1905. a. revolutsiooni ajal. Kuni 1944. aastani oli «Internatsionaal» Nõukogude Liidu, praegu aga NLKP hümniks.

[165] «Varšavjanka» ja «Punane lipp» pärinevad Poolast. Mõlemate tõlkijaks oli Lenini võitluskaaslane akadeemik G. Kržižanovski. «Varšavjanka» tõlge on tehtud vabalt ja kohandatud vene proletariaadi võitlustingimustele.

[166] «Tööliste marseljees» on vene variant prantsuse «Marseljeesist» (vt. lk. 33). Selle muusika erineb mõnevõrra prantsuse originaalist. Juba 1905. a. oli «Tööliste marseljees» Venemaal väga populaarne.

[167] Laulu «Julgesti, vennad, nüüd tööle» teksti kirjutas revolutsionäär L. Radin 1897. a. Taganka vanglas. Ka viisi valis tema, kasutades selleks ühe vana üliõpilaslaulu meloodiat. Laul hakkas kohe poliitvangide ja revolutsionääride hulgas levima ning oli 1905. a. üks armastatumaid võitluslaule.

30-ndad aastad. Esimene õitseng

Suurenev nõudmine kunstipäraste laulude järele viis nõukogude massilaulu 30-ndatel aastatel õitsengule. Tegutses juba terve plejaad andekaid laulumeistreid, kelle hulgast paistsid silma A. Aleksandrov, I. Dunajevski ja V. Zahharov.

Aleksander Aleksandrovi (1883—1946) tegevus on lahutamatult seotud tema poolt 1928. a. rajatud Punaarmee laulu- ja tantsuansambliga[168], millele ta kirjutas ka enamiku oma teoseist. Aleksandrovi loomingus on tähtsal kohal sõduri-, partisani- ja rahvalaulude seaded, nende hulgas ka populaarseks saanud partisanilaul «Mööda mägiteid ja orge». Paljudel tema originaallauludel on hümnilik iseloom. Aleksandrov on ka praeguse Nõukogude Liidu hümni muusika autor.

Laialdase, praeguseni püsiva populaarsuse omandas Isaak Dunajevski (1900—1955) looming. Suur osa tema lauludest said tuntuks kino kaudu. Nii kõlavad Dunajevski meloodiad filmides «Lõbusad semud», «Tsirkus», «Kapten Granti lapsed», «Volga-Volga», «Kevad», «Kubani kasakad» jt.[169] Eriti palju filmimuusikat kirjutas Dunajevski 30-ndatel aastatel — oma loomingu kõrgperioodil. Sellesse aastakümnesse kuulub tema populaarseim meloodia — «Laul kodumaast» (filmist «Tsirkus»), mis on saanud Nõukogudemaa suuruse ja võimsuse muusikaliseks sümboliks.

Dunajevski laululoomingus valitseb kaks põhijoont: hoogne marsirüht ning tundeküllane lüürika. Eriti omane on talle marsilikkus, mis annab tema lauludele reipa ja noorusliku ilme. Meenutagem näiteks «Lõbusate noorte marssi» (filmist «Lõbusad semud»), «Laulu rõõmsast tuulest» (filmist «Kapten Granti lapsed»), «Sportlaste marssi» (filmist «Väravavaht»), «Entusiastide marssi» (filmist «Helge tee») ja paljusid teisi. Dunajevski südamliku lüürika parimateks näideteks on aga «Oh, mu hellik» (filmist «Õnneotsijad») ja «Lennake, tuvid».

Dunajevski on ka nimekamaid nõukogude operetikomponiste. Tema 12 operetist on suurima tunnustuse pälvinud «Vaba tuul». Tihti mängitakse ka operette «Kuldne org», «Klouni poeg» ja «Valge akaatsia».

Vladimir Zahharovi (1901—1956) loomingut mõjutas töö Pjatnitski-nimelise rahvakooriga, mille juhiks ta oli üle 20 aasta. Zahharov oli rahvamuusika entusiast — rahvaviiside koguja ja propageerija. Ka tema originaalloomingu allikaks said vanad külalaulud. Kasutades eeskujudena tšastuškasid ning eepilisi ja lüürilisi laule, kohandas ta need ümber uuele nõukogude külaelule. Seega oli ta üks esimesi, kes viljeles kolhoosilaulu. Üheks paremaks näiteks selles osas on «Mööda küla» — laul kolhoosiküla elektrifitseerimisest. Kuid Zahharovi stiil on tugevalt seotud rahvamuusikaga ka teist liiki lauludes, näiteks Isamaasõja-aegses partisanilaulus «Oi mu udu, uduke».

Isamaasõda

Isamaasõja ajal muutus kiiresti leviv massilaul väga vajalikuks. Nüüd oli eriti tarvis haaravaid laule, mis aitaksid süvendada usku võidusse.

Sel ajal loodi palju patriootilisi võitluslaule, millest suurima leviku osaliseks sai A. Aleksandrovi «Püha sõda». See mehine laul kehastas muusikas kangelaslikkuse ideed.

Patriootiliste laulude kõrval olid rindemeeste hulgas populaarsed ka rännakumarsid ja humoristlikud laulud sõdurielust.

Laialdase kõlapinna leidsid lüürilised laulud, nagu V. Solovjov-Sedoi «Õhtu reidil», B. Mokroussovi «Püha kivi» jt. Sõja-aastate kõige populaarsemaks lauluks kujunes aga M. Blanteri 1938. aastal loodud «Katjuša», mille levik algas õieti juba mõni aasta enne sõda.

Pärast sõda. Rahuteema. Viimaste aastate laulud

Veel paljudes pärast sõda loodud lauludes, nagu A. Novikovi «Teed», M. Blanteri «Rindeäärses metsas» jt., meenutatakse möödunud sõjapäevi.

Uueks keskseks teemaks sõjajärgses laululoomingus kujuneb aga rahuteema. Rahuhümnidena levisid S. Tulikovi «Sõjatuld ei luba läita!», V. Belõi «Rahu kaitseks», D. Šostakovitši «Rahulaul», G. Nossovi «Rahu ja vabaduse eest» jt.

---

[168] Praegune Punalipuline Nõukogude Armee Laulu- ja Tantsuansambel, mida pärast Aleksander Aleksandrovi surma juhatab tema poeg Boriss.

[169] Dunajevski on kirjutanud muusika 28 filmile.

Rahumõttega on seotud ka noorsoohümnid — A. Novikovi «Ülemaailmse Demokraatliku Noorsoo Föderatsiooni hümn», mis 1947. a. Prahas toimunud I noorsoofestivalist alates on üheks levinumaks lauluks kogu maailmas, V. Muradeli «Rahvusvahelise Üliõpilaste Liidu hümn», ja S. Tulikovi «Nõukogude noorsoo marss», mis sai Berliini festivalil 1951. a. I auhinna.

Mõte rahust läbib ka paljusid viimaste aastate paremaid laule, nagu E. Kolmanovski «Kas ihkab sõda meie maa?», V. Muradeli «Buchenwaldi häirekell», A. Ostrovski «Olgu jääv meile päike!» jt.

Heliloojate-laulumeistrite arvukast perest on kõige suurema tunnustuse — Lenini preemia osaliseks saanud Vassili Solovjov-Sedoi (sünd. 1907). Kõrge autasu vääriliseks tunnistati 1959. a. tema viis laulu, nende hulgas üle maailma levinud «Õhtud Moskva lähistel».

Solovjov-Sedoi laulud hakkasid silma paistma juba Suure Isamaasõja aastatel. Tema «Õhtu reidil» oli üks selle aja populaarsemaid viise. Laialt levisid ka «Laul, terviseid vii!»[170] ja «Ööbikud». Kõik eespool nimetatud laulud on lüürilise iseloomuga. Solovjov-Sedoi ongi esmajoones lüürik, kelle muusika peamine võlu peitub hingestatult soojas ja südamlikus meloodias. Kuid ta on loonud ka hoogsaid marsilaule, nagu näiteks Lenini preemiaga autasustatud laulude hulka kuuluv «Kui noored mehed igalt maalt» ning Isamaasõja-järgsetel aastatel populaarseks saanud lendurilaulud «On aeg minna teele» ja «Suurim au on olla lendur» (mõlemad filmist «Taevatigu»).

Massilaul ja teised muusikaliigid

Massilaul, eriti võitlev massilaul, on tunginud teistessegi muusikažanridesse. Nii sarnanevad paljud ooperikoorid, näiteks lõpukoor I. Dzeržinski ooperist «Vaikne Don», kommunistlike noorte laul J. Meituse ooperist «Noor kaardivägi» jt. massilauluga. Ka sümfoonilistes teostes leidub massilauludele lähedasi teemasid. Näiteks L. Knipperi kuulus «Stepi ratsavägi» («Põld-põlluke») pärineb tema IV sümfooniast.[171] Võitluslauludega on tihedas suguluses ka D. Šostakovitši mitmete teoste muusikalised teemad.

EESTI MUUSIKA

Rahvaloome

Rahvalaulu olemus ja arengujärgud

Eestlaste laulutraditsioonid ja lauluarmastus, mis on andnud meile laulurahva kuulsuse, ulatuvad sajandite taha. Ei leidu küll vist ühtegi eluavaldust, mida meie esivanemad poleks põiminud lauluks. Laulud kõlasid tööd tehes ja pidu pidades, viisid veeresid rõõmsast südamest ja kajastasid kurbust.

Eesti rahvalaulu areng jaguneb kahte järku:

1) vanem rahvalaul ehk runolaul, mis kujunes välja ürgühiskondliku korra ajal meie ajaarvamise esimestel sajanditel ja püsis suuremate muutusteta XVIII sajandi lõpuni, säilides kõrvalisemates maanurkades veel käesoleval sajandilgi;[172]

[170] Venekeelse pealkirjaga «Играй, мой баян».

[171] Knipperi IV sümfoonia kannab programmilist alapealkirja «Poeem võitlejast-kommunistlikust noorest».

[172] Runolaulud esinevad ka soomlastel, karjalastel ja ingerlastel. Vanimad neist pärinevad ajast, mil läänemere-soome hõimud polnud veel jagunenud eri rahvusteks.

2) *uuem rahvalaul*, mis hakkas tekkima XVIII sajandi lõpul ja sai domineerivaks XIX sajandi keskel.

Vanema rahvalaulu põhilaad, esitamisviis ja muusikaline omapära

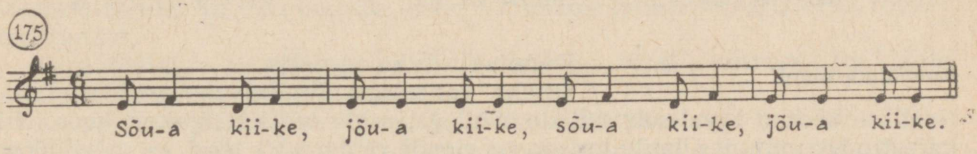
Runolaulu ettekandjaiks — laulikuiks (või ka leelotajaiks ja kaasitajaiks, nagu neid vahel kutsuti) — olid enamasti naised. Naise loomusele on meeleolutsemine omasem kui sündmuste, eriti kangelastegude jutustamine, mistõttu jutustava sisuga runolaule esineb meil võrdlemisi vähe ja neiski domineerib naiselik, tundelist külge rõhutav element.

Lauldi suuremalt jaolt *eeslaulja ja koori* vaheldumise põhimõttel: parim laulja laulis viisi ette, siis kordasid seda teised, edasi improviseeris laulik samal viisil uued sõnad, mida koor jällegi kordas jne.

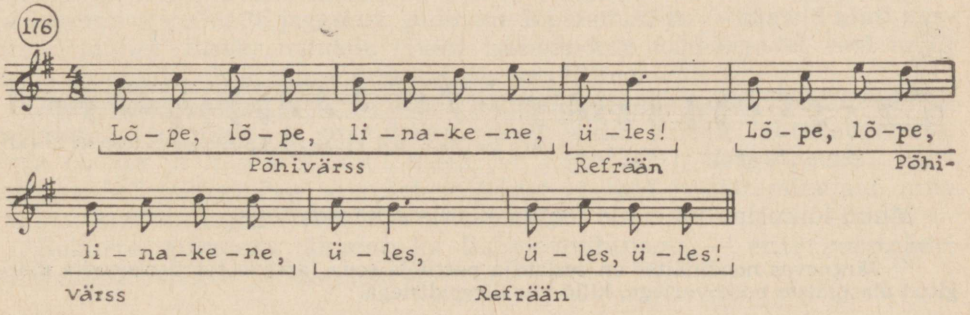
Laulus olid esikohal sõnad. Muusika pidi andma neile tugevama tundetooni ja suurendama ilmekust. Seetõttu nimetatigi mõnel pool viisi mitte viisiks, vaid tooniks või mõnuks.

Viisid on lühikesed ja lihtsad, piirdudes vanimates lauludes küllalt tihti isegi ainult kolme astmega (vt. näiteid 175, 179 ja 197). Üle seksti ulatuvaid meloodiaid leidub vähe.

Ka rütm on enamasti vähe vahelduv. Ebaühtlast rütmi esineb meie vanemas rahvalaulus harva. Tüüpiline on see siiski kiigelauludes ja osalt ka mõnedes teistes laululiikides, näiteks hällilauludes. Kiige liikumine — lühike hooandmine ja pikk lend — tekitab erilise rütmi, nn. *kiigetooni*, kus rõhk kandub rõhuta silbile ja venitab selle pikemaks rõhulisest:



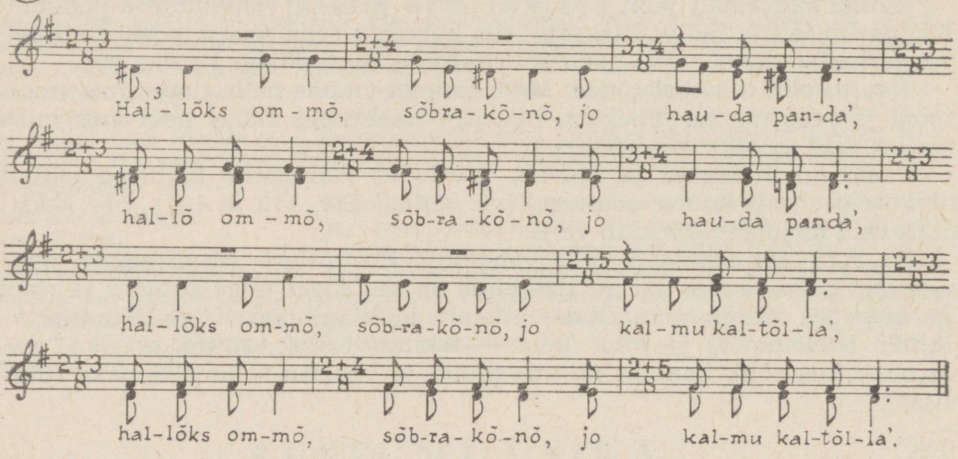
Põhivärsile järgneb tihti lühike *refrään*, mis koosneb ainult ühest või kahest sõnast. Sagedamini esinevad refräänsõnadena «kaasike», «kas'ke», «kannike», «helele», «kiigele», «üles» jms. Refrään mitmekesistab pisutki meie enamasti mitte eriti vaheldusrikka rahvaviisi rütmilist külge:



Eesti rahvalaul on valdavalt ühehäälne, mitmehäälsust esineb harva ja sedagi kõige lihtsamal kujul. Erandi moodustavad setu laulud, millesse mitmehäälsus on ilmselt kandunud idanaabrite rahvamuusikast.

Setudel jagunevad lauljad eeslauljaks, torrõks ja killõks. Torrõ (koor) kordab eeslaulja poolt ettelauldud viisi, millele killõ (üksainus heleda häälega laulja koori hulgas) lisab juurde kõrge saatehääle. Sellejuures on traditsiooniks, et eeslaulja laulab mahedalt, koor aga valju kurguhäälega ja aeglasemas tempos.[173]

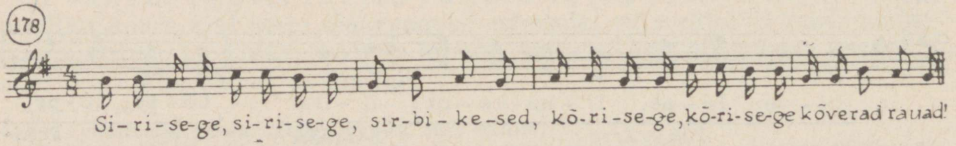
177



Runolaulu liigid

Runolaulu liike on palju.
Üheks vanemaks liigiks on töölaulud. Need on seotud tavaliselt selliste töödega, mida tehti hulgakesi koos. Nii kajastuvad paljudes lauludes suveperioodi tähtsamad tööd — viljalõikus ja õitsilkäimine. Vilja lõigates — see toimus ikka talgute korras — lauldi raskest tööst, oodates selle lõppu («lõpe, lõpe, põllukene») või uhkustati virkusega. Levinud kombeks lõikuse lõpetamisel oli neidude sirbiviskamine: üks neidudest kogus ka teiste sirbid enda kätte, viskas üle õla ning kelle sirp kõige kaugemale kukkus, see pidi kõige enne mehele saama. Seejuures lauldi vastavat laulu:

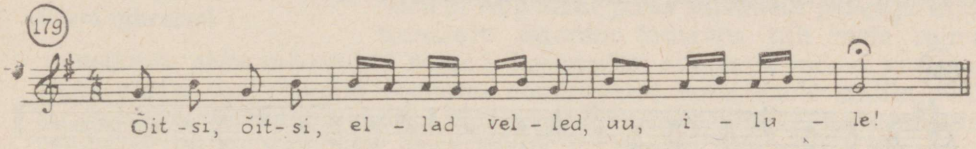
178



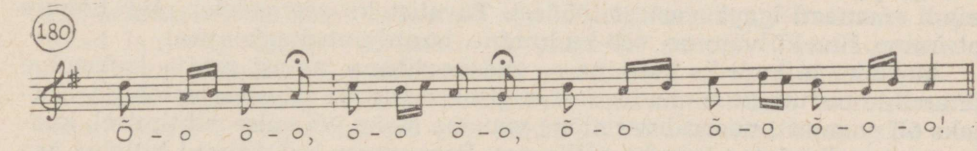
Muud lõikuslaulud ei ole seotud kindlate kommetega.

[173] Järgnevas noodinäites on eeslaulja partii ja seda jätkava torrõ meloodia märgitud alaspidiste noodivartega, killõ viis ülespidistega.

Õitsil — öösiti tööloomi karjatamas — käidi samuti hulgana. Mõnikord, eriti pühade-eelseil öil, kujunes õits oma mängude ning hommikuni loitva õitsitulega lausa peoks, kus muidugi olid tähtsal kohal ka laulud. Õitsilauludele, eriti neile, mida lauldi õitsile minnes, on omased huiked ja helletamised:



Veelgi iseloomulikumad on helletamised, huiked ja eotamised karjaselauludele. Nende laulude sisuks on ilusa ja vihmase ilma meeleolud, karjase raske põli, kuri perenaine jne. Mõnikord aga koosneb kogu laul ainult sõnadeta helletamisest:



Karjaselaulud on üks meloodilisemaid eesti rahvalaulu liike, mistõttu nende viisid on hiljem leidnud meie kutselises heliloomingus eriti rohket kasutamist.

Teisi töölaule — künni-, külvi-, heinateo-, lüpsi-, ketruse- jm. laule esineb meie rahvapärandis vähem.

Ka perekondlikud sündmused ja kalendritähtpäevad ei möödunud lauluta. Neid, nn. tavandilaule, mis on seotud kindla kommestikuga, on eesti rahvaloomingus samuti arvukalt.

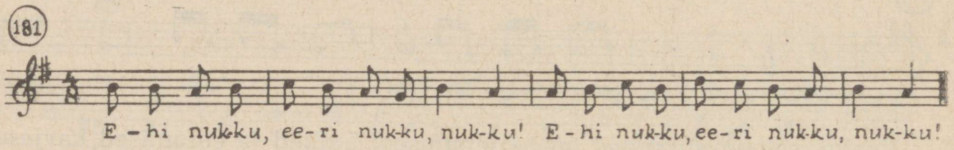
Eriti pidulikult ja rohkete lauludega tähistati pulmi. Meie vana pulmakommestik, mille täitmine kestis keskmiselt kolm päeva, on ääretult rikkalik. Tseremoonia kõiki etappe — saaja saabumist mõrsja majja, teretamist, mõrsja peitmist ja otsimist, mõrsja ärasaatmist isamajast, saabumist peiu koju, nooriku tanutamist, noorpaari lauda-asetamist, magamaviimist ja äratamist, veimede jagamist, pulmade lõpetamist jt. — saatsid alati vastavad laulud. Lisaks nendele lauldi tseremoonia vaheaegadel veel muid laule. Loomulikult ei puudunud pulmas ka pillimees.

Vana päritoluga perekondlike tavandilaulude hulka kuuluvad ka mitmesugused itkud — surnuitkud, mida lauldi surnut lautsile pannes, teda mattes ja hiljem kalmul käies (vt. näide 177); nekruti-itkud, millega saadeti pikaajalisse sõjaväeteenistusse võetuid ja sõttaminejaid; ning pulmaitkud, millega mõrsja lahkus isakodust.

Rohkete lauludega tähistati ka kalendritähtpäevi — eriti pööripäevi ning mardi-, kadri- ja vastlapäeva.

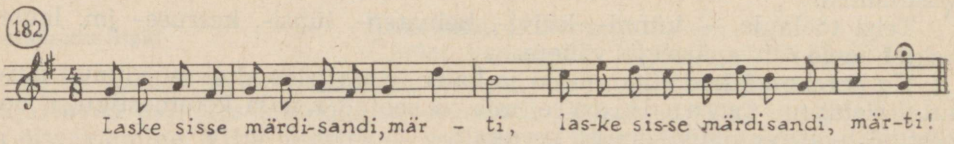
Suvise pööripäeva puhul peetaval suurel peol — jaanitulel — etendas tähtsaimat osa laul, millega on seotud ka jaanikombestiku lahutamatu osa — mängud.

Viimastest oli väga laialt levinud nukumäng. See oli tütarlaste ringmäng ümber kahe «nuku», kes jäljendasid ehtimist. Kui «nukud» olid end küllalt kaunistanud, lasksid ringisolijad käed lahti kohal, mis oli väljaspool ringi seisvatest poistest kõige kaugemal. Nukud põgenesid, poisid püüdsid neid kätte saada.



Veel rohkem mänge koondus jõulude ja nääride ümber. Mängijaiks olid ka nüüd, nagu jaanitulelgi, enamasti tütarlapsed. Noormehed olid küll mängu juures, kuid nende osa oli väike. Ainet jõulu- ja näärimängudeks saadi enamasti igapäevastest töödest. Tavalisteks teemadeks olid hobuse otsimine, lina külvamine, vöö kudumine, hunt lambakarjas jne.

Mardiks ja kadriks käimine — maskeerituna majast majja jooksmine ja andide nurumine — leidis aset sügisel vastavate päevade eelõhtul. Käijaks oli enamasti noorrahvas mõne vanema mehe või naise juhtimisel, kusjuures sageli võeti kaasa ka pillimees. Pererahvas ei tohtinud külalisi ära pahandada, sest muidu jäädi nende õnnistusest ilma. Marte ja kadrisid saatsid alates nende ilmumisest ukse taha kuni lahkumiseni laulud, enamasti rõõmsaloomulised. Mõnele laulule kaasnes tants.



Vastlapäeva tähistati sealiha, eriti seajalgade söömise ja liulaskmisega. Pikk liug ja kiire kihutamine pidid andma head linaõnne, millest lauldi ka vastavates lauludes.

Kevadel ja suvel olid noorte armastatumaiks kooskäimise kohtadeks kiigeplatsid, kuhu koguneti laupäevaõhtutel ja pühapäeviti. Ka siin valitsesid omad kombed ja laulud. Kiigelaulude teemad keerlevad kõrgele kiikumise, hea kiige, tublide kiigemeistrite, osavate kiigutajate jne. ümber (vt. näide 175).

Tavandilauludele lähedase lauluderühma moodustavad laste hällitamise ja mängitamise ning laste endi laulud. Need on lihtsate viiside ja rohkete hüüdsõnadega (äiu-äiu, tsuu-tsuu, eia-puia jt.) laulud, milles on kõige sagedamini juttu lindudest, loomadest ja loodusest.

Küllalt arvukalt on eesti rahvaloomingus *isiklikke tundeid kajastavaid lüürilisi laule*. Nende temaatika on üsna mitmekesine:

mõisaori laulis raskest tööst, väsimusest ja vaevast; neiu igatses kallima ja võõrsilviibija kodu järele, vaeslaps nuttis taga ema, lesknaine kurtis kurba saatust jne. Paljude laulude sisuks on ka laulik ise, laul ja laulurõõm. Emotsionaalse külje poolest ei erine lüürilised laulud objektiivsema sisuga lauludest olulisel määral. Rahulikud ja ehk liigagi tagasihoidlikud on meie esivanemad olnud oma tunnete avamisel.

Uuem rahvalaul

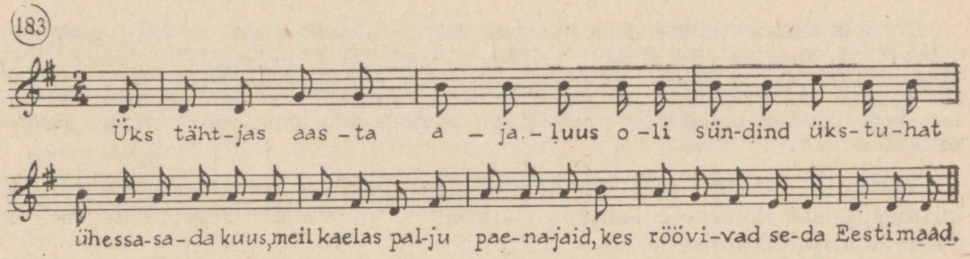
Vanem rahvalaul püsis sajandeid peaaegu muutumatult. Suurem murrang tuli meie rahvamuusikasse alles möödunud sajandi keskpaiku: runolaul, mis ei vastanud enam ajastu tundelaadile, loovutas domineeriva koha uuele stiilile. Selle kujunemine oli alanud juba XVIII sajandil. Eriti kiiresti võitis moodne rahvalaul endale eluõiguse Kesk-Eestis ja linnade ümbruses. Saartel ja läänerannikul seevastu pani ta end maksma tunduvalt aeglasemalt.

Uus rahvalaul erineb vanast mitmeti. Kui vana rahvalaul on rohkem lüürilist laadi ja naiselik, siis uues rahvalaulus valitseb *e e p i l i n e* sisu ja meeste teemad. Koos sellega suureneb meeste osatähtsus rahvalaulude loomisel ja esitamisel. Meeste laulud jutustavad aktuaalsetest sündmustest, enamasti kohalikest, mõnikord aga ka üldisematest. Nii näiteks kajastuvad lauludes võitlus mõisnike ja pastorite vastu, väljarändamine ja usuvahetus, möödunud sajandi suured sõjad, 1905. a. revolutsioon jne.

Naiste repertuaar kaldub seevastu sentimentaalsesse armuromantikasse. Tugevat mõju avaldas siin saksa tõlkekirjandus, kust tulid meie lauludesse lossid, kloostrid ja vangitornid, hüljatud armastus, lillepärjad ja roosiaiad, röövlid ja mõrtsukad ning muud taolised kujundid.

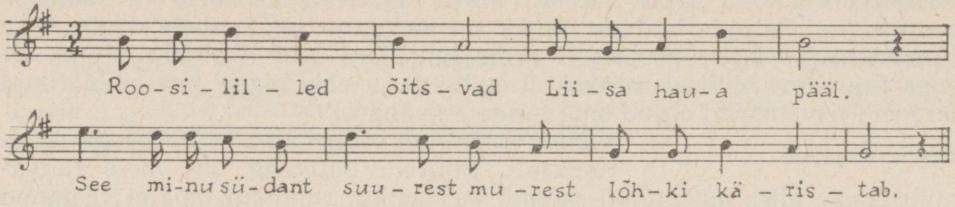
Erinev on ka vormiline külg. Runolaulus ei ole salme, iga värss moodustab kindlapiirilise mõttega omaette terviku. Uues rahvalaulus koonduvad värsiread salmidesse. Seejuures asendab runolaulule omase algriimi lõppriim, arhailise keele kaasaegne. Laul võtab sageli vemmalvärsi või paroodia kuju.

Mis puutub muusikasse, siis võttis uus rahvalaul esialgu üle mitmed vana runoviisi omadused. Hilisem repertuaar põhineb suurelt osalt tantsuviisidel. Kõige enam (eriti meeste lauludes) kasutati polkat, mis vemmalvärsiliku tekstiga kõige paremini sobis.



Sentimentaalne armuromantika sai aga oma lüürilised, sageli tunnetest nõretavad meloodiad sealtsamast, kust tekstimotiividki — Saksamaalt.

(184)



Uus stiil levis üle maa omamoodi moehaigusena. Esialgu kandusid laulud edasi suulisel teel nagu runoviisidki, edaspidi hakkas neid levitama ka kirjasõna nii käsitsi kirjutatud salmikute kui trükiste — ajalehtede ja laulikute kaudu.

Muistsed muusikainstrumendid

Eestlaste instrumentaalne muusikapärand on võrreldes vokaalsega napim, sest pillimäng oli meil minevikus vähem levinud kui laulmine. Muusikainstrumentide valik on küll võrdlemisi suur, kuid nende hulgas on rohkesti üsnagi primitiivseid pille, mis olid rohkem ajaviiteks karjalapsele kui musitseerimisvahendiks täiskasvanule. Kõige rikkalikumalt on esindatud puhkpillid, kasutati ka keelpille, löökpillidel aga ei ole eesti rahvamuusikas kuigi suurt tähtsust.

Instrumendid valmistati enamasti kodusel teel. Paljud neist, eriti puhkpillid (pasunad, sarved, vilepillid), olid ehituselt väga lihtsad.

P a s u n a t e valmistamisel keerati puukoor ruuporitaoliseks toruks või aeti puu pikuti lõhki, õõnestati tühjaks ja pandi siis uuesti kokku. S a r v e d sääadi looma sarvedest, mille otsa lõigati puhumiseks ava. Sellistel pillidel ei saanud mängida viise, nendega oli võimalik ainult lututada või signaalitaolisi motiive mängida. Alles siis, kui pillidele lõigati sisse sõrmeaugud, võis neil esitada ka meloodiaid. Isegi kiire liikumisega viisid tulid päris hästi välja v i l e p i l l i d e l, mis valmistati väljapööratud südamega puust (pöörpill), puukoorest, pilliroost (roopill) või mõnest muust kõrrest, kuhu olid sisse lõigatud sõrmeaugud.

Kõige arenenum puhkpill oli meil juba ammust ajast tuntud ja laialt levinud t o r u p i l l[174].

Torupill koosneb hülge või mõne muu suurema looma maost tehtud tuulekotist, mille külge on kinnitatud kaks või kolm toru (sellest ka nimetus «torupill»). Ühel neist — sõrmilisel — mängiti meloodiat, teistest — jämedatest bassitorudest — undas üks bassina kaasa toonikat ja teine (kui see olemas oli) dominanti. Lisaks nendele asus koti ülemisel poolel veel pisike puust suutoru, nn. napa, mille kaudu puhuti kotti õhku.

Torupilli kasutati meil peamiselt tantsupillina, kuid seda mängiti ka mitmesuguste kommete saateks (pulmades) ja vahel isegi tööde juures (näiteks viljalõikamisel).

[174] Torupill pärineb arvatavasti Ees-Aasiast. Euroopas hakkas ta levima juba antiikajal ja jõudis keskajal ka meile.



Torupill.

Uuematest puhkpilldest levis möödunud sajandil üsna laialt p a r m u p i l l — väike ümmargune raudraam piluga ühes küljes ja õhukese teraskeelega raami keskel. Teraskeelt sõrmega võnkuma pannes ja suuõõnt resonaatorina kasutades võis osav mängija tekitada üsna tugevat häält.

Keelpillidest tuleb esmajoones nimetada k a n n e l t[175], mis oli meil vanasti väga suures aus. Seda tõendavad ka rohked rahvalaulud ja muistendid kandle tekkimise kohta.

---

[175] Ka meie naabritel on kandlega sarnased pillid. Isegi nende nimetused on ühetüvelised: soomlastel «kantele», lätlastel «kokle» ja leedulastel «kankles». Kandletaoline on ka venelaste gusli.



Parmupill.

Näiteks jutustab üks neist, et kannel on tehtud neiu haual kasvanud kasest, kala luudest ja neiu juustest. Teise muistendi järgi olevat kandlepuu kasvanud ülekohtuselt surma saanud vaeslapse südamest.

Kandle valmistamisel õõnestati ühest otsast kitsam puutükk kõlakastiks, kinnitati peale õhuke aukudega kattelaud — kõlalaud, millele tõmmati 6—7 keelt. Selline pill helises meie kodudes kuni XIX sajandini, mil tema asemele tuli laudadest ehitatud kõlakasti ja 20—30 keelega s i m m e l — vana kandle lähedane sugulane, mida sellepärast tihti samuti kandleks nimetatakse.

Nagu kandleid ja teisi pille, valmistati ka v i i u l e i d enamasti kodusel teel, ehkki nende meisterdamine oli juba hoopis keerulisem töö. Viiul hakkas hoogsalt levima XIX sajandi alguses ja muutus varsti suures lugupidamises olevaks pilliks. Viiulit mängiti kodudes oma lõbuks, selle abil õpetas koolmeister lastele laulu ning muidugi veeresid viiuliviisid pidudel tantsuks. Saartel ja rannikualadel levisid viiuli rootsi päritoluga «sugu-

lased» — hiiu- ehk rootsi kannel ja moldpill. Mõlemaid mängiti poognaga nagu viiulit, kuid hoiti mängides mitte lõua all, vaid — kuna nende kõlakast sarnanes kandle omaga — laua peal või süles, nagu kannelt.

Tantsud

Eesti rahvapillilood on päritolult küllalt vanad, ent tantsuviisid nende hulgas suhteliselt hilised. Vanasti harrastati meil tantsimist seltskondliku ajaviitena vähe, seda asendasid sõõrisliikumisega või imiteerivad mängud. Esimesed andmed tantsust pärinevad XVIII sajandi lõpust, paaristantsu laiem levik algas aga alles möödunud sajandil.

Enamik paaristantse on Eestisse sisse rännanud võõrsilt. Mõjustatuna siinsest muusikast ning rahva maitsest, kommetest ja temperamendist, kujunesid mujalt pärit tantsud ümber. Nii tekkisid valsi alusel labajalavalsi arvukad variandid. Umbes samal ajal ilmusid polka ja teised taolised tantsud. Ka saartel ja rannikul levinud kalamies, ingliska ja kupparimoori kujunesid meretaguste maade tantsudest.



