

«CYRANO DE BERGERAC»

on kogenud teatriloolooja teine ooper ja viies lavateos. «Teatrimärkimikus» 1975/76 on Eino Tamberg ise kirjutanud teose saamisloost ning põhjendanud Jaan Krossiga koostöös sündinud libreto ja ooperi helikeele iseärasusi.

Rostand'i mahuka näidendi paratamatul kokkusurumisel on kultuurilooline ja seltskonnakriitiline element viidud miinimumini, lõpus tuleb põhiliselt kuulu järgi uskuda, et Cyrano terav keel kellegi arvates tõesti oli tammepaku ära teeninud: ooperis näeme tema ainsa vastasena De Guiche'i, kes aga epiloogis juba laseb Cyranod sõbralikult hoiatada. Autori tähelepanu on kesken- dunud kolme peategelase suhete arengule; teatavasti on kirjandus- või draamaklassi- ka ooperilaval sageli saanud samasuunaliste, žanri väljendusvõimaluste vastavate muudatuste osaliseks. Teosele tervikuna peaksid kasuks tulema hiljutised põhiliselt ekspositsioonilist ja olustikulist materjali puudutavad kupüürid (sel kujul etendub ooper esmakordselt 9. veebruaril).

Helikeelelt, mille autor ise on määratlenud kui «romantilise (ja muidugi ka nüüdisaegse) prisma läbi nähtud barokkstilisatsiooni», ei erine «Cyrano» mitte üksi «Raudsest kodust» (1965), vaid ka Tambergi muust loomingust. Oieti ei tea tervest lavaliteratuurist nimetada nii tugevat stilisatsiooni kui suurem osa «Cyrano» stseene; kontsertmuusikast meenuvad Respighi laotomusika süüdid. Tuntud neoklassitsistlike ooperis, nagu Hindemithi «Cardillac» või Stravinski «Elupõletaja tähtlend», on hoopis enam nüüdisaegset prisma, ehkki vanu ooperivorme järgib Stravinski rangemalt.

«Annan endale aru, et selline lahendus on riskantne ja võib tänasele kuulajale tunduda anakronismina. Aga kiisatus kord ka nii muusikat luua oli liiga suur, et sellest loobuda.» on Tamberg pidanud vajalikuks end õigustada.

Näib, et «Cyranos» väljendub omal kombel üks 70. aastate muusikas mitmeti erinevalt ilmnev joon — uus vajadus puhtmuusikalise lihtsuse ja ilu järele, mis tundub olevat reaktsioon 60. aastate uusi kõlalisi vahendeid otsinud, ent kõla esteetilise külje suhtes sageli ükskõiksele avangardmuusikale. Läänud sajandite muusika võib seejuures olla heliloojale mudeliks, aga eelmisest, objektiivse neoklassitsismi lainest erinevalt valgustatakse mudelit rohkem seestpoolt. Selle nähtuse järjekindlaim väljendaja eesti muusikas on muidugi Pärt oma III sümfonia ja sellest arenenud «Tintinnabuli»-stiiliga, mil otsesed seosed vana muusikaga enam polegi.

Meie muusikateatris oli «Cyrano» ilmselt vajalik teos. Tänuks muusikalise ilu eest võtsid lauljad ooperi kohe omaks, ehkki näidendi



HELILOOJATE LIIDU XI KONGRESS NÕUKOGUDE EESTI MUUSIKA FESTIVAL, VEEB RUAR 1979

le näiteks võib tuua I kadeti ilmeke hoiatuse Christianile, ärgu too kõnelgu Cyrano ninast. Enamasti liigub retsitaatiivide meloodiline vokaalpartii akordinootidel. Aariate arendatud, kohati kaunistatud meloodikas on hilisema *bel canto* stiili tunnuseid, eriti Roxane'i partii. «Cyrano» on laululisi väljendusvahendeid usaldav ja tunde ooper.

Mõne teise eesti ooperi puhul on jäänud mulje, et tšello ja viiuli eristamist endastmõistetavaks pidav helilooja pole selle peale nagu tulnudki, et näiteks soprani ja metso või bassi ja ba-

iseloomustavad rühikad rütmifiguurid ja tritonusekauguste kolmkõlade valvsaks tegev vaheldumine.

