

A. SOLOVTSOV

N. A. RIMSKI-KORSAKOV





A. SOLOVTSOV
N. A. RIMSKI-KORSAKOV

5

98734

VOITTOLOJ...
VOHABNOX...
K

2

Tartu Riiklik. Ülikooli
Raamatukogu
40788



A. SOLOVTSOV

N. A. RIMSKI-KORSAKOV

3

88407



EESTI RIIKLIK KIRJASTUS
TALLINN 1956

Originaali tiitel:

А. Соловцов
Н. А. Римский-Корсаков

Музгиз

1948

Tõlkinud E. Jalajas ja E. Kumar



А. Соловцов
Н. А. РИМСКИЙ-КОРСАКОВ
На эстонском языке
Эстонское Государственное Издательство
Таллин, Пярну маantee 10

*

Toimetaja B. Betlem
Tehniline toimetaja L. Uuspõld
Korrektorid J. Rammi ja M. Juske

Ladumisele antud 1. VI 1956. Trükkimisele antud 17. IX 1956. Paber 54×84, 1/16. Trükipoognaid 13,5+1 lisa. Formaadile 60×92 kohaldatud trükipoognaid 11,12. Arvutuspoognaid 11,74. Trükiarv 3000. Tellimise nr. 2061.

Trükkkoda «Tartu Kommunist», Tartu, Ülikooli 17/19.

Hind rbl. 6.15

I

Nikolai Andrejevitš Rimski-Korsakovi varasem lapsepõlv möödus vene maakolkas, väikeses Novgorodi kubermangu linnakeses Tihvinis. Siin sündis ta 6. märtsil¹ 1844. aastal ja elas kuni kaheteistkümne aasta vanuseni.

Lapsepõlve-aastaist jutustab Rimski-Korsakov oma memuaarides² õige napilt. Kuid tema lakoonilist jutustust täiendavad helilooja poja³ poolt avaldatud materjalid perekondlikust arhiivist. Need kaks kapitaalset allikat annavad selge kujutluse sellest, millistes tingimustes kasvas tulevane «Lumivalgekese» ja «Šeherezade» autor.

Helilooja isa, Andrei Petrovitš Rimski-Korsakov, oli väljapaistev isiksus. See oli mees, kes tundis kaasa ajastu eesrindlikele püüdlustele ja kel polnud kalduvust talitada oma veendumuste vastu. See iseloomujoon sai saatuslikuks tema teenistuskarjäärile.

Kunagine kõrge ametnik (ühe läänepoolse kubermangu kuberner), oli ta sunnitud kaugeltki mitte veel raugana erru minema, sest tema humaanset haldamisviisi ei kiitnud heaks Nikolai-aegne valitsus ega impe-

¹ Käesolevas ülevaates esitatakse kuupäevad vana kalendri järgi.

² «Minu muusikaelu kroonika» on erakordse tähtsusega dokument vene muusikakultuuri ajaloo alal.

³ A. N. Rimski-Korsakov. N. A. Rimski-Korsakov. Elu ja looming. Selle teose viis osa (1933—1946) haaravad helilooja kogu elu ja on «Kroonika» väärtuslikuks täienduseks.

raator Nikolai ise. Neljakümnendail aastail polnud A. P. Rimski-Korsakov enam ametis.

Tähtsat osa N. A. Korsakovi elus etendab tema vend Voin Andrejevitš. Vanuse vahe (kakkümmend kaks aastat) tegi võimatuks võrdõigusliku sõpruse tekkimise. Vanem vend ei olnud Nikolai Andrejevitšile seltsimeheks, vaid pigem õpetajaks ja juhtijaks ning hiljem (pärast A. P. Rimski-Korsakovi surma) isa asendajaks. Andekas mereväeohvitser V. A. Rimski-Korsakov, kes oli meremees nii perekondliku traditsiooni kui ka sisemise kutsumuse tõttu, äratas (võib-olla vastu oma tahtmist) ka vennas armastuse mere vastu. Voin Andrejevitši kirjad välismaalt olid vaikses Tihvinis elavatele Rimski-Korsakovidele suurteks sündmusteks. Eriti tugevat mõju avaldasid kirjad nooremale pojale. Ta hakkas merd armastama enne, kui ta oli seda näinud. Lapsena mängides kujutles ta end meeleldi meresõitjana, ehtas tundide kaupa sõjalaeva mudelit ja luges ahnelt merereiside kirjeldusi. Et tal olid eeskujuks vend ja admiralist onu, siis unistas ta muidugi mereväkke astumisest. Nähtavasti oli tema armastus mere vastu lapse kohta ebatavaliselt tõsine; seda tõendavad kirjad vennale, milledes ta alatihti palub seletada mitmesuguseid raamatutest leitud merendusala termineid.

Meri kütkestas tulevast heliloojat palju rohkem kui muusika, ehkki ta muusikaanne ilmnes väga varakult. Juba nelja-viieaastasena laulis ta kindlalt ning täpselt järele kõik, mida juhtus kuulma, ja mängis lihtsamaid palasid isegi klaveril. Regulaarne muusikaõppus (klaverimäng) algas kuue aasta vanuselt. Kohalikud naisõpetajad ei suutnud N. A. Rimski-Korsakovile anda head kooli ega äratada temas tõelist huvi muusika vastu. Sügavalt mällu jäävateks muusikalisteks muljeteks olid lapsepõlves isa klaverimäng (mis ei ületanud provintsi diletantismi taset) ja teiste Tihvini asjaarmastajate mäng, ema ja onu laul (sama tase), Tihvini kloostrite koorid ja lõpuks rahvalaul (mida sai küll kuulda harva). See loetelu ei rikastu, kui siia lisada Tihvini balli-«orkester», mis koosnes «viulist, millele saagis polkasid ja kadrille keegi Nikolai, ja tamburii-

nist, mida artistlikult lõi Kuzma, elukutselt maaler, ja suur joodik» («Kroonika») ¹.

Sellest vähesest, mida poiss kuulis Tihvinis, meeldisid talle eriti kodus juhuslikult leidunud katkendid ooperist «Ivan Sussanin». Samuti meeldisid talle vanaaegsed laulud, mida ema ja onu sageli laulsid. Palju aastaid hiljem võttis Rimski-Korsakov mõningad neist oma vene rahvalaulude kogumikku. Ja veel üks lapsepõlvest pärit mulje elustus Rimski-Korsakovi hilisemas loomingu. «Nägin iga aasta vastlapäeva pühitsemist vastlasõidu ja vastlanukuga.» Raske on arvata, et puuduks otsene seos selle lapsepõlvemälestuse ja märkimisväärse stseeni «Vastlataadi ärasaatmine» vahel ooperis «Lumivalgeke».

Tihvini-elu viimastel aastatel tegi ta oma esimesed katsed muusikaloomingu alal (varjates seda naisõpetajate eest). Rimski-Korsakov kirjutab klaveripalu ja isegi vokaaldueti klaveri saatega. Kahjuks pole need lapsepõlvekatsed säilinud ja meil pole nüüd võimalust otsustada, kuivõrd õiglane Rimski-Korsakov enda suhtes oli, kui ta ütles, et komponeeris «ainult mängult, just niisamuti, nagu võttis lahti ja pani kokku kella». Nii või teisiti, kuid ei tema haruldane muusikaline mälu ega suurepärane kuulmine ja juba varakult ilmnunud loominguiline tegevus ei pannud vanemaid mõtlema poja muusikaande tõsisele arendamisele. Ja ta ise ei mõelnud ka sugugi muusikuks hakkamisest. Perekonna otsus — panna noorem poeg kadetikorpusesse — vastas täiesti tema unistustele ja püüdlustele.

Alates 1856. a. on Rimski-Korsakov Peterburis mereväekooli kadett. Kuigi ta heameelega astus kadetikorpusesse, ei ole tema kirjades ega mälestustes siiski märgata kiindumust mereväeteenistuse vastu. Võimalik, et mereväekorpuses olev atmosfäär tõukas teda eemale. Memuaarides kirjutati sagedasti kroonu kinnistes õppeasutustes valitsevatest ebameeldivatest kommetest ja rasketest elamistingimustest. Mereväekool ei olnud erandiks.

¹ Kõik Rimski-Korsakovi ütlused, mis on edaspidi toodud allikat näitamata, on võetud «Minu muusikaelu kroonikast».

Ei ole raske jälgida seda, kuidas muusika just neil aastatel pikkamööda, kuid kindlalt vallutas esikoha Rimski-Korsakovi intellektuaalses elus. Tema elus Tihvini-perioodiga võrreldes poleks alguses nagu midagi muutunud. Klaverimängu õppimine jätkus. Õpetaja, keegi Ulich (Aleksandri teatri tšellist ja kaunis kesk-pärane pianist), ei suutnud õpilasele palju anda ja ilmselt ei püüdnudki see saada tõeliseks pianistiks. Õpetöö Ulichiga ei möödunud siiski jälgi jätmata, arenes tehnika, omandati kogemusi neljal käel mängimises. Kuid kiindumus muusika vastu ei tärrganud mitte nendest õpingutest.

Ehkki võrdlemisi harva, õnnestus Rimski-Korsakovil siiski vahetevahel käia mõlema Peterburis esineva ooperitrupi — vene ja itaalia trupi — etendustel. Ta kuulis Verdi, Rossini, Weberi ja Meyerbeeri oopereid, Mozarti «Don Juani» ja Glinka «Ivan Sussaninit». «Ruslaniga» tutvus ta sel teel, et mängis tuttavate juures juhuslikult kättesattunud katkendeid sellest ooperist.

Rimski-Korsakov tajus ooperit hoopis teisiti kui klaverimuusikat. «Sa ei usu, kui väga ma armastan mängida oopereid, ja vastupidi, ei armasta mängida klaveripalu. Nad on mu meelest nii igavad ja kuivad. Ooperit mängides aga kujutled, et istud teatris, kuulad, isegi mängid ning laulad kaasa ja kujutad ette dekoratsioone, ühe sõnaga — on hirmus lõbus» (kirjadest sugulastele). Selles vaimustatud hinnangus valitseb muidugi puhtlapselik vaimustus teatri haarava vaatemängu vastu. Kuid kas ei anna end juba siin tunda tung muusikalis-dramaatilise žanri poole, mis omandas hiljem esikoha Rimski-Korsakovi loominguks? Mõnikord aga käis Rimski-Korsakov tol ajal nii haruldastel sümfooniakontsertidel.

Need muusikast saadud muljed muutsid põhjalikult noore kadeti suhtumist muusikasse. Rimski-Korsakovi enda sõnade järgi oli ta viieteistkümne-kuueteistkümneaastaselt ainult «laps, kes kirglikult armastas muusikat ning mängis temaga». «Minu diletantlikud õpingud ja noore muusiku, kas või näiteks konservatooriumi õpilase tõeline töö erinesid teineteisest peaaegu niisama palju, nagu lapse soldati- ja sõjamäng erineb tegelikust

sõjaasjandusest. Keegi ei õpetanud mulle midagi selgeks, keegi ei juhatanud mind, aga kui lihtne oleks olnud seda teha, kui oleks leidunud kohane inimene!»

On arusaadav nende ridade meelekibedus ja arusaadav on ka kahetsus tõelise elukutse ettevalmistuseks kasutamata jäänud poisikesepõlve aastate pärast. Ja siiski teeb Rimski-Korsakov endale ülekohut. Vaadelgem tähelepanelikumalt tema «muusikamänge».

Väärtuslikke andmeid Rimski-Korsakovi biograafia jaoks annab B. V. Assafjev. «Üks N. A. korpusekaaslasist, Mihhail Mironovitš Martjanov, jutustas mulle, millise innu ja vaimustusega Rimski-Korsakov puhkuselt tagasi tulles kõneles oma muusikamuljetest. Ta laulis peast pikki katkendeid, jäljendas näitlejaid, orienteerudes vabalt etenduse muusikalises mehhanismis. Ta kritiseeris dirigente, avaldas oma arvamusi lauljate kohta, rääkis kaasakiskuvalt muusika omapärast ja konstruktsioonist, kusjuures ta ise veel süstemaatiliselt teooriat ei tundnud. Kuid kõige iseloomulikum joon tema muljete edasiandmise viisis, mis «meid, kõiki tema sõpru, hämmastas, oli tema võrratu oskus jäljendada orkestrit, imiteerida instrumentide tämbreid, nii et meile kõigile näis, et ta tundis juba siis orkestrit peensusteni.»¹

Rimski-Korsakovi lähemad tuttavad (V. A. Rimski-Korsakovi sõbrad ja neile lähedased isikud) olid itaalia ooperi austajad, kes pidasid Rossinit väga suureks heliloojaks. Nad tunnustasid küll «Ivan Sussaninit», «Ruslani» aga pidasid nad ainult «õpetatud muusikaks». Viieteistkümne-kuueteistkümneaastane poiss «luges oma kohuseks usaldada» neid arvamusi, mis olid täiskasvanutel, kes tundsid hästi ooperiteatrit, salajas aga eelistas ta kõikidele ooperitele «Ivan Sussaninit» ja «Ruslani». Sümfoonilistest helitöödest jätsid talle kõige sügavama mulje kaks Beethoveni sümfooniat (teine ja kuues), Mendelssohni «Suveöö unenägu» ja Glinka «Aragoonia jota» (mis «pimestas» tulevast «Hispaania kapritšo» autorit).

Siin näeme hoopiski mitte diletantlikku tõsist suh-

¹ Akadeemik B. V. Assafjev. Nikolai Andrejevitš Rimski Korsakov. 1844—1944. M.—L. 1944.

tumist ja, mis peasi, iseseisvat kunstilist maitset, muuseas täiesti iseseisvalt tekkinud ja kogu eluaeg kestnud imetlust Glinka vastu. «Mu suurim sümpaatia kuulus Glinkale. Ma ainult ei leidnud tol ajal sellele toetust ümbritsevate inimeste arvamustest.» Ka oma muusikaõpinguis ei ole Rimski-Korsakov tavaline diletant, kes mängib klaveril salongipalu või katsub parimal juhul luua romanssi moodsa luuletuse sõnadele. Ta juhatab kaasõpilaste koori, uurib tundide kaupa Glinka ooperite klaviire ja alustab isegi «Ivan Sussanini» vahemängude orkestreerimist. Nähes, et asi ei edene, läheb ta noodi-kauplusesse ja vaatab seal läbi (ja seda korduvalt) ooperi partituuri. See ei ole enam asjaarmastaja musitseerimine, vaid need on esimesed sammud professionaalse kunsti poole.

Järgmise sammu aitas Rimski-Korsakovil teha uus klaverimängu õpetaja F. A. Kanille (Rimski-Korsakov alustas tema juures õppimist 1859. a. sügisel. Õppimine kestis aasta või kaks). Tänapäeval tuleb meenutada selle tagasihoidliku muusiku nime. Kanille oli esimene, kes sai aru Rimski-Korsakovi kutsumusest, kuigi ta ei mõistnud tema ande suurust.

Klaverimäng jäi endiselt tagaplaanile. Kanille taipas nähtavasti, et tema õpilase anne ei avaldu mitte selles muusikakunsti sfääris. Ta tutvustab Rimski-Korsakovile muusikaliteratuuri. Kanille nõuandel alustab Rimski-Korsakov uuesti loomingulisi katsetusi. Nähtavasti ei olnud need katkenud ka pärast esimesi Tihvinis loodud palasid, vaid olid avaldunud rohkem selles, et Rimski-Korsakov «istus tundide kaupa klaveri taga, mitte harjutades ja õppides, vaid lihtsalt ühelt motiivilt teisele libisedes»¹.

Nüüd aga ei rahulda teda improviseerimine klaveri taga ja ta kirjutab rea palu, nende hulgas sümfoonia alguse ja sonaat-allegro klaverile. Kõik see oli väga kaugel tehnilisest küpsusest, sest Kanille, kes oli ise nõrk teoorias, ei suutnud oma õpilast tõeliselt aidata. Ta teened on siiski vaieldamatud. Ta aitas kaasa vene kunsti ühe suurima meistri loova mõtte äratamisele. Lisaks

¹ N. A. Rimski-Korsakovi kirjast.

sellele tugevdas ta Rimski-Korsakovis ammu tekkinud kiindumust vene rahvusliku muusika vastu. «Kuidas see mind vaimustas, kui ma temalt teada sain, et «Ruslan» on tõesti maailma parim ooper ja et Glinka on suuri-maid geeniusi.»

1861. a. sügisel kohtus Rimski-Korsakov Balakireviga, kelle juurde viis noore kadeti seesama Kanille.

Seitsmeteistkümneaastane nooruk sattus esimest korda heliloojate ringi, mida võib juba nimetada Balakirevi ringiks, kuigi see ei olnud veel kujunenud «võimsaks rühmaks» (Stassovi antud ja ajalooliseks muutunud iseloomustus). Ringi liikmed — Balakirev ise, Cui ja Mussorgski astusid alles esimesi loomingulisi samme.

Balakirev tutvus mõningate Rimski-Korsakovi töödega ja «nõudis», nagu ütleb Rimski-Korsakov ise, et ringi uus liige kirjutaks sümfoonia. Noorusliku õhinaga asus Rimski-Korsakov tööle, mida ta tegi Balakirevi järelevalvel ja juhtimisel.

Sümfoonia kirjutamise, mis edenes aeglaselt, sest autoril puudusid täielikult teadmised kompositsioonitehnikast, katkestas pikaajaline välismaareis. Pärast Merekorpuse lõpetamist 1862. a. kevadel määrati N. A. Rimski-Korsakov kaugesõidule klipperil «Almaz». Suve veetis ta Kroonlinnas, kus ta koos klipperi meeskonnaga laeva reisiks ette valmistas. Välja sõideti 1862. a. sügisel.

II

Kuidas suhtus oma elumuutusesse kaheksateistkümneaastane muusikust meremees? «Minu muusikaelu kroonika», mis on algusest lõpuni kirjutatud erapooletus jutustavas toonis ja lubab harva heita lugejal pilku autori intiimsete tunnete sfääri, kõneleb Venemaalt ärasõitmisest lühidalt ja rahulikult, kuigi selgesti tuntava kurbusega. «Ei olnud mul tahtmist välismaale minna. Pärast Balakirevi ringiga ühinemist hakkasin unistama muusiku eluteest ja ring ergutas ning juhtis mind sellele teele. Tol ajal armastasin ma muusikat juba tõesti kirklikult.»

A. N. Rimski-Korsakovi poolt avaldatud dokumendid valgustavad helilooja elu seda etappi veidi teisiti. Ärsõidu eel toimus perekonnas sisemine võitlus, mille vastukajad «Kroonika» lehekülgedel on õige napolisõnalised: «Olin sunnitud ära sõitma venna nõudmisel...» Vaadeldes oma noorusaega küpse inimese silmadega, kaldub Rimski-Korsakov venna seisukohta isegi õigustama. «Tal oli tuhandekordselt õigus vaadata minule kui diletandile. See ma olingi.» Ometi võis ainult karm tegelikkus sundida teda 1862. a. maha jätma oma uusi sõpru ja terveteks aastateks loobuma heliloomingust. Tekkis isegi sõjaväeteenistusest lahkumise mõte. Ent sellest sammust hoidsid Rimski-Korsakovi tagasi praktilised kaalutlused: tal endal ei olnud mingisuguseid sissetulekuid ning ta ei tahtnud muutuda perekonnaga koormatud venna ja lesepensionist elatuva ema hoolealuseks.

Rimski-Korsakovi meeleolu merereisil iseloomustavad tema kirjad sugulastele. Toome ära kaks lühikest väljavõtet. «Kui sa mäletad, tõrkusin ma käte ja jalgadega Venemaalt lahkumise vastu ega tahtnud teele minna, kuid ma ei rääkinud kunagi, et reis ümber maailma oleks mulle vastumeelne; vastupidi, ma rääkisin, et sooviksin küll seda reisi teha, kuid et armastus muusika vastu ja muusikapõllul töötamise lootus sundisid mind seda reisi mitte soovima.» «Kõik vene muusikud lähevad lennates edasi. Ma peaksin sellele Venemaa muusika arengule kaasa aitama, ma jõuaksin kaugele... Aga nüüd ma istun ega tee midagi.»

Nendes sõnades avaldub kindel usk, isegi uhke veendumus oma kutsumusse, oma loovasse jõusse, ja seal on ka kibe etteheide perekonna aadressil, kes kiskus noore muusiku eemale tema armastatud alalt.

Peaegu kolm aastat veetis Rimski-Korsakov kaugel kodumaast. Tema huvide sfääris domineerib esialgu muusika ning ta jätkab tööd sümfoonia kallal. Hiljem tõrjuvad võõrastest maadest saadud muljed mõtted kunstist eemale ja reisi lõpul kaovad need peaaegu täiesti.

«Minust sai ohvitser, kes oli muusika alal asjaarmastaja, kes vahetevahel meeleldi mängis või kuulas muu-

sikat, kuid unistused kunsti alal tegutsemisest kadusid täiesti ja mul ei olnudki kahju neist kadunud unistustest.» Niisuguste mõtetega jõudis Rimski-Korsakov 1865. a. kevadel tagasi Peterburi.

Tagasipöördumine muusika juurde sündis kiirelt. Oli vaja ainult kohtuda Balakirevi ja tema ringiga (mis selleks ajaks oli täienenud Borodini võrra), kui ärkas taas kirk muusika vastu. Varsti töötab Rimski-Korsakov ümber ja lõpetab sümfoonia. Tema esimene sümfoonia kanti 1865. a. detsembris ette ühel Tasuta Muusikakooli kontserdil¹. Dirigeeris Balakirev. «Sümfoonia ettekanne läks hästi. Mind kutsuti välja ja publik oli väga üllatatud minu ohvitserivälimusest.»

«Unelmaist» sai tõelisus. Rimski-Korsakov asus kindlalt ja lõplikult kutselise muusiku teele. Tõsi küll, tal ei õnnestunud veel niipea ohvitserimundrit maha panna, sest kunst elatas tol ajal vaid väheseid, kuid teiselt poolt ei võtnud rahulik rannateenistus talt kuigi palju aega.

Just siin, kus kõne all on otsustav pööre Rimski-Korsakovi elus, on kohane küsida, mida see merereis talle andis ja mis ta sellega kaotas? Merereis võttis talt palju jõudu ja mitu väärtuslikku aastat, mis läksid muusikale kaduma. Ometi oli sellel ka oma positiivne külg. Paljusid endise mereväe-elu varjukülgi kirjeldab Rimski-Korsakov «Kroonika» lehekülgedel ja välismaalt saadetud kirjades. Kuid samas kirjutab ta ka oma suhtlemisest noorte progressiivsete ohvitseridega, kes olid esindatud ka klipperil «Almaz», ja oma usinast raamatute uurimisest. Anname sõna Rimski-Korsakovile endale.

«Klipperil oli korralik raamatukogu ja me lugesime üsna palju. Mõnikord vahetasime elavalt mõtteid ja vaidlesime. 60. aastate puhangud riivasid ka meid. Meie seas oli nii progressiste kui ka retrograade. Esimeste

¹ Tasuta Muusikakooli asutajaks oli Balakirevi ring. Õpilased (täiskasvanud muusikaarmastajad elanikkonna mitmesugustest kihtidest) moodustasid koori, mis võttis osa kooli kontsertidest. Sümfooniakontsertide puhul tõmmati kaasa ka elukutselised muusikud. Tasuta Muusikakooli esimesteks juhtideks olid M. A. Balakirev ja kogemustega koorijuht G. J. Lomakin.

hulgas paistis silma peaasjalikult P. A. Mordovin, teiste hulgas aga A. J. Bahtjarov. Loeti Buckle'i, kes oli 60. aastail väga populaarne, Macaulay't, Stuart Milli, Belinskit, Dobroljubovit jt. Loeti ka ilukirjandust. Mordovin ostis Inglismaalt hulga inglise ja prantsuse raamatuid, nende seas oli igasuguseid revolutsioonide ja tsivilisatsioonide ajalugusid. Oli, mille üle vaielda. See oli Herzeni, Ogarjovi ja nende «Kolokoli» aeg. Saime ka «Kolokoli»... Kogu minu sümpaatia kuulus Mordovinile. Katkovist vaimustatud Bahtjarov ei olnud mulle kuigi sümpaatne ja ka tema vaated ei meeldinud mulle: ta oli äge pärisorjuse pooldaja ja seisuseuhke aadlik.»

«Kroonika» kuivavõitu ridu tuleks siin täiendada katkenditega Balakirevile saadetud kirjast (kirjutatud esimese reisiaasta lõpul) — need on elavamad ja otsekohesemad. «Ma lugesin kogu selle reisi ajal alata; muu seas lugesin läbi «Iliase» ja «Odüsseia»; kui hea see oli... Lugesin Shakespeare'i, Belinskit, Schlosserit ja muud... ütlen teile, et hakkasin hirmsasti armastama Belinskit, lugesin teda ikka uuesti. Shakespeare'i näidendeist tunnen nüüd 25, Schillerist kõiki, Goethest «Fausti», «Hermann ja Dorothead» ning «Rooma eleegeid»; aga milleks neid kõiki siin loetleda, igal juhul lugesin tublisti...»

Rimski-Korsakov pöördus merereisilt tagasi inimesena, kes tundis hästi kirjandust ja kel olid eesrindlikud ühiskondlikud vaated. Ta oli oma silmaringi laiendanud võõrkeelte õppimise ning Euroopa ja Ameerika riikide külastamisega. See oli merereisi esimeseks ja kõige tähtsamaks tulemuseks.

Teiseks peab mainima rohkeid muljeid, mis rikastasid Rimski-Korsakovi kui kunstnikku. Mereväeteenistust ta armastama ei hakanud ja head meremeest temast ei saanud, kuid meri, millest ta oli unistanud lapsepõlves, ei toonud talle pettumust, vaid köitis ta meeled kogu eluks. Ja kui Rimski-Korsakovist sai muusikakunstis vastuvaidlematult parim «marinist», siis mängisid selles kahtlemata osa ka klipperil «Almaz» saadud muljed. Kui Rimski-Korsakov kõneleb «Kroonikas» troopikamerest, siis kaob ta jutustusest tavaline tagasihoidlik-

kus. Ookeani kirjeldamisele pühendatud lehekülgedel on poetiline ning vaimustatud jutustus looduse ülevusest ja ilust.

«Me jõudsime kirdepassaadi vööndisse ja ületasime varsti Vähi pöörijoone. Oivaline ilm, ühtlane, soe tuul, kergelt lainetav meri ja valgete pilverüngastega sügavsinine taevaskogu aja, mil purjetasime passaadi õnnistusrikkas vööndis. Suurepäraseid päevad ja ööd! Ookeani päevane imetlusväärset tumesinine värv muutus öösel fantastiliseks fosforhiilguseks. Lõuna poole liikudes muutus videvik üha lühemaks ja ikka enam ja enam tuli nähtavale lõunapoolkera taevaskogu oma uute tähekoogudega. Kuidas säras Linnutee ja Lõuna Risti tähekoogu... Varsti ilmusid nähtavale kõik mõlemal poolkeral olevad tähed. Suur Vanker seisis madalas horisondi kohal, kuna Lõuna Rist tõusis ikka kõrgemale ja kõrgemale. Täiskuu ajal oli pilverüngastesse sukelduva kuu valgus lihtsalt pimestav. Imeilus on troopikaookean oma sinaga ja fosforliku helgiga, imeilusad on troopikapäike ja -pilved, kuid maailmas kõige ilusam on öine troopikataevaskogu ookeani kohal.»

Kas ei ole siin tunda selle kunstniku häält, kes oma kunsti jõuga pani lainetama «Ookean-sinimere» (sissejuhatuse ooperile «Sadko») ja süütas tumedas öötaevaskogu tähtede nõiduslikud tuled (vahemäng «Muinasjutust tsaar Saltaanist»)?!

III

Alates 1865. a. teisest poolest on Rimski-Korsakov jälle oma muusikutest sõprade keskel, jälle looval tööl. Kohe pärast sümfoonia lõpetamist kirjutas ta «Avalmängu vene teemadel», «Serbia fantaasia» ja rea romansse. Rimski-Korsakovi varasema loomingujärgu romansid on kirjutatud Glinka traditsioonide vaimus ning neis on selgesti tunda Balakirevi mõju. Nende muusikapalade toonis ilmneb autorile iseloomulik rahulikult vaatlev laad ja värvikas helikeel, mille abil ta kehastab muusikas looduse kujundeid. Varasemate romansside seas leiame Rimski-Korsakovi lüürika tähelepanuväärseid näiteid: «Gruusia kungastel», «Mis

leiad minu nimes sa?», «Roos ööbikut on võlund nii» («Idamaa romanss»). Rimski-Korsakovi looming hakkas äratama muusikamaailma tähelepanu. Soojalt suhtusid Rimski-Korsakovi andesse Serov ja Tšaikovski. «Serbia fantaasia» kohta kirjutatud artikli lõpetas Tšaikovski ennustavate sõnadega: «Kui meenutame, et hr. Rimski-Korsakov on alles nooruk ja et tal on tulevik alles ees, siis võime olla kindlad, et sellest haruldaselt andekast inimesest kujuneb meie kunsti üks kaudimaid ehteid.»

Kui andekalt Rimski-Korsakovi esimesed sümfoonilised teosed ka kirjutatud olid, ei avaldunud ometi nendes selgelt tema individuaalne stiil. Tõeliselt omapärane on tema varasematest teostest muusikaline pilt «Sadko» (1867) ja sümfooniline süit (ehk teine sümfoonia) «Antar» (1868).

«Episood böliinast» — niisugune oli muusikalise pildi «Sadko» algvariandi nimetus¹. «Keset merd jäi seisma Novgorodi külalise Sadko laev. Liisu otsusel heideti Sadko merre Meretsaarile anniks ja laev purjetas edasi oma teed...

Sadko oma heliseva kandlega jäi üksinda maha keset merd. Meretsaar meelitas Sadko oma veealusesse riiki, kus oli käimas suur pidu — peeti Meretsaari tütre ja Ookean-Mere pulmi. Meretsaar sundis Sadkod kannelt mängima, ise aga alustas tantsu. Koos temaga tantsis kogu veealune riik. Tants pani lainetama Ookean-Mere ning lained hakkasid purustama ja uputama laevu. Siis rebis Sadko kandle keeled katki, tants katkes ja meri vaikis.»

See on autori eessõna «Sadko» partituurile, sissejuhatus teose sisusse.

«Sadko» programmist sisu võime näha ka kolm-

¹ Peaaegu kõik varasemad teosed töötas Rimski-Korsakov oma loomingulise küpsuse perioodil suuremal või vähemal määral ümber. Käesolevas ülevaates on tema varasemate teoste karakteristika aluseks põhiliselt nende lõplik redaktsioon. On arusaadav, et elu ja tegevuse lühikeses ülevaates ei ole võimalik mitmesuguseid redaktsioone võrrelda. Piirdudes aga ühe redaktsiooniga, tuli loomulikult eelistada mitte teose alg-, vaid lõppredaktsiooni, mis autorit rahuldas ja tema ideele vastas.

kümmend aastat hiljem loodud samanimelises ooper-böliinas, millesse on üle kandunud sümfoonilise pildi peamine temaatiline materjal, mille mõte on näidatud lavalistes tegevuses.

«Sadko» algab majesteetliku helimaalinguga — ühtlaselt õõtsuvad Ookean-sinimereained...

1. *Moderato assai*

The musical score is presented in three systems. Each system consists of a grand staff with a treble and bass clef. The key signature has three flats (B-flat, E-flat, A-flat), and the time signature is 2/4. The first system begins with a *pp* dynamic marking. The bass line in the left hand is characterized by a steady, rhythmic pattern of quarter notes, often with phrasing slurs. The treble clef part features a more melodic line with various phrasing slurs and accents. The second and third systems continue this musical texture, with the right hand becoming more active and rhythmic in the second system.

See noore, algaja helilooja leitud muusikaline kujund on otse hämmastav oma maalilisuse ja poetilise ilmekuse poolest. Rimski-Korsakov ei püüa siin mere kohinat otseselt järele aimata. Ta leiab kuulaja fantaasiani teise tee, mis kulgeb palju peenemate assotsiatsioonide kaudu. Muusikalise kujundi aluseks, mille Rimski-Korsakov merest on loonud, on lühike ja lakooniline motiiv. Minnes oma arengus läbi mitmesuguste tonaalsuste, rikastudes uute tämbrilike värvidega, muutub see motiiv kogu aeg, kuid ei kaota sealjuures sugugi oma põhilisi piirjooni. Kas siis säärane ei ole

ka meri? Ta näib alati olevat üks ja seesama ja on sealjuures siiski alati muutuv, igavesti liikuv.

Sadko laskub meresügavusesse. Hämmastunud Novgorodi külalise silme ette tõusevad veetaluse mereriigi imed, graatsiliselt tantsivad kuldkalakesed:

2 *Kiirelt*

Sadko alustab kandlemängu (orkestris — harf). Kandlehelide foonil ilmub tantsumeloodia:

3 *Kaunis, kiirelt*

See meloodia vaheldub temale lähedase laulu teemaga (ülistuslauluga, mida Sadko laulab Meretsaarile):

Tants muutub üha kiiremaks... siis kõlab kogu orkestrilt järsk akord — Sadko tõmbab katki kandle keeled. Järgneb rahuliku mere pilt. Niisugune on «Sadko» muusika sisu (väga kokkusurutud esituses), mis täiesti vastab autori antud programmile.

«Sadko» on tähelepanuväärne teos. Ja mitte ainult sellepärast, et ta on võitnud endale kindla koha maailma muusikakultuuris ja kontserdirepertuaaris, vaid ka sellepärast, et ta on Korsakovi sümfoonilise loomingu ja koos sellega ka tema ooperite tuum.

Mis nimelt on Rimski-Korsakovi nooreea töös see, mis osutus eluliselt tähtsaks kogu tema loomingu teele?

Õelda on siin palju. Eelkõige tuleb mainida Rimski-Korsakovi sümfoonilise loomingu süželist alust, sest peaaegu kõigil tema sümfoonilistel teostel nagu «Sadkolgi» on kirjanduslik algkuju ja kõik nad on seotud suundadega, mis on tuntud üldise nimetuse — programmilise sümfonismi all. «Kroonikas» märgib «Sadko» autor meeleldi oma muusikalise pildi seost Lääne-Euroopa programmilise sümfonismiga (Liszt). Kuid sugugi mitte see ei ole tähtis. Kõige tähtsam ja olulisem on «Sadkos» ulatuslikult arendatud rahvuslikud algmed, mis ilmnevad süžees ja temaatilise materjali karakteris: nad tungivad rahvakunsti sügavustesse ja lähendavad Rimski-Korsakovi muusikalist pilti Glinka ülevale eeposele «Ruslan». «Sadko» on esimene samm sel teel, mida Rimski-Korsakov käis aastakümneid. Tema hilisemates teostes — eelkõige tema ooperites — elustub vene rahvakunsti suurepärase maailm. Selles kunstis märkas Rimski-Korsakov väärtuslikke jooni, mis teistel heliloojatel olid jäänud tähele panemata. Rimski-Korsakovi loomingu ülesehituse ja üldise tooni alglatteks on suurel määral vene rahvaluule ja rahvalaul. Ja lõpuks, ka Rimski-Korsakovi väga omapärane muusikaline kõne toetub kõigepealt jällegi vene muusikafolkloori ammendamatuile rikkustele.

Tuleb mainida ka loodusjõudude kujundeid, mis on tulnud Rimski-Korsakovi sümfoonilisse muusikasse koos Novgorodi meresõitja kujuga. Muusikalises pildis «Sadko» on selleks Rimski-Korsakovi armastatud veestiihia. Hiljem kanduvad tema loominguusse kõige mitmekesisemate loodusnähtuste ja -jõudude kujundid.

Meri «Sadkos» ei ole lihtne meri, vaid võlumeri. Rimski-Korsakov armastab muinasjutulist tegevust

arendada looduse foonil ja mõnikord (nagu «Sadkoski») on raske tõmmata piiri, millal jutustatakse imepärastest sündmustest ja millal kirjeldatakse helidega looduspilte. See muinasjutu ja maastiku ühtesulamine (mis nii tihti esineb vene rahvaluules) loob Rimski-Korsakovi muusikas erilise, alati hingestatud pildirikkuse.

Need on Rimski-Korsakovi stiili põhijooned, mis ilmesid juba «Sadkos» ja mida ta edasi arendas oma hilisemas loomingus. Neile joontele on korduvalt tähelepanu juhitud Rimski-Korsakovi käsitlevates töödes.¹

Muusikalise pildi «Sadko» esteetilist ja eetilist mõtet tunnetas eriti sügavalt akadeemik B. V. Assafjev. Juba eespool mainitud töös ütleb B. V. Assafjev, et koos «Sadkoga» tuli Rimski-Korsakovi loomingusse «teema rändamisest, mida ta käsitleb kui tegelikkuse tunnetamist, mõistuse, leidlikkuse ning uljuse näitamist». Sadko ei ole ainult «kaubakülaline», ettevõtlik kaupmees. Mitte neid jooni ei poetiseeri temas rahvafantaasia, vaid tema püüdu näha seda, kuidas voogab elu ja kuidas elavad inimesed kaugel Suurest Isandast Novgorodist, teiste sõnadega — püüdu tundma saada teadmatut. Selles just peitubki böliina Sadko luulelisus, olgugi et böliina paljupalgeline autor ei kaldunud sugugi idealiseerima hea õnnega Novgorodi külalist.

Lõpuks — ka sellest räägib Assafjev — ei ole Sadko ainult väsimatu rändur ja julge meresõitja. Ta on ka laulja ja kanneldaja, poet ja kunstnik, kes laulu ja mängu võluvõimuga alistab veealuse riigi (ooper-böliinas aga võib tsaaritar Volhova). See «Sadko» teema on kiidulaul kunstile. On võimalik tõlgendada seda teemat ka laiemalt ja näha selles loova vaimu ja mõttejõu ülistust. Niisugune seletus ei ole vastuolus vene rahvaeepose elutarkuse sümboolikaga.

Nõnda osutub Rimski-Korsakovi nooruseaegne ebaküps helitöö väga huvitava ja üleva ideega teoseks, mis

¹ Nõukogude muusikateadus on väga palju ära teinud N. A. Rimski-Korsakovi loominguulise tegevuse uurimise alal. Peale akadeemik B. V. Assafjevi uurimuste ja juba mainitud A. N. Rimski-Korsakovi teose tuleb nimetada veel M. F. Gnesini, J. V. Keldõši, A. V. Ossovski, V. V. Protopopovi ja V. A. Zuckermanni töid.

tõuseb tegelikult novaatorliku helilooja loomingulise manifesti tähenduseni.

Sümfooniline süit «Antar», mis on loodud aasta pärast «Sadko» valmimist, on samuti väljapaistev helitöö. Ka see lähtub süzeelisest alusest, milleks sedapuhku on omal ajal tuntud ajakirjaniku (varjunimi «Parun Brambeus») ja väljapaistva Idamaade kultuuri tundja Senkovski muinasjutt.

Muinasjutt «Antar» on kirjutatud idamaa motiividel. Nii Senkovski muinasjutu kui ka Rimski-Korsakovi süidi kangelaseks on noor araablane Antar, kes on pettunud inimestest ja varjab ennast nende eest kõrbes.

Süidi esimene osa. Šammi kõrbes keset muistse Palmiira varemeid näeb Antar gaselli, keda jälitab koletu suur lind. Ta tabab lindu odaga ja see lendab ära raskelt haavatuna. Gasell aga kaob varemetesse. Antar uinub. Ärgates leiab ta end Palmiira naisvalitseja peeri (võluri) Güll-Nazari maa-alustes ruumides. See oli gaselliks moonduvad Güll-Nazar, kelle Antar päästis röövlinnuks moonduvad õela džinni Džangari käest. Tänuelik Güll-Nazar on valmis oma võlujõuga täitma Antari iga soovi. Antar, kes on saanud tunda sõprade reetlikkust, ihkab nautida kättemaksu rõõmu ja võimu.

Süidi teine ja kolmas osa kujutavad «Kättemaksu õndsust» ja «Võimu õndsust». «Mulle tundub,» ütleb Rimski-Korsakov, «et kättemaksu ja võimu õndsuse kujutamisesest väliste vahendite abil olen ma õieti aru saanud: esimest on kujutatud verise lahingupildina, teist aga Idamaa võimumehe toreda olustikupildina.»

Ei kättemaks ega võim ei andnud Antarile rahuldust. Ta leidis oma õnne kauni Güll-Nazari armastuses. Kuid ka armuõnn pole igavene. Antar teab seda ega taha seepärast üle elada oma armastuse hääbumist Güll-Nazari vastu. Sellest on ta rääkinud ka oma armsamale. Ja kui Güll-Nazar ükskord märkab, et Antar on küllastunud armastusest, võtab ta viimase suudlusega Antarilt elu.

Niisugune on sümfoonia-süidi programmiline sisu. Tal jääb küll ehk vajaka luulelise siiruse osas, kuid

see-eest pakub ta helimaalingut harrastajale komponistile avaraid võimalusi. Need võimalused kasutas Rimski-Korsakov täielikult ja mitmekesiselt ära eriti esimeses ja neljandas osas.

Õnnestunud, isegi piltlikult efektne on esimeses osas kontrast tähtsamate muusikaliste kujundite vahel. Kõrbe sünge teema pikaldaste alumises registris akordidega, mida saadavad timpani tumedad löögid, moodustab sümfoonia-süüdi esimese teema:

Largo



Sellele järgneb Antari teema, mille meloodia on laulev ja mõnevõrra melanhoolne, kuid siiski mehine:

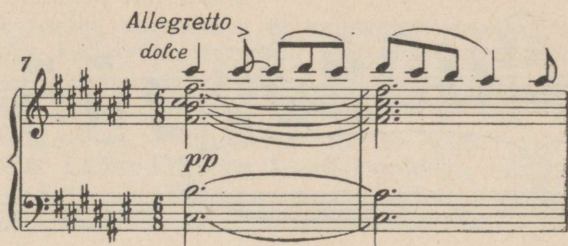


Sama väljendusrikka kontrasti loob Antari teema asendumine peer Güll-Nazari elegantselt graatsilise teemaga. See teema kõlab erakordselt omapäraselt ja rohkete kõlavärvidega ažuurse flöödisoolona, mille taustaks on metsasarvede pikad helid, harfi pehmed akordid ja keelpillide *pizzicato*, mis jäljendab idamaa instrumente:

Allegro giocoso
Fl. I solo

Edasi järgneb kapriisselt fantastiline muusika, mis kujutab stseeni linnuga.

Need kolm muusikalist kujundit moodustavad sissejuhatava osa, millele järgneb keskne ning sisuliselt põhiline episood — võlur Güll-Nazari maa-aluste ruumide pilt. Seda iseloomustab põhiline muusikaline mõte — aeglane, laulev ja graatsiline meloodia:



See on originaalne araabia teema.¹ Seda kuulates on kerge kujutleda raugelt kirglikku idamaa tantsu. Keskse episoodis kõlavad ka Güll-Nazari ja Antari teemad. Keskse osa põhiteema meloodiline joon, üldtoon ja õrn-ažuurne, koloriitne instrumentatsioon meenutab kakskümmend aastat hiljem loodud «Šeherezade» kolmandat osa. Sümfoonia-süüdi esimese osa lühikeses lõpuosas kõlavad jälle kõrbe ja Antari teemad.

Teine osa (lahingupilt «Kättemaksu õndsus») on üles ehitatud peamiselt Antari teemale. Kolmas osa («Võimu õndsus») on marss, mille kahest teemast üks on jällegi originaalne araabia teema.² Finaalis ilmub Antari teema uuesti. Kunstiliselt on need osad esimesest tunduvalt nõrgemad.

Neljanda osa lühikene sissejuhatus flöötide selgete, õhuliste akordidega, mis on võetud esimese osa kesksest episoodist, meenutab, et Antar on jälle Güll-Nazari maa-aluses lossis:

¹ Võetud A. P. Borodini noodikogus leidunud Alžeeria meloodiate kogumikust.

² Samast kogumikust.

8 *Allegretto vivace* *pp*

Kogu osa aluseks on kolm muusikalist mõtet: mõlema kangelase teemad ja veel üks tujukas ning rütmiliselt keerukas araabia meloodia¹ (Güll-Nazari ja Antari armastuse teema):

9 *Andante amoroso*

Neljas osa ei jää koloriidilt alla esimesele osale, kuid ületab seda emotsionaalse küllastatusega, millega õigustab täielikult oma nimetust «Armastuse õndsus».

Ei ole raske leida ühist «Sadko» ja «Antari» vahel. Nagu «Sadkos» nõnda areneb ka «Antaris» süžee mitmesuguste piltide kõrvutamise teel. Ka «Antaris» kuu-

¹ Hristianovitši kogumikust. Rimski-Korsakov sai meloodia A. S. Dargomõžski käest.

leme tuttavad rännumotiivi. Koos sellega tuleb aga tunnistada, et «Antari» üldidees on vähem omapära. Lääne-Euroopa kunsti mõju on siin küllaltki silmapaistev. Selles mõttes on eriti näitlik Antari teema lääne-euroopalikult romantiline iseloom. Üksikute osade ühendamine kangelaste (Antari ja Güll-Nazari) teemadega annab aluse paralleeli tõmbamiseks «Antari» ja Berliози tuntud tööde vahele («Fantastiline sümfoonia», «Harold Itaalias»).

Pole midagi imestada, et kahekümne nelja aastane helilooja, kes astus tegelikult oma esimesi loominguilisi samme, võttis endale eeskujusid suurte meistrite loominguist. Ometi tuleb konstateerida, et noor Rimski-Korsakov oskas, hoolimata «Antaris» selgelt avaldunud sidemeist Lääne-Euroopa traditsioonidega, siiski öelda oma sõna ja näidata oma isiklikku loominguilist individuaalsust.

See ilmnes süžee omapärasel jutustavas arendamises, ilma et kangelaste elamusi teravalt rõhutataks, kusjuures tegevuse olustikku suhtutakse erksa tähelepanuga. Kolme esimese osa eepilise tooniga rõhutatakse õnnestunud viimase osa poetilist psühholoogismi.

Veel olulisem on märkida «Antari» muusika idamaist koloriiti. Idamaade üldtuntud osatähtsus vene kirjanduses ja kunstis on kergesti seletatav. Mõõdunud sajandi esimesel poolel puutus vene kunst tihedalt kokku ida kultuuriga. Just siis ilmusid Kaukaasia ilust hämmastatud vene kunstnike sulest «Mtsõri» ja teised Kaukaasia rahvaste elu ja kunstiga seotud teosed. Tegelikult samal ajastul kõlasid «Ruslanis» «Idamaa tantsud» ja «Pärsia koor». Kuid vähe sellest: sidemed Idaga ulatuvad kaugesse minevikku. Muistse Venemaa elu voolas alalises kokkupuutumises Idaga, mistõttu idamaine element elab vene muinasjutus ja vene eeposes sageli kõrvuti vene omaga.

Pöördudes tagasi «Antari» juurde, võime nüüd konstateerida, et tema idamaine värving on vene kunsti joon, mis ei ole peaaegu omane Lääne-Euroopa muusikalisele romantismile. Idamaa kujundite kasutamisega arendas Rimski-Korsakov ainult edasi Glinka traditsioone.

Samal ajal kui Rimski-Korsakov alustab tööd «Antari» kallal, s. o. 1867.—1868. aasta talvel, tekib tal mõte kirjutada suur teos teises žanris — nimelt ooper L. Mei draama «Pihkvalanna» süžeele. Ooperi esimesed visandid teeb ta nähtavasti 1868. aasta suvel. «Kroonikas» leidub selle kohta järgmine märkus: «Mäletan, kuidas pilt eelseisvast sõidust Vene sisemaale äratas minus silmapilkselt mingi armastusepuhangu vene rahva elu, üldse tema ajaloo ning eriti «Pihkvalanna» vastu ja kuidas ma nende tunnete mõjul istusin klaveri taha ning improviseerisin samas kooriteema tsaar Ivani kohtumisest Pihkva rahvaga.»

Tähelepanuväärsed read! Rimski-Korsakovile on rahva elu ja kodumaa minevik otseseks inspiratsiooni allikaks.

Nagu allpool näeme, lõi Rimski-Korsakov mitmesuguseid žanre, mitmesuguseid rahvusliku ooperi tüüpe ja arendas neid edasi. «Pihkvalanna» on B. V. Assafjevi tabava määrangu järgi «ooper-kroonika». «Ohtlik on nimetada «Pihkvalannat» ajalooliseks draamaks,» kirjutab Assafjev, «sest selle dramatism ei ole tavaline poeedi ettekavatsetult valitud konfliktide dramatism, vaid vene kroonikate dramatism: dramatism, mis on tingitud sellest, kuidas kroonika jutustust vastu võtta, kuna see ise kulgeb rahulikult ja kiretult, kuigi ta kirjeldab katku, nälja, tulekahjude ja vaenlaste kallale tungide õudusi niisama karmilt, ohjeldatult ja ülevalt nagu harvu röömsaid sündmusigi.»

Sündmused, millest jutustab «Pihkvalanna», on Pihkva võitlus Moskvaga¹ ja Pihkva «vaba maleva» väljaastumine tsaar Ivan Groznõi vastu. Nende kõrval käsitletakse noore «pihkvalanna» Olga draamat. Kasvanud üles Pihkva asevalitseja ja «teenistuses oleva posaadniku» bojaar Tokmakovi majas, peab Olga ennast tema tütreks ega aima seda, et ta on bojaarinna Veera

¹ Me ei puuduta siinkohal Mei ja Rimski-Korsakovi teadlikku eemaldumist kronoloogiast (1510. ja 1570. aasta sündmuste sidumine), sest see ei moonuta üldist ajaloolist perspektiivi.

Šeloga ja tsaar Ivan Vassiljevitsši tütar. Olga isa nime on Veera Šeloga viinud endaga hauda kaasa.

Olga dramaatiliseks kollisiooniks kujuneb kahe tunde kokkupõrge: ühelt poolt armastab ta Pihkva vaba maleva juhti Mihhail Tutšat, teiselt poolt aga on ta lapse-east peale kiindunud tsaar Ivanisse. Kohtumine Pihkvat külastanud Groznõiga süvendab tütre vaistulist kiindumist temasse. Groznõid hämmastab Olga sarnasus Veeraga ja ta nõuab Tokmakovilt tema kohta andmeid. Saanud teada, et Olga ema on bojaarinna Šeloga, isa aga teadmata, on tsaarile selge, et saatus on viinud ta kokku tütrega.

Olgaga kohtumises näeb Groznõi jumalikku märki, mistõttu ta otsustab anda armu mässulisele Pihkvale.

See (siin ebatäielikult ja skemaatiliselt esitatud) süžeealine alus võimaldab Rimski-Korsakovil arendada tegevust kahel, s. o. ajaloolisel ja isiklikul plaanil.

Kuulaja ette tõuseb muistne Pihkva; erutatud vetše — rahvakoosolek, keda kohutab teade Novgorodi hävitamisest ja Groznõi ning tema opritšnina sõjakäigust Pihkva vastu; noored pihkvalased, kes ei taha alistuda tsaar Ivani tahtele.

Pihkvale ja pihkvalastele on vastandatud Groznõi majesteetlik kuju. Vana-Venemaa väljapaistva riigitegelase Ivan Neljanda kuju ei ole näidatud kogu tema keerukuses, kuid ta üldkontuurid on siiski visandatud kooskõlas ajalooliste faktidega. Mei ja Rimski-Korsakovi Groznõi on tark, ettenägelik valitseja, kelle hoolitsus maa heaolu eest ei ole silmakirjalikkus ja kes teab, et Venemaa jõud seisab ühinemises. Rimski-Korsakov ei püüa varjata ka niisuguseid Groznõi jooni, nagu kahtlustamine (kõnelus Pihkva bojaaridega) ja halastamatus arvete õiendamisel süüdlastega (Novgorodi käskjala jutustus. Suur-Novgorodis toimunud hukkamistest).

Groznõid pole iseloomustatud ainult targa riigitegelasena. Teda on näidatud ka teisest küljest. Groznõi on südamepõhjani erutatud, isegi vapustatud kohtumisest tütrega, kelle olemasolust ta siiani ei teadnud. Mälestused tütre emast elustuvad ja erutavad teda. Teesklematu, isegi meelegeite piirini ulatuv on Groznõi kurbus

Olga laiba juures, kes on saanud surma vaba maleva ja tsaari ihukaitsevæe kokkupõrkel.

Olga on esimene neist kütkestavaist naiskujudest, kes esinevad Rimski-Korsakovi ooperites korduvalt. Olga iseloomus kütkestab meid tema ennastohverdav armastus, kristallselge hingeline puhtus, pehmeloomulisus ning ühtlasi ka meelekindlus. See on puhtvenelik kuju, mille juured ulatuvad vanaaegsesse vene lauludesse, mis jutustavad naise kibedast saatusest, ja ka vene kirjandusklassika surematutesse teostesse.

«Pihkvalanna» on kirjutatud aastatel 1868—1872 (lõpetatud 1872. a. jaanuaris), seega umbes samadel aastatel, kui Mussorgski töötas «Boriss Godunovi» teise redaktsiooni kallal. See oli Mussorgski ja Rimski-Korsakovi eriti lähedaste sõbralike suhete (teatud aja nad elasid isegi ühes toas) ja tihedaimate loominguliste sidemete periood. «Boriss Godunovi» ja «Pihkvalanna» kunstiliste tendentside ühtsus on silmanähtav, õigemini — täiesti selge on Mussorgski küpse ning geniaalse loomingu mõju Rimski-Korsakovi esimesele ooperile.

Mõlemas ooperis on rahvale antud tähtis osa. See on eriti maksev suurepärase vetše-stseeni kohta, kus rahvas elab kaasa ja reageerib erksalt niihästi Novgorodi käskjala jutustusele ja Tokmakovi kõnedele kui ka Tutša palavale üleskutsele. Vetše-stseenis on eriti silmapaistev «Vaba maleva laul», mille aluseks on algupärane rahvaviis. Vene meloodilisele avarusele on antud mehine värving, millel on siiski kurbuse varjund:

10 M. Tutša (laulab)

Kii - relt, pihk - - va - la - sed kõik, tul - ge
väl - ja õu - e nüüd! Hei! Hei!

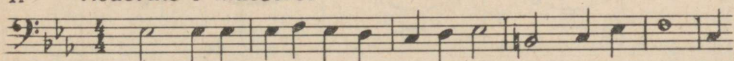
Palju aastaid hiljem loob Rimski-Korsakov ülalmainitud kujundile lähedase muusikalise kujundi ja umbes

samasuguses lavalises situatsioonis. Me mõtleme Vsevolodi maleva laulu «Jutustuses nähtamatust linnast Kitežist». Muidugi ei saavutanud Rimski-Korsakov, kes oli veel kaugel loomungulisest küpsusest, «Vaba maleva laulus» Kiteži maleva laulu reljeefsust ja draamatilist küllastatust. Nii «Pihkvalannas» kui ka «Borissis» on laialdaselt kasutatud laulev-deklamatsioonilist vokaalstiili, milles kõne ilmekus põimub loomulikult voolava meloodilise joonega. Siiski tuleb märkida, et «Pihkvalanna» retsitatiivid on kohati kuivad ja monotoonsed. Kõige rohkem on elavaid ja sooje intonatsioone Olga partiis.

Algupäraste vene rahvalaulude viiside sissetoomist muusikakoosse võib samuti viia seosesse «Borissi» muusikalise stiiliga. Veel õigem oleks näha selles põhimõttes, mis Rimski-Korsakovi ooperiloomingusse juurdus erakordse kindlusega, Glinka traditsioonide arendamist. Ja lõpuks on võimalik, et «Borissist» tuli «Pihkvalannasse» juhtmotiivide süsteem, s. o. tegelasi iseloomustavate lühikeste ja korduvate muusikaliste teemade süsteem.

Groznõiga on seotud karm, raske, tõeliselt «ähvardav» meloodia, mis on välja kasvanud vanaaegsest kirikuviisist:

11 *Moderato e maestoso*



Olga naiselikku kuju on iseloomustatud mahedalt kõlavate juhtmotiividega, Eriti väljendusrikkad on õrnalt eelegilised «Olga akordid» (Rimski-Korsakovi määrang):

12. *Adagio*



Nii Groznõid kui ka Olgat on kõige täielikumalt ise-loomustatud väljendusrikkas telgistseenis, milles toimub tsaari pikk keskustelu tütrega.

«Pihkvalanna» lähedus «Borissile» ei tähenda, nagu puuduksid tal täiesti algupärased jooned. Nagu juba varem öeldud, on Olga kuju täielikult Korsakovi loomingu. Rimski-Korsakovile on omane žanriliste, olustikuliste stseenide sissetoomine ooperi tegevustikku (stseenid Tokmakovi aias ja Petseri kloostri lähedases metsas). On loomulik, et just neis stseenides kasutati ulatuslikult rahvalaulu meloodiaid. Samuti väljendas Rimski-Korsakov ooperis oma rahvaliku fantastika armastust, ja nimelt stseenis, kus vana njanja Vlasjevna jutustab neidudele «Muinasjuttu tsaaritar Ladast». Korsakovi helimaalingu suurepäraseks näiteks on tsaari jahistseen (kirjutatud seitsmekümnendate aastate lõpul, ooperi teise redaktsiooni jaoks). Tuleb veel kõrvutada kaht sümfoonilist episoodi: ulatuslikult arendatud draamatilist avamängu (ooperi peateemadel) ja vetše-stseenile eelnevat pahaendeliselt sünget «kirikukellade» intermetsot:

13 *Allegro molto*

pp *poco cresc.*

13^a

piano *forte* *piano*

«Pihkvalanna» lavastati üks aasta pärast ooperi lõpetamist, 1. jaanuaril 1873. a. Peterburis, Mariinski Teatris. Dirigeeris E. F. Napravnik. Ooperi edu kinnitas autori usku oma ooperikomponisti kutsumusse.

