

Muusikuil (eriti teatrikaugel) on kombeks öelda, et ooperis on peaasi muusika: on muusika hea, on ka ooper hea. Oige muidugi, aga üksnes osaliselt.

L. Tolstoi ja G. Flaubert on väitnud, et Nataša ja Emma Bovary on nemad ise, autorid. Niisamuti oleks Mozart võinud kõnelda don Giovannist või Despinast, Berg Wozzeckist ja Verdi Aidast, Wagner võinuks öelda: «Hans Sachs («Nürnbergi meister-lauljad») olen mina.» Meisterooper sünnib alles siis, kui andekas helilooja mõtleb huvitavalt inimestest ja suudab omaks võtta paljusid karaktereid, kirjutagu ta need siis muusikasse puht seestpoolt nagu Tšaikovski «Padaemandas», objektivsema mõistva suhtega nagu Mozart «Cosi fan tutte» või lausa sarkasmiga nagu Sostakovitš «Ninas».

Juba varem — eriti kaks aastat tagasi Raimo Kangro vast valminud kahe-klaveri-kontserti kuulates — võis aimata, et A. Tolstoi juustuse kangelannas varjuv «sünge ja kirklik jõud», siulik vitaalsus on Kangro muusika haardelulatuses, et Olga Zotova võib tõesti saada temaks endaks. Nüüd on ooper valmis ja peategelase põhiolemus ootuspäraselt veenev. Aga teoses on ka üllatavat. Aine oleks nagu vorminud autorit ennast, nii Kangrot-ooperiloojat kui ka üldse muusikakirjutajat.

«Imeloo» laadi tingis muidugi juba ainek. A. Valkoneniga kahasse kirjutatud «Põhjaneitsi» aine võimaldaks läbinisti poeetilis-psühholoogilist käsitlust (mida ma ei taha sugugi ainuõigeks tembeldata), aga selleski — võib-olla rokk ooperi žanrist tulevalt — on lõviosa objektiivsel karakterisusel. Kangro instrumentaalmuusikagi on ikka vallutanud eelkõige elujõu, pisut hoolimatut, aga kaasakiskuva temperamendiga, vaimukusega.

«OHVER» PARTITUURIS JA LAVAL

liselt rohkem lähestikku, nii et esimene vaatus võib tagantjärele tunduda ühe suure sissejuhatusena. Seda teatud ebaoproportsionaalsust tasandab muusikalise arenduse loogika. Muusika loob teosele ka oma raami, proloogist epiloogi.

Targalt on läbi mõeldud teemastik ja motiiviseosed. Kasutamata juhtmotiivide süsteemi — iga tegelasega alati kaasnevat «reklaami» (Debussy irooniline formuleering) — või (üksikute eranditega) kõneintonatsioone, on autor leidnud igale tegelasele isikupärase väljendusviisi. Läbi muusikaline materjal (olulised on kolm teemat: esimene pärineb proloogi algusest, teine ilmub esmakordselt mõrsukate tülles, kolmas I piidis, kui Olgast endast on saanud tapja) võib kõlada nii orkestris kui ka vokaalpartiidis, ehitab motiivisildu pidevasatmelt lähedaste situatsioonide vahel ja lubab aimata kangelanna siseelu (meehutused, assotsiatsioonid).

Ooper liigendub vileks pildiks proloogi, epiloogi ja kolme intermeediumiga. Igast pildist omaette terviku ehitamisel on tähtsaimaks elemendiks olnud rütm. Ka pingetõuse oskab Kangro suurepäraselt kujunda-

neitsi» lavastustes reguleeriti kõlavahekorrad kunstlikult, mikrofonide abil; niisiis on «Ohver» ses mõttes Kangro esimene ooperi kirjutamise kool. Aga seda laadi tehnilisi oskusi saaks suuresti omandada ka eelkäijate — Mozartist Bergini — ooperipartituuridesse süvenedes. See

TEATRIKUU



vähendaks iga algaja autori enda ja teatrigi koolivaeva.

Teiseks: paiguti on helilooja olnud ükskõikne sõna (mitte teksti seesmise mõtte!) suhtes, võimust on võtnud instrumentidipärane mõtlemine.