Peategelastel on rohkem korduvat muusikalist materjali, muidugi ka soolonumbreid. Võluv on Roxane'i portree, selge psühholoogilise arenguga — I vaatus natsuke edevatest koloratuuridest, läbi II vaatus soojade flöödiõrionituuridega aaria, emotsionaalse sügavuseni ooperi lõpul. See, kuidas tõde taipav Roxane epiloogis hakkab laulma Cyranost armastustemat, on ooperi rikkalike temaatiliste seoste ilmekamaid näiteid, ooperitraditsioonis küllaltki levinud võtte on täpselt ja mõjuvalt teostatud. Muutub ka Christian, kelle lihtsakoelised «kitarrikõlad» tõsinevad avara meloodia ja komplitseerituma harmooniaga III vaatus aarias.

Cyrano muusikalises materjalist on olulisemad tema kui mõõgakangelase rütmikas trompetimotiiv ja arendatud meloodiaga armastustemat. Cyranoga seotud paljud muusikalised numbrid määravad oluliselt kogu teose muusikadramaturgia. Tundub, et just nimikangelase karakter võimaldanuks siiski tuua ka antud stiili raames suuremaid kontraste ooperi kahte esimese vaatusse ja järjekindlalt hoida põhilini pinevust.

Näiteks pärast seda, kui ooperit alustav monoloog, erksa tegevuspõlvõoniaga kirjastseen ja duett on intriigi ja Cyrano isiksuse paljulubavalt eksponeerinud, jääb «Laul gaskooni kadetidest» üksnes efektseks kontserdinumbriks, milles Cyrano on meeskoori eeslaulja. Tema sisemist seisundit (eelnev pilvedelt kukkumine duetis Roxane'iga pluss ironia De Guiche'i suhtes) muusika siin edasi ei anna. Pinge taastub teravmeelsetes ja psühholoogilist täpsetes vaatuses lõputseenides (vaimu duell De Guiche'iga, jutustus õisest seiklusest, duett Christianiga). II vaatus rõdustseeni kaunis, sentimentdivabalt poeetilises armuavalduses ootaks Cyranolt ka traagiliselt jõulisemaid toone: nii hella enesetundega inimesele peaks see teise mehe vanjust esinemine ka üksjagu valus olema. Tõsi, võimalus esmakordselt oma tunnet oma häälega avaldada on talle õnn, ja helilooja on kirja pannud ilusa mõtte: «... tark igatsus, mis ka kõigi loobumiste kluste suudab õnnetunde säilitada.» Aga Cyrano muusika suurem vastuolulisus rõdustseenis tulnaks kasuks teosele tervikuna, mille kahes esimeses vaatuses helgus võib-olla liialt domineerib. Ka Cyranod kui fantasööri esitlevas kirikolises kuulendude lüskeloo võinuks olla mõni muusikaline vihje teisele plaanile: Cyrano teab ju, et parajasti pannakse Roxane'i Christianiga paari.

Tambergi kui muusikalise dramaturgi suurepärasemaid omadusi näib olevat oskus teoseid mõjuvalt lõpetada, meenutagem «Joanna tentata» suggestiivset lõppvaatust või sümfonia finaali. Ka ooperis «Cyrano de Bergerac» on haaravaim pingeline III vaatus, milles oodatava lahingu trompetimotiivid põimuvad peategelaste draamaga, kuulajat selleks juba vaatus algul häälestades ja hiljem seda toetades. Imeliselt kaunis ja sügav on epiloogi muusika, eriti lavatagune a cappella naiskoor ühes selle taustal kulgevate dialoogidega. Ülinapis kõlavuses on helilooja erk teatritetailnärvi (millest eelnevi võimaldaks



MERIKE VAITMAA

Kongressidevahelisel perioodil esietendus tõsise muusika poolt kolm õhtutähtvat lavateost: EUGEN KAPI ooper «REMBRANDT» (RAT «Vanemuine», 1975), EINO TAMBERGI ooper «CYRANO DE BERGERAC» (RAT «Estonia», 1976) ja LEPO SUMERA ballett «ANSELMI LUGU» (RAT «Estonia», 1978). Huvitaval kombel on kõigis neis teostes nimikangelaseks loovisik — esimeses küps kunstnik, teises poeet, kolmandas poeedikalduvustega noormees — ja kesksel kohal ausa endaksjäämise teema, mida käsitletakse «Rembrandti» konkreetselt kunsti, «Cyranos» põhiliselt inimsuhte pinnal, «Anselmi loos» suhete kaudu eluhoiakuid sümboliseerivalt. Muusikaliselt on kõik kolm nii erinevad teosed, et katse leida nende põhjal mingeid eesti lavamuusika ühisjooni oleks kunstlik. Võib üksnes rõõmu tunda eri heliloomingupõlvkondade tugevate autorite huvist žanride vastu, mis on tõsiselt muusikas kõige demokraatikumad; ka vähepopulaarse lavastuse kõigi etenduste publik on mitmeid kordi suurem kui vägagi nõutaval, aga heal juhul kaks korda esitataval kontserdikaval.