Rimski-Korsakovile on 70. aastate esimene pool tähtsaks ja mitmes suhtes murranguliseks ajajärguks. See tõi tema isiklikku ellu tähtsa muudatuse. 1872. aastal abiellus ta Nadežda Nikolajevna Purgoldiga (1848—1919). N. N. Purgold oli tuntud pedagoogi-pianisti A. A. Gerke ja väljapaistva muusiku ning teoreetiku professor N. I. Zaremba õpilane. Oma üldise muusikalise arengu eest võlgnes andekas pianist tänu peaaeglikult Purgoldite perekonna lähedasele sõbrale Dargomõžskile. Rimski-Korsakov tutvus N. N. Purgoldiga Dargomõžski kaudu, kellega ta elu viimastel aastatel olid sõbralikes suhetes Balakirevi ringi liikmed. Nadežda Nikolajevna, Rimski-Korsakovi lähedane sõber ning alaline abiline, ja tema õde, väljapaistev laulja A. N. Molas, võtsid aktiivselt osa Balakirevi ringi muusikalistest koosviibimistest. Uute ooperite kodustel esitistel usaldati klaveripartii mängimine alati N. N. Purgoldile ja ta mängis seda professionaalse sära ning peene tõlgitsusega. Seda tõendavad Mussorgski kirjad: «Meie armsat orkestrit» (s. o. N. N. Rimski-Korsakovat) meenutatakse neis tihti ja alati sooja tänu tundega.

Need aastad on tähtsad ka paljude teiste sündmuste poolest. 1873. aastal lahkub Rimski-Korsakov mereväe teenistusest ning hakkab tsiviilametnikuna mereväeametkonna puhkpilliorkestrite inspektoriks. Alates 1874. aastast juhatab ta Tasuta Muusikakooli. Veidi varem, s. o. 1871. a., võtab ta vastu Peterburi Konservatooriumi direktori Azantševski ettepaneku astuda profesuuri koosseisu. (Rimski-Korsakovile anti vaba kompositsiooni, instrumenteerimise ja orkestriklass.)

See samm oli Rimski-Korsakovile erakordselt tähtis. «Kroonikas» mõistab ta selle hukka. «Kui ma oleksin pisutki rohkem õppinud ja teadnud pisutki enam, kui ma tegelikult teadsin, siis oleks mulle olnud selge, et ma ei tohi ja et mul ei ole õigust vastu võtta mulle pakutud tööd... Mina, kes ma olin kirjutanud «Sadko»,

«Antari» ja «Pihkvalanna» — teosed, mis olid ladusad ega kõlanud halvasti ja mis publik ning paljud muusikud olid heaks kiitnud, olin diletant, ei teadnud midagi.»

Muidugi on Rimski-Korsakov siin enda vastu ülemäära karm; kahtlemata teadis ta juba palju ja toetudes oma kunstilistele kogemustele oskas veelgi rohkem. Siiski tuleb konstateerida, et Rimski-Korsakovil ei olnud vajalikke teadmisi heliloojate noorpõlve kasvatamiseks. Ta muusika-alastes teadmistes oli üsna tõsiseid lünki. «Ma ei olnud tollal võimeline korralikult harmoneerima koraali, ei olnud kunagi oma elus kirjutanud ühtegi kontrapunkti, fuugade ehitusest oli mul väga segane arusaamine, ma ei teadnud isegi suurendatud ja vähendatud intervallide ja akordide nimetusi, välja arvatud põhikolmkõla, dominant ja vähendatud septakord...»

Kuidas võis juhtuda, et silmapaistva andekusega kirjutatud ja sügavalt omapäraste teoste autoril ei olnud tegelikult elementaarseidki teadmisi kompositsiooni teoorias?

Pöördume tagasi Balakirevi ringi juurde. Ei ole mingit kahtlust, et Rimski-Korsakovi suhtlemine Balakireviga ja teiste ringi liikmetega mõjus talle väga viljastavalt. See on eriti maksev 60. aastate kohta. 70. aastatel on raske rääkida Balakirevi ringist kui ühtsest loominguilisest tervikust, pealegi jäi ringi keskne kuju, Balakirev, just 70. aastatel muusikaelust eemale. Kuuekümnendad aastad olid meie kodumaa elus tähtsaks ajajärguks. Kuuekümnendate aastate progressiivsete ideede eest võitlevad vene suured mõtlejad Tšernõševski, Dobroljubov ja Herzen, kerkivad esiplaanile ühiskonnategelased, keda ajalugu tunneb «kuuekümnendate aastate kultuuritegelaste» nime all.

Lenin ütleb, et kuuekümnendate aastate demokraatide tegevus on kantud «tuliseist vaenust pärisorjuse ja kõigi selle sünnituste vastu...» Neid iseloomustab «hareduse, omavalitsuse, vabaduse... tuline kaitsmine...»,

«rahvamasside, peamiselt talurahva huvide kaitsmine...»¹

Kuuekümnendatel aastatel kerkivad esile Mendelejev, Setšenov ja teised väljapaistvad vene teadlased, ilmuvad Gontšarovi, Turgenevi, Nekrassovi ja Saltõkov-Stšedrini suurepäraseid teosed. Neil aastail kirjutab Tolstoi epopöa «Sõda ja rahu». Uute realistlike teede otsingul on ka vene maalikunst.

Kuuekümnendate aastate otsene sünnitus on ka Balakirevi ring, omapärane muusikute «artell», mille liikmed olid algul poolasjaarmastajad, hiljem aga novatorlikud kunstnikud. Iseloomustav on ringi koosseis. Ringi kujunemise ajal oli selle ainsaks elukutseliseks muusikuks Balakirev. Peale tema kuulusid ringi ohvitser Mussorgski, mereväeohvitser Rimski-Korsakov, sõjaväeinsener Cui, kunstiteadlane ja publitsist Stasov, arstiteaduse doktor ja keemik Borodin. Nagu teada, töötasid Borodin ja Cui elu lõpuni samaaegselt nii muusika kui ka teaduslikul ja pedagoogilisel alal.

Balakirevi ringis leidis täielikku mõistmist Rimski-Korsakovis juba noorpõlves tekkinud elav huvi vene rahvusliku muusika ja selle rajaja Glinka vastu. (Mitte asjata ei nimetanud balakirevlased endid «ruslanistideks».)

Balakirevi ringis kujunesid lõplikult välja ka Rimski-Korsakovi üldised, sügavalt progressiivsed vaated kunstile ja kunstniku ülesannetele, tema veendumus, et kunstiline looming peab olema lahutamatu seotud rahva elu ja rahva kunstiga.

Loominguline töö kulges elavas mõtetevahetuses — isegi Rimski-Korsakovi suurteoste süžeed on tema sõprade soovitatud. Niisugune loomingulise töö süsteem ei saanud anda Rimski-Korsakovile üht väga tähtsat oskust — tugevat kompositsioonitehnikat. Selle oleks pidanud oma sõpradele-õpilastele andma Balakirev, kuid ta ei pidanud regulaarseid, kooli-iseloomuga õpinguid tarvilikuks, ja vaevalt oleks ta suutnudki neid juhatada. «Balakirev, kes ise ei olnud läbi teinud ühtegi ettevalmistavat kooli, ei pidanud seda vajalikuks ka

¹ V. I. Lenin. Teosed. 2. kd., lk. 452.

teistele. Ei ole vaja ettevalmistust, tuleb otsekohe komponeerida, luua ja samal ajal õppida oma loomingust.»

Rimski-Korsakov sai oma ettevalmistuse puudulikkusest aru siis, kui tal tuli hakata õpetama. Umbes samal ajal ta veendus, et tehnika puudulikkus takistab tema loomingut; igatahes takistas see tema edasiminekut; aga paigal seista ei võinud Rimski-Korsakov oma otsiva ja juurdleva loomuse tõttu. «Harmoniseerimis- ja kontrapunktitehnika puudumine avaldus juba varsti pärast «Pihkvalanna» loomist minu loomingulise fantaasia seisakus.»

Nõnda oli olemas kahekordne stiimul tõsiseks tööks enda kallal. Tuli tasa teha see, mis oli kaotatud mitme komponeerimisega tegeldud aasta jooksul. Kroonika tagasihoidlikud read ei anna selget ettekujutust siseemisest kriisist, mille Rimski-Korsakov üle elas. Selle üle võib otsustada teiste dokumentide järgi. Esitame siinkohal katkendi P. I. Tšaikovski kirjast N. F. von Meck'ile (1877): «Mul on alles üks tema kiri sellest epohhist (s. t. loomingulise kriisi epohhist; Rimski-Korsakovi kiri pole säilinud. — A. S.). See liigutas ja vapustas mind väga. Ta sattus sügavasse meeleheitesse, kui nägi, et nii palju aastaid on kasuta mööda läinud... Ta küsis siis, mida tuleks tal teha. Iseenesest mõista tuli õppida, ja ta hakkas õppima... Ühe suvega kirjutas ta lugemata hulga kontrapunkte ja 64 fuugat. Neist saatis ta 10 mulle läbivaatamiseks. Fuugad osutusid omamoodi laitmatuteks.»

Kaks aastat varem oli Tšaikovski sellest samast kirjutanud Rimski-Korsakovile endale: «Kas teate, et ma lihtsalt imetlen ja tunnen aukartust Teie kui kunstniku suursuguse artistliku tagasihoidlikkuse ja erakordselt tugeva iseloomu ees. Kõik need loendamatud kontrapunktid, need 60 fuugat ja paljud teised muusikalised kavalused, mis Te läbi tegite, on inimesele, kes juba 8 aastat tagasi kirjutas «Sadko», säärane kangelastegu, et tahaksin karjuda sellest tervele maailmale. Olen hämmastatud ega tea, kuidas väljendada oma piiritut austust Teie artistlikule isiksusele... Olen tõepoolest veendunud, et Teie tohutu andekuse juures, mis on ühendatud ideaalse kohusetruudusega, peavad Teie

sulest ilmuma teosed, mis jätavad kaugele maha kõik, mis seni on kirjutatud Venemaal.»

Tšaikovski kirjadest selgub Rimski-Korsakovi töö üks sfäär — klassikalise kontrapunktilise ja polüfoonilise stiili visa õppimine (Bachi ja enne Bachi elanud polüfooniameistrite sügava uurimise alusel).

Teiseks, niisama oluliseks sfääriks on loominguine kokkupuutumine vene rahvalauluga. Lapsepõlves tekkinud kiindumus rahvalaulu vastu ärkas Rimski-Korsakovis uue jõuga 70. aastate keskel. Ta tutvus rahvalaulude mitmesuguste töötlusviisidega ja mõtles oma kogumiku koostamisest. Seepärast tuli just parajal ajal laulja-diletandi ja kirgliku vene rahvalaulu armastaja T. I. Filippovi pakkumine — kirjutada tema laulmise järgi üles ja harmoniseerida mõnikümmend laulu. Nii loodi Rimski-Korsakovi esimene kogumik vene rahvalaule klaverisaatega. Kogumiku initsiaatori nimi säilis selle nimetuses.¹ On iseloomustav ega nõua kommentaare Rimski-Korsakovi lakooniline märkus oma töö kohta esimese kogumiku laulude harmoniseerimisel: «Ma harmoniseerisin neid kaks korda, sest ma ei jäänud esimese harmonisatsiooniga rahule, kuna leidsin, et see ei olnud küllalt lihtne ja venepärane.»

Filippovi kogumik ei andnud Rimski-Korsakovile täit rahuldust, sest sinna võeti sisse laulud, mis polnud helilooja enda valitud. Juba sel ajal avaldus Rimski-Korsakovi poolehoid teatud rahvalaulu-žanridele, nimelt mängu- ja tavandilauludele. Need laulud kütkestasid teda «kui kõige vanemad paganluse aja laulud, mis olid oma olemuse tõttu säilinud peaaegu puutumatult». Seepärast on loomulik, et Rimski-Korsakov võttis omaenda kogumikku «võimalikult suurema hulga mängu- ja tavandilaule». Sellesse kogumikku² läksid laulud, mis ta oli lapsepõlves kuulnud Tihvinis, mõned vanadest kogumikkudest (Pratš, Stahhovitš) võetud laulud ja lõpuks laulud, mis Rimski-Korsakov oli kirjutanud üles oma tuttavailt, kes tundsid hästi vene rahva-

¹ «40 rahvalaulu, kogunud T. I. Filippov ja harmoniseerinud N. A. Rimski-Korsakov.»

² N. A. Rimski-Korsakov. 100 vene rahvalaulu.

muusikat, viimaste hulgas olid ka Mussorgski ja J. S. Borodina (A. P. Borodini abikaasa).

«Laulud paigutasin ma rühmiti. Bõliinad aetasin algusesse, nende järel aeglased laulud ja tantsulaulud. Neile järgnesid mängu- ja tavandilaulud paganliku päikesekummardamise tsükli ja sellele vastavate pidustuste järjekorras, mis mõnes kohas veel praegu on säilinud. Kõigepealt kevadelaulud, siis näkineiunädala-, suvistepühade ja semiitsi-, seejärel suvised ringmängu- ja lõpuks pulma- ja ülistuslaulud.»

Rimski-Korsakovi pöördumine vene rahvakunsti poole ei olnud mitte ainult tõeliselt rahvaliku muusikalise kõne otsimine: «Mind veetles päikesekultuse poeetiline külg, otsisin selle sugemeid laulude meloodiates ja tekstides. Nagu mulle siis näis, omandasid paganliku muinasaja pildid ja selle vaim minu kujutluses suure selguse ja veetlesid oma muistse kaunidusega. Need harrastused avaldasid hiljem väga suurt mõju minu heliloomingu suunale.»

Kui hakkame käsitlema Rimski-Korsakovi küpseid oopereid, milledes elustuvad muistse vene poesia kujundid, tuleb meil neid ridu korduvalt meenutada.

Kolmandaks — kui rääkida seitsmekümnendate aastate töödest, siis ei saa jätta tähele panemata uut pöördumist Glinka loomingu poole. Me nägime juba, et õppides tundma Glinka oopereid, astus Rimski-Korsakov juba oma varases nooruses esimese sammu professionalismi suunas. 70. aastatel uurib ta jälle Glinka loomingu. Selle otseseks põhjuseks oli «Ivan Sussanini» ja «Ruslani» partituuride ettevalmistamine kirjastamiseks Glinka õe L. I. Šestakova üritusel. Šestakova, kes ammu tundis Balakirevi, tegi viimasele ettepaneku võtta enda peale Glinka partituuride redigeerimine. Sellele hoolt ja püsivust nõudvale tööle tõmbas Balakirev kaasa Rimski-Korsakovi ja A. K. Ljadovi. Vaevalt on vaja kommenteerida Rimski-Korsakovi tuntud sõnu: «Kui redigeerisin trükki minevat partituuri, tuli mul läbi võtta Glinka faktuur ja instrumentatsioon viimase tähtsusetu noodikeseni. Minu vaimustusel ja imetlusel geniaalse inimese vastu ei olnud piiri. Kui peen ja samal ajal lihtne ning loomulik on tal kõik!

Ja milline häälte ja instrumentide tundmine! Ohinal õppisin ma kõiki ta võtteid... See oli mulle heaks kooliks...»

Kui kõigele öeldule lisada, et Rimski-Korsakov omandas Tasuta Kooli kontsertide juhatamisel soliidse ja heliloojale nii vajaliku dirigeerimise praktika, siis avaneb meile selle erakordselt intensiivse ja mitmekülgse töö pale. Seda ei saa viia tehnilise «ümberrelvastumise» mõiste alla, sest see kitsendaks ülalmainitud töö tähtsust. 70. aastad on Rimski-Korsakovile sõna tõsisel mõttes heliloomingulise tehnika omandamise ja vene rahvusliku muusika stiili alustesse süvenemise perioodiks.

Millised on siis nende aastate loomingulised tulemused? 70. aastail kirjutatud kolmas sümfoonia ja kammeransamblid näitavad märkimisväärset tehnilist kindlust. Kuid varasemate töödega võrreldes on omapärase loomingulise individuaalsuse pitsat tuhmimaks läinud. Sellel on kaks põhjust. Esiteks — kohati märgatav tehniksismi hüpertroofia, teiseks — Rimski-Korsakovile võõras «puhas», programmata instrumentaalmuusika žanr.

V

Sisemised loomingulised raskused ületas Rimski-Korsakov lõplikult ooperiga «Maiöö». See Rimski-Korsakovi teine ooper on kirjutatud 1878. aastal, kuigi oli kavatsatud märksa varem. Mõtte selle ooperi kirjutamiseks andis Rimski-Korsakovile N. N. Purgold. «Lapselõlvest peale jumaldasin «Õhtuid külas», ja «Maiööd» eelistasin peaaegu kõigile teistele selle tsükli jutustustele. Juba siis, kui mu abikaasa oli alles mu mõrvoja, veenas ta mind tihti, et ma kirjutaksin kunagi sellel ainel ooperi. Lugesime seda jutustust päeval, mil tegin talle abiellumissetpaneku. Sellest peale mõtlesin pidevalt «Maiööle»...»

««Maiöö» süžee on minu mälestuses seoses meie kihlusajaga ja ooper on pühendatud minu naisele.»

See on üks harvadest juhtudest, kus Rimski-Korsakov tõstab eesriide oma isiklikult intiimselt elult, õige-

mini (ja see on meile tähtsam) — milles ta avab seose oma isikliku elu sündmuste ja loominguliste stiimulite vahel.

«Maiöö» on teataval määral autobiograafiline teos. Sellest on eelkõige tingitud ka kogu ooperi helge, kevadine koloriit ja unistavalt õrnade ning õnnestavate armu-emotsioonide aroom.

Et mõista Rimski-Korsakovi ooperi «Maiöö» omapära, tuleb seda võrrelda Mussorgski ooperiga «Sorotšintsõ aastalaat». Neil umbes ühel ja samal ajal loodud oopereil on ühine süžee, mis on võetud Gogoli jutustustest, ühine on ka muusika rahvalaululine alus ja oivalised olustikustseenid ning nende foonil areneva armuloo lüürika. Erinevad on need ooperid teineteisest lüürilise joone osatähtsuse poolest. Rimski-Korsakovi «Maiöö» lüürika on palju täielikum ja võib-olla isegi soojem kui Mussorgski «Sorotšintsõ aastalaada» lüürika. Kuid «Maiöö» ja «Sorotšintsõ aastalaada» peamine erinevus on selles, et Rimski-Korsakov vastandab kaht maailma: reaalsele, elavate inimeste maailmale seab ta vastu muinasjutulise, «vaimude» maailma.¹ Nende kooselu, mahlakalt esitatud olustiku põimumist fantastikaga, mis, mõistagi, lähtub vene rahvaluule traditsioonidest, kohtame sageli ka Rimski-Korsakovi järgnevates ooperites.

«Maiöö» on esimene Rimski-Korsakovi ooper, mis meenutab meile tema elavat huvi mängu- ja tavandilaulude ning muinasslaavi päikesekultuse vastu. Helilooja enda sõnade järgi avaldusid «päikesemotiivid» «Maiöös» «kaudselt ja peegeldudes»: rohkearvulistes tavandimängude laulu- ning mängustseenides, muistsest ajast säilinud uskumuses näkineidusesse, kes tulevad veest välja kevadistel «rohelistel pühadel». «Rohelistel pühadel», s. o. suviste- ehk näkineidude-nädalal toimubki ooperi tegevus, sest gogollikud uppunud on sellele vastavalt asendatud näkineidudega. «Niiviisi õn-

¹ Tõsi küll, fantastikat on ka «Sorotšintsõ aastalaadas», kuid selle tähendus on seal teine. Talupoisi unenägu («Õõ Paljasmäel») on «Sorotšintsõ aastalaadas» ainult sissejuhatavaks, sisuliselt isegi kunstlikult sissetoodud muusikaliseks episoodiks.

nestus mul minu poolt jumaldatud sisu¹ siduda rahva elu-olu tavandilise küljega.»

«Maiöö» reaalses, rahva elu-olu sfääris hakkab silma kolm kontrastset joont.

Ooperis domineerib kindlasti lüüriline joon — Levko ja Hanna armastus. Ebatavaline on Rimski-Korsakovi seisukohalt, et lüürilised tunded on siin keskendatud peamiselt mehe ja mitte naise kujusse. Levko mõlemad laulud, eriti aga teine («Uinu, minu kaunitar»), on tõeliselt kütkestavad oma soojuse ja hingestatusega. Koorilaulude («Külvasime hirssi me» ja «Suviste laul») helge koloriit ja rõõmus toon harmoneerib lüürilise armuloo tegevusliku joonega ja nagu tugevdab selle «kõlavust».

Väärilise kehastuse said Rimski-Korsakovi ooperis Gogoli humoristlikud stseenid. Selles suhtes võib «Maiööd» kõrvutada «Sorotšintsõ aastalaadaga». Suurepärased kujud on joobnud Kalenik, rumal ning upsakalt tähtis Külavanem ja toriseja Käli. Lõbusad on stseenid kinnipüütud Käliga, laul Külavanemast ja Viinapruuli jutustus. Seda kõike pole kujutatud sugugi satiirilisel, isegi mitte pilkega, vaid heatahtliku, heasüdamliku muigega.

«Maiöö» fantastilised kujud ja kujundid — õrnukker Pannotška, kes palub Levkod üles otsida nõid ringmängus keerlevate näkineidude hulgast, näkineidude viirastuslikud mängud ja laulud — on ühte sulatatud looduse kujunditega, värelevate, sillerdavate helidega, milles on kuulda veenirede vulinat ja tunda suveöö ergast vaikust. Fantastikale on jäetud suhteliselt vähe ruumi, kuid kunstiliselt on tal sama suur tähtsus kui lüürilisel joonelgi, fantastika täiendab ka seekord lüürikat ja sulab sellega ühte.

«Maiöö» on üks meloodilisemaid vene oopereid. Seal kõlavad algupärased vene ja ukraina rahvameloodiad. Rahvalauludeks on eelkõige mängulaulud, mis on säilitanud isegi oma teksti, aga ka laul «Päike on madalal», mis on võetud Levko esimese laulu aluseks. Terve ooperi muusikaline kude on läbi põimitud vene ja ukraina

¹ Arvatavasti mõtleb Rimski-Korsakov siin Gogoli jutustuse poeetilist sisu.

rahvalaulude viiside ning intonatsioonidega. Nende ühendamine Gogoli süžeelega annab õiguse lugeda «Mai-ööd» niihästi vene kui ka ukraina ooperiks.

«Maiöö» esietendus toimus 9. jaanuaril 1880. aastal Mariinski Teatris Napravniku juhatusel.

«Maiöös» «kaudselt» kajastunud «päikesemotiivid» omandavad domineeriva koha Rimski-Korsakovi kolmandas ooperis «Lumivalgeke», mis on kirjutatud A. N. Ostrovski¹ samanimelise näidend-muinasjutu alusel.

Tegevus toimub berendeide riigis, võluriigis, kus elu voolab «algusest ja lõputa» (Rimski-Korsakovi sõnad). Berendeide rahulikku elu häirib noor Lumivalgeke, kes on kaunitari-Kevade ja vana Külmetaadi tütar. Külmetaat hoiab Lumivalgekest pimedas metsatihnikus peidus, kaitstes teda oma vaenlase ning võistleja Jarilo-Päikese eest. Jarilo on Kevade pärast Külmetaadile armukade ja ta on vihane ka berendeide riigi peale, sest sealsetes metsades varjab Külmetaat Lumivalgekest. Kasinalt saadab Jarilo berendeidele oma elustavaid kiiri. Lühemaks ja külmemaks on läinud suvi, maa on kaotanud viljakuse... Nii on berendeide saatust seotud Lumivalgekesega, kuigi nad ise seda veel ei tea. Viisteist aastat veedab Lumivalgeke läbipääsmatutes metsatihnikutes. Tihti kostavad sinna karjus Leeli laulud, mis ahvatlevad Lumivalgekest minema inimeste sekka. Külmetaadi ja Kevade nõusolekul asub ta elama berendeide asulasse. Lumivalgekesesse armub seal Mizgir, kes tema pärast hülgab oma armastatud Kupava. Lumivalgeke ei tea, mis on armastus, ja ta ei saa vastu armastada, sest Külmetaat pole talle andnud «südamesoojust». Mizgiri kirgliku jälitamise eest pääseb Lumivalgeke kodumetsadesse, kus Külmetaadi vana sõber ja truud teener Metsavaim viib Mizgiri silmapette abil eksiteele ja meelitab ning hirmutab teda viirastustega.

¹ Ostrovski näidend, mis oli mõeldud muusikalis-dramaatilise teosena (Moskva ja Suure Teatri ühendatud jõududega lavastamiseks) «mahtus», muidugi pärast hädavajalikke kärpimisi, lihtsalt ja loomulikult ka ooperi raamidesse.

Lumivalgeke saab aru, et tal puudub midagi, mis on olemas teistel inimestel. Ta palub oma emalt abi. Kevade kingitud võlupärg äratav Lumivalgekese armastuse. Ja kui esimese suvepäeva koidikul tsaar Berendei ette astuvad abiellujate paarid, näeb Berendei nende seas Mizgiri kõrval Lumivalgekest.

Lumivalgekese õnn ei kesta kaua. Külmetaadi tütre süda ei kannata välja kuuma inimlikku tunnet. Saanud tunda «armastuse tuld», pole ta enam kaitstud Jarilo kättemaksu eest. Esimestes hommikukiirtes, mis soojendavad inimesi, sulab Lumivalgeke ja kaob... Targale Berendeile on selge, mis on juhtunud: Jarilo maksis kätte Külmetaadile. Seega on lõppenud ka Jarilo viha berendeide maa vastu. Lumivalgekese saatuse pärast pole põhjust kurvastada. Tuleb olla rõõmus, et maa on vabanenud äravihastatud jumaluse karmist karistusest. Nüüd on berendeide riigi igavene, rahulik ja rõõmus elu jälle jalule seatud. Berendei märguande peale alustavad Leel ja berendeide rahvas ülevat hümni, ülistuslaulu päikesele. Üheks silmapilguks näitab Jarilo ennast berendeidele...

Hulk aastaid pärast «Lumivalgekese» loomist pidas Rimski-Korsakov vajalikuks eriartiklis selgitada ooperi tähendust.¹ See on heliloojate praktikas harva esinev ja tähelepanuvääriv fakt. Rimski-Korsakov ei tahtnud, et muinasjutulise faabula taha peidetud «Lumivalgekese» idee jääks osalt arusaamatuks.

Kuigi «Lumivalgeke» (erinevalt «Maiööst») on tervikuna muinasjutt, leiame ka selles kahe maailma vastandamist. Võlumaailma tegelasteks on Külmetaat, Metsavaim ja Kevade; reaalsesse maailma aga kuuluvad Mizgir, Kupava ja kogu berendeide rahvas. Lumivalgeke ise, karjuslaulik Leel ja tsaar Berendei on muinasjutulist ja reaalsel maailma siduvateks lülideks. Need on «poolmüstilised, poolreaalsed» tegelased.²

Muinasjutuline maailm kujutab endast perioodiliselt

¹ Artikkel («Lumivalgeke» — kevadmuinasjutt) jäi lõpetamata, kuid autori idee on selles siiski küllaldase täielikkusega esile toodud.

² Ooperi tegelaste iseloomustused, mis on toodud jutumärkides, on võetud Rimski-Korsakovi eespool mainitud artiklist.

esinevate «igaveste loodusjõudude kehastust». Selle maailma lahutamatu seos loodusnähtustega on loomulik. Kevad on seotud lindude ja lilledega. Külmetaat — lumetormide ja tuiskudega, Metsavaim — metsaga. «Igavesti vana» Berendei on rahva tarkuse sümbol. «Igavesti noor» Leel on «igavese muusikakunsti» — rahvakunsti sümbol. Just Leeli lauludes on «Lumivalgekese» muusika eriti lähedane vene rahvalaulule. Lumivalgekese lahkes ja õrnas kujus avaldub tärkava armastuse luule. Kupava ja Mizgir on sama tunde kehastajad, kuid juba kogu selle ägeduses ja kirglikkuses.

Arvukates tavandi- ja mängustseenides, mis aitavad muinasjutulisest Venemaast anda nii kauni ja värvika pildi, on kaastegevad «mõlemast soost ja igas vanuses berendeid». Kõige üle valitseb kõikvõimas Jarilo, kes ei võta otseselt osa tegevuse arendamisest, kuid juhib sündmuste käiku nähtamatult.

Ooper «Lumivalgeke» ülistab looduse võimsust ja looduse «igavesi» jõudusid, mis toovad inimestele elu ja õnne, ülistab armastust, mis äratav inimeses elujanu, ülistab kunsti kui inimese loomisjõudude avaldajat. Nii-sugust ideed näeme Rimski-Korsakovi sügavalt optimistlikus ooperis, kui vaatleme tähelepanelikult iga sündmuse mõtet, iga tegelase tähendust.

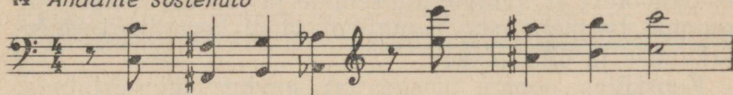
Sellega pole «Lumivalgekese» kunstiline sisu veel ammendatud. Igaühele, kes süveneb ooperi muusikasse, on selge, kuivõrd põhjendatud on tema alapealkiri «Kevadmuinasjutt» (žanri määrang autorilt). «Lumivalgeke» on tõesti poem kevadest. Ja kuigi glinkaliku võimsusega kõlab oivaline, igati venelik lõpuhümn Jarilole, hümn palavale päikeselisele suvele, jääb kuulajale siiski kindlamalt meelde «nukker jutustus tütarlaps Lumivalgekese elust ning tema kurvast lõpust. Teiseks jääb meile meelde hellitus, hellus, nukrus, piinlemine ja kevadiste meeleolude kindlusetus, mis on muusikas kütkestavalt edasi antud kevadise looduse imetlusväärse helimaalingu taustal.»¹

Keegi pole osanud luua paremaid «ebamaiseid» muinasjutulisi kujusid kui Rimski-Korsakov. Need esinevad

¹ B. V. Assafjev (Igor Glebov). «Sümfoonilised etüüdid».

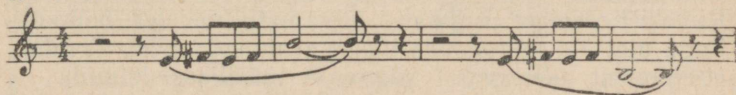
ka «Lumivalgekeses», eelkõige sünge Külmetaadi ja eriti seltsimatu Metsavaimu eriskummaliste ning karmide kujude näol. Metsavaimu peamotiiv tundub tõesti «metsikuna» (Rimski-Korsakovi karakteristika):

14 *Andante sostenuto*



Fantastilisse maailma kuulub ka Kevade. Kogu tema võlu ja temaga seotud muusika tõeliselt kütkestava ilu juures on Kevade kauni ja inimesele heatahtliku loodusejõu, kuid siiski ainult loodusejõu muusikalis-lavaline kehastus. Rimski-Korsakovi seletuse järgi näitab Kevade põhimotiiv Kevadet ühena «loodusejõududest ning nähtusena, mis paratamatult ja perioodiliselt kordub»:

15



Lumivalgekeese kuju on hoopis teistsugune. Kuigi Rimski-Korsakov arvab ta «poolreaalsete» tegelaste liiki, on ta siiski esimesest kuni viimase noodini tõeliselt inimlik. See inimlikkus süveneb Lumivalgekeese iga uue etteastega. Stseenides Külmetaadi ja Kevadega võib Lumivalgeke oma lapseliku elavuse ja otsekoheusega. Ta on liigutav ja paneb heldima õrna nukrusega, mis on tema kaebustes karjus Leeli peale. Kuulaja lihtsalt ei usu, et tal puudub «südamesoojus». Ja lõpuks sunnib Lumivalgeke oma surmastseenis kuulajat temaga koos läbi elama nii oma suurt armastust Mizgiri vastu kui ka vältimatu hukkumise eelaimust («On õndsus see või surm? ... Nii suur mu tunderaugus!»).

Rimski-Korsakovi kunstilised printsiibid ilmnevad eriti selgelt niisugustes episoodides, nagu seda on Lumivalgekeese surm. Ei mingit afektatsiooni ega midagi naturalistlikku! Äärmiselt tagasihoidlik ja lihtne tunnete väljendamine mahedais, ümarais meloodilistes vokaal-

intonatsioonides, niisama maheda harmooniaga ja saate läbipaistva instrumentatsiooniga.

Kuulajal on raske Lumivalgekest kujutleda Külma-
taadi tütre. Hoopis kergem on uskuda, et ta on
Kevade laps. Lumivalgekeses ärganud soojad inimlikud
emotsioonid, ta vaimne küpsemine ja lapsest neiuks sī-
gumine harmoneerib loomulikul viisil kevadise looduse
ärkamise ja õitsemisega.

Kooskõlas ooperi ideega on loodus «hingestatud».
Siristavad ja tantsivad kaugetelt maadelt kohale lenna-
nud linnud. Nende kevadekuulutajatega astuvad viima-
sesse võitlusesse lahkuva talve määratsevad jõud —
lumetormid ja tuisud. Veenirede tasase vulina saatel
laulavad lilled Jarilo oru järvel kütkestavat koorilaulu.
Metsavaimu poolt nõiutud mets muundub nõiduslikes
metamorfoosides, kui Mizgir püüab asjata kätte saada
Lumivalgekesese varjukuju. See episood on miniatuurne
sümfooniline pilt.¹ Kõikides sellistes stseenides on
Rimski-Korsakov niihästi ületamatu meister helimaa-
lingu alal kui ka looduse ilusse armunud poet. Tundub,
et loodust ülistavas, sügavalt lüürilises hümnis —
Berendei kavatiinis — sulab helilooja kuju ühte targa
Berendei kujuga:

Nii täis on imesid me ümber laiuv loodus!
Ta pillab rikkalikult oma ande
ja kummalises tujus mängleb.
Ta heidab kõrvalisse nurka kauni lille,
mis hõbedases kastes särab;
nii imepeen on lillekese kevadine hõng
ja liigutav ta lihtne ilu...

Kavatiini muusika on nõiduslikult ilus. Orkestri
monotoonselt mõõdukas «hällitav» saade moodustab
fooni, millel ruttamata voolab rahulik, unistavalt mõt-
lik kantileen. Vaimustus, mille on esile kutsunud loo-
duse ilu, ei väljendu mitte ekstaatilisest puhangust, vaid
imetlevas ning vaimustatud kaemuses:

¹ Selles pildis avaldub Rimski-Korsakovi harukordne meister-
likkus instrumenteerimise alal. Kuulaja võib pöörata tähelepanu
erakordselt omapärasele pikloflöödi ja harfi kooskõlale ülemises
registris, kontrabasside pikkade helide foonil; muusika kujutab
siin jaaniussikeste vilkuvaid tulukesti.

grazioso dolce e amoroso

The first system of the musical score consists of three staves. The top staff is the vocal line, written in treble clef with a key signature of two sharps (D major) and a 4/4 time signature. It contains the lyrics "Nii täis on i - me - sid me". The middle staff is the piano accompaniment, with a grand staff (treble and bass clefs). The piano part features a steady eighth-note accompaniment in the bass line and chords in the treble line.

The second system of the musical score also consists of three staves. The top staff is the vocal line, continuing the lyrics "üm - - bër lai - - uv loo - dus!". The piano accompaniment continues with the same rhythmic pattern as in the first system.

Võrsunud vene rahvaluulest, muistsetest pärimustest ja uskumustest, on «Lumivalgeke» rahvapärane ka kogu oma muusikalise kõne loomuselt. Kui Rimski-Korsakov «Lumivalgekest» kirjutas, siis «kuulatas ta tähelepanelikult rahva loomingu ja looduse hääli ning võttis sealt oma loomingu aluseks selle, mis need talle ette laulsid ja ette ütlesid».

Rimski-Korsakov viib «Lumivalgekesesse» algupäraseid rahvameloodiad. Need kõlavad peamiselt ringmängu- ja tavandistseenides ning säilitavad enamasti ka rahvalaulude teksti (vastlataadi ärasaatmine, koorid «Kasvas väljal pärnake», «Külvasime hirssi me» jt.). «Peale selle,» kirjutab Rimski-Korsakov, «on paljud väikesed motiivid ja viisikesed, lühemate või pikemate meloodiate koostisosad kahtlemata võetud nende rahvameloodiate väikestest viisikestest, mis ei läinud tervikuna ooperisse.»

«Lumivalgekese» muusika vene karakterit on rõhutatud harmoonia vahendite peene valikuga. Nende seos vene rahvamuusikas säilinud vanade laadidega on silmanähtav.

«Lumivalgekese» stiilile on iseloomulik see, et isegi Berendei kavatiini ootamatult sissetunginud idamaa intonatsioonid ei eemalda sellest vene laulu avarust. Vastupidi, kriipsutades alla muinasjutulist koloriiti, annavad nad kavatiinile «ebatavalise» varjundi, nagu ilmuks kuulajate ette ilmselt vene välimusega võlur, kuid idamaa mustkunstniku mütsis, mis on kaunistatud eriskummaliste mustritega.

Kui Rimski-Korsakov räägib looduse häälest, siis peab ta eelkõige silmas ooperisse võetud lindude häälit-susi ja viisikesi. Mõned neist kujutavad endast võrdle-misi keerulisi meloodiaid, näiteks leevikese laul, mis on võetud ooperisse Kevade ühe juhtmotiivina.

«Lumivalgekese» rohked, mitmesugused juhtmotiivid moodustavad tervikliku, täiesti «korsakovliku» süs-t e e m i, mis erineb oluliselt Wagneri omast. «Kasutan juhtmotiive kahtlemata teisiti kui Wagner. Temal on nad alati materjaliks, millest on kootud orkestratsiooni kan-gas. Minul aga esinevad juhtmotiivid peale selle ka laulu häälest ja nad on mul mõnikord lühema või pikema teema koostisosaks... Mõnikord on juhtmotiivid tõeliselt rütmilis-meloodilisteks motiivideks, mõnikord esinevad aga ainult harmooniliste järgnevustena. Neil juhtudel võiks neid nimetada juhtharmoniateks.»

Rimski-Korsakovi sõnadele tuleb lisada ainult järg-mist: tema juhtmotiivid ei muutu kunagi ühe või teise tegelase või nähtuse muusikalisteks tingmärkideks (nagu Wagneril). Korsakovi juhtmotiivid on alati taba-vad, väljendusrikkad i s e l o o m u s t u s e d, mis loovad muusikalis-lavalise kuju. Nende juhtmotiivide muundu-mine on lahutamatult seotud vastava kuju evolutsioo-niga.

Eriti sisukad on Lumivalgekese juhtmotiivide teisen-dused. Surmastseeni muusika tundub kuulajale tutta-vana. Ta tunneb selles ära Lumivalgekese arieti unista-valt gratsioosse meloodia (Pro'loog):

17 Ariett
Larghetto

Ju lõ - - - o-kes - te hõis - - ked

pp³ col canto

The first system of the musical score consists of three staves. The top staff is the vocal line, starting with a treble clef, a key signature of one flat (B-flat), and a 2/4 time signature. The lyrics 'Ju lõ - - - o-kes - te hõis - - ked' are written below the notes. The middle staff is the piano accompaniment, featuring a dense texture of chords in the right hand and a more melodic line in the left hand. The dynamic marking *pp³ col canto* is placed above the piano staff. The bottom staff continues the piano accompaniment.

taas vä - - re-le - - vad nur - me-del

The second system of the musical score consists of three staves. The top staff is the vocal line, continuing the lyrics 'taas vä - - re-le - - vad nur - me-del'. The middle and bottom staves continue the piano accompaniment with similar textures and dynamics as the first system.

ning lui - - ke - de kaeb - lik hüüd

The third system of the musical score consists of three staves. The top staff is the vocal line, continuing the lyrics 'ning lui - - ke - de kaeb - lik hüüd'. The middle and bottom staves continue the piano accompaniment.

käib vai - ki - va - tel ve - - tel...

17a Lumivalgekese surm

Larghetto

dolcissimo

Ar - - mas - tan ja su - - - - lan

ar - - mu - tun - deist hõõ - - - - gu - vaist...

Nüüd, sõb - ra - ta - rid, lah - - - kun teist,

nüüd, ar - mas peig, jää ter - - - - veks!

Tunneb ega tunne ka! Muudatused ei näi olevat kuigi olulised. Vokaalpartii on üle viidud teise registrisse. Teema rütmiline teravus on mahenenud. Orkestrisaates on teised, soojemad värvid. Tulemuseks on aga kaks erinevat kuju. Oma arietis on Lumivalgeke naiivne tütarlaps, kes pole veel tundnud tugevat tunnet. Surmastseenis on tegemist sama Lumivalgekesega, kuid nüüd ta armastab ja teda armastatakse ning ta kannatab läheneva hukkimise traagilise eelaimuse pärast.

Tähelepaneliku kuulaja kõrv tabab ka teisi motiive, mis Lumivalgeke iga uue etteastega omandavad uue värvingu. Sõltuvalt lavalisest situatsioonist varieeruvad ka ooperi teiste tegelaste juhtmotiivid.

«Lumivalgeke», nagu märgib J. Keldõš¹, «paistab Rimski-Korsakovi teoste hulgas silma stiili erakordse

¹ J. Keldõš. Vene muusika ajalugu. 2. jagu. M.—L. 1947.

sisemise terviklikkuse ja tasakaalu poolest, mitmesuguste kunstiliste elementide ühendamise täiuse ja harmoonilisusega.» Just sellest on tingitud «Lumivalgekese» harmooniline struktuur, tema üldise muusikalise terviklikkuse orgaaniline ühtesulamine üksikute viimistletud episoodidega.

«Lumivalgeke» on kirjutatud 1880. aasta maist kuni augustini¹. Suvekuud olid Rimski-Korsakovile alati kõige paremaks loomisajaks. Ja nähtavasti mitte ainult seepärast, et ta oli vaba pedagoogilisest ja ühiskondlikust muusikatööst. Võib arvata, et loodusega kokku puutumine äratas temas loomingulise energia.

«Saabus kevad. Oli aeg otsida suvituskohta. Meie lapsehoidja Avdotja Larionova juhtis meie tähelepanu Steljovo mõisale, mis asus kolmkümmend versta sealpool Luugat... Sõitsin Steljovot vaatama. Maja oli vana, kuid mugav, puuviljaaed ilus, suur ja varjuline, ümberringi tõeline maavaikus... Ma üürisin suvila ja me kolisime sinna 18. mail... Mulle meeldis siin kõik, kõik vaimustas mind. Ilus ümbrus, kaunid salud, hiiglasuur mets «Voltšinets», rukki-, tatra-, kaera-, lina- ja isegi nisupõllud, palju hõredalt paigutatud külasid, väike jõekene, kus käisime suplemas, läheduses suur Vrevo järv, ei ühtegi teed, üksindus, küladel põlised vene nimed, nagu näiteks Kanezerje, Podberezje, Kopõtets, Dremjatš, Teterevino, Hvošnja jne. See kõik vaimustas mind. Oivaline aed paljude kirsi- ja õunapuudega, palju sõstraid, maasikaid, aedmaasikaid, karusmarju ja õitsvaid sireleid, palju põllulilli ja lakkamatu linnulaul. See kõik harmoneeris kuidagi eriliselt minu tollaegse panteistliku² meelega ja minu armastusega «Lumivalgekese» süžee vastu. Mõni jäme ning kõver sammaldunud oks või känd näis mulle metsavai-

¹ Nõndanimetatud «eskiisides», s. t. orkestrisaade on antud klaveripartii kujul; orkestripartituur on lõpetatud hiljem — 1881. aasta märtsis.

² Panteism (tõlkes umbes «kõikjumalus») — jumalat loodusega võrdsustav õpetus. Kui Rimski-Korsakov räägib oma «panteistlikust meeolust», siis ei taha ta sellega muidugi öelda seda, et ta jagab selle õpetuse pooldajate vaateid. Käesoleval juhul on kõne all looduse kunstiline tajumine seoses Rimski-Korsakovi innustumisega Ostrovski muinasjutust.

muna või ta eluasemenä. Mets «Voltšinetš» näis tõotatud metsana, lage Kopõtetsi mägi — Jarilo mäena; kolmekordne kaja, mis kostis meie rõdult, meenutas mulle metsavaimude või teiste koletiste hääli...»

See on üks väheseid katkendeid, mis avab «Kroonika» lugejale autori loomingulise laboratooriumi.

«Kui lõpetasin «Lumivalgekese», tundsin ennast küpse muusikuna ja ooperikomponistina, kes on täiesti iseseisvaks saanud.» See lühike ning tagasihoidlik vormel võtab kokku palju aastaid kestnud väsimatute loominguliste otsingute ja pideva, olgugi mõnikord ebaühtlase loomingulise kasvu tulemused.

«Lumivalgeke» on tõesti väljapaistev teos, milles täiesti küps meisterlikkus on kolossaalse ning omapärase ande inspiratsiooni teenistuses. «Lumivalgekese» esietendus toimus 29. jaanuaril 1882. aastal Mariinski teatris. Dirigeeris E. F. Napravnik.

VI

On vaja hoolikalt süveneda Rimski-Korsakovi ellu ja muusikalisse tegevusse, et mõista, miks «Lumivalgekesele» ei järgnenud teisi niisamasuguse kunstilise väärtusega teoseid. Vaatame lähemalt kaheksakümnendate aastate teoste nimekirja. Aastal 1879 alustatud sümfooniline «Muinasjutt» on lõpetatud 1880. aasta suvel, pärast «Lumivalgekese» eskiiside valmimist. Sellele järgnevad klaverikontsert (1882), romansid op. 26 ja 27 (1882—1883), sümfooniett (1884), mis kujutab endast ümbertöötatud kvartetti, fantaasia vene teemadel viiulile ja orkestrile (1885), miniatuurid keelpillikvartetile (1886—1887) ja mõned kirikukoori laulud. Nagu näeme, ei ole see loetelu pikk ja selles ei ole ühtegi teost (välja arvatud poetiline «Muinasjutt»), mis seisaks Rimski-Korsakovi parimate saavutuste tasemel. Alles kaheksakümnendate aastate lõpul järgneb uus tõus: üksteise järel ilmuvad kolm orkestripala, mis moodustavad epohhi sümfoonilise muusika ajaloos. 1887. aastal on kirjutatud «Hispaania kapritšo», 1888. aastal — «Šeherezade» ja «Helge püha» (Lihavõtteavamäng).

Viis aastat, aastad 1881—1886, osutusid seega loominguiliselt väheviljakaks. Samal ajal olid need aga intensiivse töö aastad, eelkõige pedagoogilise tegevuse alal. Tõsi küll, Rimski-Korsakov ei juhtinud 1881. aastast alates enam Tasuta Kooli ja 1884. aastal kaotati ka mereväe inspektori koht, kus ta seni oli töötanud, kuid endiselt jätkus igapäevane töö konservatooriumis. Sellele lisandus 1883. aastal pedagoogiline töö õukonna laulukapellis. Balakirevi ettepanekul, kes määrati kapelli juhatajaks, sai Rimski-Korsakovist tema abiline¹.

Sellest tööst on kõige parem rääkida «Kroonika» sõnadega:

«Astunud kapelli, ei olnud Balakirevil ega ka minul aimugi, kuidas uue töö kallale asuda. Kapelli koor oli suurepärane. Neli õpetajat — Smirnov, Azejev, Sõrbulov ja Kopõlov olid teadmistega ja kogunud inimesed. Kirikulaulude laulmine, mis juba ammu, Bortnjanski ajal, oli hästi korraldatud, läks oivaliselt. Kuid poiste-koori liikmetele muusikariistadel mängimise õpetamine², nende kasvatamine ja erialase hariduse andmine oli allpool igasugust kriitikat. Täisealised lauljad, kes said palka ja korteri ametnikkudega võrdsetel alustel, elasid enam-vähem mugavalt. Kirjaoskamatu, kurnatud ja kasvatamata poisse aga, kellele kuidagiviisi oli õpetatud viiuli-, tšello- ja klaverimängu, tabas häälemurde aja kättejõudmisel enamalt jaolt kurb saatus. Need harimata ja tööga harjumata poisid vallandati, maksti neile mingisugune rahasumma, mida nad olid välja teeninud, ja lasti minna oma teed. Neist said kirjutajad, teenrid, provintsilauljad, parimal juhul aga viletsad kirikukoori juhatajad või väikesed ametnikud. Paljud neist hakkasid jooma, läksid põhja ja kadusid.»

«Kogu õppetöö korraldus, nii muusikariistadel mängu õpetamisel kui ka koorijuhtide eriala osas... ei kõlvanud kuhugi. Oli vaja kõik ümber teha või, õigemini öeldes, uuesti luua.»

¹ Rimski-Korsakovil kui kapelli juhataja abil ja inspektoril laus õppetöö juhtimine.

² Õukonnakapellis oli peale täisealiste lauljate koori ka poiste-koor.

Haritud ühiskonnategelase ja humaanse pedagoogina tunneb Rimski-Korsakov eelkõige muret noorte kasvandike saatuse pärast ja peab oma tähtsamaks ülesandeks anda neile võimalus pärast kapellist lahkumist kasulikku tööd tegema hakata.

«Meie esimeseks mõtteks oli muidugi korraldada nende kasvatus ja hariduse saamine, teha kõige andekamaist head orkestrandid ja kindlustada neile tulevikus elatuse teenimine.»

Selleks tuli ümber korraldada kogu õppetöö ja ühtlasi reformeerida Lvovi aegadest säilinud umbne koolielu õhkkond.

«Kapell röömustab mind: selles hakkab levima õilis vaim, poisid õpivad hea meelega, kõik nurka-, põlvili- jne. panemised on peaaegu täielikult kadunud» (kirjast S. N. Kruglikovile¹ 1883. aasta lõpul).

Otseses seoses Rimski-Korsakovi pedagoogilise tööga kapellis tekkis ta suurepärane teos — harmoonia õpik (1884). Õpik ilmus paljudes väljaannetes ja oli mitme aastakümne vältel noortele vene muusikutele peamiseks õppevahendiks harmoonia tundmaõppimisel.

Kapelli heaks ei olnud Rimski-Korsakovil kahju kuldada oma jõudu ega aega. Kujuka pildi tema tööpäevast annab kapelli õppejõud N. A. Sokolov. «Kapelli töö organiseerimine ning juhtimine ja tunnid konservatooriumis võtsid Nikolai Andrejevitsilt peaaegu kogu päeva. N. A. kas dirigeeris tervet õpilaste orkestrit või töötas orkestri ühe rühmaga; seadis mitmesuguseid palu ümber õpilasansamblitele... Hoolitses raamatukogu korraldamise eest; tellis, võttis vastu, jagas välja ja andis parandada muusikariistu. Oli isiklikus kokkupuutes õppejõududega ja kasvandikega, keda ta tundis kui oma lihaseid lapsi, varustajatega jne. Samal ajal juhatas ta kirikukoori juhtide õppetunde, ilmutas elavat huvi nende saatuse vastu ja hoolitses kõigiti nende eest. N. A. tegevuse üldpilt jättis tihtilugu täieliku

¹ S. N. Kruglikov oli muusikakriitik ja Rimski-Korsakovi sõber ning töökaaslane Tasuta Koolis. 1879. aastal siirdus ta Moskvasse. Sellest ajast algas Rimski-Korsakovi ja Kruglikovi 30 aastat kestnud intensiivne kirjavahetus, millest seniajani on avaldatud ainult osa.

segaduse mulje: teda tõmmati paremale ja vasakule ja peaaegu et rebiti tükkideks... Vaevalt ma liialdan, kui ütlen, et Rimski-Korsakovi mitmekülgset väljaarenenud teovõime nakatas tol ajal kogu kapelli.»

Tuues oma raamatus eespool esitatud katkendi Sokolovi mälestustest, märgib A. N. Rimski-Korsakov õigusega, et nende autor idealiseerib veidi kapelli elu ega puuduta varjukülgi, mis hakkasid Rimski-Korsakovi üha enam rõhuma. Neist kõneleme edaspidi, aga esialgu konstateerime, et töö kapellis köitis esimestel aastatel Rimski-Korsakovi võib-olla isegi enam kui õppetöö konservatooriumis.

Millised on selle töö tulemused? Reorganiseeritud kapelli kasvandikud astusid ellu haritud töötajatena muusika alal. «Ma tundsin,» ütleb B. V. Assafjev Rimski-Korsakovi kohta kirjutatud raamatus, «paljusid nende hulgast, kes olid olnud reorganiseeritud kapellis. Need olid alati esmajärgulised muusikud, väikestel ja suurtel kohtadel, kes oskasid hästi teooriat siduda praktikaga ja kel oli suurepäraselt arendatud kuulmine. Nendega kõneldes võis alati saada selge kujutluse sellest, kuidas määravat osa etendasid Rimski-Korsakovi mõistus, tahe, karakter ja distsipliinarmastus kapelli reorganiseerimisel.»

On loomulik, et Rimski-Korsakovi tähelepanusfäärast ei jäänud välja kõige andekamate liikmete loomingu-line talent. Paljud neist astusid konservatooriumi. Nõnda said kapelli õppetundides oma alghariduse Rimski-Korsakovi õpilased F. Akimenko ja V. Zolotarjov, üks vanemaid nõukogude heliloojaid.

Järelikult on kaheksakümnendate aastate loomingu-nappuse üheks tähtsamaks põhjuseks ulatuslik pedagoogiline ja administratiiv-pedagoogiline tegevus.

Teiseks põhjuseks on osalt tema enda, veel enam aga ulatuslik võõraste teoste redigeerimise töö. Pärast Mussorgski surma (1881. a. märts) võttis Rimski-Korsakov enda peale tema loomingu-line pärandi ettevalmistamise trükiks ja ettekandmiseks. Korsakovi Mussorgski-redaktsioonist on räägitud väga palju. Vaidlused pole vaibunud ja muusikud ei ole veel tänapäevanigi leidnud ühist seisukohta originaalse Mussorgski ja Rimski-

Korsakovi kätest läbikäinud Mussorgski kohta. Eesrindlik muusikaline mõte kaldub siiski B. V. Assafjevi seisukoha poole, kes arvab, et «meie ajajärgule pole vaja Mussorgski karmi ja mõrkja muusikakeele mahendamist ning ilustamist». Sellest ei järgne aga sugugi täiesti eitavat hinnangut Rimski-Korsakovi redaktsioonile. Assafjevil on kahtlemata õigus, kui ta kinnitab, et Korsakovi viimistlus viis Mussorgski «muusikalisesse käibesse», aitas ületada esitajate ja suure osa publiku «usaldamatuse». Korsakovi redaktsiooni elujõulisust tõendab juba asjaolu, et redaktsioon elab ka meie päevil ja et esitajad (nende hulgas muusikateatrid) pöörduvad selle poole sagedamini, kui algupärase Mussorgski poole.

Mida siis kujutab endast Rimski-Korsakovi töö oma sõbra teoste kallal? Mõne aasta jooksul on ta «korda seadnud» (Rimski-Korsakovi enda sõnad) peaaegu kõik Mussorgski helitööd. «Korda seadmine» tähendas kogu nooditeksti hoolikat läbivaatamist arvukate muudatustega faktuuris, harmoonias, häälte juhtimises ja struktuuris. Mõned helitööd Rimski-Korsakov lõpetas ja orkestreeris lõpuni.¹ Eriti tähtis on Rimski-Korsakovi töö «Hovanštšina» kallal. 1882. aasta juulis kirjutas ta S. N. Kruglikovile: «Eile lõpetasin «Hovanštšina» I vaatuse partituuri (teatud määral eskiislikult). Palju tuli teha ümber ja palju juurde komponeerida. Teen selle vaatuse klaviiri oma partituurist... Valmistan trükiks ette ka 6 Mussorgski romanssi Tolstoi sõnadele. Üldse aina Mussorgski ja Mussorgski, ja mulle tundub, et mind isegi hüütakse Modest Petrovitšiks, mitte aga Nikolai Andrejevitšiks, ja et olen loonud «Hovanštšina» ja võib-olla isegi «Borissi». «Hovanštšina» suhtes aga on selles ka ivake tõtt.»

Kirja naljatlev varjund ei saa muidugi peita seda, et on juttu niisugusest Mussorgski muusikasse süvenemisest ja selle ümberkujundamisest, mis on lähedane loominguelsele enesesalgamisele.

¹ Isegi selle töö puhtmehaaniline osa nõudis pikaajalist ning püsivat töövaeva. Rimski-Korsakov kirjutas ju iga teose ümber. Kui palju on aga vaja aega, et kirjutada sadu lehekülgi ooperipartituuri!

Oma jõu ja ande õitsengu ajal, olles äsja saavutanud meisterlikkuse tipu, pühendab Rimski-Korsakov mitte ainult kuid, vaid terveid aastaid võõrastele teostele.¹ See on sangaritegu, mis on tehtud sõpruse nimel, ja peaasi — kohusetundest vene kultuuri vastu: ükski peale Rimski-Korsakovi ei oleks tol ajal suutnud võtta enda peale seda hiiglatööd.