Hiiu kannel.

1. Jutustage lühidalt eesti rahvalaulu arengust.
2. Andke ülevaade runolaulust, selle esitamistraditsioonidest ja liikidest. Iseloomustage lühidalt vanade runolaulude muusikat.
3. Võrrelge uuemat rahvalaulu vana runolauluga, pöörates tähelepanu eriti nende teemaderingi ja muusikalise külje erinevusele.
4. Nimetage meie esivanemate tähtsamaid muusikainstrumente.

Asjaarmastajaliku koorilaulu ja pillimuusika periood

Kooriliikumine möödunud sajandi teisel poolel

Eesti heliloojate tegevuse algus ulatub möödunud sajandi keskpaika — aega, mil meie rahvas hakkas ärkama sajandeid kestnud orjusest ja tundma end ühise perena. Omavaheliste majanduslike suhete tihenemine tõi kaasa rahvusliku iseteadvuse kasvu, virgutas kultuurilisi huve ning lõi soodsa pinnase ka rahvusliku kirjanduse, kujutava kunsti ja muusika sünniks.

Meie heliloomingu algus on seotud koorilauluga, mis oli möödunud sajandil meie rahva peamiseks muusikaliseks harrastuseks.

Eesti koorikultuur sai alguse kihelkonnakoolidest. Köstri, kiriku- või kooliõpetaja juhtimisel õpiti esialgu ühehäälseid koraale ja kui nende laulmine hästi välja tuli, prooviti jõudu juba ka mitmehäälse muusikaga. Aja jooksul täienesid lauluhuviliste read ning mõned koorid kujunesid niivõrd tugevaiks, et olid võimelised laulma juba üsnagi nõudlikke teoseid, näiteks katkendeid G. F. Händeli ja J. S. Bachi oratooriumidest. Eriti tugevad koorid olid Laiusel, Tormas ja Põltsamaal.

Ka saartel oli koorilaul heal järjel. Eriline koht meie vanimate kooride hulgas kuulub Anseküla koorile Sõrve säärel tema ilmaliku repertuaari tõttu. Agaralt tegeldi koorilauluga ka Hiiumaal, Reigis.

Kooriliikumine elavnes eriti sajandi kolmandal veerandil, mil sellele hakkasid kaasa aitama Valga seminari kasvandikud. See õppeasutus, kus valmistati ette köstreid — kihelkonnakoolide koolmeistreid, sai meie kõige vanemate muusikameeste ja koorilaulu edendajate taimelavaks. Lätlaste kõrval on siin hariduse omandanud üle saja eestlase. Tänu seminari juhatajale ja muusikaõpetajale Janis Cimzele[176], kes ise oli muusikasse sügavalt kiindunud, pandi siin muusika õppimisele suurt rõhku ning seminari lõpetajad võtsid peale Cimzelt saadud heade teadmiste ellu kaasa ka suure entusiasmi tööks muusika alal.

Laulukooride kõrval ja eeskujul hakkasid tekkima ka puhkpilliorkestrid ehk pasunakoorid, nagu neid tol ajal nimetati. Kaks vanemat ja tugevamat orkestrit olid Torma ja Väägvere pillikoorid. Torma pillimeestega käis orkestri asutaja ja dirigent Adam Jakobson kontserte andmas ka

[176] Vanemas kirjanduses oli kasutusel nimekuju J. Zimse.

väljaspool oma kihelkonda. Väägvere pasunakoori rajajaks oli eesti puhkpillimuusika isa David Otto Wirkhaus. Väägvere Taavet, nagu rahvas hüüdis seda talupoeglikult lihtsat, kuid suure kuulsusega meest, oskas mängida paljusid pille. Seepärast kutsuti teda alatasa siia ja sinna appi uusi orkestreid looma. Nii ongi peaaegu pooled möödunud sajandil Eestis tegutsenud pillikooridest asutatud D. O. Wirkhausi kaasabil.

Laulu- ja mänguharjutused hakkasid kaasa tõmbama järjest laiemaid hulki. Koos kooliõpetajatega, kes moodustasid kooride tuumiku, laulsid ja mängisid ärksamad talupojad, vanemad kooliõpilased, käsitöölised ning isegi sulased. Harjutustele tuldi rõõmuga ning need kujunesid kohaks, kus peale musitseerimise vahetati ka mõtteid päevasündmuste üle. Selline pinnas oli rahvusliku iseteadvuse arenguks eriti soodus.

I üldlaulupidu

Kui pasunakooride asutamine oli seotud arusaadavate raskustega, siis laulukoorita kihelkonda ei olnud meil möödunud sajandi viimase kolmandiku hakul vist enam ainsatki. Mõnel pool ei piirdutud üksnes oma koori esinemistega, vaid korraldati mitme kihelkonna kooride ühiskontserte — laulupühi. Nende läbiviimine oli küll juhuslik ja muusikaline mõju kohaliku tähtsusega, kuid neist said meie ärkamisaja kõige massilisema ja ajavaimu kõige paremini kajastava suurürituse — I üldlaulupeo kõige otsesemad eelkäijad.

I üldlaulupidu toimus 1869. a. Tartus. Mõtte algataja ja elluviija oli J. W. Jannsen. Peo ettevalmistamisest võttis agaralt osa ka C. R. Jakobson, kuigi ta ei kuulunud peokomisjoni. Ent Jannseni ja Jakobsoni esialgset üksmeelt ei jätkunud kauaks, sest kumbki sai laulupeo olemusest aru omamoodi. Jakobson nägi laulupeos eestlaste rahvuslikku pidupäeva, mis on suunatud mõisnike ja kiriku vastu. Jannsen aga soovis just ümberpöördut — eestlaste kokkusobitamist saksluse ja kirikuga. Oma «Eesti Postimehes» tegi ta sellest pidevalt juttu, sest «... oleme ühe riigi alamad ning meil on rahus ja sõpruses teineteise kõrval ruumi, tuuleõhku ja päevapaistet küllalt laulda.» [177]

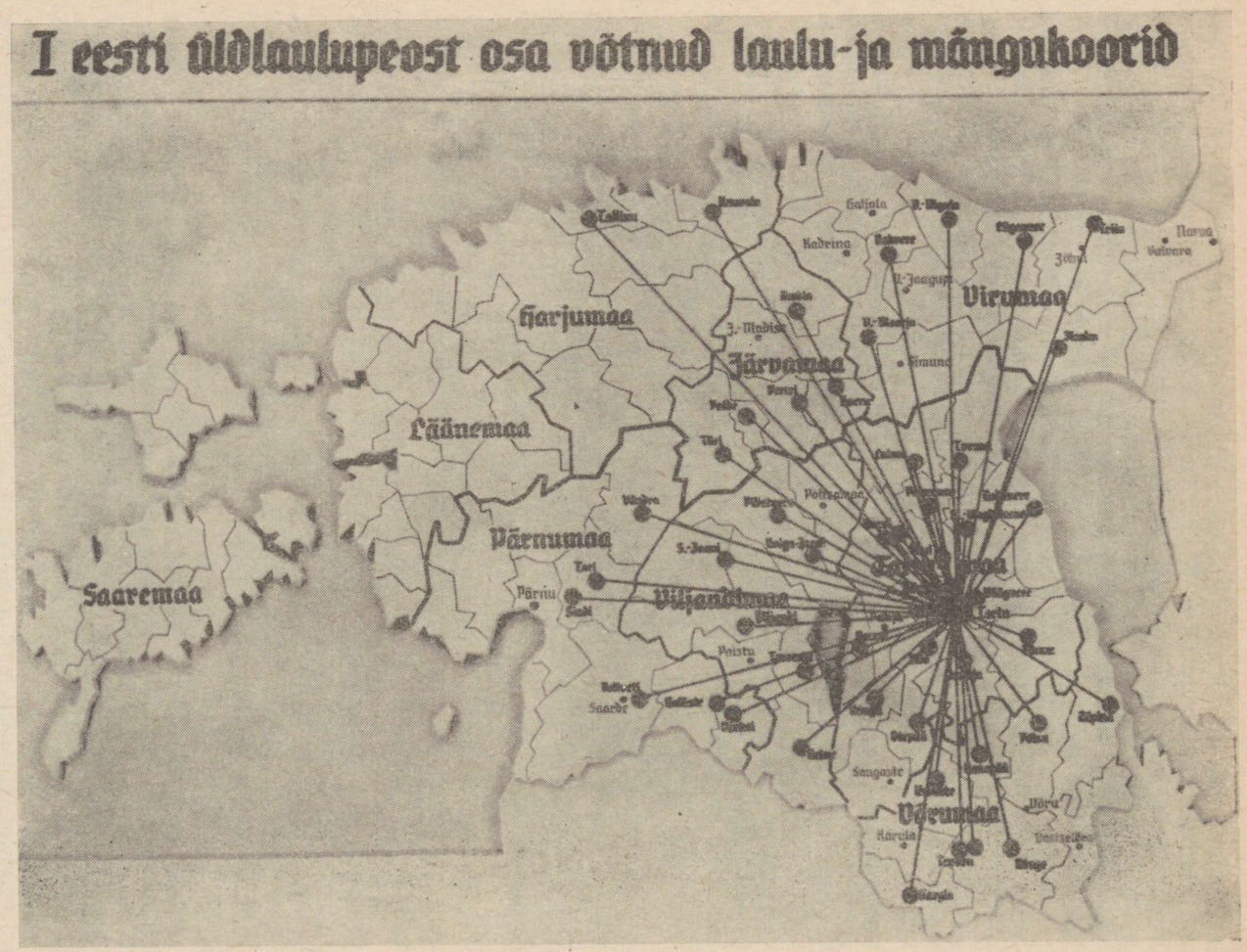
Nii ümbritses esimest laulupidu rahvusliku ja võõra võimumeelse leeri vastuolu, mis ilmneb ka repertuaaris. Kava, mille koostas pastoritest ja mõisnikest moodustatud peokomisjon, koosnes rõhuvas enamuses saksa lauludest. Ilmalikud laulud olid küll väikeses ülekaalus (kavas oli 12 vaimulikku ja 14 ilmalikku laulu, millele lisandus tsaaririigi hümn), kuid eesti laule oli nende hulgas ainult kaks — A. Kunileidi «Sind surmani» ja «Mu isamaa on minu arm».

Saksapärane kava põhjustas Jakobsoni ja Jannseni vahel tõsise lahkheli. Et eesti laululooming oli tol ajal veel väga napp, soovitas Jakobson lünka täita rahvaviiside kooriseadete või soome lauludega, mis on meie rahvale lähedasemad kui saksa laulud. Omalt poolt andis ta enne laulupidu välja vastavasisulise koorilaulude kogumiku «Wanemuise Kandle Healed I» ning jätkas taoliste noodiraamatute koostamist ka hiljem. [178] Jannsen aga suhtus eesti rahvaviisidesse põlgusega («... ei sõna pikkust

[177] «Eesti Postimees» 1866. a., nr. 47.

[178] Ajavahemikul 1869—1872 ilmus Jakobsonilt 3 lauluvalimikku: «Wanemuise Kandle Healed I ja II» ning «Rõõmus laulja», milles domineerivad eesti algupärased koorilaulud, eesti rahvaviiside kooriseaded ning soome laulud.

I eesti üldlaulupeost osa võtnud laulu-ja mängukoorid



ega õiget viit, ei aru ega otsa; sõna sealt, teine tealt kokku pandud, nagu paigatud torupill, ja see peab laul olema?» [179]). Pidades laulu juba siis eesti lauluks, kui sellel olid eestikeelsed sõnad, levitas ta usinasti eestipäraseks kohandatud saksa viise. Kahjuks ei puuduta Jannseni saksa laulude propaganda ainult esimeste laulupidude repertuaari, vaid selle mõju on sügavam: saksa laulude eeskuju lasub varjuna meie vanemal kooriloomingul ning püsib visalt veel aastakümneid hiljemgi.

Vaatamata konservatiivse leeri survele, eesti laulude vähesusele ning pastorite saksameelsetele peokõnedele, ei kujunenud I laulupidu siiski truualamliku rahva saksasõbralikuks kokkutulekuks, nagu seda ootas peokomisjon, vaid eestlaste o m a peoks, mis andis hoogu mitte ainult laulukultuuri, vaid kogu meie rahvusliku liikumise arengule. Laulupidu vaimustas kogu rahvast ning kasvatas eestlaste ühtekuuluvustunnet rohkem kui ükski teine ärkamisaja üritus.

I laulupeost võtsid osa ainult meeskoorid ja mõned puhkpilliorkestrid, kokku üle 800 esineja. [180] Esimese ülemaalise ürituse kohta on seda küllaltki palju, eriti kui arvestada talurahva vaesust ja primitiivseid liiklusolusid. Raudteid tol ajal Eestis veel polnud. Laulupeolised tulid Tartusse kes plaan-, kes tavalise taluvankriga, kes jalgsi, nädalane moonakott turjal. Ei hoolitud pika tee raskustest ega ootamatutest vihmasagaratest, millega ilmataat tol suvel helde oli. Ülevas meeleolus, rõkkavate lauludega, «prisked, täis ootust ja lootust», nagu väljendas üks asjaosaline, jõuti Tartusse. Enneolematut vaimustust jätkus kõigiks kolmeks peopäevaks. Kahjuks jäi esimesest ja kahest järgmisestki laulupeost kõrvale kõige arvukam kooriliik — segakoorid. Jakobson seisis küll segakooride eest, kuid Jannseni meelest ei olnud nende tulek sünnis, sest «... kuidas oleks võinud meeste- ja naisterahvas igast nurgast, kui ka ühe ainsa päeva peale kokku kutsuda saada, ilma et seal pahandust poleks ette tulnud, mis pidu pühitsemist oleks seganud, ehk teda koguni keelanud pühitsemast. Sellepärast pidid meeskoorid muretsetud saama.» [181]

II ja III üldlaulupidu

Ka kaks järgmist laulupidu toimusid ärkamisaja südameid sütitavas vaimus. II üldlaulupidu toimus meie tolleaegses kultuurikeskuses Tartus 1879. a. ning III laulupidu 1880. a. Tallinnas. Needki peod möödusid kahe meelsuse vahelise võitluse miljöös. Aegsasti enne II laulupidu alustas Jakobson demokraatliku leeri eesotsas võitlust eestipärase kava eest, et pidu ei tuleks «... meie häbiks üks saksa laulupidu eesti keeles ...» [182]. Hoopis pinevaks kujunes aga pidu ise: pärast pastori kõnet, mis ülistas sakslasi ja halvustas eestlasi, läksid peolised põlema. «Terve rahvas sai tulivihaseks, 24 laulukoori andsid üles, et nemad enam ei laula ja pidu kees ja lainetas vägevas vihas,» kirjeldab sündmusi kirjanik A. Reinvald. [183]

III laulupeo eel arenes lahkheli koguni nii kaugele, et kumbki leer moodustas oma peokomitee. Laulupeo korraldajaks jäid küll konservatiivid, kuid nad olid sunnitud arvestama ka vastasleeri nõudmisi. Seda on näha kasvõi peo kavast, kus ilmalikkudest lauludest olid juba rohkem kui pooled eesti heliloojate omad.

[179] «Perno Postimees» 1857. a., nr. 14.
[180] Kohal oli 45 eesti ja 1 saksa meeskoor, kokku 789 lauljaga, ning 4 pasunakoori 42 pillimehega.
[181] «Perno Postimees» 1869. a., nr. 27.
[182] Jakobsoni kirjast J. Kurrikule 28. nov. 1876. a.
[183] A. Reinvaldi kirjast C. R. Jakobsonile 9. juulist 1879. a.

Mis puutub kooride laulutasemesse, siis II laulupeoks oli see esimestega võrreldes märgatavalt tõusnud. Ka osavõtjaid oli rohkem, eriti pasunamehi. Kuid endiselt domineerisid Lõuna-Eesti koorid. Põhja-Eestis oli kooride tegevus loium. Alles pärast 1880. a. Tallinnas toimunud III üldlaulupidu, millest võtsid osa enamuses Põhja-Eesti koorid, hakkas olukord muutuma. III laulupeol ei saavutatud siiski veel Tartu laulupidude kunstilist taset. Ka lauljaid-mängijaid oli seekord vähem.

Esimesed heliloojad — asjaarmastajad

Seoses elava kooriliikumisega pandi möödunud sajandi kolmandal veerandil alus ka eesti heliloomingule, mis esialgu piirdus küll koorilauludega. Esimeste koorilaulude ilmumine on seotud kolme nimega — need on Aleksander Saebelmann-Kunileid (1845—1875), Aleksander Thomson (1845—1917) ja Friedrich Saebelmann (1851—1911). Kõik kolm olid asjaarmastajad, kelle muusikaline haridus piirdus Cimze seminaris omandatuga.

F. Saebelmann pürgis küll kaugemale — esimese eestlasena astus ta Peterburi konservatooriumi, kuid õppis siin vaid ühe aasta ja pöördus siis haridusteed katkestades kodumaale tagasi.

Meie heliloomingu teerajajaks on A. Kunileid[184], kelle koorilaulud on eesti esimesteks heliteosteks. Kunileidi loomingus domineerib patrioötiline teema. Isamaavaimustusest on kantud ka need kaks L. Koidula tekstidele loodud laulu — «Mu isamaa on minu arm» ja «Sind surmani», mis olid esimesteks eesti lauludeks I üldlaulupeo kavas.[185] Mõlemad laulud erinevad tol ajal levinud saksa liedertafellikest[186] lauludest kargema helikeele poolest ja püsisid veel pikka aega kooride repertuaaris. Kunileid huvitus ka saksameelse kodanluse poolt halvustatud ja põlatud rahvaviisidest ning oli esimene, kes julges neid seada koorilauludeks.

A. Thomsoni juures on huvi rahvaviiside vastu juba põhiline — suurema osa tema koorilauludest moodustavad rahvaviisiseaded, nagu «Ketra, Liisu», «Pulmalaul» («Laulge, poisid, laulge, peiud»), «Sokukene» jt. Ka Thomsoni originaallooming, kaasa arvatud tema parim laulu «Kannel», on folkloorilähedane.

A. Kunileidi ja A. Thomsoni püüdu eestipärasuse poole tuleb hinnata kõrgelt, ehkki nad ei rajanud veel rahvuslikku stiili ega suutnud oma väikesearvulise loominguga pidurdada liedertafellike laulude laviini.

Kõige vähem eestilikkust on F. Saebelmanni lauludes. Heliloojana ta ei ulatu oma vanema venna tasemeni, rääkimata Thomsonist, kelle helikeel on meie esikkomponistide kolmikus kõige huvitavam. F. Saebelmanni laulud kõlavad küll ladusalt, kuid enamik neist on liedertafellikult

[184] Kunileid on A. Saebelmanni varjunimi.

[185] Mõlemate laulude algmaterjalina on helilooja kasutanud soome rahvaviise.

[186] *Liedertafel*'iteks nimetati Saksamaal XIX sajandi alguses meestelaulu seltse, kus harrastati koorilaulu mõnusa seltskondliku meelelahutusena. See määras ka *Liedertafel*'ite repertuaari, kuhu kuulusid kunstiliselt sageli vähepakkuvad magussentimentaalselt meeleolutsevad ja tujutõstmiselaulud. Sellest pinnasest võrsus saksa järelromantilises heliloomingus nn. liedertafellik stiil, mis mõjutas pikka aega ka meie laululoomingut.

sentimentaalsed ning neis puudub see karge omapära, mida on tunda Kunileidi ja Thomsoni juures. Selletõttu on F. Saebelmanni lüüriline looming vajunud unustusse. Tänini on aga säilitanud populaarsuse hoogne ja erksarütmiline «Kaunimad laulud».

K. A. Hermann muusikaelu juhina ja heliloojana

Asjaarmastajaliku perioodi kõige aktiivsem muusikategelane ning meie muusikaelu juht möödunud sajandi kahel viimasel aastakümnel oli Karl August Hermann (1851—1909). K. A. Hermann oli ettevõtlik ja energiline inimene. Janunedes juba noorest saadik hariduse järele, jõudis ta, vaatamata rasketele majanduslikele tingimustele, visa tööga kaugele: lõpetas Leipzigi ülikooli keeleteaduse doktorina ning töötas eesti keele lektorina Tartu ülikoolis. K. A. Hermanni tegevust iseloomustab erakordne mitmekülgsus. Ta lõi kaasa peaaegu kõikidel kultuuri- ja ühiskondliku elu aladel: huvitus keeleprobleemidest ja kirjandusest, tegeles koolikũsimuse, ajaloo ja poliitikaga, andis välja ajalehte «Eesti Postimees», kirjastas raamatuid, noote jne.

K. A. Hermanni muusikalisel tegevusel on esmajoones valgustuslik tähtsus. Agaralt jagas ta muusikaõpetust kirjasõna ja nooditrükiste kaudu ning saatis rahva hulka sadu koorilaule. Eriti suur muusikavalgustuslik tähtsus on «Laulu ja mängu lehel», meie esimesel muusikaajakirjal, mida K. A. Hermann andis välja 13 aastat.[187] Kuigi lehes esitatud andmed põinud K. A. Hermanni muusikalise hariduse puudulikkuse tõttu igakord usaldusväärsed (K. A. Hermann oli põhiliselt iseõppija, kui mitte arvestada mõndakümmend juhuslikult võetud eratundi), tuleb hinnata tema püüdu jagada rahvale mitmekesiseid teadmisi. Nii võttis ta lehe veergudel läbi muusikaajaloo kursuse, tutvustas lugejaid muusikaelu oleviku- ja minevikusündmustega, õpetas nooditundmist ja isegi komponeerimist, andis algõpetust instrumentide mängimiseks jne., ehkki üsna naiivsel kujul.[188]

Innukalt tegeles K. A. Hermann rahvaviisidega, kogus ja harmoniseeris neid ning kutsus üles sellele tööle ka teisi. Köstrid, koolmeistrid ja muud nooditundjad, kellele K. A. Hermann oli suureks autoriteediks, reageerisid üleskutsele elavalt. Kõrget hindamist väärib K. A. Hermanni töö rahvaviiside kogujana. Tema poolt tehtud seaded on aga algelised ja vähese muusikalise väärtusega.

Algeline ja vähese muusikalise väärtusega on K. A. Hermanni originaalloome ing. Komponistina oli K. A. Hermann väga produktiivne: tema loomingusse kuulub üle 300 teose, suurem osa neist koorilaulud.[189]

---

[187] «Laulu ja mängu leht» ilmus kuukirjana aastatel 1885—1897 (*incl.*).

[188] Hiljem andis K. A. Hermann lehes ilmunud õpetused välja ka eri raamatutena: «Noodiõpetus», «Komponeerimise õpetus» ja «Viiuliõpetus». Kuigi neid kasutati vastava kirjanduse puudumisel laialdaselt, ei ulatu K. A. Hermanni õpetused tema enda teadmiste nappuse tõttu kõrgemale diletantlike katsetuste tasemest.

[189] Vaatamata puudulikule komponeerimistehnikale, julges K. A. Hermann jõudu proovida isegi ooperiga. Tema lauleldus («lauleldus» on K. A. Hermanni poolt soovitatud eestikeelne vaste sõnale «ooper») «Uku ja Vanemuine» jääb aga asjaarmastaja äärmiselt primitiivseks katsetuseks ega tähista eesti ooperi sündi.

Valdav enamik K. A. Hermanni lauludest on saksa liedertafelliku stiili kahvatud jäljendid — ilutsevad, sentimentaalsed ja kompositsioonitehniliselt algelised. Siiski on K. A. Hermann loonud ka mõned püsiva väärtusega laulud, mille seas tema loomingu tipuks on «Isamaa mälestus» («Isamaa ilu hoieldes»). Küllalt populaarsed on ka «Oh laula ja hõiska», «Kevade marss», «Munamäel» («Kui siit pilve piirilt alla vaatan»), eriti aga «Kungla rahvas». [190]

KÜSIMUSI JA ÜLESANDEID

1. Millal ja millisel ühiskondlikul pinnasel pandi alus eesti rahvuslikule kultuurile?
2. Jutustage lühidalt eesti muusika algperioodist. Milline osa oli siin a) J. Cimzel ja b) D. O. Wirkhausil?
3. Andke lühike ülevaade I üldlaulupeost. Milline oli selle ühiskondlik-poliitiline ja kultuurialane tähtsus?
4. Iseloomustage meie esimeste heliloojate tegevust ja andke ülevaade nende loomingust.
5. Kuidas hinnata K. A. Hermanni muusikalist tegevust?

Esimesed kutselised heliloojad — koorilaulu viljelejad

Peterburi konservatoorium — meie vanema põlvkonna muusikute taimelava

Möödunud sajandi lõpul ilmusid asjaarmastajate kõrvale meie muusikapõldu harima juba ka üksikud professionaalid, ehkki tol ajal oli julge samm valida muusikat elukutseks. Raske oli selle tööga endale elatust hankida: koolidesse vajati muusikaõpetajaid vähe, koorijuhitööd küll jätkus, kuid seda tehti enamasti tasuta. Kõige kindlustatum, kuigi ka vaid napi töötasuga, oli organisti amet. See oligi üheks põhjuseks, miks enamik meie vanema põlvkonna heliloojaid valis konservatooriumi õppima minnes erialaks orelimängu. Seda enam, et Peterburi konservatooriumi oreliklassi õppeprogrammi olid lülitatud ka kompositsiooni eriala ained. Nii kuulubki peaaegu kõikide eesti vanema generatsiooni heliloojate biograafiasse lause: «Õppis Peterburi konservatooriumis orelit ja kompositsiooni.» [191]

Muusikateoreetiliste ainete õpetamine oli Peterburi konservatooriumis kõrgel tasemel. Meie heliloojad said siit tugeva professionaalse kooli. Tulemuseks oli diletantlikkuse ületamine ja kompositsioonitehnilise taseme märgatav tõus eesti heliloomingus. Peterburi konservatooriumis hariduse saanud eestlaste kaudu kandus meie muusikasse ka rahvuslikku ja realistlikku kunsti austav vaim, mis valitses selles õppeasutuses.

---

[190] K. A. Hermann on loonud ka mõned klaveri- ja viiulipalad ning soololaulud.

[191] Meie vanematest heliloojatest on ainult A. Läte ja J. Simm omandanud hariduse Saksamaal, kõik teised on Peterburi konservatooriumi kasvandikud.

J. Kappel — esimene diplomeeritud eesti helikunstnik

Esimeseks eestlaseks, kes julges aineliselt vähetulusa muusikalise töö endale elukutseks võtta, oli Johannes Kappel (1855—1907). J. Kappel lõpetas konservatooriumi edukalt — hõbeaurahaga. Kuna ta aga jäi elama Peterburi, sai meie rahvas tema oskustest ja teadmistest vaid väikese osa. Kodumaa muusikaeluga puutus J. Kappel kokku peamiselt laulupidude kaudu, mida ta mitmel korral juhatamas käis.

Ka heliloojana ei toonud J. Kappel eesti muusikasse olulist pööret. Kuigi tema koorilaulud on kompositsioonitehnikalt tugevamad kui asjaarmastajatest heliloojatel, valitseb neis liedertafellik ilutsemine ja sentimentaalne lüürika. Seda võib leida isegi tema parimates lauludes «Võõrsil», «Oleksin laululind», «Ööbik», «Rändaja rõõm» («Mu isa oli reisimees»), «Ma teretan sind, hommik» jt. Ükski neist lauludest ei ole eestipärase helikoloriidiga. J. Kappel ei otsinud oma loomingule tuge rahvamuusikast, kui mitte arvestada muude laulude hulka justkui ära eksinud paari rahvaviisiseadet.

M. Härma mitmekülgne muusikaline tegevus

Mõni aasta pärast seda, kui J. Kappel oli lõpetanud Peterburi konservatooriumi, alustas siin samade õppejõudude juures ja sama oreli taga oma haridusteed Kõrveküla kooliõpetaja tütar Miina Härma[192] (1864—1941). 19-aastase tütarlapse soov omandada kõrgem haridus oli harukordseks nähtuseks ajal, mil meil oli veel vähe kõrgema haridusega mehigi. Seda enam, et tolleaegsete vaadete kohaselt peeti naisi perekonnaemadeks, mitte aga ühiskondliku ja kultuurielu eestvedajateks.

Sihikindel neiu jõudis ainelise kitsikuse kiuste konservatooriumi lõpudiplomini ning asus elama Tartusse. M. Härma on esimene eesti kutseline muusik, kes hakkas tööle oma maa muusikakultuuri arengu huvides. Ta tõi eesti muusikaellu palju elevust, tõstis selle kunstilist taset ning värskendas rahvuslikku vaimu.

Eriti elav oli M. Härma muusikaline tegevus möödunud sajandi viimasel aastakümnel ja käesoleva sajandi esimestel aastatel, mil ta ilmutas suurt agarust nii orelikunstnikuna, koorijuhina kui ka heliloojana. Tema orelikontsertidest, mis toimusid üle kogu Eesti ja ulatusid kaugemalegi (Lätisse, Saksamaale jm.) sai äratust nii mõnigi meie tulevane muusik. Oma sagedaste esinemistega mitte ainult linnades, vaid ka maal, kus sellised kontserdid olid uudiseks, tegi M. Härma suurt muusikavalgustuslikku tööd, tutvustades kõige laiematele hulkadele heas ettekandes head klassikalist muusikat.

M. Härmale kui koorijuhile tõi tunnustuse tema poolt Tartus asutatud segakoor, mis kujunes nõudliku naisdirigendi taktikepi all üheks oma aja tugevamaks kooriks. Teistele eeskujuks ei olnud üksnes koori kõrge kunstiline tase, vaid ka repertuaar, mis vastukaaluks meie koorides juurdunud liedertafellikule lauluvarale koosnes peamiselt rahvaviisiseadetest ja eesti heliloojate loomingust. Ka dirigent ise kirjutas oma koori jaoks palju laule.

[192] Tol ajal Miina Hermann. Hiljem eestistas ta oma nime Härmaks. Oma nimekaimu K. A. Hermanniga M. Härma sugulane ei olnud.



Miina Härma.

M. Härma on põhiliselt koorikomponist — umbes 150 koorilaulu autor. Tema laulud on viisirikkad, lihtsad ja südamlikud. Võrreldes J. Kappeli ja K. A. Hermanni loominguga on M. Härma laulud kargemad ja neis on vähem sentimentaalset ilutsemist.

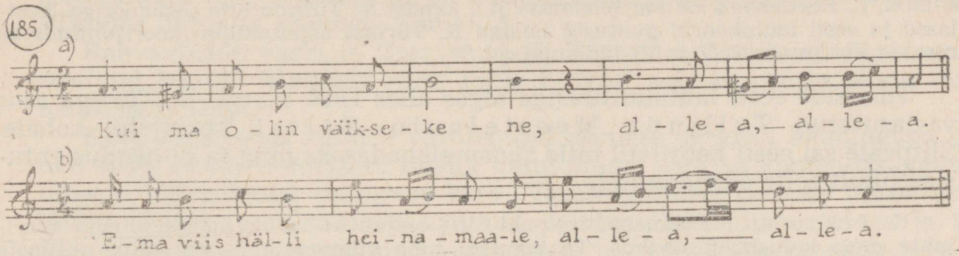
Domineerival kohal on lüürilised loodus- ja armastuslaulud. Paljud neist on inspireeritud Anna Haava luulest — viimane oli M. Härmale väga südamelähedane. A. Haava tundeküllased luulekujundid ja M. Härma südamlik muusika on liitunud lauludes «Küll oli ilus mu õieke», «Kui sa tuled, too mul lilli», «Pühendan kõik kallile» («Mida nopid, neiukene»), «Ööbiku surm» («Jumalaga, kohav laasi») jt.

Kuid oma parima andis M. Härma siiski mitte lüüriliste, vaid heroiliste lauludega. Tema «Meeste laul» ning «Enne ja nüüd» («Isamaa hiilgava pinnalta») kuuluvad kindlalt eesti kooriklassikasse. Sellist mehisust ja jõudu, nagu kostub mõlemast laulust, ei leidu alati meesheliloojategi loomingus. Meie varasemas kooripärandis, kus domineerib lüürika, aga puudusid taolised laulud enne M. Härmat hoopiski.

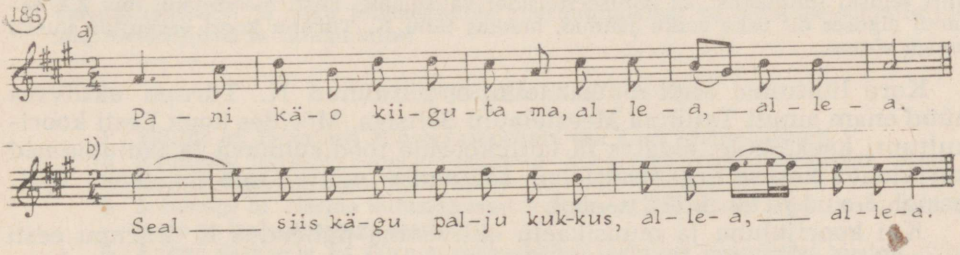
Oluline osa M. Härma loomingus on rahvaviisiseadetel. Mitmed neist, nagu «Tuljak», «Lauliku lapsepõlv», «Ei saa mitte vaiki olla» jt. püsivad tänini auga meie kooride repertuaaris. Läinud sajandi lõpul aga olid nad eriti tänuväärseks täienduseks eesti rahvuslikule koorirepertuaarile.

Rahvaviiside seadmisel on M. Härma korduvalt kasutanud originaalset võtet — mitme viisi liitmist üheks lauluks. Näiteks koosneb laul «Tule koju» kahest erineva karakteriga viisist — lüürilisest ja tantsulisest. «Lauliku lapsepõlve» aluseks on ko-

guni neli rahvameloodiat. Need on neli karjasehelletust, millest kaks esimest on minoorsed «vihmase ilma viisid»: [193]



järgmised kaks «ilusa ilma» helletused mažooris:



Mitut viisi ühendab ka «Tuljak», kuid siin on helilooja neile omalt poolt loogilisi jätke juurde kirjutanud. Samal põhimõttel on üles ehitatud «Ei saa mitte vaiki olla» ja «Kus on, kus on kurva kodu».

Peale koorilaulude kirjutas M. Härma ka soololaule ja katsetas isegi suuremate helitöödega, kirjutades laulumängu «Murueide tütar» ning kantaadi «Kalev ja Linda». Tervikuna on mõlemad teosed küündimatud, kuid üksikud koorid neist, eriti «Kalevi ja Linda» heroiline lõpukoor «Veel kaitse, kange Kalev», on saanud väga populaarseks.