Fraasi mõtterohud tekstis ja muusikas ei ühti alati; seda pole endale lubanud ükski ajasõelale jäänud ooperi autor (küll aga saamatud tõlkijad). Teksti enda

saali sünteesina ja oopereid ei kirjutata ometi muusikateadlaste või heliloojalist kolleegide jaoks.

Ooperi loomine lõpeb siis, kui algab ta lavaelu.

«Estonia» lavastuse muusikaline külg (dirigent Eri Klas, kontsertmeistrid Helju Tauk, Reet Laul ja Ivari Ilja, koormeister Anne Dorbek) lubab aimata tõsist eeltööd ja süvenemist. Suurimad esitusraskused peituvad teose muutlikkus ebaregulaarses rütmikas ning instrumentaal- ja vokaalkõla vahekorras. Helilooja on mitmel pool andnud eelise orkestrile ja kannatama kipub teksti kuuldavus (ka seal, kus tihti tekst on kirjutatud hääleulatuse piirimaile). Kõigist neist tehnilistest karidest saadi esietenduseks üle peaaegu ideaalilähedasekt, küllap ka dirigendi ja helilooja ühiste partituurikorrektiivide abiga, nagu enamiku algupärandite lavaletomisel. Muusika hingab. Lauldakse mõtestatult, täpsete karakterivärvidega, orkester mängib hea kõlakultuuriga. Väga muusikaalselt kõlavad olulised soolod tšellolt (Ivo Juul) ja klarnetilt (Villu Musting või Vahur Vurm).

Aime Undi kujunduse suur leid on maaling vaheriidel: (Rubljovi) madonna keset raagus puid. Kujund tekitab kontrastiassotsiatsioon (soojus — kõledus; naiselikkus — häving) ja on teose konfliktide väljendajana mitmeti loetav: kodu soojuse ja laastava sõja, peategelase lootuste ja elukäigu vastuolud, tema hinge vastandpoolused...

Anne Mikk on analüüsijana

mõjub aga veel Olga sidamepuistamine vaenulikele korterinaabritele («Kui ei las olla mul naine...»). See lõli õinuks küll olla lahendatav sisemonoloogina, nagu juba ama tundeplahvatuse lõpõi IV pildi valsilaul.

Olga ainus tõeline tügi, Komandör osaleb üksnes I pildis. See teeb näitleja ülesandega raskeks. Olulised pole Komandöri väejuhivõimed vaid suhted Olga. Kui vaataja ei jää uskuma, et Olga Komandöri tõesti midagi tähendab, siis võib välja kukkuda banaalne lugu mehenäljas tüdrukust. (Ülesande teel veel keerulisemaks misantseen, mis Olga kutse «tule suudle mind» järel dikteerib Komandörile ilmatu pika mõtlemisaja.) Mark ooperi teises pooles on niikuinii üksnes dändi ja Ülemus, lausa karikatuurne eriti Väino Puura väljapeetud esituses. Olga kiindumist temasse on siiski võimalik põhjendada juba meeheitlikust üksildusest tingitud läbinägematusena. Komandör aga peaks olema «päris»; praktiliselt episoodiline roll nõuab endale jutustuse Jemeljanoviga võrdset sisulist kaalu. Et see on siiski saavutatav, näitas Teo Maiste Komandör. Voldemar Kuslapil aga tuleks lahti saada rabadusest ja närviikkusest, et olla Olga partnerina tõsiselt võetav.

Olga peamise vastasmängija, Lilli materjal on palju suurem, läbib ooperi kolm lõpupilti. Osatäitjad esinevad efektsest, mängulustiga. Sirje Puura näiline kassilik pehmus meenutab rohkem jutustuse Sonetškat, Helvi Raamatu Lilli on avalikumalt õel. Nõudlik vokaalpartii kõlab mõlemal säravalt, Puura juures oli see rõõmus üllatus ja kõneleb pidevast tööst häälega.