Kahtlemata sundisid needsamad stiimulid Rimski-Korsakovi abistama ka Borodini. Ühest kirjast Kruglikovile (1885. aasta aprill) loeme: «Kujutage ette, millega ma tegelen! Kirjutan ümber «Igori» esialgset klaviiri, kusjuures sean ta korda nii, et lisan ja jätan kohati takte välja ning kirjutan juurde retsitatiive, panen numbrid modulatsioonikohtadele, transponeerin, mis vaja, korrastan häälte juhtimist jne. Lõpetasin proloogi ja I vaatuse I pildi, mõtlen jätkata seda tööd ka edaspidi ja loodan, et «Igor» on sügiseks valmis ja võib alustada orkestreerimist. Kevadeks aga loodan ta ära anda teatrile. Arvan, et ka Borodin on kaasa kistud minu püüdlustest ja et ta ka ise midagi loob, III vaatus nõuab aga tema kätt, seal puudub palju...» «Igor» tuli aga Rimski-Korsakovil lõpetada koos A. K. Glazunoviga pärast Borodini surma (1887).

Samal perioodil vaatab Rimski-Korsakov meistri range kriitikaga läbi ka mõned omaenda helitööd, mis on kirjutatud enne «Lumivalgekest». Kõige suuremad sellelaadilised tööd on esimese ja kolmanda sümfoonia uued redaktsioonid, mis on lõpetatud aastatel 1884—1886.

Et anda täielikku ettekujutust Rimski-Korsakovi elust ja tegevusest kaheksakümnendail aastail, tuleb kõnelda ka sellest Peterburi muusikute rühmast, mis kannab kaunis juhuslikku nime — Beljajevi ring. Beljajevi ringi ajalugu on kerge tundma õppida «Kroonika» järgi.

Augustis 1882. aastal dirigeeris Rimski-Korsakov ülevenemaalisel näitusel Moskvas Vene Muusikaühingu kaht kontserti. Esitati vene heliloojate teoseid, nende

¹ Tähtis on märkida, et Rimski-Korsakov tegi seda omakasupüüdmatult: kogu Mussorgski teoste redigeerimise töö teostas ta ilma tasuta.

hulgas ka siis veel täiesti noore, äsja muusikaellu astunud Glazunovi esimest sümfooniat.

«Enne sümfoonia proovi algust,» jutustab Rimski-Korsakov, «astus mu juurde ilus kõrgekasvuline härrasmees. Olin temaga Peterburis kokku puutunud, kuid tuttavad me ei olnud. Esitlemisel nimetas ta end Mitrofan Petrovitš Beljajeviks ja palus luba viibida kõikidel proovidel. M. P. Beljajev oli kirglik muusikaarmastaja, kelle oli ära võlunud Glazunovi sümfoonia, mille esiettekannet ta oli kuulnud Tasuta Koolis. Ja nüüd oli ta just selle sümfoonia pärast Moskvasse sõitnud. Sellest hetkest algas minu tutvus selle suurepärase inimesega, kellel hiljem oli nii suur tähtsus vene muusikaelus.»

Jõukas tööstur Beljajev oli rohkem kiindunud muusikasse kui päritud metsaäri juhtimisse. Tema majas korraldati palju aastaid iganädalasi kvartetiõhtuid. Mitmesuguste autorite kvartette esitati Beljajevi enda (aldi partii) ja ta sõprade poolt. Alates kaheksakümendaist aastaist tõmbavad Beljajevi õhtud peale asjaarmastajate kaasa ka silmapaistvaid Peterburi muusikuid.

«1883.—1884. aasta talvel muutusid Beljajevi «reeded» kaunis inimrohkeiks. Peale tema tavaliste kvarteti-mängijate prof. Gezehusi, arst Gelbke ja insener Evaldi hakkasid neid külastama Glazunov, Borodin, Ljadov, Dütsch ja paljud teised. Ka minust sai Beljajevi reedete külastaja. Õhtud olid huvitavad. Haydni, Mozarti ja esimesi Beethoveni kvartette ei esitatud sugugi halvasti. Uuemaid asju mängiti halvemini ja mõnikord isegi väga halvasti, kuigi kvartetimängijad lugesid noote päris korralikult. Kui meie ring hakkas «reedetest» osa võtma, siis laienes nende repertuaar; hakati esitama uuema aja kvartette, selleks et nendega tutvuneda. Saša Glazunov, kes oli saanud valmis oma esimese kvarteti, proovis seda Beljajevi reedetal. Hiljem mängiti kõiki tema kvartette ja kvartetisüite, isegi neid, mis polnud täielikult lõpetatud, Beljajevi juures, kes oli täiesti armunud noore helilooja andesse... Pärast muusika lõppemist, kella ühe paiku öösel, istuti õhtust sööma. Roogi oli rikkalikult ning jookke rohkesti. Vahel mängis Glazunov või keegi teine pärast õhtueinet klaveril oma

loomingust midagi üsna uut, äsja loodut... Aja jook- sul, järgmistel aastatel, muutusid «reeded» ikka rahva- rikkamaks. Hakkasid käima konservatooriumi lõpeta- nud Feliks Blumenfeld ja tema vend Sigismund. Kvarte- timuusikale lisandusid triod ja kvintetid jne. klaverisaa- tega. Vahel võttis õhtutest osa ka teisi, väljast sisse- sõitnud pianiste.¹ Konservatooriumi noorsugu, kes oli lõpetanud minu juures kursuse, hakkas samuti külas- tama Beljajevi reedeid. Tekkis palju viiuldajaid...»

Tol ajal, mil muusikaelu arenes võrdlemisi kitsas rin- gis ning kus tal ei olnud kuigi sageli võimalust koduste kohtumiste ning koduse musitseerimise raamidest väl- juda, polnud sugugi tähtsusetu see, et leidis maja, kus oli võimalik kuulata vana ja uut muusikat, mängida äsjakirjutatud pala ja vahetada mõtteid muusikasünd- muste üle. Kuid siiski on sellest vähe, et mõista ise- loomustust, mille andis Beljajevile Rimski-Korsa- kov.

Beljajev polnud ainult tuline muusikaarmastaja ja külalislahke peremees. Kaheksakümnendate aastate kes- kel kasutas ta oma kaunis suurt varandust noodikirjas- tuse ja «Vene sümfooniakontsertide» organiseerimiseks. Mõlemal üritusel oli üks ja seesama rangelt piiritletud siht — propageerida vene (peamiselt uut) muusikat. Asja aeti tõsiselt ja soliidset (kuigi vahel esines ka kaupmehelikku põikpäisust). Heliloojate huve Beljajev ei ignoreerinud; iseloomustav on fakt, et ajal, mil algaja autor võis parimal juhul loota vaid oma teoste tasuta kirjastamisele, pidas Beljajev vajalikuks igale heliloojale, kelle teoseid tema juures trükiti, maksta honorari. On täiesti mõistetav, et Beljajevi kirjastuse kataloogis ja Vene kontsertide programmides oli tähtis koht Beljajevi ringi kuuluvate heliloojate teostel.

Järelilikult oli külalislahke metseen Beljajev oma «ree- detega» ja asjatundlikult organiseeritud muusikaüritus- tega tõesti Peterburi muusikutegrupi keskuseks. Kuid ta ei saanud iseenesestki mõista muutuda ringi hin-

¹ Kui Rimski-Korsakov kõneleb «teistest pianistidest», siis peab ta silmas seda, et ta on juba nimetanud väljapaistvat pianisti (hiljem dirigenti) F. M. Blumenfeldi.

g eks selles mõttes, nagu seda oli Balakirev noortele «ruslanisiidele».

«Olude sunnil muutusin mina Beljajevi ringi puhtmuusikaliseks juhiks. Ringi juhina tunnustas mind ka Beljajev ise, kes igas asjas pidas minuga nõu ja tutvustas mind teistele kui ringi juhti. Ma olin tunduvalt vanem ringi teistest liikmetest (kuid Beljajevist aastat kaheksa noorem); ma olin õpetajaks kõikidele ringi liikmetele, kes enamasti olid lõpetanud konservatooriumi minu juhtimisel või vähemalt pisut aega minu juures õppinud... Beljajevi ringi kujunemise ajajärgul ja oma iseseisva tegevuse algul näitas ringi iga noor helilooja oma uut teost tavaliselt esimesena minule ja arvestas minu kriitikat ning minu nõuandeid... Vähehaaval hakkasid 90. aastatel Glazunov ja Ljadov minuga jagama juhtivat osa...»

Missugune oli Beljajevi ringi tegevuse suund? Ehkki ring jätkas paljudes asjades Balakirevi ringi traditsioone (ja nimetas end samuti «uueks vene koolkonnaks»), siiski oli ka suuri erinevusi. Erinevuse defineeris lühidalt «Kroonika» autor. «Balakirevi ringi tegevus vastas vene muusika arengus tormi ja tungi perioodile, Beljajevi ring aga rahuliku arenemise perioodile.» See «edasiliikumine» (peamiselt instrumentaalmuusika žanrides) muutus sageli ülemäära «rahulikuks» ja Rimski-Korsakovi kasvandike looming tekitas õpetajas korduvalt meelekibedust.

Järelikult on Rimski-Korsakov umbes kaheksakümnendate aastate keskel kõrvuti Anton Rubinsteiniga autoriteetsem Peterburi muusik. Iseloomustav on järgmine fakt: 1885. aastal kerkis üles Moskva Konservatooriumi direktori valimise küsimus; P. I. Tšaikovski, kes võttis Vene Muusikaühingu ühe direktorina aktiivselt osa konservatooriumi asjadest, kavatses sellele kohale soovitada Rimski-Korsakovi: «Teie otsekohene, ideaalselt aus iseloom ning Teie suurepäraseid kunstniku ja pedagoogi omadused on eeskujuliku direktori pandiks» (Tšaikovski kirjast Rimski-Korsakovile). Rimski-Korsakov lükkas Tšaikovski ettepaneku tagasi ja Moskva Konservatooriumi direktoriks valiti Tšaikovski soovitusel S. I. Tanejev.

Pöördume tagasi 80. aastate loomingu juurde. Nagu juba öeldud, on need eelkõige sümfoonilised teosed.

«Muinasjutt» on «Lumivalgekesega» samaealine ning tema lähedane sugulane. «Muinasjutus» esineb seesama vene rahvaliku fantastika poeetiline ja kummaline maailm, mis «Lumivalgekeseski», kuid ilma selle sümbolika. Ka muusika karakter on rahvalik, kuigi seda pole siin nii eredalt väljendatud. «Muinasjutu» epigraafiks võttis Rimski-Korsakov Puškini poemi «Ruslan ja Ludmilla» proloogi.

Tean merekäärus haljast tamme,
kuldahel ümber tammepuu...

Erineva šriftiga on esile tõstetud epigraafi viimased sõnad:

Uht muinaslugu meeles kannan
ja teada kõigile nüüd annan.

Neid sõnu esile tõstes tahtis Rimski-Korsakov rõhutada, et tema võetud epigraaf pole programm selle sõna tavalises tähenduses. «Kui jutustan muusikalist muinasjuttu ja esitan Puškini proloogi, siis näitan ma sellega, et minu muinasjutt on esiteks vene muinasjutt, teiseks võlumuinasjutt, nagu üks võlukassi muinasjutustest, mida ma olen kuulnud ja meelde jätnud. Veel enam, ma ei ole selles hoopiski mitte asunud kujutama kõike, mis on märgitud Puškini proloogis, nii nagu temagi ei mahuta kõike seda oma muinasjuttu Ruslanist. Las igaüks otsib minu muinasjutus vaid neid episoode, mis tekivad tema kujutuses.»

See on kõik, mida Rimski-Korsakov pidas vajalikuks «Kroonika» lugejaile öelda «Muinasjutu» ideest. Lähedastele inimestele ütles ta rohkem. Rimski-Korsakovi sõbra V. V. Jastrebtsevi mälestustest saame teada, et «Muinasjutus» said helilise kehastuse konkreetset fantastilised kujundid ja stseenid: mets saladusliku teerajaga, mille on rajanud tundmatud loomad, näkineid ja väike näkineiuke, kes nukralt laulab lihtsat laulukest, Baba-Jaga, Baba-Jaga lend uhmril, onnike kanajalga-

del ja nääklevate nõidade jõuk. Need muusikalised kujundid on ilmekad ja poetilised ning loovad tõesti nõidusliku koloriidi. Saladuslikult ning süngelt kõlab fagottide, tšellode ja kontrabasside sissejuhatav fraas — see on mets oma imedega, ja kohe ühinevad nendega viiulid tujukalt «lookleva» meloodiaga — see on rajake, mis lookleb metsatihnikus. Korduvalt kõlab näkineiuakese õrn-nukker viis (enamasti klarneti soolo). Me ei hakka üksikasjaliselt jälgima «Muinasjutu» kõiki teemasid, kuid märgime ära tema olulise iseärasuse. Üksikud täiesti konkreetset «helimaalingulised» muinasjutulised kujundid ei moodusta programmi sõna otseses mõttes, nendest ei kasva välja süžee. See on rida fantastilisi stseene, mis on seotud üldise «metsa» teemaga, kuid nende järjestus, vaheldumine ja kordumine ei ole allutatud faabula nõuetele, vaid muusikalise arhitektoonika seadustele. See «Muinasjutu» iseärasus on tingitud Puškini proloogi sisust. Kuid siinkohal andis end tunda ka Rimski-Korsakovi kalduvus harmoonilise, selge ja tervikliku struktuuri poole. Programmilis-kujunduslikud tendentsid loovutasid siin oma juhtiva koha muusikaliste mõttekäikude rangele loogikale.

Instrumentaalmuusika sooložanrid ei kõitnud Rimski-Korsakovi peaaegu üldse ja tema vähesed eri instrumentidele (peamiselt klaverile) väikevormis kirjutatud teosed ei ole kuigi karakterised. Eredat karakterisust pole ka tema klaverikontserdil. Siiski poleks õige pidada seda teost loominguliseks ebaõnnestumiseks. Kontserdi aluseks võetud suurepärasest laulva iseloomuga vene teemat on arendatud huvitavalt ning sisukalt ja see annab muusikale rahvusliku venepärase üldkoloriidi. Üheosaline struktuur, mis on lähedane Liszti esimese kontserdi vormile, on loogiline ja harmooniline. Oivaline klaveristiil annab esitajale tänulikku materjali.

Rimski-Korsakovi sümfoonilise loomingu tipuks peetakse täiesti põhjendatult «Šeherezadet», väga suure kunstilise mõjuga täiesti algupärasest heliteost, mis avas sümfoonilisele muusikale uued teed.

Rimski-Korsakov nimetas «Šeherezadet» süidiks.

Selle žanrilise määranguga ei tahaks hästi nõustuda. Süüdi üksikud osad ei ole omavahel nii tugevasti seotud kui sümfoonia. «Šeherezades» aga on kõik neli osa omavahel tugevasti seotud programmi-ideega ja ühise temaatilise materjaliga. Ja ka «Šeherezade» monumentaalne mastaap ei taha sobida kujutlusega süüdi vormist, sest süit koosneb tavaliselt suhteliselt väikestest paladest. Lõpuks on sümfoonia tüüpiline tunnus, nn. sonaat-allegro vorm, olemas ka «Šeherezadel». Sonaat-allegro vormis kirjutatakse tavaliselt sümfoonia esimene, vahel aga ka mõni teine osa. «Šeherezades» on sonaadi vormis (mõninga kõrvalekaldumisega traditsioonilisest skeemist) kirjutatud esimene ja kolmas osa ning finaali. Seepärast oleks loomulikum nimetada «Šeherezadet» süit-sümfooniaks või neljaosaliseks sümfooniliseks poemiks.

«Šeherezade» idee on seotud kogu maailmas tuntud araabia muinasjuttude koguga. «Mind juhendavaks programmiks «Šeherezade» loomisel olid üksikud omavahel sidumata episoodid ja pildid «Tuhanda ühest ööst», mis on laiali pillatud süüdi kõikidesse osadesse: meri ja Sindbadi laev, prints Kal'enderi fantastiline jutustus, prints ja printsess, Bagdadi pidu ja laev, mis puruneb vastu vaskratsanikuga kaljut.»

«Šeherezade» esimeses väljaandes on eespool loetletud episoodid ja pildid ära näidatud igale süüdi osale antud pealkirjas. Hilisemates väljaannetes on autor osade pealkirjad ära jätnud. «Mulle vastuvõtmatu liiga kindla programmi otsimine «Šeherezades» sundis mind hiljem uue väljaande puhul hävitama isegi need vihjed programmile, mis olid antud iga osa pealkirjas... «Šeherezade» loomisel tahtsin nende viidetega kuulaja fantaasiat kaudselt suunata sellele teele, mida oli käinud minu oma fantaasia, ja jätsin üksikasjalikumad ning lähemad kujutlused igapäevaste tahte ja meeleolu hoolde. Tahaksin ainult seda, et kuulaja, kellele selle pala sümfooniline muusika meeldib, saaks mulje, et see on puhtidamaine jutustus rohkearvulistest ja mitmesugustest muinasjutuimedest.»

Nende lausete mõte on nähtavasti seesama, mis

«Muinasjutu» programmi puhul tehtud märkustelgi. Rimski-Korsakov tahtis, et teda inspireerinud kujud jääksid ainult temale teadaolevaks muusikaliseks alatekstiks, muusika aga pidi rääkima oma keelt iseseisvalt. Niisugustel juhtudel on raske nõustuda heliloojaga ja asuda tema vaatepunktile. Tung võimalikult täpsemalt teada saada, mida helilooja kujutles, kui ta lõi ühe või teise kujundi, on meie arvates täiesti põhjendatud. Seepärast ei lähe me «Šeherezade» lühikeses karakteristikas mööda nendest märkustest, mis me leiame selle teose kohta «Kroonikas», ega ignoreeri ka neid andmeid, mis Rimski-Korsakovilt on osanud välja uurida tema visa ja teadmishimuline austaja V. V. Jastrebtsev.

Esimese osa sissejuhatus esitab lakooniliselt kaks teemat, kaks muusikalist mõtet. Esimene neist kõlab kui terve orkestri võimas, ähvardav hüüatus:

18 *Largo maestoso*

The musical score for the first theme is written for piano in 2/2 time. It begins with a dynamic marking of *ff pes ante*. The melody is characterized by a triplet of eighth notes. A section of the score is marked with a tremolo symbol (*tr*). The piece concludes with a *Suur paus* (big pause) and a dynamic marking of *mf*.

Teine teema (mille esimesest eraldavad puupillide mahedalt kõlavad pikad akordid) on õrn ning unistav tujukas meloodia, viulisoolo harfi saatel:

The musical score for the second theme is written for violin and harp in 4/4 time. It is marked *Lento Recit.* The melody is a long, arching line with a triplet of eighth notes. The harp accompaniment consists of sustained chords.



Esimene annab muusikalise kujundi halastamatust sultanist Šahriarist, kes laseb hukata oma naise. Teine kujutab noort Šeherezadet, kes oma imeilusate jutustustega oskas pehmenada Šahriari julmust ja päästa sellega oma elu. Järgneb episood Šeherezade jutustuste sarjast — mere kujutus, rahulikult ning rütmiliselt tõusvate lainete pilt.

Siinkohal tuleb märkida «Šeherezade» temaatika olulist omapärasust. Mõned muusikalised mõtted, mis ühendavad süidi nelja osa, on enamasti ühenduses täiesti konkreetsete kujudega. Kuid nad ei säilita oma tähendust terve teose ulatuses.

«Enamikul juhtudel,» ütleb selle kohta Rimski-Korskov, «pole kõik need näilised juhtmotiivid midagi muud kui ainult puhtmuusikaline materjal või teemad sümfooniliseks töötluks. Need motiivid lähevad läbi ja hargnevad laiali süidi kõikidesse osadesse, vaheldudes ja omavahel põimudes. Kuna need motiivid ja teemad ilmuvad iga kord eri valguses, kirjeldavad iga kord eri jooni ja väljendavad eri meeolusid, vastavad nad iga kord erinevatele kujunditele, tegevustele ja piltidele.»

Niisugust kaunis ebatavalist juhtmotiivide käsitlemist kohtab kuulaja juba «Šeherezade» alguses, muusikalises merepildis. «Lainetava» saate foonil (tšellod ja aldid) kõlab voolav, rahulik meloodia:

The image shows two systems of musical notation for piano. The first system consists of two staves (treble and bass clef) in 6/8 time with a key signature of three sharps (F#, C#, G#). The first measure is marked *mf*. The second system also consists of two staves in the same time and key signature. It features a trill in the first measure and is marked *sf marc.* in the third measure.

Kergesti tunneb kuulaja selles ära Šahriari transformeeritud teema. Kuid on täiesti ilmne, et see teema on siin kaotanud igasuguse seose Šeherezade abikaasa karmi loomusega.

Kaalutlused, mis Rimski-Korsakovi juhtisid, on arusaadavad. Suurtes instrumentaalteostes ilmub intonatsiooniline «tuum», põhiteema (tavaliselt esimese osa peateema) «idu» mõnikord juba sissejuhatuses. Selline peateema elementide eelnev sissetoomine rikastab peateemat ja kergendab selle edaspidise arenemise tajumist. Niisuguse võtte laialt tuntud näide on Tšaikovski kuuenda sümfoonia esimene osa, kus ärev ja liikuv peateema kasvab välja sissejuhatuse aeglasest, pahaendelisest motiivist. Sama põhimõte leiab rakendamist ka «Šeherezade» esimeses osas. Niisiis on Rimski-Korsakov muusikalise mõtte ulatusliku ja mitmekülgse arendamise nimel valmis loobuma teema ühendamisest mingi kindla poeetilise kujundiga. Kuid seejuures omandab teema tavaliselt uue tähenduse, mis on samuti piltlikult konkreetne.

Esimese osa peateemal on kaks täiendavat teemat. Rahulikult kõlavad puupillide selged akordid, millele järgneb niisama rahulik ja mahe flöödiviis:

21 *Tranquillo*

See muusikaline kujund (esimene kõrvalpartii) on Jastrebtsevi seletuse järgi seotud konkreetse pildiga: mööda tasast, kergelt virvendavat merepinda libiseb Meresõitja-Sindbadi laev.

Järgneb uus teema (teine kõrvalpartii) — meile juba tuntud (kuid mõningal määral muudetud) Šeherezade meloodia, mis on ka kaotanud oma esialgse tähenduse. See kujutab samuti merd, kuid mitte enam nii rahulikku. Tuul on pannud lainetama ääretu veepinna; tuul tugevneb, tõuseb torm. Esimese osa alguses mõõdukalt ja rahulikult «lainetav» keelpillide saade omandab teistsuguse iseloomu: see muutub valjemaks, liikumine üha hoogsamaks. Ärev peateema põimub teise kõrvalteemaga. Näib, nagu oleksid kerkimas võimsad, «valgest» merevahust harjadega vood ja ähvardaksid julgeid meresõitjaid neelata ning mere sügavusse mätta. Kuid Sindbad ei hukku — sellest räägib kuulajale tormipildi keskel ootamatult ilmuv laeva teema: edukalt võit'eb laev märatsevate loodusjõududega.

Torm vaikib ja rahunenud meri on veel lahkem ning õrnem kui teose alguses (see mulje saavutatakse mere teema rõhutatult selge esitamisega). Sujuvalt liugleb Sindbadi laev, mil'e ülestõstetud purjesid kuldavad loojuva päikese kiired, ja kaob horisondi taha.

Teine osa on prints Kalenderi jutustus oma seiklus-

test ja elamustest. See osa algab Šeherezade teemaga. See teema kõlab umbes samuti kui esimese osa sissejuhatuses. Nüüd omandab see esialgse tähenduse ega kaota seda ka süüdi järgnevates osades. Ta tuletab kuulajale meelde, et kõiki muusikas kirjeldatavaid sündmusi jutustab Šeherezade.

Edasi järgneb Kalenteri jutustus. Aeglaselt esitab soleeriv fagott põhiteema, mille kapriisse rütmiga meloodia on iseloomult instrumentaal-retsitatiivne ning sarnaneb pisut Šeherezade teemaga:

22

il canto
p dolce espr.
f

Kalender jutustab idamaistest imedest. Idamaine kolooriit, mis esimeses osas avaldus vaid üksikute joonte kaudu (Šeherezade ornamentaalses meloodias), annab end palju selgemini tunda teises osas, eriti Kalenteri teemas. Kalenteri teema areneb variatsioonides, läheb ühelt pillilt üle teisele, kogu aeg uute tämbriliste värvidega rikastudes. Vähehaaval liikumine kiireneb, muusika muutub üha ärevamaks, nagu innustuks jutustaja oma vestlusest ikka enam ja enam. Variatsioone asendab ulatuslik keskne episood. Jutustaja isiksus kaob ja tema vestlus muutub elavateks helipiltideks.

See on äge lahing, aga võib-olla ka metsik galopp (fanfaaride sõjakad, terava rütmiga signaalid):

23 *Allegro molto*

f

Sellele järgneb kolm korda korduv klarneti kadents, mis kasvab välja Kalenteri teemast. Näib, nagu oleks

jutustus katkenud ja nagu väljendaks keegi oivalisest jutustusest haaratud kuulajaist oma vaimustust... Uuesti elustub helides Kalenteri jutustus... Vihisedes tormab mööda fantastiline lind Rugh... Ja jälle lahingu pilt... Seejärel tundub kolm korda korduv kadents, kuid seekord on see antud fagotile. Selle järelkajad kanduvad ühelt pillilt teisele, nagu vahetaksid kuulajad oma muljeid. Lõpuks varieerub veel kord (muidugi uuel kujul) Kalenteri retsitatiivne teema. Nii-sugune on teise osa harmooniline kontsentriiline struktuur.

Muusikalised kujundid on «Prints Kalenteri jutustuses» rohkearvulised, värvikad ja teravalt kontrastsed. Näib, nagu rulluks kuulaja ees lahti kirju, lilleline idamaine vaip, millel on kujutatud nõiduslik-muinasjutulisi stseene.

Vastukaaluks sellele valib Rimski-Korsakov süüdi kolmanda osa («Prints ja Printsess») temaatilist materjali range ökonoomiaga. Terve osa (seda võib võtta kui armastusstseeni) on üles ehitatud ainult kahele, seejuures mitte kontrastsele, vaid pigem teineteisele lähedasele muusikalisele mõttele. Esimene meloodia on laulev, raue ja lüüriline ning esineb erinevate tämbrite valguses, kuid ei muuda oma karakterit (Printsi teema):

24 *Andantino quasi Allegretto*

Teine meloodia on aeglane ja graatsiliselt tantsuline (Printsessi teema):

25

Mõlemas muusikalises mõttes on selgesti tunda idamaist koloriiti, eriti teises, kus seda on rõhutatud idamaa rahvaste muusikariistade (peamiselt löökpillide) kõla peene stiliseerimisega. Pole kahtlust selles, et helilooja on siin kujutanud idamaise tantsijanna rauget ning elegantset tantsu. Nende kahe muusikalise mõtte arenemine katkeb lakoonilise keskepisoodiga — Sherezade teema ilmunisega selles tähenduses, millest eespool oli juba juttu.

Nagu näitab viimase, neljanda osa nimetus, on seal kaks episoodi: «Bagdadi pidu» ja «Laev, mis puruneb vastu vaskratsanikuga kaljut». Süželist sidet nende vahel ei ole, need on täiesti iseseisvad pildid, mis on nähtavasti ühendatud maksimaalse kontrasti saavutamiseks.

Finaali alguses korratakse kaks korda samu teemasid mis sissejuhatuseski. Kuid vaevalt küll on «Šahriari teema» siingi seotud sultani kujuga, sest see ei kõla ähvardavalt, vaid pigem rõõmsalt ning erutatult, viies kuulaja rahvalike pidustuste atmosfääri. Šeherezade teema säilitab oma põhitähenduse.

Edasi järgneb pilt Bagdadi peost. Selle temaatiliseks aluseks on kuueosaline rütm (idamaa viisides on sellised rütmid sagedased). Muusika areneb hoogsas liikumises. Idamaist tantsulist koloriiti rõhutatakse ka siin löökpillide ohtra kasutamisega. Muutumatu rütmi foonil ja sama marulises tempos kulgevad kiiresti süidi teise ja kolmanda osa teemad. Näib, et kärarikkas, kirevas ning mitmepalgelises rahvamurrus, mis täidab tänavaid, vilksatavad aeg-ajalt tuttavad näod. Just selliselt tajume nende motiivide ilmumist, kuigi Rimski-Korsakov pidas vajalikuks «Kroonika» lugejaile kinnitada, et nende sissetoomise on dikteerinud puhtmuusikalised kaalutlused.

Pidustuse muusika läheneb kulminatsioonile, lõbus meeoleu saavutab haripunkti. Sel momendil toimub äkiline piltide vahetus. Mõllavad mere lained, ulub orkaan... Järgneb läbilõikav akord orkestrilt — laev põrkab vastu kaljut ja puruneb. Ja jällegi rahuliku mere pilt. Viimast korda kõlab nagu mälestusena laeva teema. Jutustus on lõppenud. On jäänud vaid lühike, proloogi meenutav epiloog.

Proloogi põhiteemad on epiloogis vahetanud oma kohad. Viiul laulab unistavalt Šeherezade meloodiat; selle järel astub sisse Šahriari teema, mis kõlab nüüd mõtlikult ning rahulikult. Šahriar on Šeherezade jutustustest leebunud ja viimast ei ähvarda enam surm.

Nii võib tõlgitseda Rimski-Korsakovi süidi programmist sisu, kui toetuda peamiselt autori enda seletustele.

Alles hiljuti sai teatavaks «Šeherezade» teine tõlgitus. Selle esitas akadeemik B. V. Assafjev raamatus «Nikolai Andrejevitš Rimski-Korsakov», mida oleme juba tsiteerinud.

«... Siin on mõtet edasi anda üks mulle teada olev dialoog «Šeherezade» kohta. See toimus V. V. Stas-

sovi ja Rimski-Korsakovi abikaasa õe, suurepärase laulja Aleksandra Nikolajevna Molasi vahel... Stasov jutustas «Šeherezade» «filosoofilisest alatekstist». Seda pole põhjust pidada tema isiklikuks tõlgitsuseks, sest A. N. Molas ei vaielnud sellele vastu, vaid kohati isegi täiendas seda.

Merele ei meeldinud seiklus- ja teadmishimuline meremees, kes kaua ringi reisis. Kui ta kord kaotas lainetes kogu oma varanduse peale purjepaadi, milles ta eksles mööda mere mõõtmatuid avarusi, needis ta oma ahnust ja seikluskirge. Randunud üksikuna ning kerjusena asustamata saarel, kohtas ta head vaimu, kellelt sai sõrmuse-talismani, mille kasutamine võimaldas teha sangaritegusid ja nautida looduseande ning armastust. Kuid ahnus nõudis oma osa — meremees hakkas põlgama mehiste tegude ning elu pidupäevade kaunidust, sest temas endas puudus vastuarmastus. Lastinud laeva kalli kaubaga, läks meremees uuesti seiklema. Ta laeva tabas õnnetus ja kõik hukkus... Ja jälle oli kõik endist viisi. Jällegi ääretu meri, mis oli osavõtmatu, kuid ülev ja ilus, ning selle keskel üksik paat.»

Võib tunduda, nagu ei oleks uus seletus kooskõlas varem tuntud tõlgitsusega. Kuid ei tohi unustada, et instrumentaalmuusika programmilisus on sageli tinglik ja et ühed ning samad helipildid võivad helilooja kujutluses kergesti seostuda mitmesuguste konkreetsete nägemustega. Ei tohi unustada ka rahvaluule aimestiku sümboolse tõlgenduse laialdasi võimalusi.

Lumivalgekese naiivse hukkamisloo ja ooperi sügavama filosoofilise alateksti vahel ei ole vasturääkivusi. Niisamuti ei ole teineteisega vastuolus «Šeherezade» kaks tõlgitsust. Mõlemal juhul on iseloomulik Rimski-Korsakovi püüd — leida muinasjutulisest faabulast kõrge eetilise mõte.

B. V. Assafjevi avaldatud programm võis tekkida ka teistel kunstilistel kaalutlustel (mis muide ei satu vastuollu äsjaesitatuga). Kui Rimski-Korsakov võttis «Šeherezade» aluseks «üksikud, üksteisega seostamata» fragmendid «Tuhandest ja ühest ööst», siis sai ta üle sellest süžeelisest fragmentaarsusest ja lõi harukordselt tervikliku kunstiteose. Võib kujutleda, et just see

«Seherezade» terviklikkus võimaldas autoril anda süidile nii tervikliku programmilise tõlgitsuse.

«Hispaania kapritšo» oli algul mõeldud viiulifantaa-siana hispaania rahvateemadel (peamiselt tantsuteemadel). Rimski-Korsakov tegi isegi fantaasia visandi, kuid töötas selle ümber orkestripalaks. «Hispaania kapritšo» on tegelikult viieosaline süit, mis esitatakse kakestamatult: I — Alborada, II — Variatsioonid, III — Alborada (esimese osa temaatilisel materjalil), IV — Gitana (rahvatantsijanna-mustlanna) stseen ja laul, V — Fandango.

«Hispaania kapritšos» valitseb rahvatantsu õhkkond. Rimski-Korsakovi armastus erksa rütmi ja löökinstrumentide omapärase koloriidi vastu ilmnes siin erakordse selgusega. Hispaania rahvamuusikas on löökpillide osatähtsus sama suur kui Idamaade rahvaste muusikas. Seletus on siin lihtne: on ju üldiselt teada, et hispaania muusikakultuuris on araabia (mauri) muusika suge-meid.

«Hispaania kapritšo» on virtuooslik orkestripala, milles tämbriiline rikkus, värvide mäng ja vaheldus on pimestavalt säravad, kusjuures instrumentide väljenduslikud ja virtuooslikud omadused on äärmiselt täiuslikult ära kasutatud. Seda eriti neljandas osas, kus viis värvikat kadentsi järgnevad üksteisele: esiteks vaskpillide rühma kadents, siis soolopillide — viiuli, flöödi, klarneti — kadentsid ja lõpuks harfi kadents. Kõikidest kadentsidest võtavad helilise fooni loomisega osa löökpillid.

«Hispaania kapritšo» kohta ütleb Rimski-Korsakov ise väga tabavalt: «kriitikute ja publiku seisukoht, et kapritšo on suurepäraselt orkestreeritud pala, ei ole õige. «Kapritšo» on hiilgav teos orkestrile. Tämbrite vahetus, meloodiliste jooniste ja figuratsiooniliste kaunistuste õnnestunud valik vastavalt igale instrumendiliigile, väikesed virtuooslikud kadentsid sooloinstrumentidele, löökpillide rütm ja muu moodustavad siin teose põhiolemuse, mitte aga tema ehte, s. t. orkestreeringu.» Oma tabavusest hoolimata vajavad need read siiski olulist täiendamist. Lugeja, kes täielikult usaldab «Kroonika» autori kasinaid väl-

jendusi, hakkab võib-olla uskuma, et kapritšo on tehniline etüüd orkestrile (Rimski-Korsakovi sõnade järgi «puhtväline pala»). Ometi on «Hispaania kapritšo», niisamuti kui Glinka hispaania avamängudki, poeetiline muusikaline jutustus hispaania rahva elust-olust ja lõunamaa looduse eredaist värvidest.¹

Kaheksakümnendate aastate lõpu kolmas sümfooniiline pala, «Helge püha» («Lihavõtte-avamäng»), on kirjutatud «Obihhodi» (kiriklike lauluviiside kogu) teemadele. «Lihavõtte-avamäng» annab edasi autorile noorusaastaist meelde jäänud muljeid lihavõttepüha hommikusest jumalateenistusest. On väga iseloomulik Rimski-Korsakovile, et ta tahtis siin «helides edasi anda» peopäeva legendaarset ja paganlikku külge, «üleminekut vaikse laupäeva süngelt ja saladuslikult õhtult helge pühapäevahommiku ohjeldamatule paganlik-religioossele röömutsemisele». Sellele vastavalt jaguneb avamäng kahte ossa: sünge koloriidiga sissejuhatus ja röömsa kellahelinaga *Allegro*. Pärast äsja vaadeldud kolme pala lõpetamist ei kirjutanud Rimski-Korsakov peaaegu üldse enam sümfoonilise muusika žanris.²

Rimski-Korsakovi sümfoonilise muusika tähtsamaist iseärasusist oli juttu juba seoses üksikute teoste analüüsiga. Siinkohal tuleb ainult anda tema sümfoonilise stiili lühike ja kokkuvõtlik iseloomustus.

Niihästi sümfooniliste teoste kui ka ooperite puhul inspireeris Rimski-Korsakovi enamasti rahvapoeesia.

¹ Siin on kohane peatuda hispaania rahvamuusika teemade osatähtsusel vene muusikakunstis. Vene heliloojad, kes Glinkast alates suure armastusega kasutasid oma töödes vene rahvalaulu meloodikat, tundsid suurt huvi ka teiste rahvuste rahvaloomingu vastu. Ilma liialdamiseta võib kinnitada, et Glinka «avastas» esimesena Euroopa heliloojatest hispaania rahvamuusika. «Hispaania kapritšo» on uus samm edasi sellelsamal teel. Lääne-Euroopas võitis hispaania rahvamuusika tähelepanitava koha palju aastaid pärast Glinkat, ja nimelt Bizet' «Carmenis». Glinka avamängud ja Rimski-Korsakovi kapritšo ergutasid kahtlemata lääne-euroopa heliloojaid kasutama hispaania rahvamuusikat oma loomingus.

² Alles elu lõpul kirjutas Rimski-Korsakov veel ühe väikese sümfoonilise pala — ta töötas ümber töötlislaulu «Dubinuška». Kahel-kolmel orkestripalal («Tervitus Glazunovile» ja Beljajevi mälestuseks loodud prelüüd «Haua kohal»), mis on kirjutatud teatud «sündmuste puhul», ei ole kunstilist tähtsust.

Rimski-Korsakovi konkreetset kujundiline sümfooniline looming on vähemalt sama maaliline ja koloriitne kui ta ooperiloomingki.

Rimski-Korsakovi sümfonismi ajalooliseks allikaks on eelkõige Glinka «Ruslani» ja tema sümfooniliste teoste traditsioonid. Tema teostes võib avastada ka mõningaid seoseid lääne-euroopa romantismiga. (Sellest oli juttu siis, kui käsitlesime Rimski-Korsakovi varasemaid helitöid «Antari» ja «Sadkod».) Ometi ei saa siin rääkida jälgendamisest. Rimski-Korsakovile on võõras lääne-euroopaliku romantika subjektivism. Selgituseks olgu toodud järgmine paralleel: Berlioz'i teostes «Fantastiline sümfoonia» ja «Harold Itaalias» rõhutavad maastikuepisoodid kangelase hingelist üksindust. Rimski-Korsakovi võlub loodus ja selle ilu, mis teeb inimese õnnelikuks ja suurendab tema elurõõmu. Rimski-Korsakov ei mõlguta ka pessimistlikke mõtteid kangelase kurvast saatuses. Tema sümfooniline looming on optimistlik. Tõepoolest, mis on siis Rimski-Korsakovi orkestripalades kõige väärtuslikum ja kõige mõjuvam? — Rahvakunsti poeesia peen mõistmine («Sadko», «Antar», «Muinasjutt» ja «Šeherezade»), pidulik toredus («Šeherezade») ja rõõmus juubeldus («Hispaania kapritšo»).

Rimski-Korsakovi loetakse õigusega üheks kõige suuremaks meistriks orkestreerimises. Orkestreerimisviis on Rimski-Korsakovi sümfoonilise stiili oluliseks küljeks. Muusikud peavad hästi meeles tema tarku sõnu, mis on ära toodud instrumenteerimise õpiku eessõnas: «Kui valesti mõtlevad paljud, kui nad väidavad, et mõni helilooja instrumenteerib suurepäraselt või et mõni (orkestri-) teos on eeskujulikult instrumenteeritud. Instrumenteerimine on ju üks teose hinge elementidest. Teos ise on mõeldud orkestraalselt ja sisaldab juba eos teatud orkestrivärve, mis on iseloomulikud ainult temale ja tema loojale.»

Neid ridu tuleks täiendada Kruglikovile saadetud kirjas sama küsimuse kohta avaldatud intiimsemate väljendustega. «...Need, kes kavatsevad minult midagi õppida, ei taha aru saada, et nõndanimetatud orkestreerimine on minu jaoks kõik, s. t. ta on minu jaoks seda-

sama mis komponeerimine ise, ja et ta võlub mind niisamasuguse jõuga nagu harmoonilis-meloodilis-rütmiline looming ise; enamik loojaid aga ainult orkestreerib, s. o. värvib üle valmis pliiatsijoonise, mille tõttu neid ei saagi minuga võrrelda koloriidi osas, kuid mitte sugugi sellepärast, et mina midagi tean, mida nemad ei tea.»

Tõepoolest, Rimski-Korsakovi leitud muusikalised kujundid on täiesti lahutamatud nende orkestratsioonist. Näiteks kaotab «Hispaania kapritšo» ja isegi «Kalenderi jutustus» klaveriseades peaaegu kogu oma võlu.

Tämbrilist rikkust oskab Rimski-Korsakov saavutada lihtsate vahenditega. Sealjuures säilitab ta orkestratsiooni selguse. Ta kasutab tihti läbipaistvat «akvarellist» kõlavust: orkestri *tutti*¹ vastandab ta meeeldi üksikute pillirühmadega või üksikute pillidega. Rohkearvulised soolod (tihti väheste instrumentide kammerlik-läbipaistva ja värvika saate foonil) on karakterseid tema partituuridele.

Pole raske mõista Rimski-Korsakovi erilist armastust puupillide vastu. Teiselt poolt on löökpillide rütmil, dünaamil, intonatsioonil ja helivärvil tema orkestris täita väga tähtis koht. Iseendast mõista on Korsakovi orkestri rikkus ja koloriitsus orgaanilises seoses temaatilise materjaliga ja muusikalise koe ehitusega — häälte juhtimise, jaotamise ja harmoonia valikuga.

VIII

Rimski-Korsakovi kaheksakümnendate aastate sümfooniliste helitööde ja sümfoonilise stiili iseloomustusest on kohane üle minna tema kauaaegsele tegevusele sümfooniaorkestri dirigendina, mida senini on puudutatud vaid möödaminnes. See algas konservatooriumi orkestriklassis (1871—1875), jätkus Tasuta Kooli kontsertidel (1875—1881) ja hiljem kapelli õpilaskontsertidel (1885—1893), samuti ka mereväeorkestrite (mitte

¹ Tutti tähendab täpselt kõig. See termin peab silmas tihedat orkestrifaktuuri pillide kõikide põhirühmade osavõtuga.

enam sümfoonia-, vaid puhkpilliorkestrite) kontsertidel (1873—1884). Selle kõrval tuleb mainida mõningaid Vene Muusikaühingu sümfooniaõhtuid, mida juhatas Rimski-Korsakov, ning tema mõningaid muid esinemisi.

Rimski-Korsakovi dirigenditegevuse keskpunktiks tuleb pidada «Vene sümfooniakontserte». Viiskümmend kuus «Vene kontserti», mida ta juhatas, moodustavad mitte vähem kui poole kõigest tema esinemistest dirigendina. Neid kontserte hakkas Rimski-Korsakovi initsiatiivil 1886. aastal organiseerima Beljajev ja poolteise aastakümne vältel, kuni 1900. aastani, juhatas neid enamasti Rimski-Korsakov. «Sellel sesoonil (1900—1901. — A. S.) loobusin ma V[ene] S[ümfoonia] kontsertide dirigeerimisest, jäädes siiski nende peamiseks korraldajaks. Dirigeerimine ei veedelnud mind enam ja oli ka vaja kohta anda noorematele jõududele. Ma otsustasin dirigeerida vaid juhul, kui olukord seda millegipärast tingimata nõuab.» Tõesti, viimase kaheksa eluaasta jooksul esines Rimski-Korsakov dirigendina äärmiselt harva.

Isegi nende muusikute hinnangu järgi, kes Rimski-Korsakovisse väga hästi suhtusid, on täiesti ilmne, et tal ei olnud eriti silmapaistvat dirigendiannet. Muide, tema tõlgendus seisis küllaltki kõrgel tasemel tänu tema erakordsele muusikaandele ja -kultuurile, orkestri suurepärasele tundmisele ja väga suurele autoriteedile orkestrantide hulgas.

Tõlgenduse ala ei olnud Rimski-Korsakovile kuigi lähedane ja mitte see ei meelitanud teda dirigeerima. Tema esimesed dirigendikogemused olid tingitud sümfooniakomponisti loomulikust püüdest orkestriga otsest kokku puutuda. Edaspidi astub ta dirigendipuldi taha selleks, et tutvustada sümfooniakontsertide auditoriumi vene heliloojate teostega.

Rimski-Korsakov propageerib vene muusikat ka oma (väga vähestel) välismaakontsertidel. Esimest korda esines ta välismaal 1889. aasta suvel Pariisi maailmanäitusel ja äratas Lääne-Euroopa muusikamaailmas väga suurt tähelepanu. Kahel kontserdil, mille organiseerijaks oli jällegi Beljajev, esitas Rimski-Korsakov Glinka, Dargomõžski, Borodini, Tšaikovski, Glazunovi, Mussorgski ja Ljadovi helitöid. Omaenda teostest pidas

ta vajalikuks esitada «Antari» ja «Hispaania kapritšot». Nende kontsertidega äratatud erakordne huvi vene muusika ja muuseas ka Rimski-Korsakovi vastu andis nähtavasti Belgia muusikuile mõtte kutsuda Nikolai Andrejevitš Brüsselisse. 1890. aasta aprillis juhatas Rimski-Korsakov Brüsselis üht või kaht kontserti, kus ta muu hulgas esitas hea eduga ka oma «Hispaania kapritšo».

Pärast kolme sümfoonilise pala lõpetamist kirjutab Rimski-Korsakov neile teatud mõttes lähedase ooperballeti «Mlada» (1889—1890). B. V. Assafjevil on õigus, kui ta kinnitab (tsiteeritud raamatus): «Orkestratsioon, mis on teostatud sümfoonilise helimaalinguna, ja tantuline plastika lähendavad «Mladat» varem komponeeritud orkestripiltidele.»

«Mlada» saamislugu on huvitav. Juba seitsmekümnendate aastate algul oli imperaatorlike teatrite direktor S. A. Gedeonov kavatsenud luua uhkete kostüümidega ja lavaefektidega näidendi ooperballeti kujul. Etenduse libreto koostas Gedeonov ise koos dramaturg V. A. Krõloviga. Muusika telliti «balakirevlaste» sõprusringilt (kuid ilma, et Balakirevi oleks kaasa tõmmatud) ja balletikomponistilt Minkuselt. Seda tööd ei viidud mitmesugustel põhjustel lõpuni. Mälestusmärgina jäi sellest püsima suurepärase finaalistseen, mille kirjutas Borodin (seda mängitakse Rimski-Korsakovi hilisemas orkestriredaktsioonis). Mõned aastad hiljem sai Gedeonovi idee teoks balleti vormis (libreto Põtipa redaktsioonis) Minkuse muusikaga.

Rimski-Korsakov oli «Mlada» jaoks jõudnud teha ainult mõned poolikud visandid. Katkestanud töö «Mlada» kallal, jättis ta mõtte sellest süžeesest kauaks kõrvale ja pöördus palju aastaid hiljem endalegi ootamatult selle juurde tagasi. «Borodini surma teise aastapäeva õhtul kogunesime Borodini korterisse, kus elas nüüd A. P. Dianin. Koos olid: V. V. Stassov, Glazunov, Ljadov, Beljajev ja mina oma naisega. Tahtsime üheskoos mälestada kallist inimest ja mängida mitmesuguseid «Mlada» visandeid ning muud, mis oli välja jäänud «Vürst Igorist»... Ljadovil tekkis äkki mõte, et «Mlada» süžee sobivat just minule. Kui ta seda ütles,

vastasin talle ilma pikemata otsustavalt: «Jah, hästi, ma võtan selle ooper-balleti kohe käsile.» »

Mida kujutab endast «Mlada» süžee, miks ei huvitanud see Rimski-Korsakovi seitsmekümnendatel aastatel ja miks köitis see teda nii järsku seitse-kaheksateist aastat hiljem?

«Mlada» tegevus toimub mitme sajandi eest, ühek-sandal või kümnendal sajandil, polabi slaavlaste¹ maadel.

Ooper-balleti faabula on lühidalt järgmine. Arkona vürst Jaromir armastab vürstitar Mladat. Tema mõrvoja on surnud ootamatult ja saladuslikult abiellumise päeval Arkona Svetovidi (s. o. Svjatoviti) templis. See on juhtunud enne ooperi tegevuse algust. Vaataja saab sel-lest teada Retra vürsti Mstivoi kõnelusest oma tütre Voislavaga (esimese vaatuse alguses Mstivoi lossis). Kõnelusest selgub Mlada hukkamise põhjus. Mstivoi unistuseks on liita oma valdustega väga rikas Arkona. Selleks kavatseb ta Voislava Arkona vürstile mehele panna. Mlada on Mstivoi kavatsustele takistuseks ees. Voislava, kes armastab Jaromiri, näeb Mladas õnne-likku võistlejat. Isa pealekäimisel tapab Voislava Mlada, andes talle mürgitatud laulatussõrmuse. Mlada mürgitamise ümber keerleb kogu ooper-balleti tege-vus.

¹ Polabi slaavlastel on kõige läänepoolsem grupp muistsetest slaavi suguharudest, kes asustasid laiaulatuslikke maid praeguse Saksamaa territooriumil, umbes Oderi ja Elbe (slaavi keeles Laba) vahel. Balti mere rannikut mööda ulatusid need alad aga kuni Kieli laheni. Polaablaste üheks suurimaks keskuseks oli Lju-bitse linn (praegune Lübeck); nähtavasti Lübecki (samuti ka Hamburgi) lähedal, Doleni (Tollensee) järve ääres, asetses Retra linn, ratari suguharu keskus. (Retra täpne asukoht pole teada.) Retra oli kõikides slaavi maades kuulus oma päikese-, tule- ja sõjajumala Radegasti templi poolest. Retra hävitati 1121. aastal Saksi kuninga Lothari vägede poolt. Polaablaste teine suur linn oli Arkona, mis asetses Oderi lahes Rujane (Rügeni) saarel. Arkona oli kuulus oma Svantoviti, teisiti Svjatoviti (samuti päikesejumala) templi poolest. Arkona hävitasid taanlased 1168. aastal.

Polaablased olid esimene slaavi rahvas, kes sai tunda saksa hor-dide survet. Ebavõrdne, mitu sajandit kestnud võitlus lõppes polaablaste täieliku hävitamisega (füüsilise hävitamisega või sak-sastamisega).

Mstivoi heidab Voislavale ette, et ta pole roimaga saavutanud eesmärki — Jaromir leinab Mladat ega taha Voislavale mõeldagi. Mstivoi nõuab, et Voislava nõiuks ära Arkona vürsti nii, et «Arkona tuleks Retra võimu alla». Voislavat ei huvita isa auahned plaanid, kuid ta on valmis kõigeks, et võita Jaromiri armastust. Kurjad jõud tulevad talle appi. Vanaeit Svjatohna lubab talle kurjuse jumalanna Morena — Ježi-baba — toetust, kui Voislava nõustub saama Morena orjaks. Voislava kutsub välja kurjuse jumalanna. Svjatohna moondub Morenaks ja annab kurjade jõudude uuele orjale lubaduse: «On valgusvõimu vastu varjuriik, ja pimeduse jumalad su kaitseks.»

Kui Jaromir Voislavat näeb, ei suuda ta silmi temalt ära pöörata, Mlada kuju on tuhmunud ja uus armastus tärrganud. Morena on oma sõna pidanud. Kuid nüüd astuvad võitlusesse jumalanna Lada ja teised headuse ja valguse jumalad. Jaromir näeb tähendusrikast und: ta näeb Mladat ja oma kohtumisi temaga, ta näeb, kuidas Voislava annab Mladale kuldsõrmuse, mille Mlada sõrme paneb ja sureb. Unenäo tähendus on selge, kuid Jaromir ei taha hirmsat nägemust uskuda.

Valguse jõud ei ole oma võitlust lõpetanud. Kupala pühal kogunevad Retra elanikud ja teistest maadest tulnud küla'ised Doleni järve äärde (teine vaatus). Mängitakse, tantsitakse ja ennustatakse pühalike tavandite järgi. Uhisest tantsust (kolo) võtavad osa ka Voislava ja Jaromir. Jaromiri ja Voislava vahele ilmub ainult Jaromirile nähtav Mlada vari ja meelitab teda. Jaromir lahkub peolt.

Kolmas vaatus. Trig'avi mägi Retra lähedal. Lendavad kokku surnute varjud ja tantsivad fantastilist kolot. Ilmub Mlada vari, selle järel tuleb Jaromir armununa Mladasse. Viimane annab märkide abil mõista, et lahusoleku lõpp on lähedal. Sedasama kuulutab Jaromirile ette ka vaimude koor. Mlada ja Jaromir lahkuvad, on kuulda maa-alust mürinat, surnute varjud kohkuvad ja kaovad. Algab tumedate jõudude Kupala nõiasabat. Laval on Tšernobog, Kaštšei, Morena, Tšuma (haiguste

jumal), Topelets (veeuputuste jumal) ja kõikvõimalikud vastikud koletised.

Morena palub Tšernobogilt abi, sest jumalanna Lada halvab tema nõiduste mõju. Hukkunud vürstitari Mlada hing on viinud Jaromiri segadusse — ta ei saa unustada oma mõrsjat. Tšernobog võtab Morena abistamise enda peale ja kutsub välja Kleopatra varju, kelle ilule ei suutnud maa peal keegi vastu seista. Juhul kui Jaromir kütkestub Kleopatrast ja unustab Mlada, ei saa Lada enam segada Voislavat Jaromiri armastuse võitmisel. Tšernobog kutsub välja Jaromiri hinge ja Kleopatra vaimu. Järgnevad Kleopatra võlutantsud ja kirglikud kutsed. Jaromiri hing kaotab tasakaalu. Sel hetkel kireb kukk ja nõiavõim hajub. Jaromir ärkab mäe nõlval. Ta otsustab pöörduda Radegasti templi preestri poole, et selgitada saladuslikke unenägusid.

Neljas vaatus — Radegasti templi juures järve lähedal. Pärast rahva ja paganausu preestrite ohvritalituse koori läheb rahvas laiali. Saabub õhtu. Kohale on tulnud ka Jaromir, kes palub preestrid aidata tal leida saladuslike unenägude lahendus. Ülempreester lubab Arkona vürsti aidata. Jäägu Jaromir templi juurde ja ta esivanemad ütlevad talle kogu tõe.

Öösel üksinda templi juures olles kuuleb Jaromir muistsete slaavi vürstide hääli: «Voislava mürgitas Mlada! Maksa kätte, maksa kättele!» Ilmub Voislava ja tunnistab oma süüteo üles. Ta on selle sooritanud armastusest Jaromiri vastu. Õuduse ja jälestusega märkab Jaromir Voislava pea kohal veripunast tulukest — Morena märki. Nähes Jaromiri viha, tahab Voislava lahkuda, kuid Jaromiri esivanemate hinged tõkestavad talle tee. Nad pöörduvad Arkona vürsti poole: «Maksa kättele!» Jaromir alistub viirastuste käsule ja tapab Voislava mõõgalöögiga. Enne surma võtab Voislava kokku viimase jõu ja hüüab appi Morenat. Kostavad Morena vihased needmised Voislava laiba juures. Orkaan ja maavärisemine hävitavad Radegasti templi. Järve vesi tõuseb üle kallaste ja ujutab üle linna ning templi varemed. Ratari rahvas hukkub. Pilved var-

javad lava. Kui nad hajuvad, on keset järve näha vaid Buž-kivi kaljutippu, mis kunagi oli Radegasti templi lähedal. Kaljul on Mlada ja Jaromiri hinged. Neid tervitavad Radegast, Lada, Leel ja teised head jumalad.

On arusaadav, mis võlus Rimski-Korsakovi Gedeonovi ja Krõlovi libretos: paganlik muinasaeg, mütoloogia ja ajalugu, mida Rimski-Korsakov ammust ajast armastas. «Mlada» on üheks lisanäiteks Rimski-Korsakovi tõsisest huvist slaavi rahvakultuuri vastu. Teda veetles ka võimalus luua värvikaid mängu- ja tavandi-stseene. Samuti on arusaadav, miks seitsmekümnendate aastate algul, enne päikesekultuse harrastamist, «Mlada» libreto Rimski-Korsakovi ilmselt ükskõikseks jättis.

Ooperi dramaturgia ei piirdu muidugi libreto dramaturgiaga. Kuid kahtlemata moodustab libreto ooperi dramaturgilise luustiku: kui ta on nõrk, siis avaldab see äärmiselt negatiivset mõju ooperile kui dramaatilisele muusikateosele ega jäta oma mõju avaldamata ka ooperi puhtmuusikalisele küljele. Ooper-ballett «Mlada» on selle väite üheks tõestuseks. Õigusega märgib B. V. Assafjev Gedeonov-Krõlovi libretos «psühholoogiliselt amorfset intriigi» ja «naiivset lõppu»¹. Tõepoolest, Gedeonovi «Mladas» on esiplaanil teatraalsed efektid, muinasjutulised stseenid ja muundumised ning melodramaatilised situatsioonid. Seal pole elavaid ja hingetatud kujusid. Tähelepanu väärib vaid Voislava. See on Rimski-Korsakovi uus loominguiline kuju — õela ilu kuju. Rimski-Korsakov ei leidnud sellele kujule veel neid värve, millega ta hiljem iseloomustas Kaštšei halastamatut tütart. Kuid Voislava üksikutes intonatsioonides võib juba aimata tulevase Kaštšjevna julmkaunist kuju.

