

«Barbara von Tisenhusen»

RAT «Estonias»

Eduard Tubina ooperi «Barbara von Tisenhusen» esietendus 4. ja 6. detsembril tõi RAT «Estoniasse» mõlemal õhtul viimse võimaluseni täis saali. Huvil, millega seda teost oodati ja vastu võeti, on ilmselt üsna mitu põhjust: et traagiline ajalooline süžee on hästi tuntud kirjandusest (praegu-sele lugejale peamiselt Marie Underi ballaadi «Porkuni prelli» ja ooperi aluseks oleva Aino Kalda novelli «Barbara von Tisenhusen» kaudu); et muusika autor on psühholoogiliselt sügavate ja sugestiivsete sümfooniaste ning balleti «Kratt» looja; ja libreto kirjutaja Jaan Kross, kes peale muu on pikemat aega tegelnud Balthasar Russowi ja tema ajastuga. On ju Russowi kroonika kaudu meieni jõudnud XVI sajandi lugu Rannu mõisapreilist, kelle ta vend «... kõige vennalikum armastuse ja tunde vastaselt oli lasknud kotis ära uputada, sellepärast et see üht kirjutajat armastama oli hakanud, temaga eksinud oli ja teda oma meheks oli tahtnud...».

Ooperi sünniloost on ajakirjanduses mitmel korral juttu olnud. See oli Arne Mikul tõepoolest õnnelik mõte pakkuda heliloojale just nimelt seda ainet, mis teda kohe haaras, sest alles 1967. aastal, pärast «Krati» uuslavastuse esietendust «Estonias», kui tuli juttu Eduard Tubina 1944. a. pooleli jäänud ooperist «Libahunt», ütles helilooja, et ta ei hakka enam kunagi ooperit kirjutama — see nõudvat üht erilist meelt! Aga näis, et ta nagu kujutles üsna täpselt, milline peaks tema arvates hea ooper olema.

XX sajandil õigupoolest polegi enam selliseid suuri ainult-ooperiloojaid nagu mõõdunud sajandil Verdi ja Wagner. Tuntuima erandina võiks mainida itaalia päritoluga ameeriklast Jean-Carlo Menottit, kel aga puudub tugev muusikaline omapära. Ta järgib täiesti teadlikult teiste autorite, peamiselt Verdi ja Puccini efektsemaid võtteid. Tema ooperite suhteline edu põhineb suuresti ka tugevail dramaatilistel süžeedel (Menotti on ise ka libretist). Meie sajandi ooperi tipud aga ei kuulu erilestele ooperiheliloojatele: Debussy «Pelleas ja Melisande», Alban Bergi «Wozzeck»... Praegu tuntuim ja viljakaim ooperikomponist Britten lõi oma esimese ooperi «Peter Grimes», olles juba 13 aastat olnud tun-

holmajaloolises teatris vanade ooperi-partituuridega.

Muusikaline dramaturgia järgib helilooja sümfooniaste loomingu põhi printsiipi: kogu teos areneb välja ühest muusikalisest ideest. Ei ole ühtki detaili, mis poleks sellega seotud. See algmõte, algkujund ise areneb ja muutub, säilitades sideme esialgse kujuga vahel ainult rütmil, vahel ainult iseloomuliku intervallijärgnevuse kaudu, teda võib kasutada fragmentidena ja vertikaalselt. Muidugi ei pea kuulaja hoopiski registreerima kujundite vahelisi seoseid. Ta tunnetab aga tulemust: muusika sisulist kontsentratsiooni ja teose tervikkust.

Ooperis «Barbara von Tisenhusen» on selliseks algkujundiks 9-noodiline *chaconne*'i e. *passacaglia* teema. Tähtsamais episoodides kasutatakse seda bassis tervikuna, sealjuures peale originaalkuju veel vähikäiguna, inver-sioonina ja vähiinver-sioonina, muidugi ikka eri kõrgustes ja tämbrites ning rütmiliste muudatustega, kirikupildis on aga kogu muusikaline faktuur polüfooniiselt üles ehitatud ühele *passacaglia* teema tervikule kujule. Ülejäänud piltides saavad *basso ostinatoks* algkujundi 3—4-noodilised katked. Ka tähtsamad kujundid orkestri ülemistes häältes ja vokaal-partiidis on tuletatud samast teemast, praktiliselt on ooperi kogu muusikaline materjal sellega nii või teisiti seotud.