Kirjust karakterrollide galeriist tahaks nimetada lihtsamelset Perenaist (Mare Jõgeva, Tiina Jaaksoo), kes lahingustseenis «reportaazi» andes peab võistlema orkestri

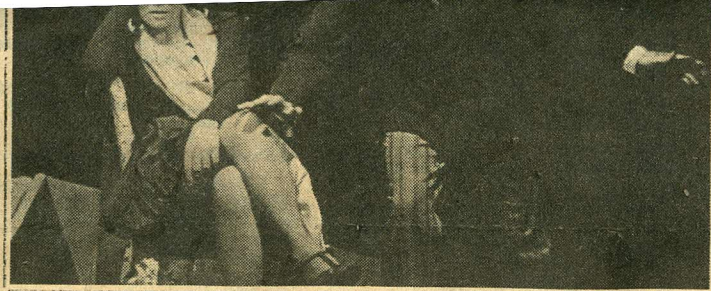


taha sugugi ainuõigeks tembeldada), aga selleski — võib-olla rokkoperi žanrist tulevalt — on lõviosa objektiivsel karakterisusel. Kangro instrumentaalmuusikagi on ikka vallutanud eelkõige elujõu, pisut hoolimatu, aga kaasakiskuva temperamendiga, vaimukusega.

«Ohver» on traagilis-satiiriline ooper nagu «Katerina Izmailova». Lühidalt: sellist psühholoogilist rikkust ja sügavust pole Kangro muusikas enne olnud. Eriti hinnatavaks pean, et helilooja ei unusta peategelast ka olmetseenides: pilaga kaasneb ikka ahistav teine plaan, grotesk sisaldab traagikat. Tuntavad žanrimudelid (tango, vana puhkpillivalss, rokkmuusika jm.) on transformeeritud ja liituvad muu helikangaga traagelniitideta.

«Ohvrit» meil ja mujal kuuldud-nähtud uudisoperitega võrreldes võib leida, et harva osatakse nii taiplikult ja tundlikult läbivata dramaturgialõnga hoida: sagedamini unustavad heliloojad sootuks oma kangelaste seesmuse, siis kui on tarvis iseloomustada olustikku.

Loobunud «Siu» raami ja tagasivaadete süsteemist, esitab «Ohver» Olga loo õiges järjekorras. Teise vaatuse (rahuaeg) sündmused on aja-



Leili Tammel (Olga) ja Rostislav Gurjev (Pedotti). G. VAIDLA foto

da just rütmi abil, näiteks III pildis (ühisköök): klatsimasina käivitamisest öela ekstaasini.

Alati pole siiski rütm «Ohvri» muusika tähtsaim väljendusvahend. Külluses on põnevaid ja karakterseid tämbrikombinatsioone ning andekalt kirjutatud meloodiaid, mõnigi lausa müllusööbiv, nagu proloogi teema, I intermeedium (Olga monoloog), II pildi tango.

Muusikalise dramaturgia veenvus on ooperi väärtuse esmane mõõdupuu ja selle järgi on helilooja näidanud — pole paljuks öeldud — meistritaset. Kõik, mille kallal praegu saab norida, on kergemini õpitav. Eelkõige — inimhääle võimaluste kasutamisoskus.

Enamasti pole asi selles, «kas antud laulja hääletämbri ulatub orkestrist üle» (tsitaat Kangrolt, vt. SV nr. 8), vaid iga hääleiligi eri registreid väljendusvõimalustes või üldse inimhääle suutlikkuses võistelda näiteks vase- rühmaga. «Imeloo» ja «Põhja-

kvaliteet pole ühtlane, ehsalt poeetiliste või teravmeelsete leidude kõrval on rohkesti õnnsat deklaratiivsust (ka peategelasel) ja vemmaivarsilikke riimikõlke. Mõni tekstinüans tundub kohmakana seetõttu, et ta muusikavormi nõuetele alludes liigselt kordub, näiteks «nil väga armastan» Olga ja Komandöri stseenis või «siug... piitsapiug» ühisköögi pildis. Kas nüüdisaineline ooper üldse vajab rohket riimi, eriti psühholoogilistes dialoogides? Ei tahaks süüdistada libretiste (K. Süvalep, L. Tungal), arvan, et õigus on E. Tambergil: tänapäeva helilooja vastutab ka libreto eest (vt. «Uhe ooperi saamisloost», «Teatrimärkimik» 1975/76).