K. Türnpu koorijuhtimine ja koorikomponistina

Alates M. Härmast ei jäänud Peterburi konservatoorium enam aastakski eestlasteta, mõnikord õppis neid siin isegi mitu korraga. Samaaegselt M. Härmaga viibis konservatooriumis Konstantin Türnpu (1865—1927), kes lõpetas õpingud aasta võrra hiljem kui M. Härma. Nii oli meil möödunud sajandi viimase aastakümne alguseks juba kolm kõrgema haridusega muusikut — J. Kappel, M. Härma ja K. Türnpu.

Kuid eesti muusikaüldsus jäi esialgu K. Türnpu tööenergiast, nagu J. Kappeligi omast, peaaegu täiesti ilma. K. Türnpu pöördus küll tagasi Tallinna, kuid rakendus saksa seltskonna teenistusse.

Temast sai saksa koguduse organist ning Niguliste lauluseltsi segakoori ja saksa meeskoori «Revaler Liedertafel» dirigent. Neid koore juhatas K. Türnpu kuni oma

[193] Kõik neli viisi on meie esimese lauljatari Aino Tamme karjapõlvehelletused.

surmani — seega üle 30 aasta — ja viis nad kõrgele kunstilisele tasemele. Eriti nõudlikke kooriteoseid, nende hulgas mitmeid kuulsaid suurvorme (J. S. Bachi mess *h-moll*, L. Beethoveni *«Missa solemnis»* jt.), kandis K. Türnpu ette segakooriga. Eestlased ja eesti laulukoorid puutusid esialgu K. Türnpu asjatundliku koorijuhtimisega otseselt kokku ainult V ja VI üldlaulupeol.[194]

Tihe side eesti laulukultuuriga algas alles 1916. a., mil K. Türnpu asus vastasutatud Tallinna Meestelaulu Seltsi koorijuhi kohale. Siitpeale sai eesti koorilaul talle südamelähedaseks ning ta pühendus entusiastlikult selle edendamisele.

K. Türnpu oli üks silmapaistvamaid ning seejuures ka üks nõudlikumaid koorijuhte meie muusikaminevikus. Ta tegutses juba gümnaasiumiajast alates mitmete kooride juhina. Tallinna Meestelaulu Seltsi kooriga jõudis tema koorijuhikuulsus haripunkti. Lühikese ajaga viis ta selle koori suurepärase kontsertkoori tasemele. Tallinna Meestelaulu Seltsi koori esinemised olid oodatud sündmusteks kodumaal ning leidsid tunnustust ka kontsertreisidel välismaale. Eesti meestelaul, mis XX sajandi alguses oli üsna soiku jäänud, hakkas tänu K. Türnpu koori eeskujule uuesti hoogu võtma.

Kord lülitunud eesti muusikaellu, ei piirdunud K. Türnpu aktiivsus nüüd enam ainult Tallinna Meestelaulu Seltsiga. Mõeldes kogu Eesti koorikultuuri käekäigule, algatas ta laulukooride tööd suunava ja laulupidusid korraldava keskse organisatsiooni asutamise mõtte, mis sai teoks 1921. aastal Lauljate Liidu näol.

Kui koorijuhina ja muusikaelu aktivistina pühendus K. Türnpu eesti muusikale alles oma tegevuse viimasel aastakümnel, siis peaaegu kogu tema helilooming (kokku ligi 100 laulu) kuulub eesti kooridele. Koorijuhitöö ja koori väljendusvõimaluste hea tundmine andsid K. Türnpule suurepäraseid kogemusi loominguks. Koorivahendite kasutamisel, eriti meeskoori osas, oli tema meisterlikkus silmapaistev. Parimad laulud võiksid olla eeskujuks veel praegugi.

K. Türnpu koorilooming jaguneb kahte teineteisest tugevasti erinevasse perioodi. Varasel perioodil, kuhu kuuluvad möödunud sajandi lõpul kirjutatud laulud, valitseb ajajärgule omane sentimentaalsusesse kalduv lüürika. Tuntumate lauludena kuuluvad siia «Lahkumise laul» ja «Lauluke, sõua sa».

XX sajandi algus tõi K. Türnpu loomingusse ligi poolteist aastakümmend kestva pausi. Alles 1916. a., alustanud tööd Tallinna Meestelaulu Seltsi kooriga, jätkas helilooja ka loomingulist tegevust, kuid mitte enam tundeliselt ilutsevas vaimus, vaid jõuliselt dramaatilises ja heroilises põhilaadis. Tugeva tundeefekti ja emotsionaalse pinge saavutab K. Türnpu teravate dünaamiliste ja meeleolukontrastide ning suurte dramaatiliste kulminatsioonidega. Selle näiteks võib tuua tema parimad laulud «Mul lapsepõlves rääkis», «Priiuse hommikul» ja «Valvur». Kõik need laulud on patriootilise sisuga. Eriti mõjuv ja jõuline on C. R. Jakobsoni sõnadele kirjutatud «Mul lapsepõlves rääkis», milles kajastub rahvusliku liikumise patriootiline vaim.

Ka lüürilistes lauludes on varase perioodi magusus asendunud kargete

[194] V ja VI üldlaulupidu toimusid 1894. ja 1896. a.

meeleolude ja värvika helikoloriidiga. Eriti inspireeris heliloojat V. Ridala meeleolukas loodusluule, mis on aluseks tema parimatele looduslauludele «Talvine õhtu» ja «Kevade tunne».

Rahvaviiside vastu ei ilmutanud K. Türnpu erilist huvi. Siiski on ta seadnud koorile üksikuid viise, mille hulgast paistab tipuna silma «Meil aiaäärne tänavas».

Kõigi nimetatud laulude võrdlemisel esimese perioodi loominguga ilmneb mitte ainult tundelaadi täielik muutumine, vaid ka kompositsioonitehnilise meisterlikkuse märgatav kasv. Varase perioodi laulude lihtne akordiline struktuur on mitmekesistunud polüfooniliste elementidega ja trafaretne harmoonia asendunud värskemate ja teravamate kooskõladega.

Peale koorilaulude kuuluvad K. Türnpu loomingusse veel mõned soololaulud, nagu «Tasa, tasa, tuulekene», «Üksainus kord», «Igatsus» jt. Need on kirjutatud varasel perioodil ja nagu tolleaegsetele koorilauludelegi on neile iseloomulik lüürilisus, meloodilisus ja tundeküllus.

KÜSIMUSI JA ÜLESANDEID

1. Milline on Peterburi konservatooriumi osa Eesti muusikaelus?
2. Millisesse ajajärku langeb esimeste konservatooriumiharidusega eesti heliloojate tegevuse algus?
3. Jutustage M. Härma muusikalisest tegevusest. Nimetage tema tuntumaid koorilaule ja iseloomustage neid.
4. Andke ülevaade K. Türnpu muusikalise tegevuse peamistest aladest. Võrrelge kuulatud näidete põhjal tema varasemaid ja hilisemaid koorilaule.

Muusikaelu elavnemine ja kunstilise taseme tõus. Heliloomingu žanriline mitmekesistumine XX sajandi alguses

XX sajand tõi endaga kaasa tõusu meie kultuurielus. Ka muusikaelu muutus mitmekesisemaks ja omandas kõrgema kunstilise taseme. Koos sellega süvenes rahvuslik vaim ja algas rünnak sügavale juurdunud saksapärasuse vastu.

Eriti elav kunstiline õhkkond valitses uue sajandi alguses Tartus. Siinsete ürituste hingeks ja initsiaatoriks olid A. Läte ja R. Tobias.

A Läte Tartu muusikaelu juhina ja heliloojana

Aleksander Läte (1860—1948) oli vaatamata oma tagasihoidlikule iseloomule suurepärane organisaator. Töötades noore koolmeistrina Puhjas ja seejärel pikemat aega Nõos, asutas ta mõlemal pool koori (Puhjas ka puhkpilliorkestri) ning viis ümbruskonna muusikaelu heale järjele. Sel ajal tugines A. Läte peamiselt J. Cimze seminarist saadud teadmistele, millele andsid lisa mõned Tartu muusikaõpetajatelt võetud eratunnid. Konservatooriumi pääsemist takistasid kasinad sissetulekud. Alles täies meheeas, 35-aastasena, suutis A. Läte teostada oma ammuse unistuse ja astus Dresdeni konservatooriumi. Lõpetanud õpingud juba kahe aasta pärast, töötas ta mõnda aega Nõos ning 1900. aastal asus elama Tartusse. Järgmised 7 aastat kujunesid A. Lätte muusikalise tegevuse kulminatsiooniks.

A. Lätte tähtsamaks ürituseks on esimese eesti sümfooniaorkestri asutamine. Keelpilliansambleid ja isegi väikesi sümfooniaorkestreid tegutses meil varemgi, kuid neis mängiti lihtsamat, peamiselt meelelahutuslikku repertuaari. A. Läte seadis eesmärgiks tõsise sümfoonilise muusika viljelemise. Juba esimesel esinemisel, mis toimus 1900. a. sügisel, sai üliõpilastest, kooliõpetajatest ja suurematest koolipoistest koosnev orkester hakkama isegi F. Schuberti «Lõpetamata sümfooniaga». Nii see kui ka teised esitatud teosed tulid «karvapealt kuuldavale», nagu märgib K. A. Hermanni ülimalt vaimustatud arvustus, mis lõpeb üleskutsega eesti heliloojatele: «Ei meil jää muud soovida kui hüüame: Eesti heliloojad sünnitagu meile sümfooniaid, küll meie mängumehed nende kuuldavale toomisega valmis saavad!» [195] Ning juba järgmisel kontserdil, mis toimus vähem kui poole aasta pärast, oligi kavas A. Lätte avamäng «Kalevala».

Tiivustatuna edust muutus A. Läte veelgi ettevõtlikumaks: kavatsedes hakata esitama ka vokaal-sümfoonilisi suurvorme, asutas ta meeskoori ning seejärel suure segakoori. Kui 1904. a. saabus Peterburist Tartusse Rudolf Tobias, sai A. Läte endale asjatundliku kaastöölise. Koos R. Tobiasega toodi publiku ette mitmed kantaadid ja oratooriumid.

A. Lätte ja R. Tobiase koostöö aastatel saavutas Tartu eesti seltskonna muusikaelu haripunkti. Sakslastel, kes linna muusikaelule siiani tooni andsid, tuli taanduda ja loovutada juhtiv osa eestlastele. Muusikaliste sündmuste suurejooneliseks kulminatsiooniks kujunes 1906. a. «Vanemuise» teatrimaja avamise puhul korraldatud pidulik sümfoonia- ja koorikontsert, mille kavva olid võetud juba ainuüksi eesti heliloojate teosed.

Pingeline töö mõjus A. Lätte mitte just tugevale tervisele. 1907. a. oli ta sunnitud arstide soovitusel loobuma igasugusest väsitavast tegevusest, sealhulgas ka laiemast muusikalisest tööst. A. Läte elas veel 40 aastat, kuid nii aktiivset aega kui sajandi esimesed aastad tema tegevuses enam ei tulnud.

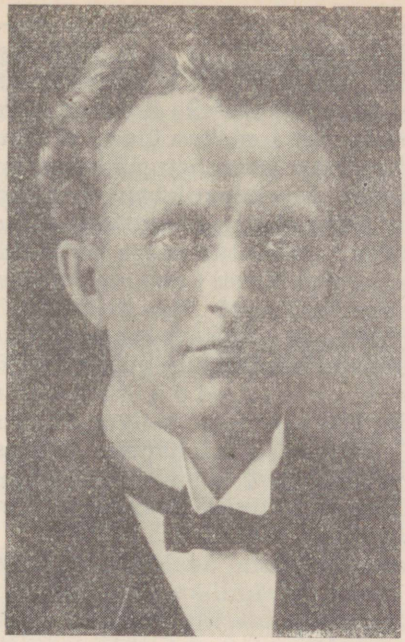
Ka heliloojana oli A. Läte kõige aktiivsem möödunud sajandi kahel viimasel ja käesoleva sajandi esimesel aastakümnel. Nagu meie teistegi tolleaegsete komponistide loomingus, nii kuulub ka A. Lätte teoste hulgas põhiosa koorilaulule. A. Lätte stiil muutus märgatavalt sedamööda, kuidas täienes tema haridus. Kõige varasemad laulud ei ulatu kõrgemale asjaarmastajalikust tasemest ja enamik neist, sealhulgas ka noorusaegse loomingu üks populaarsemaid laule «Kuldrannake», kannatab saksa liedertafelliku stiili tugeva mõju all. Üsna varsti asendub aga sentimentaalne ilutsemine kargema ja mehisema tundelaadiga. Ka harmoonia on muutunud keerulisemaks. Väga iseloomulikuks saab A. Lätte lauludele vaheldusrikas ja aktiivne rütm. Mainitud jooned avalduvad ka tema kõige tuntumates lauludes «Malemäng», «Kostke laulud», «Laul rõõmule» ja «Pilvedele». Nimetatuist tuleks eriti esile tõsta dramaatilise kulminatsiooniga meeleoluderikast meeskoorilaulu «Pilvedele», mis on kogu meie meeskooriloomingu paremaid saavutusi.

Kooriloomingu kõrval katsetas A. Läte ka teiste žanridega. Ta oli esimese eesti sümfoonilise teose (avamäng «Kalevala»), esimese eesti keelpillikvarteti ja esimeste eesti soololaulude autor. Seega võib A. Lätet nimetada teerajajaks, kes mitmekesistas eesti heliloomingut uute žanridega. Võrreldes koorilauludega on aga tema teiste teoste muusikaline väärtus tagasihoidlikum, mistõttu praeguseni on neist püsima jäänud ainult mõned soololaulud («Primula veris», «Kiigelaul»).

Pärast loobumist avalikust muusikaelust tegeles A. Läte ka mitmete muusikateoreetiliste küsimustega, uurides klaveritehnikat, häälekooli, akustikat ja muid probleeme.

---

[195] «Postimees» 1900, nr. 262.



Rudolf Tobias.

R. Tobias — esimene suurkuju eesti heliloomingus

Rudolf Tobias (1873—1918) saabus Tartusse 1904. a. Peterburist, kus ta pärast konservatooriumi lõpetamist oli mõnda aega töötanud organistina. Koos A. Lättega organiseeriti kontserte ning valmistati nende jaoks ühiselt ette mitmed vokaal-sümfoonilised suurteosed, teiste hulgas G. F. Händeli oratoorium «Judas Makkabeus» ja kontsertettekandes W. A. Mozarti ooper «Don Juan». Lisaks sellele esines R. Tobias ka oreli- ja klaverikunstnikuna, paistes eriti silma hiilgavate improvisatsioonidega. Olles suureandeline ja sügav kunstnik, tõi R. Tobias Tartu muusikaellu palju värskust. Oma kvaliteetse tegevuse ja kõrgete kunstinõuetega hoogustas ta tublisti eesti helikunsti edasiminekut ja püüdis head klassikalist muusikat propageerides parandada rahva liedertafellikest lauludest rikutud maitset.

Kahjuks kestis R. Tobiase tegevus Tartus ja üldse Eestis väga lühikest aega. Juba nelja aasta pärast — 1908. aastal — siirdus ta Lääne-Euroopasse, lootes sealt leida paremaid elamis- ja loomistingimusi. Tagasi kodumaale R. Tobias enam ei pöördunud. Ka maetud on ta võõrsile — Berliini, kus ta alates 1912. aastast töötas Saksamaa tolleaegse parima muusikaülikooli — Berliini Kõrgema Muusikakooli õppejõuna.

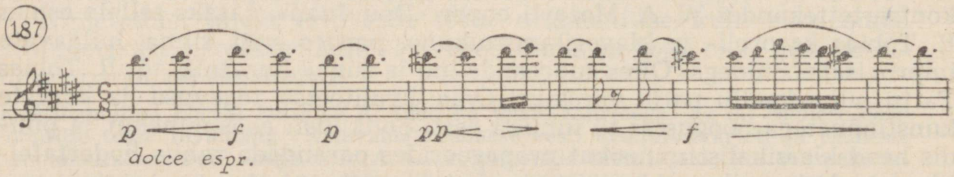
R. Tobiase peamine tähtsus eesti muusikaajaloos ei seisne siiski mitte niivõrd tema muusikalis-ühiskondlikus ja kontserttegevuses, kuivõrd just tema looming us. R. Tobias on meie heliloojate hulgas esimene suurkuju — selle sõna täies haardes. Esiteks ilmuvad temast alates eesti muusikasse uued žanrid, mida siin seni kas üldse ei olnud või mille loomiskatsetused polnud veel andnud täisväärtuslikke teoseid. Teiseks on R. Tobiase looming silmapaistev ka kunstiküpsuse ja kompositsioonimeisterlikkuse poolest. Olles vähenõudliku diletantismi ja liedertafelluse — heliloo ja enda sõnu kasutades «ärakantud saksa siidseeliku» — raevukas vastane, on Tobias oma loomingus täiesti vaba meie varasemas muusikas maad võtnud magusast sentimentaalsusest. Ka helikeele modernsuselt ulatub tema looming kaugelt üle meie tolleaegse muusika keskmise taseme.

R. Tobiase peatähelepanu keskendub suurvormidele. Ta on meie esimesi silmapaistva sümfonistitalendiga heliloojaid. Kesksel kohal R. Tobiase teoste hulgas on oratooriumid («Sealpool Jordanit», «Joonas») ja kantaadid («Johannes Damaskusest», «Ecclesia»), milles ilmnevad eriti selgelt tema loomingu kõige iseloomulikumad omadused: sügav filosoofiline sisu, tugev dramatism, jõuliselt emotsionaalne väljendusviis ning uudne ja julge helikeel.

R. Tobiase lennukas fantaasia avaldub ka instrumentaalloomingus. Siingi on ta teerajaja: tema keelpillikvartetid ja trio panevad aluse eesti kammermuusikale, «Kontsertpala» klaverile ja orkestrile on esimeseks eesti instrumentaalkontserdiks ning pateetiline avamäng «Julius Caesar» (W. Shakespeare'i samanimelise tragöödia ainetel) kuulub koos A. Lätte avamänguga «Kalevala» ja A. Kapi «Don Carlosega» eesti sümfooniliste teoste avakolmikusse. [196]

R. Tobiase küllalt arvukast instrumentaalloomingust [197] on üheks tuntumaks keelpillikvarteti *c-moll* III osa, mida esitatakse ka keelpilliorkestrile kohandatuna «Öö pa la» («Nokturn») nime all.

«Ööpala» muusika väljendab hellust ja vaikset õnnetunnet. Lühikese õrn-värelev sissejuhatuse järel ilmub igatsev esimene teema kõrges registris:



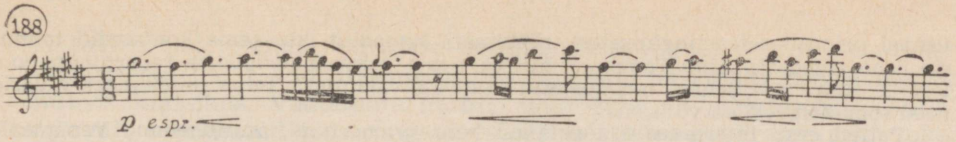
Varsti järgneb sellele uus südamlik ja unistav viis.

---

[196] «Kalevala» ja «Julius Caesar» on mõlemad kirjutatud ühel aastal (1896), kuid «Kalevala» ettekanne toimus varem. «Don Carlos» on loodud 1899. a.

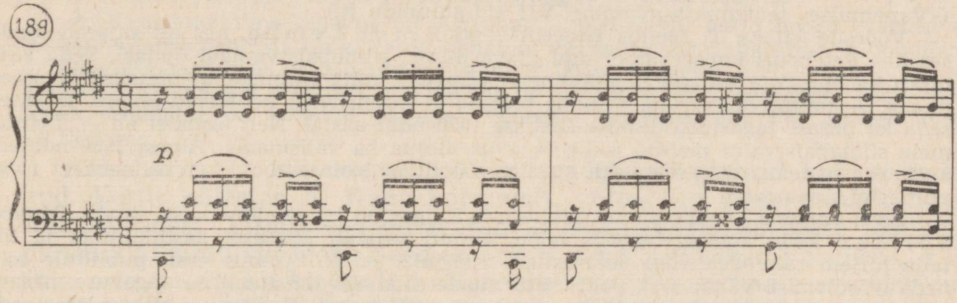
[197] Peale nimetatud teoste kuuluvad siia veel 2 klaverisonatiini, «Lastepalad» klaverile, orelipalad, «Capriccio» orkestrile eesti rahvaviisi «Vares vaga linnukene» teemale jt.

188



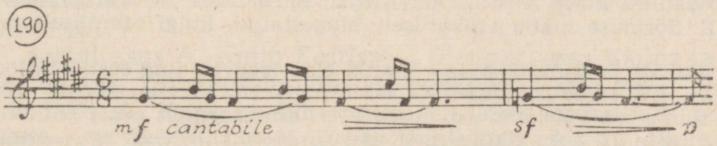
Need kaks laulvat ja tundesooja teemat on kolmeosalise vormi (ABA) esimese osa (A) aluseks. Teises osas (B) muutub meeleolu erksamaks, pisut rahutukski. Selle mulje loob pidevalt korduv rütmimotiiv, mis on teise osa tähtsamaks kujundiks:

189



Ent ka sellel foonil kõlab igatsev ja unelev viis:

190



Kolmas osa kordab esimest, kuid tunduvalt lühendatult. Öömeeleolud hajuvad vaikusse.

Koorilaulul, meie varasema heliloomingu põhižanril, on R. Tobiase teoste hulgas kõrvalisem tähtsus. Kuid nagu R. Tobiase muu looming, nii on ka tema vähesed koorilaulud erakordselt ilmekad ja meisterlikud. Tuntumad neist on ülev ja monumentaalne «Largo» ning kelmikalt naljatlev «Varas».

Interpreteeriva helikunsti mitmekesistumine

Eesti muusikaelu hoogne tõus XX sajandi alguses avaldab mõju ka interpreteerivale helikunstile. Möödunud sajandi lõpus võis meie rahvas tutvuda vaid orelimuusikaga. Selle kõige agaramaks populariseerijaks oli Miina Härma, kelle tööd XX sajandi alguses jätkasid Rudolf Tobias, August Topman ja teised orelikunstnikud. Ent organistide kõrvale ilmusid nüüd juba ka lauljad, pianistid ja viiuldajad.

Laiemates hulkades said eriti armastatuks laulusolistid, eesotsas eesti esimese lauljatari Aino Tammega. Aino Tamm on laulnud paljudes suurlinnades — Pariisis, Londonis, Moskvas, Peterburis ja mujal, kuid ta ei pidanud paljuks esinemist ka oma väikese kodumaa kõige kaugemates kolgastes (kuigi mõnikord tuli seda teha

üsnagi primitiivsetes tingimustes), rääkimata linnadest, kus tema kontserdid toimusid üsna sagedasti. Aino Tamm oli tõeline o m a rahva kunstnik ka repertuaari poolest — suure osa sellest moodustasid eesti rahvalaulud. Tema ettekandes kõlasid need esmakordselt ka välismaal.

Paljud eesti interpreedid, lõpetanud konservatooriumi, asusid elama Venemaale või Lääne-Euroopasse, kus võrreldes meie tingimustega olid tol ajal soodsamad võimalused muusikaliseks tegevuseks. Pikaks ajaks jäi võõrsile ka esimene eesti diplomeeritud klaverikunstnik Theodor L e m b a, kes lõpetas Peterburi konservatooriumi käesoleva sajandi alguses. Ent esinemiste kõrval Saksamaal, Prantsusmaal ja Venemaal ei jäänud T. Lemba eemale ka kodumaa muusikaelust. Korduvalt andis ta kontserte Eesti linnades ning sisustas oma esinemistega meie muusikaelu suursündmusi («Vanemuise» teatrimaja avamine, VII üldlaulupidu jt.).

Võõrsile jäi ka T. Lemba noorem vend A r t u r L e m b a, kes oli sajandi alguses üks Peterburi konservatooriumi klaveriklassi silmapaistvamaid õpilasi. Seda kinnitab ka õpingute hiilgav lõpetamine kuldmedali ning Rubinsteini-nimelise eripreemiaga — kontsertklaveriga.[198] Kohe alustas ta intensiivset kontserttegevust, jätkates seda ka pärast tagasipöördumist Eestisse 1920-ndal aastal. Neil aegadel oli A. Lemba meie silmapaistvaim pianist, kelle tegevus ulatus ka välismaale. Alates 1930-ndatest aastatest esinemised harvenesid, kuid täielikult ei loobunud A. Lemba nendest isegi viimastel eluaastatel.

Eesti vanema generatsiooni viiuldajate hulgas on kõige silmapaistvamaks Eduard S õ r m u s, kelle kontserttegevus algas samuti sajandi esimesel aastakümnel ja tõi talle hiljem rahvusvahelise tunnustuse. Kahjuks sai E. Sõrmus eesti publikule esineda võrdlemisi vähe, sest poliitiliste vaadete ja revolutsioonilise tegevuse pärast pidi ta suurema osa elust veetma pagulasena välismaal. E. Sõrmus oli proletariaadi kunstnik. Hüljates kodanliku kontserdipubliku, esines ta eriti meelsasti töölistele, sageli otse töökohtades, vabrikutes ja kaevandustes. «...ja ma lähen maalt maale, riigist riiki ja kuulutan, vaimustan töölisi igal pool oma kandle, oma viiuliga klassivõitlusele kodanlise klassi vastu,» kirjutas E. Sõrmus ise.[199] Kaasaegsete tunnistust mööda oli E. Sõrmuse mäng erakordselt hingestatud, kuigi tehniliselt mitte täiesti laitmatu.

Instrumentaal- ja laulusolistide küllaltki elav tegevus ning eesti sümfooniaorkestrite tekkimine XX sajandi alguses kajastub ka ü l d l a u l u p i d u d e repertuaaris: 1910. aastal toimunud VII laulupeo kavva võeti esmakordselt peale laulu- ja pasunakooride esinemiste ka kaks sümfooniakontserti, Mozarti «Reekviemi» ettekanne ning solistide kontsert, kus esinesid peaaegu kõik meie tolleaegsed nimekad interpreedid. Lisaks sellele andis Aino Tamm veel iseseisva rahvalaulude õhtu.

A. Kapp — üks silmapaistvamaid eesti sümfoniste

R. Tobiase järel teine eesti heliloomingu suurkuju ja üks meie silmapaistvam sümfonist on A r t u r K a p p (1878—1952).

A. Kapi muusikalised kalduvused avaldusid varakult. Sündinud Suure-Jaani ärksa vaimuga köstri peres, mängis ta juba 10-aastasena nii hästi orelit, et võis kirikus isa asendada. 13-aastaselt alustas ta õpinguid Peterburi konservatooriumis[200], esialgu oreli-, hiljem paralleelselt ka kompositsiooniklassis. Juba konservatooriumiajast pärinevad mõned A. Kapi tuntud teosed, nagu eksamitööna kirjutatud dramaatiline avamäng sümfooniorkestrile «Don Carlos» (F. Schilleri samanimelise tragöödia ainetel), koorilaulud «Mu süda», «Palumine» («Paista mulle, lahke päike») jt.

---

[198] A. Lemba lõpetas ka kompositsioonieriala medaliga — suure hõbemedaliga.
[199] «Edasi» 1932. a., nr. 123.
[200] Tol ajal oli Peterburi konservatooriumis alaealiste jaoks ettevalmistuskursus, kus õpetati ka üldhariduslikke aineid.

Erilist esiletõstmist varajase perioodi loomingust väärib aga romanss «Metsateel» (K. E. Söödi sõnad), mis on üks paremaid soololaule eesti muusikaklassikas. Vaatamata autori noorusele on «Metsateel» küps ja sügavalt tunnetatud teos ning võrreldes teiste meie varasemasse vokaallüürikasse kuuluvate lauludega (A. Lätte, M. Härma ja K. Türnpu laulud) emotsionaalselt jõulisem ja dramaatilisem.

Peale konservatooriumi lõpetamist ei pöördunud A. Kapp tagasi kodumaale. Tervelt 20 aastaks (1900—1920) jäi ta Venemaale, tegutsedes suurema osa sellest ajast Eestist hoopiski kaugel — Astrahanis.

A. Kapi energiline tegevus tõi Astrahani muusikaellu palju hoogu. Temast sai siinsete muusikaürituste hing. Ta oli kohaliku muusikakooli direktoriks ja õppejõuks, organiseeris kontserte ja ooperietendusi ning jätkas tegevust orelikunstnikuna. Mis puutub A. Kappi kui organisti, siis hakkas ta esinema juba üliõpilasena. Tema meisterlik orelimäng on kõlanud paljudes Venemaa linnades, ulatudes mitmel korral ka Eestisse.

Astrahani perioodil sidemed kodumaaga küll nõrgenesid, kuid ei katkenud. Eestit külastas A. Kapp korduvalt, võttes osa meie muusikalistest suurpäevadest. Viimastega on seotud ka kaks Astrahani-aegse loomingu paremikku kuuluvat teost. Need on orkestriteos «Süit eesti viisidest», mille kaks esimest osa on kirjutatud «Vanemuise» uue teatrimaja avamispidustusteks 1906. a., ning patrioötiline kantaat «Päikesele» (M. Veske tekst), mis kanti ette «Estonia» teatrimaja avamisel 1913. a. «Süit eesti viisidest» on esimene sümfooniline teos eesti muusikas, mille aluseks on meie rahvaviisid (kasutatud on viise «Tule koju», «Laulge, poisid», «Kus sa käisid, sokukene?» jt.).

1920. aastal asus A. Kapp Eestisse. Lühemat aega töötas ta dirigendina «Estonia» teatris, pühendudes ühtlasi pedagoogilisele tööle Tallinna Konservatooriumis. A. Kapp on lähetanud ellu kõik kodanlikul perioodil Tallinna Konservatooriumi lõpetanud heliloojad (kokku üle 40). Nende hulgas on E. Aav, R. Päts, E. Kapp, G. Ernesaks jt.

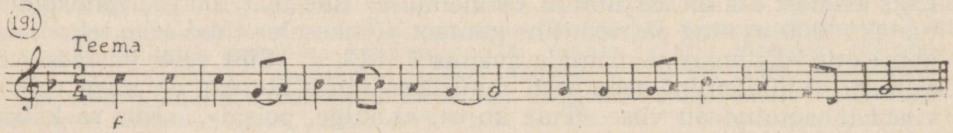
Pedagoogilise töö kõrval jätkas A. Kapp endise aktiivsusega looming u l i s t tegevust. Ta kirjutas žanrilt mitmekesist muusikat (oreli- ja orkestriteoseid, oratooriumi «Hiiob», kammeransambleid, koori- ja soololaule). A. Kapi kodanliku perioodi loomingus, nagu varemgi, on ülekaalus instrumentaalteosed. Sellejuures köidavad teda järjest rohkem s u u r v o r m i d, mis pakuvad avaramaid võimalusi muusikaliste mõtete laiemaks sümfooniliseks arendamiseks. Juba varasemate teoste põhjal («Don Carlos», «Süit eesti viisidest» jt.) võis A. Kappi pidada R. Tobiase kõrval eesti teiseks suuremaks sümfonistiks, kodanliku perioodi looming annab tema sümfoonilise meisterlikkuse kasvust veelgi paremat tunnistust.

Siiski saavutas A. Kapp loomingulise kõrgvormi alles nõukogude perioodil. Selle perioodi looming ületab varasemate aegade saavutused nii väärtuselt kui mahult. Vanameistri produktiivsus on lausa üllatav, seda enam, et aastaid oli tal turjal juba 70 ringis. Jäädes endiselt truuks instrumentaalsetele suurvormidele, kirjutas A. Kapp oma seitsme viimase eluaasta jooksul (1945—1952) 4 sümfooniat (varasemast ajast pärineb ainult üks), viimase orkestrisüidi (süit nr. 4), 3 instrumentaalkontserti orkestriga ja teisi teoseid.

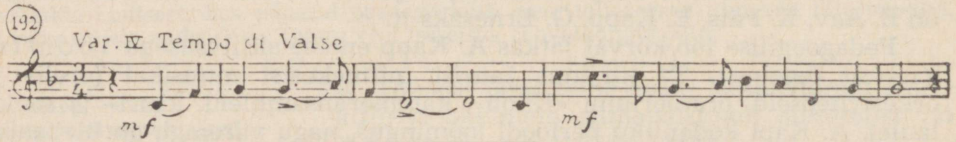
A. Kapile oli eeskujuks loomingus klassikaline muusika, millesse ta suhtus suure lugupidamisega. Nagu Bach, Beethoven, Tšaikovski ja mitmed teised möödunud aegade muusikasuurused, nii püüdis temagi oma teostes kajastada laiahaardelisi üldinimlikke teemasid ja filosoofilisi probleeme. Tema loomingut, eriti sümfooniaid, iseloomustab tõsine ja süvenenult mõtisklev laad. Sellejuures armastab ta — jõuline kunstnikunatuur, nagu ta oli — monumentaalsust ja kaldub sageli pingelisse dramatismi.

A. Kapi üldisest loomingulaadist erineb teatud määral tema kõige suurema tunnustuse — riikliku preemia saavutanud teos — IV, nn. «Noortesümfoonia». Kui A. Kapi teistes suurteostes on sügavat filosoofilisust, paiguti isegi rusuvat raskemeelsust, siis «Noortesümfoonia» on helgem, nooruslikum ja rõõmsam ning ka helikeelelt lihtsam. Pühendades selle teose nõukogude noortele, märkis ka helilooja ise: «Oma Noortesümfoonias ma ei illustreeri kannatust või kurbust, vaid annan üle noorte elurõõmu, tahtes ergutada noorte energiat ja head tahet.»

«Noortesümfoonia» on 4-osaline. I osas valitsevad rühikad ja energilised meeleolud ning erksad tantsulised kujundid. II osas rakendab A. Kapp oma lemmikvormi — variatsioone. Eepilist laadi mehine rahvalaululik teema



saab varieerudes uue ilme, muutudes viimases, neljandas variatsioonis mahedaks ja sujuvaks valsiks:



Variatsioonidele järgneb mõtisklev III osa ja hoogne, eesti ja vene viisidel põhinev finaal, millega autor tahtis sümboliseerida rahvaste sõprust.

M. Lüdigi mitmekülgne muusikaline tegevus

XX sajandi alguses, peaaegu ühel ajal A. Kapiga, ilmus meie muusikaellu veel üks nimi — Mihkel Lüdig (1880—1958). Tema esimene vastutusrikkam esinemine eesti publiku ees toimus Viljandi seltsi «Koit» juubelikontserdil 1904. aastal. Juhatades koori tutvustas ta end ühtlasi ka heliloojana juubeliks loodud koorilauluga «Koit», mis püsib tänini meie kooride repertuaaris ja on olnud korduvalt ka laulupidude kavas.