On raske vastata küsimusele, miks Rimski-Korsakov ei püüdnud «Mlada» libretot ümber töötada siis, kui ta sai libreto «ainuvaldajaks». Muide, vaevalt olekski

¹ B. V. Assafjev. Rimski-Korsakovi muusika slaavi rahva-poeetilise kultuuri ja mütoloogia aspektis. «Sovetskaja Muzõka», 1946, nr.7.

olnud võimalik osaliste korrektuuridega kõrvaldada Gedeonovi libreto põhipuudusi. Libreto ei andnud heliloojale materjali täisväärtuslike muusikalis-lavaliste üksikkujude loomiseks, kuid selles peitusid rikkalikud võimalused muusikaliseks kujunduseks ja muinasaja olustiku kirjeldamiseks.

«Mlada» massistseenid on mitmekesised. Neid esineb peaaesjalikult teises vaatuses, suurepärasest peopildis Doleni järve ääres. See pilt on «Sadko» väljakustseeni eelkäija. Polaablase ja kaugetest maadest tulnud küllaliste kärarikas hulk, kaubitsejad ja turunaised, idamaa kaupa müütav maur, novgorodlased, leedulased, mustlased, tšehhid — kogu turustseen on antud mahlakates ja värvikates toonides. On tähelepanuväärne, et muusikatemaatilise materjali rohkuse ja isegi kirevuse juures, mis niisugustel juhtudel on paratamatu, on Rimski-Korsakov suutnud saavutada muusikalise tervikkuse¹ mulje. Tähelepanu väärib ka tšehhi rapsodi Lumiri kuju, kes kandle saatel jutustab sakslaste kallaletungist tema kodumaale. Kütkestav on laia sümfoonilise arendusega mänguline laulustseen — Kupala kolo; eriti tuline ja hoogne on selle lõpp. See on kahtlemata üks parematest episoodidest Rimski-Korsakovi ooperites. Jõulisemaid stseene on teises vaatuses rituaalne ennustamise stseen odadega ja Radegasti templi pühade ratsudega. Siin elustub tõesti slaavi muinasaja vaim ranges diatoonikas, arhailiselt karmis, kohati kalgivõitu harmoonias, vabas «ebasümmeetrilises» meetrikas ja ülempreestri majesteetlikkudes retsitatiivides:

26

Maestoso



¹ Selle tervikkuse saladus seisab väga peenes peamiste temaatiliste elementide kordamises.

Kõik pal - ve - le! Nüüd sõit-mas pü - had

sf

ratsud!

dolce

pp

28^a *Un poco maestoso e pesante*

Coro (rahvas) Slaa-vi rah - va

mf *cresc.* *f*

pin-na ü - - le või-mut-sed sa, vä-gev ju - mal.

«Mlada» ei ole ooper, vaid ooper-ballett, milles keskne, miimiline osa on Mlada Varjul, kuna teine tähtis tantsuline osa on antud Kleopatra Vaimule.

Massistseenides domineerib muidugi koor ja balletirühm. Maalilistes episoodides domineerib või valitseb täielikult orkester¹.

Kõige tänuikumat materjali helimaalingulisteks piltideks andis heliloojale muidugi kolmas vaatus. «Õo Triglavi mäel» — eriti selle keskne, «saatanlik» osa pööraselt-metsiku «põrguliku kologa» on Korsakovi muusikalise maalingu üheks tippsaavutuseks.

Kaugeltki mitte nii jõuline pole viimase vaatuse finaali. Näib, et lavaline sündmustik — templi kokkuvõariseimine ja järve paisumine üle kallaste — oleks võinud anda helimaalijale-komponistile avaraid võimalusi. Kuid nähtavasti pidurdas Rimski-Korsakovi fantaasiat kogu situatsiooni ilmne kunstlikkus.

«Mladat» ei saa täielikult tunnistada autori loominguiliseks võiduks. Kuid poleks õige seda pidada ka päris ebaõnnestunud teoseks. «Mlada» on ebaühtlane teos. Tal on üldisi nõrku külgi (dramaturgia), leidub episoodi, mille muusika pole küllalt ilmikas, peategelaste kujud

¹ Alates «Mladast», kasutab Rimski-Korsakov ulatuslikumalt sümfooniaorkestri vahendeid ega piirdu Glinka eeskujul orkestri tagasihoidliku koosseisuga, mida ta oma varasemates teostes tavaliselt kasutas.

on skemaatilised. See-eest oskas Rimski-Korsakov rahvalik-olustikulistes ja helimaalingu-piltides tõusta oma parimate saavutuste tasemele. Kui võrdleme Rimski-Korsakovi esimesi oopereid «Mladaga», näeme, et uudiseks on «Mladas» sümfoonilisuse suur osatähtsus. Võib isegi öelda, et selles mõttes avab «Mlada» uue ajajärgu Rimski-Korsakovi ooperiloomingus.

Tung ooperižanri sümfoniseerimisele (mis tugineb Glinka ooperimuusika põhimõttele) ilmnes juba esimestes Korsakovi ooperites. Alates «Mladast» tugevneb see tendents järsult. Arvatavasti me ei eksi, kui seletame seda asjaolu niiviisi, et Rimski-Korsakov ei kirjutanud oma heliloomingulise tegevuse viimasel kahekümnel aastal peaaegu ühtki orkestriteost. Saavutanud meeterlikkuse tipu sümfonismi sfääris, tahtis ta (isegi eelistas!) esineda helilooja-sümfonistina mitte ainult puhtsümfoonilises muusikas, vaid ka oma armsas ooperižanris. Võtame näiteks «pildid» «Tsaar Saltaanist» või «Lahingu Kerženetsi lähistel». Üksikasjaliselt iseloomustame neid muidugi siis, kui räägime vastavatest ooperitest, praegu aga esitame endale järgmise küsimuse: kas nad ei kujuta endast niisamasuguseid sümfoonilise maalingu esmaklassilisi näiteid, nagu on «Sadko» ja «Šeherezade»? Kuid Rimski-Korsakovi ooperite sümfoonilisus ei piirdu iseseisvate (ülesehituselt terviklike) orkestriepisoodidega. Neis on palju oivalisi orkestri- (ja orkestri-lis-vokaalseid) fragmente, mida ei saa kasutada kontserdilaval, mis näitavad aga, et helilooja mõte areneb tõelise sümfoonilise laiusega.

«Mlada» esietendus toimus Mariinski Teatris 20. oktoobril 1892. aastal. Juhatas Napravnik.

IX

«Mlada» orkestratsiooni lõpetas Rimski-Korsakov 1890. aasta suvel. Töö järgneva suurevormilise teose, ooperi «Jõuluöö» kallal algas 1894. aasta kevadel. Vahepeal on kirjutatud vaid väike (ja sisult tähtsusetu) pala tšellole ja orkestrile. Peale selle lõpetati «Pihkvalanna» ja sümfoonilise pildi «Sadko» lõplik redakt-

sioon ja alustati Mussorgski «Boriss Godunovi» uut redaktsiooni. Seega sisuliselt tervelt neli aastat loomingu-
gulist vaikimist.

«Kroonika» lugeja ei saa palju teada Rimski-Korsakovi kodusest perekonnaelust. Räägitud on sellest harva, äärmiselt lakooniliselt ja tagasihoidlikult ning kohati isegi ametliku kuivusega. Kui täiesti usaldada muljet, mis jääb Rimski-Korsakovi sõnadest, siis võib kergesti eksida ja pidada kuiva tooni «Kroonika» autori iseloomu omaduseks või vähemalt jõuda järeldusele, et kunst neelas peaaegu täielikult Rimski-Korsakovi vaimsed jõud ja jättis vähe ruumi isiklike tunnete jaoks. Korrektiivse toovad siia heliloojale lähedaste inimeste mälestused ja ka Rimski-Korsakovi kirjad. Nendest saame teada, kui palju tähendas Rimski-Korsakovile perekond, lapsed ja sõbrad... Meie ülevaates tuleb seda öelda just praegu, sest üheksakümnendatel aastatel märgatav pidurdus loomingulises töös on suurel määral seotud perekondlike sündmustega.

Lühikese aja jooksul häirisid Rimski-Korsakovide elu normaalset kulgu kaks rasket haigust — haigestus Nadežda Nikolajevna ja teine poeg põdes läbi raskekujulise difteeria. Kuidas mõjus see Rimski-Korsakovi tööle, seda võib järeldada ta kirjast Kruglikovile (1890).

«... Millist vaimset nälga tunnen ma nüüd, kui Andrei on pääsenud otsesest hädaohust, seda pole võimalik sõnadega väljendada. Minu poolt alustatud töö kapelli instrumentaalklassis, mis tuli jätta kõige pakilisemal ajal (esimesed suuremad lõpueksamid), tõmbab mind oma poole... Aga peamine — see teos, see õnnetu «Mlada», mille kallal töötamist katkestati iga minut kõige halastamatumal kombel. Millal ma ta käsile võtan, seda ei tea ma isegi. Kortteris on kõik pahupidi pööratud, lapsed mitmetesse perekondadesse laiali saadetud, on vaja kokku koguda ja ette valmistada kõik, et kiiremini, juba lähematel päevadel, saata nad elusalt ja tervelt ära maale. Lisage siia juurde veel mitmesugused pisikesed mured ja ebameeldivused... On iseenesest mõistetav, et elu jätab tagaplaanile loomingu kui liiga peene töö, mis on õrn kui lilleke; aga muide, see ongi

kõige tähtsam töö, milleks elad või vähemalt kujutled enese elavat. Igasuguste argipäevaste murede kõrval, mida on alati terve hulk, on veel võimalik minna kindlaks kellaajaks konservatooriumi ja anda ära tund, minna kapelli ja lasta end mõjutada selle atmosfäärist, tegelda asjaga, mille vastu oled iseendas huvi äratanud; kuid midagi luua nii ei saa. See on liiga tundlik asi. Orkestreerida ei saa ka, sest orkestreerimine on mulle sedasama, mis komponeeriminegi...

Muidugi mõista on laste tervis, nende kasvatus, perekonna heaolu ja elukorraldus suurema tähtsusega kui ehk irreaalne helilooming; kuid Teie saate siiski aru minu vaimsest näljast, mõistate, kuidas mu süda valutab katkestatud loomingu pärast...

Tänavune aasta on mul äärmiselt õnnetu. Kogu aeg on hädaohud, ärritused ja vintsutused, ja kõik see matab enda alla mu õnnetu «Mlada», mis arvatavasti jääb minu viimaseks teoseks...

Perekondlikud viletsused ei piirdunud haigustega. 1890. aastal suri Rimski-Korsakovi ema; sama aasta lõpul suri tuberkuloosi ta noorem poeg; samal ajal haigestus samasse haigusesse ta noorim tütar. Kui Rimski-Korsakov jutustab «Kroonikas» oma tütre haigusest ja surmast, kaotab ta oma tavalise rahuliku, ennastvalitseva tooni.

«Maša haigus venis pikale ja masendas meid moraalselt kogu 1892.—1893. aasta talve. See olukord oli kestnud juba kaks ja pool aastat. Arstide soovitusel sõitis mu naine kevadel koos Maša ja Nadjaga Jaltasse... Kui eksamid konservatooriumis ja kapellis lõppesid, sõitsin ma 13. mail Jaltasse, kust enne seda olin saanud ärevaid teateid Maša haiguse kohta... Jaltas leidsin oma tüdruku halvemas seisukorras kui ta oli olnud Peterburis... Mul polnud tuju muusikaga tegelemiseks. Seda oli mul siin, Jaltas, ainult paaril-kolmel päeval. Maša haigus ja hirm tema pärast vaevas minu naist ja mind nagu painaja...»

Neid ridu võib täiendada katkenditega omastele saadetud kirjadest (1893. a. suvi). «Niisugust energiapuudust pole ma kunagi varem tundnud... Ja tõepoolest, mis energiast saab siin juttu olla, kui tunned, et

su pea kohal ripub midagi ränka, mis kord alla kukub.» «Ma ei saa nüüd absoluutselt midagi teha; suuremalt osalt käin nurgast nurka või istun ja suitsetan vahetpidamata.» Peaaegu kolm aastat kestnud tütre haigus jõudis saatusliku lõpuni 1893. aasta hilissuvel. «Me matsime vaese tüdruku Jalta kalmistule ja siirdusime kõik koos Peterburi.»

Nähtavasti soodustas raske hingeline seisund Rimski-Korsakovi 1892. aastal ilmsiks tulnud haiguse arenemist. Sama aasta suvel hakkas Rimski-Korsakov igasuguse loominguilise meeoleu täieliku puudumise tõttu kirjutama artiklit või raamatut vene muusika ning Borodini, Mussorgski ja omaenda tööde kohta. Raamatule pidi tulema üldisi esteetilisi seisukohti käsitlev sissejuhatus. Sellega seoses alustatud intensiivsed filosoofiaõpingud kurnasid Rimski-Korsakovi põhjalikult ja põhjustasid tal (kuigi lühikeseks ajaks) isegi töövõime täieliku kaotuse. Töö vene muusikast jäi lõpetamata, selle visandid aga hävitas autor hiljem ise. Mõned samal perioodil kirjutatud artiklid muusikast on säilinud ja avaldatud kogumikus «Artikleid ja märkusi muusika kohta», mis ilmus N. N. Rimski-Korsakovi toimetusel 1911. aastal M. F. Gnessini sissejuhatava artikliga.

Tuleb peatuda ka kapellis valitsenud olukorral. «Ma kavatsesin teostada oma ammuse mõtte — erru minna. Vahekord Balakireviga oli nii pinevaks läinud, asju aeti kapellis nii taibutult, kogu kapelli teenistujate koosseis, välja arvatud muusikaõpetajad, oli mulle nii ebameeldiv, kogu kapelli õhkkond salakuulamisest, keelepeksust ja silmakirjatsevast sõbralikkusest nii läbi imbunud, et minu soov sealt lahkuda oli päris loomulik.» Sedasama meeoleu näitab veel selgemini kiri Kruglikovile (1893). «... Selles kapellis on mulle vastik kõik, see tähendab — kogu selle kord ja korralagedus. Mu vahekord Balakireviga on, nagu Te teate, rohkem kui jahe... kõik, mis seal sünnib, läheb aina vastu-meelsemaks. Ühesõnaga, mul pole seal midagi teha, ma ei tunne end seal kodus.» «Töötamine koos Balakireviga vagatsevas ja silmakirjatsevas kapellis, kuhu nüüd sisse

astusid mõned kaunis kahtlased isikud, on mulle talumatu. Minu vahekord Balakireviga, nagu Te teate, ei kõlba kuhugi.»

Helilooja sõnad annavad küllalt selge pildi kapelli üldisest õhkkonnast. Tähtsam on pöörata tähelepanu sellele, et kõigis kolmes esitatud tsitaadis (nende arvu oleks olnud võimalik ka tunduvalt suurendada) räägib Rimski-Korsakov äärmise pahameelega Balakirevist, sellest samast Balakirevist, kelle vastu ta oma nooruses aukartust tundis, kellega teda varase nooruse aastail sidus sõprus. Rimski-Korsakovi ja Balakirevi vahekorra arenemist tuleb valgustada kas või õige lühidaltki.

Esimene lõhe Rimski-Korsakovi ja Balakirevi sõprusse tekkis juba 60. aastate lõpul. «Märgin muuseas, et 1868. aasta kevadel, «Antari» loomise ajal, hakkasid minu ja Balakirevi vahel esimest korda ilmne mõningad jähnenemise tundemärgid. Minus vähehaaval ärganud iseseisvus (käisin juba 25. eluaastat) hakkas sel ajal nõudma kodanikuõigusi ja Balakirevi terav isalik despotism muutus mulle rõhuvaks. On raske määratleda, milles need esimesed jähnenemise tundemärgid seisid, kuid varsti hakkas mu täielik avameelsus Mili Aleksejevitši suhtes vähenema ja hiljem kadus ka tarvidus teda sagedasti kohata. Meeldiv oli kokku tulla ja saata õhtu mööda koos temaga, kuid võib-olla veel meeldivam oleks olnud seda veeta ilma Balakirevita.»

Balakirevi poliitilistes vaadetes toimunud üldtuntud pööre (70. aastate esimesel poolel), tema taandumine kuuekümnendate aastate progressiivsetest ideedest, pidi paratamatult mõju avaldama Rimski-Korsakovi suhetele oma endise kasvatajaga. Sellest hoolimata redigeerivad nad, nagu juba öeldud, 70. aastate keskpaiku ühiselt Glinka ooperite partituure. 80. aastate algul külastab Balakirev veel Rimski-Korsakovi, kuigi kunagine sõbralik soojus on jäädavalt kadunud. «Balakirev käis meil väga harva. Tuli, mängis midagi ja läks ära võimalikult varem. Kui ta ära läks, hingasid kõik kergemini...» Edaspidi muutus võõrdumine vaenuks, mis algul oli peidetud, hiljem aga päris avalik. Selle otseks põhjuseks oli nähtavasti ühine töö kapellis.

Rimski-Korsakovi rõhus isegi helilooja Balakirevi «isalik» despotism. Balakirev ei sallinud seda, et ta kasvandikud leidsid oma tee ilma tema abita. Kapellis aga hakkasid Balakirevi loomupärased despoodikalduvused kiiresti arenema «kroonu asutuse» bürokraatlikul «viljakal» pinnal. Andrei Nikolajevitš Rimski-Korsakov arvatavasti liialdab värvidega, kui ta iseloomustab kapelliaegset Balakirevi kui «endasse armunud, väiklast, pedantset ülemat-bürokraati ja põikpead, kes kahtlustab ja umbusaldab kõiki inimesi ning on läbi imbutunud lampaadiõli ja vahaküünalde lõhnast».¹ Tervikuna ei saa seda iseloomustust siiski eitada.

Peterburi heliloojate juhil Rimski-Korsakovil tuli taluda Balakirevi väiklast hooldust, mis sageli väljendus taktitus, mõnikord aga lihtsalt solvavas vormis. Samas polnud nii kerge kapelli hüljata. Rohkearvulise pere ülalpidamiseks ja tütre ravimiseks kulus palju raha. Lahkuda kapellist ilma pensioniõigust välja teenimata oleks aga tähendanud hoolimatust perekonna huvide vastu. Alles 1894. aasta jaanuaris oli Rimski-Korsakovil võimalik minna erru pensioniga, millele peale kapellis tehtud töö andis õiguse ka teenistus mereväe orkestrite inspektori kohal ja ohvitserina laevastikus oldud aeg.

Rusuv koostöö Balakireviga oli lõppenud ja vastastikune vaenulikkus pisut nõrgenenud. Balakirev ja Rimski-Korsakov vahetasid aeg-ajalt kirju, mis muide olid alati väga lõkoonilised ja asjalikud. 90. aastate lõpul sai Rimski-Korsakov Balakirevilt kutse tulla kuulama tema sümfooniat (autori esituses klaveril). Nähtavasti võttis Nikolai Andrejevitš kutse vastu ja külastas Balakirevi. Seepärast on arusaamatu ja jääb sisuliselt seletamatuks stseen, mis leidis aset poolteist või kaks aastat hiljem ning viis endised sõbrad lõplikult lahku. «Ühel Aadlikogu saalis korraldatud sümfooniakontserdil tulid Rimski-Korsakov ja Balakirev kontserdi vaheajal teineteisele vastu parajasti siis, kui Balakirev oli minemas artistide tupp. N. A. tavalise tervituse peale: «Tere,

¹ A. N. Rimski-Korsakov. N. A. Rimski-Korsakov. Elu ja looming. Teine osa.

M. A.», pöördus Balakirev vastuse asemel demonstriivselt kõrvale. Kuivõrd lahku endiste sõprade teed ka olid läinud, niisugust solvavat käitumist N. A. siiski ei oodanud. Pealtnägijate kirjelduse järgi läks ta surnukahvatuna suitsetamisruumi ega suutnud tükil ajal toibuda. Selle demonratsiooni otsene põhjus jäigi Nikolai Andrejevitšile mõistatuseks» (A. N. Rimski-Korsakovi eespool tsiteeritud teosest).

Järelikult oli kapelli talumatu õhkkond ja pingeline vahekord Balakireviga lisateguriks, mis mõjus raskelt Rimski-Korsakovi hingelisele seisundile kõne all oleva nelja aasta kestel.

Paralleelselt väsimuse ja loomingulise võimetusega hakkab Rimski-Korsakov kahtlema oma jõus ja ühtlasi «uue vene koolkonna» noore põlvkonna loomingulistes potentsides. Selle koolkonnaga tundis Rimski-Korsakov enese olevat orgaaniliselt seotud. Täiesti avameelselt kirjutab ta noortest heliloojatest oma abikaasale (1891).

«Ma sõin lõunat Beljajevi juures maal, kus eile esines kvartett. Mängiti muuseas Sokolovi kvartetti, väga nõrka Haydni kvartetti, Moliki kvartetti ja lõpuks Beethoveni *c-moll*-kvartetti. Sokolov laulis oma uusi romansse. See kõik ei meeldinud mulle, samuti nagu kogu muusika, mida olin varem kuulnud Glazunovilt, näiteks «Kreml». Erandi moodustas ainult Beethoveni kvartett, see on tõeline muusika, mis tuleb hingest, kuna kõik ülejäänud, kaasa arvatud ka Sokolovi ja Glazunovi teosed, on ainult ilusate kooskõlade ja käändude otsimine, mis mõnikord on tegelikult inetud, kuid mida on hakatud pidama ilusaks moe ja kaasaegse maitse mõjul.»

«Kuulsin «Kremlit» neljal käel — igav; vaatasin läbi Glazunovi idamaise rapsodia — tühine ja tähtsusetu; Sokolovi romansid ja kvartett — kuivad ja elutud. Ühe sõnaga: mind ei liiguta sugugi ilus harmoonia, helide põimikud ja meloodilised fraasid. Kõik näib mulle kuiv ja külm...»

Analüüsigem Rimski-Korsakovi poolt väljendatud seisukohti. Kas hindas ta õieti Glazunovi ja Sokolovi teoseid? Kindlasti. Glazunovile oli kaheksakümnendate ja üheksakümnendate aastate vahetus loomingulise tee-

lahkme perioodiks. Tema loomingu tõeline õitseng algas hiljem — üheksakümnendate aastate keskel. N. A. Sokolov ei õigustanud üldse neid lootusi, mis tema õpetaja temale nähtavasti pani. Edasi, milles seisab Rimski-Korsakovi poolt noorte heliloojate aadressil tehtud etteheidete mõte? Selles, et nende muusikas puudub sügav sisu ja et sel on parimal juhul mõningad puhtformaalsed väärtused.

Neis etteheidetes väljendus suure kunstniku mure, tema võitlus tõeliselt suure kunsti eest ning tühiseid mõtteid sisaldava väliselt ilusa kunsti vastu.¹

Vaatame, mida Rimski-Korsakov räägib oma isiklikust loomingust. Ühes eespool tsiteeritud kirjas Kruglikovile (1890. aasta mai) loome järgmist: «Tegin oma kitsa alaga piiratud andega kõik, mis võisin. Kuni «Mlada» loomiseni oli mul veel puudutamata teemasid, kuid nüüd pole enam midagi järele jäänud. Mul on kõik, mis mulle sobib: näkineidud, metsavaimud, vene pastoraal, ringmängud, tavad, muundumised, idamaine muusika, ööd, öhtud, koidud, linnud, tähed, pilved, uputused, tormid, üleujutused, õelad vaimud, inetud koletised, jahikäigud, rongkäigud, tantsud, preestrid, eba jumalateenistus, vene ja mitmesuguste teiste slaavi elementide muusikaline arendus jne. «Mlada» täitis kõik lüngad, mul pole midagi kirjutada, korrata ja vana üles soojendada aga ei tasu...»

Nende ridade mõtte (kui ignoreerida kirja selgelt

¹ Käesolevas ülevaates pole võimalik täpsemalt valgustada Beljajevi rühma arenguteid. Märgime vaid, et Rimski-Korsakovi rahutus oli põhjendatud. Beljajevi ringi heliloojate looming oli enamikus eklektiline ja formalistlik. See ei sõltunud aga sellest, et nad «reetsid» võimsa rühma koolkonna. Rimski-Korsakov nähtavasti liialdas, kui ta rääkis Beljajevi rühma truudusest Balakirevi ringi traditsioonidele. Lause «võimsa rühma» «hääbumisest» (üheksakümnendail aastail!) näib olevat naiivne. 80. aastate umbel ajal väljakujunenud Beljajevi ringi kuuluvate heliloojate enamikul oli vaevalt küll midagi järele jäänud sellest kuuekümnendate aastate tegelaste «võitlusvaimust», mis hingestas balakirevlasti. Sellepärast langesid nad nii kergesti eklektika rüppe. Isegi kõige andekamad (ja sealjuures loomingulistelt püüdlustelt Rimski-Korsakovile kõige lähemad) beljajevlased ei suutnud oma loomingus vältida akadeemilisi (Glazunov) ja esteetilisi tendentse (Ljadov).

märgatavat naljatlevat varjundit) võib sõnastada järgmiselt: pole pettumust selles, mis on loodud, kuid pole tahtmist ka korrata varem öeldut; vanad teed on ära kasutatud, uusi pole aga leitud ja võib-olla ei leitagi.

Uuesti ärkava «loomingulise meeleolu» esimesed tunnused kuuluvad 1893. aastasse. Rimski-Korsakov sõidab Moskvasse «Lumivalgekese» esietendusele, mis toimub Suures Teatris. Armastatud ooperi suurepärasest lavastusest sai autor sügava rahulduse. «Sõitsin Moskvast tagasi täiesti rahuldatult ja puhanult.»

Loobunud haiguse ajal «Vene sümfooniakontsertide» juhatamisest, võtab Rimski-Korsakov 1893. aasta sügisel uuesti kätte dirigendikepi. Otseseks põhjuseks oli siin Tšaikovski surm, mis Rimski-Korsakovi sõnade järgi pani «Vene kontsertide» juhtidele «moraalse kohustuse» pühendada hooaja esimene kontsert suure helilooja mälestusele. «Peamiselt just see mõjutaski mind uuesti kontserte juhatama.»

1894. aasta kevadel tuli Rimski-Korsakovile lõpuks tagasi ka loominguline jõud. Ta alustab ooperit «Jõuluöö» (oma libretole). Selle töö teeb ta põhiliselt 1894. aasta suvel. Partituur on lõpetatud 1895. aasta esimesel kuuldel.

X

10. aprillil 1894. aastal, kodusel pühapäeval muusikahommikul A. N. Molasi juures, kuulis Rimski-Korsakov «Maiööd» kontsertesituses. Ja samal päeval tegi ta otsuse kirjutada ooper «Jõuluöö».

Nagu teame, on «Maiööl» Rimski-Korsakovi loomingulises biograafias eriline koht. Sellega algas Rimski-Korsakovi loomingus uus, väga viljakas etapp. Ka nüüd, palju aastaid hiljem, kui ta jälle leidis endas jõudu loomingulise töö jätkamiseks, valis ta järgnevak ooperiks analoogilise süžee (mis muide oli teda huvitanud juba ammu) ja pöördus uuesti oma armsate Gogoli jutustuste, rahva elu-olu ja pärimuste poole.

Sarnasus mõlema «gogolliku» ooperi vahel avaldub ilmselt rahva elu-olu ja muinasjutu põimumises, selgelt tajutatavas ukraina rahvuslikus koloriidis, mõningate

stseenide lüürilises värvingus ja mahlakas huumoris. Kuid olulised on ka esimese ja teise «Öö» erinevused. «Jõuluöö» kaldub Rimski-Korsakov Gogoli jutustuse sisust rohkem kõrvale kui «Maiöö». Ta säilitab küll jutustuse põhilised süžeelised jooned, kuid täiendab neid fantastiliste stseenidega ja tegelastega, kes Gogolil puuduvad. Vahetud eeldused selleks loob Vakula lend Peterburi ja tagasi.

Kellel poleks meeles Gogoli poeetiline ja samal ajal humoristlik kirjeldus kaksiti sarviku seljas istuva Vakula lennust: «Kõik oli ülal väga valge. Kerges hõbedases udus oli õhk läbipaistev. Kõik oli näha ja võis märgata isegi seda, kuidas tuulehoona kihutas neist mööda poti sees istuv nõid; kuidas kuhja kogunenud tähed mängisid pimesikku; kuidas kaugemal hõljus pilvena terve parv vaime; kuidas kuu juures tantsiv kurat võttis mütsi peast, nähes ratsa kihutavat seppa; kuidas lendas tühjalt tagasi luud, millel nähtavasti alles nüüd sama oli sõitnud nõid kuhu vaja ... veel palju igasugust rämpsü kohtasid nad teel. Kõik, kes seppa silmasid, jäid hetkeks peatuma, et teda vaadata, ja siis kihutasid jälle edasi ja jätkasid oma toimetamist; sepp aga muudkui lendas, ja korraga hakkas ta ees hiilgama üleni tuledes Peterburi.»

Kordame: see kirjeldus oli Rimski-Korsakovile ainult ettekäändeks, mida ta kasutas, et arendada «Jõuluöö» fantastilisi elemente tunduvalt rohkem, kui Gogol seda oli teinud oma jutustuses. Rimski-Korsakov ei ole neid elemente ainult ulatuslikult arendanud, vaid on Gogoliga võrreldes andnud neile ka teise suunitluse.

«Minu huvi slaavi jumala- ja kuradilugude ning päikesemüütide vastu ei andnud mulle rahu juba «Maiööst» ja eriti «Lumivalgekesest» peale. See ei lõppenud minus ka pärast «Mlada» kirjutamist. Võtsin Gogolil leiduvad katkendlikud motiivid ... lugesin Afanasjevi mõtteid («Slaavlaste poeetilised vaated») seosest, mis valitseb jõulude kristliku pühitsemise ja päeva pikene-mise vahel pärast talvist pööripäeva, ebamääraseid müüte Ovsenist, Koljadast ja muust, kavatsedes need väljasurnud uskumused sisse tuua Gogoli poolt kirjeldatud väikevene olustikku.»

Fantastiline ja olustikuline joon ei liitu «Jõuluöös» omavahel orgaaniliselt kokku; ka see on kahtlemata ooperi dramaturgilise kontseptsiooni puuduseks. Kuid nad ei sega ka teineteist ja elavad tegelikult lahus, kumbki oma iseseisvat elu.

Vaimude maailma olevuste tegevus on antud kahes muusikalises pildis: Vakula lennus Peterburi ja tema tagasipöördumises Dikankasse. Neid lahutab teineteisest omamoodi intermetso — väike pilt lossistseeniga (õukonna toreduse muusikaline karakteristika, impo-santne ja pidulik polonees).

Pildis, mis kujutab Vakula lendu põhja pealinna, kogunevad igasugused pahad vaimud selleks, et «ehmata Koljadat ja hirmutada Ovsenit»; kui pahad vaimud märkavad seppa, kes on sarvikule kukile roninud, püüavad nad teda takistada Peterburi pääsemast. Vakula kaob õnnelikult jälitajate silmist. Dikankasse tagasipöördumise pildis on pahad vaimud juba hajunud. Saabub hommik ja koos sellega valguse jõudude võidu tund. Ilmub Koljada (noore neiu kujul) ja Ovsen (noormehe kujul, kes istub kuldharjastega metssea seljas).

Esimene «õhuruumi» pilt on täis kontraste. Algul valitseb rahuliku looduse ilu: kristallsele öine taevastuulevaikne külm õhk, tähtede mängud ja tantsud. Äkki tungib sellesse «pahade vaimude» muusika, kes ulgudes ja hambaid kiristades tormavad taga ajama seppa. Vakula tagasipöördumise pildis muusika ainult meenutab seda, et «pahad vaimud» on hajutatud. Valguse jõudude võitu on rõhutatud koidu muusikaga, orkestri kõlavuse ja orkestrivärvide sära järkjärgulise kasvuga.

Pole raske näha, et «pahade vaimude» võitluses Koljada ja Ovseniga on korratud (olguigi lihtsustatud kujul) «Lumivalgekese» põhiideed. Mõlemas ooperis toimub kokkupõrge inimesele vaenulike ja heatahtlike võlujõudude vahel. Tuleb lisada, et Koljada ja Ovsen, nii nagu Jarilogi, on muistsed slaavi päikesejumalad.

Lennupildid on panus päikesekultusele sümfoonilise (täpsemalt öeldes vokaal-instrumentaalse) helimaalingu vormis; siia kuulub ka lakooniline, koloriidilt niisama imeväärne ooperi sissejuhatus — külma tähistaeva süm-

fooniline pilt. Sümfooniline element, mis oli nii tähtsal kohal «Mladas», on sama oluline ka «Jõuluöös».

Rimski-Korsakov arendab fantastilisi elemente, millele Gogol on ainult vihjanud, kuid püüab ooperi olustikulises osas säilitada jutustuse realistliku rahvaliku aluse ja võimalust mööda ka mahlaka gogolliku keele.

Humoristlikud tegelased on kujutatud, nagu «Maiööski», mahedas heasüdamlikus toonis. Pahadeks vaidudeks on sarvik, Patsjuk ja Solohha, kes oma tegevusega maa peal ainult lõbustavad kuulajat. Satiirilist elementi on märgata võib-olla ainult djaki kujus, kes muusikaliselt kujunduselt on lähedane Afanassi Ivanovitšile Mussorgski «Sorotšintsõ aastalaadast».

Ei ole muidugi unustatud ka tavandimängude stseene. «Maiöös» olid nendeks kevadised rahvalaulud, «Jõuluöös» esindavad neid, vastavalt süžeele, ukraina jõuluaegsed koljadjad [tavandilaulud] (ooperi alapealkirjaks on: «Bõlkoljadka [jõulujutt]»).

Lüüriline joon, mille kandjaks on Vakula ja Oksana, ei saavuta ehk «Maiöö» soojust. Arvatavasti selles peitubki «Jõuluöö» suhteliselt väiksema populaarsuse põhjus. Oksana on Vakulast elulisem ja muusikaliselt rikkam (siinkohal ilmnes Rimski-Korsakovi eriline tähelepanelikkus naiskujude vastu). Oksana partii kulinatsiooniks on kaks aariat. Esimeses on Oksana isemeelne, kapriisne edvistaja, teises armastav neiu. Vastavalt sellele hingelisele murrangule muutub ka muusika karakter: esimese aaria tujukad fiorituurid loovutavad koha hingestatud meloodiale viimase pildi aarias.

«Jõuluöö» huvipakkuvaks iseärasuseks on ooperi finaali kiidulaul Gogolile Oksana, Vakula ja teiste tegelaste lõpuansambli näol.

Otsekohe pärast «Jõuluööd» loob Rimski-Korsakov oma kuuenda ooperi — «Sadko». Seda ooperit alustas helilooja juba enne «Jõuluöö» lõpetamist, 1894. aasta suvel. Selle suve saatis Rimski-Korsakov mööda Vetšašas — ühes neist vanadest Peterburi ümbruse mõisatest, mis ta üüris endale tavaliselt suvekuudeks.

Lapsepõlvest armastatud Põhja-Vene loodus oli Rimski-Korsakovile tihti loomingulise inspiratsiooni allikaks. Eriti just siis, kui looduse kujud muutusid nii või

teisiti ta loomingu objektiks. Tuletagem meelde, kuidas innustasid teda Steljovo väljad ja metsad «Lumivalgekese» loomise aastal. Täpselt niisamuti soodustas olukord Vetšašas kõigiti «Sadko» loomistööd.

«Muidugi oli mul «Jõuluöö» komponeerimine esikohal, kuid siiski tuli mulle juba siis pähe uusi muusikalisi mõtteid «Sadko» jaoks... Meenub, et niisuguse materjali tekkimise kohaks oli mulle sageli pikk purre, mis viis kaldalt järvel asetseva ujulani. Purre läks läbi roo; ühel pool olid näha aias kasvavad suured pajud, teisel pool laius Pesno järv. See kõik soodustas kuidagi «Sadkole» mõtlemist.»

Suurem osa «Sadkost» on kirjutatud sellesamas Vetšašas järgmisel, 1895. aastal; mõned stseenid on lõpetatud 1896. aastal.

«Sadko» libreto kirjutas põhiliselt helilooja ise (konsulterides N. F. Findeiseni ja eriti V. V. Stassoviga). Libreto kirjutamisest võtsid osa Rimski-Korsakovi noored austajad. Neist tuleb esile tõsta haritud muusikaharrastajat V. I. Belskit, kellest saab sellest ajast peale Rimski-Korsakovi lähem abiline ooperite süžeede väljatöötamisel. Belski kirjutas libreto mitmele tähtsamale ooperile, mis Rimski-Korsakov komponeeris oma elu viimase kaheteistkümne aasta jooksul.

Rimski-Korsakov nimetas «Sadkod» ooper-böliinaks. Selleks annab põhjust eelkõige ooperi süžee. See on koostatud peamiselt sellesama Novgorodi külalise Sadko böliina mitmesuguste variantide järgi, mille teemale on 60. aastatel komponeeritud muusikaline pilt «Sadko». Libretos on kasutatud ka teisi böliinasid ja muinasjuttu Meretsaarist ja ülitargast Vassilissast.

Böliina ja muinasjutt on rahvapoeesia erinevad žanrid. Muinasjutus on valitseval kohal ainult fantastika, kuna böliinas esineb see tihti seoses (kas või teataval määral) konkreetse ajaloolise olukorraga; igal juhul võib böliina lugeja-kuulaja raskusteta kujutleda, et sündmused, millest böliina jutustab, toimuvad enam-vähem kindlal ajaloolisel epohhil. Kevadmuinasjutt «Lumivalgeke» erineb just sellepolest ooper-böliinast «Sadko».

«Lumivalgekese» tegevustik areneb olematus berendeide riigis eelajaloolisel (tegelikult väljaspool ajalugu olevale) ajal. «Sadko» tegevusajaks on määratud vene kristluse varajane epohh. Tõsi küll, Rimski-Korsakov ei püüa sugugi täieliku ajaloolise tõepärasuse poole, mistõttu ta lubab endale teadlikult igasuguseid anakronisme. «Sadkos» antud pilt Novgorodi elust pole ajalooline maaling (nagu on mässulise Pihkva pilt «Pihkvalannas»). Sellest hoolimata kerkib «Sadkos» meie ette tuntud muistne Novgorod oma rikaste kaubakülalistega (kaupmeestega), kirju käratseva rahvahulgaga, rändavate kerjustega, uljate laulikute-veiderdajatega ja sisseõitnud välismaalastega.

Rimski-Korsakov pidas vajalikuks näidata Novgorodi rahva sotsiaalset kihistumist. Ühel poolel on rikkad ning kõrgid kaubakülalised ja Novgorodi ülemad (staršina ja vojevood), teisel poolel aga «kehv kõrtsirahvas», «varata inimesed». Isegi süžeelises sõlmpunktis on vastandatud novgorodlaste kaks sotsiaalset kihti. Selle asemel, et ülistada külalisi, heidab noor kanneldaja Sadko neile ette laiskust. Novgorodi kaupmehed ei taha maha jätta harjunud kohti ja sõita kaugetesse maadesse. Sadko etteheited ei saavuta eesmärki, vaid ainult pahandavad külalisi, keda oli mõtelnud õpetada «lihtne kanneldaja, mitte kaubakülaline»; «aga kuidas saabki ta olla meiega võrdne!» Sündmuste edasisse arengusse segavad vahele võlujõud. Kaupmeeste poolt minema kihutatud Sadko on Ilmeni järve ääres. Järve kohale ilmub luikede ja hallide emapartide parv; sünnib «ime imeline»: luigid ja pardid moonduvad kauniteks neidudeks. Need on Meretsaari tütar, imeilus Volhova, ja tema õed ning sõbratarid. Ammust ajast on Volhovat kütkestanud kanneldaja laulud. Võlutud tsaaritari ilust, jääb Sadko hommikuni järve äärde. Koidikul lahkub Volhova Sadkost ja jätab talle võluingi: kui ta heidab võrgud Ilmeni järve, siis püüab ta kinni kolm kuldkalakest. Mõttesse vajunud Sadko pöördub tagasi koju, kus teda on terve öö oodanud ta nukrutsev naine Ljubava Buslajevna.

Ilmeni järve sadamas teeb Sadko Novgorodi ülematele ettepaneku kihla vedada: kui võrgud tõmbavad jär-

vest välja kolm kuldkalakest, siis peavad ülemad talle andma oma poed vääriskaubaga; kui aga võrkudes pole kalakesi, on ülematel õigus maha võtta tema pea. Ülbe kanneldaja väljakutse võetakse vastu: keegi pole järves näinud kuldkalakesi. Kuid kalakesed püütakse kinni ja ülematel tuleb loobuda poodidest ning muutuda kehvikuteks. Sadko annab suuremeelselt poed tagasi, ta on rikas ilma selletagi — kogu väljatõmmatud rikkalik kalasaak on muutunud hämmastatud rahvahulga silme all kullaks. Selle kulla eest varustab Sadko laevad kaupadega ja asub oma malevaga kaugemale reisile.

Kahe järgneva pildi sisu langeb üldjoontes kokku noorusaegse muusikalise pildi programmiga. Pärast palju aastaid kestnud meresõitu peatavad võlujõud Sadko laeva keset merd. Meretsaar nõuab ohvrit. Heidetakse liisku. Ohvriks osutub Sadko. Ta laskub mere põhja. Meretsaar võtab Sadko vastu ja annab oma tütre talle naiseks. Toimub Sadko ja Volhova laulatus: neid talutatakse ringi ümber remmelgapõõsa. Sadko laulab Tsaarile ülistuslaulu ning alustab seejärel tantsulugu. Selle helide saatel tantsib kogu veealune riik. Isegi Tsaar ei läbe paigal seista ja hakkab tantsima. Sellest meeletust veealusest tantsust tõuseb merepinnal torm. Tantsukeerises ilmub Vanake Võimas Vägilane (bõliina järgi — püha Nikolai, Novgorodi kaitsja).

Äkki lööb vanake kandle Sadko käest maha, ja samal momendil katkeb tants. Vanake võtab Meretsaarilt võimu vete üle, Sadkod ja Volhovat käsib ta aga tõusta merepinnale.

Lõpupilt kujutab Ilmeni järve kallast. Volhova laulab magavale Sadkole lahkumise eel hällilaulu, hajub siis uduna ja muundub jõeks. Võlukütkeist vabanenud Sadko kohtub rõõmsalt Ljubavaga. Mööda jõge liiguvad Sadko laevad. Hämmastatud novgorodlased tervitavad Sadkod ja ta malevat.

«Oma olemuselt ei esita «Sadko» bõliinalik ning fantastiline süžee puhtdramaatilisi pretensioone; siin on seitse muinasjutulist, eepilise sisuga pilti.» Nagu tavaliselt, nii avab Rimski-Korsakov ka siin väheste

sõnadega tabavalt oma loomingu olemuse. Ja tõesti: dramaturgiline «aeglus», mis on üldse omane Korskovi ooperitele, läheneb «Sadkos» peaaegu staatikale.

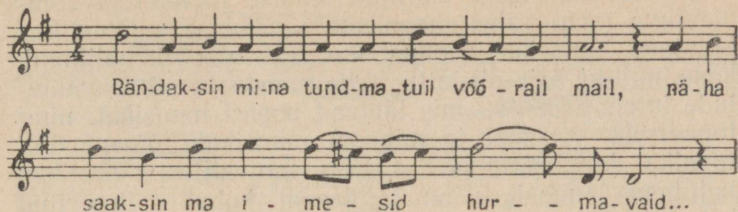
Üksikute stseenide maalilisus, nende järjestuse hoolikalt läbimõeldud kontrastsus on «Sadko» dramaturgia alus ja tugev külge. Sellest ongi tingitud sissejuhatavate episoodide rohkus, mis vastuvaidlematult pidurdab tegevust, kuid rikastab seda eredate värvidega. Selliste sissejuhatavate episoodide näiteks on väga populaarsed välismaalastest külaliste jutustused — India, Varjaagi ja Vedenetsi külalise laulud.

Suurepäraselt on «Sadkos» välja töötatud massistseenid — kaubakülaliste pidusööming (esimene pilt) ja eriti väljakustseen (neljas pilt) erisuguste tegelaste elava vaheldumisega.

Ulipeene stiilitundjana ja meistrina, kes valdas kindlalt oma kunsti kõiki vahendeid, ei saanud Rimski-Korskovi muidugi Novgorodi külalisest kirjutatud ooperi «bõliinalikkust» redutseerida ainult dramaturgiliseks struktuuriomaduseks. Muusikalise stiiliga on «Sadko» bõliinalik karakter antud peaaegu jõulisemalt kui ooperbõliina dramaturgilistes printsiipides. «... See, mis eraldab mu «Sadkod» minu kõikidest teistest ooperitest, aga võib-olla mitte ainult minu oopereist, vaid ooperitest üldse, on bõliinalik retsitatiiv... Ooperbõliina ja peamiselt Sadko enda retsitatiiv on oma sisemise ülesehituse teatava ühekülgsuse juures enneolematult omapärane. See retsitatiiv ei ole kõnekeel, vaid meenutab tinglikult väljakujunenud bõliinalikku jutustamisviisi või leelutamist, mille algkuju võib leida Rjabinini ¹ bõliinade deklameerimisviisis. Kuna see retsitatiiv läbib punase niidina kogu ooperi, siis annab ta tervele teosele rahvusliku bõliinaliku karakteri, mida võib täielikult hinnata ainult vene inimene.»

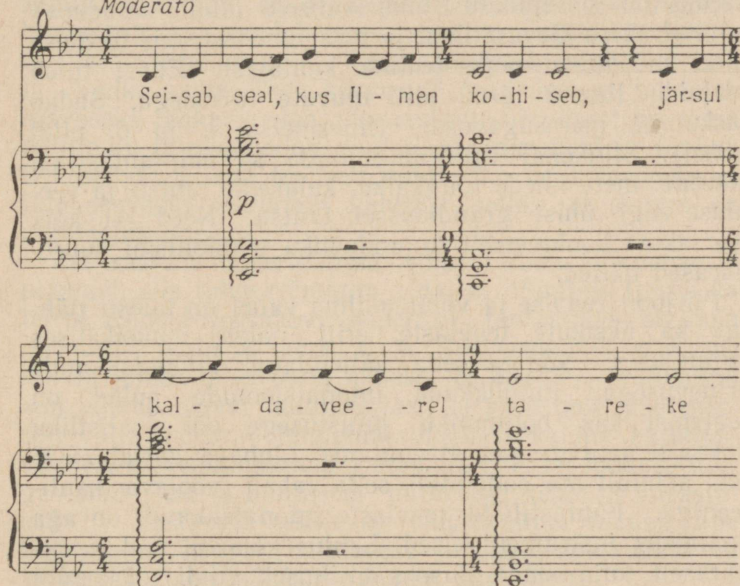
«Bõliinaliku leelutamise» oivaliseks näiteks on Sadko rütmiline jutustus:

¹ G. G. Rjabinin — bõliinade jutustaja, rahvalaulik, pärit Onega piirkonnast — esines Peterburis 60. aastatel ja äratas oma esinemistega muusikamaailma huvi bõliinade lauluviiside vastu.



Rän-dak-sin mi-na tund-ma-tuil vöö - rail mail, nä - ha
saak-sin ma i - me - sid hur - - ma-vaid...

Teiseks näiteks on noore kanneldaja Nežata böliinad; neist on eriti tähelepanuväärne ja laialt tuntud teine böliina «Seisab seal, kus Ilmen kohiseb», mille saade on pidulik ja kandlepärane:

Moderato


Sei-sab seal, kus Il - men ko - hi - seb, jär-sul
kal - - da - vee - - rel ta - re - ke

Böliinalik stiil tungis ka kooriepisoodidesse: kuulus koorihümn «Kõrgus» on näiteks kirjutatud böliina laulviisi transformeeritud teemale Kirša Danilovi kogumikust.

«Sadkos» saavutab kontrast reaalse (maise) ja võlu-
maailma (vee) vahel enneolematu reljeefsuse. Olustikku
kujutava muusika moodustavad rahvalik ja bõliinalik
kõne, millest äsja oli juttu; selle moodustavad rahvalau-
lude intonatsioonid, mis läbivad ooperi muusikat, ning
tonaalsele (mažoor ja minoor) muusikale omane dia-
toonika domineerimine. Ooperi fantastilist ainestikku
kujutavas muusikas on valitseval kohal rafineeritud
kõlad, keerulised ja uued tonaalsed kujunemised, ning
peen ja koloriitne orkestristiil. Olustikumuusikas on
kõik selge, kõik seisab kindlalt maa peal; veeimede
muusikas on kõik kõikuv, ebakindel, viirastuslik...
Nagu Rimski-Korsakovi juures tavaliselt, nii ei ole ka
«Sadkos» fantastika alati eraldatav maalilisusest.
Geniaalne sissejuhatus «Ookean-sinimeri» (selle alg-
kujuks on sissejuhatus muusikalisele pildile «Sadko»)
kõneleb mere ülevast ilust ja neist imedest, mis üksteise
järel mööduvad ooper-bõliina kuulajast. Edasi tuleb
mainida Ilmeni järve pilti ujuvate luikedega, Sadko
laskumist meresügavusse (intermetso 5. ja 6. pildi
vahel). Siinkohal tuleb meenutada ka puhtfantastilisi
stseene: mere imede rongkäiku, kalakeste tantsu ja vee-
aluse riigi ühist grandioosset tantsu. Need on kõik
Korsakovi konkreetsetl kujundusliku sümfonismi suure-
pärased näited.

Piirjoon reaalse ja võlumaaailma vahel on täiesti näh-
tav ka üksikute tegelaste, eriti naiste muusikalises
kujunduses. Siin on seda väljendatud intonatsioonide
erinevusega. Inimlikkude intonatsioonide puhul on
tegemist kas bõliinaliku jutustusega või realistliku
vokaalse laulvusega. Meenutame Ljubava aariat («Õõ
läbi asjatult ma oodand») selle vabalt voolava kanti-
leeniga. Fantastiliste tegelaste intonatsioonid on aga
enamikus instrumentaalsed. Laulus kõlavad nad suure-
päraselt, kuid nende aluseks on ilmselt viiuli või koguni
Rimski-Korsakovi poolt eriti armastatud puupil-
lide «mittevokaalne» virtuooslikkus. Ooper-bõliinas on
selliseks «instrumentaalse vokaalsuse» näiteks Vol-
hova «hõiked» Sadkole (teine pilt, Ilmeni järve
kaldal):



Kui Rimski-Korsakov jagab muusika «fantastiliseks» ja «reaalseks», siis kasutab ta neid kaht muusikalise kõne süsteemi mitte ainult võlumaailma vastandamiseks maisele, vaid ka nende lähendamiseks teineteisele. Volhova on esimeses pildis veetaluse riigi kehastus. Ta laul on selles pildis täielikult «instrumentaalne» ja seal puudub emotsionaalne soojus. Lõpupildis on Volhova teistsugune. Temas leegitseb inimlik armastus Sadko vastu. Teda kurvastab teadmine, et tal tuleb igaveseks lahkuda oma armastatust. Seepärast on tema häällaulu intonatsioonid laululised, inimlikud ja soojad. Orkestrisaade oma tõeliselt nõidusliku helikoloriidiga ei jäta seevastu kuulajale kahtlust selles, et stseen on muinasjutuline.

Kui rääkida ooper-böliina võlumaailma ja «maisest» plaanist, siis tuleb rõhutada seda, et «Sadko» (nagu ka teiste Rimski-Korsakovi ooperite) fantastikal on oma olemuselt realistlik alus. V. A. Zuckermannil on õigus, kui ta juhib tähelepanu sellele, et «Sadko» võlukujud «on võetud slaavi mütoloogiast, et neid pole vägivaldselt välja mõelnud luupainajalikkusele kalduv kujutusvõime», et «võlumaailma kangelased... on looduse hingestatud jõud ja nähtused, mitte aga kehatud viirastused»¹. Vastavalt sellele on võlumaailma muusikaline kujutamine kaugel haiglasest jubedusefantastikast ja kütkestab alati oma kõrge kunsti õilsa iluga.

Pöördume tagasi Rimski-Korsakovi ooper-böliina dramaturgia juurde. Kui me ei tungi detailidesse ja peatume «Sadko» ehituse sellel iseärasusel, mida ees-

¹ V. Zuckermann. Böliinaliku ooperi «Sadko» süžest ja helikeelest. «Sovetskaja Muzōka», 1933. nr. 3.

pool mainisime, siis võime esimesel pilgul lugeda seda ooper-böliina põhiliseks dramaturgiliseks puuduseks. Kui loetleda kõik ooperi stseenid, mis üksteisele järgnevad kiiresti ja tihtipeale ilma range loogilise järjekindluseta, võib kergesti jõuda järeldusele, et «Sadko» on «mosaiikne» ooper ja et tal puudub terviklikkus. Ometi pole ükski tähelepanelik «Sadko» kuulaja sellele järeldusele jõudnud. Asi seisab selles, et libreto dramaturgia ei ammenda ooperi dramaturgiat. Kui analüüsida ooperi dramaturgilist plaani ainult sõnalise teksti järgi, siis võib kergesti eksida, sest ooperi tegevust pole võimalik mõista (igal juhul mitte õieti mõista) ilma muusikata.

Rimski-Korsakov käsitleb ooperit eelkõige muusikateosena. Kunstilist terviklikkust püüab ta saavutada just muusikaliste vahenditega. See terviklikkus seisab esmajoonel temaatilise materjali ühtsuses (suguluses); selle all mõeldakse peamiselt Rimski-Korsakovile omast juhtmotiivide süsteemi. «Sadkos» ei ole see nii välja arendatud nagu «Lumivalgekeses», kuid siiski seob ta ooperi muusikalise koe väga kindlalt ühte. Eriti tähtis on «Ookean-sinimere» juhtmotiivi osa. Meenutagem muuseas, et see juhtmotiiv koos mõnede teiste muusikaliste teemadega on kandunud ooper-böliinasse noorusaegsest sümfoonilisest pildist.

Juhtmotiivide süsteem on üks tähtsamaid, kuid mitte ainuke Rimski-Korsakovi ooperistiili sümfoonilisuse avaldusi. Teel ooperivormi sümfoniseerimise poole on «Sadko» Rimski-Korsakovi loomingus üheks tähtsaks etapiks, mis valmistas ette selliste esmaklassiliste «sümfooniliste ooperite» ilmumist, nagu «Muinasjutt tsaar Saltaanist», «Jutustus Kiteži linnast» ja «Kuldkikas».

Kui me räägime ooper-böliina sümfoonilisusest, siis ei pea me silmas mitte iseseisvate orkestriepisoodide olemasolu (neid pole «Sadkos» kuigi palju) ja isegi mitte orkestrivärvide osatähtsust (mis on tõesti suur), vaid kõneleme ooperisse tunginud sümfoonilise mõtlemise põhiprintsiipidest. Mida siin mõeldakse, see selgub Rimski-Korsakovi alljärgnevatest sõnadest, mis puudutavad väljakustseeni ooper-böliina neljandas

pildis: «Lavalist elevust, tegelaste ja gruppide, nagu näiteks rändavate kerjaste, skomorohhide, tarkade, kloostriülemate, lõbusate naiste jne. vaheldumist ja nende üheaegset esinemist, mis on seoses selge ja ulatusliku sümfoonilise vormiga (midagi rondotaolist), peab nimetama õnnestunuks ja uueks.» Need sõnad iseloomustavad mitte ainult väljakustseeni, vaid selgitavad teatud määral Korsakovi ooperite (eriti hilisemate) ülesehituse põhimõtteid.

Loomingulise mõtte elujaatav selgus tingis Rimski-Korsakovil alati niisamasuguse selguse, täiuse ja range loogilisuse ka muusikalises struktuuris. Vormi harmoonilisus on peaaegu kõigi Rimski-Korsakovi teoste, sealhulgas ka ta ooperite iseloomulik omadus. Seadnud endale sihiks ulatuslikult arendatud ja täiuslikud ooperivormid, kannab Rimski-Korsakov ooperisse üle seaduspärasused, mis on tüüpilised instrumentaalmuusikale, ja kasutab instrumentaalmuusikas väljakujunenud kompositsioonilisi skeeme (peamiselt rondo ja sonaadi mitmeid liike). Teisest küljest kasutab ta rahvaliku poeesia, vene muinasjutu ja vene laulu struktuurseid põhimõtteid (varieerimise, sümmeetria ja kordamise mitmesuguseid viise), ja just sellest tulenebki detailide hämmastav harmoonilisus ja viimistletus.

Sümfoonilisus lähendab «Sadkod» autori hili-sematele ooperitele. Ka oma eelkäijatega on ooperbõliinal palju ühist. Ühised pole mitte ainult süžee ja muusika kõige sügavamad rahvuslikud juured, vaid ka mõned Rimski-Korsakovile armsad lavakujud, mis on «Sadkosse» võetud varasematest ooperitest, mõistagi üsna transformeeritud kujul.