Neis näilisel kitsastes konstruktiivsetes raamidest käitub helilooja suure sisemise vabadusega. Antud napist materjalist loob ta üha uusi ja uusi ilmekaid kujundeid ja karaktereid. Arengupinge ei katke hetkekski ja ooperi sügavaimad ning mõjuvaimad leheküljed kuuluvad siiski viimasesse pilti, mis kontseptsioonilt meenutab Tubina sümfooniaste elegeilis-filosoofilisi lõppe.

Muusikalise materjali ühtsus ja tihedus on muidugi tingitud ka draama enda pingelisusest ja tihedusest. Esimestes, ekspositsioonilistes piltides on veel üksikuid lühikesi lahedamaid episoodide, nagu narri vaimukused pulmapildis ja külatüdrukute stseen Rõngu lossis juures, ent alates 4. pildist milles konflikt saab avalikuks, varjutab traagilise lõpu ilmne paratamatus kõik toimuvale.

Nagu Tubina sümfooniilises loomingu-s, nii on ooperiski suur tähtsus tämbrite dramaturgial, st on selge

davalt ja ainult jutustaja enda, Rannu hingekarjase Matthias Jeremias Friesneri sisemus on avatud otse lugejale. Ooperi üheksa pilti on peaaegu kõik põhilisel kujul olemas novellis, kohati on vaid sündmusi ajaliselt nihutatud ja kõik, mis novellis möödub «lava taga», s. o. Friesneri juuresolekuta, on vaataja silme ette toodud: Barbara lahku-mine pulmast, tema suhted maarahva-ga, ülestunnistus vendadele ja armastajate tabamine Siguldas.

Võrdlus lava- ja kirjandusteose vahel ei tule kahjuks kummalegi, partnerid on võrdsed — ilmselt seetõttu, et kõik novelli rikkused on võidud ära kasutada. Ei ole tulnud teha valikut, nagu on paratamatu, kui lavateose aluseks on romaani või pikem jutustus, ega ka midagi väga olulist lisada.

Draama ja selle osalistele olemuse kohta ütles Jaan Kross kavalehel: «Kõigis inimestes on potentsiaalset draamad. Sest kõik inimesed seisavad vasturääkivate normisüsteemide vahel. Seal, kus iseloomud ja olukorrad vastastikkü võimenduvad, muutub potentsiaalsus tegelikeks draamadeks, elus ja laval».

Seal, kus perekondlike etc. «psi-olukordade» taustal lõlituvad tegevusse terved sotsiaalsed süsteemid oma maailmanägemisnormistike vaenudega, kasvavad kammerdraamad üle tragöödiatiks antiksetes mõõtmetes, elus ja laval.

Bonnius, oma sajandi väike inimene, kellele renessansliku vaimuse kauge kuma on andnud aimu ta inimlikust väärikusest.

Barbara, jumalast loodud terviklik natuur, kes oma terviklusianus evangeelsest moraali tõsisemalt võtab kui tavaks on, ja kes siis, kui armastus tuleb, tõuseb üles sklerootilise Orduriigi kastitavade vastu.

Barbara vendade kolmik, kes kaitseb neid tavasid kõike maha tallates, hoolimatult nagu perekonna vapihärg (kui-gi neil silmad sealjuures märjad on), ja pastor Friesner, kes juba elukute poolest seisab armastuse tõe ja võimuhüvite tõe kahe tooli vahel — kõik nad tegutsevad peaaegu saatusetragöö-dialiku paratamatusega Barbara ümber hargnevas draamas.