Varsti seisis M. Lüdig uuesti dirigendipuldis («Vanemuise» avamisel 1906. a., VII üldlaulupeol 1910. a. ning mõnedel laulu- ja muusikapäevadel), kuid tema esinemised koorijuhina Eestis, nagu orelikontserdidki, olid vaid külalisesinemised. Pärast Peterburi konservatooriumi lõpetamist (1904) ei tulnud ta tagasi kodumaale, vaid jäi Peterburi. Siin pühendas ta suure osa oma energiast kohalike eesti seltside muusika-

elu edendamisele. 1908. aastal organiseeris ta Peterburis isegi sümfooniakontserdi eesti heliloomingust, mida ta ise ka juhatas.[201]

Asunud 1918. a. Tallinna, jätkas M. Lüdig tegevust koorijuhina ja orelikunstnikuna. Kuid suurimat ettevõtlikkust ilmutas ta sel ajal muusikaelu organisaatorina. M. Lüdig võttis osa esimese eesti kõrgema muusikaõppeasutuse — Tallinna Kõrgema Muusikakooli rajamisest 1919. a.[202] Tema kui esimese direktori õlgadel lasusid organiseerimistöö pearaskused nii majanduslikes kui ka õppetööd puudutavates küsimustes. Energiat jätkus M. Lüdigil aga samal ajal veel muukski — muusikakirjastuse, muusikaääri («Esto-Muusika») ja klaverivabriku asutamiseks.

1925. a. rändas M. Lüdig Argentiinasse, Buenos Airesesse. Kuid lootused siit soodsamaid elutingimusi leida ei täitunud ning igatsus kodumaa järele tõi helilooja juba mõne aasta pärast Tallinna tagasi.

Oma elu viimase veerandsajandi (1932—1958) elas M. Lüdig kodukandis — Pärnus ja seejärel Vändras.

Vabanenud suuremast töökoormusest praktilistel muusikaaladel (koorijuhi-, organisti-, organisaatoritegevusest), alustas M. Lüdig Vändras uuesti loomingulist tööd, mis vahepealsetel aastatel oli peaaegu täiesti soiku jäänud. M. Lüdigi loominguline tegevus jagunebki ajaliselt kahte perioodi: sajandi algus, mil ta elas Peterburis, ja ajavahemik alates 1940. aastast kuni surmani.

M. Lüdigi loominguline pärand ei ole eriti mahukas. Selle põhiosaks on kümmekond sümfoonilist teost ja umbes poolsada koorilaulu, teistel žanridel on suhteliselt väike tähtsus.

Kõige populaarsema osa moodustavad koorilaulud. Mitmed neist kuuluvad eesti kooriklassikasse. M. Lüdigi kooriloomingus domineerib lüürika, kuigi tema tuntumad laulud on meeleoludelt üsna mitmekesised: jõuline ja pidulik patriootilise sisuga «Koit» («Laulud nüüd lähevad»), rahvalaulutaoliselt lihtne «Kiigelaul», salapärane, teravate kontrastidega «Põlismetsa järv» ning pingeliselt dramaatiline «Mets» («Tuul maruks tõusis»).

Orkestrikomponistina kuulub M. Lüdig eesti vanimate sümfonistide hulka — ka tema esimesed sümfoonilised teosed on loodud käesoleva sajandi alguses. Elades kaasa A. Lätte poolt Tartus asutatud eesti sümfooniaorkestri edule, pühendas temagi oma esimesed sümfoonilised teosed kodumaa kultuurisündmustele. Nii on «Avamäng-fantaasia nr. 1» loodud «Vanemuise» teatrihoone avamispidustusteks (1906), süit «Lembitu» Tartu muusikapäevaks (1909) ja sümfooniline pilt «Jaaniöö» VII üldlaulupeo raames toimunud sümfooniakontserdiks (1910). M. Lüdigi parimateks sümfoonilisteks teosteks on «Avamäng-fantaasia nr. 1» ja «Jaaniöö».

Võrreldes M. Lüdigi sümfoonilist loomingut meie teiste vanimate sümfonistide, eriti A. Kapi ja R. Tobiase teostega, näeme, et see on nii sisult kui helikeelelt tunduvalt lihtsam. M. Lüdigile ei ole omased avarad ja laiemat sümfoonilist arendust võimaldavad suurvormid ning nendesse kätketud filosoofiline sügavus ja teravad konfliktid. Tema alaks on lüürilistest meeleoludest kantud miniatuurid, mille hingeks on laulev ja südamlik meloodia.

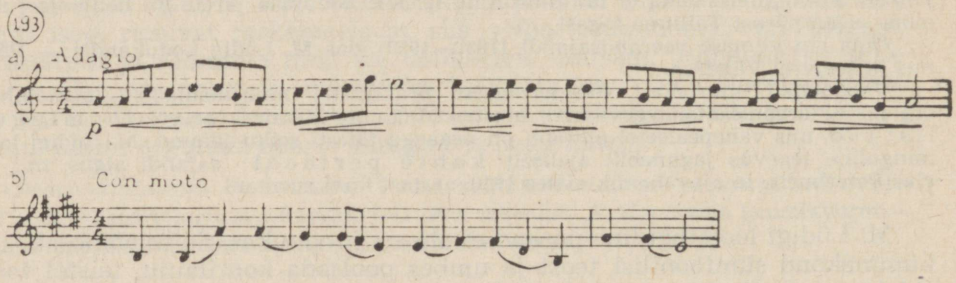
---

[201] Sellel kontserdil kanti ette A. Lätte avamäng «Kalevala», kaks osa A. Kapi Süidist nr. 1, M. Lüdigi «Avamäng-fantaasia nr. 1» jt. teoseid.

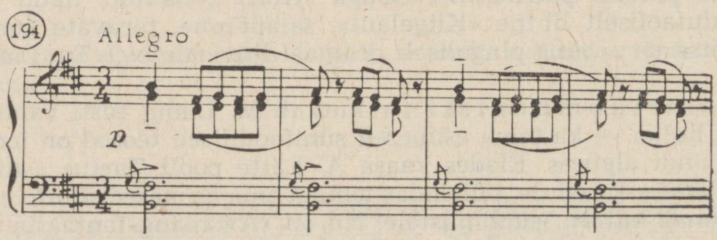
[202] 1925. a. nimetati Tallinna Kõrgem Muusikakool ümber Tallinna Konservatooriumiks.

Heaks näiteks M. Lüdigi sümfoonilise loomingu lihtsusest, üldmõistetavusest ja rahvuslikkusest on sümfooniline pilt «J a a n i ö ö», mille loomise ajendiks on samanimeline muinasjutuline maalikunstiteos [203]. M. Lüdig ühendab oma sümfoonilises pildis fantastika lüüriliste ja rahvaolustikuliste kujunditega.

«Jaaniöö» ülesehituse aluseks on kolmeosaline vorm. Esimene osa loob maalingu jaaniööst, mille salapärastesse värvidesse sekkub kaks rahvaviisile lähedast lihtsat lüürilist teemat:



Lühike kiiretempoline keskmine osa tekitab kujutluse rahvatantsudega kiigepeost. Keelpillide pikad helid meenutavad siin torupillibassi, mis on taustaks puupillide elavale tantsuviisile:



Kiigepeo katkestab vaikus ja uuesti kõlab esimese osa lüüriline teema, luues pildi saabuvast hommikust.

KÜSIMUSI JA ÜLESANDEID

1. Milles seisneb R. Tobiase suurus ja tema peamine tähtsus eesti muusikaajaloos?
2. Jutustage lühidalt R. Tobiase loomingust. Millised žanrid on selles esikohal? Kuulake R. Tobiase «Ööpala» ja iseloomustage selle muusikat.
3. Nimetage A. Kapi tähtsamaid teoseid ja iseloomustage tema muusikat.
4. Milliseid meeleolusid väljendab A. Kapp oma IV sümfoonias? Mille poolest erineb see teos tema varasematest suurteostest?

---

[203] Maali autoriks on vähetuntud kunstnik A. Promet, kellega M. Lüdig tutvus käesoleva sajandi alguses.

Rahvusliku väljenduslaadi taotlused koorimuusikas

M. Saar eesti rahvuspärase muusikastiili rajajana

XX sajandi esimesse aastakümnesse, aega, mil meie muusikaellu ilmusid R. Tobias, A. Kapp ja M. Lüdig, ulatub ka ühe meie suurema ja omapärasema helimeistri Mart Saare (1882—1963) muusikalise tegevuse algus. M. Saare teened eesti muusikaajaloos on erakordselt suured: taotledes oma loomingus järjekindlalt rahvuslikku omapära, pani ta aluse klassikalistele rahvuslikkudele traditsioonidele eesti helikunstis.

Rahvuslikust kunstist osati meil lugu pidada varemgi — rahvaviise leidub peaaegu kõikide varasemate heliloojate loomingus, alates asjaarmas-



Mart Saar Hüpassaares.

tajatest-koorikomponistidest A. Kunileidist ja A. Thomsonist ning lõpetades sümfoonilise muusika meistri A. Kapiga. Ent alles M. Saar suutis tungida sügavamale rahvaloomingu olemusse ning paremini kui ükski teine enne teda helides väljendada meie rahvale omast karget mõtte- ja tundelaadi. Tema suhtumine muistsesse muusikasse on loov: ta hoiab küll teadlikult alles selle põhiomadused, kuid sulatab rahvamuusika harmoonilised, rütmilised ja meloodilised võtted meisterlikult ühte tänapäeva kõlavahenditega.

Rajada teed rahvuslikule muusikale ei olnud kerge. Laialt levinud saksa liedertafellike laulude pinnapealsus ja magus sentimentaalsus oli rikkunud rahva maitse ning võõrutanud ta omaenese muistsetest viisidest. Pealegi tundus M. Saare julge, uudsete kõlakombinatsioonidega helikeel liedertafelliku laulu või paremal juhul vana klassikalise muusikaga harjunud kuulajale harjumatult modernne. Seetõttu ei suudetudki M. Saare kunsti kohe täiel määral mõista ning suhtumine tema loomingusse oli esialgu üsnagi teravalt arvustav. Kuid 20-ndate aastate lõpupoole pääses uus, kaasaegse väljenduslaadiga rahvuslik suund võidule. M. Saare looming saavutas tunnustuse ning tema poolt rajatud tee leidis juba ka jätkajaid uue põlvkonna heliloojate poolt (E. Tubin, E. Aav, T. Vettik, R. Päts jt.).

M. Saar on pärit Suure-Jaani lähistelt Hüpassaarest, metsade, soode ja rabade keskelt, kus tema isa, nagu varem vanaisagi, pidas metsavahiametit. Hüpassaare laante laulud äratasid tulevases heliloojas juba varakult armastuse looduse vastu, mis hakkas tuhandeis varjundeis helisema ka tema loomingus.

Kiindumus muusikasse sai alguse samuti varases lapseeas. Juba enne kooliiga õppis poiss iseseisvalt selgeks noodid ja mängis vanaisa meisterdatud orelil läbi kõik kodus leiduvad noodiraamatud. Hiljem, Suure-Jaani kihelkonnakoolis, ei olnud õpilaste hulgas M. Saarest osavamat orelimängijat. Noorukis küpses kindel otsus muusikat õppida, ehkki metsavahipere majanduslikud võimalused olid üpris kasinad. Kuid sügav kutsumus aitas trotsida rahapuudust ja tühja kõhtu ning raskuste kiuste jõudis M. Saar 1907. a. Peterburi konservatooriumi oreliklassi lõpudiplomini. Hiljem täiendas ta end veel mõned aastad kompostsiooni alal, elades vaheldumis Peterburis ja meie tolleaegses kultuurikeskuses Tartus. Viimane jäi M. Saare elukohaks kuni 1921. aastani. Neil aegadel tegutses M. Saar muusikatundide andjana, organistina ja pianistina, paistes silma oma andekate ja originaalsete improvisatsioonidega. Ent esiplaanil oli siiski looming. Ka hiljem, ku M. Saar töötas juba kompositsooniprofessorina Tallinna Riiklikus Konservatooriumis, ei kaalunud pedagoogiline töö loomingut üles. M. Saarel on meie rahvusliku muusikakaadri kasvatamisel küll kahtlemata suured teened, kuid vaikne süvenemine loomingusse vastas tema tagasihoidlikule ja äärmiselt delikaatsele iseloomule paremini kui suuremat välist aktiivsust nõudev praktiline muusikatöö.

M. Saar oli väga viljakas komponist. Tema loominguline ind ei raugenud ka kõrges eas. Kuni viimaste elupäevadeni, olles jõudnud juba üle 80-nda eluaasta künnise, lõi ta haigenagi aina uusi teoseid, mis olid ikka endistviisi filigraanselt viimistletud, vormilt täiuslikud ning mille helikeel pidas sammu ajaga.

M. Saart köitsid esmajoones vokaalmuusika žanrid, instrumentaalteostel on tema loomingus tunduvalt väiksem tähtsus. Eriti suurel hulgal on ta loonud k o o r i l a u l e kõikidele kooriliikidele. Need moodustavad umbes

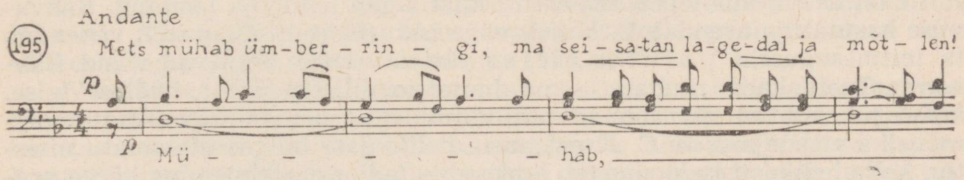
kolm neljandikku tema teostest. Ka on koorilauludes rahvuslik kõlakoloriit teiste žanridega võrreldes tugevam. Paljude laulude tekstid pärinevad rahvaloomingust ning siit on välja kasvanud ka viisid, rütmid ja harmoonia. Meeleolukalt iseloomustab M. Saare laululoomingut talle pühendatud nekroloogis G. Ernesaks: «Hüpassaare metsade võluri kangastelgedel on kootud sadu laululinikuid. Leelolõimeks on olnud peaaegu alati rahvaviis. Kuidas küll vanad runomustrid meistri käe all vikerkaaretsema on löönud. Millised vormid ja värvid! Milline maitse ja viimistlus!»[204]

Huvi rahvaloomingu vastu ärkas M. Saares juba konservatooriumis, kus selle peamiseks virgutajaks oli tema kompositsiooniõpetaja N. Rimski-Korsakov. Seda kiindumust süvendasid veelgi kaks koolivaheaegadel sooritatud rahvaviiside kogumise retke.

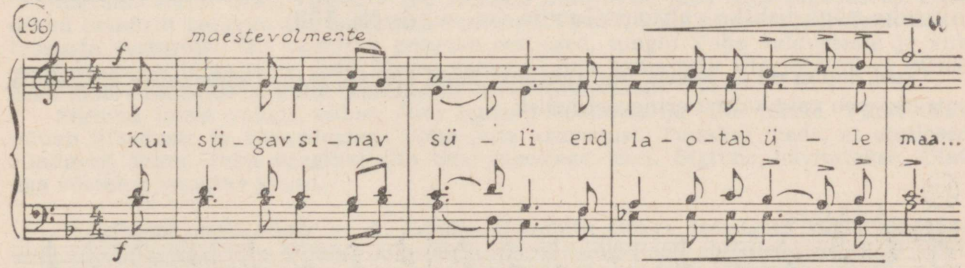
Tuntumad rahvaloomingu kujunditest väljakasvanud laulud on «Tudu, tudu, tuvikene», «Jaan läheb jaanitulele», «Kõver kuuseke», «Tere, kuusi, tere, petäij», «Sie om leelo liinast tuodu» ja üks populaarsemaid laule M. Saare loomingust «Ihkasime ikkest lahti» (pealkirjaks ka «Leelo» või «Mis need ohjad meida hoidvad»).

M. Saar on lüürik. Paeluvaiks näiteiks tema unistavast kargeloomulisest lüürikast on «Luule, see ei tule tuulest», «Tipa-tapa hällilaul», «Üks suu», «Unustamatu laul» jt.

Eriti haaravalt kajastub M. Saare lüüriline tundelaad ning sügav andumus loodusele ja oma maale laulus «Põhjavaim», mis on üks meeleolukamaid lüürilisi pärle eesti kooriklassikas. Mõtlikult kõlab ABA vormis laulu esimene osa:



Keskmises osas paisub muusika ülevaks tundepuhanguks:



[204] «Sirp ja Vasar» 1963. a., nr. 44.

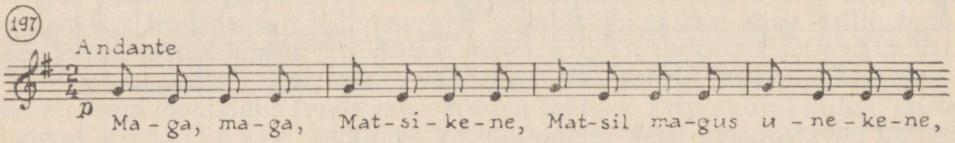
Koorilaulude kõrval kuulub M. Saare loomingusse arvukalt soololaule — neid on tal üle saja. M. Saar on käesoleva sajandi esimesest aastakümnest alates eesti soololaulu seni kõige viljakamaks arendajaks. Nagu suur osa koorilaule, põhinevad ka paljud soololaulud rahvaviisidel. Laulude vokaalmeloodia ei ole keeruline, tihti on selleks lihtne rahvaviis. Klaverisaade seevastu on arendatud pingeliseks ja suurejooneliseks. Sageli ei olegi see enam saade tavalises mõttes, vaid kirgas ja sügavalt läbitunnetatud heli-illustratsioon, mis jääb domineerima vokaalpartii üle. Võrreldes koorilauludega on soololaulud vähem populaarsed. Tuntuimaks on saanud «Tuule hõlmas, luule hõlmas», «Mis see oli», «Ta tuli», «Lauliku talveüksindus», «Sinilillekesed» jt.

M. Saar on miniaturist. Ka instrumentaalmuusikast on ta viljelnud peamiselt väikevorme. Eriti palju on tema loomingus klaveriminiatuure — prelüüde, mitmesuguseid tantse ja teisi lühipalu. Võrreldes koori- ja soololauludega avalduvad neis rahvuslikud jooned nõrgemalt. Varasemasse loomingusse kuuluvatest klaveripaladest on suur osa kirjutatud impressionistlikus vaimus. Eredalt ilmneb rahvuslikkus aga kolmes «Eesti süidis» ja «Fantaasias eesti teemadele».

C. Kreek — rahvusliku koorilaulu traditsioonide juurutaja

Üheks meie sisukamaks ja meisterlikumaks koorikomponistiks on Cyrillus Kreek (1889—1962), M. Saare kõrval teine rahvuslikkude traditsioonide järjekindel juurutaja eesti koorimuusikas. Ka tema teoste aluseks said rahvasuust kogutud viisid — neile põhineb umbes kaks kolmandikku C. Kreegi loomingust. C. Kreegi heliloojakäekiri on rahvaviisidega niivõrd tihedalt kokku kasvanud, et raske on öelda, kus lõpeb rahvaviis, kust algab helilooja looming. Rahvaviise kasutab ja arendab C. Kreek väga isikupäraselt. Peamiselt rakendab ta mitmesuguseid polüfoonilisi võtteid: kord arenevad viisid kaanonitaoliselt, kord rändab teema imitatsiooniliselt ühest häälest teise, kõlab pikendatud või lühendatud rütmidega jne. Polüfoonilise koorimuusika viljelejana on C. Kreek meie heliloojate hulgas ületamatu meister, kelle helikeelt iseloomustab erakordne fantaasiarikkus ning kõrge professionaalne meisterlikkus. Mõnikord arendab C. Kreek äärmiselt napist, esimesel pilgul ehk primitiivsenagi näivast viisist välja ulatusliku ja sisuka, lausa sümfoonilise koorilõuendi. Nii on laulu «Sirisege, sirbikesed» aluseks väga lühike rahvameloodia (vt. näide lk. 198).

Veel napim on C. Kreegi ühe tuntuma laulu «Maga, maga, Matsikene» alusteema, mis koosneb vaid kahest erinevast helist:



Teema kõlab kord ühes, kord teises hääles ning rikastub polüfooniliste kaashäältega. Nii areneb sellest lihtsast viisist südamlik kooriteos väljendusrikka emotsionaalse kulminatsiooniga keskosas.

Samasugusest meisterlikkusest kõnelevad ka C. Kreegi teised rahvaviisidel põhinevad koorilaulud. Tuntuimad neist on «Meie err», «Meil aia-äärne tänavas», «Oles mo heli ennitses», «Ma kõndisin vainul» jt.

Peale koorilaulude, mis moodustavad C. Kreegi loomingu kõige hinnatavama osa, on ta loonud ka vokaal-sümfoonilisi suurvorme, mille hulgas eriti mõjuv on «Reekviem», ning orkestriteoseid («Setu sümfoonia» ja süite puhkpilli-, rahvapilli- ning sümfooniaorkestritele), kasutades neiski muusikalise materjalina rahvaviise.

KÜSIMUSI JA ÜLESANDEID

1. Jutustage M. Saare loomingulistest taotlustest ja näidake, milles seisnevad tema teened eesti muusikaajaloos.
2. Andke ülevaade M. Saare loomingust, selle tähtsamatest žanridest. Nimetage M. Saare tuntumaid koorilaule ja iseloomustage neid.
3. Võrrelge C. Kreegi loomingut M. Saare omaga. Millised on nende ühised jooned? Missugused võtted rahvaviiside arendamisel on eriti iseloomulikud C. Kreegile?

Algupärase ooperi tekkimine

E. Aav ja tema «Vikerlased»

Kui M. Saar on eesti rahvusliku muusikastiili rajaja koori- ja soololaulus, siis esimese eesti kunstiküpse rahvusliku ooperi loojaks on Evald Aav (1900—1939). Meie ooperiklassikale pani ta aluse oma «Vikerlastega», mille esietendus toimus 1928. a. [205]

«Vikerlaste» [206] rahvuslikkus avaldub nii sisus kui helikeeles. Tegevustiku tuumaks on väike, kuid tõsieluline ajaloosündmus XII sajandist: muistsete eestlaste röövretk Rootsi ning sealse hästikindlustatud kaubalinna Sigtuna hävitamine. Sellel taustal areneb peategelaste armastusdraama.

Ooperi sisu on lühidalt järgmine:

Sigtuna vürsti Olavi rüüsteretked Eestisse muutuvad juba liiga sagedaseks. Saadikud mandrilt paluvad abi Saaremaa vanemalt Vaholt, kelle ettepanekul otsustatakse teostada vasturetk. Ent vaenlane ennetab eestlased, tungib Vaho valdustesse ja viib vangina kaasa tema tütre Juta. Noore vanema, Juta armastatu Ülo juhtimisel ruttab eesti malev rootslastele kätte maksma ja Jutat vabastama.

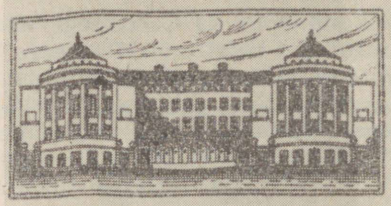
Sigtuna lossis vangis viibiv Juta igatseb kodumaa ja Ülo järele. Vürst Olav püüab lubaduste ja ähvardustega võita Juta armastust. Tuuakse teade, et eestlased ründavad linna. Juba tungibki Ülo oma meestega lossi. Sigtuna hävitatakse, Olav aga võetakse vangina kaasa.

---

[205] Esimene eesti ooper — A. Lemba «Lembitu tütar» (esialgses variandis «Sabina») valmis küll juba sajandi alguses, kuid on kunstiliselt ebaküps ning seda tuleb seetõttu lugeda üksnes katsetusliku muusikaajaloolise tähtsusega teoseks.

[206] Põhja-Euroopa VIII—XII sajandini tegutsenud peamiselt Skandinaaviast pärinevaid rööv- ja kaubaretkedega tegelevaid meresõitjaid nimetatakse viikingiteks. Eesti muistseid meresõitjaid nimetatakse poetiseeritult ka vikerlasteks.

Laupäeval, 8. septembril



ESTONIA TEATER

Esiklavastusel

VIKERLASED

Evald Aav'a ooper 3 vaatuses 5 pildis.
Voldemar Loo tekst.

Näitejuht: **Hanno Kompus.** Muusikajuht: **Raimund Kull.**
Kontsertmeister: **Sergei Mamontov.** Koormeister: **Verner Nerep.**
Dekoratsioonid: **Aleks. Tuurand.**
Kostüümid: **Olga Oboljaninova-Krümmer.**

OSALISED:

Vaho, maakonna vanem	Karl Viitol.
Juta, tema tütar	Ida Loo.
Ülo, noor sõjalane	Karl Ots.
Vaike, Ülo kasuõde	Marta Runge.
Olav, noor rootsi vürst	Aleks. Ardet.
Hiietark	Nikolai Suurööt.
I saadik	Aleks. Kikas.
II saadik	Jaan Villard.
Vanem sõjalane	Kaljo Raag.
Lossi sulane	Herman Pihl.

Sõjalased, piigad, rahvas, lossisulased.

Mänguaeg: XII aastasada.

Tegevuspaik: I pilt — Võimlusmängude muru rannikkülas.
II pilt — Hiis.
III pilt — Vürst Olavi loss Sigtunas.
IV pilt — Vanema Vaho talu õu.
V pilt — Hiis.

Vaheajad pärast II ja III pilti.

Algus kell 1/2 8 õhtul.

Märkus: 1) Tagasitoodud piletite hind võetakse arvesse ainult siis, kui odavam pilet kallimahinnalise vastu vahetatakse.

2) Saalis, jalutus- ja riieteholu ruumides on suitsetamine keelatud. Suitsetajaid palutakse ainult suitsetamiseks määratud ruume tarvitada, mis alumisel korral. einelaua juures.

Korrapidamise teenistuses olevatel ametnikkudel on eeskiri, korrarikkujate tähelepanu sellele korraldusele juhtida, mille alla paenduda palutakse.

3) Ettekande ajal on saali uksed kinni. Juhatus.

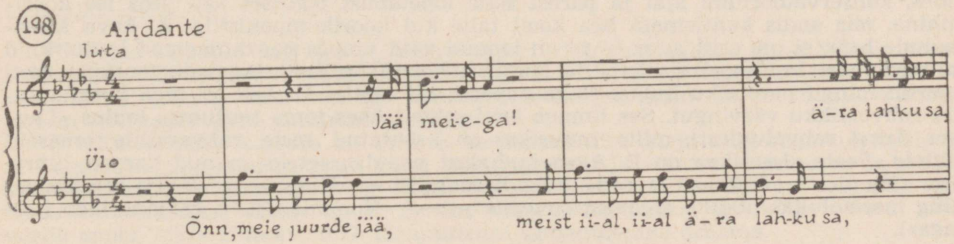
E. Aava ooperi «Vikerlased» esiklavastuse kavaleht.



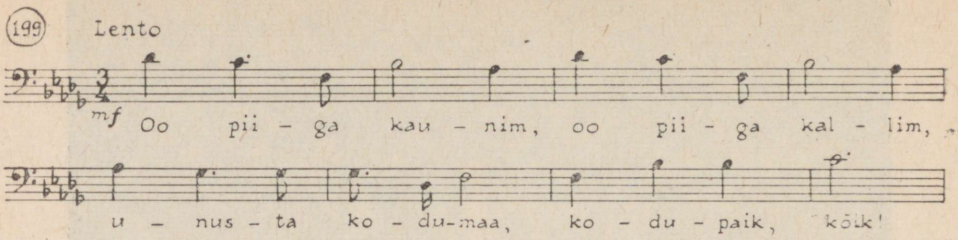
Stseen E. Aava ooperist «Vikerlased».

Saaremaal oodatakse pikisilmi vikerlaste tagasijõudmist, kes saabuvadki võidu ja kuulsusega. Olavil õnnestub valvurite käest pääseda, ta püüab põgeneda ja Jutat endaga kaasa viia. Ülo tõttab Jutale appi, kuid Olav tungib talle seljatagant kallale ja tapab ta. Siiski ei õnnestu Olavil põgeneda ja ta kaotab mõistuse. Ooper lõpeb rahva itku ja Ülo põrmu põletamise tseremooniaga.

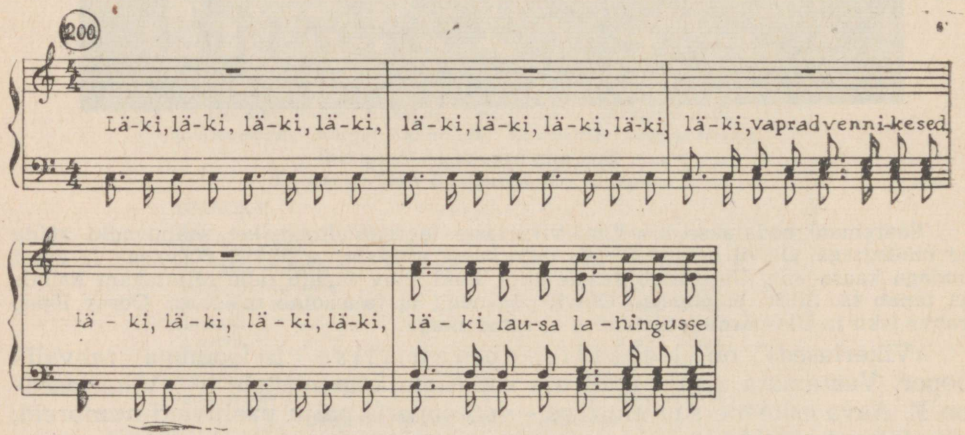
«Vikerlased» on heroilis-romantilise iseloomuga rahvalik ooper. Vaatamata algaja helilooja vähestele kogemustele — «Vikerlased» on E. Aava esimene suurem teos — on ooperis palju paeluvaid numbreid, mis jäävad meelde esmajoones siira emotsionaalsuse ja laia laulvusega. Viimane on üks «Vikerlaste» muusika põhiomadusi. Laulev ja tundeküllane on näiteks Ülo ja Juta populaarseks saanud armastusduett:



Ka Olavi muusikas on laulvust ja südamlikkust, ehkki Olav on negatiivne tegelane. Eriti soojalt kõlab aaria, kus Olav anub Jutat enda juurde jääma. Siin pole Sigtuna vürst enam jõhker röövija, vaid armastaja.



Ladusalt, koori omapära hea tunnetamisega on kirjutatud ooperi kooristseenid. Neist on kõige tuntumaiks saanud Sigtunast naasvate sõdalaste koor «Sõua, jõua», eriti aga kojujõudnud võitjate mehine, aktiivse punkteeritud rütmiga koor «Läki, läki»:



Oskuslikult kirjutatud on ka E. Aava koorilaulud. Koorimuusikaga oli E. Aav seotud suurema osa oma elust: juba varases nooruses laulis ta mitmetes koorides, konservatooriumi ajal ja pärast selle lõpetamist tegutses aga juba ise koorijuhina, mis andis kahtlemata hea kooli talle kui koorikomponistile. E. Aava koorilaulude hulk ei ole eriti suur — ta on loonud vaid umbes paarkümmend laulu, kuid mitmed neist kuuluvad sisukate ja kompositsioonitehniliselt tugevate teostena eesti kooriloomingu paremiku hulka. Nagu ooperis, nii taotles E. Aav ka oma koorilauludes rahvuslikku värvingut. See ilmneb eriti selgelt ühes tema tuntumas laulus «Laulik» (tekst rahvaluulest), mille muusikas on kasutatud meie rahvaviisile omaseid võtteid. Peale «Lauliku» on E. Aava lauludest populaarseteks saanud kargelt lüüriline «Me oleme põhjamaa lapsed», kaks humoreski — «Humal» ja «Öösse ära kadus» ning meeleolukas pildike algavast suvepäevast — «Hommik» («Ju karjane läeb karjaga»).

E. Aava loominguline tegevus kestis vaevalt poolteist aastakümmet: 1926. a. lõpetas ta A. Kapi õpilasena Tallinna Konservatooriumi ja juba 1939. a. sängitati andekas muusik Metsakalmistu mulda. Nii ei ole ka E. Aava loominguline pärand eriti suur: peale ooperi ja koorilaulude on ta

kirjutanud veel mõned sümfoonilised teosed, soololaulud ja klaveripalad. Eesti muusika ajalukku jäädvustas ta oma nime aga eelkõige meie rahvusliku ooperi loojana.

Ooperi edasine areng kodanlikul perioodil. A. Lemba viljaka ja mitmekülgse heliloojana ning silmapaistva pianistina

E. Aava «Vikerlaste» menu virgutas ka teiste heliloojate huvi ooperi vastu. 1930-ndatel aastatel pöördusid selle žanri poole juba mitmed komponistid (Artur Lemba, Adolf Vedro, Eduard Oja, Johannes Hiob ja Juhan Aavik). E. Aava «Vikerlaste» kõrval on teiseks paremaks eesti ooperiks kodanlikul perioodil A. Vedro «K a u p o», mis jutustab eestlaste võitlusest saksa ristirüütlite vastu ning liivi vanema Kaupo reeturlikkusest.[207]

Käsiteldava perioodi kõige viljakam ooperikomponist oli aga A r t u r L e m b a (1885—1963), kellelt 1920-ndate ja 1930-ndate aastate vahetusel ilmus üksteise järel kolm lüürilis-romantilist ooperit — «Kalmuneid» (1929), «Armastus ja surm» (1930) ning «Elga» (1932).[208] Siiski ei ulatu ükski neist «Vikerlaste» tasemele.

A. Lemba looming on arvuliselt suur. Pika loomingulise tegevuse vältel, mis algas Peterburi konservatooriumi üliõpilasena käesoleva sajandi esimesel aastakümnel ning jätkus veel kõrges eas, on A. Lemba loonud arvukalt teoseid peaaegu kõikides muusikažanrides: sümfooniaid, orkestriavamänge, klaverikontserte, kammeransambleid, kantaate, soololaule ning rohkesti miniatuure klaverile ja viiulile. Oma loomingus tugineb A. Lemba k l a s s i k a l i s t e l e t r a d i t s i o o n i d e l e. Ta ei püüelnud uudsete kõlakombinatsioonide ja muude moodsale muusikale omaste vahendite poole, mille vastu ilmutasid suurt huvi mitmed tema kaasaegsed (M. Saar, H. Eller jt.). Temale oli suurimaks eeskujuks vene klassikaline helilooming. Eriti mõjutatud on A. Lemba romantilist laadi tundeküllane ja meloodiline muusika Tšaikovski loomingust. Eesti rahvuslik koloriit ei ole A. Lemba muusikas kuigi tugev, ehkki mõnel pool on ta rahvaviise kasutanud.

