

Täiusliku ooperi vähem täiuslik lavastus

«Padaemand» RAT «Estonias»

Tšaikovski ooperite hulgast võib «Padaemandat» pidada kõige küpsemaks teoseks. On see ju kirjutatud erakordse dramaatilise jõu, tunneteetuse ja psühholoogilise tõetruudusega, seda võib nautida ikka ja jälle, leida selle partituuris, nagu heas raamatuskis, üha uusi ja varem vahel kahe silma vahele jäänud väärtusi.

On teada, et Puškini jutustuse süžee, õigemini selle sõlmpunkt — «kolme kaardi saladus» — pärineb tema ajal liikvel olnud fantastilisest vestest, mida seoti Moskva kindralkuberneri Dmitri Golitsõni ema, värtinna Natalia Golitsõniga. Tšaikovski «Padaemanda» erinevus Puškini omast seisneb põhiliselt kahes momendis. Nimelt on ooperis laiendatud ja samal ajal rõhutatud armastusriikli dramaatilist osatähtsust ning lisatud uusi jooni ooperis esinevatele tegelaskujudele, teiseks viidud ooperi tegevustik teatri direktsooni nõudel Katarina II valitsemisega, kuigi epohhi muutmiseks kadus Puškini poolt tõetruult edasiantud Nikolai-aege Peterburi atmosfäär. Tšaikovski tuli sellele nõudmisele ainult formaalselt vastu ning lõi muusika, mis oma karakterilt on kauge XVIII sajandile (välja arvatud 3. pildi balletistseen koos intermeediumiga) ning mille kuulamisel me otsekohe tajume, et ooperi tegevustik toimub tegelikult mitte Deržavini, vaid pigem Tšaikovski enda kaasajal. Eriti eredalt ilmneb see Hermani muusikalise karakteristika juures. Kui me Puškini Hermanis näeme ühtainsat kesket mõtet, mis prevaleerib kogu tema olmusel, ja nimelt pöörast kirge saada ükskõik millisel teel rikkaks, siis Tšaikovski Herman on eelkõige siiraste tunnetega armastaja. Rikkus pole temale mitte eesmärk, vaid vahend igatsetud õnne saavutamiseks. Alles hiljem haarab kolme kaardi kinnisidee teda üha rohkem oma valdusse, muutudes ooperi lõpul primaarseks ning taganedes armastuse eest vaid surmaeelsel selgusmomendil.

Kuna Liisast on ooperis saanud rikka krahvinna lapselaps (Puškini juures on juttu seltsidaami kohuseid täitvast alandatud krahvinna kasulappest), siis mõlema peategelase ebavõrdsest seltskondlikust positsioonist hargnevadki põhikonfliktid niidid. Tõstes esiplaanile Hermani ja Liisa isikliku tragöödia, on Tšaikovski selle kaudu näidanud ebavõrdset kahevõitlust kättesaamatu õnne ja halastamatu saatuse vahel.

Aastakümnete jooksul on teatrites palju piike murtud küsimuse üle, kas muuta ooperi tegevustiku aega või mitte? Mõned lavastajad on püüdnud tegevustikku üle tuua Puškini kaasajaga, lähendades seda seega Tšaikovski muusikale. «Estonia» aga on juhitud autorite remargist, mis kõneleb XVIII sajandi lõpust. Esialgu tundus see pisut tinglikuna ja isegi häirivana vastuolu tõttu epohhi ja tegelaskujude vahel, kuid arvestades 3. pildi pastoraali olemasolu ja ooperi tekstis esinevaid ajaloolisi vihjeid (krahvinna viibimine Louis XV ajal korraldatavatel ballidel, Katarina II ilmumine 3. pildis), tuleb sellega nõustuda.