Keeruka ja väga omapärase laulja, meresõitja ning seiklusteotsija Sadko kuhu enese tähtsusest oli juttu ühenduses sümfoonilise pildiga. Öeldut kordamata pöörame tähelepanu joontele, mis lähendavad Sadkod Leelile. Mõlemad on kunsti, kunstiloomingu jõu kandjaks. Paralleele on võimalik tõmmata ka detailides: nagu Leeli laulud kutsusid Lumivalgekese inimeste hulka, nii kütkestasid Sadko laulud veealuse tsaaritari.

Sellest tuleneb järgmine paralleel Lumivalgekese ja

Volhova vahel. Nende sarnasus on hämmastav. Puutunud kokku inimliku maailmaga ja hakanud armastama inimest, hukkub niihästi Volhova kui ka Lumivalgeke ning mõlema hukkumine on inimestele kasulik: Lumivalgeke surm vabastab berendeid Jarilo vihast, Volhova surm kingib kauplevale Novgorodile nii vajaliku jõe. Võib-olla pole päris juhuslik ka järgmine, tavaliselt tähele panemata jäetav üksikasi — Volhova ja ka Lumivalgeke ei sure selle sõna tavalises mõttes, nad kaovad, ja sealjuures peaaegu ühesuguselt: Lumivalgeke sulab, Volhova hajub uduna ja muutub jõeks. Tegelikult pöörduvad mõlemad tagasi vee rüppe, millest nad on sündinud, selle loodusjõu rüppe, mis võib olla inimesele ähvardav, kuid ilma milleta pole mõeldav tema olemasolu.

Järelikult on siin ühe ja sellesama müüdi erinevad kehastused¹.

Järgmine paralleel esineb Rimski-Korsakovile tüüpiliste naiskujude olemasolus. Assafjev nimetab «naise hinge lüürikaks» seda Korsakovi naiskujude galeriid, mis algab Olgaga «Pihkvalannas» ja lõpeb Fevroniaga «Kitežis».

Elus esineb ka teistsugust tüüpi vene naisi, kui on need, keda Rimski-Korsakov kirjeldab sellise armastusega. Kuid tema naised, kes kütkestavad neitsiliku puhuse, hingelise pehmuse ning samal ajal meelegendusega ja valmisolekuga eneseohverduseks, on vene naised. Eriti tuleb tähele panna tema «naiskujude paarilisust» (B. V. Assafjevi väljendus), kusjuures üks naiskuju on tavaliselt realistlik, olustikuline, teine aga sageli fantastiline, muinasjutuline. Esimeses kujus domineerib enamasti elujanu, teises fataalne hukkumisaimus ühes õrna, hapra naiselikkusega. See kõrvutamine on esimest korda antud «Maiöös» (Hanna — Pannotška), seda on korratud «Lumivalgekeses» (Kupava — Lumivalgeke), osaliselt ka «Mladas» (Voislava — Mlada)

¹ Me muidugi ei väida, et Rimski-Korsakov Volhovat luues teadlikult kordas müüti Lumivalgekesest; on küllalt sellest, kui konstateerime, et ta loominguline mõte liikus siin samas suunas.

ja seejärel «Sadkos» (Ljubava — Volhova). See ei kao edaspidi, kuigi modifitseerub küllaltki oluliselt. Juhime tähelepanu Tsaaritarile ja Kaštšejevnale «Surematus Kaštšeis». «Tsaari mõrsjast» on fantastika muidugi välja jäetud. Kuid kas ei teki ägeda Kupava kõrvutamise Ljubašaga iseenesest ja kas Marfa, kes sureb oma armsamale mõeldes, ei tuleta meile meelde Lumi-valgekest?

«Sadko» võrdlemine teiste ooperitega selgitab meile mõningaid Rimski-Korsakovi ooperiloomingu üldisi tendentse.

«Sadko» iseloomustust on otstarbekohane lõpetada järgmiste ridadega «Kroonikast»: ««Mlada» ja «Jõuluöö» olid mulle nagu kaks suurt etüüdi, mis eelnesid «Sadko» loomisele, sest kujutades endast originaalse süžee ja ilmeka muusika kõige laitmatumat harmoonilist ühendamist, lõpetab viimane mu ooperialase tegevuse keskmise perioodi.»

XI

Rimski-Korsakovi ooperite lavaline saatus oli kaua aastaid seotud Peterburi keiserliku ooperiteatriga. Ei saa öelda, et teatri juhtkond oleks Rimski-Korsakovile osutanud erilist tähelepanu, kuid tema loomingut ei ignoreeritud kaugeltki mitte ja kõik tema viis esimest ooperit nägid rambivalgust Mariinski Teatri laval. Teater võttis ooperid vastu kohe pärast nende valmimist ja lavastas need üsna pea. A. N. Rimski-Korsakov väidab, et Nikolai Andrejevitš arvestas oma ooperite kirjutamisel isegi Peterburi lava ja lavajõude ning koguni «õppis kirjutama Mariinski Teatri viletsa akustika jaoks». Ometi ei tundnud Rimski-Korsakov oma vahekorra Mariinski Teatriga kunagi täielikku rahuldust.

Teatri peakapellmeister ja oma seisundi tõttu ühtlasi teatri kunstiline juht E. F. Napravnik on läinud vene muusika ajalukku kui väljapaistev dirigent, hea helilooja ja energiline, laitmatult aus muusikategelane. Napravnik elas ja töötas küll Peterburis, kuid kuulus nii oma loomingu olemuse kui ka sümpaatiate poolest pigem

Moskva koolkonda. Tšaikovski muusika oli talle lähedane, «uue vene koolkonna» heliloojate looming aga jäi talle tegelikult võõraks.

Sellest hoolimata ei olnud Napravnik kunagi Rimski-Korsakovi ooperite lavastamise vastu ja isegi dirigeeris neid (nagu juba märgitud), pidades ilmselt oma kohustuseks anda avaldumise võimalusi uue vene muusika igasugustele vooludele.

Kuid üks asi on kohuse täitmine, teine asi aga loov muusika sisusse tungimine. Rimski-Korsakovi ooperite esitamine Mariinski Teatris ei rõõmustanud nende autorit hoopiski mitte. «Detsembris algasid «Lumivalgekese» orkestriproovid. Napravnik nõudis paljude kärbeta tegemist... Mis parata? Tuli välja kannatada!» Seda liiki märkusi kohtame «Kroonikas» peaaegu iga uue lavastuse puhul. Napravnikut kui orkestrijuhiti iseloomustab Rimski-Korsakov seoses «Lumivalgekese» etendustega Moskvast.

«Moskvast läks «Lumivalgekese» etendus oivaliselt, olgugi et orkester ei koosnenud nii valitud jõududest ja dirigendil (I. K. Altani. — A. S.) ei olnud kuigi suurt autoriteeti muusika alal. Peterburis aga möödus etendus oma kroonulikult kiirustavate tempode ja vastikute kärbetega kuivalt ning elutult, hoolimata vilunud ning suurepärasest orkestrist ja dirigendist, kel on väga suur autoriteet nii publiku kui ka orkestrantide silmis. Hakkasin lihtsalt vihkama Peterburi ja tema «suurt käsitöölisi», nagu V. Stassov Napravnikut nimetab... Selle «suure käsitöölise» hindamatu väärtus seisab haigluseni teravas muusikalises kuulmises, ja tema võime tabada vigu ning neid otsekohe korrektuurproovides ära parandada on tõesti imetlusväärne. Kindel iseloom, täpsus, ilus löök ja eksaktsed sünkoobid on samuti tema häid omadusi. Kuid mis veel? Veel on — mõnikord võimatult kiired tempod, metronoomiline monotoonsus, igasuguse pehmuse ja ümaruse puudumine tempode muutmisel, ja kõige lõpuks pole esitusviis kunsti-pärane.»

Oleks kerge tõestada, et Rimski-Korsakovi antud iseloomustus on ühekülgne, et Napravnik ei esitanud mitte

kõiki heliloojaid «kuivalt ning elutult»¹, kuid see ei kuulu meie ülevaate ülesannete hulka. Meile piisab konstateerimisest, et Rimski-Korsakovi ooperid ei leidnud Mariinski Teatris tavaliselt ei täisväärtuslikku muusikalist ega ka lavastuslikku kujundust.

Needki Rimski-Korsakovi kaugeltki mitte ideaalsed suhted Mariinski Teatriga katkevad üheksakümnendail aastail. Mariinski Teater oli suuremal määral kui ükski teine vene ooperilava sõltuv õukonnast ja sellele lähedastest ringkondadest. Rimski-Korsakovil tuli seda korduvalt kogeda. Ta kirjutab «Mlada» lavastamise puhul: «Kunsti vastu ükskõikne, loid ja tähtis abonementidega publik (s. t. peamiselt Peterburi aristokraatia ja kõrgemad riigiametnikud — A. S.), kes tuli teatrisse ainult sissejuurdunud harjumusest, et ennast näidata ja lobi seda kõigest peale muusika, tundis minu ooperi ajal surmavat igavust. Harilikule publikule aga etendati ooperit ainult kaks korda; mispärast — jumal seda teab! Võib-olla sellepärast, et lauljatel oli selles vähe menu, aga võib-olla ka sellepärast, et ooper ei huvitanud kõrgemat õukonda... Kuulsin, et kõrgema õukonna ministri-le mu ooper ei meeldinud, ja sel asjaolul on direktiooni silmis suur tähtsus.» Selle tagajärjel kadus «Mlada» kiiresti repertuaarist, hoolimata edust abonementideta publiku hulgas.

Veel rohkem õõnestas Rimski-Korsakovi suhteid keiserliku teatri juhtkonnaga skandaalne lugu, mis kaanes «Jõuluöö» esietendusega Mariinski Teatris 21. novembril 1895. a. Napravniku juhatamisel. Tsensuur ei lubanud ooperit etendada, sest laval figureeris määrustevastaselt «keiserlik isik Romanovite dünastiast» — keisrinna Katariina II.

Samal ajal, kui olid käimas läbirääkimised tsensuuriga, kutsus õueminister krahv I. I. Vorontsov-Daškov Rimski-Korsakovi enda juurde ja tegi talle ettepaneku üle võtta kapellmeistri koht ja asendada erruläinud

¹ On näiteks teada, et Tšaikovski kuues sümfoonia võlgneb oma esimese edu Napravnikule (millest kõneleb muide ka Rimski-Korsakov ise); kuid selleks, et hästi juhata da kuuendat sümfooniat, ei piisa, kui ollakse «käsitööline», olgugi kas või väga «suur käsitööline», selleks tuleb olla suur kunstnik.

Balakirevi. Rimski-Korsakov ei võtnud seda ettepanekut vastu, kuid kasutas juhust, et paluda ministrilt abi tsensuuriga tekkinud raskustest ülesaamiseks. Vorontsov-Daškov sai tsaarilt eriloa ja ooper lavastati. Kuid peaproov kutsus välja päris skandaali. Suurvürstid, kes olid pahandatud keisrinna lavaletoomisest — ja pealegi samas pildis kuradiga! — pöördusid kaebusega tsaari poole. Viimane ühines suurvürstide arvamusega ja libretos tuli teha muudatus: keisrinna asendati Potjomkiniga.

«Muidugi tuli välja midagi muud, kui ma olin kavatsenud,» kommenteeris seda vahejuhtumit Rimski-Korsakov, «asi kukkus välja rumalasti; kuid kõige totramast küljest näitasid end just kõige kõrgemad ja alamad tsensorid ise, sest keisrinna garderoobis osutus peremeheks tema hiilgus.» — «Sellest peale,» lisab Rimski-Korsakov, «muutus tunduvalt Vsevoložski suhtumine minusse ja minu teostesse.»

Rimski-Korsakovi kahe järgneva töö saatuse oli nähtavasti teatrite direktori muutunud suhtumise otseseks tulemuseks. 1895. a. lõpul asub Rimski-Korsakov uuesti ümber orkestreerima ja ümber töötama «Boriss Godunovi». Rimski-Korsakovi ettepanekule «Borissi» uue redaktsiooni lavastamiseks Mariinski Teatris vastas Vsevoložski puiklevalt, kuid lubas teha tsaarile vastava ettekande. Tsaar andis Vsevoložski sõnade järgi järgmise vastuse: «Ei, seda ooperit pole esialgu vaja, see kõik on ju Balakirevi koolkonna muusika!»

Samasugune saatuse tabas ka «Sadkod». 1896. a. ¹ sügisel esitas Rimski-Korsakov «Sadko» keiserlike teatrite direktsioonile. Kuulamas olid Vsevoložski, Napravnik ja veel mõned direktsiooni kuuluvad töötajad ning näitlejad. F. M. Blumenfeldi mitte just hiilgavas esituses ei jätnud ooper head muljet. «Nähtavasti ei saanud kuulajad midagi aru ja ooper kellelegi ei meeldinud. Napravniku nägu oli sünge ja pahur... Vsevoložski silmis kukkus minu ooper ilmselt läbi.»

¹ «Kroonika» järgi sündis see 1897. a. sügisel. Kuid kõigi hiljem äratoodud andmete põhjal leidis mainitud episood aset just 1896. a. sügisel. Selliseid ebatäpsusi (tavaliselt umbes ühe aasta võrra eksimist) esineb «Kroonikas» korduvalt.

1896. a. lõpul näis «Sadko» lavaletoomise küsimus võtvat teise pöörde. G. P. Kondratjev (režissöör), O. O. Paletšek («lavaõpetaja» ning Mariinski Teatri mõjukas näitleja) ja Napravnik nõudsid Vsevoložski juba kavandatud eitava otsuse läbivaatamist. «Täna ta (I. A. Vsevoložski — A. S.) oli minu vastu lahke ja armastusväärne ning ütles, et ooper võib minna. Muidugi oleneb lõplik otsus keisrist, kellele repertuaar esitatakse kinnitamiseks; igatahes selgus, et direktsioon tahab ja kavatseb ooperit lavastada... Ja nii pöördus kõik paremuse poole...» (N. A. Rimski-Korsakovi kirjast V. I. Belskile).

Nikolai Andrejevitši lootused ei täitunud. Kui tsaar 1897. aasta jaanuaris Vsevoložski poolt esitatud lähema aja lavastuste plaani läbi vaatas, tõmbas ta sellest maha «Sadko», soovitades direktsioonil selle asemele otsida midagi «lõbusamat».

Mariinski Teatri ukсед jäid Rimski-Korsakovi uutele teostele kauaks ajaks suletuks. Siitpeale otsustas Nikolai Andrejevitš «jätta (keiserlike teatrite — A. S.) direktsiooni rahule ja teda mitte kunagi enam häirida oma ooperite pakkumisega».

Terve rida aastaid esitatakse Rimski-Korsakovi uusi oopereid eralavadel. Peterburis etendas selles mõttes teatavat osa «St. Peterburi Muusikaringide Ühing», mille 90. aastail organiseeris rühm haritud muusikaharrastajaid, kes enamikus olid asjaarmastajad. Aastal 1895 tõi ühing uues, lõplikus redaktsioonis lavale «Pihkvalanna» ja 1896. aastal «Boriss Godunovi» Rimski-Korsakovi redaktsioonis. Ooper-böliina «Sadko» lavastamise mõte jäi ühingul teostamata.

«Sadko» toodi Esposito juhatusel lavale 26. detsembril 1897. aastal Moskvas Mamontovi Teatris.

Rikas metseen S. I. Mamontov oli kirglik ja vaielamatult andekas kunstiharrastaja, eelkõige vene kunsti alal, ja nimelt kahes suhtes. Tema ümber koondusid silmapaistvad vene maalikunstnikud Repin, V. Vasnetsov, Polenov, Korovin, Serov, Vrubel ja Levitan, kes töötasid pikka aega tema Moskva-lähedases mõisas Abramtsevis.

Mamontovi teiseks kiindumuseks ja energia kesken-

damise punktiks oli ooperiteater, mille ta asutas Moskvas ja mis andis etendusi Solodovnikovi Teatri ruumides (praegu Riikliku Akadeemilise Suure Teatri filiaal). Mamontov tõmbas oma teatrisse tööle kaasa ka talle lähedasi maalikunstnikke.

Mamontovi Teatris kohtas Rimski-Korsakov oma ooperite naisosade silmapaistvat esitajat. See oli N. I. Zabela, kes laulis «Sadkos» Volhova osa ja hiljem naispeaosi mitmes teises Rimski-Korsakovi ooperis. Meenutagem samuti, et Mamontovi Teatris hakkas silma paistma ooperilava suur geenius Šaljapin, kes laulis ka mõnedes Rimski-Korsakovi ooperites.

Mamontovi Teatri tähtsusest vene ooperile ja Rimski-Korsakovile kõneleme B. V. Assafjevi sõnadega: «Vene maalikunstnikud eesotsas Vrubeliga said kõige paremini ja varem kui teised aru Rimski-Korsakovi muusikalis-dramaatiliste otsingute ja kujunduste suurepärasest mõttest. Ma mõtlen siin just Mamontovi Ooperiteatrit Moskvas, mille püüdlused olid oma olemuselt väga lähedased hilisematele, K. S. Stanislavski seisukohtadele... Ühelt poolt oli Mamontovi Teater vajalik Rimski-Korsakovile, soodustades tema ooperiloomingu populariseerimist Moskvas ja aidates üldsusel sellest aru saada, mille tulemusena tema looming levis üle kogu Venemaa; teiselt poolt — nüüd on see täiesti selge — vajab teater Rimski-Korsakovi muusikat ja muusikalisi lavakujusid kui läbi ja läbi venepärase sisuga stiimuleid kogu ooperiteatri ja eriti dekoratsioonide stiili uuendamiseks.»¹

Kõige selle juures ei olnud aga ettekanne tervikuna mitte alati vajalikult kõrgel tasemel. Mamontov, kes küll tõesti kunsti armastas, jäi ikkagi diletandiks, kel ei puudunud ka need põlised kaupmehelikud jooned, mis on nii tabavalt koondatud vormelisse «ära hakka vastu mu volile!» — «Kaupmehe asi» — kirjutab Rimski-Korsakov «Lumivalgekese» halva etenduse puhul tigidalt. «Ma... pörkasin kokku oinalikult kangekaelse enesearmastusega» (kirjadest Kruglikovile). Mamontovi mainitud omaduste üheks tulemuseks oli «Sadko» lavale-

¹ B. V. Assafjev. N. A. Rimski-Korsakov. M.—L. 1944.

toomine üsna viimistlemata kujul. Rimski-Korsakovil tekkis Mamontoviga lahkarvamusi (mis viisid välja teravate kokkupõrgeteni) ka seoses osade jagamisega, sest Mamontov juhendus siin tihti motiividest, millel polnud midagi ühist kunstiliste kaalutlustega.

Rimski-Korsakovi suhted «Moskva Eraooperiga» (nii nimetati Mamontovi Teatrit) muutusid normaalseks alles pärast seda, kui teater muudeti näitlejate osauhin- guks, mida hakkas juhtima M. M. Ippolitov-Ivanov.

Pärast «Sadkod» toimusid «Moskva Eraooperis» «Mozart ja Salieri», «Bojaarinna Veera Šeloga», «Tsaari mõrsja», «Muinasjutt tsaar Saltaanist» ja «Surematu Kaštšei» esietendused. Uue lavalise kehas- tuse said siin ka mõned Rimski-Korsakovi varasemad ooperid.

XII

Rimski-Korsakovi ooperite lavaletoomise looga kal- dusime pisut kõrvale tema loomingulisest eluteest. Pöördume tagasi 1897. a. alguse juurde. Sellest ajast on pärit järgmised read: «Ma ei ole ammu enam loonud romansse. Aleksei Tolstoi luuletustele kirjutasin ma neli romanssi.» Ja pisut edasi: «...Lõin ühe romansi teise järel A. Tolstoi, Maikovi, Puškini ja teiste sõnadele. Suvitama sõitmise ajaks oli mul valmis juba paarkümmend romanssi.»

Kiindumus romansilüürika vastu kestis kogu 1897. aasta ja haaras ka osa järgmisest, 1898. aastast. Kokku kirjutas ta sellel ajavahemikul 47 romanssi, kogu eelnenud aja jooksul aga ainult 32. Järelikult oli 90. aastate lõpp Rimski-Korsakovi romansiloomingu õitse- ajaks. Edaspidi ta selle žanri juurde tagasi ei pöördi.¹

¹ Kronoloogiliselt jaguneb Rimski-Korsakovi romansilooming kolme perioodi: esimesed 23 romanssi on kirjutatud 1865.—1870. a., järgmised 9 romanssi ajavahemikul 1877—1883 ja lõpuks viimased 47 romanssi, nagu juba mainitud, 1897.—1898. aastal. A. 1897 on kirjutatud ka mõned vokaalduetid ja kaks vokaaltriot. Keskmise perioodi romansid on vähem õnnestunud ja nad on oma stiililt lähedased varasematele romanssidele. Selle tõttu võib tegelikult rääkida kahest Rimski-Korsakovi romansside rühmast: aastatel 1865—1883 ja aastatel 1897—1898 kirjutatud romansid.

Esimesel pilgul võib paista, et Rimski-Korsakovi romansside ja ooperiloomingu vahel on väga vähe ühist. Tõepoolest, tema romanssides puuduvad peaaegu täielikult muinasjutulised teemad, fantastiline koloriit, ei ole ka originaalseid rahvalaululisi meloodiaid ega neile lähedasi laule (nagu näiteks Tšaikovskil «Kas ei kasvanud ma põllul rohuna»).

Sellest hoolimata ei ole raske märgata seda ühist, mis seob Rimski-Korsakovi romansse ja ooperi- ning sümfoonilist loomingu.

Kõigepealt on romanssides tunda Rimski-Korsakovi lüürika üldist laadi, mis on tavaliselt rõõmsalt-vaatlev ja tagasihoidlik ega taotle emotsionaalset kasvu või dramaatilisi kulminatsioone (nagu näiteks Tšaikovski lüürika). Selgus ja sisemaailma harmoonilisus on valitsevaks emotsionaalseks tooniks Rimski-Korsakovi vokaallüürikas, eriti 90. aastate romansiloomingus.

Huvitav on see, et Rimski-Korsakovi lüürika on romanssides kinnisem kui ooperites. Olga või Marfa, Volhova või Lumivalgekese partiide lüürilistes episoodides on lüüriline hoovus võimsam ja laiem kui romanssides. See on seletatav Rimski-Korsakovi pisut kinnise iseloomuga. Tal oli kergem anda tunnetele vabadust, kui ta kõneles teistest (ooperis), mitte iseendast (romanssides).

Rahvalaulu motiivid, mis on nii karakterised Rimski-Korsakovi ooperistiilile, elavad ka tema romanssides, kuigi nad siin on peidetud sügavamale ega ole nii märgatavad. Kahtlemata on vene rahvalaulust Rimski-Korsakovi romanssidesse tulnud muistsed laadid, mis annavad muusikale rahvusliku ja pisut arhailise värvingu. Suurema raskuseta on tuntavad ka üksikud rahvalaulude intonatsioonid. Ei tohi unustada, et Rimski-Korsakovi romansilüürikas elustusid uuesti vene luule esmaklassilised teosed — Puškini, Lermontovi, Aleksei Tolstoi, Feti ja Maikovi luuletused.

Rimski-Korsakov, kes on sümfoonilises ja ooperimuusikas muusikalise maalingu ületamatu meister, toob maastikumaali ka romansilüürikasse. Muidugi on maalilisuse tähendus siin teistsugune. «Ookean-meri»

«Sadkos» või tormine meri «Šeherezades» on «helidega maalitud» pildid, milles autori isiksust pole esiplaanil; ta on nagu kõrvale tõmbunud, andes kuulajale võimaluse vaimustust tunda looduse majesteetliku ning ähvardava ilu üle. Kuid loodust kujutavate romansside üldteemat võiks defineerida sõnadega: poeet ja loodus.

See ei ole mitte ainult Rimski-Korsakovi romansside teemaks, vaid näiteks ka paljude Schuberti ja Schumanni laulude teemaks. Seda tuleb meenutada selleks, et näidata Rimski-Korsakovi looduslüürika iseseisvust. Schumanni ja isegi Schuberti loodusromanssides on tavaliselt esiplaanil üksindusse tõmbunud romantilise unistaja kuju. Loodus on siin kontrastseks taustaks, mis rõhutab kangelase üksildust. Schubertil on näiteks ojakese tasane vulin vastandatud luuletaja hingelise erutusega.

Rimski-Korsakovile on iseloomulik midagi muud — lüüriliste tunnete kokkusalamine poeetiliste loodusepiltidega. Võtame Rimski-Korsakovi lüürika meistriteose «Pilvelend». Kas on siin võimalik tõmmata piiri luuletaja-helilooja tunnete ja mõtiskluste ning tema poolt tajutava vaikse, unele suikuva õhtuse looduse vahele? Ja asi ei seisa siin sugugi mitte üksnes helilooja kavatsuste'e vastava teksti väljavalimises. Kui mainitud romansis häälepartii esitada viiulil, ei muutu romansist saadud mulje. Musikaalne kuulaja tajub muusikas niihästi ülipeent helimaalingut kui ka sellega lahutamatu seotud hingestatud lüürilisust:

30 *Largo*

The musical score consists of two staves. The top staff is for the voice, with a treble clef and a soprano range. It shows a few notes, with the word "Ju" written below the final note. The bottom staff is for the piano, with a grand staff (treble and bass clefs). It begins with a piano (p) dynamic marking. The music is in D major (two sharps) and 12/8 time. The tempo is marked "Largo".

har - - ve - ne - mas pil - - - ve - - -

a - - - he - la - - te lend...

Selliseid romansse on Rimski-Korsakovil palju. Nime-
tame tuntumaid: «Nii õrn ja hell mu hääl, mis öös su
poole kajab», «Gruusia küngastel», «Ju kuldseil väljadel
on vaikselt jäänud kõik», «Ei riiva kõrgelt lendav tuul»,
«Oktaav», «Vaikselt sinimeri voogab».

Väga järjekindlalt on inimlike tunnete kokkusulamine
loodusepiltidega läbi viidud tsükliis «Mere kaldal». Tsükli viis romanssi näitavad merd kord vaiksena, kord
mässavana, kord hellitavalt õrnana, kord tormiliselt
voogavana. Need merepildid kujutavad ühtlasi ka inim-
hinge erisuguseid seisundeid.

Sisuliselt on meil selliste romansside puhul tegemist
selle kunsti printsiibiga, ilma milleta ei saa kujutleda
vene laulu, vene rahvaluulet. Inimese psüühika avatakse
loodusnähtustega kõrvutamisel («Nagu udu üle sinimere,
nõnda kurbus langes südamele»). See on üks peeni, pei-
detud seoseid Rimski-Korsakovi laulude lüürika ja vene
rahvaloomingu vahel.

Tema teistes lüürilistes romanssides, mis ei käsitle loodusluulet, valitseb samasugune range toon, seesama vastumeelsus emotsionaalse elevuse vastu, mis vahel viib isegi tekstiga vastuollu. Romanss «Nii aegamööda kaovad päevad mul» on Rimski-Korsakovi laululoomingu pärl oma tunde tõsiduse ning siiruse ja suursuguse väljendusliku lihtsuse poolest. Kuid Rimski-Korsakov on võtnud Puškini luuletust pisut ühekülgset: Puškini kirglik puhang ei leia muusikas adekvaatset väljendust. Selle eest on aga eleegiates «On kustund pilves päev», «Mis leiad minu nimes sa?» ja «Mis mulle vaikel ööl» täielik koosõla muusika ja teksti vahel.

Rimski-Korsakovi loominguliste saavutuste paremiku hulka kuulub samuti osa tema «idamaistest» romanssides. Need on pärit peamiselt varasema aja romansiloomingust. Kuulajate ning interpretide armastuse on pälvinud «Gruusia küngastel», «Heebrea laul», «Roos ööbikut on võlund nii».

Rimski-Korsakovile tundusid lähedased ka antiiksed kujud vene poetide esituses. Ja siingi on suurepäraseid saavutusi («Tule roosiriiki sa, mu arm» ja teised).

Rimski-Korsakov loobus korduvalt temale kõige oma semast rõõmsalt-vaatlevast, unistav-eleegilisest toonist, kuid harva oli selle tulemuseks õnnestumine. Arioosomonoloogides «Antšaar» ja «Prohvet» on näiteks rohkem välist efekti kui ehtsat dramaatilisust ja paatost. Kuid on ka vaieldamatuid saavutusi: «Tean — armas talle ma!» oma tulise impulsiivsusega, legend «Svitezi neiu» (mille süžeed ja temaatilist materjali Rimski-Korsakov kasutas samanimelises kantaadis), ballaad «Käskjalg» ja mõned teised romansid.

Kõneldes Rimski-Korsakovi romansside muusikalise keele omapärast, tuleb varasem rühm eraldada hilisematest tsüklitest. Varasemad romansid on veidi komplitseeritumad, isegi kunstlikud, hilisemad aga lihtsamad (ei midagi üleliigset!). Varasemate romansside vokaalstiili võib nimetada meloodiliseks deklamatsiooniks, hilisemates romanssides aga on rohkem kantileeni. Erinevu-

sest varasemate ja hilisemate romansside vahel kõneleb hästi Rimski-Korsakov ise.

«Romansside meloodia hakkas mul teksti käändusid jälgides muutuma puhtvokaalseks, s. t. oli niisugune juba oma tekkemomendist peale, ja sellega kaasnesid ainult harmoonia ja modulatsiooni vihjed. Saade kujunes ja viimistleti pärast meloodia loomist, kuna varem, välja arvatud vähesed erandid, kujunes meloodia nagu instrumentaalselt, s. t. lahus tekstist, olles vaid kooskõlas teksti üldise sisuga.»

Nendele sõnadele pole kommentaare vaja; tuleb vaid lisada, et «teksti käändude» arvestamine on suuremal või vähemal määral iseloomulik kogu Rimski-Korsakovi laululoomingule: niihästi retsitatiivset laadi kui ka lõpetatud, iseseisva meloodilise joonega romanssidele. Seejuures ei pea Rimski-Korsakov silmas mitte ainult üksiku sõna, üksiku lause ilmekust, vaid ka värssi ilu ja paindlikkust. Teiste sõnadega: Rimski-Korsakov annab luuletusest tervikliku muusikalise pildi — ta kujutab muusikas luuletuse põhiideed, tema poeetilisi kujundeid kui ka kirjanduslikku vormi.

Klaverisaade ei muutu Rimski-Korsakovi romanssides kunagi ebaisikuliseks taustaks, lihtsaks vokaalpartii toeks. Klaveri osa on alati tähtis, eriti neis romanssides, kus on helimaalingu elemente. Pehme, rahustav akordide kordamine romansis «Oktaav» assotsieerub loomulikul viisil rahuliku, pooleldi uinuva looduse pildiga, millest kõneleb tekst:

31

Largo

Kui ve - - - te ää - res kord — sa

u - nis-ta - - des ui - - tad, siis kuu - la - ta - ma

jää, ————— kuiskõrk - jais lau - lab tuul, ————— kuis

tam - - - - - mik ko - - hi - seb...

Romansis «Pilvelend» kutsuvad klaveri rahulikud figuratsioonid kuulaja kujutluses samuti kohe esile aeglaselt sõudvate pilvede liikumise.

Olles alati ökonoomne muusikaliste väljendusvahendite valikul, eelistab Rimski-Korsakov ka romanssides selget, ülekoormamata klaverifaktuuri. Vähesed erandid on alati kunstiliselt põhjendatud. Nii on näiteks täiekölalise klaveripartii rakendamise põhjuseks mõnedes

romanssides tsüklit «Mere kaldal» soov näidata mäsava mere ürgjõudu.

Oma viimastes romanssides on Rimski-Korsakov ikka seesama juurdleja kunstnik, kes väsimatult otsib uut realistliku kunsti radadel. Seda on ta ka kahes lühiooperis, mis on loodud samadel aastatel.

1897. a. suvel kirjutas Rimski-Korsakov Puškini samanimelise poemi põhjal ooperi «Mozart ja Salieri» (kahes vaatuses). «Tuli välja midagi uut minu jaoks,» ütleb ooperi autor. «See on väga lähedane Dargomõžski maneerile «Kivist külalises».»

«Kivist külalisega», vene melodeklamatsioonilise ooperižanri esimese esindajaga on sellel ooperil eelkõige ühine Rimski-Korsakovi suhtumine Puškini luulesse. Nagu «Kivist külaline», nii on ka «Mozart ja Salieri» kirjutatud retsitatiivses ariosoostiilis, Puškini tekstist kinni pidades ja väga napi orkestrisaatega¹.

Puškini teoses hukkub Mozart ja Salieri jääb elama. Kuid Puškin näitab mitte Mozarti, vaid Salieri tragöödiat — kadeduse tragöödiat (samuti nagu «Ihnsas rüütli» ihnsuse tragöödiat). Ka Rimski-Korsakovi ooperis on, vastavalt Puškini ideele, tegevuse keskpunktiks Salieri. Ooperi kõige mõjuvamaks episoodiks on Salieri monoloog: «Kõik räägivad, et ilmas pole õigust», millega ooper algab.

«Mozart ja Salieri» esietendus oli Mamontovi Teatris 6. novembril 1898. aastal Esposito juhatusel.

1898. a. kevadel on kirjutatud ühevaatuseline ooper «Bojaarinna Veera Šeloga». Rimski-Korsakov peab seda niihästi omaette ooperiks kui ka «Pihkvalanna» proloo-

¹ «Kivist külaline» ning «Mozart ja Salieri» ei ole ainukesed melodeklamatsioonilised vene ooperid, mis on kirjutatud Puškini «väikeste tragöödiate» ainetel. Meenutagem Rahmaninovi suurepärase ooperit «Ihnus rüütel» ja Cui märksa vähema tähtsusega ooperit «Pidu katku ajal», millel siiski ei puudu kunstiline väärtus. Vaevalt oli see juhus, et kõigi nende ooperite aineks valiti nimelt Puškini «väikesed tragöödiad». Oma draamatilisuse, psühholoogilise tiheduse ja kiiresti areneva tegevusega (dramaturgilise lakoonilisusega) olid nad ooperiloojaile tänulikuks materjaliks. Koos sellega võis «väikeste tragöödiate» värsside ebatavaline väljendusrikkus ja musikaalsus muidugi sundida heliloojaid neisse suhtuma maksimaalse hoolikusega.

giks. «Pihkvalannaga» on «Veera Šeloga» seotud süžeeleiselt. Ooper-proloogi keskseks ja muusikaliselt parimaks episoodiks on Veera dramaatiline monoloog. Veera jutustab oma õele Nadeždale kohtumisest Groznõiga; selle kohtumise vili on vastsündinud tütar Olga. Veera jutustus katkeb vana bojaari Šeloga tagasijõudmisega sõjaretkelt. Viibinud retkel üle aasta, on Šeloga rabatud, nähes vastsündinud last. Nadežda otsustab päästa õe, ja Šeloga ähvardavale küsimusele: «Kuid kelle laps on see siin?» vastab ta julgelt: «Minu!»

Olga kasvab üles, pidades end Nadežda tütreks; sellest saab kuulaja teada «Pihkvalanna» esimeses vaatuses.

Tunduva osa ooper-proloogist (kaasa arvatud ka Veera jutustus) võttis Rimski-Korsakov «Pihkvalanna» teisest, avaldamata jäänud redaktsioonist. «Veera Šeloga» on lähedane «Pihkvalannale» oma vokaalpartiiide retsitatiivselt laadilt, kuigi ooper-proloogi retsitatiivid on pehmemad, nõtkemad ja meloodilisemad «Pihkvalanna» kuivavõitu retsitatiividest. Stiililist lähedust aitab saavutada ka mõningate «Pihkvalanna» juhtmotiivide sisseviimine «Veera Šelogasse».

Esmakordselt etendati «Veera Šeloga» Mamontovi Teatris 15. detsembril 1898. a. Truffi juhatusel.

XIII

Mai lõpust 1897. a. on pärit Rimski-Korsakovi kiri V. I. Belskile, milles leiduvad järgmised huvitavad read: «Suvel hakkab arvatavasti kirjutama pisi-asju — romansse, duette, koore jne. Tuleb õppida, s. t. teha rohkem visandeid, ja siis juba asuda suurema töö kallale; muidu võib kergesti hakata end kordama.»

Selle kirja rõhutatult asjalikku tooni ei saa muidugi täiel määral usaldada. Me teame juba, et Rimski-Korsakov kirjutas romansse täie innuga, ja hoopiski mitte ainult «õppimise» otstarbel. Kuid sealjuures pidas ta silmas ka õppimist. Sellepärast kõnelebki ta nii «Kroo-

nikas» kui ka kirjades korduvalt «uutest võtetest vokaalmuusikas». Rimski-Korsakov läks neile üle ja taotles neid teadlikult ning kaitses oma realismi-positiooni väga kindlalt. Toome ära katkendi tema kirjast Kruglikovile:

«Teie arvate, et ma oma praeguste romanssidega nagu sobituksin lauljate ja laiema publiku maitsele. Kuid mina vaatan sellele teisiti, nimelt järgmiselt: ma leian, et meloodilisuse, laulvuse ja laiuse nõudmises on lauljatel ja laiemal publikul õigus (sõrendus siinkohal ja edasi kirja autorilt. — A. S.). Ärge unustage, et Berlioz-Liszi-Wagneri suunast kasvas välja Bruno, d'Endi, Sindingi, Richard Straussi jt. kaasaegne dekadentlus... Publikul, kes nõuab meloodiat ja lihtsamat harmooniat, on õigus. Õigus ei ole tal seal, kus ta nõuab labasust, kuid näib, et jumal on mind sellest päästnud, ja selles suhtes ei ole ma publiku maitsele mitte kohandunud. Aga kui ma püüdsin jõuda lähemale Glinkale, siis tuleb see sellest, et Glinka on, lisaks oma teistele geniaalsetele omadustele, alati suursugune ja peen... Laulev meloodia, mis sai alguse Mozartilt ning jõudis meieni Chopini ja Glinka kaudu, elab tänini ja peab jääma elama, temata on muusika saatuseks dekadents.»

Kirja sisu kasvas üle oma otsese teema piiride, oli laiem kirja kirjutamist põhjustanud küsimusest, milleks oli uute romansside vokaalstiili probleem. See kiri kaitses muusikas tervet, meloodilist alust, kaitses muusikakunsti demokraatlikkust, astub resoluutselt, isegi vihaselt välja formalistlike, dekadentlike tendentside vastu.

Praegu, pärast ÜK(b)P Keskkomitee ajaloolist otsust 10. veebruarist 1948. a. Muradeli ooperi «Suur sõprus» kohta, pärast A. A. Ždanovi esinemist nõukogude muusikategelaste nõupidamisel ÜK(b)P Keskkomitees, tunduvad Rimski-Korsakovi mõtted eriti tähtsaina. ÜK(b)P Keskkomitee otsus 10. veebruarist 1948. a. märgib muusikateose sellisest tähtsast alusest loobumist, nagu seda on meloodia, kui formalistlike tendentside üht avaldust muusikakunstis. Ei tohi unustada sm. Ždanovi sõnu selle kohta, et «kaasaegset muusikat iseloomustab ühe-

külgne rütmi harrastamine meloodia kahjuks.»¹ Rimski-Korsakovi sügav arusaamine avaldus ka selles, et ta väga õieti märkas mandumise tendentse Lääne-Euroopa XIX sajandi teise poole muusikas.

Kui romanssides oli märgata pööret suurema meloodilisuse, kantileeni poole, siis on «Mozart ja Salieris» rikastunud autori retsitatiivne stiil. Rimski-Korsakov kaldus ka «Mozart ja Salierit» vaatlema kui «lähene-mist» ulatuslikumale tööle. See selgub N. I. Zabelale adresseeritud kirja järgmisest katkendist: ««Tsaari mõrsjale» eelnes terve rida etüüde 40—50 romansi ning «Mozart ja Salieri» näol, mis kõik kokku on tunduvalt muutnud mu komponeerimise stiili... See stiil on esialgu väljendatud «Tsaari mõrsjas».»

«Tsaari mõrsja» oligi see «suur», milleks Rimski-Korsakov valmistus, kirjutades laulude tsükleid ja teisi 1897.—1898. aasta helitöid. Tõsi küll, ei ole kindlat alust, mis lubaks väita, et ta eespool tsiteeritud kirjas Kruglikovile pidas silmas just «Tsaari mõrsjat»; kuid on üpris tõenäoline, et otsus kirjutada ooper sellele süžeele küpses tal järk-järgult 1897. aasta jooksul. Esimene mõte «Tsaari mõrsjast» ulatub aga tagasi hoopis varasemasse aega. A. N. Rimski-Korsakov tsiteerib oma teose viiendas osas katkendit I. F. Tjumenevi käsikirjalistest mälestustest. Selles katkendis toob Tjumenev ära järgmised sõnad, mis N. A. Rimski-Korsakov temale ütles: «Hakkasin «Tsaari mõrsja» loomisele mõtlema juba enne «Pihkvalanna» kirjutamist. Ta meeldis nii Borodininele kui ka minule väga.» On üsna tõenäoline, et kavatsus kirjutada «Tsaari mõrsjat» mõjutas ka stiililiste otsingute suunda. Jutustades «Kroonikas» romansitsüklike ja «Veera Šeloga» lõpuleviimisest, jätkab Rimski-Korsakov: «Siis asusin oma ammuse kavatsuse teostamisele — hakkasin kirjutama ooperit, võttes libretoks Mei «Tsaari mõrsja».» Siin on selgesti näha otsest seost.

Töö «Tsaari mõrsja» kallal edenes jõudsasti, ilma sisemiste raskusteta. Alustatud 1898. a. veebruaris, oli

¹ Nõukogude muusikategelaste nõupidamine ÜK(b)P Keskkomitees. «Pravda» väljaanne. Moskva 1948, lk. 145.

ooperi partituur täielikult valmis juba sama aasta novembris.

«Tsaari mõrsja» on Rimski-Korsakovi teine ajalooline ooper ja seejuures võtab autor teistkordselt aine Groznõi epohhist. Libreto aluseks oli Mei draama tekst; mõningate aariate ja ansamblite jaoks vajalikud täiendused tegi Rimski-Korsakovi endine õpilane, eespool mainitud I. F. Tjumenev. Ooperi põhiteemaks on naise tragöödia vanal Venemaal.

Draama intriigi moodustavad armastus ja armastajate suhete keerulised põimingud. Marfa, kaupmees Sobakini tütar, on Ivan Lõkovi mõrsja. Marfat armastab tsaari ihukaitseväelane Grigori Grjaznoi. Viimane küsib tsaari arstilt, soolapuhujalt Bomeliuselt «nõiarohtu», millega tüdrukus enda vastu armutundeid äratada. Grigori kõnelust Bomeliusega kuulab pealt Grigorisse armunud Ljubaša, kes otsustab kätte maksta oma võistlejale. Ta saab samalt Bomeliuselt aeglaselt mõjuvat surmavat mürki ning paneb selle «nõiarohu» asemele. Sobakinite majas, Marfa ja Lõkovi kihluspeol, raputab Grjaznoi salaja pulbrit Marfa veinipeekrisse, aimamata, et saadab neiu sellega surma.

Siis ilmub lavale Groznõi. Ta on Marfat varem tänaval kohanud ja tüdrukut ehmatanud pika, uuriva pilguga. Marfa ja Lõkovi kihlumise päeval toimub tsaari lossis «ülevaatus» — tsaar valib endale mõrsjat. Teiste neidude hulgas viibib ka Marfa. Tsaari otsust ei teata veel, kuid Sobakinite perekonnale näib olevat selge, et tsaari valik ei lange Marfale, sest ta heitis tüdrukule ainult põgusa pilgu. Ootamatult ilmuvad bojaarid «tsaari sõnaga». Maljuta Skuratov teeb teatavaks tsaari tahte: Groznõi valik on langenud Marfale.

Draama lõppvaatus hargneb tsaari lossis. Siin peab tsaari mõrsja kombe kohaselt elama kuni pulmadeni. Sobakin on tütre haigusest masendatud; tsaaritari (seda tiitlit kandis tsaari mõrsja) kaaskond on ärevuses. Tsaari juurest ilmub Grigori Grjaznoi ja toob teate, et roimar, kes mürgitas tsaaritari, on leitud — see on Ivan Lõkov. Tsaari käsul on Grjaznoi Lõkovi tapnud. Grjaznoi sõnu kuuldes kaotab Marfa mõistuse. Grigori, keda vapustab Marfa hullumeelsus, tunnistab, et ta lai-

mas Lõkovit. Tütarlaste hulgast jookseb välja Ljubaša ning jutustab, kuidas ta pulbri vahetamisega hukutas oma võistleja. Grjaznoi tapab Ljubaša noalöögiga.

«Tsaari mõrsjas» eemaldub Rimski-Korsakov oma tavalistest dramaturgilistest printsiipidest, loobudes rahulikust, eepiliselt kirjeldavast tegevuse arendamisest, mis on iseloomulik enamikule tema ooperitele. «Tsaari mõrsjas» järgnevad sündmused üksteisele kiiresti, tihedas loogilises seoses, ilma värvikalt dekoratiivsete kõrvalpiltideta. «Sissejuhatavaid» episoodide on muidugi ka selles ooperis, kuid need moodustavad vältimatu ajaloolise tausta ega kaldu süžee põhiliinist kõrvale.

Kui vaadelda «Tsaari mõrsja» süžeed muusikast lahus, võib selles ehk leida ülemäärast dramaatilist tihedust, koguni melodramaatilisust. Kuid siin tuleb jällegi meenutada ooperidramaturgia spetsiifikat ja muusika osatähtsust selles. Ooper-böliinas sai Rimski-Korsakov oma jõulise kunstiga üle süžeelise aluse mosaiik-susest. Kuid selle staatilisusest ta üle ei saanud.

«Tsaari mõrsjas» kujunes asi teisiti: Rimski-Korsakovi muusika lüürika pehmendas Mei teose melodramaatilist süžeed ja libreto jämedavõitu lavalisele efektsusele on vastandatud see kunstiline mõõdutunne, kunstimaitse, mis ilmneb kõigis Rimski-Korsakovi paremates töödes.

Ooperi dramaturgiliseks kulminatsiooniks on viimane (neljas) vaatus tsaari lossis: Grjaznoi ja Ljubaša endalpälgatus, Marfa hullumeelsus. Samas vaatuses on ka omalaladne muusikaline kulminatsioon — Marfa geniaalne aaria («Ivan Sergeitš, kas lähme aeda koos?»), mis on kahtlemata ooperi parim muusikaline episood. Kaotanud mõistuse ning arusaamise teda ümbritsevast reaalsusest, on Marfa mõtted suunatud minevikku. Talle viirastub, et ta on Lõkovi õnnelik mõrsja, et neid ootavad «kuldsed pärjad» (pulmad), kuna kõik, mis on toimunud pärast tsaari ülevaatust, näib talle painava unena.

Kui kuulata Marfa aariat väljaspool teatrilavastust (näiteks kontsertettekandes), siis ei taju me selles traagikat. Aaria tundub meile armastava naise-südame ülimalt siira puhanguna. Võib-olla pole Rimski-

Korsakov kunagi varem (välja arvatud ehk Lumivalgese surmastseen) saavutanud sellist psühholoogilist tihedust ja emotsionaalset soojust. See Rimski-Korsakovi lüürika tippsaavutus on isegi siin pigem liigutav kui nukker. Marfa hüüatused, kes meenutab hirmsat «unenägu» («Oh, nägin und!»), ei sisalda midagi naturalistlikku ega hävita seda hingelise puhtuse muljet, mis aaria kuulajas esile kutsub.

See tunne ei kao, kui seda aariat kuulata ooperilavastuses, kuid kontrastist lavapildiga, kogu sündmustiku mõttest tekib uus tunne, mis nagu annab aaria muusikale teise tooni, kutsudes esile sügava kaastunde inimlike kirgede ohvri vastu.

Nii parandab Rimski-Korsakov erakordselt peenetundelise kunstnikuna Mei pisut primitiivset dramaturgiat, rikastab seda peente psühholoogiliste nüanssidega. Nii loob Rimski-Korsakov oma enda kunstiliste vahenditega, ilma temale võõrast emotsionaalset afekteeritust kasutamata, ühe kõige traagilisematest lehekülgedest maailma ooperiklassikas.

Ei ole kahtlust selles, et käesoleval juhul on teatud dramaturgilisi printsiipe rakendatud täiesti teadlikult. Selles mõttes pakub huvi katkend Rimski-Korsakovi kirjast M. A. Vrubelile (kirjutatud «Tsaari mõrsja» lõpetamise perioodil): «... Ütlen Teile, et pean muusikat oma olemuselt lüüriliseks kunstiks ja olen uhke, kui mind nimetatakse lüürikuks; kui mind aga peetakse dramaatiliseks heliloojaks, siis tunnen end pisut solvatuna. Muusikas on üksnes lüürika ja selles võib esineda dramaatilisi olukordi, mitte aga dramatismi.»

Sõna «dramatism» all mõistab Rimski-Korsakov muidugi rõhutatud afekteeritust. Ja me teeksime tõsise vea, kui väidaksime, et Rimski-Korsakov üldse eitab muusikalist dramatismi selle sõna üldises mõttes. Siis poleks ta aastaid töötanud Mussorgski muusikaliste draamade kallal, poleks kõrgelt hinnanud selliseid teoseid nagu Tšaikovski «Padaemand» ja kuues sümfoonia. Kiri Vrubelile on väärtuslik selles suhtes, et see määrab kindlaks dramatismi koha ja iseloomu Rimski-Korsakovi enda loomingus.

Kütkestav, naiselikult õrn Marfa on ooperis keskseks kujuk. Tugev, jultunud, ohjeldamatute kirgedega Grigori Grjaznoi on välja voolitud selgeilmeliselt, meistri kindla käega. Sügavalt eluline kuju on kergesti süttiv, kirglik Ljubaša. Tema sugulusest Kupavaga on juba juttu olnud. Kuid Ljubaša on muidugi keerukam ja rikkam natuur, võrreldes Kupavaga, kes on lõppude lõpuks ikkagi muinasjutuline, tinglik kuju. Vastupidi Marfale, ei ole Ljubaša passiivne; kannatus paneb ta tegutsema ja viib kuriteoni.

Bomelius, kes on võimeline igasuguseks nurjatuseks, kes on valmis vähimagi kõhkluseta inimelu hinnaga omandama Ljubašat, on ooperis õeluse kehastuseks. Tema osa ei ole suur, tema muusikaline karakteristik on lakooniline, kuid äärmiselt väljendusrikas:

32



Selles «roomavas», nagu tompu kägardatud meloodias ei saa märkamata jätta saksa nõia alatust, argust ja salakavalust. Harva on kellelgi õnnestunud muusikas sellise veenvusega kujutada inimloomuse alatu id jooni. Bomeliuse skitseerimisel on Rimski-Korsakov lähedane Mussorgski psühhologismile.

Ooperi ülejäänud tegelaste (nende hulgas ka Lõkovi) osad ei ole nii väljapaistvad, kuid kõik nad on kujutatud kõrgeklassilise muusikaga.

On huvitav, et Groznõi ilmub lavale ainult üks kord (kohtumine Marfaga) ega lausu sõnagi. See on tumm stseen, milles ainult orkester oodatavatest hädadest kõneleb. Tulüb märkida, et Mei draamas kohtumisstseen Marfaga puudub; see on sisse toodud Rimski-Korsakovi poolt.

Uuele stiilile, milleni Rimski-Korsakov jõudis «Tsaari mõrsjas», annab väga hea hinnangu Assafjev oma raamatuse «N. A. Rimski-Korsakov», mida oleme juba korduvalt tsiteerinud: «Ma ei oska «Tsaari mõrsja» meloodilist stiili paremini iseloomustada, kui vene sõnadega «lauluviis», «laulma», «laulvus»... Peaegu kõik

«Tsaari mōrsja» parimad meloodiad kõlavad nagu ohe südame sügavusest.»

Toome nende parimate meloodiate näitena katke Marfa esimesest aariast (teine vaatus), mis hämmastab oma laia ning ilmeka kantileeniga:

33

Adagio

dolce

Kui - das nüüd haljast ae - da vaat - len ma,

pp

kus me val - latlend armsa sõbra ga...

The image shows two systems of musical notation. Each system consists of a vocal line (treble clef) and a piano accompaniment (grand staff). The key signature is three flats (B-flat, E-flat, A-flat) and the time signature is 2/4. The first system is marked 'dolce' and the second system is marked 'pp'. The lyrics are in Estonian and are written below the vocal line.

Originaalseid rahvaviise «Tsaari mōrsjas» ei leidu (välja arvatud laul «Austus», mille sissetoomist nõudis süžee). Kuid ooperis on suurepäraseid rahvalauluga sarnanevaid meloodiaid ehk, kasutades N. I. Brjussova¹ õnnestunud definitsiooni, «komponeeritud rahvalaule» (Ljubaša laul «Ehi mind, mu memmekene!» ja koor «Kange humal»). Ja muidugi on kogu ooperi muusika «laulvus» puhtvenelik. Kohati on selles märgata lähene mist Rimski-Korsakovi romansistiilile.

¹ N. Brjussova. Vene rahvalaul vene klassikas ja nõukogude muusikas. M. 1948.

Rimski-Korsakov ei loobu oma tavalisest juhtmotiivide süsteemist ka «Tsaari mõrsjas», kuigi see pole siin nii võrd välja arendatud kui «Sadkos» ja «Lumivalgekeses». Tähtsamad juhtmotiivid on: sünge, rahutu Grjaznoi teema, ja Bomeliuse teema. Groznõiga on seotud kaks juhtmotiivi, mõlemad suursuguselt pidulikud: «Austuse» meloodia ja Groznõi karm motiiv, mis esines juba «Pihkvalannas».

Need juhtmotiivid esinevad korduvalt, niihästi vastavate isikute saatjatena kui ka nende meenutamise puhul (näiteks kõlab Bomeliuse teema mürgitamisestseenis ja Ljubaša jutustuses viimases stseenis). Ljubašal on terve rida juhtmotiive: laulu «Ehi mind, mu memmekene» meloodia, mida Ljubaša laulab esimeses vaatuses, on aluseks väikesele orkestri-intermetsole teises vaatuses, kui kiivusest piinatud Ljubaša vaatleb oma võistlejat, piiludes sisse Sobakinite maja akendest. Mõlemat Marfa aariat läbib väljendusrikas laulev meloodia.

Järelikult domineerivad ooperi muusikalises koes õnnetust toovate jõudude juhtmotiivid. Sellega rõhutatakse ooperi traagilist sisu.

Tõstes esiplaanile laulu, kahandas Rimski-Korsakov loomulikult mõningal määral orkestri osatähtsust «Sadko» või «Mladaga» võrreldes, kuigi ka «Tsaari mõrsjas» leidub kunstiliselt tähelepanu väärivaid sümfoonilisi episoode.

«Tsaari mõrsja» iseloomustuse tahaks lõpetada veel ühe kõrvutamisega. Oma esimese ajaloolise ooperi «Pihkvalanna» loomisel läks Rimski-Korsakov seda teed mööda, mille Mussorgski oli «Boriss Godunovis» ära näidanud. «Tsaari mõrsjas» jälgib ta aga Glinka traditsioone. «Tsaari mõrsja» on lähedane Glinka ooperitele niihästi oma laia laulvuse, harmoonilise stiili suhtelise lihtsuse ja selguse kui ka üksikute fragmentide terviklikkuse ja rohkete vokaalansamblite poolest, mis on puhuti vägagi komplitseeritud (kolmanda vaatuse sekstett).

«Tsaari mõrsja» esietendus toimus 22. oktoobril 1899. a. Moskva Erateatris (Mamontovi Teatris). Dirigeeris M. M. Ippolitov-Ivanov.

Uheksakümnendate aastate lõpu loominguline tõus ei

ole ammendatud «Tsaari mõrsjaga». Rimski-Korsakov on tulvil uusi plaane. «Talve jooksul (1898.—1899. aastal — A. S.) kohtusin tihti V. I. Belskiga, ja temaga koos me tegime ooperisüžeeks ümber Puškini «Muinasjutu tsaar Saltaanist». Seoses pärimusega Muromi pühast Fevroniast tegelesime ka legendiga «Nähtamatust linnast Kitežist». Meid huvitas Byroni «Taevas ja maa» ja «Odüsseus kuningas Alkinoosi juures» ning veel mõned teised teosed. Kuid lükkasime need kõik edasi tulevastele päevadele ja meie tähelepanu koondus «Saltaanile», mille stsenaariumi koos arutasime. Kevadel alustas V. I. oma suurepärase libreto kirjutamist, kasutades võimalust mööda Puškini teksti ja seda kunstipäraselt ning oskuslikult jäljendades. Sedamööda, kuidas käsikiri valmis, andis ta ühe pildi teise järel mulle üle ja ma asusin ooperi kallale... Nagu eelmisel suvel «Tsaari mõrsja», nii valmis 1899. a. suve jooksul terve «Saltaan».

Suve jooksul visandatud «Saltaani» jõudis Rimski-Korsakov suvel ka veel osaliselt orkestreerida. Partituur valmis 1900. a. jaanuariks.

««Saltaan» meenutab mulle ruudukeste järgi tehtud joonistust.» Selle lause pillas Rimski-Korsakov ühes oma kirjas N. I. Zabelale. «Muinasjuttu tsaar Saltaanist» võib tõesti vaadata kui vene muinasjutu muusikalist edasiandmist, kui lõbusat vene ornamenti, kui toreda mustri ja väljaõmblust kanvaal («ruudukeste järgi»).

«Muinasjutt tsaar Saltaanist» sarnaneb teataval määral vene maalikunsti mõningate stiliseerivate tendentsidega XIX sajandi lõpul.

