

Tagantjärele võib tunnista, et kui mulle esmakordselt räägiti Veljo Tormise balletist, siis pidasin seda naiisama naljatuseks. Raske oli ette kujutada, et Tormis oma väljakujunenud stiilist järsku kaugele põikalks. Varvastants ja muistne eesti laultraditsioon näisid olevat kultuurinähtused, millel vaevalt midagi ühist leidub. Nüüd olen selle muusika vaimustunud pooldaja, kuigi ma pole ikka päris veendunud, et sinna juurde just balletti tuleks tantsida. See aga võib juba maitse asi olla.

Esimene etendusjärgne mulje oli kerge hämmeldus selle üle, kui lihtsad ja selged võivad olla suured asjad. Või vastupidi, kui suureks võib kasvatada mõned lihtsad mõtted. Millegipärast tuli pähe romaani pärit kujund suur-suguse daami lihtsast kleidist, mis ta abikaasale oli maksanud terve varanduse. Ei tea, kas võrdlus tualetiga siinkohal küll päris paslik on, sest tegemist on ikkagi väga tõsise kunstitööga, kuid tegelikult on asi kunstis ju samamoodi. Suurejoonelist lihtsust tuleb ette haruharva, olgu siis romaanis või balletis või kantadis, ja selle saavutamine on tegijailt tavaliselt rohkesti aega ning vaeva nõudnud. «Eesti ballaadide» umbes kahe tunnise tervikliku muusika taga on sajad regiviisiseaded ja koorikompositsioonid, mis mahuvad paari aastakümne pikkusesse aega. Luua teatrile ballett regilauludest on vaieldamatult balansseerimine eklektika ja maitseväaratuste piiril. Arvan, et ka Tormis poleks paarkümmend aastat varem, ilma oma praeguse kogemusega, selle tööga nii puhtalt ja mõjuvalt toime tulnud. Ja siiski on kadestamisväärt rahu, millega lastakse veereda nappide võtetega, vähesest materjalist loodud muusikat.

Kompositsiooni lihtsus Tormise puhul ju ei üllata: on ta-

VELJO TORMIS. «EESTI BALLAADID»

«ESTONIAS»

rohked: ainult mälule toetudes on vist raske kõiki võimalikke mõtte laiendamise kohti kasutada. Nii et siin oleks nagu ühendatud mitme lauliku võimed. Pärast tekstide kokkupanemist on neis veidi korrastatud mõningaid juhuslikkusi ja unustamisi, mis lauldes võivad ette tulla, kuid ei sobi kirjapandud teosesse (näiteks «Suisa suud» algusvärsid on «Karske neiu» algusena gradat-siooni: kuldaluuda.../ hõbealuuda.../ vaskiluuda.../ tinaluuda...).

Ma ei ole otsinud üles kõiki tekstiraamatu lõpus märgitud allikaid, et järele uurida, kuidas need lood täpselt kokku on pandud. Võrdlesin vaid kahte laulu, mida kuulates mul tekis küsimusi. «Karske neiu» tekstis jäi segaseks, milks lauldakse kogu sündmus veel kolmandat korda läbi. Arvan nüüdki, et sellega sooviti anda loole teistega enam-vähem võrdne pikkus (oma 80 kor-damata värsiga jääb ta ikkagi lühimaks iseseisvaks osaks) ja lisada muusikalisele vormile vajalik lõik. Teine selline laul oli «Mehetapja». Teadsin seni ainult Viljandimaalt pärit variante, kus mehetapmist ei motiveerita, sellest üldse üsna napilt üle libisetakse. Laulu põhiline osa kujutab naise põgenemist. Algul arvasin, et veimevaka kojuunustamise motiiv on juurde kombineeritud: lugu lavalt näidates oleks ju pisut pentsik kohe tapmisest alustada. Järele vaadates leidsin ka autentse «Mehetap-

peamiselt materjali motiivilise töötlemise abil suuremaid muusikavorme arendama ning ka paljud uuemaegsed kompositsioonitehnikad kasutatavad ikka seda kui järeleproovitud meetodit pikkade teoste loomiseks. Arusaadavatel põhjustel ei saa Tormis nõnda toimida.