A. Lemba tegutses laialdaselt ka p i a n i s t i n a ja k l a v e r i p e d a g o o g i n a. Sisulistelt väärtustelt tema pianistlik tegevus isegi ületab heliloomingu.

Pikaajaline pedagoogiline tegevus algas Peterburi konservatooriumis (siin saavutas A. Lemba vaevalt 30-aastasena juba ka professori tiitli) ning jätkus pärast tagasipöördumist Eestisse 1920. a. Tallinna Konservatooriumis.

KÜSIMUSI JA ÜLESANDEID

1. Millal pandi alus meie rahvuslikule ooperile?
2. Jutustage E. Aava «Vikerlastest». Milles seisneb selle ooperi süžee rahvuslikkus? Iseloomustage «Vikerlaste» helikeelt, tuues näiteid kuulatud muusikast.

---

[207] Peale «Kaupo» kirjutas A. Vedro ooperi «Muistne mõõk», tema kolmas ooper «Libahunt» jäi aga lõpetamata. Ooperite kõrval viljeles A. Vedro ka teisi žanre — sümfoonilisi teoseid, instrumentaal-kammeransambleid, soolo- ja koorilaule. Viimastest on eriti populaarne «Midrilinnu mäng».

[208] «Kalmuneiu» aluseks on Pihkva eestlastelt üles kirjutatud lugulaul, millesse A. Lemba on põiminud rohkesti vanu rahvakombeid ja -tantse. «Armastus ja surm» käsitleb Aegna kalurite elu ning lootsi tütre armastust võõra meremehe vastu, mis lõpeb katastroofiga. «Elga» on A. Lemba kõige õnnestunum, aga kõige vähem rahvuslik ooper, mille aluseks on G. Hauptmanni samanimeline draama.

Uuenduslikud taotlused instrumentaalmuusikas rahvusliku helikeele pinnal

H. Eller rahvusliku helikeelega instrumentaalmuusika viljelejana

Käesoleva sajandi 20-ndatel aastatel sai eesti muusikaavalikkusele tuntuks Heino Elleri (1887—1970) nimi, kes pärast Peterburi konservatooriumi lõpetamist alustas muusikalist tegevust oma sünnilinnas Tartus.

Muusikateed alustas H. Eller viiuldajana. Tartus mängis ta õpilasena kaasa kooli orkestris ja keelpillikvartetis, esines koolipidudel ning võttis osa ka A. Lätte poolt organiseeritud sümfooniaorkestri tööst. 20-aastaselt alustas ta õpinguid Peterburi konservatooriumi viiuliklassis. Kahjuks tuli H. Elleril käe ülemängimise tõttu viiulimängust loobuda. Kuid mõne aasta pärast, vahetanud viiuli kompositsiooni vastu, oli ta jälle konservatooriumis. Esimene maailmasõda sundis seegi kord õpinguid katkestama, mistõttu diplomi omandas H. Eller alles 1920. a., juba 33-aastasena.

Asunud Tartusse, pühendus H. Eller kahele alale — loomingule ja pedagoogilisele tööle. Mõlemal alal tegutses ta elu lõpuni. Alates 1940. aastast töötas H. Eller Tallinna Riiklikus Konservatooriumis, kuhu ta kutsuti pärast nõukogude võimu taaskehtestamist.

H. Eller on meie teenekaim ja viljakaim kompositsiooniõppejõud. Tema ja ta õpilaste osa eesti muusika arenguloos on erakordselt suur — üle poole meie keskmise ja noorema põlvkonna heliloojatest on olnud tema kasvandikud. Nende hulgas sellised väga erineva loomingulise kallakuga heliloojad nagu E. Tubin, V. Kapp, J. Rääts, A. Pärt, B. Kõrver, U. Naissoo jt. Arvestades H. Elleri pedagoogilise töö ulatuslikkust, on põhjust rääkida Elleri koolkonnast, mis on A. Kapi koolkonna kõrval teiseks tugevamaks koolkonnaks eesti muusikas.

Ka loominguga tegeles H. Eller pidevalt. Tema ajavarud olid pedagoogilise töö tõttu piiratud, kuid äärmiselt järjekindla töömehena on ta loominguks ikka mahti leidnud. «Kirjuta iga päev kasvõi paar takti head muusikat ja vaata, mis see elu jooksul välja teeb,» ütles ta kord tunnis ühele õpilasele. Nii kogunes ka maestro enda rohkem kui pool sajandit kestnud loomingulise tegevuse vältel suur hulk mitmesuguseid teoseid: sümfooniaid, süite ja hulk lühemaid orkestriteoseid, keelpillikvartette, arvukalt klaveri- ja viiulimuusikat jm. — kokku 200 teose ümber, neist peaaegu kõik (välja arvatud vaid paar koori- ja soololaulu) instrumentaalteosed. Instrumentaalmuusikale pühendus H. Eller juba õpingute ajal (tema tolleaegses loomingus ei ole ühtegi vokaalteost) ning sellele jäi ta truuks elu lõpuni.

Heliloojana on H. Elleril eesti muusikas samasugune osa kui M. Saarel: nad mõlemad on rahvuslikkude traditsioonide kujundajad ja arendajad, üks vokaal-, teine instrumentaalmuusikas. Nagu M. Saarelgi, tugineb H. Elleri helikeel professionaalse kunsti ja rahvaloomingu seosele. Ka tema suhtub rahvaviisisse loovalt: ei kasuta rahvameloodiaid otseste tsitaatidena, vaid põimib oma muusikasse nende tüüpilised käänud, rütmid ja harmooniavõtted, ühendades need tänapäeva kõlavahenditega.



Heino Eller oma õpilase Arvo Pärdiga.

Kui võrrelda H. Elleri kolme loominguperioodi (õpinguteaeg Peterburis, Tartu ja Tallinna perioodid), siis näeme, et kõige eredamalt rahvuslikud teosed kuuluvad kolmandasse. Selle perioodi alguses loodud «Kolmteist klaveripala eesti motiividel» (1941) kõneleb rahvusliku palge lõplikust väljakujunemisest H. Elleri loomingus. Eestipärast kargust hoovab küll ka varasematest teostest, kuid neis ei ole side rahvamuusikaga nii otsene. Eriti Tartu perioodil oli H. Eller rohkem huvitatud impressionismist ning sellele omastest värvidest, varjunditest, kõlakombinatsioonidest ja hetkelistest tujukatest meeleoludest (sümfoonilised teosed «Öö hüüded», «Viirastused», «Varjus ja päikesepaistel» jt.).

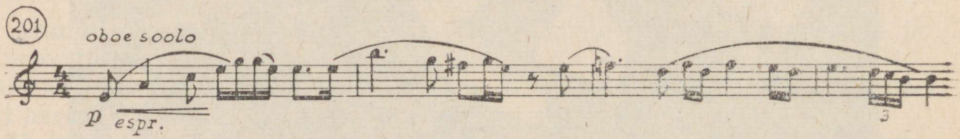
Silmapaistvalt meisterlik on H. Elleri kompositsioonitehnika. Tema helilooja-käekri on peenekoeline ja detailselt viimistletud. «Eller on läbi ja läbi õpetatud meister,» iseloomustas teda V. Kapp.

Enamikus teostes näitab H. Eller end peenetundelise l ü ü r i k u n a ja rahuliku jutustajana, kellele pole omane liiga ülevoolav tundeväljendus ega jõuline dramatism — seda esineb H. Elleri muusikas harva. Küllalt

sageli kohtame tema teostes aga tantsulisi kujundeid — hoogsaid, rõõmsaid või naljatlevaid.

Sageli seostuvad H. Elleri muusikalised kujundid l o o d u s e g a. Kodumaine loodus, mida H. Eller tunnetab põhjamaiselt kargena, on talle armastatud ainevaldkonnaks. Helilooja loomingulaad, kiindumus loodusesse kajastub hästi näiteks orkestriteoses «Põhjamaine viis» («Viis pala keelpilliorkestrile», 1953), samuti eesti sümfoonilise muusika ühes populaarsemas teoses — sümfoonilises poeemis «K o i t» (loodud Peterburis, 1918. a.).

«Koit» on kirgas ja poeetiline loodusemaaling, milles kajastub puhkeva päeva ülendav meeleolu. H. Eller ei kasuta siin rahvamuusika elemente, kuid teose teeb meile lähedaseks selle kargelt lüüriline tundelaad. «Koidu» tähtsaimaks teemaks on romantilist laadi laulev meloodia:



Meeleolu loomisel etendavad olulist osa ka impressionistliku muusika peavahendid — orkestri ja harmoonia kõlavärvid, mis ühenduvad romantilisele muusikale omase laulvusega.

E. Tubin tugeva sümfonistina ja rahvuslike traditsioonide jätkajana

Kodanliku perioodi viimasel aastakümnel hakkas eesti muusikute peres oma andekalt kirjutatud teoste ja aktiivse dirigenditegevusega üha rohkem silma paistma E d u a r d T u b i n (sünd. 1905).

Pärinedes Peipsi rannamailt, Kallaste lähedalt, omandas E. Tubin hariduse Tartus. Siinses Õpetajate Seminaris valmistus ta kooliõpetajaametiks. Hiljem ta töötaski mõnda aega Nõos õpetajana. Kuid ka muusika ahvatles. Tubin valdas üsna korralikult klaverit ja oli komponeeridagi proovinud. Juba lapseeas oli ta mänginud isa — suure muusikaentusiasti kõrval kohalikus puhkpilliorkestris flööti. Seetõttu oli talle seminari muusikatundidest vähe. Nii algasidki paralleelselt seminariga õpingud Tartu Kõrgemas Muusikakoolis.

Lõpetanud 1930. a. edukalt H. Elleri kompositsiooniklassi Tartu Kõrgemas Muusikakoolis, asus E. Tubin dirigendina tööle «Vanemuise» teatris, juhatades ühtaegu Tartu Meestelaulu Seltsi koori.[209] Kuigi tööd oli palju, tegeles E. Tubin sel perioodil väga intensiivselt loominguga. Kuni 1944. aastani, mil E. Tubin lahkus kodumaalt ja asus elama Rootsi, on ta kirjutanud neli sümfooniat, viiulikontserdi ja muid instrumentaalteoseid. Sellesse aega kuulub ka ballett «Kratt» (loodud aastail 1937—1940, esietendus 1943), mis on esimene ballett eesti heliloomingus ning ühtlasi üks meie

[209] Tartu ja Tallinna vahet sõites juhatas E. Tubin mõnda aega ka «Estonia» Muusikaosakonna (EMO) segakoori.



Stseen E. Tubina balletist «Kratt».

püsivama väärtusega muusikalisi lavateoseid.[210] «Kratt» on igakülgselt rahvuslik teos.

Balleti sündmused arenevad XVIII sajandi keskel — ajal, mil meie esivanemad uskusid veel nõidu ja tonte ning nende mõttemaailma mõjutasid üleinimlikult mõistatuslikud loodusenähtused. Varaahne peremees, müünud oma hinge kuradile, meisterdab endale külatarga abiga krati. Esialgu on kratt kuulekas ja tassib peremehele usinalt ihaldatud varandust kokku. Kuid siis tuleb õnnetus. Kimbutatuna õitsil olevate külanoorte poolt, süütab raevunud kratt talu, kägistab peremehe ning kaob siis koos kuradiga, kes ilmub peremehe hinge järele.

«Krati» suurimaks väärtuseks on tema meisterlikult kirjutatud muusika, mille motiivistik pärineb peaaegu tervenisti rahvaloomingust. Heliloojat on köitnud peamiselt tantsuline folkloor — torupilli-, viiuli- ja kandlelood, mis olid meie heliloomingus senini peaaegu kasutamata. Vanad motiivid ei esine etnograafiliste tsitaatidena, vaid on saanud rikkalikus polüfoonilises töötluses ja orkestritämbrite meisterlikus käsitluses ulatusliku sümfoonilise arenduse.

[210] E. Tubina teine samasse perioodi kuuluv ballett «Siurulind» jäi pooleli, samuti ka ooper «Libahunt».

Oma kompositsioonilise terviklikkuse juures jaguneb «Krati» muusika siiski kahte plaani, lähtudes reaalsust ja fantastikat ühendavast süžeest. Valdava osa võtavad enda alla rahvatantsud, millest talgu- ja õitsivaatustes moodustub kaks suuremat sarja. Teine heliline plaan, müstiline ja salapärane, on seotud fantastiliste stseenidega. Fantastika efektseks kulminatsiooniks kujunevad maksamereliste[211] ekstaatilised tantsud balleti viimases vaatuses.

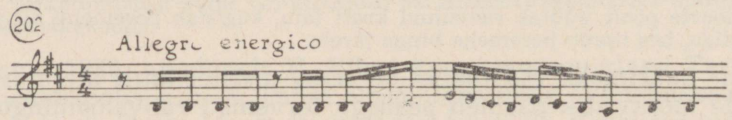
Ka Rootsis[212] on E. Tubina loominguline tegevus jäänud intensiivseks. Varasematele teostele on lisandunud veel viis sümfooniat, «Muusika keelpillidele», instrumentaalkontserte (omapärasemateks nende hulgas on kontrabassi- ja balalaikakontserdid), sonaate, väiksemaid instrumentaalteoseid, laule jm. 1969. aastal valmis E. Tubinal ooper «Barbara von Tisenhusen» (J. Krossi libreto A. Kalda samanimelise jutustuse aineil). Ooperi esietendus toimus samal aastal Tallinnas RAT «Estonias».

Kesksel kohal on E. Tubina loomingus sümfooniad. Ta on meie viljakaim sümfonist, kes ühtlasi tutvustab eesti sümfoonilist muusikat kõige laialdasemalt ka rahvusvahelises ulatuses.

E. Tubin on silmapaistvalt tugev sümfonist, kelle teoseid võib julgelt kõrvutada maailma parimate kaasaegsete komponistide loominguga. Sümfoonilise arendamise oskus seostub tema juures tugeva vormitaju ja suurepärase orkestritunnetusega. Tehnilisele meisterlikkusele lisandub haarav emotsionaalsus, mille mõjujõud on sageli lausa sugestiivne. Tundelaadilt domineerib E. Tubina sümfooniates, eriti hilisemates, jõuline ja pingerohke, sageli ekspressionistlikult teravdatud dramatism.

Enne kodumaalt lahkumist oli E. Tubinast kujunenud rahvusliku muusika üks kindlamaid viljelejaid, eriti pärast «Kratti». «Pärast «Kratti» olen katsunud peaaegu kõiki töid ikka kuidagi rahvamuusika piiridesse viia,» kinnitas tookord helilooja ise. Ent ka võõrsil ei ole E. Tubin irdunud oma maast ja rahvast. Meie rahvaviiside koduselt-tuttavaid intonatsioone tunneme ära helilooja paljudes teostes. Nii on see ka avara rahvusvahelise kõlapinna leidnud V sümfoonias (1946)[213], mille uudselt teravakõlaline helikeel on kokku sulatatud rahvaviisi «Meil aiaäärne tänavas» käändudega.

Neid võib ära tunda juba sümfoonia esimese osa alguses — sonaat-allegro vormi peateemas, ehkki rahvaviisi mõtlik rahu on siin asendunud äreva tundega:

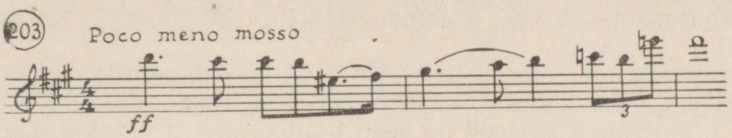


[211] Maksamerelisteks nimetas rahvasuu paganausulisi, kes olid müünud oma hinge kuradile ning käisid aeg-ajalt koos pidutsemas, veheldes seejuures puukirveste ja -mõõkadega. Sellest fantastilisest liikumisest arvati tekkivat virmalisi.

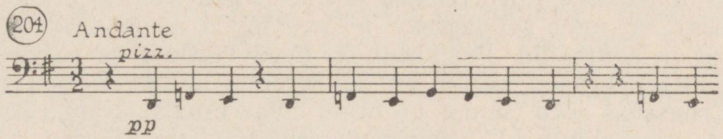
[212] Käesoleval ajal elab E. Tubin Stokholmis ja töötab Drottingholmi ajaloolise teatri juures. Tema ülesandeks on vanade ooperite ja ballettide muusika ettevalmistamine lavastusteks.

[213] V sümfooniat on esitatud Soomes, Norras, Inglismaal, Saksamaal, Ameerika Ühendriikides, Lõuna-Ameerikas, Austraalias ja mujal, ning muidugi ka meil Eestis.

Kord kasvades, kord vaibudes läbib see rahutu ja erutatud kujund karmi mõttena kogu esimest osa. Tema ärev pulss ei kao ka kõrvalpartiist, mille teema on romantilisema värvinguga:



Side rahvaviisiga on veelgi ilmsem sümfoonia teises osas — väga tõsises, pisut väsinud mõtiskluses. Eriti rahvalaululähedane on tšellode vaikne *pizzicato* teema osa alguses:



Sümfoonia kiiretempolist kolmandat osa (finaali) kannab uuesti pidurdamatu hoog, mis vaibub alles aeglases koodas.

KÜSIMUSI JA ÜLESANDEID

1. Milline on H. Elleri koht eesti muusikaajaloos? Milliseid alasid hõlmab tema tegevus?
2. Andke ülevaade H. Elleri loomingust. Millised žanrid on siin esikohal? Iseloomustage H. Elleri muusikat kuulatud näidete põhjal.
3. Kuulake H. Elleri sümfoonilist poeemi «Koit» ja iseloomustage seda.
4. Iseloomustage E. Tubina sümfoonilist muusikat ning jutustage lühidalt V sümfooniast.
5. Millise teosega pani E. Tubin aluse meie rahvuslikule balletile?

Muusikaelu ja helilooming Nõukogude Eestis

Aastad 1940—1944

1940. aasta suvi tõi meie ühiskondlikku ellu ajaloolise pöörde, mis lõi soodsad tingimused ka rahvusliku kultuuri igakülgseks arenguks. Muusika, nagu teisedki kunstid, rakendus rahva teenistusse. Rida ümberkorraldusi viidi läbi muusikaelu organisatsioonilises osas: reorganiseeriti muusikaõppeasutused, rajati Eesti Nõukogude Heliloojate Liit, moodustati Rahva Kunstilise Isetegevuse Keskmaja jne. Nõukogude Eesti helikunsti esimeseks suuremaks aruandeks pidi saama ENSV kunsti dekaad Moskvas 1941. a. detsembris. Ettevalmistused juba käisid, kirjutati uudisteoseid, kuid dekaad jäi toimumata, sest 1941. a. suvel viis Saksa armee kallaletung Nõukogude Liidule meie maa fašistliku okupatsiooni alla.

Suure Isamaasõja aastail viibis osa meie heliloojaid (E. Kapp, G. Ernesaks, B. Kõrver, E. Arro, H. Lepnurm jt.) ning interpreete (pianistid A. Klas ja B. Lukk, viiuldaja V. Alumäe, lauljad A. Arder, O. Lund,

M. Rungi jt.) Nõukogude tagalas. 1942. a. kevadel asutati NSV Liidu valitsuse otsusega Jaroslavli linnas Eesti Riiklikud Kunstiansamblid (ERKA). Ansamblitesse kuulusid sega- ja meeskoor (juhatasid J. Variste ja G. Ernesaks), sümfoonia- ja estraadiorkester (R. Matsovi ja R. Merkulovi juhatusel), solistid, draamakollektiiv, kirjanikud, kunstnikud ja heliloojad.

Kunstiansamblite solistid ja kollektiivid, kes teenindasid oma kunstiga rindemehi ja tagalatöötajaid, ootasid heliloojailt uusi teoseid. Ja neid loodi hulgaliselt. Jaroslavli periood on eesti heliloomingus viljakas aeg, mil töötati erilise innu ja loomingulise vaimustusega. Kunstiansamblid said hälliks uuele ajajärgule eesti muusikaajaloos. Ansamblitesse koondunud heliloojad panid aluse eesti nõukogulikule heliloomingule, tuues eesti muusikasse uued teemad ja uue nõukoguliku elutunnetuse.

Žanriliselt on meie selleaegses heliloomingus esikohal kooriteosed — koorilaulud ja kantaadid. Peamiselt on need võitleva ja patriootilise sisuga. Paljud tolleaegsed laulud on saavutanud laialdase populaarsuse — nagu G. Ernesaksa «Mu isamaa on minu arm» ning E. Kapi «Töö ja võitlus». Kõige ulatuslikumad Isamaasõja aastatel loodud eesti helitööd — «Patriootiline sümfoonia» (Sümfoonia nr. 1) ja ooper «Tasuleegid» kuuluvad Eugen Kapile, kelle tegevus nii heliloojana kui ERKA energilise organiseerijana oli eriti aktiivne.

Nõukogude Eesti laulupeod

1944. a. sügisel vabastati Nõukogude Eesti. 9. mail 1945. a. vaibus Isamaasõja kahurimürin lõplikult. Koos teiste nõukogude rahvastega alustasid maa majandus-likku ja kultuurilist ülesehitust ka meie vabariigi töötajad.

Sõjajärgsetest raskustest hoolimata hakati varsti mõtteid mõlgutama meie muusikaliste suurürituste — laulupidude traditsiooni jätkamisest. Lühikese ajaga valmistati ette Nõukogude Eesti esimene üldlaulupidu, mis toimus 1947. a. suvel. Sellest, üldjärjekorras XII laulupeost alates muutusid meie laulupeod tõeliselt üldrahvalikeks, laiu hulki haaravaiks muusikapidustusteks ning omandasid uue, nõukoguliku sisu.

Nõukogulikud laulupeod on rikastanud meie muusikapidustuste traditsiooni mitmete uute joontega. Nii toimuvad koos laulupidudega suurejoonelised rahvakunstiõhtud, mis aitavad elustada mitte ainult rahvatantsu, vaid ka rahvapillimuusikat ja vanu kombeid. Arvukalt on kõikidest Nõukogude Eesti laulupidudest osa võtnud lastekoorid, kelle laul varem kõlas vaid VII laulupeol (1910). Nõukogude perioodi laulupidude repertuaari keskseks teoseks said uudsed kaasajateemalised laulupeokantaadid, mille ettekanded hiiglasliku ühendkoori poolt on kujunenud laulupidude võimsaks kulminatsiooniks. Ja lõpuks aitab laulurõõmu ja muusika mõjulepääsu omalt poolt tõsta ka erakordselt heade akustiliste omadustega laululava, kust laul kaikus esmakordselt 1960. aastal.

On saanud traditsiooniks 5-aastaste ajavahemike järel toimuvate laulupidudega tähistada ENSV juubeliaastapäevi. Ent laulu, tantsu ja pillimängu ei unustata ka üldlaulupidude vaheaegadel. Lisaks rajoonide laulupäevadele organiseeriti suuremate ja uudsete ülevabariigiliste üritustena 1962. a. suvel ENSV esimene koolinoorte laulu- ja tantsupidu ligi 20 tuhande osavõtjaga ning järgmisel, 1963. a. suvel ENSV esimene rahvatantsupidu.

Nõukogude Eesti heliloomingu tõusutee

Sõjajärgsed aastakümned on olnud meie heliloojatele tegevusrohked ja viljakad. Täie pingega töötasid ja töötavad mitmed vanema põlvkonna heliloojad. Harukordset produktiivsust ilmutas oma elu viimastel aastatel üks meie esimesi sümfoniste — Artur Kapp, kelle loomingu maht kaheksal sõjajärgsel aastal (A. Kapp suri

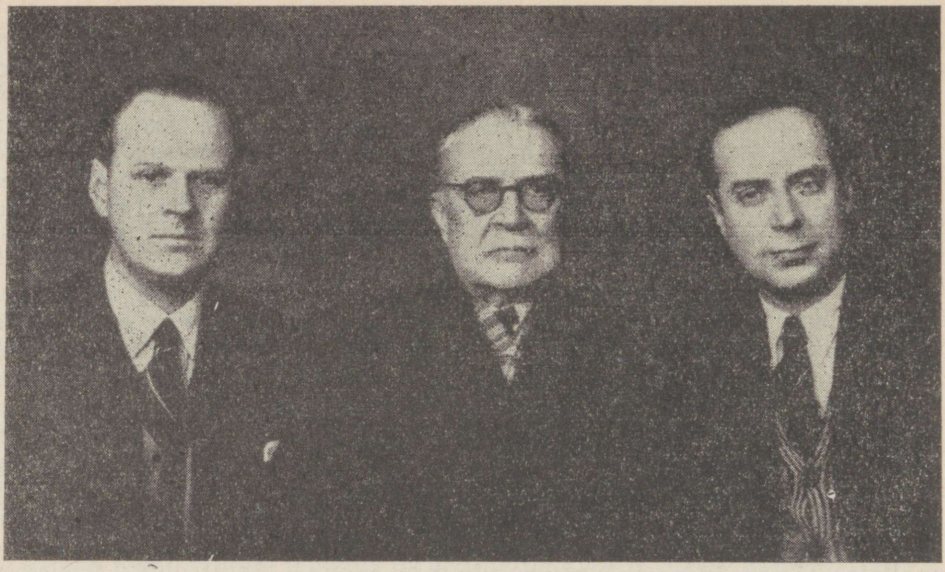
1952. a.) on peaaegu võrdne tema loominguga kogu eelnenud, rohkem kui viis korda pikemal perioodil. Ka rahvusliku suuna rajajate Mart Saare (suri 1963. a.) ja Heino Elleri sõjajärgne looming on mahukas. H. Elleri teostes sai rahvuslik kallak just nüüd eriti ilmseks. Mart Saar aga üllatas veel oma viimastel elukuudel, haigena ja kõrges eas, endiselt suure produktiivsuse ja meisterlikkusega. Teistest vanema põlvkonna heliloojatest sammusid nõukogude eluga kaasa veel Mihkel Lüdig (suri 1958. a.), Juhan Simm (suri 1959. a.), Artur Lemba (suri 1963. a.), Cyrillus Kreek (suri 1962. a.) jt.

Mitu keskmise põlvkonna heliloojat viibisid Isamaasõja ajal Nõukogude tagalas. Neist Eugen Kapp ja Gustav Ernesaks olid juba teataval määral välja kujunenud heliloojaisiksused. Mõlema loominguline tegevus algas kodanliku perioodi viimasel aastakümnel. Rikastunud Jaroslavli ansamblites uute töökogemustega, kuulusid nad pärast sõda juba meie juhtivate heliloojate hulka. Nõukogude tagalas rajasid aluse oma loomingule Edgar Arro, kes on tuntud peamiselt laulukomponistina ja Hugo Lepnurm. Eesti heliloomingut on rikastanud veel Riho Päts (koori- ja lastelaulud, lasteooper «Kaval-Ants ja Vanapagan» jm.), Villem Reiman (orkestri- ja klaveriteosed, ooper «Kauged rannad» jm.), Lydia Auster (ballett «Tiina», klaverikontsert, orkestriteosed jm.), Villem Kapp (sümfooniad, koorilaulud, ooper «Lembitu» jm.), Boris Kõrver (operetid «Ainult unistus», «Laanelill», «Teie soov, palun?», «Tuhat meetrit armastust», sümfooniline muistend lastele «Võitlus Põhjakonnaga», viiulikontsert jm.), järjekindlad rahvusliku helikeele viljelejad Anatoli Garšnek (lasteooper «Vägev võlur», sümfoonilised ja kammerteosed jm.) ning Ester Mägi (sümfoonia, kantaat «Kalevipoja teekond Soome», kammermuusikat jm.) jt.

Alates 1950-ndate aastate keskpaigast hakkas Nõukogude Eesti heliloomingus üha enam kaasa rääkima uus generatsioon. Eino Tambergi, Jaan Koha, Veljo Tormise, Heino Jürisalu, Jaan Räätsa, Arvo Pärdi, Kuldar Singi jt. looming annab tunnistust selle komponistidepõlvkonna märkimisväärsest andekusest. Kinnituseks sellele on ülemaailmsete noorsoofestivalide medalid E. Tambergile («*Concerto grosso*») ja H. Jürisalule («Kolm eesti tantsu»), samuti 1962. a. Moskvas toimunud üleliidulisel noorte heliloojate loomingu ülevaatusel saavutatud kolm esikohta seitsmest võimalikust (preemiad anti E. Tambergi «Ballett-sümfooniale», A. Pärdi oratooriumile «Maailma samm» ja lastekantaadile «Meie aed» ning V. Tormise koorisüidile «Kihnu pulmalaulud» ja «Kolmele laulule eeposest»). Paljusid meie noorte heliloojate teoseid on edukalt esitatud teistes liiduvabariikides ja välismaal (E. Tambergi «Ballett-sümfoonia», A. Pärdi orkestriteos «Perpetuum mobile», J. Räätsa «Kontsert kammerorkestrile» jt.).

E. Kapp aktiivse muusikategelase ja heliloojana

Nõukogude Eesti üheks aktiivsemaks muusikategelaseks on Eugen Kapp (sünd. 1908). Tema tegevusega on eesti nõukogulik muusikakultuur seotud alates oma kujunemisest kuni tänapäevani. Isamaasõja ajal oli E. Kapp üks Jaroslavli kunstiansamblite



Kolm Kappi (paremalt): Eugen, Artur, Villem.

energilisemaid organiseerijaid. Saabunud pärast Nõukogude Eesti vabastamist tagasi kodumaale, pühendas ta ENSV Heliloojate Liidu esimehena palju energiat mitte ainult heliloojate töö korraldamisele, vaid okupatsiooni ajal soiku jäänud muusikaelu laiahaardelisele organiseerimisele. Ühiskondlik aktiivsus iseloomustab E. Kapi tegevust ka hiljem.

E. Kapp on kaasa aidanud ka meie noorte muusikute kasvatamisele, olles kõikidel nõukogude võimu aastatel Tallinna Riikliku Konservatooriumi õppejõuks. Kümmekond aastat kandis ta ka konservatooriumi rektori kohustusi.

Vaatamata laialdasele ühiskondlikule ja pedagoogilisele tööle, on E. Kapp ka viljakas helilooja.

Esimesi juhtnööre loominguks sai ta oma isalt Artur Kapilt. Astrahanis, kus E. Kapp on sündinud ja kus algas tema koolitee, harjutas ta usinasti klaverimängu. Gümnaasiumiõpilasena — nüüd juba Tallinnas, kuhu Artur Kapp asus poja 12-ndal eluaastal, oli Eugen üle kooli tunnustatud pianist, kellel jätkus ettevõtlikkust isegi väikese kooliorkestri organiseerimiseks. Sellest ajast pärinevad ka esimesed suleproovid heliloomingus. Kasvav huvi kompositsiooni vastu viis noormehe Tallinna Konservatooriumi, kus temast sai isa õpilane.

Iseseisvat heliloojateed alustas E. Kapp kodanliku diktatuuri viimasel aastakümnel.[214] Kuid täiel määral vallandusid tema loomingulised jõud alles nõukogude korra tingimusis.

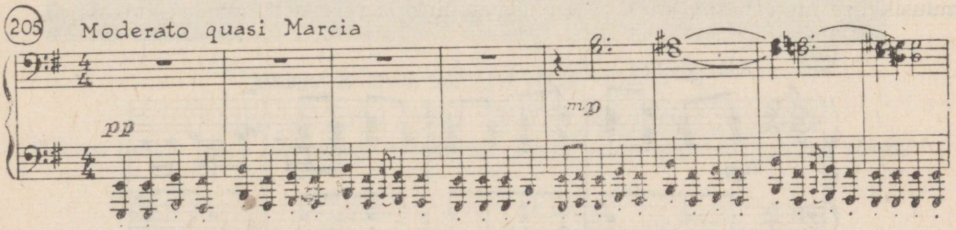
[214] E. Kapi tolleaegsesse loomingusse kuuluvad peamiselt kammer- ja mõned lühemad sümfoonilised teosed.

Erakordselt produktiivseks kujunes juba Jaroslavli periood. Sellist loomingulist indu pole E. Kapp ilmutanud ei varem ega hiljem. Tagalas loodud teostes kujunesid välja ka tema loomingu tähtsamad teemad — vabadusvõitlus ja isamaa ülistamine. Patriootilisest ideest on kantud mõlemad Jaroslavli perioodi suuremad teosed — ooper «Tasuleegid» ja «Patriootiline sümfoonia» (I sümfoonia).

«Tasuleegid»[215] on E .Kapi esimene ja ühtlasi parim tema seni loodud neljast ooperist. Teose kirjutamise ajendiks sai Jüriöö ülestõusu 600. aastapäev, mida tähistati 1943. aastal. Ka ooperi süžee aluseks on sajandite eest Põhja-Eestis aset leidnud sündmused — talupoegade ülestõus feodaalide vastu.

Tegevus algab rahulikus miljöös — noorte kiigepeol, kuid siin tekkinud kokkupõrge jõhkra kupjaga laseb juba aimata tuha all hõõguvat tuld. Saabub noor vanem Vambo, kes oli ülestõusuks liitlasi nõutamas. Ta jutustab talupoegade rahutustest kogu maal. Hakatakse tegema ettevalmistusi ülestõusuks, mille tähtajaks on määratud järgmise aasta jüriöö. Konflikt rüütlitega tervaneb Sirje ja Neeme pulmapeol. Rõõmsa peo katkestab relvastatud mõisasulaste tulek, kes püüavad kasutada häbistavat feodaalset tava — esimese öö õigust — ja nägusat mõrsjat mõisa viia. Sirje uputab enese, et pääseda alandusest ja häbist. Rahva viha on lõkkele puhkemas ning ooper lõpebki ülestõusuga. Loss vallutatakse ja otsustatakse minna Tallinna alla, et ühineda eestlaste suurmalevaga.

«Tasuleegid» on rahvaooper, milles on suur tähtsus massistseenidel ja kooridel. Osa neist on olustikulist laadi, teine osa aga seotud ülestõusumeeleoludega. Rahva võitlusvaim ja mehisus väljendub kõige jõulisemalt «Tasujate marsis». Selle vaikselt algava, kuid võimsaks areneva koori aluseks on eesti muistne orjalauluviis, mis ilmub juba orkestri sissejuhatuses: [216]

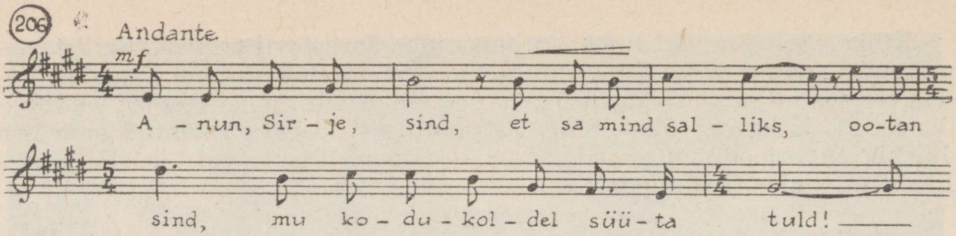


Ooperis on ka mitu väljendusrikast aariat. Tuntuim nende hulgas on Neeme tundeküllane ja lüüriline armastusaaria:

---

[215] «Tasuleegid» esietendus «Estonias» 1945. a. suvel, ENSV viienda aastapäeva pidustustel.