Jaan Krossi libreto peab novelli psühholoogilistest liinidest väga täpselt kinni. Novelli otsene kõne on peaaegu tervenisti ära kasutatud, kohati vaid keelt mõnevõrra muutes. Osa teksti on muidugi tulnud juurde kirjutada: seda on tehtud väga taktitundeliselt ja ka vaimukalt. Tavaliselt võib ooperiteatris juba «elgi juhu-l rän-nulik olla, kui teksti pole piislik kuulata. «Barbara von Tisenhuseni» tekstis on palju leide, mis valmistavad omaette rõõmu. Samal ajal pole teksti kunagi liiga palju, nii et ei jõuaks jälgida korraga muusikat ja sõnu. Mõned näited sellest, kuidas libretisti terav-meelsus loob pidevalt olukordades süngevõitu koomikat — mõistagi koomikat ainult meie jaoks, 5. pildis meenutab Barbara pärast hirmunud Friesneri talle ta üliväärikat suguvõsa: «Aga saa aru, laps. Viimilinnas su jell on keiseri veinikallaja, kuid see Bonnius on endine kaubasel ja nimetu maanteede tallajal»; 6. pildis, kui on teatavaks saanud armastajate põgenemine, suretseb

muusikaga haruldaselt hästi sobivad dekoratsioonid; on toredad, dünaamilised massistseenid: pulmapilt koos tõrvikustseeniga ning karumängude pilt, milles peaaegu hakkad uskuma, et karu ja koerad on tõepoolest nurgas (eesriide taga). Väga mõjuv on kohtupilt. Kõige vähem veenavad on armastustseenid. Kõik need näevad laval välja täpselt ühtmoodi: kaelustus ja hästi palju lavasuudlust, mille vahel osalistel tuleb paratamatult dirigenti vaadata. Muusika ja teksti poeetilisus ning varjundirohkus nõuaks küll vähemalt üheski kolmest stseenist rohkem fantaasiat. Võib-olla on ehk tahetud alla kriipsutada, et Barbara ja Bonniuse armastus oli ka meeleline — aga saalisistuja jaoks on ta praegu lihtsalt... lavaline, «teatraalne».

Muidu väga väljendusrikkas lõpupildis häirib kaks väga konkreetselt detaili. Barbara uputamise traagilisel momendil tekib vaatajas hetkeks asjalik küsimus: kas üks kõrk ja jõukas Liivi aadlik tõesti alandub niivõrd, et ta oma õel enne veel mantli seljast rebib? See on ju sellesama «au» vastane tegu, mida ta kaitseb Barbarat uputades — puhtast kohusetundest, sest sel silmapilgul pole Jürgen sugugi ainult-jõhker nagu karumängu pildis. Teine detail lõhub ära päris lõpu võigas tegu on tehtud, kõlab ooperi lõpulause Friesneri suust («Issand Jumal, kui Sa oled armastus, miks oled Sa meid maha jätnud?»), ja siis langeb hele valgus veel kord tühjale jääaugule. Milleks, küll? Võimalik, et on tahetud juhtida tähelepanu kumaras seisvaile vendadele, aga sellekski ei anna et muusika ega tekst põhjust. Tähtsam on ju Friesner eeslaval oma meeleheitliku, vastamatu küsimusega, hingekarjane ja loomult hea inimene, kes hirmsa teravusega tunnetab armastuse ja headuse tõdede jõuetust inimliku jõhkruuse, inimlike seaduste jäikuse ees... Friesner on ainus tegelane peale Barbara ja Bonniuse, kes mitte ainult ei tunne ega tegutse, vaid püüab ka toimuvat mõtestada, nii palju kui ta suudab. Seepärast on arusaadav, et autorid on talle jätnud viimase sõna ooperis ja seda peaks tegema ka lavastus.

Dirigent K. Raudsepp on ära teinud väga suure töö orkester esitab

sooja, et ta ei näkka enam kuu-
ooperit kirjutama — see nõudvat üht
erilist meelt! Aga näis, et ta nagu kuu-
jutles üsna täpselt, milline peaks tema
arvates hea ooper olema.