On ooperiloojaid, kes mõtlevad inimesest sõnades huvitavamalt kui muusikas. Kangroga näib asi vastupidi olevat ja see on parem, edasiseks rohkemat oodata lubav variant. Hoolimatuse sõna vastu võis tingida ka ajakitsikus. Igatahes kahju: võlts sõna seab väiksemate nüüdismuusika kuulamiskogemustega publiku ja muusika vahele lisatõkke, sest kujund jõuab ju

Aime Undi kujunduse suurleid on maaling vaheriidel: (Rubljovi) madonna keset raagus puid. Kujund tekitab kontrastiassotsiatsioone (soojus — kõledus; naiselikkus — häving) ja on teose konfliktide väljendajana mitmeti loetav: kodu soojuse ja laastava sõja, peategelase lootuste ja elukäigu vastuolud, tema hinge vastandpoolused...

Arne Mikk on analüüsijana ning näitejuhina olnud järjekindlam kui üldistajana-kujundiloojana. Ooperis on tervelt 25 tegelast ja kõik nad on laval saanud elulisteks karakteriteks, ka päris episoodilistel kujudel on oma isikupärased tunnused. Etenduse välist joonist luues oleks lavastaja fantaasia nagu alustanud pikalt stardirajalt ja siis alles lendu tõusnud, pildist pilti järjest kõrgemale. Abitult illustratiivne proloog ja kaemuslik, vapustav lõpu pilt on otsekui kahe eri lavastaja tööd. Terve esimene vaatus on lahendatud põhiliselt realistlikus, teine vaatus tinglikus võtmes. Kumbki ei määra iseendast ju veel tulemust: sünkjalalt realistlik, isegi naturalistlik kõrtsipilt I vaatuse lõpul haarab pinget ja viimistletud tegevusloogikaga. Siitpeale käivitubki etendus tõeliselt. Teises vaatuses (III pilt — ühisköök) tuleb mängu grotesk, saali reageeringud elavnevad. Piinliku apsuna

meenutab rohkem jutustuse Sonetškat, Helvi Raamatu Lilili on avalikumalt öel. Nõudlik vokaalpartii kõlab mõlemal säravalt, Puura juures oli see rõõmus üllatus ja kõneleb pidevast tööst häälega.

Kirjust karakterrollide galeriist tahaks nimetada lihtsamelset Perenaist (Mare Jõgeva, Tiina Jaaksoo), kes lahingustseenis «reportaazi» andes peab võistleva orkestri sõjakäraga, pätistunud Tõllmokka (Ervin Kärvét, Tõnis Tamm), klanitud Pedottit (Rostislav Gurjev, Ants Kollo), sõnaedavat Majavalitsejat (Arvo Laid, Alari Põldoja) ja veel mitmeid. Kuidagi ei saa aga mööda minna Lõbusast Naisest: vist kunagi varem pole Helgi Sallo loonud nii isemoodi rolli. Karakteri põhi on traagiline (väga hästi lauldud tango!), aga õnnetu prostituiidi romantilise oreoolita. Keeruline segu alatusest, meelegeitusest, räpasusest, haletsuväärsusest ja jumal teab millest kõik veel sulab orgaaniliseks karakteriks, mis on mängitud ehtsalloliku fantaasia ja julgusega.

Ja lõpuks: kogu etendus kannab Leili Tammel Olga. Laulja on muusikalise materjali keerukusest täiesti üle, vokaalselt kõrgvormis. Eraldi tunnustust väärrib, et ta ka madalaimas registris, väikses oktavis (mida helilooja on millegipärast kuritarvitanud) suudab vahendada dramatismi, ilma et laskuks parandõsse või lubaks endale kõri-tooni. Tundeskaala ulatub tütarlapselikust hellusest kuni õudust tekitava raevuni ja on veenev ka kõigis vahepealseis varjundeis. Kui midagi soovida, siis — II vaatuses võiks partneritega suhtlemise pinget olla mõnikord sissepoole pööratum, veel koondatum. Oige tunnetus jõuab saali ka siis, kui näitleja väliselt midagi ei tee. Selles mõttes on Leili Tammeli suurrolli kulminatsiooniks päris lõpp, epiloog, kus Olga ei tule enam ei laulda ega «midagi teha», aga ometi on külmavärinaid tekitavalt selge, et nüüdsest on ta «inimliku väikluse ja oma kirgese ohvrina» (helilooja formuleering kavalahelt) igaveseks raagus.