Kogu õhtu raskuspunkt näib olevat «Kalmuneiu». Võiks isegi oletada, et alguses oli «Kalmuneiu» (või selle kirjutamise mõte) ja siis valiti teised lood, et saaks täisõhtu. Ega teised ole kehvemad, kuid kusagilt pidi mõte ju alguse saama. «Kalmuneiu» on kuidagi ise-



Nagu ta koorilaulud, koosnevad ballaadidki üksikutest seadelõikudest, milles mingi hääli laulab paigalseisva või korduva saate taustal ühe rodu värsse (lõigu pikkus, nagu öeldud, keskmiselt 4–12 värsi). Muidugi on vaja fantaasiat, et välja mõelda suurteose jaoks vajalik hulk seadevariante. Päris instrumentaalseid lõike on kahe tunnise la-

seisev ja ümar nagu looja lemmiklõps. Tervikuna järgib ballett vormiõpetuse parimaid kaanoneid. Kuigi ma hästi ei usu, et vaatuste suhted päris pikkusi mõttes leitud, suhtuvad ned teineteisesse täpselt 3:2. Võimalik, et tegelikud mahud on kuldloikele veel lähemal: lihtsuse mõttes lugesin ainult värsse. Nende proportsioonide raames on esimene

ju märgatavam kui kindlate pooltoonide kaupa ülesronimine), pöördelised kohad on märgitud puhtmuusikaliste vahenditega. Eriti meeldis mulle ema viisi algus loo kulminatsioonil. Alguse viisid on tõsunud juba terve kvindi ja tenor laulab üsna pingsas tessituuris a—fis₁. Üldine helikõrgus ei tohi langeda, sest ema peab veel saanist leidma sur-nud mõrja. Ema ise aga peaks laulma rahulikult, ta ei tea ju midagi. Orkestrisse jääb sama üldkõrgus ja orelipunkt a-le, ema viis osutub aga ootamatult laskuvasuunaliseks ning ulatus a₁—d₁ on metsosopranile väga lahe kõrgus. Ent momendil, kui ema alustab oma viisi a₁-st, näib üldine pinge veelgi tõusvat (naishääli viib viisi helikõrguse oktaav ülespoole), sest eelmised 257 värssi on kuulajat harjutanud hoopis teist viisi ootama. Vaevalt et autor selle koha juures täpselt nii arutas, kuid seda laadi assotsiatsioonid on huvitavamad kui konkreetset kiljatuseid või kellalöögid teksti ja muusika seoseid märkimas. Niisuguste sisuliste ja mahuliste tasakaalude kõrval on serial proloog—epigraafid—epiloo küll väga oluline, kuid palju triviaalsem tervikut loov funktsioon.

Nüüd aga kipub jutt juba ajalehe jaoks kohatu täpsusega muusikat analüüsima. See-pärast tõmmakem otsad kokku veel ainult ühe detaili mainimisega. Päris esimene *cornò*'de meloodia, mis kõlab olulise motiivina kogu teoses, erineb «Tütarde tapja» Rõuge viisist vaid kolme noodi ja fraseerimise poolest. Siiski, olenevalt kontekstist, võib seda pidada 1) teose juhtmotiiviks, mis on tuletatud teost läbivast rahvaviisist («Tütarde tapja»), 2) sellesama viisi polüfooniliseks alahääleks, 3) ostinaatseks saatteks või figureeritud orelipunktiiks. Nii et kui kõikidele mõtteid ja assotsiatsioone tekitanud detailidele tahaks tähelepanu juhtida, tuleks kirjutada raamat. Seal

puhulalt ja mõjuvalt toime tulnud. Ja siiski on kadestamisväärt rahu, millega lastakse veereda nappide võtetega, vähesest materjalist loodud muusikat.

Kompositsiooni lihtsus Tormise puhul ju ei üllata: on tavaline, et ta paksud faktuurid lähemal vaatlusel lihtsailks tükkideks lagunevad või et pika laulu seade ainult paarist kvindist koosneb või et lõpetatud vormi loomiseks piisab märkida *piano* ja *forte* õige tarvitamine. Mind hämmastas selle teose mastaapsus, täpselt see, et neidsamu lauludest tuttavaid lihtsaid võtteid oli võimalik nõnda kasvatada ja kokku panna, et täiesti loomulikult tekkis nii suur ajaliskruumiline vorm nagu üks teatriõhtu tantsijate, lauljate, koori ja orkestriga (vaid jutustaja puudus, et teatrijõudude paraad oleks täielik). Vaatamata teksti suurele rollile (usun, et heliloojale endale võis just tekst muusikalise vormi toeks olla), seisab asi tervikuna koos muusikaliste ningete najal ja on ilmselt nauditav ka võõrkeelsele kuulajale (näiteks eepiliste laulude sooloseadete kohta ma seda ei ütleks). Nisugune üldmulje ajendaski lähemalt arutama, kuidas tükk tehtud on ja miks ta koos seisab.

Tõenäoliselt algas kogu töö siiski värssidest. (tekstide seadja on folklorist Ülo Tedre). Tekstid näivad ehtsad, kuigi tegelikult on nende kallal palju vaeva nähtud. Kõigepealt on jaulud kokku lapitud rahvasuust kirjapandud mitmest variantist, ehkki enamasti on üks konkreetne variant nagu karkassiks olnud. seejärel paljude murrete keel ühtlustatud võimalikult kirja-keelelähedaseks.