«Ma otsin intiimset, kuid tugevat draamat, mis põhineb minu enda poolt läbielatud või nähtud olukordade konfliktidel,» kirjutas Tšaikovski Tanejeville. On teada, et alles pärast seda, kui helilooja oli tunnetanud «Padaemanda» süžee dramatismi, poeetilisust ja kogu teost läbivat psühholoogilisust, asus ta ooperi kirjutamisele, mis pakub avaraid loomingulisi võimalusi kõigile neile, kes võtavad osa selle lavaletoomisest.

A. Vineri uus lavastus «Esto-

lahendatud krahvinna viirastusestseeni (5. pilt) puuduseks on teksti suur kadumaminek. Sellele tuleks ilmingimata mõelda, on ju viirastuse poolt nimetatud kolmel kaardil oluline tähtsus ooperi edaspidises käigus.

Tähelepanuväärse osa ooperi emotsionaalse kõlavuse mõjulepääsemisele on lisanud dekoratsioonid (E. Renter) ja kostüümid (N. Mei). Eriti õnnestunud on 4. ja 6. pildi lavakujundus, mis loovad haarava tausta tegelaste psühholoogilisele draamale. Krahvinna magamistoa tuhmunud kuld ja tumepunased toonid, vanaaegne baldahhiin, elusuurune portree küdeva kamina kohal, mille kuma saadab värelevaid laike süngel ja nagu mineviku varjudesse mattunud toale — kõik see nagu jutustaks meile lehekülgi hirmuäratavast krahvinnast juba siis, kui lava on täiesti tühi ning kõlab pildi geniaalselt kirjutatud eelmäng. Dekoratsiooni võiks võrrelda tiitellehga järgnevale tegevustikule. Meeleolurikas on lumine kanaläärne oma kaarja sillakesega, mida äärestavad läbi saju vilkuvad laaternatuled. See pildi kujundus on tõepoolest kaunis, kuid küsitav on, kui võrd põhjendatud on tegevustiku viimise talvemiljöösse, mis ajalisel ei lähe nagu ühte eelnevate piltidega. Vaideldav on ballistseeni kujundus, kuna kahe pool asuvad loozid tõmbavad liiga palju tähelepanu endale, pilt muutub kuidagi liiga «vaatemänguliseks», kaotab osaliselt oma poeetilisuse ning kitsendab puhtruumilisel pastoraali esitamise võimalusi. Kostüümide osas vaidleksin vastu 1. pildis esinevate ammede peakatete vastu, mis pigem sobiksid näiteks «Näkineldu» või «Tsaari mõrsjasse», mitte aga Peterburi tänavale. Samuti sellele, et ballistseenis kannavad millegipärast just Hermani sõbrad Tšekalinski, Surin jt. eranditult koomilisi, pika nina ja silmavadeaga varustatud valgeid maske, mis oma karnevaliliku grotesksusega vähendavad helilooja poolt nende kujudele antud sügavat mõtet — kolme kaardi kinnisidee süvendamist Hermani niigi palavikuliselt töötavas ajus.

«Padaemanda» keskseks ja samal ajal nii vokaalselt kui ka mänguliselt raskeimaks osaks on Hermani kuu, mille lahtimõtestamine nõuab lauljalt suurt mõõdutunnet, et mitte sattuda äärmustesse ning hoida ära vähimaidki melodramatismi varjundeid. Tekkis küsimus, kas on õige, et Gurjevil tuleb arvestamata tema häälelisi omadusi ja neist väljakoormavat loomingulist profiili, laulda dramaatilise tenori partiid, mis nõuab nii pehmet lüürikat kui ka traagikani kütündivat jõulist dramatismi? Tõsise ja otsiva kunstnikuna on V. Gurjev püüdnud kõik teha selleks, et endale võetud ülesannet hästi täita. Mänguliselt on V. Gurjev viinud Hermani kuu läbi pidevalt tõusvas arengujoones, pildisti kasvava tugeva seesmise pingega. Kui ooperi esimeses vaatuses on tunda veel kunstlikku dramatismi ja paatost ning kirglike tundeuhangute mitteküllaldast mõjulepääsemist, siis 4. pildist alates (krahvinna magamistuba), mis on samal ajal kogu ooperi kulminatsiooniks ning tähistab otsest murrangut Hermani psüühikas, veenab ja haarab V. Gurjev meid üha enam, luues hukutava idee kombitsaisse sattunud ohvri sügavalt inimliku kuju. Vokaalselt küljest esineb V. Gurjevi Hermani juures puudu jääke, mis on seletatavad temale laulu-

