

**E**i ole kuulnud lühieromaani jäetavat lugemata sellepärast, et lehekülgede arv ei anna välja suurromaanini mõõtmeid, või et kinohuviline jätkaks tähelepauvääri lühifilmi vaatamata, sest see ei ole piisavalt pikk. Paraku näib aga, et lühizanrid muusikateatri laval ei leia niisugust kõlapinda, nagu nad vääriskid isegi sajandi ühe suurima helimeistri Igor Stravinski teose puhul. Vana tõde, et armastatakse seda, mida tuntakse, ja on ju tõesti lõpmata kena etendusel istudes mõttes kaasa laulda kümneid või sadu kordi kuulnud viisidele. Aga kui mängukavas parajasti ei olegi lemmikooperit, siis teatri repertuaar on niipalju mitmekesine, et võib avastada midagi uut ja seda kas või vähehaaval omaks pidama hakata. Draamateatri publik näib olevat teadatehtjam, kui meenutada liigse pileti küsijaid uuslavastuste etenduste eel, olenemata, kas on tegemist eesti, nõukogude või Lääne autori lavatükiga, kas etendus on pikk või lühike.

Kui meie muusikapublikule peaksid tuntud-teatud olema Stravinski ballettidest vähemalt «Püha kevad» ja «Haldja suudlus», mis alles hiljuti olid RAT «Estonia» mängukavas, siis tutvus Stravinski ooperiga (kui mitte arvestada ooperatooriumi «Kuningas Oidipus», mida RAM on esitanud mitu korda) teatrilava vahendusel on küll esmakordne. Koomilise lühiooperi «Mavra» kavvavõtmist tuleb lugeda tähelepauvääreks sündmuseks. See valmis heliloojal rohkem kui pool sajandit tagasi, 1922. aastal Pariisis Djagilevi trupi jaoks. «Mavra» on Stravinski ainuke Puškini pärandiga seotud suurteos. Libreto aluseks võetud olustikupoem «Majake Kolomnas» on aga põhjalikult ümber töötatud Djagilevi trupi juures tegutsenud vene poeedi Boris Kochno abiga, kelle kirjandusannet Stravinski väga hindas. Puškini poeemist on pärit tegelaste tüübid ja situatsioon, kus kõõgitudrukkuks ümberriietatud husaaril õnnestub püüda oma kallima majja, pettus tuleb aga ilmsiks, kui kõõgitudruk habe afab.

Stiili seisukohalt on ooper mõnetigi riskummaline. Stravinski kasutab siin vene linaromansi ja vene klassikaliste ooperitele (Glinka, Dargomožski, Tšaikovski) iseloomulike viisikatkendite kõr-

val intonatsioonide ja itaalia (Rossini, Bellini, Verdi) ooperitest. Materjalikäsitus on teravkoomiline ja muusikaline keel kaldub paroodia, groteski ja šarži poole. Partituuri esileheküljel on pühendus: «Puškini, Glinka ja Tšaikovski mälestuseks.» See ei ole aga mõeldud paroodiana Glinka ja Tšaikovski pihta, sest Stravinski suhtus neisse suure lugupidamisega. Nende intonatsioonide abil on parodeeritud XIX sajandi alguse vene väikekodanikkude olustikku. «Mavra» on murrangulisi teoseid Stravinski 20. aastate loominguks. Raamatub «Minu elu kroonika» kirjutab ta: «Ainult vähesed noorema põlvkonna muusikud hindasid «Mavrat» ja mõistsid, et see tähendab pööret minu muusikalise mõtlemise arengus. Mis puutub minusse, siis oli mul õnn veenduda, et muusikaliste mõtete kehastamine õnnestus täielikult ja see innustas neid edaspidi süvendama, seekord aga sümfoonilise muusika valdkonnas. Ja ma asusin kirjutama oktetti puhkpillidele.»

Ei saa rääkida Stravinski ooperite lavaletoomise traditsioonidest ei meil ega üldse. Ka «Mavra» lavastati Nõukogude Liidus esmakordselt alles mõned aastad tagasi Stanislavski ja Nemirovitš-Dantšenko nimelises Moskva Muusikateatris. Seda enam väärrib «Estonia» lavastuses esiletõstmist kogu trupi töö, mis silma, kõrva ja südant rõõmustab.