Nende ballaadide autentset variantid on juba ise üsna pikad. Seaded on veidi pikemaks venitatud — ilmselt selleks, et saada teatrilavale sobiva mahuga ümaraid jutustusi. Põhivariantidele on lisatud üksikuid värssse või pikemaid lõike teistest selle laulu variantidest (võimalik, et mõni värss ise tehtud). Samal meetodil tekitab uusi variante ka rahvatraditsioonis endas. Autentsed laulud pole nii paralleelsi-

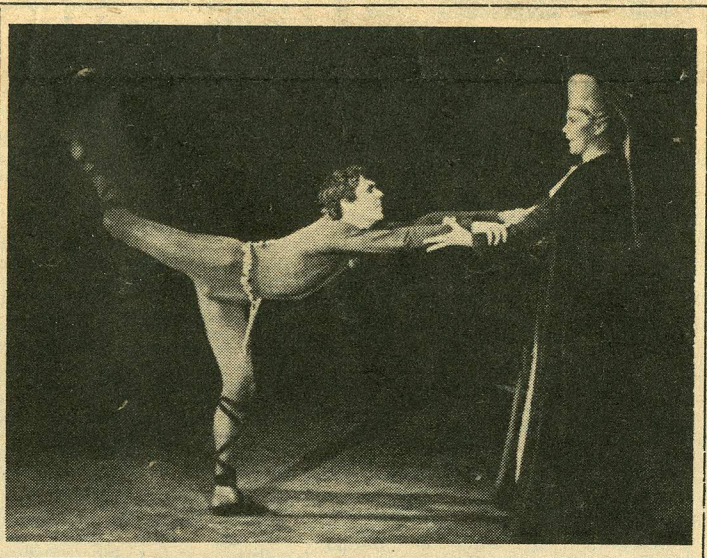
põhiline osa kujutatav kõne- ja põgeneemist. Algul arvasin, et veimevaka kojuunustamise motiiv on juurde kombineeritud: lugu lavalt näidates oleks ju pisut pentsiik kohe tapmisest alustada. Järele vaadates leidsin ka autentse «Mehetapja» variandi, mida autorid siin ilmselt kasutanud olid (Eesti rahvalaulud. Antoloogia. I kd., 1. vihik, nr. 68). Siiski meeldiks mulle veretöö eellugusid mitte teada saada. Esiteks seepärast, et motiiv näib veidi väiklane ja madalad kogu edasist lugu. Teiseks seepärast, et põgeneja ja puude edasistes dialoogides avaldub minu arvates just see «ürgne moraali- ja eluväärtuste koodeks», millest Tormis kavalehel räägib. Selle seisukohalt on ükskõik, kas mees veidi ka ise oma surmas süüdi oli või tappis Meeli ta puhtast verejanust.

Allikmaterjalide kirju päritolu (ka ühe laulu raames) oli vist peamine põhjus kogu teksti ühtlustamiseks kirjakeele poole. Sest peale kahe setukeelse loo oleksid kuulajad teistest lauludest ju enam-vähem aru saanud. Selline töö regivärsside kallal aga nõuab professionaali. Tegelik regivärss kuulub alati mingisse murdesse, taj on «üks komplekt» murdesõnu, -vorme, -arhaisme jne. Kirjakeelseid regivärssse pole olemas ning sajanidate jooksul teisenenud sõnastruktuurid ja muutevormid ei võimalda enam selles stiilis vabalt luuletada. Paratamatult tuleb ühelt poolt fantaasiale, teiselt poolt stiilitundele toetudes sõnadega üsna vabalt ümber käia. Peale otse värsvormi on aga regilaulus veel mitmeid vähemformaalseid vorminähtusi, mida tuleb silmas pidades. Ma pole regivärssi vormispets. kuid tulemus tundub üldjoontes väga loomulik. Ja teades teoreetiliselt neid karisid, mis niisuguse seadmis juures igal sammul varitsevad, hindan eriti just seda osa Ülo Tedre töös.

Muusikalises kompositsioonis torkas kõigepealt silma nii ruumiline kui ajaline proportsiooni (või perspektiivi?) tunne, seejärel oskus siduda arvukaid staatilisi materjalijuppe ilma tsesuurideta. Traditsiooniline kompositsiooniõpetus õpetab

õeldud, keskmiselt 4–12 värssi). Muidugi on vaja fantaaasiat, et välja mõelda suurteose jaoks vajalik hulk seadevariante. Päril instrumentaal-seid lõike on kahetunnise la-

vad ned teineteisesse täpselt 3:2. Võimalik, et tegelikud maad on kuldloikele veel lähemal: lihtsuse mõttes lugesin ainult värssse. Nende proportsioonide raames on esimene