Eugen Kapi «Rembrandt» on saavutus nii helilooja senises ooperiloomingus kui ka meie muusikapildis tervikuna. Võib lausa kahestada selles autori püüdu loominguilisele uuenemisele ja veel niisuguses eas, mil meie muusikaloos pole seni keegi julgenud enam ooperiteostega välja tulla. Ja maestro kavatsused on realiseerunud ilmekalt. Rembrandti, Saskia ja Hendrickje õnnestunud muusikalised karakterid, ooperi ansambliid ja aariat on leidnud hea publikupoole vastuvõtu koduvabariigis, etendustel Moskvas ja sealtaudu ka laiema muusikaavaliikkuse tähelepanu.

«Rembrandti» muusikat on tunnustatud Nõukogude Eesti preemiaga ja analüüsitud «Sirbis ja Vasaras» (E. Taru, «Mõt-
leid Eugen Kapi ooperist «Rembrandt»», EV 1977, 17).

seel kōla esteetilise külje suhtes sageli ükskõiksele avan-gardmuusikale. Läänud sajan-dite muusika võib seejuures olla heliloojale mudeliks, aga eelmisest, objektiivse neoklas-sitsismi lainest erinevalt val-gustatakse mudelit rohkem seestpoolt. Selle nähtuse järje-kindlaim väljendaja eesti muusikas on muidugi Pärt oma III sümfoonia ja sellest arene-nud «Tintinnabuli»-stiiliga, mil otseseid seoseid vana muu-sikaga enam polegi.

Meie muusikateatris oli «Cyrano» ilmselt vajalik teos. Tänujulkena muusikalise ilu eest võtsid lauljad operi kohe omaks, ehkki nüüdismuusika-le omaseid raskusi on siingi, näiteks ebasümmeetriline rüt-mika. Võib-olla sai «Cyrano» ka sillaks hiljem lavastatud Stravinski «Elupõletaja tähe-lennu» keerukama väljendus-viisi mõistmiseni.

«Cyrano» enamiku stseenide ise-loomulik helepuhas kõlamaailm tuleneb kõige rohkem harmoo-niast ja orkestratsioonist. Helis-tiku kaugeate astmete ja võoraste kolmkõlade vabalt ühendatud järgneuvustes toimivad funktsio-naalsed pinged nõrgalt, ka nõr-gemini kui varabarokkis, näiteks Monteverdi. Muusika tonaalne tsenter muutub pidevalt. Nii on harmoonia rohkem puhtkõlaline vahend, iseloomulikult XX sa-jandi heliloomingule üldse (kus samasugune kõla iseseisvumine lähtub enamasti keerukamatest kooskõladest), ja operi muusika ka kõige lihtsamal lehekülgedel ikkagi selgelt nüüdisaegne. Or-kestris domineerivad keel- ja puupillid. «Estonia» väikese keel-pillirühmaga orkestrile, milles alataas tekib vase liigtugevusoh, on niisugune orkestrikäsitlus muidugi väga soodus. Ulatusli-kumalt on vaske kasutatud III

seks loovisik — esimeses küps kunstnik, teises poole, kummal-das poeedikaiduvustega noormees — ja kesksel kohal ausa endaksjäämise teema, mida käsitletakse «Rembrandtis» konk-reetsemalt kunsti, «Cyranos» põhiliselt inimsuhete pinnal, «Anselmi loos» suhete kaudu eluhoiakuid sümboliseerivalt. Muusikaliselt on kõik kolm nii erinevad teosed, et katse leida nende põhjal mingeid eesti lavamuusika ühisjooni oleks kunstlik. Võib üksnes rõõmu tunda eri heliloomingupõlvkon-dade tugevate autorite huvist žanride vastu, mis on tõsisem muusikas kõige demokraatlikumad: ka vähepopulaarse lavas-tuse kõigi etenduste publik on mitmeid kordi suurem kui vä-gagi nõutaval, aga heal juhul kaks korda esitataval kontser-dikaval.