veerema, mitte aga südantlõhestavalt nuuksuma. Seevastu aaria teises osas peaks jääma kõlama märksa kirglikum vaimustus ja tundeküllus.

«Kolme kaardi» saladuse süngel kandja, vana krahvinna, kelle ümber sõlmuvad ooperi dramaatilised sündmused, on nii lavastaja kui ka laulja M. Poola poolt ühekülgselt edasi antud. Tundub, et krahvinna kuu juures on hoolikamalt välja joonistatud tema hirmuäratav ja sugestiivne saatuslikkus Hermani suhtes, vähem on rõhku pandud tema n. ö. mälestustemaailma esiletoomisele. Tegelikult ei eksisteeri ju krahvinna jaoks olevik; ta on sellega seotud vaid väliselt. Et krahvinna kuu veelgi lähendada Pompadour'i hilgeaegadele, võttis Tšaikovski krahvinna laulu (4. pilt) prantsuse helilooja Grétry ooperist «Richard Lövisüda». Tahaks selgemaalt tajuda, et sama Grétry laulu esitas kunagi ammu noor ja oma võrratus ilus sädelev «Moskva Veenus». Sügava ja mitmekülgsel karakterosa loomise võimalused on jäänud nii M. Poola kui ka lavastaja poolt lõpuni realiseerimata.

Kesksete kujude kõrval on Tšaikovski ooperisse sisse toonud terve rea episoodilisi tegelasi, kellest enamik on oma ajastu tüüpiliste esindajatena orgaaniliselt seotud nii teose põhikonfliktiga ja sellest tingitud tegevustikuga, kui ka peakangelaste otsese või kaudse iseloomustamisega. Üheks olulisemaks sellelaadseks kujuks on seltskonna lemmik krahv Tomski, kes oma jutustusega «kolmest kaardist» põhjustab «süüta süüdlasena» Hermani hukkamise. T. Kuusiku poolt esitatud ballaad 1. pildis haaras ning veenas kuulajaid, et see pole ainuüksi huvitav jutustus, vaid on ooperi edaspidise käigu suhtes suure, isegi määrava tähtsusega.

Liisa kihlatu vürst Jeletski on vastandina Hermani lõomavale ja rahutule olemusele iseloomustatud väarikana, enesekindlana ja tasakaalukana, millise kuu nappide, kuid veenvate vahenditega loob G. Ots.

Liisa sõbratarile Polinale (L. Issakova) on Tšaikovski usaldanud esimese pintsli tõmbe Liisa sisemaailma kujutavale portreele — vihjab ju tema romanssi (ühtlasi Liisa lemmiklaul) neile raskel kahtlustele ja kannatustele, mis on võtnud võimust Liisa hinges. Nii dueti, romansi kui ka Milovzori osa pastoraalis esitas L. Issakova väljapeetult, muusikaalselt ja hea ansambelitundega.

Tantsudel on pastoraalis küllaltki oluline tähtsus, kuid need jätavad muldiselt väheütleva ja viimistlemata mulje. Sama kehtib ka vene tantsu kohta ooperi lõpp-pildis.