[216] Sama meloodia esineb Artur Kapi I sümfoonias ning tema soovitusel ka E. Kapi konservatooriumi lõputöös — sümfoonilises poeemis «Tasuja».

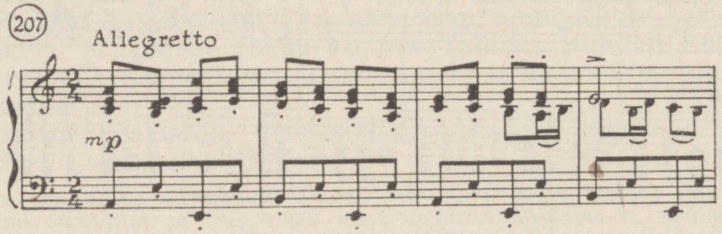


Ka E. Kapi järgmised ooperid «Vabaduse laulik» ja «Tabamatu» kajastavad eesti rahva ajaloolist võitlust vabaduse eest. Kuid erinevalt «Tasuleekidest», mille sündmusi lahutavad meist sajandid, on nende ooperite sisu kaasaegne. Mõlemate tegevus toimub kõige lähemas minevikus — Suure Isamaasõja ajal fašistide poolt okupeeritud Eestis.

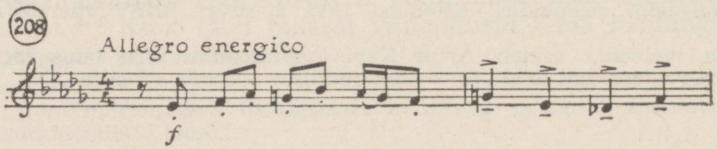
Oma viimase ooperiga «Talvemuinasjutt» lisab E. Kapp meie heliloomingusse esimese lasteooperi. «Talvemuinasjutt» on rõõmus lugu eidest ja taadist, kes meisterdasid endile lumest tütrekese. Ooperi muusikast on eriti populaarseks saanud imearsti humoorikas rohusegamisaaria ja mitmed tuntud lastelauludele põhinevad koorid («Küll on kena kelguga», «Marjule» jt.).

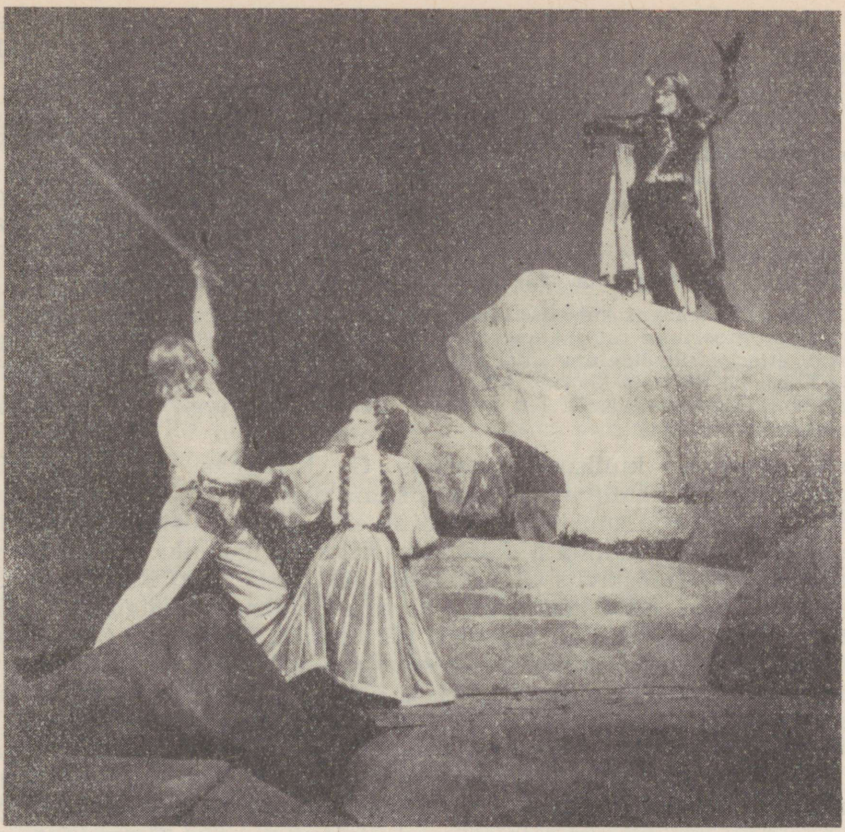
E. Kapi mitmekülgses loomingus on tähtsaimad tema lavateosed. Peale ooperite kuulub nende hulka kaks balletti — «Kalevipoeg» ja «Kullaketrajad», esimene eepose, teine ühe eesti ennemuistse jutu ainetel. Nagu ooperite, nii ka ballettide helikeel põhineb eesti rahvaviisidel. Mõlemas balletis, eriti just «Kalevipojas», leidub rohkesti rahvuslikus maneeris rühmatantse.

Üks populaarsemaid nende hulgas on karjala-soome neidude tants «Kalevipojast», pildist, mille tegevus toimub Soome sepa juures. Selle kauni lüürilise tantsu muusikalise materjalina on E. Kapp kasutanud originaalset karjala tantsuviisi:



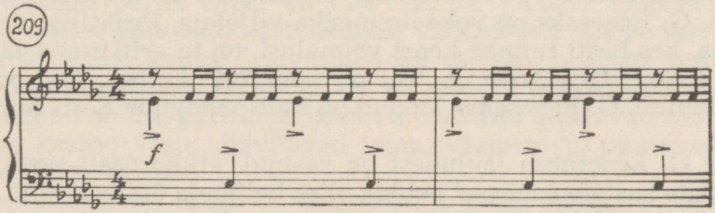
Samast pildist pärineb ka teine laialdaselt tuntud tants, energilise ja mehise muusikaga «Mõõkade tagumine». Ka selle tantsu meloodias võib tunnetada rahvuslikkust:





Stseen E. Kapi balletist «Kalevipoeg».

Tervet tantsu läbiv ostinaatne saaterütm annab edasi sepatöö hoogsat rütmi:



Palju on E. Kapp loonud ka instrumentaalmuusikat — nii ulatuslikke sümfoonilisi teoseid kui miniatuure klaverile, viiulile ja teistele instrumentidele. Tuntud on tema klaveripalade tsükkel «Tallinna pildid»[217],

[217] «Tallinna pilte» esitatakse ka sümfooniaorkestriga — dirigent K. Raudsepa orkestratsioonis.

mille kümne osa hulgas on lüürilis-poeetilisi loodusemaalinguid («Kadriorg kevadel», «Linda kivi», «Öö reidil»), jõuliselt dramaatilisi pilte («Pikk Hermann», «Russalka») ning noore, tänapäevase Tallinnaga seotud elurõõmust pulbitsevaid palu («Pioneeride marss» [218], «Teatejooks» jt.).

G. Ernesaks — üldtuntud koorijuht ja viljakas vokaalkomponist

Üheks populaarsemaks kujuks Nõukogude Eesti muusikute peres on Gustav Ernesaks (sünd. 1908). G. Ernesaks on mitmekülgne muusik, keda tuntakse lisaks tema kolmele peamisele tegevusalale — koorijuhtimine, helilooming ja muusikapedagoogika — ka vaimuka sõnameistrina, rahvaesindajana valitsusorganeis jne.

G. Ernesaksa tegevus kutselise muusikuna algas 1930-ndatel aastatel, pärast Tallinna Konservatooriumi muusikapedagoogika osakonna lõpetamist. Selles osakonnas valmistati ette keskkoolide muusikaõpetajaid. G. Ernesaks tegutses kõrvuti muusikaõpetaja tööga ka mitmete kooride juhina ja jätkas õpinguid konservatooriumis prof. A. Kapi kompositsiooniklassis. Nii kujunes juba algusest peale tema muusikalises tegevuses kolm põhiliini.

Eriti laialdase kuulsuse saavutas G. Ernesaks koorijuhina. Tallinna dirigentide hulgast hakkas ta silma paistma juba 30-ndatel aastatel. Sel ajal oli talle suurimaks tunnustuseks tema kutsumine ühe tolleaegse eliitkoori — Tallinna Meestelaulu Seltsi dirigendiks. Suure Isamaasõja ajal laulsid Jaroslavlis G. Ernesaksa juhatusel Eesti Riiklike Kunstiansamblite koorid. Kuid kõik senine oli alles kuulsusetee algus. Üldrahvaliku tunnustuse saavutas G. Ernesaks pärast sõda ENSV Riikliku Akadeemilise Meeskoori dirigendina. Selle kooriga on ta lahutamatult seotud ja siin on ta andnud oma parima. 1944. a. oli ta koori organiseerijaks, tänapäeval on ta koori peadirigent ja kunstiline juht, kelle taktikepi all on lauldud arvukatel kontsertidel, sealhulgas ka kontsertreisidel välismaale. Ent lauluhuviliste kõige laiemate hulkade vaimustatud poolehoiu on G. Ernesaks võitnud kui laulupidude organiseerija ja energiline üldjuht, kelle hoole all on kõikidel sõjajärgsetel üldlaulupidudel olnud kõige massilisem kooriliik — ühendkoorid. Koorijuhina on G. Ernesaks saavutanud ka kõrgeima tunnustuse — 1970. aastal anti talle Lenini preemia viimaste aastate kontserdikavade eest.

Ka G. Ernesaksa heliloomingon tihedalt seotud tema koorijuhitegevusega. G. Ernesaks on vokaalmuusika viljeleja. Praktiliselt tegutseva koorijuhina, kes hästi tunneb koori võimalusi, on ta eriti suurt tähelepanu pööranud koorilauludele. Tal on neid 200 ümber, üle poole neist meeskoorilaulud. G. Ernesaksa loodud on ka Nõukogude Eesti hümni muusika.

Mitmed G. Ernesaksa lauludest on saanud erakordselt populaarseiks. Juba 30-ndate aastate esimesel poolel, alles helilooja õpinguteajal, saavutas tormilise menu «Hakkame, mehed, minema». Vaevalt oli laul jõudnud avalikkuse ette, kui algas tema triumfikäik meeskoorikontsertide löök- ja traditsioonilise lõpunumbrina. See rahvapärane, veidi humoorikas laul viis G. Ernesaksa 1938. a. esimest korda ka üldlaulupeo dirigendipulti.

[218] J. Smuuli teksti kasutades kohandas E. Kapp «Pioneeride marsi» muusika pioneerilauluks «Noorte mitšuurinlaste marss».

Veelgi levinum kui «Hakkame, mehed, minema» on Suure Isamaasõja ajal kirjutatud segakoorilaul «Mu isamaa on minu arm» (loodud L. Koidula 100. sünniaastapäeva puhul). Sütitavad sõnad ning lihtne, kuid ülev ja hingestatult meloodiline muusika ühinevad selles laulus isamaa-armastuse sügava tunde haaravaks väljendajaks.

G. Ernesaks on esmajoones lüürik. Mõtlik lüüriline tundelaad koos laulva meloodiaga, nagu viimati nimetatud laulus või poeetilistes loodus-piltides «Päike vajus pärnapuule», «Õhtu rannas» jt. on tema loomingule eriti iseloomulik. Teisest küljest on G. Ernesaksale omane ka muhe rahvalik huumor. See joon on eriti tugev tema sõjajärgse perioodi loomingus, kuhu kuuluvad näiteks sellised tuntud naljalaulud nagu «Näärisokk» ja «Mind kutsuti pulma». Nende ja paljude teiste laulude aluseks («Meie kolhoosis on pulmad», «Ära kipu kilteriksi» jt.) on rahvaviisid. Tugev side rahvalaulude ja külapillilugudega on samuti G. Ernesaksa loomingu kõige karakteersemaid omadusi.

Lühemate koorilaulude kõrval on G. Ernesaks kirjutanud ka ulatuslikumaid kooriteoseid — kantaate ja süite. Tähelepanuväärseim neist on süit meeskoorile «Kuidas kalamehed elavad» (J. Smuuli tekst). Teose üheksas laulus avaneb meremaalingute taustal kaluri tööpäev ning kajastuvad tema tunded ja mõtted. Süidi kulminatsiooniks on selle V osa — meisterlikult kirjutatud laul «Laine tõuseb, laine vaob» («Torm»). Kuivõrd hästi annab muusika siin edasi nii rahulikult voogava mere võimsust kui lainete möllu ja tormide raevu!

G. Ernesaksa teened eesti koorimuusika arendamisel on suured, kuid ka ooperikomponistina ei ole tema panus väike. Olles kirjutanud viis ooperit, on ta seni meie kõige viljakam ooperihelilooja.

G. Ernesaksa on köitnud kahesugune ainestik — ajalooline ja koomilis-olustikuline. Nii kajastuvad «Tuleristsetes» 1905. a. revolutsiooni sündmused ning «Pühajärves» ja «Tormide rannas» rahva võitlus feodaalide vastu. Ooperitest «Käsikäes» ja «Kosilased Mulgimaalt» on aga esimene muhe lugu kolhoosielust[219], teine toredate koomiliste tegelastüüpidega rahvalik külaooper, mille aluseks on E. Vilde jutustus «Vigased pruudid».

G. Ernesaksa parim ooper on «Tormide rand». Ooperi aluseks on 150 aastat tagasi Hiiumaal aset leidnud sündmused. Legendaarse kuulsusega Ungru krahv, kellest rahvasuu teab rääkida hulgana hulle lugusid, meelitab valetuletorniga laevu karile, et röövida nende lasti. Krahvi juurest põgenenud endise pärisorja Leemeti õhutusel alustavad hiidlased võitlust julma krahvi vastu, hävitavad tema tuletorni ja uputavad ka südametu mereröövli enese.

«Tormide ranna», nagu G. Ernesaksa teistegi ooperite tugevaks küljeks on esmajoones hea kooritundmisega kirjutatud rahvastseenid. Nii on kogu eesti ooperiliteratuuri üheks paremaks rahvaelupildiks «Tormide ranna» üldtuntud kõrtsistseen, mille tantsude hoos ja jutumeeste naljalugudes vallandub hiidlaste kuulus huumorimeel. Kõrtsistseen koosneb

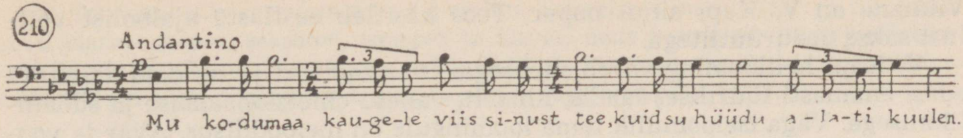
[219] 1965. a. üldlaulupeo raames toimunud vabaõhuetenduse jaoks kohandas G. Ernesaks ooperi «Käsikäes» ümber päevakohase sisuga laululooks «Mari ja Mihkel».



Kõrtsistseen G. Ernesaksa ooperist «Tormide rand».

neljast numbrist: kalurite koor («Vaat', kus vanast' olid laevad»), Saare Juhani laul («See jutt on kurb»), kõrtsimehe naljalaul kooriga («Vanasti, kui maailm loodi») ja tants. Kõigi nende numbrite muusika tugineb rahvaloomingulisele alusele.

Mitmed «Tormide ranna» aariad on saanud koha meie lauljate repertuaaris. Eriti populaarne on vene piirivalvekapteni Petrovi aaria. Petrovi poolehoid kuulub rahvale, sügavalt tunneb ta kaasa hiidlaste raskele orjaelule. Aarias jutustab Petrov saarerahvale oma kodumaast, selle steppide avarusest ja rahvast, kes vaevleb samuti orjuses. Muusikas on vene rahvalaulule omast tundeküllast igatsust, mëloodilist laiust ja avarust:



Lisaks koorilauludele ja ooperitele — oma loomingu kahele tähtsamale alale — on G. Ernesaks kirjutanud ka mõned soololaulud. Tuntuimad neist on «Hämardunud rannal», «Alla valgete kaskede» ja «Pää kohal toomeke» — kõik hellatundelised lüürilised teosed.

V. Kapi panus Nõukogude Eesti helikunstis

Oma kolmandal põhitegevusalal, muusikapedagoogikas, alustas G. Ernesaks keskkooli lauluõpetajana. Kuid juba enne sõda sai temast Tallinna Konservatooriumi õppejõud koorijuhtimise alal, kellena ta töötab praegugi. 1946. a. alates kannab ta professori tiitlit. G. Ernesaksal kui pedagoogil on eriline võime õpilasi kaasa haarata ja neid innustada, rääkimata praktilistest kogemustest, mida tal alati on rikkalikult jagada.

Kodanliku diktatuuri lõpuaastail, ligi kümmekond aastat hiljem kui E. Kapp ja G. Ernesaks, alustas oma muusikalist tegevust Villem Kapp (1913—1964), kes oli tookord äsja lõpetanud oreliõpingud Tallinna Konservatooriumis. V. Kapi talent puhkes õitsele aga Isamaasõjajärgsel perioodil, mil ta oli omandanud professor H. Elleri klassis kõrgema muusikalise hariduse veel teisel erialal — komponistina.

V. Kapi loominguline tegevus kestis umbes 25 aastat. Selle aja jooksul on ta kirjutanud mitmesuguseid teoseid, alates vokaal- ja instrumentaalminiatuuridest ning lõpetades suurteoste — sümfooniate ja ooperiga.

Kõige populaarsema osa V. Kapi pärandist moodustavad koori- ja soololaulud. Sellised koorilaulud nagu «Kaluri laul», «Kajakas», «Laena mulle kannelt, Vanemuine», «Voogavad põllud» jt. kuuluvad meie laulukooride põhirepertuaari. Erilise tunnustuse on aga võitnud ulatuslik poeem «Põhjarannik» — üks eesti paremaid meeskooriteoseid, mille võimas ja mehine muusika on korduvalt vaimustanud mitte ainult Nõukogudemaa, vaid ka rajataguste riikide koorimuusikasõpru. Teine suurem kooriteos — kantaat segakoorile «Kevadele» kanti pidulikult ette helilooja 50-ndal juubelisünnipäeval. Ei osatud siis aimata, et see meeleolukas lüüriline teos saab V. Kapi luigelauluks, et alles täiel loomingulisel õitsengul oleva helilooja eluküünal kustub enne, kui aeg jõuab tema õlgadele asetada uue eluaasta.

Laialt on tuntud ka paljud V. Kapi soololaulud. Hellast lüürilisest tundest kantud romansid «Kui lõpeb suvepäeva viimne vine» (tsüklist «Õnnelik päev») ja «Lumehelbeke», avara hingusega «Sa tulid», dramaatiline ballaad «Vang», rahvalik «Sina, kena tammekene» jt. kõlavad sageli meie lauljate ettekandes.

Ulatuslikumatest teostest on silmapaistvaimad II sümfoonia — romantilise kallakuga elamuslik ja viisirikas teos, ning ooper «Lembitu».

Viimane on V. Kapi ainus ooper. Teos käsitleb eestlaste ajaloolist võitlust saksa ordurüütlitega.

V. Kapi helilooming võlub siirusega. Oma mõtteid ja tundeid annab ta edasi enamasti lüürilises laadis, lihtsalt, vahetu emotsionaalsuse ja südamlikkusega. Väga iseloomulik tema loomingule on meloodilisus. Avar ja voogav viisirikkus, sageli rahvusliku värvinguga, on omane nii tema instrumentaal- kui vokaalteostele. Helikeeles kaldub ta romantilise väljenduslaadi poole.

Kõrvuti heliloomingu ja pikaajalise pedagoogilise tööga Tallinna Riiklikus Konservatooriumis oli V. Kapp aktiivselt tegev ka ENSV Heliloojate Liidu juhatuses. Nii on ta andnud meie nõukogude helikunsti arengusse oma panuse mitmel alal.

Uued teed Nõukogude Eesti muusikas

50-ndate aastate keskel hakkas Nõukogude Eesti heliloomingus puhuma värskeid tuuli. Nende toojaiks olid uue põlvkonna heliloojad — E. Tamberg, V. Tormis, J. Rääts, A. Pärt jt., kelle teosed on leidnud märkimist ka üleliidulises, üksikud isegi rahvusvahelises ulatuses.

Selle põlvkonna komponiste iseloomustab kaks põhilist joont. Esiteks soov uuendada helikeelt ja olemasolevaid žanre. Julgelt kasutavad nad kaasaegse kompositsioonitehnika mitmesuguseid, ka kõige teravamaid võtteid ning on toonud eesti heliloomingusse mitu uut žanri — ballett-sümfoonia, džäss-sümfoonia, orkestrikontserdi, lavalise oratooriumi, deklamatooriumi jt. Teiseks jõuab meie noorte komponistide loominguga eesti muusikasse kõige vahetum kaasaeg. Tunnetades erksalt tänase inimkonna probleeme ning tehnika- ja kosmosevallutamiseajastu tormilist tempot ja erutavat olemust, tõid nad eesti muusikasse uue, kaasaegseid sündmusi kajastava temaatika ja uued kujundid, mis annavad edasi meie päevade aktiivset elurütmi.

E. Tamberg — üks tugevamaid sümfoniste eesti kaasaegses heliloomingus

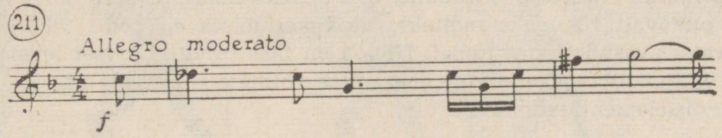
Esimene, kes suundus uutele radadele, on Eino Tamberg (sünd. 1930).[220] Ta otsib pidevalt uusi vorme ja vahendeid oma mõtete väljendamiseks ning on loomingulise tegevuse vältel rikastanud eesti heliloomingut juba mitmete huvitavate teostega.

Esimeseks tähelepanuväärseks saavutuseks E. Tambergi loomingus oli orkestriteos «Concerto grosso» (1956). Premeerituna Moskva noorsoofestivalil kuldmedaliga ja esitatuna seejärel muusikafestivalil «Praha kevad», viis *«Concerto grosso»* noore autori juba ka rahvusvahelisele areenile.

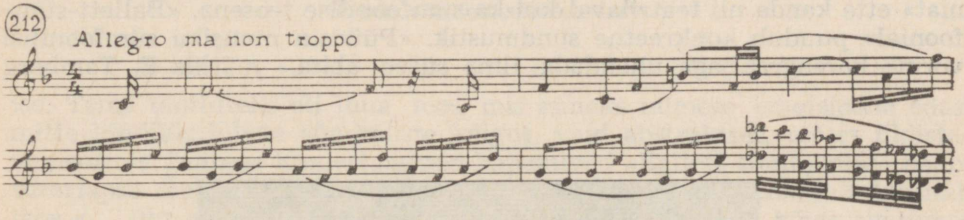
«Concerto grossos» elustub üks sümfoonilise muusika vanemaid, XVII—XVIII sajandil laialt levinud liike — kammerliku iseloomuga mitmeosaline žanr, mis on üles ehitatud orkestri ja soleerivate instrumentide vastandamisele. Kuid E. Tamberg on toonud vana vormi minevikust kaasaega, andes talle uue kaasaegse kõlarüü. Tänapäeva muusikale omastes hoogsates rütmides, vilkalt vahelduvates orkestrivärvides ja julges harmoonias ei peegeldu möödunud sajandite elutaju, vaid meie aja vaim.

[220] E. Tamberg lõpetas konservatooriumi prof. E. Kapi õpilasena 1953. a.

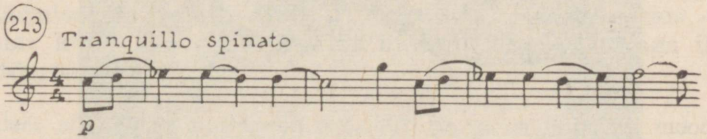
E. Tambergi *«Concerto grosso»* on 3-osaline. Soleerivaid instrumente on siin kuus: flööt, klarnet, fagott, saksofon, trompet ja klaver, neile vastandub keelpilliorkester koos harfi ja löökpillidega. Kogu teoses valitseb nooruslik ja reipalt teotahteline vaim. Rõõmu elada ja tahtmist tegutseda kostub juba esimestest helidest:



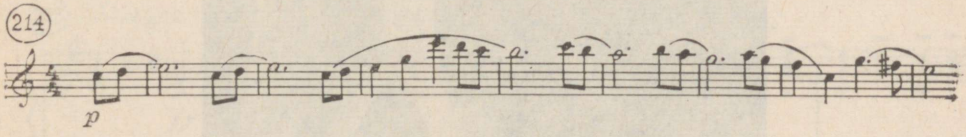
See fanfaarne teema trompeti esituses on sissejuhatuseks teose I osale ning kõlab nagu energiline üleskutse kuulamiseks. Hoogu ja energiat tulvab ka peateemast, mille esitab klarnet:



Aktiivne tegutsemine jätkub kuni kõrvalteemadeni, ehkki peateema omandab vahepeal saksofoni esituses pisut mahedama värvingu. Kõrvalteemasid on kaks. Esimest — vaikset ja lihtsat nukravõitu viisi — laulab läbipaistval orkestrifoonil viiul:



Teist kõrvalteemat, mille meloodia on ilmses suguluses esimesega, aga samal ajal ka üldtuntud «Kaera-Jaani» viisikäändudega, mängib flööt:



Kõrvalteemadest kandub mõtterahu ja vaikust. Kuid varsti tekib uuesti liikumistahe ja virgub aktiivsus. Fagott — madal ja pisut toriseva tämbriga pill — püüab peateemat meenutades seda tantsuliseks muuta, kuid mõjub oma graatsiline-olla-tahtmises veidi koomiliselt. Siit algab kõige pingelisem osa — töötlus, mis on üles ehitatud sooloinstrumentide tämbrite kontrastsusele. Üksteise järel saavad sõna kõik kuus

soolopilli, et muuta ja arendada teemasid ning anda neile uusi värve. Uued orkestrivärvid ja neist tulenevad meeleolunüansid valitsevad ka repriisis, mis aga oma ülesehituselt algusest eriti ei erine.

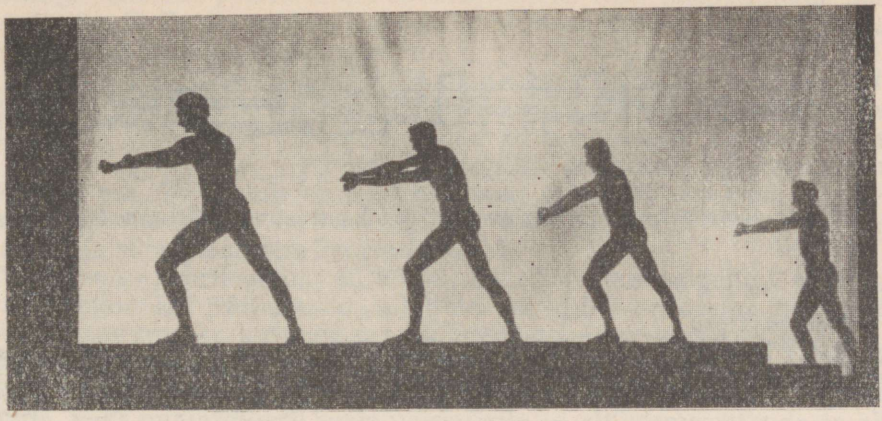
«Concerto grosso» aeglane II osa kandub hoopis teise emotsionaalsesse sfääri — siin valitseb mõtlik enesessepöördumine. Osa alguses kõlav kõhklev küsimus muutub lõpujärgus piinavalt rõhuvaks mõtteks. Vaid keskmises episoodis väljendab avara hingusega valss avasülist õnnetunnet. III osa on taas tulvil aktiivset tegevust ja elurõõmu, mis väljendub tokaatalikult energiliste rütmide ning neis aeg-ajalt kõlavate rahvatantsuviisielementide kaudu.

E. Tambergi senisest loomingust on nii kodu- kui ka välismaal kõige laialdasemat huvi äratanud «Ballett-sümfoonia» (1959). Juba esietendusel, mis toimus Saksa DV-s, oli teosel kolossaalne menu.

«Ballett-sümfoonia» on uudne ja omapärane teos, mis ühendab kahe žanri — balleti ja sümfoonia omadused. Selletõttu võib «Ballett-sümfooniat» ette kanda nii teatrilaval kui ka sümfoonilise teosena. «Ballett-sümfoonial» puudub konkreetne sündmustik. «Püüdsin muusika sümfoonilisi vorme koreograafiaga ühendada ilma süžee abita,» märkis E. Tamberg



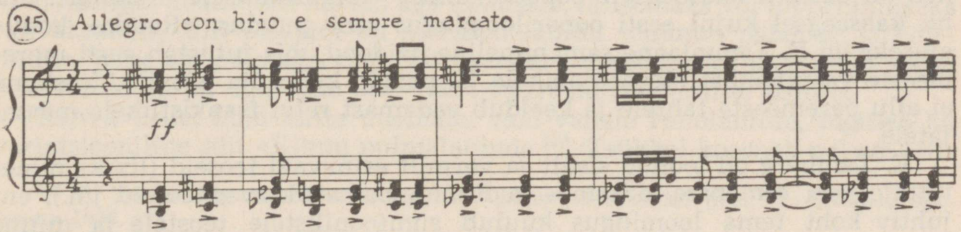
Tütarlaps — E. Tambergi «Ballett-sümfoonia» peategelane.



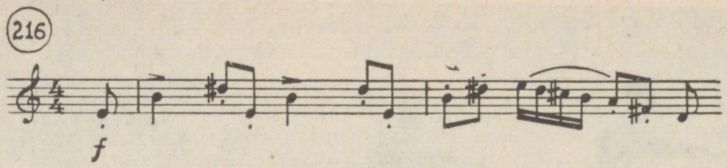
Stseen «Ballett-sümfooniast».

ise. Tema taotluseks oli luua teos, mis annaks inimese emotsioone edasi mitte kindlakujuliste sündmuste käigus, vaid abstraktses, mõtet üldistavas vormis. Inimese tundeelamused kajastuvad «Ballett-sümfoonias» noore tütarlapse elutunnetuses. Autori poolt antud epigraafi kohaselt kujutab teos «... üht muljete- ja elamusterikast päeva (selle sõna kõige avaramas mõttes) erksa ja vastuvõtliku hingelaadiga noore tütarlapse elus». Igaüks «Ballett-sümfoonia» kolmest osast on seotud päeva eri etapiga. I osa «Prelüüd» kajastab hommikut, II osa «Skertso» keskpäeva. III osa «Nokturn» tähistab vastuminekut ööle ning siin tehakse tagasivaade ilusale päevale. Kahes äärmises osas valitseb lüüriline tundelaad, «Skertso» — «Ballett-sümfoonia» kõige energilisem ja rütmilisem osa — on aga üldistav pilt tööst ja töörõõmust.

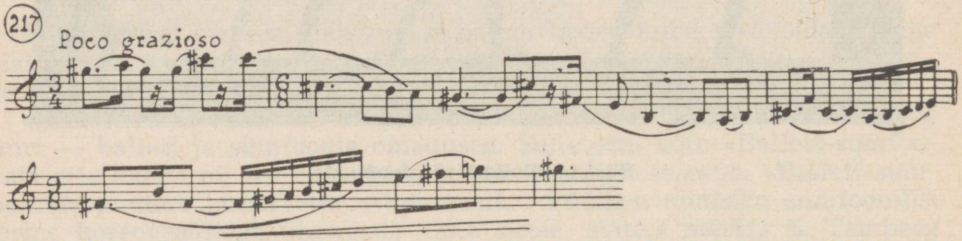
«Skertso» struktuuri aluseks on sonaadivorm. Selle peapartii moodustavad töörütmi edasi andvad hoogsad teemad. Tähtsaimad neist on kaks — sünkopeeritud rütmiga akordiline avateema



ja hüpleva meloodiaga rühikas kujund, mille esitab saksofon:



Hoogsale töötegevusele vastandub lüürilise kontrastina vaikne, valsisugemetega kõrvalteema:



Lüürikat on ka sonaadivormi töötluses, kuid lüürilised meeleolud on vaid vaheldus eks «Skertso» tormakale hoole, allutamata endale muusika üldist dünaamilist liikumist.

Värskust ja uudsust hoovab ka E. Tambergi teistest teostest — orkestriteosest «Sümfoonilised tantsud», lühiballetist «Poiss ja liblikas» (loodud A. H. Tammsaare filosoofilise miniatuuri järgi), «Kuupaisteoratooriumist» ja ooperist «Raudne kodu». Rahu ja kosmosevallutamise suurele, kogu inimkonda haaravale teemale pühendatud «K u u p a i s t e o r a t o o r i u m i» (1962) näol rikastus eesti muusika järjekordselt uue žanriga — lavalise oratooriumiga, milles vana kontsertoratooriumi vorm on ühendatud draama- ja balletikunsti elementidega.[221]

Ka «R a u d n e k o d u» (1965) on esimene omataoline teos eesti ooperiloomingus. Uudsus ilmneb siin kõigepealt vokaalses küljes, mis ei ole laulva, vaid poolretsitatiivse iseloomuga ning läheb paiguti üle koguni tavaliseks kõneks. Koos sellega tõuseb orkestri osatähtsus. Nimetatud jooned on omased kaasaegsele ooperitüübile — muusikalisele draamale, mis nii kaasaegsel kujul eesti ooperiloomingus seni puudus. «Raudse kodu» aluseks on E. Tammlaane samanimeline näidend, mis jutustab eesti meremeeste vastuhakust laevaomanikele Hispaania kodusõja päevil. Meeskond ei allu peremeeste tahtele ja keeldub vedamast relvi frankistlikele mässajatele.

E. Tamberg on loonud sisult ja vormilt erinevaid teoseid (lisaks nimetatuile veel romansse, draama- ja filmimuusikat, klaveriteoseid jm.), ent juhtiv koht tema loomingus kuulub sümfoonilistele teostele ja mitme

[221] «Kuupaisteoratooriumi» esitamisest võtavad osa orkester, laulu- ja kõnekoor, solistid, draamanäitlejad ja balletirühm.

kunstiliigi sünteesil põhinevatele suurvormidele. Neis tulevad kõige paremini ilmsiks E. Tambergi kui komponisti tugevad küljed: sümfonistitalent, mõttesügavus ja otsiv vaim.