Leili Tammel ja Jānis Garancis viimases ballaadis «Kalmuneiu». KALJU SUURE fotod

vateose kohta suhteliselt imevähe, needki ei erine põhimõtteliselt muust muusikast. (Kõrva jäi, et regiviisist saab väga väikeste noodi- ja fra-seerimismuutustega kenasis instrumentaalmeloodiaid, mis enam ei mõju tsitaadina. Tormise kompositsiooni suuremad väärtused aga avalduvad selles, kuidas on jaotatud neid seadelõike ja üldse vahendeid nii üksikuis ballaadides kui kogu õhtu peale. Laias laastus algab iga laul napi seadega, mis tapapisi laieneb, tiheneb ja tugevneb, mingi kulminatsioonilõigu järel aga kiiresti vaibub. Selliseid laineid võib ühes laulus olla paar, kuid viimane on tugevaim, sidudes kogu loo üheks kõrgema tasandi laineiks. Järgmise tasandi laine moodustavad mõlemad vaatused omaette ning veel võimsama kogu ballett tervikuna. Seegi on mitmetest koorilauludest tuntud võte, kuid saanud üllatavalt suured mõõtmised ning tänu mitmekihilisusele säilitanud kandvuse või võimendunud.

osa nagu tervik omaette, mille lõpetab «Naisetapja» (epiloo otsa ja võiks ka lõpp olla), teine osa aga mõtestab eelnenu ümber suurema terviku esimeseks osaks.

Võiks veel öelda, et «Naisetapja» ja «Kalmuneiu» on mitmes suhtes paralleelsed lood: mõlemad on setu laulud (see toob ühisjooni helilaadidesse, kooskõladesse, lubab kasutada meessolisti ja mitmehälset koori), ka sisult on nad võrreldavad. Vahe, nagu öeldud, on nii sisulistest kui mahulistes mastaapides. «Naisetapja» on nagu pindmises ja illustratiivsem, näiteks setu «kergütämist» on siin tehtud nõnda, et kuulajad nii helikõrguse eelnevat tõusu kui ka laskumist tähele paneksid, šamaanitrummi kiirenev rütm on ilmselt pahaendeline, verist sündmust ennast märgib taldriikulöök jne. Ka «Kalmuneiu» tõuseb, tõusumoment on aga nii sisse komponeeritud, et see kohe kõrva ei torka (muide, sujuv tõus on teatrilauljate esituses ja orkestri saatel pal-

lähivast rahvaviisist («Tütar tapja»), 2) sellesama viisi polüfooniliseks alahääleks, 3) ostinaatseks saateks või figureeritud orelipunktiks. Nii et kui kõikidele mõtteid ja assotsiatsioonide tekitanud detailidele tahaks tähelepanu juhtida, tuleks kirjutada raamat. Seal raamatus võiksid olla ka mõned graafilised analüüsid, milles oleks eriti selgelt näha üksikute liinide korrapärane liikumine, koondumine mõnedesse punktidesse ja teisel laialipaiskumine jne.

Lõpuks üks küsimus: miks tuleb šamaanitrummi jajai just musta mehega? Kuulates tundus see päris loomulik. Alles hiljem hakkasin mõtlema, et nende ballaadide maailmapilt, samuti kui meie praegu ei arva ju šamaane (või nõidu) mingiks kuradiga ühendust pidavaks mustaks jõuks. Ilmselt on tegemist sama kultuuritraditsioonis kinnistunud muusikakujundite sümbolikaaga, mis süütut naist saadab harfi ja tšelestaga kurje jõude dodekafooniga ning helgeid kolmkõladega.

Vaesed lauljad võivad Tormist küll maapõhja kiruda. Vähe sellest, et tuleb pähe õppida kokku 998 värssi. Sadade täpsete viisikorduste sekka on näpuga puistatud ääretult väikesi variatsioonide. Rahvalaulik loob niisuguseid variatsioone spontaanselt, nagu parajasti õigem näib. Siin aga peab iga variatsioon täpselt klappima saatesse. Ja kui alati polegi tähtis, kas lauldi nii- või naapidi, on professionaalses muusikas ikkagi korrekne esitada tekst täpselt. Poleks õige hakata praegu arvutama esitust. Täiesti loomulik, et tavalise ooperi- ja balletirepertuaariga harjunud muusikuid võtab asi natuke aega ja etendust analüüsima võiks ehk hakata alles aastavahetuse paiku. Küll aga ei saa algusest peale mööda Leili Tammelist. Alles teda kuulates taipasin, miks ikkagi on mõtet regilaulu professionaalsetele lauljatele kirjutada. Usun, et tema võis olla üldse üks tõsine põhjus, miks Tormis niisugust teatritükki «Estoniale» kirjutama hakkas.

URVE LIPPUS