Kui rääkida sümfonismist ooperis, siis on esimese näitena just «Padaemanda» partituur oma tervikkuse, suurepäraselt läbi viidud sümfoonilise arenduse ja meisterliku, võib isegi öelda, geniaalse orkestratsiooni väga suur — peale n. ö. saatmise on tal ooperi tegevustiku kestel täita rohkelt iseseisvaid ooperi psühholoogilisusest tingitud funktsioone, mis aitavad avada tegelaste ja situatsioonide allteksti kogu selle keerukuses ja sügavuses.

«Estonia» orkestril (dirigent K. Raudsepp) on selles suhtes kahjuks küllaltki suuri puudujääke. Juba ooperi sissejuhatastest alates on tunda nagu ükskõikset ja välist suhtumist mängitavasse, mis hiljem esineb korduvalt ka edaspidi. Vajaka jääb partituuris rohkelt leiduvatest nianssidest ja Tšai-

vustikku üle tuua Puškini kaas-
aega, lähendades seda seega Tšai-
kovski muusikale. «Estonia» aga
on juhindunud autorite remargist,
mis kõneleb XVIII sajandi lõpust.
Esialgul tundus see pisut tingli-
kuna ja isegi häirivana vastuolu tõttu
epohhi ja tegelaskujude vahel, kuid ar-
vestades 3. pildi pastoraali olemasolu
ja ooperi tekstis esinevaid ajaloolisi
vihjeid (krahvinna viibimine Louis XV
ajal korraldatavatel ballidel, Kata-
riina ilmumine 3. pildis), tuleb selle-
ga nõustuda.

«Ma otsin intiimset, kuid tugevat
draamat, mis põhineb minu enda poolt
läbielatud või nähtud olukordade konf-
liktidel,» kirjutas Tšaikovski Taneje-
vile. On teada, et alles pärast seda,
kui helilooja oli tunnetanud «Pada-
emanda» süzee dramatismi, poeetilisust
ja kogu teost läbivat psühholoogili-
sust, asus ta ooperi kirjutamisele, mis
pakub avaraid loomingulisi võimalusi
si kõigile neile, kes võtavad osa selle
lavaletoomisest.

A. Vineri uus lavastus «Estonia»
ongli allutatud kõige selle
avamisele ning tulemuseks on
sisutite etendus. On tabatud tege-
vustiku õige rütm, autori kavat-
sused on mõningate eranditega
kujukalt välja toodud. Ei puudu ka
hästi läbimõeldud ja seetõttu mõjule-
pääsvad misantseenid ja detailid, mis
aitavad veelgi süvendada ooperi psüh-
holoogilist kudet (nimetagem lauda põ-
leva küünla ja Hermani parukaga ka-
sarmupildis, mis tekitavad Hermanis
kujutluse katafalgist krahvinna matustel,
sama pildi finaali põrandalt kaarte
korjava Hermaniga, krahvinna võpatu-
miste ammumöödunud sädelevatest
ballidest, pugejalikult truualamiliku
vanaeide käesuudlusest jt.). Rohkete
õnnestumiste kõrval on aga lavastuses
momente, millega nagu ei tahaks hää-
sti nõustuda. Nii näiteks tundub 1. pildi
alguses häirivana «viimast paari»
mängivate laste toomine otse lava ette
— nende puine ja silmatorkavalt välja-
möödetud liikumine pluss ebakindlalt
esitatud vokaalne fraas mõjuvad abi-
tult ning kahandavad ooperi algusest
oodatavat üldmuljet. Samas pildis tu-
leb koor lavale ja lahkub sealt ühekor-
raga pärast oma partiid (segav on ka
kramplik dirigendi poole piilumine,
mis on lubamatu teatrikoori juures, kes
on edukalt mänginud sellistes kolos-
saalsete kooripartilidega ooperites, na-
gu «Boris Godunov», «Vürst Igor» jt.).
Samuti torkab kogu 1. pildis silma
kohatine staatilisus (kvintetis on see
õigustatud, kuna selle kestel peatub
ajutiselt kogu tegevustik ning tähele-
panu teravik on suunatud ooperi kesk-
sete kujude hingelisele nn. tardumis-
momentile), mis paratamatult meenu-
tab kontserti kostüümides. Küsi-
tavaks jääb, kas 3. pildi finaalis
on ilmingimata vajalik Katriina
sissetulek peosaali? Võib-olla oleks
mõjuvam, kui eesriie sulguks va-
rem ning lavale jääksid tsaarin-
nat ootavad ärevusest ja pidulikkus-
est haaratud balliküünlalised? Leidlikult