V. Tormis — tugeva rahvusliku joonega komponist

Sisukas ja mõttesügav on ka Veljo Tormise (sünd. 1930) [222] looming. Kuid erinevalt E. Tambergist etendavad tema teoste hulgas ulatuslikumat sümfoonilist arendust nõudvad vormid väiksemat osa. V. Tormis on seni osutanud suurimat tähelepanu vokaalmuusikale, eriti kooriloomingule. Käesoleval ajal on ta meie omapäraseim ja silmapaistvaim koorikomponist.

V. Tormise koorilooming on küllalt suur ja mitmepalgeline, sisaldades nii suuremaid kui väiksemaid, nii lihtsama kui keerulisema helikeelega teoseid. Saavutuseks kujunes juba konservatooriumi diplomitööna kirjutatud kantaat «Kalevipoeg», millele järgnesid kantaat «Mahtra sõda», süit «Kihnu pulmalaulud», «Kolm laulu eeposest», rahvalik tsükkel «Meestelaulud», kaks miniatuuride sarja naiskoorile — «Sügismaastikud» ja «Kevadkillud», «Hamleti laulud» meeskoorile, kapitaalne «Eesti kalendrilaulud» jt.

V. Tormise kooriloomingu üheks kõige põhilisemaks omaduseks on rahvuslik helikeel. Jätkates ja arendades edasi M. Saare ja C. Kreegi traditsioone, pöördub ta järjekindlalt meie rahvamuusika allikate poole, kasutades kas originaalviise või sulatades nende sugemeid oma isikupärasesse stiili. Nii ühel kui teisel juhul ühendab ta rahvamuusika elemendid tänapäeva kompositsioonivõtetega, mis annab tema lauludele kaasaegse kõla. Eriti palju uut ja originaalset on V. Tormise viimasel ajal loodud lauludes, alates naiskooritsüklist «Sügismaastikud» (1964). Rakendades kaasaegse koorimuusika võtteid (teravdatud harmooniat, glissandot, kõnet, sosinat) avas ta selle tsükliga eesti kooriloomingus seni peaaegu tallamata tee. Uudsusvärskus iseloomustab ka «Hamleti laule» (1966), mis kuuluvad kogu eesti meeskooriloomingu paremiku hulka.

«Sügismaastike» ja «Kevadkildude» impressionistlikest meeleolumaalingutest ja sügav-tõsistest «Hamleti lauludest» hoopis erinev on kiiresti populaarseks saanud tsükkel «Meestelaulud» (1965), mille tekstid rahvaloomingu alusel kohandas P.-E. Rummo. Autorid ise ütlevad oma ülemeeliku teose kohta järgmist: «Selle laulupuntra aluseks on möödunud sajandi teisel poolel ja selle sajandi alguses lauldud rahvalaulud, mida lauljad ise nimetasid lori- või külavahelauludeks või vemmalvärssideks või mõne muu nimega, koolitatud mehed aga uuemaks, hilisemaks või lõppriimiliseks rahvalauluks. Üht otsapidi on säärased laulud jõudnud paberile ja helilindile, teine ots pole aga veel rahvasuuski valmis. Eeskujuks olnud sõnadele, viisidele ja viguritele pole meie suurt midagi juurde pannud...»

Rahvaviisile, kuid mitte uuemale, vaid vanale runolaulule, tugineb ka variatsiooniline süit «Kihnu pulmalaulud» [223]. Tsükkel koosneb neljast lau-

[222] V. Tormis lõpetas Moskva Riikliku Konservatooriumi prof. V. Šebalini õpilasena 1956. a.

[223] «Kihnu pulmalauludele», poeemile «Rahu päev» ja «Kolmele laulule eeposest» määrati 1962. a. üleliidulisel noorte heliloojate loomingu ülevaatusel esimene preemia.

lust («Ei või õnneta elada», «Peiu pilkamine», «Ilu kaob õue pealt», «Sööge, langud»), mis kujutavad endast nelja erinevas meeleolus variatsiooni rahvameloodiale, mida helilooja kuulis kord ühes Kihnu pulmas.

Vanade rahvaviiside meisterliku töötlemise tipuks V. Tormise senises loomingus on «Eesti kalendrilaulud» (1968). Just selle teosega, mida tema eredalt rahvusliku iseloomu ja ulatuslikkuse tõttu on nimetatud eesti oratooriumiks, kinnitab helilooja kõige enam oma loomingulist veendumust, et ka tema — kui kasutada C. Kreegi väljendust — on «eesti usku». Teos koosneb viiest sarjast — «Mardilaulud», «Kadrilaulud», «Vastlalaulud», «Kiigelaulud» ja «Jaanilaulud» (esimene ja kolmas mees-, teine ja neljas nais-, ning viimane mõlemale koorile, kõik *a cappella*). Aluseks on vastavate kalendritähtpäevadega seotud tavandilaulud, mida meie rahvaloomingus leidub rikkalikult. Helilooja on tähelepanelikult kinni pidanud arhailiste viiside omapärast, arvestades sellejuures veel iga laululiigi iseärasusi. Kuid nagu V. Tormise varasemates lauludes, nii on ka siin arhailised võtted ühendatud kaasaegsetega. Tulemuseks on vana ja uue eriti õnnestunud süntees.

Teine loominguala, millele V. Tormis suurt tähelepanu osutab, on soololaul. Tema laulud on filigraanselt välja töötatud napisõnalised mõtisklused, meeleolukad ja nüansirikkad, kuid vabad liigsest tundelikkusest. V. Tormisele on inspiratsiooni andnud J. Liivi luule, mis on kahe pisitsükli — «Neli kildu» (looduselaulud neljast aastaajast) ja «Kolm lille» [224] aluseks. Ka A. Suumani sõnadele loodud «Kimbuke tähti» koosneb kolmest meeleolukast miniatuurist. Seevastu mõttetihe lauludesari «Nukrad viivud» (M. Nurme tekst) koosneb pikematest lauludest.

Uute väljendusvõimaluste otsijana ning mõttesügava muusikuna näitab V. Tormis end ka ooperis «Luigelend» (1966). See on tundesiirust ja loodust ülistav teos, mille libreto aluseks on O. Toominga samanimeline jutustus. Jätkates E. Tambergi «Raudse kodu» suunda, kuulub ka «Luigelend» retsitatiivirooperite hulka, kus puuduvad traditsioonilised ümarad ooperinumbrid. Väliselt on siin kõik napp ja kammerlik — teos pole pikk, tegelasi on ainult kolm, rahvastseenid puuduvad, kuid seda suurem kaal on nii sõnal kui ka sellega tihedalt seotud muusikal.

Kuigi V. Tormise loomingus kuulub esikoht vokaalteostele, on ta kirjutanud ka instrumentaalmuusikat, mille hulgas väärib erilist esiletõstmist dramaatilise iseloomuga «Avamäng nr. 2» sümfooniaorkestrile.

J. Rääts — tänapäevase elutunnetuse ja originaalse stiiliga instrumentaalmuusika komponist

Üheks tulihingelisemaks uudsuse eest võitlejaks meie komponistide hulgas on Jaan Rääts (sünd. 1932) [225]. J. Rääts on äärmiselt tänapäevase elutunnetusega helilooja, kelle looming kuulub kõige vahetumalt meie kaasaega. Tema teostes kajastub kosmosevallutamise sajandi kiire elupulss ning neis võib tunnetada mõistuse valitsemise ajastut. J. Räätsale on võõras romantili-

---

[224] Tsükli osad: «Kullerkupp», «Meelespea», «Pääsusilm».
[225] J. Rääts lõpetas konservatooriumi prof. H. Elleri õpilasena 1957. a.

sele muusikale omane tundeküllus. Tema muusika on rohkem mõistuse kui emotsioonide muusika, rohkem mõtte- kui tundetegevus.

Eriti oluliseks kaasaja elutunnetust väljendavaks vahendiks on J. Räätsale rütm. Tema teostele nii omane hoog ja aktiivsus sõltub tihti just edasiruttavast, erksast, sageli motoorsest rütmist. Aktiivset tegutsemisvaimu väljendab ka järskude käänakute ja suurte hüpetega meloodia, millel puudub möödunud aegade muusikale omane voolav laulvus. Samuti etendavad suurt osa modernselt terav harmoonia ja julged orkestrivärvid.

J. Rääts on väga produktiivne helilooja. Konservatooriumi lõputööna loodud I sümfooniale järgnesid lühikeste ajavahedega uued sümfooniad, sümfooniline poeem «Ood esimesele kosmonaudile», kontsert kammerorkestrile, keelpillikvartett ja teised kammeransamblid, deklamatoorium «Karl Marx» [226] ning rohkesti muid suuremaid ja väiksemaid teoseid. Kuigi J. Räätsa loomingule on omane vormi lakoonilisus, moodustab nii suure hulga teoste kogumaht küllaltki soliidse pagasi. Samuti nähtub loetelust, et J. Räätsa looming on põhiliselt instrumentaalne, kusjuures esikoht kuulub suurvormidele sümfoonilise ja kammermuusika valdkonnas.

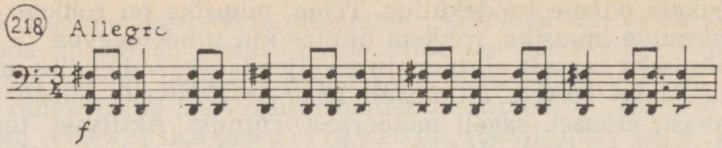
J. Räätsa sümfoonilises loomingus on tähtsal kohal k o s m o s e t e e m a. See kajastub otseselt IV, nn. «Kosmilises sümfoonias» (1959) — esimeses kosmoselende kajastavas nõukogude sümfoonias — ja teoses «Ood esimesele kosmonaudile» (1961).

Viimane, J. Räätsa üks rahvalikumaid teoseid, koosneb kolmest osast, millele helilooja on andnud programmilise seletuse. I osa väljendab erutavat rõõmu, mis haaras inimkonda, kui sai teatavaks Juri Gagarini lend. Selle osa muusika kõlab pidulikult ja juubeldavalt. II osa kannab alapealkirja «Unistused» ja meenutab minevikku, mil kosmoselennud olid veel kaugeks unistuseks. Muusika on siin mõtlik ja tõsine, kohati traagilinegi. III osa viib uuesti pidulikku meeleollu. Eriti juubeldav on kooda, mis kõlab oodina Gagarinile ja nendele, kelle pingutavas töös sai teoks inimese esimene lend kosmosesse.

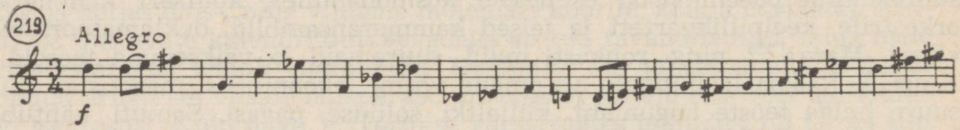
J. Räätsa senistest teostest on kõige laialdasemat huvi äratanud «K o n t s e r t k a m m e r o r k e s t r i l e» (1961) — hoogne ja elurõõmus teos keelpilliorkestrile, mida on ette kantud ka mitmetes Nõukogude Liidu linnades ja välismaal.

«Kontsert kammerorkestrile» koosneb viiest võrdlemisi lühikesest osast. Oma optimismi, aktiivse rütmilise pulsi ja agarate rutakate teemadega on see teos ehträätsalik. Kontserdile annavad tooni *Allegro*-osad — I, III ja V. Vahepealsed aeglased osad loovad vaid mööduva meeleolukontrasti — üks neist kaldub dramatismi, teine on tõsiselt mõtisklev. Kõigis kolmes *Allegro*'s valitseb hoogne liikumisestiihia, mis tuleneb suurel määral teravast motoorsest rütmist. Kõik *Allegro*'d algavad korduvate energiliste rütmifiguuridega. Näiteks kontserdi kolmandas, skertsoliku iseloomuga osas põhineb see kaheksandik- ja veerandvältuste vaheldumisele:

[226] D e k l a m a t o o r i u m — uudne oratooriumitaoline teos, milles muusika kõrval on tähtis osa deklamatsioonil. Selle nimetuse võtsid esmakordselt kasutusele J. Rääts ja E. Vetemaa («Karl Marxi» teksti autor). Deklamatoorium «Karl Marx» on kirjutatud lugejale, koorile ja sümfooniaorkestrile.



Sama rütm ilmub meloodia foonina edaspidi ikka ja jälle, kadudes mõneks ajaks vaid kolmeosalise vormi (ABA) lühikeses keskosas. Ka peamist meloodilist kujundit — hoogsalt tõtlevat ja natuke tantsulist teemat ilmestab tuttav rütmifiguur:



A. Pärt — rikka fantaasiaga novaator

Uue generatsiooni heliloojatest jõudis eriti kiiresti tunnustuseni Arvo Pärt (sünd. 1935) [227]. Juba üliõpilasena kirjutas ta teoseid, mis võeti hästi vastu mitte ainult meie kontserdipubliku poolt, vaid ka üleliidulises ulatuses (lastekantaat «Meie aed» ja oratoorium «Maailma samm» võitsid 1962. a. üleliidulisel noorte heliloojate teoste ülevaatusel esimese preemia). Siiani püsivad repertuaaris isegi A. Pärdi õpinguaastail loodud klaveriteosed — sonatiinid ja partiita.

A. Pärt on rikka fantaasia ja erksa vaimuga helilooja, kelle loominguline tee on kulgenud pidevates otsingutes. Tundes elavat huvi kaasaegse muusika mitmesuguste suundade ja uusimate tehniliste võtete (dodekafoonia, kollaaž, aleatoorika jm.) vastu, rakendab ta neid julgelt ka oma loomingus. A. Pärt valdab märkimisväärselt hästi orkestrivahendeid ning on toonud eesti sümfoonilisse muusikasse uusi värve. Kuid esmase tähtsusega on talle siiski mitte tehniline külg, vaid sisu. A. Pärdi loomingut iseloomustab tõsidus ja pingeline mõttekulg, mis võib olla karm ja traagilinegi. Oma mõtteid annab helilooja edasi kontsentreeritult, eelistades kaasaegsele muusikale omast lakoonilist vormi.

Helilooja tugevast talendist, otsivast vaimust ja mitmekülgsusest annavad tunnistust kõik ta teosed — sümfooniad ja teised orkestriteosed («*Perpetuum mobile*», «*Collage* teemal B-A-C-H» jt.), vokaal-sümfooniline teos «*Credo*» [228], «Solfedžo» koorile, tšellokontsert «*Pro et contra*» [229], aleatooriline klaveriteos «Diagrammid» jt.

Mõjuv oma tohutu dünaamilise tõusuga on «Perpetuum mobile» (1963). See lühike orkestriteos ei ole ei tundeväljendus ega konkreetne muusikaline pilt, vaid abstraktsioon [230], mille helides saab üldistatult kuul-

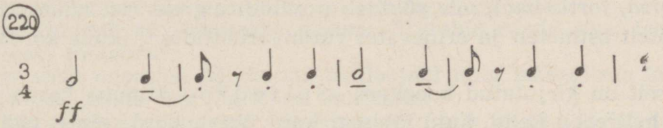
[227] A. Pärt lõpetas konservatooriumi 1963. a. prof. Elleri õpilasena.
[228] *Credo* (lad. k.) — usun; usutunnistus; tõekspidamine.
[229] *Pro et contra* (lad. k.) — poolt ja vastu.
[230] Abstraktsioon — siin: üldistus, mis kujuneb inimese mõtlemise abstraheeriva tegevuse tulemusena.

davaks elu igavene liikumine. Teos on atonaalne. Meloodiat selle sõna tavalises mõttes — viisi, mis kõlab üle teiste häälte, siin ei ole. Meloodia on justkui lahustunud muusika üldisesse, üha kasvavasse kõlasse, mille pulbitsev rütm paneb edasi rühkima, igal hetkel uuesti sündima.

Laialdast tähelepanu on äratanud kaheosaline I sümfoonia, alapealkirjaga «Polüfooniline» (1964). Peale üldise alapealkirja vihjavad teose polüfoonilisusele ka mõlemate osade pealkirjad — «Kaanonid» ning «Prelüüd ja fuuga». Nende vanade polüfooniliste vormide ehitusprintsiibid on A. Pärt oma sümfoonias ühendanud XX sajandi modernsete kõlakombinatsioonide ja aktiivse rütmiga. Sümfoonia on dodekafooniline.

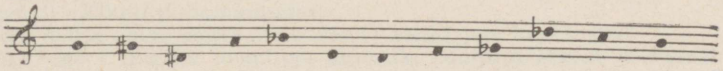
I osa algab vaskpillide resoluutse rütmimotiiviga, mis ilmub osa jooksul korduvalt ning etendab seega olulist osa karakteri loomisel ja terviku kujundamisel:

220



Seeria kujuneb järgnevaks:

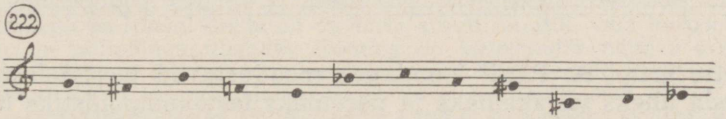
221



Antud helireal ning sellest tuletatud kujundeil baseerub nüüd terve vahetuks tervikuks kokkusulatatud kaanonivariantide ahel, mille «lülid» on üsnagi mitmepalgelised — lühemad ja pikemad, vaiksemad ja jõulisemad, erinevad orkestritämbritelt ja rütmilt.

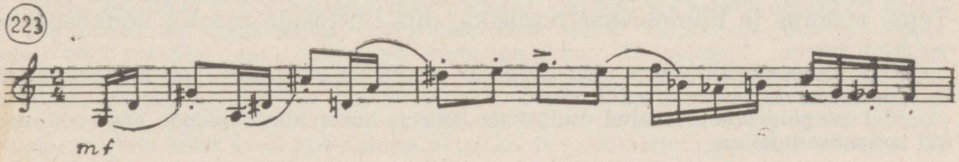
Kui I osa on kõlajõult suhteliselt vaiksem (ehkki meeleoludelt üsnagi tujukalt vahelduv), siis II ossa langeb sümfoonia kulminatsioon. Selle mõlemad pooled — prelüüd ja fuuga — on tihedalt seotud: üleminek on täiesti vahetu ning ka fuugas etendab olulist osa prelüüdi seeriarida. Viimane ilmub kohe prelüüdi alguses. Tegelikult see ei olegi uus teema, vaid tuletatud sümfoonia I osa põhireast — selle ümberpööre (võrdle eelmise näitega):

222

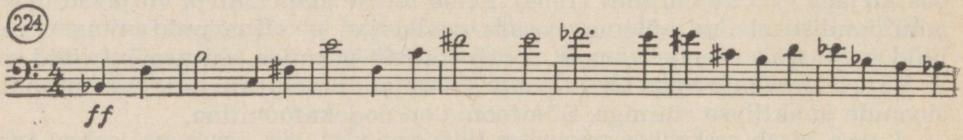


Meeleolu on esialgu tagasihoitult mõtlik, pisut ehk lüürilinegi, kuid muutub varsti elavamaks ja vahelduvamaks ning algab fuuga, mille erksarütmilise kapriisse teema esitab klarnet:

223

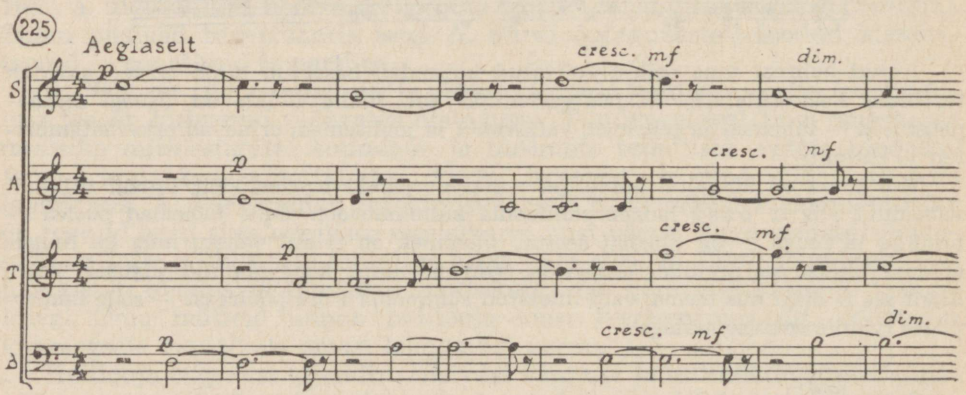


Pinge kasvab, rütm aktiviseerub, tekib erutatusetunne. Fuuga teema saavad enda kätte vaskpillid — tromboonid ja trompetid ning esitades selle *fortissimo*'s ning neljakordses rütmilises pikenduses muudavad esialgse rahutu ja liikuva kujundi võimsaks ja jõuliseks (võrdle eelmise näitega):



Moment on kulminatsiooniline. Ent ülima astme saavutab pinge fuuga lõpujärgus (*con forza, fortissimo*), mis põhineb prelüüdi algreal (vt. näide 221) — see kõlab siin erinevatelt astmetelt ja erinevates rütmivariantides[231] kuus korda, kuid vahetult seotuna.

Iselaadselt on kirjutatud kooriteos «S o l f e d ž o»: kümme korda järjest kõlavad *Do-mažoor* heliredeli helid, kuid läbisegi kord ühest, kord teisest häälerühmast ning jäävad kõlama, moodustades enamasti kolme, kulminatsioonil aga ka nelja kõrvutioleva heli teravakõlalisi kombinatsioone. Olgu siin toodud näitena teose algus:



Omaette grupi A. Pärdi loomingus moodustavad teosed lastele. Teda võib lugeda üheks viljakamaks ja paremaks lastekomponistiks kogu eesti heliloomingus. Eriti palju on A. Pärt loonud muusikat lastenäidenditele ja -filmidele[232]. Kuid tema silmapaistvaimaks lasteteoseks on kantaat «Meie aed», mis jutustab laste tööst kooli katseaias. A. Pärt oskab kaasa elada laste töödele ja toimetustele ning mõista nende muresid ja rõõme. Tema rõõmus ja humoorikas muusika, mis tihtipeale maalib konkreetseid

[231] Rütmivariandid, nagu meloodiagi, on omavahel suguluses: iga järgmine algab eelmise variandi teisest rütmiüksusest.

[232] Lastenäidendeile loodud muusikast koostas autor klaveripalade kogu «Muusikat lastenäidendeile».

helipilte, on lastele hästi arusaadav. Ühtlasi õpetavad tema teosed lapsi kohanema kaasaegse helikeelega, sest ka lastele luues ei ütle ta lahti modernsetest kõlavahenditest, kuigi rakendab neid siin vähem teravalt kui täiskasvanutele määratud teostes.

KÜSIMUSI JA ÜLESANDEID

1. Jutustage Eesti Riiklike Kunstiansamblite osast Nõukogude Eesti muusika arengus.
2. Võrrelge nõukogude laulupidusid varasematega ning näidake, milliseid uusi jooni nad tõid meie muusikapidustuste traditsiooni.
3. Iseloomustage kuulatud teoste põhjal E. Kapi muusikat. Millised on E. Kapi loomingu peamised teemad ja tähtsamad teosed?
4. Milliseid alasid hõlmab G. Ernesaksa muusikaline tegevus? Nimetage G. Ernesaksa tuntumaid koorilaule ja iseloomustage neid.
5. Jutustage lühidalt G. Ernesaksa ooperi «Tormide rand» sisu. Iseloomustage kõrtsistseeni muusikat.
6. Nimetage eesti noorema põlvkonna heliloojaid ning määratlege kõige põhilisemad jooned nende loomingulistes taotlustes.
7. Kuidas ühendub E. Tambergi *«Concerto grossos»* endis- ja kaasaegne? Iseloomustage lähemalt I osa muusikat.
8. Milles seisneb E. Tambergi «Ballett-sümfoonia» uudsus ja omapära?
9. Nimetage ja iseloomustage V. Tormise kooriteoseid. Jutustage kuuldu põhjal lähemalt «Kihnu pulmalauludest».
10. Millist kohta omab ooper meie noorte heliloojate loomingus?
11. Määratlege J. Räätsa loomingu ainestik, põhiprobleemid ja žanrid ning iseloomustage tema muusikat, toetudes kuulatud katkendeile «Kontserdist kammerorkestrile».
12. Iseloomustage A. Pärdi helikeelt kuulatud teoste põhjal.

LÜHIÜLEVAADE TEISTE NÕUKOGUDE RAHVASTE MUUSIKAST

Nõukogude kultuur on paljurahvuslik. Meie suurel maal elab rohkem kui 100 rahvust. Igal neist on oma kombed, riietuse iseärasused ja hoonete ehitamisviis. Igal neist on ka oma kunstilooming — ornamentika, luule, laulud ja tantsud.

Paljude rahvaste juures tekkisid juba sajandite eest elukutselised või poolelukutselised rahvalaulikud. Lauldes ja saates end ise mõnel instrumendil, improviseeris laulik ühtaegu ka sõnad. Seega oli ta mitte ainult muusik, vaid ka poeet. Selline luulet, laulu ja pillimängu ühendav looming on iseloomulik näiteks armeenia ja aserbaidžaani laulikute a š u u g i d e kunstile, mille kõigi aegade kuulsaimaks viljelejaks on olnud XVIII sajandil elanud Sajat-Nova, kes laulis oma laulud armeenia, gruusia ja aserbaidžaani keeles. Põlvest põlve kandus ka kasahhi ja kirgiisi laulikute a k õ n n i d e, turkmeeni b a h š i i d e ja ukraina rändmuusikute k o b s a a r i d e kunst.

Nõukogude Liidus elab rahvaid, kelle kultuuri areng algas juba enne meie ajaarvamist. Nii on armeenia omapärasel ja kõrgetasemelisel kultuuril, sealhulgas ka muusikal, seljataga kolme aastatuhande pikkune ajalugu. Ka aserbaidžaani ja gruusia muusikakunsti algus ulatub igivanasse aega. Mõnel rahval oli juba sajandeid tagasi oma noodikiri ning arenenud muusikateooria. XI sajandil näiteks käsitles muusikateoreetilisi küsimusi oma töödes üks Kesk-Aasia mitmekülgsemaid teadlasi ja poeete Avicenna (Abu-Ali Ibn-Sina). Huvitavad on ka Kesk-Aasia muusikalised traktaadid XV sajandist. Armeenias lülitati IX sajandil muusika koguni ülikooli õppeprogrammi ning avati spetsiaalne muusika ja noodikirjutamise fakulteet.

Selliseid näiteid kaugemast minevikust ei ole siiski palju. Pikki sajandeid ägas praeguse Nõukogude Liidu aladel elavate rahvaste kultuur kus tsaaride, kus sultanite, khaanide, mullade, baide või emiiride ikke all. Sotsiaalne ja rahvuslik rõhumine oli kultuuri arengule tõsiseks takistuseks. Sellepärast ei kulgenud ka Nõukogude Liidu rahvaste muusikakultuuri areng ja professionaalse heliloomingu tekkimine igal pool ühesuguselt ja üheaegselt.

Kõige pikem iga on vene professionaalsel muusikal. Nagu eelmistest peatükkidest teada, pandi sellele alus XVIII sajandi viimasel kolmandikul. XIX sajandil sai alguse ukraina kutselise muusika areng. Taga-Kaukaasia liiduvabariikide — Armeenia, Gruusia ja Aserbaidžaani ning Balti riikide — Eesti, Läti ja Leedu esimeste silmapaistvamate heliloojate tegevus algas XIX ja XX sajandi piiril, enam-vähem üheaegselt. Valgevenes, Moldaavias, Kasahstanis ja Kesk-Aasias aga pandi kutselisele heliloomingule alus alles nõukogude võimu ajal.

Meie lähimate naabrite — l ä t l a s t e muusikaajalugu sarnaneb paljus meie omaga. Ka Lätis sai kutseline helilooming alguse koorilaulust. Elav kooriliikumine ja laulupeod — esimene neist toimus 1873. a., 4 aastat hiljem kui Eestis — olid siingi seotud rahvusliku iseteadvuse kasvu ja feodalismivastaste meeleoludega. Nii meie kui ka läti vanimatele muusikameestele olid hariduse hälliks ühed ja needsamad õppeasutused — Valga seminar ja Peterburi konservatoorium. Seminari juhatajal ja muusikaõpetajal J. Cimzel (1814—1881) on suured teened mõlemate rahvaste koorilaulu edendajate kasvatamisel. Kuid tal on oluline tähtsus ka läti rahvusliku muusikaloomingu sünniloos: tema oli esimene, kes hakkas süstemaatiliselt koguma rahvaviise ja looma neist koorilaule.

Kui ilma kõrgema muusikalise hariduseta heliloojad-asjaarmastajad tegelesid ainult koorilauluga, siis XIX ja XX sajandi vahetusel Peterburi konservatooriumis õppinud komponistide loomingusse ilmusid koorilaulude kõrvale juba ka romansid, kantaadid ja sümfoonilised teosed.

Väljapaistvaimaks läti vanema põlvkonna muusikategelaste ja heliloojate seas oli J. Vītols (1863—1948), tunnustatud pedagoog ja läti konservatooriumi rajaja. Enne Riiga asumist (1918. a.) töötas J. Vītols üle 30 aasta Peterburi konservatooriumis, kus tema õpilaste hulgas oli ka eestlasi (C. Kreek jt.). Riia konservatooriumis õppisid J. Vītolsi juures peaaegu kõik hilisemad nimekamad läti heliloojad.

Üks väljapaistvamaid teoseid meie naabrite muusikaminevikus on nende esimene klassikaline ooper — A. Kalninši (1879—1951) «Banjuta», mille esietendusega 1920. a. ennetasid lätlased eesti esimese rahvusliku ooperi — E. Aava «Vikerlased» 8 aasta võrra. «Banjuta» on suurte rahvastseenidega muusikaline draama kaugest minevikust. Ainsana läti varasemaist oopereist on ta tänapäevani säilitanud oma koha ooperilavadel.

Suurkuju läti kaasaegses heliloomingus on sümfonist J. Ivanovs (sünd. 1906). Tema loomingut, milles keskseteks teosteks on sümfooniad, tuntakse kogu Nõukogude Liidus ja ka väljaspool selle piire.

Läti kaasaegse kooriloomingu suurmeistriks võib aga lugeda M. Zarinšit (sünd. 1910). Suuremate ja väiksemate kooriteoste kõrval viljeleb M. Zarinš ka oopereid, millest on tuntumaks V. Lacise romaani järgi loodud «Uuele rannale».

Noorematest heliloojatest on kõige laiemalt tuntud R. Grinblatts (sünd. 1930), kelle balletti «Rigonda» mängiti ka RAT «Estonias».

Eesti ja läti muusikaga üheealine on ka l e e d u rahvuslik muusikakultuur, mille arengule andis samuti tõuke hoogne, rahvustunde ärkamisega seotud kooriliikumine. Ka leedu vanimate heliloojate elu ja tegevus langeb möödunud sajandi lõppu ja käesoleva algusse.

Huvitavaim vanima generatsiooni esindajaist on M. Čiurlionis (1875—1911), kes tegutses võrdselt silmapaistva meistrina kahel kunstialal — heliloojana ja maalikunstnikuna. Nii ühel kui teisel alal on suur osa tema töödest seotud leedu rahvaloominguga. Folkloorse päritoluga motiivid on sageli ühendatud tolleaegse kunsti uusimate vahenditega — impressionistlike kõlavärvidega heliloomingus ja sümbolistliku väljendusvormiga maalikunstis. M. Čiurlionis on loonud eriti palju klaverimuusikat, aga ka leedu rahvalaulude kooritöötlusi ning mõned orkestriteosed. Olles sügavalt haritud muusik, tunnetas ta muusikat ka oma maalides. Sageli kannavad

viimased isegi muusikalisi nimetusi — prelüüd, fuuga, sonaat jne. M. Čiurlionis on loonud maale muusikaliste tsüklitena, nagu «Mere sonaat», mis koosneb kolmest maalist («Allegro», «Andante» ja «Finaal»), samuti «Kevade sonaat», «Tähtede sonaat» jt.

Hilisematest, juba keskmise põlvkonna heliloojatest on tuntumad B. Dvarionas (sünd. 1904), S. Vainiunas (sünd. 1909), J. Juzeliunas (sünd. 1916), E. Balsys (sünd. 1919) jt.

Ukraina kutselise muusika algus ulatub Balti riikide omast pisut kaugemale. Juba XVIII sajandil tegutses siin mitmeid orkestreid, Harkovis oli isegi ooperiteater ning ukraina lauljad olid hinnatud ka väljaspool oma maad. Esimeste rahvuslike heliloojate tegevus langeb siiski XIX sajandisse.

Ukraina rahvusliku koolkonna kujunemisjärk on seotud mitmete autoritega. Üks neist on helilooja ja ooperilaulja S. Gulak-Artemovski (1813—1873), kes oma loomingu tippteosega — koomilise ooperiga «Zaporoožlane Doonau taga» (1863) pani aluse ukraina klassikalisele ooperile. Vaatamata rohkem kui 100-aastasele vanusele püsib see rahvuspärane mahlakate tegelastüüpidega teos veel praegugi ooperiteatrite repertuaaris.

Klassikalise heliloomingukoolkonna rajajaks — ukraina Glinkaks loetakse aga N. Lõssenkot (1842—1912), kelle rahvuslikel loominguprintsiipidel ja folkloorile tuginevatel teostel on eriti suur tähtsus järgmiste põlvkondade heliloojate kasvatamisel.

Ukraina hilisem ja praegune komponistidepere on rohkearvuline. Tuntumad nende hulgas on B. Ljatošinski (sünd. 1895), A. Štogarenko (sünd. 1902), K. Dankevitš (sünd. 1905), G. Maiboroda (sünd. 1913) ja J. Meitus (sünd. 1903). Viimase loomingust on kõige enam levinud ooper «Noor Kaardivägi» (A. Fadejevi tuntud romaani järgi), mida on lavastatud peaaegu kõikides Nõukogude Liidu ooperiteatrites, sealhulgas ka RAT «Estonias».

Kaukaasia vabariigid — Gruusia, Aserbaidžaan ja Armeenia rajasid oma rahvusliku kutselise muusika XIX ja XX sajandi vahetusel nagu balti riigidki.

Aserbaidžaani muusikaelus oli suursündmuseks esimese nimekama rahvusliku helilooja U. Gadžibekovi (1885—1948) ooperi «Leili ja Medžnun» lavaletoomine 1908. a. Bakuu ooperiteatris. See teos pani aluse aserbaidžaani klassikalisele muusikale, tähistades ühtlasi ka kogu Lähis- ja Kesk-Ida ooperiteatri sündi. Ooper ja muusikaline komöödia jäidki U. Gadžibekovi loomingu peaalaks. Suurima populaarsuse võitsid tema rahvalik muusikaline komöödia «Aršin mal alan» («Rändkaupmees», 1913) ja üks aserbaidžaani muusikaklassika silmapaistvamaid teoseid — mitmete rahvaste juures tuntud legendi järgi loodud ooper «Kör-Oglõ»[233] (1937). Hoolitsedes rahvusliku muusikakaadri ettevalmistamise eest, organiseeris U. Gadžibekov aserbaidžaani konservatooriumi, mis kannab praegu tema nime.