Eugen Kapi «Rembrandt» on saavutus nii helilooja se-nises ooperiloomingus kui ka meie muusikapiildis tervikuna. Võib lausa kadestada selles autori püüdu loominguilisele uue-nemisele ja veel niisuguses eas, mil meie muusikalooos pole seni keegi julgenud enam ooperiteostega välja tulla. Ja maestro kavatsused on realiseerunud ilmekalt. Rembrandti, Saskia ja Hendrickje õnnestunud muusikalised karakterid, ooperi ansamblid ja aariad on leidnud hea publiikupoolse vast-tuvõtu koduvabariigis, etendustel Moskvas ja seatkaudu ka laiemas muusikaavalikkuse tähelepanu.

«Rembrandti» muusikat on tunnustatud Nõukogude Eesti preemiaga ja analüüsitut «Sirbis ja Vasaras» (E. Taru, «Mõt-teid Eugen Kapi ooperist «Rembrandt», SV 1977, nr. 47). Tä-na piirdugem mõtetega kahest ülejäänud teostest.

vaatuses, kõige enam — ooperi alguse ja III vaatuse lõpu võit-lustseenides. Neis, helikeelelt lähedastes Tambergi muule loo-mingule, võiks näha ka põhi-sündmustiku meieaegse suhtumi-sega antud raami.

«Cyrano» vormiehituses on mitme eelneva ajastu ooperi-tüüpide tunnuseid. Nii nagu varases barokkooperis, vahel-duvad lõpetatud stseenides su-juvalt retsitatiivsed ja arioos-sed lõigud. Keerukaid ansam-bleid pole, duetidki on üles ehi-tatud dialoogidena. Varases ooperis tulenes see teksti pri-maadi põhimõttest, reaktsiio-nina renessansi polüfoonilise-le stiilile, milles tekst kaotsi läks. Muidugi on Jaan Krossi tekst ka seda väärt, et kogu aeg jälgitav olla.

Retsitatiivsetes lõikudes on harva kõneintonatsioone, mil-

ritoni vahel ka vahe on (või kui tessituuri arvestamist on põlatud halvaks tooniks, siis mille ni-mel?). «Cyranos» on igale hääl-liigile kirjutatud tõesti kohane, seejuures vokaalselt küllaltki nõudlik partii. Et lavastuses siiski mõnda rolli ei esita õige häällelligi laulja, on iseküsimus, väiksevõitu trupis aeg-ajalt et-tetulev paratamatus.

Tegelasi karakteriseerivad nende muusikalised numbrid, lisaks muusikalisest dramast pärinev juhtteemade ja -mo-tiivide süsteem.

Tore on Ragueneau poeedi-õhin mandlikookide-laulu me-loodiareveranssides. Kaputsii-ni lihtsameelne kohusetundlik-kus joonistub visarütmilise oboemotiivi ja paari koraalili-ku fraasilõpuga. Need vaimu-kad iseloomustused lubavad arvata, et Tamberg käsitleks huvitavalt ka mõnda puht-koomilist ainet. De Guiche'i

omadusi näib olevat oskus teo-seid mõjuvalt lõpetada, mee-nutagem «Joanna tentata» su-gestiivset lõppvaatust või süm-foonia finaali. Ka ooperis «Cy-rano de Bergerac» on haara-vaim pingeline III vaatus, mil-les oodatava lahingu trompeti-motiivid põimuvad peategelaste draamaga, kuulajat selleks juba vaatuse algul häälestades ja hiljem seda toetades. Ime-liselt kaunis ja sügav on epi-loogi muusika, eriti lavatagu-ne a cappella naiskoor ühes selle taustal kulgevate dialoo-gidega. Ülinapis kõlavuses on helilooja erk teatridetailinärv (millest eelnevi võimaldaks piiramatult näiteid tuua) siin nagu eriliselt kontsentreeru-nud. Koori ootamatu rütmiti-hendus («Ave Maria, gratia plena...»), kui dialoogist ilm-neb Cyranod ähvardav oht, ja koori uus sisseastumine selle-sama äreva motiiviga pärast orkestriga esitatud kirja luge-mist, enne surmastseeni — need võiksid olla ilmeka ja täpse teatraalse mõtlemise musternäidisteks mis tahes ooperiloomingus.