Noorele režissöörile Boris Tõnismäele on «Mavra» praktiliselt esimene lavastajatöö «Estonia» teatris, üldse aga teine ooper pärast diplomilavastust RAT «Vanemuises», milleks oli Moltšanovi «Koidikud on siin vaiksed». Peatselt saab valmis ka kolmas, Mussorgski olustikukoomiline «Sorotšintsõ aastalaat» «Vanemuises, järele ootab Stravinski «Elupõletaja tähelend» («The Rake's Progress») «Estonias». Lisagem, et viimast ei ole Nõukogude Liidus veel lavastatud. Praktiline kokkupuutumine muusikaga on aga Boris Tõnismäel olnud pikem kui lavaga: neliteist aastat viiuliõpinguid Tallinnas, viis aastat ooperirežissuuri Leningradis.

Lava ja muusika on Stravinski lahutamatud, meenu-tagem lisaks «Reinuvaderi lugu» ja «Sõduri lugu», mis «Mavrale» eelnesid. «Mavras» on tegevus konkretiseeritud ja samal ajal tihedalt seotud

muusikaga. «Estonia» «Mavras» on lavastaja täpselt fikseerinud kõigi üksiktegelaste lavaloleku momendid, täpsus aga peab olema, sest seda tingib tüki stiil. Osatäitjad lihtsalt ei laula niisama, vaid iga nende tegevus ja liikumine annavad oma aktsendi. Ühtki sammu, ühtki liikumist ei toimu väljaspool muusikat.

Mitme tegelase (L. Tammel, J. Solovjova) näitlejaoskus ja -võimed tulid ilmsiks just «Mavra» proovide ajal. Boris Tõnismäe ise peab ideaaliks seda, kui osavõtjad tunnetaavad lõpuni nende loodud ku-

## «MAVRA» «ESTONIAS»

jundi diapasooni, kui nende vokaali, liikumise ja karakteri ühtesulamine moodustavad sõherduse uue kvalitatiivse aluse, mille pinnal neil tekiks sisuline vajadus mõtestatud improvisatsiooniks, baasiks, millest tükk elama hakkab. Igatahes on lavastaja end suutnud maksta panna ja oma taotlused realiseerida ka tänu osatäitjate paindlikkusele, sest sellise tüki ja esitatud nõudmistega oli kokkupuude esmakordne.

Paraša osatäitjaid on kolm. Maarja Haamer, kes on peamiselt lüüriliste osade laulja, lahendab ka teravakarakterilise Paraša lüürilisemalt kui teised. Jelena Solovjova on nii mänguliselt kui ka karakteritabamiselt sädlev ja meelde jääv. Tiina Jaaksoo lavaline vabadsus pakub meeldivat üllatust, laulja suudab siin end rohkem avada kui senistes suurrollides. Husaarina, kelle partii on vokaalselt kõige nõudlikum, näeme kahte sobival valitud tegelast, kellest kumbki rikastab rolli omapoolsete nüanssidega. Tiit Tralla meelde jäävaid koomilisi osi teame mitmest varasemast etendusest ja igapähe kõidab lõpuni läbimõeldud de-



tailirikkus. Rostislav Gurjev on siiani põhiliselt oma lava- võimeid näidanud lüürilistes rollides. Tema Husaar tõestab igati õnnelikku leidu karakterosaks. Lisaks võib alati kindel olla tema intonatsiooni- puhtusele ja korrektsele muu- sikalisele tekstile.

Tegevuse ja liikuvuse mõt- tes on kõige staatilisem Ema osa. Leili Tammel ja Eve Neem Emana kannavad esime- sest lavaletulekust kuni finaali tegelaskujule iseloomulik- ke jooni kumbki omapoolse väljapeetusega. Leili Tammel on sahmerdajam ja aktiivsem, Eve Neem mammalikum ja ra- hulikum. Liidia Panoval on imetlusväärset lai ampluaa väärikalt väljapeetud prima- donnadest kuni uudiste ja kee- lepeksu järele januneva eide- ni. Tema Naabrinna on üks värvikam ja etenduse koomi- kat esiletoovam osa. Ja kuigi Naabrinna partiis pole pea- aegu ainsatki soolorepliiki, suudab ta end igas ansamblis maksma panna.