Aserbaidžaani kaasaegsetest autoritest on tuntuimaks K. Karajev (sünd. 1918), kelle koloniaalrahvaste võitlust käsitlev ballett «Kõue rada» on kogu nõukogude rahvaste viimase aastakümne heliloomingus üheks väljapaistvamaks teoseks.

Gruusia rahvuslikule professionaalsele muusikaloomingule rajasid alusmüüri heliloojad M. Balantšivadze (1862—1937), Z. Paliašvili (1871—1933), D. Arakišvili (1873—1953) jt. Eriti suur tähtsus on Z. Paliašvili sügavalt rahvuslikul loomingul. Peale gruusia esimese ooperi — iidsel legendil põhineva traagilise armastusloo «Abessalom ja Eteri» (lavastati 1919. a.) kuulub tema loomingusse üks armastatumaid teoseid gruusia muusikaklassikas — ooper «Daisi» («Hämarus»), milles kajastub keeruline psühholoogiline konflikt patriootilise kohusetunde ja isikliku õnnetaotluse vahel.

Gruusia hilisemast muusikast paistavad silma Š. Mšvelidze (sünd. 1904) saavutused sümfoonilise muusika valdkonnas, A. Matšavariani (sünd. 1913) teosed, eriti üleliiduliselt ja ka välismaal tuntud ballett «Othello» (1957) ning O. Taktakišvili (sünd. 1924) ja S. Tsintsadze (sünd. 1925) looming.

Armeenia professionaalse muusika algperioodil etendasid kõige suuremat osa Komitas[234] (1869—1935), A. Spendiarjan (Spendiarov, 1871—1928) ja A. Tigranjan (1879—1950).

Komitasi elutööks oli armeenia rahvaviiside kogumine ja töötlemine. Tema etno-

[233] «Kör-Oglõ» — tõlkes «Pimeda poeg».

[234] Komitasi õige nimi on Sogomon Sogomonjan.

graafilised uurimused avaldasid suurt mõju kujunevale rahvuslikule muusikastiilile. Eeskujuks sai ka tema helilooming, millest suurema osa moodustavad meisterlikud rahvaviisitöötlused koorile. Komitas seadis arvukalt rahvaviise ka soolohäälele klaveri saatel. A. Spendiarjan on samuti tugeva rahvusliku omapäraga helilooja, kes pani aluse armeenia sümfoonilisele muusikale. Armeenia rahvusliku ooperi ajalugu algab aga 1912. a. A. Tigranjani ooperiga «Anuš», mille edu on püsinud tänaseni.

Uue lehekülje armeenia muusikaajaloos avas A. Hatšaturjan (sünd. 1903), kelle looming viis armeenia muusika ülemaailmsele areenile. Lisaks sellele tõi A. Hatšaturjan armeenia muusikasse mitmed suurvormid — sümfoonia, instrumentaalkontserdi ja balleti, mis siin seni puudusid.

Praegu on Armeenia üks kõrgeima muusikalise tasemega vabariike Nõukogude Liidus. Armeenlaste saavutusi on ära märgitud nii üleliidulistel kui rahvusvahelistel võistlustel. Nii sai Pariisis ülemaailmsel sümfooniliste teoste ülevaatusel hea hinnangu E. Mirzojani (sünd. 1921) suurepärane sümfoonia, mida on esitatud ka Ameerika Ühendriikides, Ungaris ja mujal. Tunnustuse ja laia leviku on saavutanud ka A. Arutjunjani, E. Oganesjani, A. Babadžanjani jt. looming.

Kesk-Aasias ja Kasahstanis sai professionaalne muusika arenema hakata alles tänu Oktoobrirevolutsiooni poolt loodud tingimustele. Professionaalne helilooming sündis siin draamateatrites (õigemini isetegevuslikes näiteringides), mille lavastused olid läbi põimitud rahvalaulude ja -tantsudega. 30-ndate aastate teisel poolel kasvasid neist muusikalistest etendustest välja rahvuslikud ooperid. Sümfooniline muusika on ooperist veelgi noorem.

Kesk-Aasia ja Kasahstani kutselise heliloomingu tekkimisele ja muusikaelu tõusule 30-ndatel aastatel aitasid palju kaasa vene heliloojad ja muusikategelased, kes aitasid organiseerida muusikakollektiive, tegutsesid pedagoogidena, kogusid ja töötlesid rahvamuusikat ning panid koos kohalike komponistidega aluse rahvuslikule heliloomingule. Nii valmisid näiteks mitmed teosed R. Glieri ja uzbeki heliloojate ühistööna. Ka Suure Isamaasõja ajal olid paljud nõukogude heliloojad evakueerunud Kesk-Aasiasse, kus jätkasid loomingulist tegevust — sageli koostöös kohalike komponistidega. Viimasel ajal on üleliidulist huvi äratanud kasahhi andeka naishelilooja G. Žubanova (sünd. 1928) looming.

Ka Moldaavia ja Valgevene kutseline muusika on noor. Moldaavias oli professionaalne muusika enne nõukogude võimu kehtestamist täiesti lapsekingades, Valgevenes aga puudus hoopis.

Kunst, nii eripalgeline kui ta ongi, ühendab rahvaid. Ka tihedad, mitmeti põimitud muusikalised sidemed on üheks siduvaks lüliks Nõukogudemaa rahvaste vahel. Rahvaste sõpruse tähe all mööduvad ka viimastel aastatel korraldatavad liiduvabariikide-vahelised kunstidekaadid ja -nädalad, mis annavad suurepärase võimaluse teiste rahvaste kultuurisaavutuste tundmaõppimiseks ja mõistmiseks.

VÄIKE MUUSIKASÕNASTIK

a cappella (it. k.) /a ka'pella/ — instrumentaalsaateta kooriteos
accelerando (it. k.) /atšele'rando/ — kiirendades
adagio (it. k.) /a'dadžo/ — pikalt, aeglaselt
agitato (it. k.) /adži'tato/ — erutatult, tunglevalt
allargando (it. k.) — tempot aeglustades, laiendades
allegretto (it. k.) — paraja liikumisega, kergelt
allegrezza (it. k.) /alle'gretsa/ — rõõm, lõbusus
allegro (it. k.) — kiiresti
andante (it. k.) — käies, rahulikult
andantino (it. k.) — rahuliku liikumisega (veidi liikuvam kui *andante*)
anima (it. k.) — hing; **con anima** /kon 'anima/ — hingega
animato (it. k.) — elavalt, hingestatult
appassionato (it. k.) — kirglikult
assai (it. k.) /as'sai/ — väga, üsna
a tempo (it. k.) — tempos (endises tempos)
ballaad — ulatuslikult arendatud jutustava sisuga muusikateos vabas vormis.
ben (it. k.) — hästi
brillante (it. k.) — sädelevalt
brio (it. k.) — elavus, tulisus; **con brio** — tulega, tuliselt
brioso (it. k.) — tuliselt
cadenza (it. k.) /ka'dentsa/ — kadents, lõpukäik; vabalt esitatav, sageli improvisatsioonilise lõik teoses
calando (it. k.) /ka'lando/ — vaibudes, aeglustades
cantabile (it. k.) /kan'tabile/ — laulvalt
capo (it. k.) /'kapo/ — algus; **da capo** — algusest
capriccioso (it. k.) /kapri'tšoso/ — kapriisselt, tujukalt
con (it. k.) /kon/ — kaasaütleva käände eessõna
concerto grosso /kon'tšerto 'grosso/ — suur kontsert. Vt. lk. 20
crescendo (it. k.) /kre'šendo/ — valjenedes
decrescendo (it. k.) /dekre'šendo/ — vaiksemaks jäädes
diminuendo (it. k.) — vaiksemaks jäädes
dolce (it. k.) /'doltše/ — õrnalt
dolore (it. k.) /do'lore/ — valu, kurbus; **con dolore** — valuga, kurbusega
dominant — helilaadi V aste
duett — muusikateos kahele lauljale
duo — kahe instrumendi ansambel
e (it. k.), **et** (pr. k.) — ja
ekspositsioon — vt. lk. 30
eksprompt — väike, enamasti hoogne, vahel ka lüüriline, improvisatsioonitaoline instrumentaalpala
eleganza (it. k.) /ele'gantsa/ — elegants, peenus; **con eleganza** — elegantsiga
energicamente (it. k.) /enerdžika'mente/ — energiliselt
energico (it. k.) /e'nerdžiko/ — energiliselt

espressione (it. k.) /espressi'one/ — ilmekus, väljendus; **con espressione** — väljendusega
espressivo (it. k.) /espres'sivo/ — ilmekalt
etüüd (pr. k. **etude** — harjutamine, õppimine) — muusikapala, mille ülesandeks on mängutehnika arendamine
fermezza (it. k.) /fer'metsa/ — kindlus; **con fermezza** — kindlusega
finale (it. k.) — finaal, lõpp (teose viimane osa)
fine (it. k.) — lõpp
forza (it. k.) /'fortsa/ — jõud; **con forza** — jõuga
fugaato — fuugataoliste imitatsioonidega lõik muusikateoses
fuuga — vt. lk. 20
geschwind (sks. k.) — kiiresti, kärmelt
giocoso (it. k.) /džo'koso/ — naljatlevalt, lõbusalt
giusto (it. k.) /džusto/ — täpselt, kindlas rütmis
glissando — liuglev üleminek ühest helist teise üle mitme heliastme
grazioso (it. k.) /gratsi'oso/ — graatsiliselt
grandioso (it. k.) — suurejooneliselt, toredalt
grave (it. k.) — tõsiselt (aeglases tempos)
habanera — hispaania rahvatants kaheosalises taktimõõdus
hota (hisp. k. **jota**) — temperamentne hispaania rahvatants kolmeosalises taktimõõdus
imitatsioon — vt. lk. 16
intermetso (it. k. **intermezzo**) — vahemäng
introduktsioon (it. k. **introduzione**) — sissejuhatus
kantaat — piduliku või eepilise iseloomuga mitmeosaline muusikateos solistidele, koorile ja orkestrile
kantileen — laulev meloodia. Sama terminit kasutatakse ka muusikainstrumendi kõla laulvuse kohta
kapritšo (it. k. **capriccio**) — virtuoosse iseloomuga, tujukalt vahelduvate värvidega vabas vormis instrumentaalteos
kontrapunkt — vt. lk. 16
kooda (it. k. **coda**) — helitöö kinnitav lõpuosa
kvartett — neljast esinejast koosnev ansambel; sonaaditsükkel neljale instrumendile
lamentoso (it. k.) — kaeblikult
langsam (sks. k.) — aeglaselt
larghetto (it. k.) /lar'getto/ — laialt, kuid liikuvamalt kui **largo**
largo (it. k.) — aeglaselt ja laialt
lebhaft (sks. k.) — elavalt
legato (it. k.) — seotult
leggiero (it. k.) /le'džero/ — kergelt
lento (it. k.), **lent** (pr. k.) — aeglaselt, laisalt
maestoso (it. k.) — majasteetlikult, suurejooneliselt
marcato (it. k.) /mar'kato/ — rõhutatult; **marcatissimo** — väga rõhutatult
marcia (it. k.) /'martša/ — marss; **tempo di Marcia** — marsi tempo
marciale (it. k.) /mar'tšale/ — marsitaoliselt
meno (it. k.) — vähem
missa — vt. lk. 13
moderato (it. k.) — mõõdukalt, parajalt
modulatsioon — üleminek uude helistikku
molto (it. k.) — väga
morendo (it. k.) — vaibudes, surres
mosso (it. k.) — liikuvalt, kiiresti
moto (it. k.) — liikumine; **con moto** — liikuvalt
mäßig (sks. k.) /messih/ — mõõdukalt
nel modo russico (it. k.) /nel 'modo 'russiko/ — venelikult, vene moodi
net (pr. k.) /ne/ — puhtalt, selgelt
nokturn (pr. k. **nocturne** — öine) — ööpala. Nokturnid väljendavad lüürilisi meeleolusid ja tundeid öise looduse taustal
non (it. k.) — ei, mitte
ooper — vt. lk. 14

oratoorium — vt. lk. 25
ostinato — mingi rütmi või meloodiafiguuri pidev kordumine
partita (it. k. **partita** — osadeks jaotatud) — süidi nimetus itaalia keeles
passaaž — kiiresti mängitav helirida
passacaglia (it. k.) /passa'kalja/ — vt. lk. 75
passioon — vt. lk. 13
pastoraal — karjaselaul; muusikapala, mis kujutab rõhutatult lihtsaid, naiivseid elamusi ja stseene looduse rüpes
pastorale (it. k.) — pastoraalselt, pastoraalitaoliselt
pesante (it. k.) — raskelt
pizzicato (it. k.) /pitsi'kato/ — mänguvõte keelpillidel, mille puhul mängitakse ilma poognata, keeli sõrmedega näppides
più (it. k.) /pju/ — enam, rohkem
poco (it. k.) /'poko/ — vähe, natuke; **poco a poco** — vähehaaval
prelüüd — vt. lk. 20, 83
presto (it. k.) — väga kiiresti; **prestissimo** — ülikiiresti
quasi (it. k.) /ku'asi/ — nagu
rallentando (it. k.) — aeglustades
recitando (it. k.) /retši'tando/ — deklameerides, jutustades
repriis — vt. lk. 30
rinforzando (it. k.) /rinfor'tsando/ — tugevdades
risoluto (it. k.) — kindlalt; **risolutissimo** — väga kindlalt
ritardando (it. k.) — aeglustades
ritenuto (it. k.) — aeglustades
rubato (it. k.) — vabas tempos
ruhig (sks. k.) — rahulikult
scherzando (it. k.) /sker'tsando/ — naljatlevalt
schnell (sks. k.) — kiiresti
sempre (it. k.) — ikka, kogu aeg
senza (it. k.) /'sentsa/ — ilma
sforzando (it. k.) /sfor'tsando/ — järsu rõhuga
simile (it. k.) — samuti
skertso (it. k. **scherzo** — nali) — erksa rütmiga kiiretempoline ja elav muusikapala; sonaaditsükli II või III (kiire) osa
solfedžo (it. k. **solfeggio**) — noodinimedega lauldav harjutus kuulmise arendamiseks
sonatiin — väike sonaat
sostenuto (it. k.) — tagasi hoides
sotto voce (it. k.) /'soto 'votše/ — poolel häälel
spianato (it. k.) — lihtsalt, loomulikult
spirito (it. k.) — hingestatult, vaimustatult; **con spirito** — vaimustusega
spirituaal (ingl. k. **spirituel**) — ameerika neegrite vaimulik rahvalaul
stringendo (it. k.) /strin'dženo/ — kiirenedes
subito (it. k.) — ootamatult, järsku
sümfoniett — väike sümfoonia
sünkoop — rütmilise aktsendi kandumine rõhuliselt taktiosalt rõhutule
tanto (it. k.) — nii, niipalju; **allegro non tanto** — mitte nii kiiresti
tenuto (it. k.) — välja peetud
tokaata (it. k. **toccata**) — virtuoosne, enamasti vasardava rütmiga helitöö
toonika — helilaadi I aste
tranquillo (it. k.) /tran'killo/ — rahulikult
trio — kolmeliikmeline ansambel; sonaaditsükkel kolmele instrumendile; kolmeosalise vormi (ABA) keskmine osa
troppo (it. k.) — liiga; **non troppo** — mitte liiga
unisoon (it. k. **unisono**) — kahe või enama hääle üheaegne kõlamine ühel kõrgusel
valse (it. k.) — valss; **tempo di Valse** — valsi tempo
vif (pr. k.) — kiiresti
vivace (it. k.) /vi'vatše/, **vivo** — elavalt

NIMEDE LIGIKAUDNE HÄÄLDAMINE

Arcangelo — ar'kandželo
Achille — a'šil
Åse — 'oose
Baptiste — ba'tist
Bayreuth — bai'roit
Berlioz — ber'ljooz
Bizet — bi'ze
blues — bluuz
Ça ira — sa i'ra
Camille — ka'mil
César — se'zaar
Charles — šarl (pr. k.), tšaalz (ingl. k.)
Cherubino — keru'bino
Chopin — šo'pä(n)
Christoph(e) — kris'tof
Claude — klood
Cui — küii
Čiurlionis — tšur'ljoonis
Debussy — döbüs'si
Degeyter — dõžei'teer
Delibes — dö'liib
Escamillo — eska'miljo
Ferenc — 'färänts
Francis — fra(n)'sis
François — fra(n)'sua
Fryderyk — frõ'derik
George — džoodž
Georges — žorž
Gershwin — 'göösuin
Giacomo — dža'komo
Giovanni — džo'vanni
Giuseppe — džu'sepe
Gounod — gu'no
Hector — ek'toor
Henry — 'henri
Händel — 'hendel
Jacques — žak
Jean — ža(n)
José — ho'see
Joseph — 'josef (sks. k.), žo'zef (pr. k.)
Juan — huan (hisp. k.), žuan (pr. k.)
Jules — žül
Kodály — 'kodai
Křenek — 'kženek
Limoges — li'moož
Liszt — list
Lully — lü'li
Massenet — mas'ne
Maurice — mo'ris
Mélisande — meli'za(n)d
Messiaën — me'sja(n)
Montecchi — mon'tekki
Nanétte — na'net
Niccolo — niko'lo
Nordraak — 'nurdrok
Olivier — oli'vje
Peer Gynt — peer jünt
Pelléas — pele'aas
Pierluigi — pjer'luidži
Philippe — fi'lip
Pierre — pjeer
Porgy — 'poogi
Poulenc — pu'la(n)k
Purcell — 'pöösl
Rameau — ra'mo
Ravel — ra'vel
Rhapsody in blue — 'rapsödi in bluu
rocaille — ro'kai
Rouget de Lisle — ru'že dö 'lil
Saint-Saëns — sä(n)sa(n)
Sporting Life — 'spooti(n) laif
Zóltan — 'zooltan

NIMEDE REGISTER

Aav, Evald 223, 228, **231—235**, 264
Aavik, Juhan 235
Aischylos 6
Aleksandrov, Aleksander 195
Aleksandrov, Boriss 195
Aljabjev, Aleksander 97
Alumäe, Vladimir 241
Amati, Andrea ja Niccolò 13
Arakišvili, Dimitri 265
Arder, Aleksander 241
Aristophanes 6
Arro, Edgar 241, 243
Arutjunjan, Ašot 266
Assafjev, Boriss 109, 172
Auster, Lydia 243
Avicenna (Abu-Ali Ibn-Sina) 263

Babadžanjan, Arno 266
Bach, Johann Sebastian **23—28**, 38, 45, 60, 151, 206, 216, 224
Balakirev, Mili 107, 110, 111, 119, 124, 125
Balantšivadze, Meliton 265
Balsys, Eduardas 265
Bartók, Béla 150, 153, **157—160**
Beaumarchais, Pierre Augustin 39
Beethoven, Ludwig van 30, 34, 44, **45—55**, 56, 59, 60, 63, 64, 69, 70, 74, 171, 216, 224
Belinski, Vissarion 106, 111, 112, 138
Belõi, Vadim 195
Berg, Alban 153, 171
Berlioz, Hector 59, 64, 66, 69, 74, **76—78**, 84, 85, 94, 111
Bizet, Georges 76, **78—81**, 84, 85
Blanter, Matvei 195
Borodin, Aleksandr 66, 102, 107, 111, **118—123**, 130, 132
Boulez, Pierre 153
Brahms, Johannes 64, **74—75**
Bull, Ole 89, 90
Burns, Robert 192, 194

Cage, John 153
Catullus 161
Chopin, Fryderyk 64, 66, **81—84**, 93, 95, 187
Cimze, Janis 206, 210, 212, 217, 264
Corelli, Arcangelo 20
Couperin, François 22
Cui, Cesar 107, 110, 111, 112

Čiurlionis, Mikolai 264, 265
Dankevitš, Konstantin 265
Dante Alighieri 67
Dargomõžski, Aleksander 97, **104—106**, 110, 112, 113
Debussy, Claude 153, **154—156**, 157, 158, 163
Degeyter, Pierre 194
Delibes, Léo 76
Dobroljubov, Nikolai 106, 111
Dzeržinski, Ivan 196
Dumas (noorem), Alexandre 89
Dunajevski, Isaak 195
Dvarionas, Balys 265
Eller, Heino 235, **236—238**, 241, 243, 251, 258, 260
Engels, Friedrich 12
Ernesaks, Gustav 223, 229, 241, 242, 243, **248—251**, 263
Euripides 6
Fadejev, Aleksander 265
Franck, César 76
Gade, Niels 89
Gadžibekov, Uzeir 265
Garcia Gutiérrez, Antonio 86
Garšnek, Anatoli 243
Gershwin, George **168—170**
Glazunov, Aleksander 130, 144, 186, 187
Glier, Reinhold 172, 266
Glinka, Mihhail 95, 97, **98—104**, 105, 106, 265
Gluck, Christoph Willibald **32**, 33, 34, 70, 76
Goethe, Johann Wolfgang 46, 47, 59, 67, 114, 171
Gogol, Nikolai 105, 125
Gorki, Maksim 143, 145
Gounod, Charles 27, 59, 76
Grieg, Edvard 89, **90—92**, 95, 97, 145
Grieg (Hagerup), Nina 90
Grinblatts, Romualds 264
Gulak-Artemovski, Semjon 265
Guriljov, Aleksander 97
Haava, Anna 214
Hartmann, Johannes 89
Hatšaturjan, Aram 172, 173, **182—184**, 266
Hauptmann, Gerhard 235

Haydn, Joseph 30, **34—36**, 38, 55, 60
Heine, Heinrich 62, 66
Hermann, Karl August 211, 212, 213, 214, 218
Herzen, Aleksander 106
Hindemith, Paul 153
Hiob, Johannes 235
Hugo, Victor 68, 86
Händel, Georg Friedrich **23—26**, 28, 60, 206, 219
Härma, Miina **213—215**, 217, 221, 223
Ibsen, Henrik 96
Isaakjan, Avetik 192
Ivanovs, Janis 264
Jakobson, Adam 206
Jakobson, Carl Robert 206, 209, 216
Jannsen, Johann Woldemar 207, 209
Jessenin, Sergei 192, 193
Juzeliunas, Julius 265
Järnefeldt, Arvid 93
Jürisalu, Heino 243
Kabalevski, Dmitri 152, **185—186**
Kajanus, Robert 89
Kalinnikov, Vassili 199
Kallas, Aino 240
Kalninš, Alfreds 264
Kapp, Artur 130, 220, **222—224**, 225, 226, 227, 228, 234, 236, 242, 244, 245, 248
Kapp Eugen 223, 241, 242, **243—248**, 251, 252, 263
Kapp, Villem 236, 237, 243, 244, **251—252**
Kappel, Johannes **213**, 214, 215
Karajev, Kara 172, 265
Kjerulf, Halfdan 89
Klas, Anna 241
Knipper, Lev 196
Kodály, Zóltán 157
Koha, Jaan 243
Koidula, Lydia 210, 249
Kolmanovski, Eduard 196
Komitas 265, 266
Kreek, Cyrillus **230—231**, 243, 257, 258, 264
Kross, Jaan 240
Křenek, Ernst 171
Kunileid (Saebelmann), Aleksander 207, 210, 211, 228
Kõrver, Boriss 236, 241, 243
Lācis, Vilis 264
Lasso, Orlando di **15—16**
Lemba, Artur 130, 222, 231, **235**, 243
Lemba, Theodor 222
Lepnurm, Hugo 241, 243
Lermontov, Mihhail 109, 182, 184, 192
Leskov, Nikolai 187
Liiv, Juhan 258
Liszt, Ferenc 59, 64, **66—68**, 70, 74, 76, 111
Ljadov, Anatoli 130, 144
Ljatošinski, Boriss 265
Lukk, Bruno 241
Lully, Jean Baptiste 22
Lund, Olga 241
Luther, Martin 12
Lõssenko, Nikolai 130, 265
Läte, Aleksander 212, **217—218**, 219, 220, 223, 225, 236
Lüdig, Mihkel 130, **224—226**, 227, 243
Mahler, Gustav 152
Maiboroda, Georgi 265
Majakovski, Vladimir 193
Manzoni, Alessandro 84
Marguste, Anti 164
Massenet, Jules 76
Matsov, Roman 242
Matšavariani, Aleksei 265
Meitus, Juli 196, 265
Mendelssohn-Bartholdy, Felix 59
Mérimée, Prosper 79
Merkulov, Rostislav 242
Messiaën, Olivier 150
Meyerbeer, Giacomo 59, 76
Mirzojan, Eduard 266
Mjaskovski, Nikolai 130, 182
Mokroussov, Boriss 195
Mozart, Leopold 36
Mozart, Wolfgang Amadeus 30, 32, 34, **36—44**, 45, 46, 48, 55, 60, 85, 219, 222
Mšvelidze, Šalva 265
Muradeli, Vano 196
Mussorgski, Modest 105, 107, 110, **111, 112—118**, 130, 132, 192
Mägi, Ester 243
Naissoo, Uno 236
Napravnik, Eduard 140
Neefe, Gotlieb 45
Nekrassov, Nikolai 106, 107, 112
Nordraak, Rikard 89, 90
Nossov, Georgi 195
Novikov, Anatoli 195, 196
Nurme, Minni 258
Odojevski, Vladimir 101
Offenbach, Jacques 60
Oganesjan, Edgar 266
Oistrahh, David 184
Oja, Eduard 235
Orff, Carl 153, **161—163**
Ostrovski, Aleksander 107, 125
Ostrovski, Arkadi 196
Paganini, Niccolò 66, 67, 84, 145, 146
Palestrina, Giovanni Pierluigi **15—16**
Paliašvili, Zahhar 265
Penderecki, Krzysztof 153
Pergolesi, Giovanni 31
Petrarca, Francesco 67
Polevoi, Boriss 177

Pottier, Eugène 194
Poulenc, Francis 151
Prokofjev, Sergei 130, 150, 153, **172—181**, 187
Purcell, Henry 23
Puškin, Aleksander 98, 101, 105, 138, 139, **142**, 143, 147, 191
Pärt, Arvo 151, 236, 237, 243, 252, **260—263**
Päts, Riho 223, 228, 243
Rahmaninov, Sergei **144—147**, 152
Rameau, Jean Philippe 22, 154
Raudsepp, Kirill 247
Ravel, Maurice 117
Reiman, Villem 243
Reinvald, Ado 209
Ridala, Villem 217
Rimski-Korsakov, Nikolai 102, 104, 107, **111**, 112, 114, **123—130**, 132, 144, 145, **163**, 229
Roman, Johann 89
Rummo, Paul-Eerik 257
Rossini, Gioacchino 32
Rouget de Lisle, Claude-Joseph 34
Rubinstein, Anton 107, **108—110**, 173, 222
Rungi, Marta 242
Rääts, Jaan 164, 236, 243, 252, **258—260**, 263
Saar, Mart 130, **227—230**, 231, 235, 236, 243, 257
Saebelmann, Friedrich 210, 211
Saint-Saëns, Camille 76
Sajat-Nova 263
Saltõkov-Štšedrin, Mihhail 107, 112
Sammartini, Giovanni Battista 31
Schiller, Friedrich 46, 86, 222
Schubert, Franz **60—64**, 66, 75, 76, 97, 218
Schumann (Wieck), Clara 64
Schumann, Robert **64—66**, 75, 95, 111
Schönberg, Arnold 149, 153, **156—157**, 158, **171**
Serov, Aleksander 107
Shakespeare, William 24, 46, 59, 68, 86, **171**, 175, 192, 220
Sibelius, Jean 89, **92—95**, 152
Simm, Juhan 212, 243
Sink, Kuldar 243
Skrjabin, Aleksander 144
Smuul, Juhan 248, 249
Solovjov-Sedoi, Vassili 172, 195, 196
Sophokles 6
Spendiarjan (Spendiarov), Aleksander **130**, 265, 266
Stassevitš, Abram 181
Stassov, Vladimir 98, 107, 111, 112, 119, **130**, 145
Stradivari, Antonio 13
Stockhausen, Karlheinz **153**
Strauss (noorem), Johann 60
Stravinski, Fjodor 163
Stravinski, Igor 150, 153, **163—167**
Strauss, Richard 152
Suuman, Aleksander 258
Sviridov, Georgi 153, 172, **191—194**
Sõrmus, Eduard 222
Sööt, Karl Eduard 223
Šaljapin, Fjodor 106, 145, 146
Šebalin, Vissarion 257
Šostakovitš, Dmitri 150, 153, 172, 173, **186—191**, 192, 195, 196
Štogarenko, Andrei 265
Zahharov, Vladimir 195
Zarinš, Marger 172, 264
Žubanova, Gaziza 266
Žukovski, Vassili 101
Taktakišvili, Otar 265
Tamberg, Eino 164, 243, **252—257**, 258, 263
Tamm, Aino 215, 221, 222
Tammlaan, Evald 256
Tammsaare (Hansen), Anton 256
Tanejev, Sergei 144
Ter-Tatevosjan, John 368
Thomson, Aleksander 210, 211, 228
Tigranjan, Armen 265, 266
Tobias, Rudolf 130, 217, 218, **219—221**, 222, 223, 225, 226, 227
Tolstoi, Lev 178
Tooming, Osvalt 258
Topman, August 221
Tormis, Veljo 243, 252, **257—258**, 263
Tsintsadze, Sulhan 265
Tšaikovski, Pjotr 75, 85, 91, 98, 104, 107, **130—143**, 144, 145, 146, 171, 186, 224, 235
Tšernõševski, Nikolai 106
Tubin, Eduard 164, 228, 236, **238—241**
Tulikov, Serafim 195, 196
Turgenev, Ivan 107
Türnpu, Konstantin **215—217**, 223
Under, Marie 49
Vainiunas, Stasis 265
Variste, Jüri 242
Varlamov, Aleksander 97
Vedro, Adolf 235
Verdi, Giuseppe 84, **85—89**
Verstovski, Aleksander 97
Veske, Mihkel 223
Vetemaa, Enn 259
Vettik, Tuudur 228
Vilde, Eduard 249
Vitols, Jazeps 264
Wagner, Richard 58, 60, 66, **69—74**, 75, 76, 85, 86, 89, 94, 154
Weber, Carl Maria (von) 60
Webern, Anton 153
Wieck, Friedrich 64
Wirkhaus, David Otto 207, 212

SISUKORD

Muusika arenguperioodid 3

VANAAJA MUUSIKA 5

MUUSIKA KESKAJAL 7

Orlando di Lasso ja Giovanni Pierluigi Palestrina 15

MUUSIKA UUSAJAL 17

Uusaja muusika enne Prantsuse kodanlikku revolutsiooni 17
Georg Friedrich Händel ja Johann Sebastian Bach 23
Uusaja muusika Prantsuse kodanliku revolutsiooni ajastul 29
Franz Joseph Haydn 34
Wolfgang Amadeus Mozart 36
Ludwig van Beethoven 45
Viini klassikute ajalooline tähtsus 55
Uusaja muusika pärast Prantsuse kodanlikku revolutsiooni 56
Saksa, austria ja ungari romantikud 60
Franz Schubert 60
Robert Schumann 64
Ferenc Liszt 66
Richard Wagner 69
Johannes Brahms 74
Prantsuse ja poola romantikud 76
Hector Berlioz 76
Georges Bizet 78
Fryderyk Chopin 81
Itaalia romantikud 84
Giuseppe Verdi 85
Põhjamaade romantikud 89
Edvard Grieg 90
Jean Sibelius 92
Vene romantikud 95
Talupojalaul ja linnaromanss vene rahvusromantilise heliloomingu lättena 95
Mihhail Glinka 98
Aleksandr Dargomõžski 104
Kultuuri- ja muusikaelu XIX sajandi 60—70-ndatel aastatel 106
Anton Rubinstein 108
«Võimas rühm» 110
Modest Mussorgski 112
Aleksandr Borodin 118
Nikolai Rimski-Korsakov 123
Pjotr Tšaikovski 130

Muusikakultuur XIX sajandi lõpul ja XX sajandi alguses. Pingeline poliitiline olukord ja uued jooned kunstiloomingus 143
Sergei Rahmaninov 144

MUUSIKA XX SAJANDIL 147

Claude Debussy 154
Arnold Schönberg 156
Béla Bartók 157
Carl Orff 161
Igor Stravinski 163
Olustikumuusika XX sajandil 167
George Gershwin 168

VENE NÕUKOGUDE HELILOOMING 171

Nõukogude muusika arenguetapid 171
Sergei Prokofjev 172
Aram Hatšaturjan 182
Dmitri Kabalevski 185
Dmitri Šostakovitš 186
Georgi Sviridov 191
Massilaul ja selle nimekad viljelejad 194

EESTI MUUSIKA 196

Rahvalooming 196
Asjaarmastajaliku koorilaulu ja pillimuusika periood 206
Esimesed kutselised heliloojad — koorilaulu viljelejad 212
Muusikaelu elavnemine ja kunstilise taseme tõus. Heliloomingu žanriline mitmekesistumine XX sajandi alguses 217
Rahvusliku väljenduslaadi taotlused koorimuusikas 227
Algupärase ooperi tekkimine 231
Uuenduslikud taotlused instrumentaalmuusikas rahvusliku helikeele pinnal 236
Muusikaelu ja helilooming Nõukogude Eestis 241
Lühiülevaade teiste nõukogude rahvaste muusikast 263
Väike muusikasõnastik 267
Nimede ligikaudne hääldamine 270
Nimede register 271

Имби Куллль, Офелия Туйск. ИСТОРИЯ МУЗЫКИ ДЛЯ СРЕДНЕЙ ШКОЛЫ. На эстонском языке. Художественное оформление Т. Ару. Издательство «Валгус», Таллин, Пярнуское шоссе, 10. Toimetaja M. Topman. Kunstiline toimetaja V. Kotkas. Tehniline toimetaja E. Sagris. Korrektorid E. Kask ja U. Karelaid. Laduda antud 20. VIII 1970. Trükkida antud 24. XII 1970. Kohila Paberivabriku trükipaber nr. 2, 70×90/16. Trükipoognaid 17,25. Tingtrükipoognaid 20,2. Arvestuspoognaid 21,03. Trükiarv 20 000. MB-11212 Tellimuse nr. 3214. Trükikoda «Ühiselu», Tallinn, Pikk t. 40/42. Hind 71 kop.

71 кор.

A
31189
II
79804

TÜ RAAMATUKOGU
1 0300 00505318 8