XX sajandil õigupoolest polegi enam
selliseid suuri ainult-ooperiloojaid —
nagu mõeldud sajandil Verdi ja Wagne-
ner. Tuntuima erandina võiks mainida
itaalia päritoluga ameeriklast Jean-
Carlo Menottit, kel aga puudub tuge-
vam muusikaline omapära. Ta järgib
täiesti teadlikult teiste autorite, pea-
miselt Verdi ja Puccini efektsemaid
võtteid. Tema ooperite suhteline edu
põhineb suuresti ka tugevail dramaa-
tilistel süžeedel (Menotti on ise ka
libretist). Meie sajandi ooperi tipud aga
ei kuulu eriliste ooperiheliloojatele:
Debussy «Pelleas ja Melisande», Alban
Bergi «Wozzeck»... Praegu tuntuim
ja viljakaim ooperikomponist Britten
lõi oma esimese ooperi «Peter Gri-
mes», olles juba 13 aastat olnud tun-
nustatud helilooja, ja kirjutab praegu
gi ka teistes žanrites. Parimate nõu-
kogude ooperite autorid Prokofjev ja
Sostakovitš on eelkõige sümfonistid.

Kõigi põhjus-tagajärg seoste hulgas,
mis selle nähtusega kaasnevad, on
täiesti ilmne üks: ooperi instrumen-
taalse külje tähtsuse tugevnemine, mis
sai alguse Wagnerist. Nimelt Wagner,
kes oleks ise väga hästi võinud olla
ka sümfonist, taastas heliloojate huvi
ooperi vastu. Pärast teda on võimatu
kirjutada arvestatavat ooperit heliloo-
jal, kes orkestrit hästi ei tunne.

«Barbara...» autor on põhjamaade
suurimaid sümfoniste. Eesti muusikas
on tema eepilis-dramaatiline loom-
ing täiesti ainukordne. Ooperi heli-
keel on ootuspäraselt lähedane Tubina
viimastele sümfooniatega: omalaadne
kaunis meloodika, erk ja sugestiivne
rütm, faktuuri polüfoonilisus, peen
orkestratsioon. Välja arvatud kaks
tsitaati rahvamuusikast, talurahvaga
seotud stseenides, väljendub muusika-
lise mõtlemise rahvuslikkus tündisemal
psühholoogilisel pinnal, põhjamaise
tõsiduse ja karmusena.

Vokaalmuusikat on helilooja seni
kirjutanud võrdlemisi vähe. Sellegi-
pärast on ooperi vokaalne külg lahendatud
väga õnnelikult. Suuri tegevus-
test lahuse soolonumbreid ega ansamb-
leid pole, nagu ikka XX saj. muusi-
kalises draamas, partiid on peamiselt
retsitatiivsed, aga retsitatiivide joonis
on väga meloodiline ja väljendusrikas.
Need nõuavad lauljailt head kuul-
mist, olemata kaelamurdvalt rasked,
ja nagu esitajad ütlevad on nad puht-
vokaalselt kirjutatud mugavalt, «hääle
järgi». Võib-olla on siin abiks olnud
ka helilooja kauaaegne töö Drotting-

line materjal sellega nii teisi seotud.

Neis näiliselt kitsastes konstruktiiv-
setes raamides käitub helilooja suure
sisemise vabadusega. Antud napist
materjalist loob ta üha uusi ja uusi
ilmekaid kujundeid ja karaktereid.
Arengepinge ei katke hetkekski ja
ooperi sügavaimad ning mõjuvaimad
leheküljed kuuluvad siiski viimasesse
pilti, mis kontseptsioonilt meenutab
Tubina sümfooniatega eeleegilis-filosoofi-
lisi lõppe.

Muusikalise materjali ühtsus ja ti-
hedus on muidugi tingitud ka draama
enda pingelisusest ja tihedusest. Esi-
mestest, ekspositsioonilistest piltides on
veel üksikuid lühikesi lähedamaid epi-
soode, nagu narri vaimukused pulma-
pildis ja külatüdrukute stseen Rõngu
lossi juures, ent alates 4. pildist, mil-
les konflikt saab avalikuks, varjutab
traagilise lõpu ilmne paratamatus kõik
toimuva.