ki melodramatismi varjundeid. Tekkis
küsimus, kas on õige, et Gurjevil tuleb
arvestamata tema häälelisi omadusi ja
neist väljakoosvaid loomingulisi profii-
li, laulda dramaatilise tenori partiid,
mis nõuab nii pehmet lüürikat kui ka
traagikani küündivat jõulist dramatis-
mi? Tõsise ja otsiva kunstnikuna on V.
Gurjev püüdnud kõik teha selleks, et
endale võetud ülesannet hästi täita.
Mänguliselt on V. Gurjev viinud Her-
mani kuju läbi pidevalt tõusvas aren-
gujones, pildist pilti kasvava tugeva
seesmise pingega. Kui ooperi esimeses
vaatuses on tunda veel kunstlikku dra-
matismi ja paatost ning kirglike tun-
depuhangute mitteküllaldast mõjule-
pääsemist, siis 4. pildist alates (krah-
vinna magamistuba), mis on samal ajal
kogu ooperi kulminatsiooniks ning tä-
histab otsest murrangut Hermani psü-
hikas, veenab ja haarab V. Gurjev
meid üha enam, luues hukutava idee
kombitsaisse sattunud ohvri sügavalt
inimliku kuju. Vokaalsest küljest esi-
neb V. Gurjevi Hermani juures puudu-
jääke, mis on seletatavad temale laulu-
liselt mittesobiva partiiga. V. Gurjev
ei suuda vabalt ja voolavalt, ilma hää-
le forsseerimiseta laulda neid ariooso-
sid, aariaid ja retsitatiive, mis vajavad
pehme ja lüürilise väljendusrikkuse
kõrval jõulist ja avarat kantileeni,
rääkimata viimse piirini pingule tõm-
matud dramatismist. Paratamatult tek-
ib siin lõhe, mida ka V. Gurjevi tu-
gevad küljed ei saa varjata.

Samasugune viga, s. t. laulja vokaal-
sete omaduste mitteküllaldane arvesta-
mine, on tehtud ka Liisa osatäitja (P.
Padrik) valikul. P. Padrikule on Liisa
tühtlasi esimeseks selliseks lalahaar-
deliseks ja psühholoogiliste värvingu-
te poolest mitmekesiseks osaks. Meenu-
tades tema kõigiti õnnestunud Mica-
elast «Carmenis» ja Sirjet «Tasuleeki-
des», kerkib silme ette kujutlus mil-
lestki haprast ja läbinisti lüürilisest.
Ja selleks jääb P. Padrik ka «Pada-
emandas». Silmapaistvatest vokaalse-
test võimetest hoolimata ei suuda P.
Padrik järgitult avada Liisa sisema-
ailma kõiki rikkusi — kaunite ja haara-
vate lüüriliste joonte kõrval jääb siiski
puudu Liisa kujule omasest jõu-
lisest dramatismist ja emotsionaalsu-
susest. Eriti paistab see silma ooperi 6.
pildis (kanali ääres); mille partituur
annab võimalused kõige erinevamate
värvide kasutamiseks. Ka 2. pildis
oleks tahtnud näha rohkem nüansse,
selgemalt piiritletud kontraste. Pole
tarvis liialt ülepingutatud ahastust
aaria esimeses osas («Miks pisar vee-
reb silma?») — on ju siin esialgu te-
gemist vaid igatsuse ja nukrate mõtisk-
lustega, mis panevad pisarad rahulikult

Tantsudel on pastoraalis küllaltki
oluline tähtsus, kuid need jätvad üli-
diselt väheütleva ja viimistlemata mul-
je. Sama kehtib ka vene tantsu kohta
ooperi lõpp-pildis.