Omaette küsimus on diktsi- oon, sest praegu kuuleb saalis tekstist minimaalset osa, ja kui püüaks meeletult pingutada, et tekstist aru saada, siis läheks kõik ülejäänud kaduma. Aga kui ka dirigent orkestri kõlajõudu astme võrra tagasi tõmbaks, nagu soovitab V. Kivilo («Õh- tuleht» nr. 228, 28. IX 76), et nautida Puškini värse, siis neid küll lavalt ei kuule, sest ooperis neid lihtsalt ei ole. Ei tea, kas praeguses olukorras ongi mõttekas orkestrit maha võtta, sest ega see diktsiooni selgemaks muuda. Stravinskil on instrumentaal- ja vokaal- partiid peaaegu võrdsed. Kava- lehe vahendusel peaks vaata- jale selge olema, mis laval toi- mub, ja kolmandast etendusest on kavale lisaks vaataja ka- sutada ka trükitud libreto. Et lavastamisel on igas liigutu- ses lähtunud muusikast, siis muusikat kuulates tajud ka la- va. See, mis orkestris toimub, on ääretult põnev. Oleks kah- ju kuulajat sellest põnevu- sest ilma jätta. Niikuinii on partituur nõnda rikas, et kõike korruga haarata ei suuda, ning ühel orkestriproovil leidus toetajaid mõttele, et ooperi pikkust või õigemini lühidust (kogu kestus umbes 35 min.) arvestades võiks orkester kõi- gepealt esitada oma partii ot- sast lõpuni ja siis alles liita lavapilt ning tegevus. Ja miks ka mitte, sest Stravinski muu- sikaga vähem kokkupuutunud kuulaja võtaks lavastaja, di-

rigendi ja kunstniku taotlusi ning kordaminekuid mõistva- malt vastu, kui tal on mini- maalnegi kuulamiskogemus.

Kunstnik Eldor Renter on teose karakteri tabanud väga mahlakalt. Lavapilt viib vaa- taja kohe keskkonda ja ajas- tusse, kus tegevus toimub. Värvigamma, kostüümid — kõik on seotud lavastuse plas- tilisusega.

Etenduse dirigent Peeter Lilje mõistab suurepäraselt partituuri spetsiifikat. Ta ei nõua mitte ainult rütmi täp- sust ja intonatsiooni puhtust, vaid jälgib tähelepanelikult ka lava, samuti teatakse laval, mida orkester mängib, miks seda või teist kohta just nii ja mitte teisiti mängitakse. Orkestriga, kes on läbi teinud kõva noorenemiskuuri, võib rahule jääda. Orkestri ja la- va kooskõla on etenduse suu- remaid plusse, mis viitab sel- gelt lavastaja ja dirigendi koostööle, kus üks täpselt teab, mida teine taotleb. Võtkem kas või ooperi sissejuhatus, milles antud neli teemat on illustreeritud kõigi nelja tege- lase kõige iseloomulikumate detailidega: keigarlikult ul- jaspäine Husaar, koketne Pa- raša, igapäevaste murede küü- sis vaevlev, raskelt liikuv Ema ja uudishimulik Naabrinna, kes kõik saavad orkestrilt oma lavakarakterile täieliku tõestuse. Tahaksin loota, et teater seda lavastaja ja diri- gendi õnnelikku kokkusattu- mist heaks kiidab ja edaspidi neile koos rakendust leiab.

Ja veel... kogu ooperiõhtu terviklikkusest. «Mavra», mil- le algkeeles kavvavõtmist tu- leb igati tervitada, esitatakse koos Gian Carlo Menotti koo- milise lühiooperiga «Telefon», mis mõni aasta tagasi etendus esmakordselt ühes Leo Norme- ti «Pirnipuuga» ja millest jäi tookord väga särav mulje. Millegipärast on toonane mul- je veidi tuhmunud. Isegi ei leia konkreetset põhjust, sest Arne Miku lavastus on igati korrektne, osatäitjadki samad — Margarita Voites või Anu Kaal ja Voldemar Kuslap või Illart Orav —, aga küllap on omajagu süüd üsna küündima- tul tõlkel eesti keelest vene keelde ja ka sellel, et Strav- inski muusika lihtsalt tapab Menotti oma. Kas ei tasuks «Mavra» kõrvale tuua teine kaaslane, kas või näiteks «Rei- nuvader», millega «Mavra» 1922. a. Pariisis koos lavale tuli?

**RAILI SULE**