Nagu J. Keldõš eespool mainitud töös märgib, «on «Muinasjutu tsaar Saltaanist» põhialuseks poetilise väljamõeldise ja kunstilise kujunduse absoluutse ilu imetlemise tung».

Kuid rahvamuinasjutu koloriiti säilitab Rimski-Korsakov väga hoolikalt ega tee selle tõttu mingeid olulisi kõrvalekaldumisi Puškini «Saltaanist».

Ooperi põhiepisoodid on järgmised: tsaar Saltaan valib endale naiseks noorima kolmest õest, sest see töötab talle «sünnitada sangar-poja»; «tsaariema Babariha» ja õed hauduvad salasepitsusi, sest nad vihkavad

uut tsaarinnat (ooperis Militrissa); tsaarinna ja Gvidooni sõit vaadis; Bujaani saar, kus Gvidoon päästab Luige ja saab vastutasuks riigi (Ledenetsi linn) ning naise — tsaaritariks moonduvad Luige; Gvidoon lendab kimalasena kodumaale, ja lõpuks — Saltaan sõidab Gvidooni juurde ja kohtub Militrissaga. Need ooperi põhi-episoodid langevad täielikult ühte Puškini muinasjutu faabulaga. Muidugi tuli Puškini süžeed avardada täiendavate tegelastega (Vanataat, Skomorohh, Saltaani riigi ja Ledenetsi linna rahvas) ja vastavalt sellele paljusid stseene laiendada ning täiendada uue tekstiga. Teisiti poleks olnud mõeldav lakoonilise muinasjutu kujutamine laval. Kuid kõik need täiendused on tehtud Puškini poolt kavandatud süžee piirides.

Ooperis on säilitatud ka rahvapärane jutustamislaad. On teada, kuivõrd tüüpiline on vene muinasjutule ühe või teise kirjelduse ja kunstilise kujundi sümmeetriline kordamine. Seda laadi kordamist rakendab Puškini eeskujul ka Rimski-Korsakov. Võib osutada õdede sümmeetrilisele kiitlemisele, Gvidooni pöördumisele Luige poole, hoidjate ja ammede hällilauludele. Iga pilt algab lühikese trompeti fanfaariga, mille tähenduseks Rimski-Korsakovi enda sõnade järgi on «üleskutse järgneva vaatuse kuulamiseks ja vaatamiseks»:



Siin võib ehk koguni kõnelda rahvaliku teatrietenduse stiielelementide tungimisest Rimski-Korsakovi ooperisse. Muusikaliste kujundite hoolikalt läbimõeldud kordamine ja nende arendus annab ooperile tõepoolest «arhitektuurse» harmoonilisuse. Selles harmoonilisuses ilmnes veel kord täie jõuga Rimski-Korsakovi kui sümfonisti idee.

Nagu Rimski-Korsakovi teistes muinasjutuainelistes ooperites, nii on ka «Saltaanis» kaks maailma, mida on kujutatud erinevate muusikaliste vahenditega. Rimski-Korsakov ise kõneleb sellest nii: ««Saltaan» on loodud

segalaadis, mida ma nimetan instrumentaal-vokaalseks. Kõik fantastilised osad kuuluvad rohkem esimesse, reaalsed aga teise liiki.»

Reaalne, olustikuline sfäär hõlmab Saltaani ja tema riiki, Militrissat ja Gvidooni; fantastiline sfäär — Luiktsaaritari ja Bujaani saare imesid.

Olustikulise sfääri muusikas kõlavad rahvaliku päritoluga või rahvalikus stiilis meloodiad. See on Rimski-Korsakovil tavaline. Ebatavaline on olustikulise sfääri muusika tahtlikult naiivne toon, mida võib märgata kui mitte kogu muusikas, siis vähemalt tundivas osas. Näib, nagu poleks näidatud mitte päris «ehtsaid» tundeid, kuigi Rimski-Korsakov laseb Militrissal rasket karistust oodates väljendada lüüriliste tunnete täiust võrratus arioosos «Raske neiu tee». Kuid Saltaani kannatused, kes ahastab Gvidooni rinnal, kutsuvad esile ainult naeratuse, kuigi vast kaastunde naeratuse:

35 *Largamente ed espressivo*

I - ga päev ma, i - ga päev ma rän-galt ka - het-

sen; i - - ga öö, jah

mf

p

largamente

mf

i - ga öö ma vee - dan vae - vel - des...

Saltaani riiki ja Saltaanisse endasse suhtuvad nii helilooja kui ka libretist pehme huumori ja koguni kerge pilkega. On märgata isegi poliitilise satiiri elemente — samm «Kuldkikka» poole. Esimesel pilgul näib vaherkord rahva ja tsaari ning tema perekonna vahel olevat täiesti idülliline. Rahvas ülistab tsaarinnat ja tsaari poega. Taat, kes on kokku puutunud tsaar Gorohhiga, tuleb vaatama viimase lapselast Gvidooni. Aga kui Taat jutustab muinasjutu sõjast, mille metsloomad alustasid lindude vastu katkise viisu pärast, siis mõistab rahvas, et Taat vihjab Saltaani sõjaretkele. Nagu Berendei, nii on ka Saltaan heasüdamlik, isegi lüürliline, kuid tal puudub Berendei elu- ja mõttetarkus. Ta on piiratud mõistusega, kuid mitte pahatahtlik kangekaelne veidrik. Ooperis «Saltaan» on õeluse kehastuseks Babarihha. Kuid ka tema õelus ei ole hukutav. Babarihha ei ole Kaštšejevna ega Voislava; ta on muinasjutuliselt tinglik, nagu kogu Saltaani Tmutarakani riik. Babarihha muusika «salvab», nagu ütleb Assafjev, kuid salvab, nagu Assafjev tabavalt märgib, kui nõges — valusalt, kuid siiski kahjutult, mitte surmavalt nagu maomürk.

Tmutarakani riigi kujutamisel domineerib soe huumor ja naeratus. Suurepärane on pilt muinasjuturiigi elulust esimeses vaatuses koos Skomorohhi ja Taadiga, kirjutajate, hoidjate ning ammedega, kes äiutavad Gvidooni, purjus käskjala ja muu Tmutarakani rahvaga. Kogu see vaatus on nagu mitmevärviliste muinasjutuliste joonistuste album.

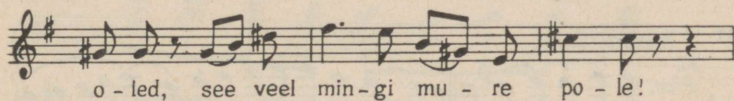
Olustiku muusikalis-lavalise sfääri lihtsameelne, pea-aegu laadapilte meenutav naiivsus rõhutab fantastika

võluvad ilu. Kunagi varem pole Rimski-Korsakovil õnnestunud edasi anda nõiduslikku atmosfääri nii, nagu Tsaaritar-Luige ja imede muusikas. Häämsatunud Militrissa ja Gvidooni ette kerkib keset merelaineid kuupaistest valgustatud Luik. Muusikas on kõik salapärane, ähmane ja viirastuslikult kaunis, olgu see harmoonia või orkestri peen pitskude. Siis algab imekaunis meloodia, võluv laul, mis pole omane ei inimesele ega ka linnule («Linnul kurgus silledused» — Militrissa sõnad):

36

Andante

The musical score is written for piano and consists of four systems. The first system is marked *mf* and includes the instruction "Harf 7". The second system continues the melodic line. The third system is marked *pp* and features a dense texture with chords in the right hand and a melodic line in the left hand. The fourth system continues this texture, with a key signature change to one sharp (F#) in the right hand.

36^a

Nagu «Muinasjutu tsaar Saltaanist» teisedki muusikalised kujundid, nii kordub ka Tsaaritar-Luige muusika mitmel korral, kusjuures ta ei kaota oma nõiduslikku ilu, vaid rikastub üha uute ja uute värvidega.

Luige muusikas ei põimu hääl muusikalisse kangasse mitte hegemoonina, vaid pigem kui «esimene võrdsete hulgas». Helilooja käsitleb siin häält nagu suurepäraselt instrumenti («Luige laul... on teataval määral instrumentaalne,» tähendab ooperi autor lakooniliselt). Aga niipea kui Luik muutub tsaaritariks, põimub ta laul (duett Gvidooniga) läbi laululiste intonatsioonidega. Need kõlavad ka viimases pildis, kui Luik pöördub Saltaani poole: «Imet vaatama taevast tulin ma.» Muide, ka siin ei unusta orkester kuulajale meenutamast Tsaaritar-Luige kahesugust olemust.

Bujaani saare ülejäänud imesid on põhiliselt kujutatud sümfoonilise muusika vahenditega. Orava muusika-

line karakteristika on juba Puškini poolt kindlaks määratud:

Orav istub kuusepuul,
kuldne pätkel prõksub suus.
Pähkli seest smaragdi võtab,
koored kuuse alla jätab,
hoolsalt kõik nad kuhja seab,
vilistades, lauldes seal
rõõmsalt rahvalaulu «Aias».
Rahvast kuulamas on laialt.

Vene rahvalaul «Aias» liitus oma lihtsameelse naiivsusega «Saltaani» muusikaga väga loomult. Fantastilist ei ole selles muidugi midagi; kuid nõiduslikku koloriiti on tunda ka Orava muusikas ja see on saavutatud orkestratsiooni kummalise värvirikkusega (pole unustatud ka «vilet» — pikolo-flööti):

37 *Andantino*

*Fl.
Picc.*

p

Teistsugune on kolmekümne kolme vägilase ja vana Tšernomori muusika. See on mehine, marsitaoline, sõjakas meloodia, mille taustaks olevas saates kostab marulise lainetemurru ähvardav mürin:

ff

ff marcato assai

8-⊖

8-⊖

8-⊖

Ledenetsi linna ilmumine on valguse võit. Hajub udu, hommikused kiired peletavad öise pimeduse ja vähehaaval selguvad Ledenetsi linna piirjooned. Üha heledamaks muutub valgus, üha pimestavamaks orkestrivärvide sära, üha suuremaks helide võimsus. Koos sellega kristalliseerub järk-järgult Ledenetsi linna muusikaline teema. Algul kõlab vaikne, idülliline meloodia (Bujaani saare teema), üks muusikaliteratuuri paljudest «hommikuteemadest». Sellest kasvab välja Ledenetsi teema, mis näib sellele lähedasena, kuid on meeleolult erinev — see kujutab rõõmsat ning pidulikku keldade helinat. Teema taustaks on fanfaarid, mis tervitavad Gvidooni:

Bujaani saare imede muusika, mis esineb tegevuse vastavail momentidel, on peale selle veel kontsentreeritud muusikalisse pilti «Kolm imet» (viimase pildi eelmäng). Pildil on epigraaf (Puškini järgi):

Saareke on merevees,
saarel linn, kus elu keeb.
Kuldseil kupleil päike särab,
kõikjal rõõmus rahvakära.
Elu linnas pole paha —
kolme imet võib seal näha.

Edasi kirjeldab epigraaf (Puškini järgi) Ledenetsi linna imesid. Ooperi pildis on imesid õieti neli, mitte kolm, sest peale Orava, vägilaste ja Tsaaritar-Luige kõlab ka Ledenetsi linna muusika.

Muusikaline pilt «Kolm imet» ei ole «Saltaani» ainukeseks iseseisvaks sümfooniliseks episoodiks. Niisama-sugused lõpetatud orkestripildid on veel kahe esimese vaatuse eelmängud. Ja neil eelmängudel on programmilised epigraafid, mis on laenatud Puškini muinasjutust:

Sellel ajal sõda käis.
Tsaar läks võitlema ka ise,
oma naisel' lahkumisel
kinnitas, et ootaks meest
hoolitsedes enda eest.

(F. Kotta tõlge)

7 Selline on I vaatuse eelmängu programm — pigem lõbus kui pidulik marss, üles ehitatud tsaar Saltaani juhtmotiivile.

Epigraaf II vaatuse eelmängule on järgmine:

Sinab taevas mere kohal,
merel laine kurjalt kohab,
pilveke käib taeva teel,
vaadikene kiigub veel;
abitult ta merel eksleb,
tsaarinna seal nutab, peksleb,
aga lapsukene tal
sirgub otse silma all.

(F. Kotta tõlge)

Vaevast õnnestub leida teost, milles Rimski-Korsakov oleks helimaalingus saavutanud suuremat konkreet-
sust. Kuulaja peaaegu näeb muusikas kõike, millest kõneleb Puškini kaheksarealine värss:

40 *Maestoso*

The image shows a musical score for a piece titled "Maestoso". It is in 3/2 time and consists of three systems of music. The first system is marked *f* (forte) and features a melody in the right hand with a series of eighth notes and a bass line in the left hand with a similar rhythmic pattern. The second system continues the melody and bass line. The third system is marked *p* (piano) and shows a change in the melody, with the right hand playing a more melodic line and the left hand continuing the bass line. The score is written in a key signature of one sharp (F#).

The image displays four systems of musical notation for piano. Each system consists of a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 3/4. The music features a waltz-like rhythm with a mix of eighth and sixteenth notes, often beamed together. There are several slurs and accents throughout. Dynamic markings include 'ff' (fortissimo) in the third system. A trill is marked with 'tr' in the fourth system. The notation is clear and well-organized, typical of a printed musical score.

Laias rütmis tõusevad võimsad lained. Kohmakalt kiigub lainetel vaat. Üksteise järel süttivad tähtede tulukesed. Haledalt kaebab Militrissa. Kaks korda esineb Gvidooni teema, algul klarneti õrnades intonatsioonides, siis metsasarve mehisemas kõlas. Siin pole tegemist kõlavärvide erinevusega, vaid kuju arendamisega — Gvidoon kasvab! Pildi lõpul vaheldub lainete kohin sõbraliku vulinaga; lained on võtnud kuulda Gvidooni soovi:

«Oi, mu lainel!» hüüdis ta.

«Oled prii ja mureta,

ära surmale meid anna,

kuivale meid välja kannal»
Laine sõna kuulas siis,
vaadi ruttu randa viis,
poetas õrnalt sinna maha,
kadus merre teiste taha.

(F. Kotta tõlge)

Kujutusvõtete teatav naiivsus on täielikult kooskõlas ooper-muinasjutu üldtooniga.

Kolmest eelmängust koostas Rimski-Korsakov sümfoonilise süidi pealkirjaga «Muusikalised pildid muinasjutule tsaar Saltaanist». Nagu juba öeldud, omandasid «Pildid» kindla koha vene programmilise sümfonismi paremiku hulgas.

Iseseisvaks muutus veel üks olemuselt instrumentaalne episood «Saltaanist» — nimelt kimalase sumiseva ja kiire lennu teravmeelne muusikaline imitatsioon. Kontserdilavadel esitatakse seda mitmes transkriptsioonis (tuntuim neist on Rahmaninovi klaveritranskriptsioon).

«Muinasjuttu tsaar Saltaanist» etendati, nagu tema lähemaid eelkäijaidki, esmakordselt «Moskva Eraooperi» laval. Esietendus toimus 21. oktoobril 1900. aastal. Dirigeeris M. M. Ippolitov-Ivanov.

XIV

XX sajandi alguseks omandab Rimski-Korsakovi looming laialdase ja täieliku tunnustuse. Eriti selgelt ilmneb see helilooja 35-aastase loomingulise tegevuse tähistamise juubelil (täpsemalt öeldes — 35. aastapäeval pärast tema esimese sümfoonia esimest avalikku ettekannet Balakirevi juhatusel). Juubelipidustused algasid Moskvas ning jätkusid Peterburis.

«Kasutades minu viibimist Moskvas, määras «Moskva Erateater» 19. detsembrile «Sadko» etenduse, saatis mulle kutse ja korraldas minu juubelipidustuse. Samal õhtul etendas Suur Teater minu juubeli puhul «Lumivalgekest», kuid olin kutsutud Eraooperisse ega saanud samal ajal viibida «Lumivalgekese» etendusel... Mind

austati kontserdiga ka Vene Muusikaühingus. Kõigist neist ovatsioonidest väsinuna pöördusin tagasi Peterburi. Kuid siin ootas mind lakkamatu austusavalduste rida, mis kestis üle kuu aja. Kord korraldas üks, kord teine muusikaühing kontserdi minu teostest, palus lõunale või õhtusöögile, andis üle auaadresse ja pärgi. Selliseid tervitusi ja pidustusi oli nii palju, et ma ei hakka neid loendama — kõik nad on mul peas segi... Nimetasin oma juubelit «krooniliseks» nagu mõnd pikaajalist haigust.»

Rimski-Korsakovi kasvava populaarsuse tõenduseks on see, et vene ooperiteatrid tema oopereid pidevalt oma repertuaari võtsid. Isegi Mariinski Teater andis 1898. a. lõpul «Lumivalgekese» uue, hiilgava lavastuse. Kuid teose autor ei jäänud siiski rahule. «Dekoratsioonid ja kostüümid olid tõesti kallid ja elegantsed, kuid hoopiski mitte sobivad vene muinasjutule... Kõiges ilmnes ülesande mittemõistmine ja Vsevoložski prantsuse mütoloogiat eelistav maitse. Ooper läks eduga. Mravina Lumivalgeke oli hea. Kuid kärped jäid sisse...»

1899. a. läks Vsevoložski erru; tema asemele tuli haritud kunstiaustaja S. M. Volkonski. Teatrite direktori kohal ei püsinud ta kaua¹. Üks tema esimesi samme oli «Sadko» lavaletoomine Mariinski Teatris (1900.—1901. a. hooajal). «Ooper läks oivaliselt. Meeldiv oli lõpuks kuulata oma muusikat suure orkestri esituses ja korralikult äraõpituna. Eraooperite lavade «kuidagi viisi» hakkas mind juba masendama.» «Sadko» toodi lavale Napravniku juhatusel. «Napravnik õpetas minu ooperi küll orkestrile selgeks ja juhatas seda ilma oma vastumeelsust väljendamata, kuid andis selle pärastpoole siiski üle Felix Blumenfeldile.» F. M. Blumenfeldi isikus, kes oli mitu aastat Mariinski Teatris dirigendiks, leidis Rimski-Korsakov lõpuks oma ooperitele loominguliselt lähedase tõlgitseja.

«Sadkole» järgnes Volkonski algatusel «Tsaari mõrjsa» lavaletoomine. «Napravnik juhatas meeeldi.

¹ Tal tuli lahkuda konflikti tagajärjel tuntud baleriini Kšessinskajaga, kel oli «kõrgeid» soosijaid. Volkonski asemele tuli 1901. a. V. A. Teljakovski.

Kuid andis hiljem ooperi üle Felix Blumenfeldile.» Samal ajal (oktoobris 1901) tõi Moskva Suur Teater lavale «Pihkvalanna» koos proloogiga. Groznõi osa laulis Šaljapin. Kahe aasta pärast lavastati «Pihkvalanna» (samuti koos «Veera Šelogaga») ka Peterburis, jällegi Šaljapiniga Groznõi osas. Rimski-Korsakovi oopereid etendati pidevalt ning menuga ka Moskva Erateatris ja teistel Venemaa lavadel.

Kuidas arenes Rimski-Korsakovi heliloominguline tegevus «Saltaani» valmimisele järgnenud aastail? Ooperivorm, mis säilitab tema loomingu endiselt esikoha, jääb ka tegelikult ainukeseks muusikažanriks, mis teda põhiliselt huvitab.

Sel ajal peab Rimski-Korsakov oma keskseks loominguiliseks ülesandeks «Jutustust nähtamatust linnast Kitežist ja neitsi Fevroniast». Kuid ta ei alusta selle ooperi kirjutamist mitte kohe pärast «Saltaani» lõpetamist, vaid jätab selle kolmeks ja pooleks aastaks kõrvale. «Jutustusel» puudus kirjanduslik algallikas, mis oleks võinud olla libreto otseseks aluseks, nagu näiteks Puškini muinasjutt «Saltaan» ja Mei draama «Tsaari mõrvoja». Libreto autor V. I. Belski, kes oli seotud oma kutsetööga, ei saanud «Jutustusele» palju aega pühendada. Kuid vahepeal oli tingimata vaja hoolikalt läbi uurida selle pärimuse kõik variandid ning ajaloolised materjalid. Ilmselt oligi libretisti töö esimeseks ja kõige kauemini kestnud staadiumiks need uurimused ja ooperi plaani korduv läbiarutamine heliloojaga.

Mõistagi ei saanud Rimski-Korsakov ootama jääda libreto lõpetamist, vaid pöördus seniks teiste ainestikude poole. «Saltaani» ja «Jutustuse» vahepeal kirjutas ta kolm ooperit: «Servilia» (1900—1901), «Surematu Kaššei» (1901—1902) ja «Pan vojevood» (1902—1903). Esimest ja kolmandat nimetas Rimski-Korsakov intermetsodeks ooperivormis, rõhutades seega, et ta peab neid kunstiliselt teisejärgulise tähtsusega teosteks. Samal perioodil on kirjutatud ka prelüüd-kantaat «Homerosest» (1901). Peale selle lõpetas Rimski-Korsakov (1902) Dargomõžski «Kivist külalise» uue

orkestratsiooni (ja teatava määrani ka uue redaktiooni).¹

See on produktiivsus, mis on haruldane isegi Rimski-Korsakovi juures. Kuid nende aastate töötulemuste hulgas on ka niisuguseid, mida ei saa tunnistada kunstiliselt täisväärtuslikeks.

«Serviliaga» lõpetas Rimski-Korsakov Mei draamade ainetele loodud ooperite tsükli. «Pihkvalannas» ja «Tsaari mõrsjas» oli tal olnud kasutada tänuväärne dramaturgiline materjal. «Servilia» aga, mis on Mei teostest kõige nõrgem, ei pakkunud heliloojale sellist materjali. Draama ainestik käsitleb antiikse Rooma elu varajase kristluse kokkupõrgete ajal paganlusega. Faabula, mida Rimski-Korsakov küll tunduvalt lihtsustas (koostades ise libreto), jäi siiski liialt segaseks ning intriigidega koormatuks. Sündmuste keskpunktiks on Servilia — Rooma senaatori noor tütar. Õnnetuste ahel muudab uhke patriitslanna alandlikuks, leplikuks kannatajaks. Needsamad õnnetused pööravad paganausulise Servilia ristiusku. Tema elujõud on päästmatult murtud ja ta sureb, kui saatus talle lõpuks tootab õnne armastatud inimesega. See on tuttav naisekuju, mis võib-olla põhjustaski Rimski-Korsakovi huvi Mei draama vastu. Servilia muusikaline kuju on helilooja loominguline saavutus. Õigustatud populaarsuse on võitnud aaria «Mu lilled». Sellest ei jää maha ka Servilia surma-steen. Mõlemas episoodis köidab kuulajat ehtsalt korsakovlik kristallselge «naise hinge lüürika». Kõiges ülejäänus on Rimski-Korsakov küps meister, laitmatu maitsega kunstnik, kuid mitte rohkem.

On loomulik, et «Servilia» oma muusikaliselt stiililt erineb autori vene ooperitest. «Süžee muistse Rooma elust andis mulle vabad käed stiili suhtes... Muinasaja muusikast pole jäänud jälgegi. Vabadus oli järelikult peaaegu absoluutne. Kuid mitterahvuslikku muusikat pole olemas, ja oma olemuselt on iga muusika, kuigi seda on harjutud pidama üldinimlikuks, siiski seotud

¹ Esimest korda instrumenteeris Rimski-Korsakov ooperi 1869.—1870. aastal, kohe pärast Dargomõžski surma, kes ei jõudnud oma ooperit ise orkestreerida. XX sajandi algul ei suutnud see noorpõlv kirjutatud töö Rimski-Korsakovi enam rahuldada.

rahvusega... Ja nii tuli «Serviliale» paratamatult valida mingi kõige paremini sobiv rahvuslik varjund. Minu meelest näisid siin kõige paremini sobivat osalt itaalia ja osalt kreeka varjundid.»

Neist sõnadest võib järeldada, et «Servilia» süžeed valides juhendus Rimski-Korsakov ka puhtmuusikalistest kaalutlustest. Ilmselt tahtis ta ajutiseks eemalduda niisugusest muinasjutulisest kui ka vene muusikalisest temaatikast, millega ta harjunud oli. Kahjuks ei õnnestunud tal uues sfääris (välja arvatud Servilia kuju) saavutada midagi tõeliselt väärtuslikku ja iseseisvat. Muusika kujunes ülemäära «universaalseks», laadilt romantiliseks ja sellel puudus autori püüdlustest hoolimata rahvuslik konkreetsus. Huvitavaid leide selles muidugi esineb — viitame kas või värsside lugemise-laulmise meisterlikule stilisatsioonile. Siiski kõlab «Servilia» muusika soojemini ja elavamalt seal, kus ta kokku sulab mõnede intonatsioonidega «Tsaari mõrsjast».

«Servilia» esietendus toimus Mariinski Teatris 1. oktoobril 1902. a. Ooperi lavastas ja seda dirigeeris F. M. Blumenfeld. Erilist huvi see ooper aga publikus ei äratanud ja kadus kiiresti repertuaarist. Kontserdilavale jäi püsima ainult Servilia aaria.

Oma teisest lääne-slaavi ooperist «Pan vojevoodist» kirjutab Rimski-Korsakov:

«Juba ammu oli mul mõte kirjutada ooper poola ainekule. Ühest küljest ei andnud mulle rahu mõned poola viisid, mida ema oli mulle laulnud lapseas, teisest küljest avaldas mulle kahtlemata mõju Chopin... Poola rahvuslik element Chopini helitöodes, mida ma jumaldasin, äratas minus alati vaimustuse. Poola-temalise ooperiga tahtsin tasuda oma tänuvõla Chopini muusikale.»

Poola-ainelist ooperit luua kavatsedes tegi Rimski-Korsakov vastava libreto kirjutamise ülesandeks juba eespool mainitud I. F. Tjumenevile. «Tellisin temalt draamatilise sisuga libreto poola elust 16.—17. sajandil.»

Rimski-Korsakov jälgis, nagu tavaliselt, libretisti tööd ja oli talle abiks nõuannetega, kuid ta ei suutnud vältida Tjumenevi süžee ja teksti trafaretsust. Veidi imeli-

kud tunduvad «Kroonika» read: ««Pan vojevoodi» libreto rahuldab mind täielikult. Tjumenev tõi sinna osavalt sisse olustikulise külje. Draama ise ei kujutanud midagi uut, kuid pakkus tänuväärseid momente muusika jaoks.» Tjumenevi libreto, kuigi tõepoolest osavalt koostatud, on siiski väga šablooniline. Nähtavasti ei huvitanud Rimski-Korsakovi siin mitte draama, mitte kangelaste kujud, vaid üksikud «tänuväärsed momendid».

Ooperi muusika pole küllalt omapärane, kuigi rahvuslik koloriit on siin järjekindlalt välja peetud. Eredaid, kunstiliselt täisväärtuslikke lavakujusid me ooperis «Pan vojevood» ei leia. Kuid üksikuid õnnestunud episoode on muidugi ka siin. Need on tütarlaste koorid, poeetiline «Laul surevast luigest» ja maitsekalt kirjutatud ning peenelt instrumenteeritud tantsud, mis on jäänud püsima sümfoonilisse repertuaari. Tervikuna aga osutus ooper elujõuetuks. Selle esiettekanne toimus 3. oktoobril 1904. a. Peterburis eraooperi laval V. Suki «rahuldava» juhatuse all, nagu märgib Rimski-Korsakov. «Ooperi esiettekanne oli «austav» menu, kuid järgmistel etendustel oli publikut üsna vähe.» Aasta hiljem lavastati «Pan vojevood» Moskva Suures Teatris. Kuid isegi ooperi võrratu esitus Rahmaninovi juhatusel ei suutnud «Pan vojevoodi» repertuaaris hoida.

Prelüüd-kantaat «Homerosest» on ühe osa realiseerimine Rimski-Korsakovi suuremast muusikalis-dramaatilisest kavatsusest — ooperist «Odüsseus kuningas Alkinoosi juures» ehk «Nausikaa». (Ooperi aluseks pidi olema katkend «Odüsseiast», mis jutustab Odüsseuse saabumisest faiaakide maale, kuningas Alkinoosile külla.)

«Lõpetanud «Servilia», kirjutasin prelüüd-kantaadi nagu sissejuhatuseks «Nausikaale». Orkestriprelüüd kujutas tormist merd, mis kandis oma voogudel Odüsseust, kantaadis oleksid nagu laulnud drüaadid, kes ootasid päikese tõusu ja tervitasid roosasõrmelist Eost.¹ Ilma «Nausikaa» saatust lõplikult otsustamata andsin oma prelüüd-kantaadile nimeks «Homerosest.»

¹ Eos — kreeka mütoloogias koidujumal; drüaadid — metsade ja puude jumalannad.

Niisiis, veel üks sümfooniline kujutus merest, veel üks meresõitja-rändur, Sadko ja Sindbadi otsene järeltulija. Kuidas siin mitte meenutada seda, et Rimski-Korsakov ise kaks ja pool aastat rändas mööda kaugeid meresid ja ookeane!

Palju kordi elustas Rimski-Korsakov oma muusikas merd ja iga kord isemoodi. Ka prelüüd-kantaadi merepilt ei korda Rimski-Korsakovi «helisevaid meremaalinguid». Selle «antiikselts romantiline» ülevus ei sarnane «Ookean-sinimere» eepilisele suurusele.

Ooperi «Surematu Kaštšei» kirjutas Rimski-Korsakov samuti «teelahkmel», «Saltaani» ja «Kiteži» vahel. Kuid «Kaštšeid» ei saa vaadelda kui loomingulist vahet.

«Kaštšei» on pikkuse poolest väike ooper, kuid oma tähenduse poolest on ta vene kunstis tohutu nähtuseks, autori loomingulisel teel aga on see ajajärku tähistavaks teoseks.

«Kaštšei» saamisloogu on lühidalt järgmine. 1900. a. novembris ilmus Rimski-Korsakovi juurde J. M. Petrovski, kellega Nikolai Andrejevitsš isiklikult tuttav ei olnud, kuid keda ta tundis kui «Vene Muusikalehe» alalist kaastöölisi, kui «haritud inimest, head muusikut, suurepärase ja teravmeelset muusikakriitikut». Petrovski pakkus Rimski-Korsakovile libreto väikesele fantastilisele ooperile pealkirjaga «Ivan-Kuningapoeg», mille ta oli ise kirjutanud. Libreto huvitas Rimski-Korsakovi, kuid selle plaanis ja eriti tekstis oli üksikasju, mis teda ei rahuldanud. Helilooja palvel töötas Petrovski libreto kaks korda ümber, kuid sealjuures ilmnisid olulised lahkarvamused libreto autori ja helilooja vahel. Pärast seda koostas Rimski-Korsakov tütre abil ise libreto ja lõpetas ooperi kevadel 1902. a. Pealkirjast «Ivan-Kuningapoeg» ta loobus, asendades selle teisega, mille all ooper on tuntud tänapäevalgi ja mis paremini sobis ooperi sisuga. (Petrovski kaastööst on juttu ooperi eesõnas.)

«Surematu Kaštšei» kannab alapealkirja «Sügismuinasjutt». On selge, et Rimski-Korsakov kõrvutab «Kaštšeid» ja «Lumivalgekest» — «Kevadmuinasjuttu». Mõlemad ooperid on muusikalised muinasjutud vene rahva-

luule motiividel, neis leidub ka sarnaseid olukordi. Kuid nende ooperite emotsionaalne koloriit on erinev: «Lumi-valgeke» kujutab loodusjõudude rõõmsat ärkamist ja õitselepuhkemist, «Kaštšei» aga rusuvat sügisest süngust.

Ooper algab sünge pildiga. Kummaliselt kaunistatud loss. Sammaldunud kaljud. Taevas on kattunud pilvedega. Kidurad puud ja põõsad siin-seal säilinud kollakas-punaste sügislehtedega. Pistandtara, mille teivaste otsas on pealuud. Vaba on ainult üks teivas. See on Kaštšei riik.

Nõder Kaštšei, kes püüab saavutada surematust, on peitnud oma surma kindlasse kohta — oma tütre pisarasse. Kõvasüdameline Kaštšejevna ei vala kunagi pisaraid. Oma lossis hoiab Kaštšei Tsaaritari, kelle ta ise on ära röövinud. Tsaaritar-Imekauni igatsuseks on ainult kord veel näha oma peigmeest — Ivan-Kuningapoega. Ta anub seda Kaštšeil. Viimane on valmis oma vangilõbustama ja annab talle võlupeegli. Tsaaritar näeb selles oma peigmeest nõiduslikult ilusas aias koos tundmatu kaunitariga. Peeglisse vaatab ka Kaštšei. Ta tunneb kaunitaris ära oma tütre.

Kaštšei saadab tütre juurde käskjala — Torm-Vägilase. Lennaku see kaugele, kaugele Kaštšejevna riiki ja küsigu, kas tütar hoiab endise kindlusega oma isa surma. Tsaaritar aga anub Torm-Vägilast: see ütelgu Ivan-Kuningapojale, juhul kui ta vägevat sangarit kohatab, et tema mõrsja vaeleb Kaštšei juures vangis. Torm-Vägilane lendab kaugele Kaštšejevna riiki. Kaštšei laseb tõusta lumetuisu, mis läbipaistmatu eesriidena katab kinni tema riigi ega lase nüüd ühelgi vaenlasel tungida tema juurde.

Teine pilt näitab Kaštšejevna aeda. See on ahvatleva ja uimastava ilu riik. Paljud sangarid on käinud siit Kaštšei surma otsimas, kuid kõik nad on hukkunud Kaštšei tütre halastamatu käe läbi. Kaštšejevna võlusõnade mõjul satub tema aeda ka Ivan-Kuningapoeg. Kaštšejevna toob talle peekri võlujoogiga. Tühjendanud peekri, kaotab Ivan-Kuningapoeg mälu, unustab Tsaaritari, ja kütkestatuna Kaštšejevna ilust, uinub tema embuses. Nüüd ootab teda saatus, mis on tabanud kõiki, kes on

tunginud Kaštšejevna saladuslikku riiki: Kaštšejevna haarab mõõga, tõstab selle sangari kohale... ja temas ärkab kaastunne, ta ei suuda tappa ilusat noormeest.

Lendab kohale Torm-Vägilane. Meelemärgusele tulnud Ivan-Kuningapoeg saab Torm-Vägilase ägedast laulust aru, et Tsaaritar-Imekaunis on Kaštšei juures vangis, ja et Kaštšei ootab Ivan-Kuningapoja pead, et ta pealuu teiba otsa torgata. Ivan-Kuningapoeg ei kõhkle, ta palub, et Torm-Vägilane viiks ta kaasa Kaštšei riiki. Asjatult anub Kaštšejevna, kelle südames on esmakordselt tärganud armastus, noormeest sinna jääda. Ivan-Kuningapoeg lendab ära koos Torm-Vägilasega.

Kolmas pilt viib uuesti Kaštšei riiki. Tsaaritar laulab välistrepil istudes «õelat hällilaulu» lossis magavale Kaštšeile. Torm-Vägilane lendab kohale koos Ivan-Kuningapojaga. Kui Tsaaritar ja tema peigmees tahavad lahkuda Kaštšei riigist, suleb Kaštšejevna neile tee: ei ole väljapääsu Kaštšei riigist, päästmatult kadunud on need, kes sinna on sattunud. Kaštšejevna on muide valmis Tsaaritari vabastama, kui Ivan-Kuningapoeg jääb tema juurde. Kuid nii Tsaaritar kui Ivan-Kuningapoeg eelistavad surma lahkuminekule. Väljub unest ärganud Kaštšei: «Ei eluga siit riigist pääse!» Tsaaritar ja Ivan-Kuningapoeg valmistuvad hukkamisele. Kaštšejevna piinleb senitundmatu kaastunde, armastuse ja kiivuse käes. Tema kannatusist liigutatud Tsaaritar astub ootamatult tema juurde ja suudleb teda. Kaštšejevna nutab sooje heldimuspisaraid. Need on Kaštšei tütre esimesed pisarad, nad on vastuolus tema loomusega ja toovad talle hukatuse. Kaštšejevna jätab jumalaga Tsaaritari ja Ivan-Kuningapojaga ning muundub leinapajuks. Kaštšejevna pisarad toovad hukatuse ka Kaštšeile, kes sureb õela needusega huulil. Ja otsekohe muutub kogu Kaštšei riik: pilved hajuvad, väravad avanuvad ja võimaldavad vaadata päikesest helendavale värske kevadrohelusega kaetud niidule. Puud ja põõsad Kaštšei lossi ümber löövad haljendama. «Lõpp õeluse riigile!» laulab nähtamatu koor. Väravate vahel seisab Torm-Vägilane ja tervitab Kaštšei vabanenud

vange: «Nüüd välja, nüüd välja, on torm teile väravad avand!»

«Surematu Kaštšei» faabulas on palju tuttavaid, tüüpiliselt korsakovlikke motiive ja olukordi ning teataval määral ka lavakujusid. Näitame kõige tähtsamaid neist.

Võitlus halbade ja heade, inimesele vaenulike ja heatahtlike jõudude vahel ja nende kehastumine, olgugi osaliselt, loodusnähtustes: lumetuisk, mis kaitseb Kaštšei riiki, sügisene maastik ja sügisesed pilved — samuti Kaštšei riigi sümbol; Torm-Vägilane, kes avab väravad vangidele, kevadine rohelus ja päike — vabaduse sümboolid. Samuti esineb tüüpiline muinasjutu- ja reaalse maailma vastandamine. Naiskujudel on siin samuti endistest ooperitest tuttavaid jooni, kuigi need on teisiti jagatud: malbe naiselikkuse kehastuseks on Tsaaritar-Imekaunis, kuid tema ei hukku, nagu Marfa või Lumivalgeke; «õela ilu» kehastuseks on Kaštšejevna, kuid just temale on määratud Lumivalgekese või Volhova ohvrisurm. On säilitatud ka iseloomustav detail: Kaštšejevna ei sure samuti mitte selle sõna tõelises mõttes, tema muundumine pajuks on analoogiline Volhova muundumisele jõeks.

Kaštšei on Rimski-Korsakovil uus kuju. See ei ole lihtsalt õeluse kehastus, nagu jumalanna Morena «Mladas». Kaštšei on rõhumiise kehastus. Ja ooperi ideed võib defineerida kui vabanemist rõhumisest.

Meenutagem siinjuures, et «Surematu Kaštšei» on kirjutatud XX sajandi algul, kui ühiskond oli täis 1905. a: revolutsiooni eelset pinevust. «Kaštšei» seost Venemaa poliitilise olukorraga tõendavad väga paljud Rimski-Korsakovile õige lähedaste isikute tunnistused. Nende ütluste põhjal on täiesti selge, et «Surematu Kaštšei» kujutab endast poliitilist allegooriat — muidugi mitte detailides, vaid üldideelt. Kaštšei riik sümboliseerib tsaari isevalitsuslikku võimu; Torm-Vägilane, kes pole enam Kaštšei meelevalla all, kehastab rõhumiise ja isevalitsusliku korra vastu väljaastuvaid jõude; uuesti sündinud kevadine loodus tähendab uut, vaba elu.

Nii täidab Rimski-Korsakov esimesel pilgul ähmaselt sümbolistlikuna näiva ooperi vormi terava ning tiheda poliitilise sisuga.

«Kaštšei» on oma sõna öelda mitte ainult ooperižanri arengus, vaid ka Rimski-Korsakovi helikeele evolutsioonis. Muusikamaailm oli üllatatud kõigepealt «Kaštšei» harmoonia stiili uudsusest. Paljud muusikud ei suutnudki sellega leppida. Isegi Glazunov ja Ljadov, Rimski-Korsakovi lähimad sõbrad ja õpilased, leidsid, et ta on selles ooperis ületanud «võimalikkuse piirid»¹. Rimski-Korsakov teadis ise väga hästi, et ta toob muusikakunsti uut ja «äärmuslikku» väljendusvahendite teravuse alal. Oma kirjas Kruglikovile ütleb ta, et «harmoonia on «Kaštšeis» viidud oma äärmiste piirideni, kuid üle nende piiride pole mindud». Selle märkusega tuleb nõustuda: «Kaštšei» harmoonia stiil ei kaota kogu oma rafineerituse juures reaalselt alust ega Rimski-Korsakovile omast ranget loogilisust ja sidet vene rahva-muusikaga.

On väga raske, puudutamata neid eridetaile, mis ei sobi populaarteaduslikku ülevaatesse, anda selget kujutlust «Kaštšei» harmoonia stiilist. Viitame ainult ühele kõige kujukamale ja lihtsamale näitele.

Rimski-Korsakovi harmoonia on alati olnud värvikas — eriti fantastilise maailma kujutamisel. Just seda omadust arendati edasi «Surematu Kaštšeis». Selles ooperis kerkisid Rimski-Korsakovil esile uudsed emotsionaalsed toonid — sünged ja rõõmutud (Kaštšei riik). Just need põhjustasidki uute harmoniseerimisviiside tekkimise.

Igaüks, kes on kuulnud «Kaštšeid», mäletab lakoonilist eelmängu. Juba selle esimesed helid vapustavad ja kütkestavad kuulajat. Kostab õelalt ahvardav Kaštšei teema (fagottide ja keelpillide unisoon madalas registris); sellele järgnevad salapärased, viirastuslikud, süngelt rõhuvad akordide read. Väljapeetud madalate häälte «tritonuse» (vähendatud kvint) taustal kostavad tervete toonide kaupa laskuvad suured tertsid.

¹ Vt. M. F. Gnessin. Muusikalisest dramaturgiast Rimski-Korsakovi ooperis «Surematu Kaštšei». «Sovetskaja Muzõka». Kolmas artiklite kogumik. Muzgiz, 1945.

Muusika on ehitatud täistoonilise gamma kuuele helile. See muusikaline kujund põlvneb õieti teise õela vene nõia muusikalisest kujundist — Glinka Tšernomorit täistoonilisest gammast:

41 *Andante*

Selle kummalise muusika mõjul tardub tõepoolest kõik nagu tummas hirmus. Väljenduslikult ebatavaline efekt saavutatakse üsna lihtsate vahenditega, mille juured ulatuvad vene klassika traditsioonidesse.

Kaštšei riigi teemad kõlavad mitmeti transformeerituna ooperi paljudes episoodides. On huvitav jälgida seda, kuidas Kaštšei teemade elemendid tungivad Kaštšejevna muusikasse. Kaštšejevna muusikalisel karakteristikas figureerivad ja koguni domineerivad needsamad rõhutatult tähtsad suured tertsid, on kuulda kurjakuulutavaid kromaatilisi intonatsioone. Temaatiline lähedus viitab Kaštšejevna sugulusele Kaštšeiga. Kuuldu ei kaldu palju kõrvale Kaštšei riigi rafineeritud muusika teemade tuntud ringist (kõlab ka Kaštšei kromaatiline teema); kuid mitmesuguste variatsioonide abil ning uue temaatilise materjali sissetoomisega antakse muusikale teine värving. See on nõiduslikult võluv ja vastupandamatu mürgise ilu maailm:

Kaštšei ja Kaštšejevna muusika väljendusrikkust tugevdab muidugi Rimski-Korsakovi orkestratsioon, mis ooperis «Surematu Kaštšei» tõuseb endisest veelgi kõrgemale tasemele.

Selles õeluse sfääris paistavad eriti silma kaks episoodi. Üks neist on Kaštšei ariooso «Mul looduse saladus leitud, su vägevus murtud on, surm!» Seda võiks

nimetada surnu lauluks, sest selle torkavast kõlast ja sihilikult mehaanilisest meloodiast hoovab haura jäist külmust. Selles tontlikus muusikas pole ainsatki elavat intonatsiooni:

43

Moderato assai

Mul loo-du-se sa-la-dus

lei-tud, su vä-ge-vus mur-tud on,

surn! Kaš-tševna pi-sa-ras pei-tub nüüd

kind - la - na var - jul mu turm!

p cresc.

mf

Teiseks episoodiks on võlujoogi nõidumine Kaštšejevna poolt (vt. näide nr. 42) ja tema laul mõõgast, mida ta teritab tulnuka tapmiseks. Muusika on täis julma, külma ning halastamatut kirge, mis lummutab ja heidutab oma jõuga.

Kaštšei ja Kaštšejevna õeluse maailmale on vastandatud Tsaaritar-Imekaunis ja Ivan-Kuningapoeg. Viimase muusikas on vähe individuaalseid jooni; see-eest on aga Tsaaritari kujutatud sama ilmekalt ja eredalt kui Kaštšejevnat, kuid muidugi mõista hoopis teistes toonides. Tema kuju on äärmiselt inimlik ja seda inimlikkust toonitab Rimski-Korsakov, nagu alati, soojade rahvalaululiste intonatsioonidega. Liigutav ja malbelt kaeblik on Tsaaritari lakooniline ariooso esimese pildi alguses:

44

Andante
espress

Päik-se-ta päe-vad ja ärk-vel öö-tun-nid kui

p

tal - vi - sed pil - ved nii üks - lui - selt, troosti - tult läe - vad

Edaspidi varieerub ariooso temaatiline materjal mitmeti, väljendades Tsaaritari erinevaid tundeid — kord rõõmu, kord lootust, kuid kõige rohkem kannatust. Eri line koht on Tsaaritari muusikas «õelal hällilaulul». Tsaaritar tunneb ääretut põlgust Kaštšei vastu ja soovib talle igasuguseid hädasid ning õnnetusi. Tsaaritari teema tuttavad piirjooned ilmuvad siin veidras seoses valitud, peente, pikantsete harmooniate ja nurgeliste meloodiliste intonatsioonidega:

45 *Lento assai*

p

Äi - u, aa, rauk, ui - nu sa! Õel Kaš - tšei, jää

espressivo

p legato sempre

tusega. Läbi tuisu muusika on aeg-ajalt kuulda nukrutseva Tsaaritari häält. See tuisupilt on omamoodi «Surmatants».

Ainult kaks episoodi leevendavad «Surematu Kaštšei» muusika sünget koloriiti: Tsaaritari ja Ivan-Kuningapoja duett ning apoteeos — Kaštšei riigi lõpp. Apoteeos on aga kahjuks liiga lakooniline ega tekita tunnet, et on saavutatud täielik võit Kaštšei riigi rõhuva sünguse üle. Selle «lõpuni ütlemata jätmise» põhjust tuleb tõenäoliselt otsida mitte puhtkunstilistes motiivides, vaid ooperi üldidees, arvestades miljööd, milles ta loodi. Vabastav torm oli olemas ainult unistustes, soovides, tegelikult aga kestis «Kaštšei riik», s. t. isevalitsuslik režiim edasi.

Lõpuks mõni sõna «Kaštšei» struktuurilisest omapärrast, millest ei saa vaikides mööda minna. Selleks on muusika arengu pidevus. Nagu Rimski-Korsakovi teisteski ooperites, nii leidub ka «Kaštšeis» lõpetatud, olemuselt enam või vähem iseseisvaid vokaalseid ja orkestri ning koori episoode; kuid raske on neid muusika üldisest koost eraldada. Võrdlemisi kerge on «välja võtta» ainult Kaštšejevna stseeni, mida tihti esitatakse kontserdilavadel. Vaheaegu ei ole isegi ooperi üksikute piltide vahel, need on ühendatud lühikeste sümfooniliste intermetsodega dekoratsioonide vahetamise võimaldamiseks. Selline struktuur koos temaatilise materjali ühtsusega on üks ooperižanri sümfoniseerimise põhimõtte võimalikest avaldusviisidest.

«Surematu Kaštšei» esietendus toimus Moskva Eraooperis 12. detsembril 1902. a. (samal õhtul etendati ka Tšaikovski «Yolanthe't»); juhatas M. M. Ippolitov-Ivanov. «Kaštšei» edu kompenseeris mõningal määral «Servilia» ebaedu. Rimski-Korsakov, kes oli teadlik «Kaštšei» muusika uudsusest, märgib muu seas: «Vaevalt oli publik võimeline oma muljeid analüüsima. Autori väljakutsumine ja pärjad, millest polnud puudust, ei tähenda veel midagi, eriti Moskvast, kus mind millegipärast armastatakse.»

Teame juba, millise vastutustundega asus Rimski-Korsakov «Jutustuse nähtamatust linnast Kitežist ja neitsi Fevroniast» loomisele. Jälgime «Kiteži» saamis-lugu pisut üksikasjalisemalt, kasutades selleks viimaseid Andrei Nikolajevitš Rimski-Korsakovi poolt trükitud avaldatud andmeid.

31. mail 1901. a. kirjutab Nikolai Andrejevitš Belskile: «Vaatasin «Kiteži linna» kohta tehtud märkused läbi ja jäin paljuga rahule, kuigi oli tegemist ainult tühiste katkenditega. Tahaksin väga selle kallale asuda. Võtan «Nausikaa» käsile ainult sellepärast, et Teie midagi ei anna. Ärge mõtelge «Nausikaale», saatke midagi «Kiteži» jaoks, samuti stsenaarium...»

Niisiis alustas autor «Kitežile» muusika kirjutamist 1901. aastal, aga võib-olla ka varem, kuid ilmselt tegi ta sel ajal märkusi ainult ooperi üldidee kohta. Rimski-Korsakov ei saanud kirjutada ainustki enam-vähem lõpetatud katkendit, sest tal puudus tekst ja isegi ooperi selgelt väljatöötatud plaan (stsenaarium). Valmis libreto järgi hakkas ta töötama 1903. aastal. Selle aasta esimestel kuudel sai Rimski-Korsakov Belskilt suurema osa libretost, kevadel aga lõpetas ta juba esimese vaatuse visandi.¹

Edasi läks «Jutustuse» kirjutamise töö järgmiselt. 13. juulist 1903. a. dateeritud kirjas teatab Rimski-Korsakov Belskile: «Homme lõpetan «Pan vojevoodi» ja järelikult ei takista mind enam miski 15. juulil meie «Jutustust» käsile võtmast.»

Ei ühtki päeva «hingetõmbamist»! Juba sellest on näha, kui kiindunud oli Rimski-Korsakov «Jutustusse». Juhime tähelepanu ka sellele, et «Jutustuse» kirjutamine langes 1903. a. esimesel poolel kokku «Pan vojevoodi» loomisega. Rimski-Korsakov, kes alati väga hoolikalt kinni pidas oma tööjaotusest, ei suutnud seekord vastu panna ja asus «Kiteži» kirjutamisele enne eelmise ooperi

¹ Meenutagem veel kord, et terminite «visand» ja «eskiis» all mõeldakse siin täiesti valmis muusikat, milles orkestrisaade on esitatud klaveripartiina.

lõpetamist. Selles peitubki muide veel üks «Pan vojevoodi» ebaõnnestumise põhjustest. On see ju kõige nõrgem ja kõige vähem originaalne Rimski-Korsakovi ooperitest, mille ta lõi kahe loomingulise tõusu («Kaštšei» ja «Kiteži!») vahel. «Pan vojevoodi» kirjutamise ajal haaras Rimski-Korsakovi mõtteid üha enam ja enam «Jutustus».

Belski lõpetas täielikult oma libreto nähtavasti suve alguseks 1903. a. Põhiline takistus oli kõrvaldatud ja Rimski-Korsakov kirjutas ooperi ühe episoodi teise järel. Seekord ei lükanud ta orkestreerimist edasi kuni ooperi lõpetamiseni.

Täielikult, orkestripartituurina, valmis «Jutustus nähtamatust linnast Kitežist» 1904. a. sügiseks — pärast poolteist aastat kestnud intensiivset tööd.

«Kiteži» lavastamist tuli oodata aga üle kahe aasta. Teame, et pärast «Sadko» tagasilükkamist otsustas Rimski-Korsakov oma oopereid keiserlike teatrite direktioonile mitte enam pakkuda. «Kiteži» lõpetamisest sai Teljakovski teada mitte autorilt, vaid S. V. Rahmaninovilt «Pan vojevoodi» esietendusel Moskvast. Siis tegi Teljakovski Rimski-Korsakovile ettepaneku lavastada «Jutustus» järgmisel hooajal.

Proovid algasid 1906. a. kevadel, esietendus oli 7. veebruaril 1907. a. Mariinski Teatris F. M. Blumenfeldi juhatusel. Etendusel oli silmapaistev menu ja ta mõjus Vene kultuurielus suursündmusena. Akadeemik B. V. Assafjev, kes viibis etendusel, kirjutab oma teoses Rimski-Korsakovist: «Muljeid, mis saadi «Kiteži» nägemisest, võrreldi muljetega, mille oli jätnud mõne vene kirjanduse suurteose, näiteks Lev Tolstoi romaanide ilmumine.»

«Jutustuse» faabula on järgmine. Volga taga, pimedates Kerženetsi metsades elab muistsel tatarlaste vallutusretkede ajastul nooruke Fevronia koos oma metsmesinikust vennaga.¹ Fevroniat kohtab jahil sügavasse metsa sattunud Kiteži vürsti Juri poeg Vsevolod. Fevronia seob vürsti poja haava kinni, pidades teda üheks

¹ Metsmesindus, metsmesilaste mee kogumine oli vanas Venes levinud tööharu.

vürsti teenritest. Kuid juba esimesel kohtumisel tärkab neis vastastikune armastus. Fevroniast saab vürsti poja mõrsja.

«Paremad inimesed» — Kiteži ülemkiht — pole Vsevolodi valikuga rahul: metsmesiniku õest saab Kiteži vürstinna! «Paremad inimesed» ostavad ära joomar Griška Kuterma. Viimane lubab mõrsjale «kiitust laulda». Fevronia kannatab Griška jõhkrad mõnitused vagusalt ära. Rahvas kihutab Griška minema ja tervitab vürsti poja mõrsjat. Selle stseeni katkestab tatari sõjaväe kallaletung. Tata lased tungivad sisse Väike-Kiteži, tapavad linnaelanikke ja võtavad Fevronia vangi.

Tark vürst Juri on rahva julgeoleku eest hoolitsedes ehitanud Suur-Kiteži linna läbitungimatute soode ja metsade keskele, et vaenlane sinna teed ei leiaks. Suur-Kiteži saabub Fjodor Pojarok, kellel tatarlased on silmad välja torganud, ja temalt kuulevad kitežlased, et tatarlaste vägi liigub ka Suur-Kiteži poole: on leidunud reetur, kes on vaenlasele kätte näidanud salatee. Pojarok ütleb reeturi nime — see on Fevronia. Tegelikult oli aga reetur hoopis keegi teine. Raske oli tatarlastel reeturit leida: «Eh, küll on õel rahvas,» ütlevad tatarlased, «sooned kas või katkegu, aga tema vaikib, teed ei juhata!» Piinahirmule ei pea vastu ainult «viimane joodik» Griška Kuterma. Ta juhatab tatarlastele tee, kuid levitab ühtlasi kuuldust, et selle ränga süüteo rahva vastu olevat sooritanud noor vürstinna.

Võitluseta ei taha Kiteži elanikud vaenlasele alistuda. Väikesearvuline malev asub Vsevolodi juhtimisel teele tatarlaste vastu. Ebavõrdses võitluses langeb kogu Vsevolodi malev koos noore vürstiga. Tee Suur-Kiteži on lahti. Kuid linnale ei ole saatusest määratud hukkuda: linnaelanikkude ja Fevronia palvel teeb jumalaema linna nähtamatuks.

Griška juhatab tatarlaste maleva Helge Järsaku järve äärde; järve taga, tiheda õhtuse udu sees peaks asuma Suur-Kitež. Tatarlased otsustavad oodata koitu. Griška seotakse puu külge. Tatarlased uinuvad. Koidikul vabastab Fevronia Griška. Kahetsusepiinades jookseb Griška järve äärde ja tahab end uputada. Udu on hajunud ja

Griška jääb seisma kummalise vaatepildi ees: kallas on tühi, linn on muutunud nähtamatuks, kuid vees peegeldub nähtamatu Kitež. Kostab Kiteži tornikellade pidulik helin. Kuterma juba segaseks muutuv mõistus ei pea vastu, metsiku kisaga sööstab hullumeelne Griška metsa poole, viies endaga kaasa Fevronia. Griška kisa peale ärkavad tatarlased. Nad on rabatud nende ees olevast imest ja jooksevad hirmunult laiali.

Griška ja Fevronia on metsas. Fevronia püüab toetada Griška vaimujõudu, kuid Griška jookseb hullumeel-susehoos minema. Fevronia langeb jõuetult rohule. Mets muundub, maa seest tärkavad lilled, puude okstel süttivad küünlad. Inimnäoga paradiisilinnu Alkonosti hääl ennustab Fevroniale surma. Talle viirastub Vsevolod. Fevronia ruttab rõõmsalt peigmehele vastu. Naisenäoga ja -rinnaga paradiisilinnu Sirini hääl ennustab neile igavest elu. Fevronia ja Vsevolod eemalduvad aeglaselt (muusikaline vahemäng «Minek nähtamatusse linna»).

Viimase pildi tegevus toimub nähtamatuks muudetud Kitežis: rahvas ja vürst Juri tervitavad Vsevolodi ja Fevroniat.

Peaaegu iga uus Rimski-Korsakovi ooper on uueks sammuks ooperižanri arengus. Ka «Jutustus Kitežist» ei korda oma tüübilt ühtki varem kirjutatud ooperit. See aga ei tähenda, et puudub üldse igasugune analoogia teiste ooperitega — ja kõigepealt Rimski-Korsakovi enda ooperitega. Eepilisus, mis on nii iseloomulik Rimski-Korsakovi loomingule, on «Kitežis» teadlikult võetud sündmustikukäigu aluseks. Rimski-Korsakov pidas isegi vajalikuks seda deklareerida.