Nagu Tubina sümfoonilises loomin-
gus, nii on ooperiski suur tähtsus
tämbrite dramaturgial, siin on sel ka
konkreetses eesmärg — iseloomusta-
da tegelasi ja olukordi. Näiteks ven-
dade Tisenhuseனி ilmumiseega kaas-
nevad alati tromboonid, Barbara ja
Bonniuse stseen saadab kindel har-
mooniline värving keelpillidel. Lõpu-
pildis loob täiesti uue kõlavarjundi
tšelesta habras, klaasine tämbr, mida
eelnevalt kordagi ei kasutata.

Ehkki helilooja on jäänud truuks
oma sümfoonilise loomingu põhiprint-
siipidele, ei saaks öelda, et «Barba-
ra...» muusika on puhtalt kujul kuu-
lamise-muusika. Selles on küllalt palju
eredit teatripäraseid momente, mis
lahutatuna konkreetsest tegevusest ja
lavapildist kaotaksid. Näiteks 6. pildis,
kui Barbara tädi palub põgenenute
tagaajamisele valmistuvaid vendi:
«Kas ei võiks neil siis minna lasta?»,
ja need seisavad tummalt ning vastu-
sena kõlab vaid tromboonide terav, jäik
staccato koos väikese trummiga. Või
7. pildis, kui Barbara koopas ärgates
aegamööda taipab, et tema juures on
vend Reinhold koos relvades sulastega,
ja tema teadvusele tuleku jubeidust
saadab pikk kiiresti tugevnev ja tihe-
nev orkestriakord, mis tekib üksikute
pilligruppide järjestikusel sisseastumi-
sel. Parimas mõttes efektselt lavaline
on terve 4. stseen kahe paralleelse te-
gevusliiniga: tähtsamaile dramaatilis-
tele momentidele Barbara seletuses
vendadega, nagu «Ma vihkan teie ve-
riseid mänge ja armastan Bonniust!»,
ning Jürgeni sõnadele «Pea mees,
Pärnu leping!» järgneb jöhker aktsent
teisest liinist — koori ergutushüüded
karumängudel.

Aino Kalda novell on nagu loodud
lavateose aluseks: terav konflikt, sirc-
jooneline areng, kujutamiseviisi visuaal-
sus, Kogu sündmustik on antud kirjel-

neid tavasid koike maha tallates, hoo-
limatult nagu perekonna vapihärg (kui-
gi neil silmad sealjuures märjad on), ja
pastor Friesner, kes juba elukutse poo-
lest seisab armastuse töö ja võimu-
huvide töö kahe tooli vahel — kõik
nad tegutsevad peaaegu saatusetragöö-
dialiku paratamatusega Barbara ümber
härgnevas draamas.»

Jaani Krossi libreto peab novelli
psühholoogilistest liinidest väga täp-
selt kinni. Novelli otsene kõne on pea-
aegu tervenisti ära kasutatud, kohati
vaid keelt mõnevõrra muutes. Osa
teksti on muidugi tulnud juurde kirju-
tada: seda on tehtud väga taktitun-
deliselt ja ka vaimukalt. Tavaliselt
võib ooperiteatris juba «elgi lühul tä-
nulik olla, kui teksti pole piinlik kuula-
ta. «Barbara von Tisenhuseni» tekstis
on palju leide, mis valmistavad oma-
ette rõõmu. Samal ajal pole teksti ku-
nagi liiga palju, nii et ei jõuaks jälgi-
da korraka muusikat ja sõnu. Mõned
näited sellest, kuidas libretisti terav-
meelsus loob pidevaks olukordades
süngevõitu koomikat — mõistagi koo-
mika ainult meie jaoks. 5. pildis meen-
utab Barbara pärast hirmunud Fries-
ner talle ta üliväärrikat suguvõsa: «Aga
saa aru, Japs, Viini linnas su Jell on
keisri veinikallaja, kuid see Bonnius on
endine kaubasel ja nimetu maanteede
tallajal»; 6. pildis, kui on teatavaks sa-
nud armastajate põgenemine, muretsseb
Barbara hea ja lihtsameelne tädi kõige-
pealt: «Oh seda last! Ja ta on läinud nii
kerge riidega ning ma ei tea, kuhu
talle sooja kasukat järele saata...»
Kahjuks läheb esituses tihti peale teksti
ikkagi kaotsi. Reeglina ei saa sõnadest
peaaegu midagi aru näiteks Barbara
lühikeses poeetilises monoloogis 3. pil-
dis:

«Miks öeldakse, et armastajal olla
tunne / kui oleks vajunud ta ilmsi un-
ne / Nii erka ärkvelolekut kui nööd /
ma pole ial enne tajund / Kõik hall,
kõik nūri, see pole halund, / vaid ka-
hekordselt rohkem valu teeb, / kuid
kõik, mis elab ja liigub ja keeb, / kõik
laul ja lind ja loom / teeb mitmesaja
kordselt rohkem rõõmu»...

Esitus tervikuna on kahtlemata pä-
rim, mis «Estonia» teater praegu suu-
tis anda. On ilmne, et dirigent Kirill
Raudsepp, lavastaja Udo Väljaots,
kunstnik Lembit Roosa ja koormeister
Uno Järvela on teosest haaratud ol-
nud. Seetõttu lahkub teatrist haara-
tuna ka vaataja, hoolimata sellest, et
«alati saab midagi paremini teha».

Silmale on lavastuses kaunid ja

voigas tegu on tehtud, kõlab ooperi
lõpulause Friesneri suust («Issand Ju-
mal, kui Sa oled armastus, miks oled
Sa meid maha jätnud?»), ja siis lan-
geb hele valgus veel kord tühjale jää-
augule. Milleks küll? Võimalik, et on
tahetud juhtida tähelepanu kumaras
seisvaile vendadele, aga sellekski ei an-
na ei muusika ega tekst põhjust.
Tähtsam on ju Friesner eeslaval oma
meeleheitliku, vastamatu küsimusega,
hingekarjane ja loomult hea ini-
mene, kes hirmsa teravusega tunnetab
armastuse ja headuse tõdede jõuetust
inimliku jöhkruse, inimlike seaduste
jäikuse ees... Friesner on ainus tege-
lane peale Barbara ja Bonniuse, kes
mitte ainult ei tunne ega tegutse, vaid
püüab ka toimuvat mõtestada, nii
palju kui ta suudab. Seepärast on aru-
saadav, et autorid on talle jätnud vii-
mase sõna ooperis ja seda peaks tege-
ma ka lavastus.

Dirigent K. Raudsepp on ära tei-
nud väga suure töö, orkester esitab
oma tavalisest repertuaarist märksa
keerukama partituuri küllaltki korra-
likult. Ainult et vaskpillid on kogu
aeg liig tähtsad (seda leidis ka autor).
Muidugi pole lihtne tasakaalustada
neid keelpillidega, sest viimaseid on
«Estonia» orkestris vähe, aga vask
forseseerib ka siis, kui tal on tähtsam
materjal ja keelpillid moodustavad
vaid tausta. Kõige selle tõttu katab or-
kester tihti lauljaid, ja mitte ainult
kulminatsioonidel. Näiteks 6. detsemb-
ri etendusel spritis orkester 4. pildis
üle mängida isegi eeslaval laulva Er-
vin Kärveti, nii et ühe repliigi sõnad
täiesti kaotsi läksid, kuigi varem on
sama tekst alati arusaadav olnud.

Võib-olla oleks võimalik ka mõnede
piltide muusikalised kulminatsioonid
täpsemini paika panna. Kõige rohkem
häirib ühtse suure kõrgpunktii puudu-
mine 4. väga dünaamilises pildis, milles
on palju fortet. Seda tuleks, kus vähe-

(Järg 5. lk.)