Kui rääkida sümfonismist ooperis,
siis on esimese näitena just «Pada-
emanda» partituur oma tervikkikkuse,
suurepäraselt läbiviidud sümfoonilise
arenduse ja meisterliku, võib isegi öel-
da, geniaalse orkestratsiooni. Orkest-
ri osatähtsus on «Padaemandas» väga
suur — peale n. ö. saatmise on tal
ooperi tegevustiku kestel täita rohkelt
isesesivaid ooperi psühholoogilisusest
tingitud funktsioone, mis aitavad ava-
da tegelaste ja situatsioonide allteksti
kogu selle keerukuses ja sügavuses.

«Estonia» orkestril (dirigent K.
Raudsepp) on selles suhtes kahjuks
küllaltki suuri puudujääke. Juba oope-
ri sissejuhatuses alates on tunda na-
gu ükskõikset ja välist suhtumist män-
gitavasse, mis hiljem esineb korduvalt
ka edaspidi. Vajaka jääb partituuris
rohkelt leiduvatest nüanssidest ja Tšai-
kovskile omasest peenusest. Koordi-
neerimist vajaksid üksikud pilliderüh-
mad (sageli kipub domineerima vask,
keelpillid jäävad nii kõlajõult kui ka
dünaamiliselt nõrgaks) ning orkestri
ja lava vahetõde. Paiguti esineb solis-
tide katmist (1. pildi finaali äikes-
stseenis, kus Hermani töötus läheb
suurelt osalt kaduma, Hermani retsita-
tiivis enne arioosot «Ta nime ma ei
saa sul öelda», kromaatilises teemas
Hermani retsitatiivis 1. pildi finaalis).
Avardamist vajaks ka orkestri düna-
miline skaala.

Suurimaks ja põhilisemaks sooviks
on edaspidi (nii orkestri kui ka kogu
etenduse osas) tajuda palju rohkem
seda seesmist pulseerimist ning kogu
ooperit läbivat kord varjatud, kord
esiletungivat ja taas vaibuvat emotsio-
naalset pinget ning elamuslikkust, mis
on Tšaikovski partituurile nii karak-
teersed. Vastasel juhul ulatame kuula-
jatele vaid tuhmunud pärlid.

«Padaemanda» on ooper, mis peaks
olema iga ooperiteatri repertuaaris.
Mõtlemata paneb aga asjaolu, et «Estonia»
on suhteliselt vähe ära teinud
uute, meie teatrilavadel kas üldse või
juba ammu esitamata jäänud teoste tut-
vustamisel. Eriti paistab see silma vii-
maste aastate: on ju «Carmen», «Tos-
ca» ja nüüd ka «Padaemanda» n. ö.
korduslavastusteks, mis oleksid täieli-
kult omal kohal siis, kui nende kõrval
voolaks repertuaari rohkem värsket,
arenguprotsessi soodustavat verd.

H. Tõnson

EN Heliloojate Liidus

● 18. juunil tutvuti Heliloojate Liidus
A. Stepanovi «Appassionataga»
(ballaad Leninist) M. Zimmeringi teks-
tile, mille esitas G. Ots, ning A. Garš-
neki I. Sikemäe tekstile loodud kantaa-
diga, mis on pühendatud Suure Ok-
toobri 40. aastapäevale. Kantaat koos-

neb neljast osast: «Oktoobri eel»,
«Barrikaadidel», «Langenuid mälestab
rahvas» ja «Oktoobri võit». Kantaat
on mõeldud segakoorile, sopranile ja
sümfooniaorkestrile. Lõpuks kuulati U.
Kolgi loengut «Kalevipoja» värsside
esimestest viisistustest.