Ooperi eessõnas («Märkmed teksti juurde»), mille on kirjutanud V. I. Belski, öeldakse: «Kui kirjanduskriitika kunagi peaks puudutama seda tagasihoidlikku ooperiteksti, siis võib ta kõigepealt märkida dramaatilise tegevuse vähesust enamikus ooperipiltides. Igal juhul peab autor vajalikuks selgitada, et ta on sellist tegevuse puudumist lubanud täiesti teadlikult, olles veendunud, et lavalise tegevuse liikuvuse — olukordade sagedase ja põhjaliku vaheldumise yankumatule nõudele tuleb vastu vaielda, sest kas ei ole meeolude

orgaanilisel seostatusel ja nende loogilisel vaheldumisel samasugune eluõigus?»

Samas eessõnas öeldakse, et libretos «pole ühtki ideed, millega helilooja poleks päri olnud». Nii väljendab Belski kirjutus kahtlemata Rimski-Korsakovi vaateid ooperi üldisele dramaturgilisele ülesehitusele.

Oma eepiliselt toonilt on «Kitežile» kõige lähemaks ooperiks «Sadko». Neid lähendab ka ajaloolise alus- põhja põimumine fantastikaga. Erinevus on ainult selles, et ooper-böliinas «Sadko» on ajalooline miljöö juba oma olemuselt tinglik, kuna «Kitež» äratav ellu tõelise lehekülje kaugest vene elust. Kuid Rimski-Korsakov seab endale ülesandeks kujutada seda elu niisugusena, nagu see on meieni kandunud sajanditevanuste rahvapärimumste kaudu. Seega annab Rimski-Korsakov uue žanri — ooper-legendi. Sellele žanrile vihjab ta ooperi pealkirjas (j u t u s t u s!).

Siin jõudsimme «Kiteži» selle omapärase joone juurde, mis on Rimski-Korsakovi käsitlevas kirjanduses välja kutsunud rohkesti lahkuminevaid arvamusi. Nagu Rimski-Korsakov ise tunnistas, huvitasid teda tema võluooperites alati p a g a n l i k u d k o m b e d. Ja polnud oluline, millisesse ajajärku tegevus oli viidud: kas mütoloogilis-paganlikku («Lumivalgeke», «Kaštšei»), mütoloogilis-kristlikku («Saltaan»), enam või vähem konkreetsesse paganlikku või varakristlikku epohhi («Mlada», «Sadko») või koguni kronoloogiliselt lähedasse aega («Jõuluöö»). Kõikjal elustusid paganliku mütoloogiaujud.

«Kitežiga» ilmus Rimski-Korsakovi loomingusse ristisu müüt. Koos sellega tulid kahtlemata ka m ü s t i k a elemendid, mis olid teataval määral stiliseeritud vana õigeusu värvingus. Nagu märgib J. Keldõš eespool tsiteeritud töös, «pole kahtlust, et «Jutustuse» idees peegeldusid XX sajandi alguse usulis-kõlbelised otsingud». Kuid nad peegeldusid vähemal määral, kui oleks võinud oodata, pidades silmas «Kiteži» süžeelist skeemi. Rimski-Korsakov, kes oma vaadetelt kaldus ateismi, vaatas usule kunstniku silmaga. «Kui kunstnik,» ütles ta Jastrebsevile, «olen ma siiralt vaimustatud usu tavanditest, n. ö. tema «paganlikust» küljest.»

Sellest ütlusest selgub, et «Kitežis» paelus Rimski-Korsakovi eelkõige ainetiku legendaarne külg. Et selle tähtsusest selget kujutlust saada, pöördume veel kord tagasi «Sadko» juurde. Ooper-böliinas on reaalne maailm sisuliselt teisejärgulise tähtsusega; tegevus toimub peamiselt «vee ääres ja vee all» (Stassovi sõnad); muusikalis-dramaatilise jutustuse tuum peitub võlustseenides, mis on helilooja fantaasiat kõige tugevamini inspireerinud.

«Kitežis» on lugu hoopis teistsugune. Siin kujutatakse inimlikku tragöödiat, suure rahva draamat, kes peab kangelaslikku, kuid esialgu veel ebavõrdset võitlust vabaduse ja rahvusliku sõltumatuse eest. See on «Kitežis» peamine, see on dramaturgiline sõlmpunkt, mis ooperi kõiki süžeealisi liine tugevasti koos hoiab. Ja tegevuse tõeliseks kulminatsiooniks ei ole «Jutustuses» mitte apoteoos võlutud Kitežis, vaid «Lahing Kerženetsi lähisel».

Ja selles apoteoosis on kehastatud ka muistne, naiivselt muinasjutuline unistus pääseda reaalseist ning talumatuist hädadest poolreaalses, kuid siiski nähtamatus maailmas — Kiteži linnas, mis aga ei moodusta mingit teist maailma ega ole lahutatud kodupinnast. Ja kuigi prohvetlikud linnud Alkonost ja Sirin laulavad — «Paradiisi uks teile avatud», jäävad võlutud Kiteži maised sidemed ikkagi väga selgeks. On olemas koguni otsene suhtlemine inimmaailmaga: Fevronia kirjutab Griškale kirja («Meid sa surnuiks ära pea, elus me; Kitež vaenlaste eest varjul») ja Nooruk peab selle kirja ära viima — jällegi muinasjutuliselt naiivne olukord! Veel olulisem on tähelepanu juhtida muusikalise «silla» olemasolule võlutud ja reaalse Kiteži vahel — nende mõlema temaatilise materjali ühtsusele. Kiteži neiud laulavad näiteks Fevroniale Väike-Kitežis pooleli jäänud pulmalaulu. Uues Kitežis kõlavad, kuigi muudetud kujul, ka teised «maise» Kiteži teemad.

Fantastika ja reaalsuse vastastikune suhe, nende kujundusliku, kunstilise mõjuvuse vahekord on «Kitežis» teistsugune kui «Sadkos». Tuleb hinnata selliste episoodide poeetilist ilu, nagu näiteks Suur-Kiteži nähtamatuks muutmine ning tema kadumine inimeste silmade

eest, ja metsa muundamine. Kuid siiski ei avaldunud Rimski-Korsakovi loova mõtte võimsus ja omapära täiel määral mitte neis episoodides, vaid inimeste, nende tunnete ja tegevuse kujutamises ning nende iseloomude avamises. «Kiteži» parimateks episoodideks ei ole mitte müstiline fantastika, vaid realistlikud pildid, mis äratavad ellu kodumaa mineviku.

Seega ei suutnud müstiliste huvikomplekside vaieldamatu mõju ometi lämmatada Rimski-Korsakovi loova mõtte tervet ja progressiivset suunda.

«Jutustuses» on keskseks lavakujuks muidugi Fevronia. Väga kerge on siin näha sarnasust teiste Rimski-Korsakovi ooperite naiskujudega. Fevronia on üks neid puhtaid ja hukkumisele määratud naisi, keda oleme korduvalt kohanud Rimski-Korsakovi ooperites. Kuid Fevronial on ka isikupäraseid, ainult temale omaseid jooni.

Vagur alandlikkus, isegi omamoodi «kurjale mittevastuhakkamine» toonitavad Fevronia ohvri meelset. Kuid märkides ainult seda Fevronia iseloomujoont, ja teisi jooni tähele panemata jättes, saaksime «Kiteži» kangelannast ühekülgse kujutluse.

Võrdleme Fevroniat Marfaga, süütu, leplik ja olemuselt passiivse naisega, kes kogu oma võluvuse juures on saatuse ja inimeste õeluse ohver. Fevronia on teistsugune. Meenutagem seda, et ta otsustab vabastada Griška, kuigi teab, milline hädaoht teda seejuures ähvardab. Fevronia on meelegendluse kaotanud Griškale hingeliseks toeks. Ja Fevronia tark lihtsus üllatab Vsevolodi, kui nad metsas kohtuvad. Kohtumisstseen, õigemini küll kogu esimene vaatus väärrib erilist tähelepanu: see on Fevronia kuju lai ekspositsioon.

Lühikesele sümfoonilisele sissejuhatusesele andis Rimski-Korsakov programmilise nimetuse «Kõrbe ülistus»¹. Tavaliselt — ja täiesti põhjendatult — läheb selle pealkirja alla ka järgmine ulatuslik stseen, mis on rajatud samale temaatilisele materjalile: Fevronia ülistab metsa

¹ Rimski-Korsakov kasutab siin sõna «kõrb» vana-vene tähenduses: «paik, kus ei leidu inimesi», «koht, mis ei ole kellegi poolt asustatud».

ilu — «Oh sa, mets, mu mets, sa imekaunis kõrb!» Kartmatult ümbritsevad teda metslinnud ja -loomad. Nii tekstilt kui lavalise sisu poolest on «Kõrbe ülistus» hümn loodusele, inimese ja looduse ühtsuse kuulutamise. Sedasama mõtet väljendab ka Fevronia pöördumises Vsevolodi poole: «Päeval, ööl meil nagu pühakojas siin... Päeval päike vaatab sooja pilguga, öösel tähed nagu küünlad vilguvad.»

Fevronia kuju ei ole kaitsekõne asketismile, enesesalgamisele. Fevronia ei loobu elu rõõmudest, vaid propageerib neid isegi sõnades, pöördudes Vsevolodi poole: «Armsaim, rõõmuta kuis elada?» Teda ajendab armastus looduse ja veel enam — armastus inimeste vastu. Siit ammandab ta oma kõigutamatu meeolekkindluse.

Andrei Nikolajevitš Rimski-Korsakov väidab, et «Fevronia unistused... pidid võtma ikoonimaali stiliseeritud ilme täpselt niisamuti, nagu tema eetiline pihtimus pidi paratamatult omandama Batu-khaani vallutusretkede ajastu kristlikku värvingut». Kuid tuleb märkida, et ikoonimaaliga sarnanemine esineb rohkem Belski tekstis¹ kui Rimski-Korsakovi muusikas.

«Kõrbe ülistuse» värvikal helimaalingul ja laulvalt venepärasel meloodilisusel on eelkäijaid Rimski-Korsakovi teistes muinasjutu-ooperites. Võib kõnelda näiteks Fevronia «vilepilli» motiivi sugulusest (vt. näide nr. 46) Kevade motiiviga «Lumivalgekeses» (vt. näide nr. 15):

46



pildid on «Kitežis» soojemad ning südamlikumad kui autori teistes ooperites. Ja see ongi mõistetav, sest loodusepildid ei ühti siin mitte fantastikaga, vaid inimese sisemaailmaga.

Griška Kuterma ilmub lavale ja tegutseb ainult vahetus kontaktis Fevroniaga. Seda on väga tähtis tähele panna. On juba räägitud sellest, et Rimski-Korsakovile on iseloomustav kalduvus kauaks püsima jääda ühe emotsionaalse tooni, emotsionaalse ühtluse piiridesse. Tema väikesed palad peegeldavad väga tihti üht ja sedasama meeleolu; see käib ka suuremate teoste suhteliselt pikkade episoodide kohta. Teataval määral võib seda ütelda ka tema lavakujude puhul. Rimski-Korsakov ei loobu muidugi nende arendamisest. Kuid temale on veelgi tähtsam näidata iga tegelast kui kindlat lõplikku karakterit või mõne idee kandjat. See kalduvus tuleb eriti selgesti esile «Jutustuses». Sealjuures endastmõistetavalt tekkivat staatikaohu püüab Rimski-Korsakov vältida kontrastide vastandamisega — mitte ainult situatsioonide, vaid ka iseloomude osas.

Fevronia on ehk oma tunde-elu värvingu poolest Rimski-Korsakovi kõige terviklikum lavakuju. Ja temale on vastu seatud just Griška oma hingelise armetusega ning vastukäivate tunnete, mõtete ja tegudega. Haletsemisväärne joodik Griška, laimaja ja reetur, kes on valmis kruusitäie joovastava joogi eest igasuguseks alatuks, ei ole siiski veel langenud nii madalale, et ta ei kuuleks oma südametunnistuse häält. See hääl kiusab teda, kõlab ta kõrvus Kiteži tornikellade helinana ja teeb temast lõpuks hullumeelse.

Selle kuju keerukas hingeelu tõi esile Rimski-Korsakovi muusikalis-dramaatilise ande uue külje. Griška Kuterma loomisel olid Rimski-Korsakovil muidugi meeles Mussorgski rahvadraamad, kuid Griška otseseid analoogiaid ei leia me ka Mussorgski teoseis. See on iseisev, määratu traagilise jõuga kuju. Tõesti võrratu on hullumeelsuse stseen metsas; selles osas on Belski tekst oivaline, muusika aga geniaalne.

Mussorgski rahvadraamadesse võiks mahtuda ka targa vürsti Juri kuju. Tema ariooso «Oh, kuulsus, kui tühine

vara sa!» õigustab Dossifei karmi ülevuse ja Šaklovitõi¹ kurbade mõtete, kuid samuti ka Sussanini surmaeelsete mõtiskluste meenutamist. Ja ometi on vürst Juri sügavalt omapärane. Imetusväärne on tema ariooso meloodika. See voolab pidulikult nagu rütmiline rahvakõne, kuid sel on teravalt väljenduslikke intonatsioone, mis astuvad ootamatusse, kuid väga orgaanilisse seosesse saate sujuvate koraaliharmoniatega. Suurelt osalt just sellest ongi tingitud traagilise ja üleva leina tunne, mille ariooso kuulajas äratav:

47 *Andante mistico*

See var - ju - paik vai - gis - tust nei - le

toob, kes vae - va - tud, näl - jas ja oo - tel on...

¹ Vaevalt küll oleks tekkinud «Jutustuse nähtamatust linnast Kitežist» niisugune kontseptsioon, kui poleks juba olnud Rimski-Korsakovile nii hästi tuntud Mussorgski rahvadraamasid. Kui «Pihkvalanna» meenutab «Borissi», siis on «Kiteži» muidugi õigem kõrvutada «Hovanštšinaga».

Juri ariooso on üks paremaid lavaepisoode Suur-Kitežis (3. pilt) ning suurepäraseks näiteks Rimski-Korsakovi eepilisest draamaloomingust. Tegevuses on peaaegu seisak: kõik on ähvardavate hädade ootel; meeolu on üldiselt kurb (kuigi pole meelegeid), kuid igaüks väljendab oma kurbust isemoodi. Fjodor Pojarok pöördub rahva poole üleva paatosega, Nooruk laulab suurepäraselt, südant ängistavat laulu, mis sarnaneb nutuga: «Kitež, häda, häda sinule!» Rahvas palvetab. Vsevolod laulab oma malevaga: «Ju poolest ööst läks liikvele me ristirahva maleva.» Selles laulus kõlab niihästi vene uljus kui ka mehine otsustavus vaenlasega võitlusse astuda, kuid samal ajal kostab läbi ka kurbus, mille kutsus esile teadmine paratamatust hukkimisest (vt. noodinäide 48).

Maleva koor on peaaegu kõige parem rahvastseen «Kitežis». Oivalised on massistseenid ka väljakul Väike-Kitežis (teises pildis). Kirev, käratsev Kiteži rahvas meenutab oma laulude, lõbustuste ja laulik-kanneldajaga väljakusteeni «Sadkos». Sellele järgneb vapustav, hirmunud, oigamisega sarnanev koor tatarlaste ilmumise eel: «Oi, häda tuleb, rahvas» (vt. noodinäide 48-a).

48 *Sostenuto*
Vsevolod

Ju poo-lest ööst läks liik-ve-le

T. *f*
 Ju poo-lest ööst läks liik - - ve - - le.

B.
f
 Ju poo-lest ööst läks liik - - ve - - le

48^a *Allegro assai*

Oi, hä - da tu - leb, rah - - vas!

Vene rahvas, vene inimesed moodustavad «Kitežis» tegelaste ühe maailma. Teiseks maailmaks on vaenlased — kaugelt idast tulnud mongolite hordid. Siin näeme väga iselaadi omapärasust «Kiteži» muusikalises kujunduses. Rimski-Korsakov, kes nii hästi tundis idamaa muusikat ja oskas sellesse sisse elada, loobus «Kitežis» tatarlaste kujutamiseks idamaise muusika abil. Tatarlasi, seletab ooperi eessõnas Belski, on kujutatud sellistena, nagu neid «omal ajal kujutles rahva hirmunud mõttelend... ilma kindla etnograafilise värvinguta, ainult seesugustena, nagu neid kujutavad tatari-ikke ajast pärinevad laulud.»

Rimski-Korsakov valis selle tee, et rõhutada mongolite vallutusretke kui rahvusliku õnnetuse tähendust. Näidates vene rahvast, kes tõuseb võitlusele vaenlase vastu, jutustab Rimski-Korsakov sellest võitlusest rahva enda sõnadega. Mongolite muusikalise karakteristika aluseks said seetõttu vanad vene laulud

«tatarlase vangipõlvest». Nende hulgas paistab silma laul «Üle jõe vee, Darja kallastel»¹:

49 *Andante*

Ü - le jõe - - e vee, Dar - ja kal - las -
tel õe - lad ta - - ta - rid saa - ki ja - ga - sid.

Selle laulu meloodia kõlab mitmes stseenis. Mõnikord on ta lähedane originaalile, mõnikord tunduvalt muudetud — kehastrades muusikas ähvardavat ürgjõudu:

50 *Moderato*

Ei kaarnad need, ahned, näljased, kes laskund seal taplusväljal...

Sama tähendus on ka teisel tatarlastega seoses oleval teemal, koori «Oi, häda tuleb, rahvas!» meloodial, mis on veidi muudetud:

50^a *Allegro molto*

Oi, häda tuleb, rahvas!

Need mõlemad teemad astuvad võitlusse maleva lauluga («Ju pooldest ööst läks liikvele») geniaalses pildis «Lahing Kerženetsi lähistel», mida B. V. Assafjev nimetab «Rimski-Korsakovi sümfonismi ja vene ajaloolise muusikalise maalingu tippsaavutuseks».

Tatarlaste teemadest kõneldes puudutasime tegelikult juhtmotiivide süsteemi, mis Rimski-Korsakovil harilikult esineb. «Kitežis» on see sama järjekindel kui «Kaštšeiski», kuid tunduvalt keerukam ja laiem. Vastavalt

¹ Vt. Rimski-Korsakovi seatud laulude kogumikku nr. 8. Ooperis on kasutatud ka teisi selle laulu tekstiga seotud viise.

ooperi tüübile on «Kitežis» juhtmotiivide arendus rohkem psühholoogiline kui kujutav. Käesoleva ülevaate raamid ei luba meil jälgida isegi kõige tähtsamate «Kiteži» juhtmotiivide huvitavamaid temaatilisi ja psühholoogilisi transformatsioone. Viitame ainult ühele näitele.

Suur-Kiteži muusikaliseks kujundiks, mis läbib kogu ooperit, on kaks juhtmotiivi: kellahelin ja fanfaarid. Mõnikord esinevad nad lahus, kuid sagedamini täiendavad teineteist. Esimese juhtmotiivi põhilaadiks on kõmisev, mõnikord pidulik, kuid sagedamini ärev kellahelin:

51 *Moderato*

Teine juhtmotiiv kostab nagu uhke hõige, millel on kurvameelne varjund, nagu vana vene «Austus sulle, Kitež!»:

51^a *Moderato*

Kiteži saatuse pärast muretseva vürsti Juri ariosos tekivad kellamotiivist mõtlikud lauluintonatsioonid, fanfaaride motiiv aga kõlab armastatud Kiteži pehme isaliku hellitusena:

Mu Kitež, sa lin - nadest kau - - neim! Oo,

The first system of the musical score consists of three staves. The top staff is a vocal line in bass clef with a key signature of one sharp (F#) and a time signature of 4/4. The lyrics are "Mu Kitež, sa lin - nadest kau - - neim! Oo,". The middle staff is the right-hand piano accompaniment in treble clef, and the bottom staff is the left-hand piano accompaniment in bass clef. The piano part features a steady eighth-note accompaniment in the right hand and a more melodic line in the left hand.

Ki - tež, su i - lu ei tuh - - mu eal! Kas

The second system of the musical score continues the vocal line and piano accompaniment. The lyrics are "Ki - tež, su i - lu ei tuh - - mu eal! Kas". The musical notation follows the same structure as the first system, with a vocal line and two piano accompaniment staves.

sel - - - leks sind lask - - - sin ma

The third system of the musical score concludes the vocal line and piano accompaniment. The lyrics are "sel - - - leks sind lask - - - sin ma". The musical notation follows the same structure as the previous systems, with a vocal line and two piano accompaniment staves.

ra - - - ja - - - da kesk

met - - - si, kust kee - - - gi ei

lä - - - - - bi saa?

cresc. *poco*

Veelgi imeteldavam on teise motiivi transformatsioon Nooruki laulus. Noorukile, kes kurdab oma kodulinna taga, vastavad õrnade flöödi- ja klarnetihelidega Kiteži fanfaarid, teda lohutades või temaga koos kurtes:

Adagio

Ki - tež, hä - da, hä - da si - - - nu - le!

pp

legato

assai

«Kitežist» kõneldes tuleb ütelda mõni sõna ka tema harmoonia stiilist. Selles ei ole ega saagi olla «Kaštšei» harmooniate rafineeritust. Vastupidi — ooperi ainek ja kogu eepilis-legendaarne toon viisid autori pigem karmi arhailisusse. Teiselt poolt sündisid keerukatest ja süvendatud psühholoogilistest iseloomustustest ning harukordselt traagilistest situatsioonidest ka komplitseeritud harmooniad, kuid mitte rafineeritud nagu «Kaštšeis», vaid karmid ja isegi kalgid.

«Jutustuse» — teose, mis pole vaba ideelistest vasturääkivustest, legendaarsetes kujudes näitas Rimski-Korsakov suure ning surematu rahva tragöödiat ja tema kangelaslikku võitlust. Selles on kõigepealt ooperlegendi eetilise väärtus, selle teose väärtus, mille on loonud võimsa loomingulise mõtte ülev inspiratsioon.

Jutustus N. A. Rimski-Korsakovi heliloojaelust hakkab jõudma lõpule. On aeg peatuda ka Nikolai Andrejevitsi tegevuse sellel küljel, mida seni on puudutatud ainult muuseas — tema ligi neli aastakümnet kestnud pedagoogilisel tegevusel Peterburi konservatooriumis.¹

Imelikul kombel minnakse «Minu muusikaelu kroonikas», milles üksikasjaliselt käsitletakse kapelli õppetööd, peaaegu vaikides mööda Rimski-Korsakovi tööst konservatooriumis. Selle tõttu tuleb pöörduda teiste allikate, eriti nende väärtuslike andmete poole, mis on avaldanud Andrei Nikolajevitš Rimski-Korsakov oma uurimuse kolmandas osas.

Võib öelda vähimagi liialduseta, et ükski vene helilooja, kaasa arvatud isegi Tanejev, ei ole muusikapedagoogikale pühendanud nii palju oma aega ja jõudu kui Rimski-Korsakov. Ja ükski teine pole kasvatanud üles nii palju silmapaistvaid muusikategelasi. Tema koolist käis läbi umbes kakssada muusikut. Umbes kümme neist võtsid temalt eratunde, ülejäänud aga õppisid tema juures konservatooriumis.² Nimetame rea kõige silmapaistvamaid heliloojaid, kes on läbi käinud Rimski-Korsakovi koolist (nende hulgas on ka mõned nõukogude heliloojad vanemast põlvkonnast): B. V. Assafjev, A. S. Arenski, J. A. Veisberg, I. I. Vitol, A. K. Glazunov, M. F. Gnëssin, A. T. Gretšaninov, V. A. Zolotarjov, N. V. Lössenko, A. K. Ljadov, M. M. Ippolitov-Ivanov, N. J. Mjaskovski, S. S. Prokofjev, I. F. Stravinski, A. A. Spendiarov, N. N. Tšerepnin, M. O. Steinberg. Mõnedest Rimski-Korsakovi õpilastest kujunesid hiljem mitte heliloojad, vaid teiste alade

¹ NSV Liidu Rahvakomissaride Nõukogu määrusega N. A. Rimski-Korsakovi mälestuse jäädvustamise kohta, seoses helilooja 100. sünniaastapäevaga, omistati Leningradi konservatooriumile 1944. a. N. A. Rimski-Korsakovi nimi.

² A. N. Rimski-Korsakovi poolt toodud andmed puudutavad neid Rimski-Korsakovi õpilasi, kes tema juures lõpetasid kompositsiooni või instrumentatsiooni erikursuse. Kapelli ja konservatooriumi õpilasi, kes Rimski-Korsakovi juures said muusikalist üldharidust harmoonias ja orkestrimängus, ei ole loomulikult tema muusikaõpilaste hulka arvatud.

muusikategelased. Nimetame kuulsat pedagoogi-muusikateoretikut N. A. Sokolovi, dirigente G. O. Dütschi, E. A. Kruševskit, N. A. Malkot ja L. P. Steinbergi, muusikateadlasi-ajaloolasi M. V. Ivanov-Boretškit, A. V. Ossovskit ja L. A. Sacchettit. Rimski-Korsakovi pedagoogilise töö otseseks tulemuseks on tema suurepäraseid õpikud harmoonia (mida on juba mainitud) ja orkestreerimise alal. Orkestratsiooniõpik, mille aluseks on Rimski-Korsakovi enda komponistikogemused, on tänapäevani jäänud heliloojaile väga väärtuslikuks käsi-raamatuks.

Oma vaateid muusikapedagoogika kohta väljendas Rimski-Korsakov kahes artiklis, mis on kirjutatud 90. aastail ja trükkis avaldatud alles pärast autori surma.¹

Kõigepealt peavad konservatooriumid Rimski-Korsakovi arvates muusikalist üldharidust massidesse viima. Sellest järeldub «konservatooriumide ainuke kohustuslik ülesanne» — «muusikute ettevalmistamine». «See eesmärk,» lisab Rimski-Korsakov, «on väga kõrge ja on ühtlasi pandiks muusika arendamisele Venemaal.»

Nende ridade mõtet tuleb mõista õieti. Vanades konservatooriumides tungis konservatooriumide asutajate, vendade Rubinsteinide vaimsest testamendist hoolimata korduvalt esile ohtlik kallak — kasvatada peamiselt kontserteerivaid kunstnikke. Vastavalt sellele oli korraldatud ka õppetöö. Nii juhtus, et näiteks konservatooriumi lõpetanud pianist ei olnud ette valmistatud pedagoogiliseks tegevuseks, klaverisaatja tööks jne., seega polnud tal just neid oskusi, mis on äärmiselt vajalikud tavalisele elukutselisele muusikule ja mis pole kaugeltki mitte nii olulised kontsertesinejale. Nende oskuste andmist noorele muusikule pidaski Rimski-Korsakov konservatooriumi esmajärguliseks ülesandeks.

Ulatuslikud professionaalsed oskused on Rimski-Korsakovi arvates see põhialus, millest loomulikult teel kasvab välja iseseisev kunstiline looming. «Õpetage laulma ja mängima ja ärge varjake ka ülejäänut nende eest,

¹ N. A. Rimski-Korsakov. Muusika-alased artiklid ja märkmed. S.-Pb. 1911.

kes sellega tegelda soovivad, ja kõik saavutatakse... Need, kellele selleks on jumalikku sädet, hakkavadki improviseerima eksrompte, noktürne, romansse, sümfooniaid, kantaate ja oopereid, s. t. komponeerima.»

Heliloojale, muusikule, kes loob muusikat, esitab Rimski-Korsakov eriti kõrged nõudmised. «Ilma väljapaistva muusikaandeta helilooja on absurd,» ütleb ta. Kuid väljapaistva ande puhul peab ka muusikaline kasvatustöö olema teistsugune kui tavaliselt. Sellest kirjutab Rimski-Korsakov «Kroonikas». «Tegelikult on ju andekale õpilasele nii väga vähe vaja; nii kerge on talle näidata kõike vajalikku harmoonia ja kontrapunkti alal ning teda selles valdkonnas jalule aidata; nii lihtne on temale õpetada muusikavormidest arusaamist, kui seda tehakse oskuslikult. 1—2 aastat süstemaatilisi õpinguid tehnika arendamiseks, mõningad harjutused vabas kompositsioonis ja orkestratsioonis, eeldades muidugi häid pianistivõimeid, ja õppetöö on lõpetatud. Õpilane pole enam õpilane, koolikasvandik, vaid oma jalgadel seisev algaja helilooja.»

Neid mõtteid tuleb loomulikult täiendada pedagoogilistes artiklites väljendatud seisukohtadega, kus Rimski-Korsakov räägib ka noore helilooja õpetamise printsiipidest ja juhendaja-pedagoogi ülesandest. «Kompositsioon — see on kunstiline elu, ja õpetus peab kõigi vahenditega püüdma sarnaneda selle eluga.» «Professor peab taipama õpilase kalduvusi ja püüdlusi. Kui õpilast tõmbab kammermuusika — kvarteti, trio jne. poole, pole vaja vahele segada ning teha temast ooperite ja sümfooniade loojat; kui teda tõmbab klaverimuusika, romansside ja laulude, balleti, sümfoonia või kantaadi poole, siis lastagu tal komponeerida ja areneda selles suunas. Professor on oma õpilase sõber, isa, hoidja või koguni teener, kuid õpilane pole tema ori, reamees või marmoritükk, millest professor — orjapidaja, väepealik või skulptor — teeb kõik, mida ta heaks arvab.»

Ei ole vajadust nende äärmiselt selgete seisukohtade kommenteerimiseks. Juhime tähelepanu ainult kahele neid läbivale «juhtmotiivile». Esiteks: niihästi muusika õpetamine kui ka muusikalooming peab olema seotud

eluga. Teiseks: pedagoogi ülesanne on aidata õpilasel leida oma tee kunstis.

Rimski-Korsakovi kui pedagoogi kuju on jõudnud meieni tema õpilaste mälestustes. M. M. Ippolitov-Ivanov, kes õppis Rimski-Korsakovi juures tema pedagoogilise tegevuse esimestel aastatel, jutustab, missuguse vaimustusega võttis Rimski-Korsakov vastu iga hea helitöö.

«Õnnestunud töö puhul haaras ta minutitki viivitamata noodid, kutsus kaasa autori ja tormas koos nendega otse klassist Balakirevi juurde, kes elas konservatooriumi lähedal. Nad mõlemad analüüsisid ehtsa rõõmuga helitöö õnnestunud üksikasju; see oli kahe kunstniku tõeline rõõm, kes siiralt tervitasid uut liiget heliloojate peres.»

Eriti väärtuslikud on M. F. Gnessini mälestused. Me näeme neis elavat Rimski-Korsakovi, seda pedagoogi ja inimest, keda tundsid vene muusikud tema elu ja tegevuse viimastel aastatel. Toome mõningad tsitaadid Gnessini mälestustest.¹

«Hoolimata välisest «karmusest», mida kõik märkasid, tõi Nikolai Andrejevitš isegi oma välise kujuga alati tunduvat elevust konservatooriumi kindlaks kujunenud nukraste ellu. Ta oli ebatavaliselt kõrget kasvu ja sirge rühiga ning tugeva, veidi karedavõitu bassihäälega, mistõttu teda võis näha ja kuulda juba kaugelt. Tema kahekordsete prillidega kõhn nägu, mis eemalt paistis muutumatult rangena, üllatas lähedalt oma järsu ja kiire ilmevahetusega. Selles enamasti tõsisel ning mõtlikus näos võis lähedalt vaadates märgata selgeid siniseid silmi, ja äkki tekkis sinna muhelev naeratus, ilme muutus rõõmsaks. Mõnikord tekkis ta näole vihase vaimustuse ilme.

Kui oli käimas vestlus mõne kunstiküsimuse, kunstivõi ühiskonnaelu üle, siis hingestus Rimski-Korsakovi

¹ Vt. M. F. Gnessin. N. A. Rimski-Korsakovi vahekorra õpilastega. «Muzõka i Revoljutsija», 1928, nr. 7—8.

M. F. Gnessin. Rimski-Korsakov konservatooriumis. «Muzõka», 1937, nr. 22.

M. F. Gnessin. N. A. Rimski-Korsakov kui pedagoog ja inimene. «Sovetskaja Muzõka», 1945, kolmas kogumik.

nägu ebatavaliselt. Tema näo kurrud ja kortsud kord kadusid, kord jälle süvenesid, etendades suurt osa näo ilmekas miimikas.»

«Rimski-Korsakovi väga hinnatavaks jooneks oli tema suur huvi õpilaste tööde vastu. Rimski-Korsakov püüdis tööde hindamisel alati olla võimalikult tagasihoidlik ja objektiivne, kuid tegelikult oli ta suhtumine alati kirglik.»

«Rimski-Korsakovi tugev individuaalsus ei «rõhunud» mingil viisil tema õpilasi... Ta oskas hinnata ka temale üsna võõraid loomingulisi püüdlusi, kuid ainult siis, kui oli olemas selge idee ja selle kujundamine.»

Oma õpetamiseetodeid varieeris Rimski-Korsakov olenevalt õpilase individuaalsusest. Ka sellest kõneleb M. F. Gnessin. «On õpilasi, kellele on oma iseloomu laadi tõttu loomistöö protsessis vaja suurel määral õppejõu abi... Ja ma mäletan üht õpilast, kellega Nikolai Andrejevitsš visalt vaeva nägi, aidates tal sõna tõsisel mõttes takt-taktilt ümber töötada komponeeritavat avamängu.» Teistel juhtudel piirdus Rimski-Korsakov üldist laadi nõuannetega ega seganud end üksikasjadesse.

Abistades oma õpilasi loomingulisis otsinguis ka siis, kui nende loomislaad temale endale võõras oli, astus Rimski-Korsakov alati otsustavalt välja vormituse, kunstlikkuse ja otsituse vastu. «Minu veendumuse järgi,» oli tal kombeks oma õpilastele öelda, «õnnestub isegi kõige fantastilisem kunstis ainult siis, kui selle juured tunnevad, et nad on loomulikus pinnas.»

On täiesti mõistetav, et Rimski-Korsakov, kelle looming on nii orgaaniliselt seotud rahvakunstiga, äratas huvi selle vastu ka oma õpilastes. «Imetlusväärne on huvi,» jutustab M. F. Gnessin, «mida ta tundis rahva viiside vastu, mis tema mitmest eri rahvusest õpilased klassi kaasa tõid. Kui meeleldi rääkis ta nende meloodiate omapärast, millist peenetundelisust osutas ta nende töötlemisel abiks olles ja kuidas ta ergutas sellele tööle niihästi venelasi kui ka ukrainlasi, lätlasi, eestlasi, armeenlasi ja juute!»

Mitte ainult suure kunstniku autoriteet ja pedagoogi hoolikas tähelepanelikkus ei meelitanud noori heliloo-

jaid Rimski-Korsakovi juurde. «Tema loomuse omadused,» kirjutab M. F. Gnessin, «tegid temast heliloojate noore põlvkonna juhi ja kasvataja... Rimski-Korsakov oli noortele vastutustunde, endadistsipliini ja töökuse eeskujuks. Ei juhtunud kordagi, et ta ilma tõsise põhjusega oleks ära jätnud tunni konservatooriumis. Veel rohkem suutis ta töötada heliloojana, jätmata sealjuures käimata huvitavail kontsertidel, etendustel ja isegi proovidel. See kõik hämmastas noorsugu ja sundis tahtmatult teda endale eeskujuks võtma. Endale väga suuri nõudmisi esitades, endasse alati kriitiliselt suhtudes, olles vali iseenda vastu ja tagasihoidlik käitumises, kaldus Nikolai Andrejevitš suuri nõudmisi esitama ka teistele. Igaüks neist ootas tema ranget otsust ja õppis ise rangelt suhtuma oma töödese.»

Heliloojate noor põlvkond ja kogu muusikamaailm tundsid Rimski-Korsakovi kui ülevate ja kindlate põhimõtetega inimest, kes polnud võimeline kompromissideks, kui eesrindlike ühiskondlike vaadetega inimest. Need Rimski-Korsakovi omadused ilmnesid täiel määral üldtuntud «konservatooriumi sündmustes» 1905. aastal. «Kroonika» kõneleb neist lakooniliselt, tavalises tagasihoidlik-kuivas toonis.

«...saabus 9. jaanuar, ja poliitilised käärimised haarasid kogu Peterburi. Need leidsid vastukaja ka konservatooriumis, tekitades rahutusi üliõpilaste hulgas. Algasid koosolekud. Arg ja taktitu Bernhard¹ hakkas vastu puiklema. Vahele segas ka Vene Muusikaühingu direksioon². Algasid kunstinõukogu ja direksiooni erakordsed istungid. Mind valiti komitee liikmeks, kes pidi korraldama vahekorda mässuliste õpilastega. Pandi ette mitmesuguseid abinõusid — eestvedajate väljaheitmist, politseivõimude toomist konservatooriumi, konservatooriumi sulgemist. Tuli kaitsta õpilaste õigusi. Tüülisid ja sõnelusi tekkis üha enam ja enam. Peterburi osakonna professorite ja direksiooni konservatiivse osa

¹ A. R. Bernhard, Peterburi konservatooriumi professor ja direktor; lõpetas Peterburi konservatooriumis Rimski-Korsakovi klassi 1878. aastal.

² Konservatooriumid olid enne revolutsiooni Vene Muusikaühingu õppeasutused.

silmis olin ma peaaegu üliõpilaste revolutsioonilise liikumise juhiks. Bernhard käitus taktitult. Avaldasin ajalehes «Russ» kirja, milles tegin direktsoonile etteheiteid õpilaste mittemõistmise pärast, tõendasin, et Peterburi osakonna direktiooni olemasolu pole vajalik, ja soovitasin autonoomiat. Bernhard võttis mu kirja nõukogu koosolekul arutusele ja taotles selle hukkamõistmist. Talle vaieldi vastu ja ta katkestas koosoleku. Siis pani suur osa professoreid koos minuga talle kirjalikult ette konservatooriumist lahkuda. Kõige selle tulemuseks oli, et konservatoorium suleti, rohkem kui sada õpilast konservatooriumist välja heideti, Bernhard lahkus ja peadireksioon mind konservatooriumi professori kohalt vallandas ilma kunstinõukogu teadmata. Kui mind niiviisi oli vallandatud, avaldasin selle kohta kirja ajalehes «Russ» ja ühtlasi keeldusin Muusikaühingu Peterburi osakonna auliikme nimest. Siis juhtus midagi kujuteldamatut. Peterburist, Moskvast ja kõigist Venemaa äärtest hakkas mulle tulema aadresse ja kirju kõigilt võimalikelt asutustelt ja igasugustelt isikutelt, nii muusikainimestelt kui ka mittemuusikainimestelt. Mulle avaldati kaasatundmist ja mõisteti hukka Vene Muusikaühingu direktiooni tegu.»

Olgugi, et põhilisi fakte on kirjeldatud täpses järjekorras, ei anna need «Kroonika» read siiski täit ettekujutust Rimski-Korsakovi osast konservatooriumi ühiskondlikus elus. «Need, kes olid selle tunnistajaks, mäletavad ega unusta kunagi,» kirjutab M. F. Gnessin, «kui palju siirast huvi ja temperamenti avaldas Rimski-Korsakov oma lakkamatus suhtlemises «Õpilaste orgkomiitega» Peterburi konservatooriumis 1905. aastal.» Rimski-Korsakov võttis aktiivselt osa üliõpilaste koosolekuist, andis oma allkirja otsustele, mis võeti vastu koosolekul, mille organiseeris üliõpilaste bolševistlik fraktsioon. Pole imestada, et reaktsiooniline osa professoreist oli pahane tema positsiooni pärast, ja sama loomulik oli, et eesrindlik professorkond ja üliõpilased nägid temas mehist ning eesrindlikult mõtlevat ühiskonnategelast.

See suhtumine Rimski-Korsakovisse avaldus selgelt tema ooperi «Surematu Kaštšei» lavastamise puhul kon-

servatooriumi õpilaskonna jõududega. Mainitud etendus oli muusikat harrastava eesrindliku nooruse avalikuks väljaastumiseks, sest «Kaštšei» idee polnud enam saladuseks muusikute ja muusikaharrastajate ringides.

«Kaštšei» etendus, mis Glazunovi juhtimisel väga lühikese ajaga ette valmistati, toimus 27. märtsil 1905. a. Kommissarževskaja Teatris, mõni päev pärast seda, kui Vene Muusikaühingu direktsioon oli vallandanud Rimski-Korsakovi. Etendusest kujunes avalik manifestatsioon. «Pärast «Kaštšei» lõppemist sündis midagi enneolematut: mind kutsuti välja, mulle hakati lugema mitmete ühingute ja liitude auaadresse ja pidama sütitavaid kõnesid.»

Politsei segas vahele. Publiku eraldas lavast raudne eesriie, mille alla pidi peaaegu jääma Rimski-Korsakov, kes seisis lava esiäärel. Improviseeritud miiting katkestati, kavatsetud kontsertosa jäi ära. Kuid sellega asi veel ei lõppenud. Rimski-Korsakov võeti politsei järelevalve alla ning tema teoste ettekandmine keelati Peterburis ja mõnedes teistes linnades mitmeks kuuks (muuseas keelati ka järjekordne «Vene sümfooniakontsert»).

Nende sündmuste edasine käik, mis oli seotud Rimski-Korsakovi vallandamisega, oli järgmine. Protesti märgiks Vene Muusikaühingu direktsiooni omavoli vastu lahkusid konservatooriumist Glazunov, Ljadov ja veel mõned professorid. Sügisel võttis Vene Muusikaühingu direktsioon vastu konservatooriumi uue põhikirja — «ajutised määrused», millel oli Rimski-Korsakovi sõnade järgi «mõningane autonoomsuse varjund». Kunstinõukogu sai õiguse valida professoreid ja direktorit ilma Peterburi direktsioonita. Uute õigustega kunstinõukogu esimeseks sammuks oli Rimski-Korsakovi ja temaga koos lahkunud professorite tagasipalumine ja Glazunovi valimine konservatooriumi direktoriks.

Sellega lõppesidki «konservatooriumi sündmused» vormiliselt, tegelikult aga võitlus progressiivsete ja reaktsiooniliste jõudude vahel konservatooriumis jätkus, kuigi mitte endise teravusega. Jaanuari lõpul 1906. a. tuli Rimski-Korsakovil kunstinõukogu istungil jälle väga teravalt õpilaste õiguste kaitseks reaktsiooniliste professorite vastu välja astuda. Rimski-Korsakovi poolt kunsti-

nõukogule esitatud avalduses väärivad tähelepanu järgmised read: «Talitades õpilaste põhikirja vastaselt, mitte tunnustades õpilaskoosolekute otsuseid või ignoreerides õpilaskomiteed, rikub kunstinõukogu konservatooriumi autonoomia põhimõtet, mida pole konservatooriumile andnud mitte ajutised määrused, vaid mis konservatoorium on ise tegelikult kätte võidelnud.»

On ilmne, et Rimski-Korsakovi seisukoht oli kindel ja järeleandmatu. See kompromissidest keelduv järjekindlus tuleneb nii Rimski-Korsakovi iseloomu põhiomadustest kui ka tema poliitilistest vaadetest — kaasaatundmisest vabadusliikumisele. Kujukad, kommentaaridetaagi selged on selles suhtes järgmised dokumendid:

«... Praegu on tähtis aeg. Kui Te mulle kirjutasite eelmise kirja, ei teadnud Te aimata, mis sel ajal alustatud streigist välja tuleb, aga tuli välja see, et vana kord purunes igaveseks» (kirjast S. N. Kruglikovile 1905. a. novembris).

«Ma ei usu mingit kiiret lõppu, vaid arvan, et see venitamine kestab veel kaua. Parem tulgu pika *crescendo* järel tubli fortissimo, aga mitte nii, nagu Wagneril tihti on: kasvab, kasvab, jääb siis soiku ja algab uuesti pianissimoga.» (Kirjast M. O. Steinbergile 1906. a. juulis. Kiri on kirjutatud välismaalt ja sellel oli järelikult vähe šansse tsensuurist möödapääsemiseks. Seega on seletatav ka mõistukõneline vorm, millest arusaamine ei tekita muide raskusi.)

Rimski-Korsakovi sõnad ei läinud lahku tegudest. Detsembri sündmuste ajal (4. detsembril 1905. a.) oli ühes Peterburi saalis kontsert «N. A. Rimski-Korsakovi korraldusel», nagu teatas kuulutus. Kavale oli trükitud: «Kogu sissetulek läheb puudust kannatavate töölis perekondade toetuseks.» Ei saa mööda minna iseloomustavast üksikasjast — kontserdi kava oli trükitud eripuna-sele paberile. Pole kahtlust, et Rimski-Korsakov, kes ei tegelnud kunagi heategevate kontsertide korraldamisega, läks seda kontserti organiseerides appi Peterburi revolutsioonilisele proletariaadile. Kontserdi sissetulek oli määratud nähtavasti kas streikivatele tööliste või arreteeritute perekondadele.

Nooruses omaks võetud eesrindlikele vaadetele jäi Rimski-Korsakov truuks kogu eluajaks. On loomulik, et ühiskondliku tõusu ajajärgul seoses 1905. a. revolutsiooniga tegutses ta progressiivse ja energilise muusikategelasena. Endastmõistetavalt tekib küsimus, kas vabadusliikumine avaldus ka Rimski-Korsakovi kunstis. Sellele küsimusele vastata pole raske: vabadusliikumine mitte ainult avaldus, vaid isegi määras kindlaks Rimski-Korsakovi viimaste eluaastate tegevuse ja loomingulise mõtte suuna.

Muidugi mõista ei loobunud Rimski-Korsakov oma tavalistest muusikaloomingu vormidest. Need vormid, mis tema kätes alati paindlikud ja tundlikud olid olnud, allusid ka seekord sõnakuulelikult tema mõtetele — eesrindliku kunstniku ja kodaniku ideedele.

Tõsi küll, kõnelda tuleb siin õige vähestest töödest. Võrreldes aastatega 1897—1904, langes Rimski-Korsakovi loomingulise töö intensiivsus aastatel 1905—1908 märgatavalt. Selle põhjused on selged: kahtlemata kallutas teda tööst kõrvale üldine poliitiline atmosfäär ja ka olukord konservatooriumis ei jätnud oma mõju avaldamata. Peale selle andis end üha tugevamini tunda järkjärgult süvenev südamehaigus.

Otseseks, vahetuks loominguliseks vastukajaks revolutsioonilistele sündmustele oli «Dubinuška» (1905, teine redaktsioon 1906) — sümfooniline pala (*ad libitum* kooriga) tuntud töölistlaulu teemale. Rimski-Korsakov ei jäänud selle palaga rahule. Tõepoolest, «Dubinuškat» võib vaevalt paigutada tema autorile karaktersete teoste ritta. Sellest hoolimata on «Dubinuška» populaarsus täiesti ära teenitud. See teos on meisterlik ja silmapaistev. Tähelepanu äratav rahvaviisi käsitus — Rimski-Korsakov on andnud sellele aktiivsuse ja dünaamika, mis originaalil puudus.

Edasi tuleb kõnelda Rimski-Korsakovi teostamata jäänud, kuid küllaltki tähtsast kavatsusest — nimelt ooperist «Stenka Razin».

1905. a. varasuvel sõidab Rimski-Korsakov maale oma armsasse Vetšašasse ja mõtleb seal oma ammugi välja-

valitud ooperiainete — «Nausikaa» ning «Taevas ja maa» üle. Nende kohta peab ta kirjavahetust Belskiga («Taeva ja maa» jaoks on visandatud isegi mõned teemad), kuid loominguulise energia puhangut ei kutsunud välja ei üks ega teine süžee. Sügise poole ärkab huvi «Stenka Razini» vastu (mis oli Rimski-Korsakovi ka varem köitnud). 2. augustil kirjutab Rimski-Korsakov Belskile: «... Ah, kuidas tahaksin, et mul oleks käes lühikegi, ainult üldjoontes kirjutatud programm «Stenka Razini» libretost 3-es pildis... Kui mul oleks selline programm, küllap oleksin siis muusika osas midagi välja mõtelnud. Kuna mul ei ole midagi käes, järelikult ka mitte peas, ei saa ma alustada, kuigi nii väga tahaksin.»

Peagi sai Rimski-Korsakov esimese kahe ning seejärel ka kolmanda pildi programmi. Ei ole vajadust selle programmi esitamiseks, sest ooper jäi kirjutamata. Tutvuda tuleb aga Rimski-Korsakovi mõtetega, mis ta avaldas Belskile ooperi plaani suhtes.

Ooperi üldidee kohta kirjutas ta: «Kõik peab põhinema sellel, et, näe, tõusis rahva rõhumisest vabastaja.» «... Pole vaja liigseid vihjeid praeguse olukorra kohta; niigi on igaühel vastastikune seos selge. On vaja, et rõhutatud rahva hulgast tõuseks ja kiiresti kuulsaks saaks mõni hiiglaslik kuju, kellesse rahvas usub, ja, kõneldes vanaeide¹ sõnadega, usub tema surematusse.»

Nii tuli Rimski-Korsakovi arvates paigutada tegevuse keskpunkti Razini kuju kui rahva jõu ja viha kehastus, mis on suunatud bojaaride rõhumise vastu. Selle kuju ühiskondlik tähendus oli 1905. a. muidugi igaühele selge.

See, mida rahvas mõtles Stepan Razinist, on meieni jõudnud peamiselt rahvalaulude kaudu. Ilmselt sellepärast otsustaski Rimski-Korsakov kirjutada Razinist ooper-laulu². Kirjavahetuses Belskiga leidub selles suhtes iseloomulikke arvamusi. Belski ettepanekule — võtta laulu «Tõuse sa, kuldne päikene!» tekst

¹ Ennustaja hullumeelne vanaeit on üks tegelasi Belski stsenaariumis (ilmselt Mussorgski Jurodivõi transformatsioon).

² Nii defineerib «Stenka Razini» žanri A. N. Rimski-Korsakov, võttes ilmselt aluseks oma isa poolt avaldatud arvamused.

ja kirjutada sellele uus muusika — vastab Rimski-Korsakov: «Laul «Tõuse sa, kuldne päikene!» on tuntud ja väga jõuline; võtan ta rõõmuga, kuid ma pole nõus teda asendama omaenda väljamõeldisega.» Teises kirjas kirjutab ta: «Peale «Tõuse sa, kuldne päikene!» tuleb sisse võtta ka «Alla mööda laia Volgat» ja «Hei, hoogu!»» Kolmanda pildi kohta kirjutab Rimski-Korsakov: «Mõtlen kogu stseeni komponeerida rahvateemadel.» Ja lõpuks ooperi üldiseloomust: ta pidi Rimski-Korsakovi sõnade kohaselt «üle lendama nagu äike või nagu laul».

Ooper-laul jäi kirjutamata. Miks Rimski-Korsakov loobus ainestikust, mis teda ilmselt oli huvitanud, on raske ütelda. A. N. Rimski-Korsakov avaldab arvamust, et ««Stenka Razin» meelitas heliloojat oma suure elutõega, kuid see tõde oli tema meelest traagilises sisesises vastuolus jämeda, karmi ajaloolise tegelikkusega. Vajadus Razini kuhu idealiseerida ja samaväärne vajadus säilitada reaalne ajalooline tõde löid ummiku, millest Nikolai Andrejevitsš ei suutnud välja rabelda.» See seletus ei ole muide kuigi veenev. Helilooja, kes lõi vapustava stseeni tatarlaste rünnakust «Kitežis», oleks võinud muidugi jutustada ka Razini ülestõusu karmist tõest.

Kuidas lugu ka oli, ooper-laulust jäi nähtavasti elama ainult visand Pärsia kuninganna muusikalise karakteristikast. See läks üle ooperisse «Kuld-kikas» Semahani tsaarina muusikalise kujundi alusena¹.

Esimesed «Kuldkikka» muusika eskiisid on dateeritud 1906. a. oktoobriga. Partituur valmis 29. augustil 1907. a. Kogu töö võttis niisiis aega vähem kui aasta. See oli suure kunstniku loomingulise energia viimane puhang.

Nagu «Muinasjutt tsaar Saltaanist», nii on «Kuld-kikas» kirjutatud Puškini samanimelise muinasjutu järgi. Kuid «Saltaanis» Rimski-Korsakov ja Belski ainult avardavad ja arendavad Puškini poolt näidatut.

¹ Sellest kõneleb A. N. Rimski-Korsakov oma töö viiendas osas. Väite aluseks on helilooja märkmikus leiduvad visandid.

Kogu ooperi koloriit ja üldine toon vastavad täielikult algallikale. «Kuldkikkas» on asi teisiti.

Tõsi küll, ooperi süžee üldist alust ei ole muudetud. Saladuslik kuldkikas, vana Tähetarga võluvõimuga kingitus, valvab Dodoni riiki. Kui pole hädaohtu, rahustab kikka kiremine tsaari: «Kikerikii! Lesi — kindel on su riik!» Kui tekib oht, pöördub kikas nokaga sinna-poole, kust vaenlane ähvardab, ja kisab: «Kikerikii! Hädaohus riigipiir!» Kikka esimese härekisa peale saadab Dodon sõjaretkele oma pojad. Varsti rikub vaikust võlulinnu uus kisa — Dodon peab ise sõtta minema. Riigi piiril näeb ta oma tapetud sõjamehi ja poegi, kes on hukkunud omavahelises kahevõitluses. Dodonil pole mahti kaua kurvastada; uhkest telgist ilmub Šemahani tsaarina ning võib elatanud tsaari oma hurmava iluga. Šemahani tsaarinnast saab tsaari mõrsja. Koos tsaarina ja tema kaaskonnaga pöördub Dodon tagasi oma riigi pealinna. Tähetark meenutab Dodonile tema tōotust — täita tänutäheks kingitud kikka eest ükskõik milline Tähetarga soov, ja küsib tsaarilt kingituseks viimase mõrsjat, Šemahani tsaarinnat. Ägestunud Dodon tapab Tähetarga. Tähetarga tapmise eest maksab tsaarile kätte kikas, kes lendab tornitipust alla ja lööb tsaarile nokaga lagipähe. Dodon langeb keset hämmeldunud ja pea kaotanud rahvahulka surnult maha. Šemahani tsaarina kaob.

Seda ainult kõige üldisemates kontuurides allesjäänud süžeelist skeemi arendab ja täiendab Rimski-Korsakov väga laialdaselt. Eelkõige tuleb kõnelda Dodoni ja tema riigi kujutamisest.

Uhes Rimski-Korsakovi kirjas, mis on pärit perioodist, mil ta kirjutas «Kuldkikast», leidub tähelepanu vääriv lause: «Dodoni loodan ma täielikult häbistada.» Selle lause võiks õieti paigutada epigraafi kõrvale, mis on kirjutatud helilooja enda käega «Kuldkikka» partituuri tiitellehele: «Tore laul, languke! Kahju, et meie Külavanemast räägitakse seal mitte päris sündsate sõnadega.»¹

¹ Viinaprulli sõnad «Maiöös». Enne partituuri trükkimist tõmbas Rimski-Korsakov selle epigraafi läbi, arvatavasti selleks, et mitte suurendada ooperi lavastamise puhul tsensuuriraskusi.

Dodoni «häbistatakse» tõepoolest nii helilooja kui ka libretisti poolt. Dodon laulab Puškini pisut muudetud sõnadega: «Ma ju noorelt olin julm (Puškinil: «Ta ju noorelt oli julm») ning ma külmalt meelepaha naabritele suutsin teha.» Kuid kuulaja ei usu teda — nii rumal, laisk ja enesearmastaja on ooperi Dodon. Nende Dodoni omaduste demonstreerimiseks ei säästa Rimski-Korsakov ega ka Belski vängeid sõnu, teravalt satiirilisi situatsioone ega muusikalisi värve.

Tsaar ta au ja nime poolest,
kuid tal orjaveri soontes!
Tema veider kehakuju
sarnane on kaamelile;
kuid ta lõust ja veidrad tujud —
nende poolest ahv ta isel!

Nendes sõnades, mida laulavad Šemahani tsaarina orjatarid, on muidugi autori enda karakteristikud Dodoni kohta.

Dodon on piiritult nürimeelne. Kui Šemahani tsaarina palub teda laulda armastuselaulu, ei leia ta midagi paremat kui järgnev neljarealine «armastussalm»:

Jäävalt armastan sind ma,
püüan, et ei unusta.
Kuid kui unustan ma sind,
siis sa kohe noomid mind!

Tema «eluideaal» ei ole keeruline. Saanud Tähetargalt kingituse, on Dodon täielikus vaimustuses.

Vaat kus õnn! Mis nüüd mul häda —
lesides võin valitseda!

Tehes Šemahani tsaarinnale ettepaneku saada tema naiseks, meelitab Dodon teda järgmiste tulevikuväljavaadetega:

...Maiust palju,
puhkust, muinasjutte, nalju...

Dodon, kes ei taha end koormata riigimuredega, tunneb end sellest hoolimata oma alamate täievõimulise valitsejana:

Seadused — mis sõna see?
Sellist pole kuulnud veel!
Kui ma ütlen: käsin, vajan —
see on seadus igal ajal!

Ainult üks jõud suudab Dodoni välja kiskuda laisast ükskõiksusest — naiselik võlu. Šemahani tsaarina juuresolekul kaotab ta viimase arunatukese ja on valmis täitma kaunitari iga tuju.

Dodonile sarnaneb kogu tema ümbrus. Riigile ohtlikul minutil annavad ta pojad talle nõu, üks totramalt kui teine. Kuid tsaar ja bojaarid on tsaari poegade ebatavalisest taibukusest vaimustatud. Ainult vojevood Polkan, jõhker, kuid terve mõistusega sõjamees, paljastab tsaari poegade nõuannete täieliku rumaluse. Bojaarid aga ei leia sel ohtlikul minutil kasulikumat tegevust kui ägedalt vaielda ubade ja kohvipaksu pealt ennustamise eeliste üle! Pidades oma peaülesandeks «Dodoni häbitamist», ei vastandanud Rimski-Korsakov talle rahvast kui aktiivselt tegutsevat jõudu. Rahvas on «Kuldkikkas» igavesest orjusest maharõhutud hulk.

Dodoni riigi muusikaline kujundus on groteskne, halastamatult satiiriline; Dodoni karakteristika on antud sihilikult primitiivsete ning labaste juhtmotiividega, mis rõhutavad tsaari nürimeelsust ja tõlplust. Äärmiselt avameelne on Dodoni üle irvitamine tema «armastuslaulus», mille sõnad on toodud eespool. Tsaar laulab seda, autori remargi kohaselt, kõigest jõust ning «Siisikese»¹ viisil! Sõjapealik Polkan aga kõneleb autori märkuse järgi «kogu aeg nagu sõimates». Teda on kerge ära tunda jämedatest, «haukuvatest» intonatsioonidest, mis kõlavad kalkide akordide saatel:

54 *Moderato* *aninando poco a poco*

Kui — peaks

¹ «Siisike» (vene k. «Чижик») — vene naljalaul. *Tõlk.*

vae - - - nu - - - väed (võ-taks tont)

cresc.

laag - - - ri - - - sii - - - a - - -

ü - - - les - - - löö - - - ma...

cresc.

Kuhu Rimski-Korsakovi satiiri teravik on sihitud, see on kohe mõistetav. Ta ei «häbistanud» muidugi mitte muinasjutu Dodoni, vaid tsaari isevalitsust. Nagu «Kaštšeis», nii oleks ka siin viljatu töö otsida portree-

list sarnasust kellegagi. Satiir on suunatud isevalitsusliku korra vastu kõige üldisemal kujul. Ainsa konkreetse vihjena Nikolai Teise õukonna meelelaadile võiks võtta bojaaride tüli ennustamise «metoodika» küsimuste üle, sest on teada, kui ebausklik oli tsaari perekond ja tema lähim ümbrus.

Dodoni riigi groteskse kujutuse lätteks on kahtlemata vene kirjanduse paljastavad satiirilised traditsioonid. B. V. Assafjev tähendab õieti, et Rimski-Korsakovi vihane ironia «Kuldkikkas» on lähedane Saltõkov-Štšedrini õelale mõnitusele vene bürokraatia üle.

Dodon ja tema riik moodustavad «Kuldkikkas» ühe maailma, teiseks on Šemahani tsaarinna oma kaaskonnaga ja Tähetark.

Selle salapärase maailma juurde kuulub Tähetarga kingitus — võlulind oma kameda kisaga:

55 *Allegro*

f Tr-be con sord. *sostenuto e marcato dim.*

Kikka motiiv — Dodoni riigi ellu tungivate tundmatute jõudude sümbol — läbib kogu ooperit; sellega ooper algab ja sellega ka lõpeb.

Šemahani tsaarinna kuju lõi Rimski-Korsakov ja Belski Puškini muinasjutu põgusate vihjete järgi:

... Akki telk
 avanes, ja ilmus sinna
 Šemahani noor tsaarinna;
 vaikselt seisis tsaari ees,
 olles kaunim koidust veel.
 Tsaar kui õõlind päiksetõusul
 vaikis, vaatas neidu nõutult;
 ununes tal sedamaid,
 kuis ta pojad surma said.
 Naeratades neikene
 kummardus Dodoni ette,
 käest tal kinni haaras siis,
 ja ta oma telki viis.

See on peaaegu kõik, mis Puškin räägib Dodoni kohtumisest tsaarinnaga. Puškin ei anna siin saladusliku kaunitari kohta mingit iseloomustust. Alles Puškini muinasjutu lõpul saab tsaarinna kuju selgemad kontuurid. Pärast Tähetarga tapmist

... õudusega
võppub linn; noor neiu aga,
hi-hi-hi ja ha-ha-ha,
patust aru vist ei saa.

Just sellest vihjest Šemahani tsaarinna südametu-
tusele kasvas välja tema kuju Rimski-Korsakovi
ooperis.

V. I. Belski kõneleb (kirjas Rimski-Korsakovile) Šemahani tsaarinnast kui «meelelise ilu kuratlikust ahvatlusest». Nimelt sellisena ilmubki Šemahani tsaarinna Belski tekstis vaatleja-kuulaja ette, kui ta avalikult — peaaegu küüniliselt — võrgutab Dodoni. Muide, tsaarinna kuju ei ole libretos vaba tõsistest vasturääkivustest. Ka oma kirjandusliku väärtuse ja stiili poolest on Belski tekst väga ebaühtlane. Suurepärase ja «meelelise ilu» kandja kujule täiesti vastav on tsaarinna pöördumine päikese poole: «Oh, vasta, kuldne koiduvalgus!» Ja äärmiselt võõrastava mulje jätab järgmine tekst (märkusega: «heldinult nuttes»):

Keset ulmade saart, hinges nukruse piin,
istun üksinda, pisarais silmad...

Ja et kuivaks mu valatud pisarad siin,
tsaarirooside lõhnavaid lehti ma viin,
lossi pörandad üle neist külvan...

Ah, miks meenutada taas —
jälle verd siis tilgub haav!

Pole piiri minu murel
nagu sinimerel suurel!

Oo, mu elu võta sa,
või mu kurbus vaigista!

Enam seda ma ei talul!

Umbne! Lämbe! Raske! Valus!

Kogu selle luulekatkendi toon ei ole muidugi kooskõlas ei Šemahani tsaarinna kujuga üldiselt ega ka lavalise situatsiooniga. On arusaamatu, kuidas võis Rimski-Korsakov võtta teksti, mis nii ilmselt kaldub

kõrvale ooperi üldideest ja on sealjuures veel edvistav ning maitsetu.

Kuid Rimski-Korsakov ei läinud siiski Belski poolt mädatud teed mööda. Seda tuleb mainida sellepärast, et peaaegu kõikides arvamussvaldustes Šemahani tsaarina kohta on ignoreeritud vastuolusid libretisti ja helilooja vahel. Ja tihtilugu muutub teksti karakteristika täiesti põhjendamatuult muusika karakteristikaks. Siinjuures tuleb siiski öelda, et libretisti ja helilooja kokkupõrkes jääb täielik võit viimasele — niivõrd puhtam, suursugusem, terviklikum ja poetilisem on muusika sõnalisest materjalist, mille alusel on see muusika loodud.

Missugune on siis Šemahani tsaarina muusikaline kujund? Kindlasti domineerib selles naiseliku ilu ahvatlus ja võlu. Siin ei ole lahkuminekuid Rimski-Korsakovi ja Belski vahel. Erinevus on ahvatluse värvinguis. Jämeda meelise võrgutuse heidab Rimski-Korsakov otsustavalt kõrvale. Väga kujukaks näiteks on koht, kus erootika esineb tekstis kõige avalikumalt («Ümbert heidan kallid kangad» jne.); muusika aga viib siin kuulaja hoopis teiste emotsioonide ringi. See on aeglane, kaunis meloodia, tüübilt niisama laululis-tantsuline nagu mõlemad teemad «Šeherezade» kolmandas osas («Prints ja printsess»):

56 *Larghetto*

Üm - bert hei - dan kal - lid kan - gad,

The image shows a musical score for a vocal line and piano accompaniment. The vocal line is in a treble clef with a key signature of two flats (B-flat and E-flat) and a 6/8 time signature. The tempo is marked 'Larghetto'. The lyrics are 'Üm - bert hei - dan kal - lid kan - gad,'. The piano accompaniment is in a bass clef with the same key signature and time signature. It features a melodic line in the right hand and a more rhythmic, chordal line in the left hand.

ja kui päi - ke pil - ve - pan - gast ku - ju templis

sä - ra - tab, nõn - da tel - gis hiil - gan ma.

Selles muusikas võib vast meelelisuse varjundit leida, kuid see on muudetud ning läheb üle ilusaks plastiliseks meloodiaks ja idamaiste tantsude raugeks graatsiaks. Samasuguse kunstilise taktiga vabastab Rimski-Korsakov Šemahani tsaarina kaebed («Keset ulmade saart...») sentimentaalsusest ja hüsteerikast.

Kogu Šemahani tsaarina muusikas on tunda külmust; ehsat soojust ei esine isegi tema kirglikena näivais puhanguis. Kõige inimlikum on pöördumine päikesese poole. Seda kuulates on kerge kujutleda Šemahani tsaarina lavalist algkuju — Pärsia printsessi.¹ Samuti vastaks ka tekst — kauge Idamaa meenutamine —

¹ Kahjuks ei avaldanud A. N. Rimski-Korsakov Pärsia printsessisse puutuvaid noodimärkmeid trüki ja meie ei tea, millised Šemahani tsaarina muusika elemendid said alguse Pärsia printsessi jaoks kirjutatud eskiisidest.

täielikult Pärsia printsessi kujule. On tõenäoline, et see tekst esialgu oligi mõeldud Pärsia printsessi jaoks. Idamaine koloriit, mis on omane kogu Šemahani tsaarinna osale, ei astu mujal esile nii selgesti kui pöördumises päikese poole — eriti just tujukais fio-rituurides, heliarabeskides:

57

Kas ik-ka seal veel õit - sel roosid ja lii-lia-

puh - - mad na - gu leek? Kas ik - ka

(a piacere)

laul - - - - - mas röömsas

p *(a piacere)*

koo - - - - - ris tür-

(in tempo)

kiis - - - - - sed rit - si- kad seal veel?

«Kuratlik» olemus, mida mainis Belski, ei kajastunudki tegelikult tekstis. Ainult muusika annab aegajalt mõista, et imekaunis Šemahani tsaarinna on õel jõud. Ei ole vaja kõnelda Dodoni surmastseenist; on tõi, et Šemahani tsaarinna intonatsioonid on siin varjamatult õelad, kuid kuulaja õigustab neid põlastusega «tigeda koletise» Dodoni vastu. Olulisem on tähele panna üksikuid jooni telgi juures toimivas stseenis. Näiteks sõnade puhul «Oo, kirklik õrnus» jne. kõneleb kromaatiline meloodiline joon ainult kire raugusest,

kuid ärevad, libitsevad, «kiskjalikud» orkestrisaate harmooniad reedavad idamaise kaunitari tõelise loomuse:

58

Larghetto

Oo, kirk - - lik õr - - nus,

mf *espress.*

The first system of the musical score consists of three staves. The top staff is a vocal line in G major, 6/8 time, with a melodic line starting on a whole note G4 and moving through a series of eighth notes. The middle staff is the right-hand piano accompaniment, featuring a rhythmic pattern of eighth notes and chords. The bottom staff is the left-hand piano accompaniment, consisting of a steady bass line of eighth notes. Dynamics include *mf* and *espress.*

ar - mu-mui - - nas - ju - - tu võr-gud,

The second system continues the musical score. The vocal line has a melodic line with some chromaticism, moving from G4 down to E4 and then up to G4. The piano accompaniment continues with similar rhythmic patterns. The bottom staff includes a first ending bracket with a '2' indicating a second ending.

e - - - si - me - ne suud - lus kuum,

The third system concludes the musical score. The vocal line has a melodic line that rises to a high G4. The piano accompaniment continues with similar rhythmic patterns. The bottom staff includes a first ending bracket with a '2' indicating a second ending.

f kus need, *dim.* kus need?
f *dim.*

Tähetarga osa on Puškini muinasjutuga võrreldes laiendatud kahe etteaste võrra: Tähetark ilmub ooperi algul ja lõpul eesriide ette. Tema esimene pöördumine pealtvaatajate poole on järgmine:

Tark nõid ma — ses kunstis meister!
 On võim mul, mis puudub teistel:
 varju välja kutsun ma,
 elu talle annan taas.
 Muinasjutumaske nii
 näete elustumas siin.
 Muinasjutt küll vale näib,
 kuid ses õpetusi häid.

Pärast viimase vaatuse lõppu astub Tähetark uuesti eesriide ette:

Nõnda lõppes viimne vaatus.
 Kuigi tegelaste saatus
 muinasjutus rusuv näib,
 häirima ei peaks see teid;
 sest siin tsaarina, ma ise,
 ainsad elushingelised;
 teised — viirastused vaid,
 kes nüüd tühjuseks taas said...

Kerge on märgata Tähetarga ja Semahani tsaarina muusikaliste kujundite lähedust, mis avaldub nii üldises muinasjutulis-fantastilises koloriidis kui ka muusika idamaises värvingus ning vokaalstiili meloodilisuses. See kõik eraldab Semahani tsaarina ja Tähetarga muusikalise kuju Dodoni riigi muusikalisest iseloomustusest, kus loomulikult puudub idamaine muinasjutuline koloriit ja valitseb retsitatiivne vokaalstiil.

Semahani tsaarina ja Tähetarga partiis on märgata

ka otsest temaatilist sugulust. Selles võib hõlpsasti veenduda juba esimesest pilgust Tähetarga teemale:

59



Tähetargal on aga veel teine, täiesti iseseisev teema. Selle meloodiline arendus (murtud kolmkõlade kõrvutamine) on sihilikult mehaaniline:

60

Tark nõid ma, - ses kuns - tis meis-ter!

On võim mul, mis puu - dub teis - tel.

See ei ole elav inimene. See on m a s k — võib-olla mask, mille autor on endale ette pannud. «Tähetarga peaks õieti minuks grimeerima,» tähendas kord Rimski-Korsakov.

Tähetarga kahesugune muusikaline karakteristika tuleneb tema kahesugusest funktsioonist. Tema ilmumine eesriide ette ooperi algul ja lõpul on kahtlemata «autoripoolne» jutt. Neil Tähetarga pöördumistel publiku poole ei ole mingit otsest süzeelis-loogilist seost tema funktsioonidega tegevuse arengus. Teiselt poolt annab kogu see asjaolude kompleks, mille tõttu Dodon hukkub, põhjust eeldada mingisugust «koordineeritud tegevust» Šemahani tsaarina ja Tähetarga vahel. Sellele osutab ilmselt nende temaatilise materjali ühtsus. Midagi rohkemat Šemahani tsaarina ja Tähetarga vastastikustest suhetest ütelda ei saa. Selles süzeelises liinis on Rimski-Korsakovi ooper niisama mõistatuslik nagu Puškini muinasjuttki. Võib-olla koguni veelgi mõistatuslikum, sest Tähetarga pöördumised publiku poole ei too kaugeltki selgust saladuslikkuse õhkkonda, mis ümbritseb «Kuldikikka» fantastilisi tegelasi. Ei too

selgust ka järgmised read Belski libreto eessõnast: «Luisatud loo¹ vaatajail tuleb olla tunnistajaks hulljulgele katsele, mille mõni tuhat aastat tagasi tegi keegi võlur, kes elab veel tänini, selleks et alistada oma maagilisele mõjule võimsat õhutütart. Kuna võluril puudus jõud selleks, et õhutütart otse vallutada, otsustas ta õhutütret kätte saada Dodoni käest. Kuid nagu teada tabas teda ebaõnnestumine ja talle ei jäänud lohutuseks üle muud, kui oma nõialaterna abil publikule näidata Dodoni musta tänamatusse lugu.» Selle äärmiselt uduse eessõna ainuke eesmärk oli tsensuuri tähelepanu kõrvale juhtida ooperi põhilisest, satiirilisest sisust.

«Kuldkikas» on Rimski-Korsakovil uueks etapiks ooperižanri käsitamise alal.

Nagu juba mainitud, tundub Tähetarga kuju maskina. Õieti jääb ka kõigist teistest ooperi tegelastest maskide või «tingliku» teatri kujude mulje. Just see kogu tegevuse tinglikkus andiski Rimski-Korsakovile võimaluse valada stiililt ühtsesse tervikusse niihästi teravalt groteskse satiirilise kujutuse Dodoni riigist kui ka Šemahani tsaarina maailma nõidusliku ilu.

«Kuldkikas» on ka uueks etapiks Rimski-Korsakovi kunstimeisterlikkuse arengus.

Juhtmotiivide süsteem on «Kuldkikka» täielikum kui mõnes teises Rimski-Korsakovi ooperis. Kuid juhtmotiivide arendus on siin järjekindlam ja mitmekesisem ning samal ajal veidi ratsionaalsem.

Uueks sõnaks Rimski-Korsakovi stiili arengus on «Kuldkikka» harmoonia stiil, mis paljudes episoodides on küll erakordselt keerukas, kuid harva rafineeritult valitud nagu «Kaštšeis», sagedamini aga kalgivõitu ja teravalt dissoneerivate kõladega.

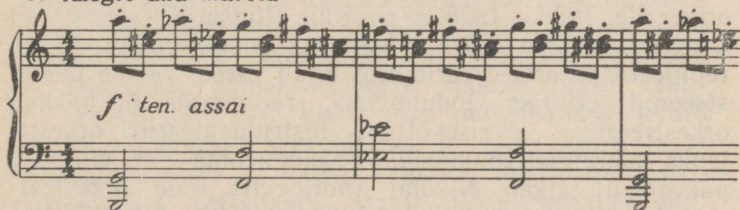
«Kuldkikas» on uueks arengusammuks ka Rimski-Korsakovi orkestratsioonis, mis on pimestavalt ere ning samal ajal ažuurne. Ka Rimski-Korsakovi «ooperisümfonismis» tähistab see edusammu. Suurepäraseid on tema kolm iseseisvat sümfoonilist katkendit: «Sissejuhatuse», «Dodoni unenägu» ja eriti laialdaselt populaarne «Rongkäik» — üks värviküllasemaid pilte vene muusi-

¹ Ooperi alapealkirjaks oli «Luisatud lugu osaliste ettekandes».

kas. Vaatleja eest mööduvad Dodoni ülespuhutult tähtsad sõdurid, siis liigub pika roduna Šemahani tsaarina kaaskond — kääbused ja hiiglased, ühesilmalised või sarvedega peletised, inimesed koerapeadega, negrid ja negrid poisid, orjad ehteasjade laegastega... Kõige viimasena sõidab kuldvankris Dodon koos Šemahani tsaarinaga.

Tuleb imetleda loova fantaasia — selle sõna kõige paremas mõttes — ammendamatu rikkust, millega «Rongkäigu» autor annab helilisi illustratsioone sellele fantastilisele stseenile. Uut temaatilist materjali tuuakse sisse õige vähe; selle eest aga kõlavad kuulajale juba tuttavad Kikka, Šemahani tsaarina ja Dodoni juhtmotiivid mitmekesisis ja ootamatuis transformatsioonides. «Rongkäigu» orkestrikoloriit on pimestav. Mõned tämbriilis-temaatilised leiud kütkestavad oma teravmeelsusega. Juhime tähelepanu kas või «hiiglaste sammudele» — septimites ähvardavalt «röögahtavaile» tromboonidele, hiiglaste muusikalisele kujundile:

61 *Allegro alla marcia*



Mitte ilma põhjuseta ei osutata vahel seosele «Kuldkikka» ja vene kunsti sümbolistlike tendentside vahel. Kuid sümboolsed kujud ei vii «Kuldkikkas» ega ka «Kaštšeis» sihitute unelmate maailma; nende taga on ooperi sügavalt progressiivne põhiidee.

Rimski-Korsakov ei saanud «Kuldkikkast» laval näha. Keiserlike teatrite direktor Teljakovski tegi ettepaneku «Kuldkikka» lavastamiseks Suures Teatris, kuid ta sat- tus takistustele, mille vastu ta ei suutnud ja arvata- vasti ei soovinudki võidelda. Tekkinud raskuste iseloo- must annab ettekujutuse järgmine väljavõte Teljakovski kirjast Rimski-Korsakovile: «Mis puutub «Kuldkikkasse»,

siis on olukord ebasoodus. Moskva kindralkuberner on selle ooperi lavastamise vastu ja teatas sellest tsensuurile. Sellepärast arvan, et ka Peterburis ollakse vastu.» «Kuldkikka» lavastas alles pärast Rimski-Korsakovi surma Moskva Zimini Teater E. Kuperi juhatusel. Esietendus toimus 24. septembril 1909. a. Lavale pääses «Kuldkikas» alles pärast seda, kui tsensuuri nõudmisel oli tekstis tehtud rohkearvulisi muudatusi, mis ooperi satiirilise mõtte peaaegu kaotasid.

Rimski-Korsakovi eluajal kanti ette ainult kaht «Kuldkikka» orkestrikatkendit — «Sissejuhatust» ja «Rongkäiku». Esimest korda mängiti neid tohutu menuga («ülisuure furooriga», nagu ütles autor) vene sümfooniakontserdil 15. veebruaril 1908. a. Juhatas F. M. Blumenfeld.

«Kuldkikas» on autori viimne teos. Kuid «Kuldkikaga» ei ole veel ammendatud Rimski-Korsakovi loominguline töö aastail 1906—1908. 1906. a. töötab ta ümber (laiendab) «Surematu Kaštšei» finaali ja kirjutab uue redaktsiooni «Dubinuškast». 1907. a. on kirjutatud «Tervitus» Glazunovile ja «Napoli lauluke»¹ orkestrile. 1906.—1908. a. pöördub Rimski-Korsakov veel kord tagasi oma sõbra Mussorgski loomingu juurde; ta redigeerib ja orkestreerib mõningad varem vahele jäetud stseenid «Boriss Godunovist», redigeerib ja hakkab orkestreerima «Naisevõttu», instrumenteerib orkestri jaoks mõningad romansid. Peaaegu oma elu viimaste päevadeni jätkab Nikolai Andrejevitš tööd orkestratsiooni õpperaamatu kallal.² 1906. a. on kirjutatud «Kroonika» viimased leheküljed; see oli töö, mis kestis palju aastaid.³

Rimski-Korsakov jätkab ka uutele töödele, uutele

¹ Võimalik, et «Napoli lauluke» on kirjutatud alles pärast «Kuldkikast» ja on seega formaalselt Rimski-Korsakovi viimane teos. «Napoli laulukest» mängiti 1907. a. Ziloti kontserdi proovidel. Rimski-Korsakov ei lasknud seda kontserdil esitada, nimetades oma tööd ebaõnnestunuks. «Napoli lauluke» jäi trükkis avaldamata arvatavasti autori soovil.

² Selle õpiku lõpetas pärast Rimski-Korsakovi surma M. O. Steinberg.

³ «Minu muusikaelu kroonikat» on kirjutatud kuni sügiseni 1906. a.

ooperiainetele mõtlemist. Seda saame teada tema kirjavahetusest V. I. Belskiga. Rimski-Korsakov meenutab «Orfeuse» ainetikku: «Tahan Teid paluda üksikasjaliselt visandada algus kuni Euridike ja Orfeuse ilmumiseni. Mõtelge kordamööda dekoratsioonidest ja lavalisest tegevusest» (kirjast V. I. Belskile 27. detsembril 1907. a.). Raske on ütelda, kuivõrd kestav Rimski-Korsakovi huvi selle ainetiku vastu oli. Ta loobus lõplikult mõttest kirjutada Byroni teose põhjal ooper «Taevas ja maa» (teine pealkiri «Maailma lõpp»). «Maailma lõpu» ainetik ei sobi mulle, vähemalt mitte praegusel minutil. Ütlen veel rohkem — see rõhub ja vaevab mind nagu mingi painaja. Teid võlub tema kirjanduslik ja filosoofiline külg ja pisut dekadentlik laad, kuid mina otsin midagi muud. Mulle on vaja midagi lihtsat, selget ja kindlat dramaatilise pala mõttes... Loobun, ja muud midagi» (kirjast V. I. Belskile 23. märtsil 1908. a.). Siin deklareerib Rimski-Korsakov veel kord oma eitavat suhtumist igasugustesse dekadentlikesse tendentsidesse, oma püüet realismi ja terve selguse poole.

Tähtsaks sündmuseks Rimski-Korsakovi loomingulises elus oli tema sõit 1907. a. kevadel Pariisi, et osa võtta «ajaloolistest vene kontsertidest», mida organiseeris S. P. Djagiljov. Rimski-Korsakov haaras uuesti taktikepi. Tema juhatusel kanti ette muusikalised pildid ooperist «Jõuluöö», sissejuhatus ja kaks Leeli laulu «Lumivalgekesest» ja «Öö Triglavi mäel» (orkestriredaktsioonis) «Mladašt». Artur Nikiš juhatas süiti «Muinasjutust tsaar Saltaanist» ning «Sadko» avamängu ja stseeni veealuses riigis.

Pariisis antud kontserdid olid üldise arvamuse järgi vene muusikakunsti ja Rimski-Korsakovi loomingu triumfiks.

N. A. Rimski-Korsakovi viimaseks suviseks puhkepaigaks oli Ljubenski mõis¹, mis asus Nikolai Andrejevitšile armsa Vetšaša läheduses. Esmakordselt saatis Rimski-Korsakovide perekond suvekuud mööda Ljubenskis 1907. aastal, kui nad üürisid mõisahoone selle omanikelt.

¹ Luuga maakonnas, endises Peterburi kubermangus.

«1907. aasta suvi Ljubenskis sidus Rimski-Korsakovi perekonna tugevate sidemetega selle imekauni koha külge. Kavatsus omandada see vana mõisnikupesa, mis oli üle jäänud pärast enamiku mõisamaade müüki naaberkülade talupoegadele, ei andnud rahu Korsakovi perekonna noortele ega vanadele liikmetele. Kogu pere ammune igatsus elada suvel eemal linnalähedastest suvituskohtadest, keset põldude, metsade, soode ja niitude avarust, kus otseses naabruses on suur Pesno järv, mis nii palju kordi oli olnud innustavate muljete allikaks Nikolai Andrejevitšile — see unistus lähenes tol korral täitumisele» (A. N. Rimski-Korsakovi raamatust).

Ljubenski mõis omandati tõepoolest ja N. A. Rimski-Korsakov veetis seal oma elu viimased nädalad.

1908. a. kevad tõi kaasa Nikolai Andrejevitši tervise järsu halvenemise. Märtsis kaebab ta südamenõrkuse üle. Aprillis tabavad teda kaks rasket südameatakki (rinna-angiin). Mais oli märgata paranemist. Rimski-Korsakov asus koguni tööle. 21. mail sõitis ta Ljubenski. Järgmisel päeval tabas teda uus atakk, mis aga muide ei katkestanud tema jooksvat tööd («Kuldkikka» korrektuuri, orkestratsiooni õpperaamatu kirjutamist). Ööl vastu 8. juunit algas neljas atakk, mis osutus saatuslikuks. Toome siinkohal ära Andrei Nikolajevitš Rimski-Korsakovi jutustuse tema isa viimastest elutundidest.

«Õhtu eel läks N. A., kepp käes, lüstriinpintsak seljas ja tema tavaline peakate, sinine sonimüts, peas aeglasel sammul mõneastmelisest trepist alla aeda ja käis niisamasugusel aeglasel, mõõdetud sammul Mihhail Nikolajevitši¹ saatel läbi kõik oma armsad kohad aias...

Öösel oli õhus tunda äikest. Tubades valitses lümmatav leitsak.

Magada oli raske, hoolimata avatud akendest. Valge öö rammestas ja sisendas segaseid, raskeid eelaimusi. Umbes kella kolme paiku kostsid koridorist kärmed sammud ja koputus uksele. Minuti pärast olime vennaga vastaspoolel, isa toas. Ta istus voodi juures tugitoolis,

¹ M. N. Rimski-Korsakov — helilooja vanem poeg.

hingas vaevaliselt ning raskelt, lühikeste tõmmetega ja palus teha endale morfiumisüsti. N. N. soojendas vett jalgade jaoks. Oodati iga hetk M. O. Steinbergi ja tema naise¹ saabumist, kes elasid naabermajas. Paari minutiga oli süstel läbi keedetud ja korraldus antud mõne versta kaugusel eluneva arsti järele ratsutamiseks. Tegime vennaga kaks süsti — morfiumi- ja kamprisüsti. Kuid soovitud kergendust ei järgnenud.

Sel ajal kostis väljas lühike, tugev kõuemürin ja seejärel algas suvise vihmavalingu pahin. Järgnes mõni minut kohutavat, piinavat ärevust...

Äkki oli lühikeste, kiirete hingetõmmete asemel kuulda pikka, korisevat väljahingamist, N. A. pilk tardus, ja tema ümber seisjate teadvust läbis väguna mõte — surm...»

10. juunil toimusid matused Novodevitšje kalmistul Peterburis. Hiljem laskis Nikolai Andrejevitši perekond panna tema hauale Rõrichi eskiisi põhjal valmistatud mälestusmärgi. See kujutab kurgaani tippu muistse novgorodi ristiga. Haud on kaetud kiviplaatidega, kuhu on raiutud: «Nikolai Andrejevitš Rimski-Korsakov. 6. märts 1844. a. — 8. juuni 1908. a.» 1937. a. viidi Rimski-Korsakovi põrm üle endise Aleksander Nevski suurskloostri panteon-nekropoli. Nekropoli külastaja leiab Rimski-Korsakovi haua kõrvuti Glinka, Mussorgski, Balakirevi, Borodini, Cui ja Tšaikovski hauaga.

* * *

Rimski-Korsakovi kunsti, tema stiili põhiliseks, peamiseks omaduseks selle sõna laiemas mõttes on — r a h v a l i k k u s.

See avaldub loomingu progressiivses ideelises sisus, rahva elu ainete ja rahvaluule kujude kasutamises ning helikeele sügavas demokraatlikkuses.

Meloodikas leiduvad folkloorisugemed, rahvaviiside ja -laulude intonatsioonid, mis seal kõlavad — need on Rimski-Korsakovi muusika kõige silmapaistvamaks rahvalikkuse tunnuseks. Siin tulebki esmajärjekorras otsida

¹ N. N. Steinberg — helilooja tütar.

seletust sellele vaieldamatule faktile, et Rimski-Korsakovi muusikat tajutakse alati kui vene rahvuslikku kunsti; isegi tema «idamaised» teosed mõjuvad, Assafjevi väga õige märkuse järgi, nagu jutustused idamaast vene muusikakunsti keeles.

Hoopis keerukamas transformatsioonis tungivad rahvamuusika sugemed Rimski-Korsakovi harmoonia-stiili. Helilooja jätkab Glinka traditsioone ega jäta tähele panemata ka Lääne-Euroopa romantilise muusika saavutusi, kuid säilitab seejuures omapära, mille eest ta eelkõige võlgneb tänu oma mitmekülgsele sidemeile vene rahvamuusikaga. Seda on veenvalt näidanud nõukogude muusikateadlaste uurimused.¹ Harmooniakeele peenes ja komplitseeritud sfääris ei tule muidugi otsida rahvamuusika mõne omaduse otsest imitatsiooni. Juttu võib olla ainult «suulise traditsiooni» muusikasse — vene rahvalaulu kätketud potentsiaalsete võimaluste (peamiselt laadide) erakordselt iseseisvast ja kõrgeklassilisest loomingulisest arendamisest.

Täpselt samuti ei saa rääkida otsesest jälgendamisest, kui on juttu vormist selle mõiste kitsamas tähenduses, nimelt muusika struktuurilistest omadustest. Kuid paljud Rimski-Korsakovi muusika olulised konstruktiivsed printsiibid (näiteks: kordused, variatsioonid) on jällegi rajatud vene rahvakunstile.

Samuti ei ole kahtlust selles, et mõningad Rimski-Korsakovi polüfoonia iseärasused on lähedased vene mitmehäälele rahvamuusikale.

Ei ole kerge kindlaks määrata Rimski-Korsakovi orkestristiili seost vene muusikalise rahvaloominguga. Kuid see seos on siiski olemas. Rimski-Korsakovi orkestrikoloriit on helge, kirev, võib öelda — elurõõmus. Täiesti põhjendatud on paralleel vene arhitektuuriliste ornamentide ja vene tikanditega, kus valitsevad silma rõõmustavad värvid, kus mustrid on keerukad, kuid selged ja viimistletud ning vormilt täiuslikud. Niisama õigustatud on ka paralleel vene rahvusliku maalikunstiga, Palehhi ja Msteri meistrite teostega.

Ka Rimski-Korsakovi orkestrimuusika üksikuid detaile

¹ Eespool mainitule tuleb siinkohal lisada B. L. Javorski nimi.

võib viia seosesse vene rahvamuusikaga. Kas ei kõla mõnikord Rimski-Korsakovi armastatud puupillid nagu vene vilepill?

Rimski-Korsakovi meisterlikkuse iseloomu aga kõrvutab B. V. Assafjev põhjendatult vene rahvalike «kõikeoskajate» kunstiga.

«Niisamasuguse kunstnikule omase kohusetruudusega ja armastusega asja vastu, nagu see silma hakkab rahvalike nikerduste, tikandite, kangaste, maalingute ja metallehistööde juures ja mida üldkokkuvõttes võib nimetada kunstniku armastuseks oma ala vastu või käsitöö iluks, — töötas oma muusika kallal ka Rimski-Korsakov. See joon oli sügavalt omane ka Glinkale, kuid Rimski-Korsakovi puhul muutus see peaaegu meisterlikult tehtud töö ilu kummardamiseks ja kunstitöö kvaliteedi imetluseks (poetiliseks vaimustuseks, nagu tema Berendei puhulgi). Ja põhiliselt on see omadus ka kõikidel vene rahvakunsti kandjail ja meistreil ning see on neil alati olnud, alates leelutajaist kuni eeslauljateni ja täitehäälte lauljateni, alates ikoonimaalijaist ja freskokunstnikest kuni peente nikerduste ja ornamentide meistriteni.»¹

Lõpuks annab ka Rimski-Korsakovi muusika emotsionaalne toon õiguse kõrvutada seda vene laulu ja vene rahvaluulega. Meenutame kas või Korsakovi puhtvenepärast eepilisust selle ruttamatu rahuga ja uhke ülevusega. Meenutagem, et Rimski-Korsakovi optimistlik kunst leidis endale kõige lähedasemad eeskujud vana-vene «päikeselises» poeesias.

See Rimski-Korsakovi muusika rikkus ja mitmepalgelisus, millest kõnelesime, on samuti vahetus seoses vene rahvaloomingu mitmepalgelisusega. Ükski teine helilooja ei osanud sellest rikkusest nii hästi aru saada ja seda nii hinnata nagu Rimski-Korsakov ja ükski teine ei osanud sellele leida ka nii mitmesuguseid transformatsioone.

Rimski-Korsakov on üks neid muusikuid, kes on avaldanud tohutut mõju muusikakultuuri arengule. Tema mõju ei piirdunud kaugeltki mitte ainult meie kodu-

¹ B. Assafjev. N. A. Rimski-Korsakov. M.—L. 1944.

maaga (meenutatagu ainult, kui palju on Rimski-Korsakovilt võtnud silmapaistvad prantsuse heliloojad Ravel ja Debussy, ja seda eriti orkestri värvikülluse alal). Muidugi on Rimski-Korsakovi traditsioone kõige täielikumalt arendatud just meie maal. Nii vene kui ka teiste nõukogude rahvaste heliloojad õpivad Rimski-Korsakovi teostest, nad näevad temas suurt realistlikku kunstnikku, kelle loomingulised kogemused osutavad hindamatut abi nõukogude muusikakultuuri tegelastele.

N. A. RIMSKI-KORSAKOVI HELITÖÖD¹

- Op. 1. Sümfoonia nr. 1. Esimeses redaktsioonis (1862—1865) — *es-moll*, lõplikus redaktsioonis (1884) — *e-moll*.
- Op. 2. 4 romanssi häälele klaveri saatel: 1. Oh, toeta sa mu ligi end! 2. Roos ööbikut on võlund nii. 3. Hällilaul Mei draamast «Pihkvalanna». 4. Mu pisaraist... (1866).
- Op. 3. 4 romanssi häälele klaveri saatel: 1. Kuusk ja palm. 2. Lõunamaa öö. 3. Uinus pilvekene. 4. Gruusia kungastel (1866).
- Op. 4. 4 romanssi häälele klaveri saatel: 1. Mis leiad minu nimes sa? 2. Kaskjalg. 3. Salus vaikind on ööbiku hüüd. 4. Vaiksest kustub õhtupuna (1866).
- Op. 5. «Sadko». Muusikaline pilt. Sümfooniaorkestrile. (Esimene redaktsioon 1867, lõplik redaktsioon 1891—1892.)
- Op. 6. Fantaasia serbia teemadel. Sümfooniaorkestrile. (Esimene redaktsioon 1867, lõplik redaktsioon 1889.)
- Op. 7. 4 romanssi: 1. Nii õrn ja hell mu hää, mis öös su poole kajab. 2. Heebrea laul «Uinun ma, kuid süda tundlik und ei saa!» 3. Svitezi neiu. 4. Su pilk on nagu taevasina (1867).
- Op. 8. 6 romanssi: 1. Kus viibid sa, seal minu mõtted. 2. Öö laotus maailma üle. 3. Saladus (1868). 4. Heebrea laul «Tõuse, tule!» 5. Tule roosiriiki sa, mu arm! 6. Tean — armas talle ma! (1870).
- Op. 9. Teine sümfoonia (sümfooniline süit) «Antar». (Esimene redaktsioon 1868, lõplik redaktsioon 1897.)
- Op. 10. 6 variatsiooni teemal *B-A-C-H*. Vals, Intermetso, Skertso, Nokturn, Prelüüd ja Fuuga klaverile (1878).
- Op. 11. 4 pala klaverile: Eksrompt, Novellett, Skertso ja Etüüd (1878).
- Op. 12. Keelpillide kvartett, *F-dur* (1874).
- Op. 13. 2 kolmehäälset laulu naiskoorile: 1. Taevased pilved. 2. Uinus kuldne pilvekene (1875).
- Op. 14. 4 variatsiooni ja fugett vene laulu «Tüüdanud on ööd» teemale. Neljahäälsele naiskoorile (1875).
- Op. 15. 3 pala klaverile: Vals, Romanss ja Fuuga (1875).

¹ Rimski-Korsakovi kirjandusteosed on toodud bibliograafilises loetelus lk. 214.

- Op. 16. 6 *a cappella* koorilaulu klaverisaatega *ad libitum* (1875—1876).
- Op. 17. 6 fuugat klaverile (1875).
- Op. 18. 2 laulu segakoorile: 1. Enne ristilöömist. 2. Tatari vangipõlv (1876).
- Op. 19. 15 vene rahvalaulu koorile (1879).
- Op. 20. «Laul Alekseist, vagast inimesest» koorile ja sümfooniaorkestrile (1877—1878).
- Op. 21. Ennustuslaul «Au» koorile ja orkestrile (1879—1880).
- Op. 22. Kogumik puhkpilliteoseid (1884).
- Op. 22 *bis*. Kogumik puhkpilliseadeid (1884).
- Op. 23. 4 kolmehäälset laulu meeskoorile *a cappella* (1875—1876).
- Op. 24. Kogumik «100 vene rahvalaulu» (1887).
- Op. 25. 2 romanssi: 1. Minu laulule (1870). 2. Kui sulle silma vaatan ma (1877).
- Op. 26. 4 romanssi: 1. Vaid õrnuspuhangus. 2. Loitsimine. 3. Kauge kodumaa kallastele. 4. Zuleika laul (1882).
- Op. 27. 4 romanssi: 1. Kõrguis vaiksena lendas mu hing. 2. Kaja. Ma kurvalt ahastasin kõrbes. 3. Sina ja teie. 4. Sa unusta ning andeks anna (1883).
- Op. 28. Avamäng vene teemadel, *D-dur*. Sümfooniaorkestrile. (Esimene redaktsioon 1866, lõplik redaktsioon 1880.)
- Op. 29. «Muinasjutt» sümfooniaorkestrile (1879—1880).
- Op. 30. Kontsert klaverile ja orkestrile, *cis-moll* (1882).
- Op. 31. Sümfoniett vene teemadel, *a-moll* (1885). (70. aastail loodud kvarteti kolme osa ümbertöötus.)
- Op. 32. Kolmas sümfoonia, *C-dur*. (Esimene redaktsioon 1873, lõplik redaktsioon 1884.)
- Op. 33. Fantaasia vene teemadel. Viilule ja orkestrile (1885).
- Op. 34. Kapritšo hispaania teemadel. Sümfooniaorkestrile (1887).
- Op. 35. «Sheherezade». Süit sümfooniaorkestrile (1888).
- Op. 36. «Helge püha». Avamäng sümfooniaorkestrile (1888).
- Op. 37. Serenaad tšellole ja orkestrile (1893).
- Op. 38. 2 pala klaverile: Prelüüd-eksrompt ja Masurka (1869, uus redaktsioon 1894).
- Op. 39. 4 romanssi: 1. Oh, kui vaid võiksid sa! 2. Kustub kauguses õhtuhelk. 3. Ju kuldseil väljadel on vaikseks jäänud kõik. 4. Sa uinu, sõber kurb! (1897).
- Op. 40. 4 romanssi: 1. Kui lainetama löönd on kuldne viljaväli. 2. Ingel. 3. Oh, millest vaiksel ööl! 4. Sind ootasin (1897).
- Op. 41. 4 romanssi: 1. Kui und ei ole. 2. Ma nukker. 3. Kuis armastan kuud ma! 4. Vaata oma aeda sa! (1897).
- Op. 42. 4 romanssi: 1. Sosinad ning arglik hingus. 2. Tervitusega ma tulin. 3. Pilvelend. 4. Mu vallatleja sa (1897).
- Op. 43. «Kevadel». 4 romanssi: 1. Laulab lōoke kõrgel taevas. 2. Ei riiva kõrgelt lendav tuul. 3. Värsked ja õrn. 4. See oli varakevadel (1897).
- Op. 44. «Svitezi neiu». Kantaat soprani- ja tenorisoolole, segakoorile ja orkestrile (1897).

- Op. 45. «Poedile». 5 romanssi: 1. Kaja. 2. Kunst. 3. Oktaav. 4. Kahtlus. 5. Poet (1898).
- Op. 46. «Mere kaldal». 5 romanssi: 1. Puruneb ja laksub. 2. Ei vahuta meri. 3. Kuis lainetab meri. 4. Mind ära usu, sõber! 5. Ma tõusmas näen laineid (1897).
- Op. 47. 2 vokaalduetti: 1. Paan. 2. Ülemlaul (1897).
- Op. 48. «Mozart ja Salieri». Ooper (1897).
- Op. 49. 2 arioosot bassile: 1. Antšaar. 2. Prohvet (1897).
- Op. 50. 4 romanssi: 1. Neiu ja päike. 2. Laulik. 3. Vaikselt sini-meri voogab. 4. Mind täidad sa... (1897—1898).
- Op. 51. 5 romanssi: 1. Nii aegamööda kaovad päevad mul. 2. Oh, ära laula, kaunitar! 3. Närbunud lill. 4. Kaunitar. 5. On kustund pilves päev (1897).
- Op. 52. 2 vokaalduetti: 1. Mägiallikas. 2. Ingel ja deemon (1897).
- Op. 52 bis. Vokaaltrio orkestri saatel. Mägiallikas.
- Op. 53. Trio naishäälele kooriga *ad libitum*. Kiilid (1897).
- Op. 54. «Bojaarinna Veera Šeloga». Ooper (1898).
- Op. 55. 4 romanssi: 1. Ärkamine. 2. Kreeklanna. 3. Unenägu. 4. Ma surin õnnest (1897—1898).
- Op. 56. 2 romanssi: 1. Nümf. 2. Suveöö unenägu (1898).
- Op. 57. Muusikalised pildid «Muinasjutule tsaar Saltaanist». Sümfooniaorkestrile (1899).
- Op. 58. «Laul targast Olegist». Kantaat (1899).
- Op. 59. Süit ooperist «Pan vojevood». Sümfooniaorkestrile (1903).
- Op. 60. «Homerosest». Prelüüd-kantaat orkestrile, nais-soolohääle-tele ja naiskoorile (1901).
- Op. 61. «Haual». Prelüüd sümfooniaorkestrile M. P. Beljajevi mälestuseks (1904).
- Op. 62. «Dubinuška» sümfooniaorkestrile kooriga *ad libitum* (1905—1906).

HELITÖÖD, MILLEL OPUS MÄRKIMATA

Ooperid ¹

«Pihkvalanna». (Esimene redaktsioon 1868—1872, lõplik redaktsioon 1891—1892.)

«Maiöö» (1878).

«Lumivalgeke» (1880—1881).

«Mlada» (1889—1890).

«Jõuluöö» (1894—1895).

«Sadko» (1894—1896).

¹ Peaaegu kõigil Rimski-Korsakovi ooperitel on *opus* märkimata, mille tõttu käesolev nimestik esitab peaaegu kõik Rimski-Korsakovi ooperid. Puuduvad ainult «Mozart ja Salieri» ning «Bojaarinna Veera Šeloga», millel on *opus* märgitud (48 ja 54) ja mis on seetõttu võetud Rimski-Korsakovi helitööde põhinimestikku.

- «Tsaari mõrsja» (1898).
 «Muinasjutt tsaar Saltaanist» (1899—1900).
 «Servilia» (1900—1901).
 «Surematu Kaštšei» (1901).
 «Pan vojevood» (1902—1903).
 «Jutustus nähtamatust linnast Kitežist ja neitsi Fevroniast»
 (1903—1904).
 «Kuldkikas» (1906—1907).

Muud helitööd

1. Kvintett klaverile, flöödile, klarnetile, metsasarvele ja fagotile, *B-dur* (1876).
2. Sekstett kahele viiulile, kahele aldile ja kahele tšellole, *A-dur* (1876).
3. Kontsertpala klarnetile ja puhkpilliorkestrile (1877).
4. 1., 2., 6., 11., 12., 13., 16. ja 19. variatsioon, «Hällilaul» lastelaulu «Lä'eb sarvedega kitseke» teemal, «Väike fugett» teemal *B-A-C-H*, «Tarantella», «Menuett», «Kellahelin» ja «Koomiline fuuga» kollektiivsetest «Parafraasidest» klaverile — samal teemal (1879).
5. 40 rahvalaulu, kogunud T. I. Filippov (1882).
6. Topeltkoor «Sind, jumal, kiidame» (1883).
7. Kuues figuur kollektiivsest Nalja-kadrillist. Klaverile neljal käel (1885).
8. 1. osa kollektiivsest keelpillide kvartetist, *B-dur*, teemal *B-la-f* (1886).
9. «Ringmäng». 3. osa kollektiivsest kvartetist «Nimepäevad» (1887).
10. Sümfooniline pilt: «Mets, tsaari jahiretk, äike ja neidude koor» ooperist «Pihkvalanna». Kontsertettekandeks.
11. Sümfooniline süit ooper-balletist «Mlada».
12. Öö Triglavi mäel («Mlada» III vaatus). Kontsertseade sümfooniaorkestrile.
13. Sümfooniline süit ooperist «Jõuluöö».
14. «Sissejuhatus» ja «Pulmarong» ooperist «Kuldkikas». Kontsertseade sümfooniaorkestrile.
15. *Allegro*, *B-dur*, kollektiivsest keelpillide kvartetist «Reeded» (1899).
16. Neljas variatsioon (*A-dur*) kollektiivsetest Variatsioonidest vene teemal. Keelpillide kvartetile (1899).
17. Lauluke (*Andantino*) klaverile. Armeenia kogumikust «Pisarad» (1901).
18. Neljas variatsioon (*A-dur*) kollektiivsetest Variatsioonidest vene teemal. Orkestrile (1903).

Trükis avaldamata helitööd¹

1. Kontsert tromboonile ja orkestrile (1877).
2. Fuugad klaverile.
3. Variatsioonid Glinka teemal. Oboele ja orkestrile (1878).
4. 4. osa keelpillide kvartetist² (1879).
5. Masurka poola teemadel. Viulile ja orkestrile (1889—1893).
6. Keelpillide kvartett, *G-dur* (1897).
7. Trio klaverile, viiulile ja tšellole (1897).
8. Kloostris. Fuuga keelpillide kvartetile (1902).
9. Tervitus A. Glazunovile. Sümfooniaorkestrile (1907).
10. Napoli lauluke. Sümfooniaorkestrile (1907).

¹ Vastavalt NSV Liidu Rahvakomissaride Nõukogu otsusele N. A. Rimski-Korsakovi mälestuse jäädvustamisest seoses tema 100. sünniaastapäevaga hakkas Riiklik Muusikakirjastus avaldama N. A. Rimski-Korsakovi helitööde täieliku kogumiku akadeemilist väljaannet. Akadeemilisse väljaandesse kuuluvad niihästi Rimski-Korsakovi varem ilmunud kui ka trükis seni avaldamata helitööd.

² Selle kvarteti esimesed kolm osa on ümber töötatud Sümfonietiks *op.* 31.

BIBLIOGRAAFIA¹

- Assafjev B. (Igor Glebov). Vene muusika XIX sajandi algusest peale. «Academia», M.—L. 1930.
- Assafjev B. N. A. Rimski-Korsakov. Gosfil. P. 1922.
- Assafjev B. N. A. Rimski-Korsakov. «Svetozar». P. 1922.
- Assafjev B. Sümfoonilised etüüdid. P. 1922.
- Assafjev B. N. A. Rimski-Korsakov (20. surma-aastapäevaks). «Muzōka i Revoljutsija», 1928, nr-d 5—6.
- Assafjev B. Nikolai Andrejevitš Rimski-Korsakov. M.—L. 1944.
- Assafjev B. Rimski-Korsakovi muusika slaavi rahvapoetilise kultuuri ja mütoloogia aspektis. «Sovetskaja Muzōka», 1946, nr. 7.
- Berkov V. ja Protopopov V. «Muinasjutt tsaar Saltaanist». Ooperijuht. M. 1937.
- Berkov V. ja Protopopov V. «Kuldkikas». Ooperijuht. M. 1937.
- Drozdov A. 1905. aasta Peterburi konservatooriumis. «Surematu Kaštšei» etendus kui meelevaldus ja N. A. Rimski-Korsakovi vallandamine. «Muzōka i Revoljutsija», 1926, nr. 2.
- Fortunato S. Mälestusi kohtumistest N. A. Rimski-Korsakoviga. «Russkaja Muzōkálnaja Gazeta», 1909, nr-d 22—23.
- Glazunov A. Mälestus N. A. Rimski-Korsakovist. «Muzōkálnõi Truženik», 1909, nr-d 10—11.
- Gnessin M. N. A. Rimski-Korsakovi vahekorraest õpilastega. «Muzōka i Revoljutsija», 1928, nr. 7—8.
- Gnessin M. Rimski-Korsakovi muusikalise-pedagoogilised vaated. «Sovetskaja Muzōka», 1934, nr. 10.
- Gnessin M. Rimski-Korsakov konservatooriumis. Ajaleht «Muzōka», 1937, nr. 22.
- Gnessin M. N. A. Rimski-Korsakov kui pedagoog ja inimene. «Sovetskaja Muzōka», 1945, kolmas kogumik.

¹ Käesolev nimestik ei anna ammendavat loetelu väga laialdasest kirjandusest Rimski-Korsakovi kohta. On näidatud ainult olulisemad teosed ja dokumentaalsed materjalid N. A. Rimski-Korsakovi elust ja loomingust.

- Gnessin M. Muusikalisest dramaturgiast Rimski-Korsakovi ooperis «Surematu Kaštšei». «Sovetskaja Muzōka», 1945, kolmas kogumik.
- Gratšev P. Rimski-Korsakovi ooperite juhtmotiivid «De musica», 3. anne, 1927.
- Groman-Solovtsov A. N. A. Rimski-Korsakov. «Vene muusika ajalugu». Toim. prof. M. S. Pekelis. 2. köide, ptk. XX, M.—L. 1940.
- Jakovlev V. Puškin ja vene ooperiteater. «Sovetskaja Muzōka», 1937, nr. 6.
- Jastrebtsev V. Minu mälestusi N. A. Rimski-Korsakovist. 1. ja 2. osa. P. 1917.
- Jastrebtsev V. Mõni sõna «Pihkvalanna» teisest ja kolmandast redaktsioonist ja Rimski-Korsakovi poolt sellesse ooperisse võetud rahvalikest teemadest. «Russkaja Muzōkalnaja Gazeta», 1895, nr-d 5—6.
- Jastrebtsev V. Ooperi «Muinasjutt tsaar Saltaanist» orkestreerimise ajajärgust ja sellesse ooperisse võetud rahvalikest teemadest. «Muzōka», 1913, lk-d 623—627.
- Keldõš J. Vene muusika ajalugu, 2. köide. M.—L. 1947.
- Osovski A. N. A. Rimski-Korsakov ja vene kultuur. «Sovetskaja Muzōka», 1945, kolmas kogumik.
- Pjatnitski V. Ooper-böliina «Sadko» temaatiline analüüs. S.-Pb. 1914.
- Pjatnitski V. Ooperi «Jutustus nähtamatust linnast Kitežist» temaatiline analüüs. S.-Pb. 1914.
- Protopopov V. «Kuldkikka» helikeel. «Sovetskaja Muzōka», 1938, nr. 6. Rimski-Korsakovi ooperivormi mõnimgad iseärasused. «Sovetskaja Muzōka», 1945, kolmas kogumik.
- Rimski-Korsakov A. N. A. Rimski-Korsakov. Elu ja looming. 1.—5. osa. M. 1933—1946.
- Rimski-Korsakov N. A. Minu muusikaelu kroonika. Redigeerinud, sissejuhatuse ja märkustega varustanud A. N. Rimski-Korsakov. 7. trükk. M. 1955.
- Rimski-Korsakov N. A. Muusika-alased artiklid ja märkmed. Sissejuhatav artikkel M. Gnessinilt, redigeerinud N. N. Rimskaja-Korsakova. S.-Pb. 1911.
- Rimski-Korsakov N. A. Orkestratsiooni põhialused. Redig. M. Steinberg. M.—S.-Pb. 1913.
- Rimski-Korsakov N. A. Praktiline harmooniaõpik. 15. trükk, M. 1929.
- Rimski-Korsakov N. A. Kirjavahetus M. A. Balakireviga. Eessõna ja kommentaarid S. M. Ljapunovilt. «Muzōkalnõi Sovremennik», 1915, nr-d 1—3; 1916, nr-d 1—7; 1917, nr-d 7—8.
- Rimski-Korsakov N. A. Kirjad A. P. Borodinile ja V. V. Jastrebtsevile. «Russkaja Muzōkalnaja Gazeta», 1909, nr-d 22—23.

- Rimski-Korsakov N. A. Kirjad S. N. Kruglikovile. «Muzōka», 1910, nr-d 2—3.
- Rimski-Korsakov N. A. Kirjad C. A. Cuile. «Muzōka», 1911, nr. 28.
- Rimski-Korsakov N. A. Kirjadest V. V. Jastrebtseville. «Muzōka», 1914, nr-d 185, 187.
- Rimski-Korsakov N. A. Kirjavahetus A. K. Ljadoviga. «Muzōkalnõi Sovremennik», 1916, nr. 7.
- Rimski-Korsakov N. A. Kirjavahetus V. V. Stassoviga ooper-bōliina «Sadko» üle. «Muzōka», 1910—1911, nr-d 4—5, 7, 8.
- Rimski-Korsakov N. A. Kirjavahetus M. P. Mussorgskiga. «Muzōka», 1913, lk-d 457—460.
- Rimski-Korsakov N. A. Kirjad V. I. Sukile. «Teatr», 1922, nr. 5.
- Rimski-Korsakov N. A. Kirjavahetus M. P. Beljajeviga. «Sovetskaja Muzōka», 1933, nr. 5.
- Rimski-Korsakov N. A. Kirjavahetus M. M. Ippolitov-Ivanoviga. «Sovetskaja Muzōka», 1933, nr. 3.
- Rimski-Korsakov N. A. Kirjavahetus P. I. Tšaikovskiga. «Sovetskaja Muzōka», 1945, kolmas kogumik.
- Rimski-Korsakov N. A. Kiri A. V. Ossovskile, «Literatura i Iskusstvo», 1944, nr. 12 (116).
- Rimski-Korsakov V. N. Mälestusi. «Literatura i Iskusstvo», 1944, nr. 12.
- Sokolov N. Mälestusi N. A. Rimski-Korsakovist. P. 1909.
- Stassov V. Kakskümmend viis aastat vene kunsti. Meie muusika. Kogutud teosed, 1. köide, S.-Pb. 1894.
- Stassov V. Nikolai Andrejevitš Rimski-Korsakov, S.-Pb. 1890.
- Sestakova L. Mälestusi M. A. Balakirevist ja N. A. Rimski-Korsakovist. «Russkaja Muzōkalnaja Gazeta», 1913, nr-d 51—52.
- Zuckermann V. Rimski-Korsakovi ooperi «Sadko» süžeest ja muusikalisest keelest. «Sovetskaja Muzōka», 1933, nr. 3.
- Zuckermann V. «Sadko», N. A. Rimski-Korsakovi ooper-bōliina. Ooperijuht. 2. väljaanne. M. 1936.
- Zuckermann V. Rimski-Korsakov ja rahvalaul. «Sovetskaja Muzōka», 1938, nr-d 10—11.
- Tšaikovski P. Rimski-Korsakovi «Serbia fantaasia» kohta. «Muzōkalnõe Feljetonõ i Zametki». M. 1898.
- Tšernov K. Rimski-Korsakovi programmilised sümfoonilised helitööd. «Russkaja Muzōkalnaja Gazeta», 1905, nr-d 43—46.

Rbl. 6.15

A-21194

TÜ RAAMATUKOGU



1 0300 00365691 7