

OSADES:

- Alcina, võluriigi  
kuninganna — NSVL rahvakunstnik  
— MARGARITA VOITES
- Morgana,  
tema õde — NSVL rahvakunstnik  
— ANU KAAL  
EVE TASA ✓
- Ruggiero, noor rüütel,  
Alcina armastatu — Eesti NSV teeneline  
kunstnik  
— LEILI TAMMEL ✓  
TARMO SILD
- Bradamante,  
Ruggiero kihlatu — MARIKA EENSALU  
LEELO TALVIK ✓
- Melisso,  
Bradamante kasvataja — Eesti NSV rahvakunstnik  
— TEO MAISTE ✓  
Eesti NSV teeneline  
kunstnik  
VOLDEMAR KUSLAP
- Oronte,  
Alcina väejuht — ROSTISLAV GURJEV  
ANTS KOLLO ✓
- Oberto — MATI KÕRTS  
ALO ERGMA ✓  
RAUNO TAGEL

- Tantsud — KATRIN ALLAS ✓  
LARISSA GULJAJEVA  
SVETLANA POTAPOVA  
LEANA TALMRE  
MARINA TRUIJA ✓  
MAI VEETAMM  
IGOR BELJAJEV  
MIHKEL KIVILAAN ✓  
ANDRUS KÄMBRE  
RAIVO PEEKMANN ✓  
VLADIMIR TERJOHHIN

- Cembalo partii — IVO SILLAMAA  
AARNE TALVIK

Orkestri solistid:

- Viiul — Eesti NSV teeneline  
kunstnik  
— MATI UFFERT  
JAAK TORK

- Tšello — Eesti NSV teeneline  
kunstnik  
— IVO JUUL  
ANDRES NARMA

- Flööt — Eesti NSV teeneline  
kunstnik  
— SIGRID ORUSAAR  
RAIVO PEÄSKE



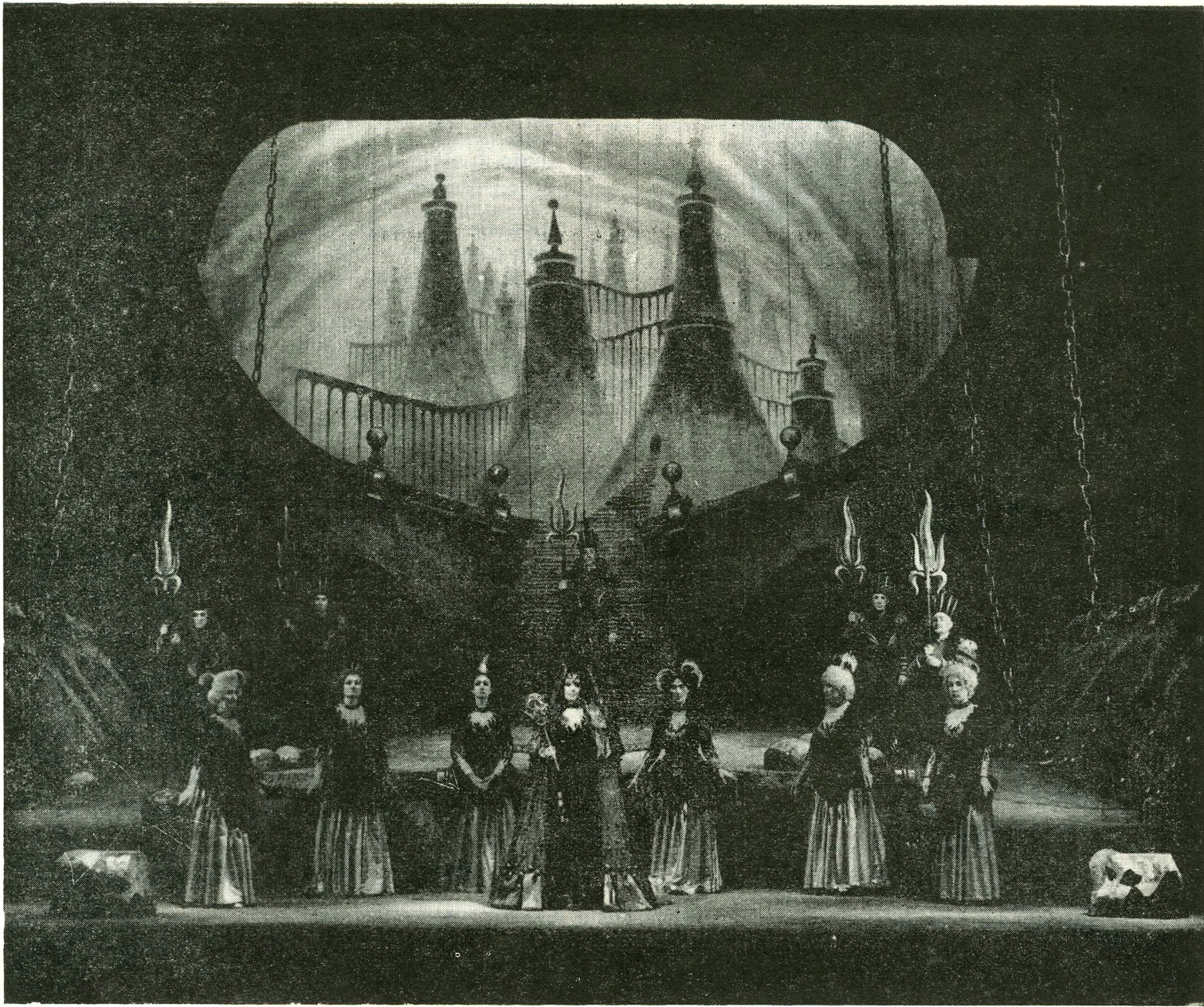
## OOPERI SISU

**Eellugu:** Rüütel Ruggiero on kihlatud kauni Bradamantega. Pärast laevahukku satub ta võlur Alcina kaljusaarele. Juba enne teda on paljud merehädalised leidnud siit pääsu, kuid muutusid varsti enesega rahulolevaiks «soovideta õnnelikeks inimesteks», kes oma elu mõtet nägid vaid kauni Alcina seotud armunaudinguis. Niipea, kui mõni neist Alcina ära tüütas, muutis ta selle loomaks, kiviks või puuks. / See on kõigile tuntud antiikse saagamaailma Kirke-motiiv Odüsseuse eksirännakuilt (vt. lk. 17). / Saarel lasebki Ruggiero end Alcina võrgutada ja unustab Bradamante. Vahepeal on Bradamante asunud otsima oma kihlatut.

## Ooperi sündmustik:

Meheriided seljas, saadetuna oma kasvatajast ja usaldusmehest Melissost, saabub ta võlusaarele, väites end olevat oma venna Ricciardo. Alcina õde, meestemaias Morgana võtab tulnukad vastu ja hakkab kohe oletatavat noormeest võrgutama. Ka Alcina ja Ruggiero tulevad külalisi tervitama. Nüüd hakkab Bradamante järk-järgult meenutama Ruggierole tema minevikku. Aegamööda suudab Ruggiero vabandada saare nõidusest ja tunneb lõpuks oma Bradamante ära. Selleks tuleb Melissol rakendada oma poolset veenmis- ja võlujõudu. Kõrvalliinis peab Bradamante end kaitsma Morgana võrgutamisevõtete eest, kes peab ju Bradamantet kauniks Ricciardoks. Morgana pärast ärkab armukadedus Alcina väejuhis Orontes, kes on tütarlapsesse armunud. Ja mängus on ka veel noor Oberto, Alcina poolt juba äranõiutud vägimees Astolfo poeg; Astolfo on Bradamante sugulane. Oberto püüab üha uuesti Alcinat veenda ta isa nõidusest vabastama. Kuid võluril on tähtsamat, mille üle mõelda: tal on mure oma armastuse pärast Ruggiero vastu, keda ta — vastupidiselt paljudele teistele merehädalistele — tõepoolest armastab. Kui Ruggiero palub temalt luba kanda relvi («et ei unuks mu sõjameheoskus») ja Alcina varsti pärast seda kuuleb Orontelt, et Ruggiero kavatseb minna võitlema tema vägede vastu, siis variseb ta meeleheites kokku. Nüüd, kus ta üht inimest tõeliselt armastama on hakanud, on tema võluvägi oma mõju kaotanud, talle kuulekad vaimud keelduvad täitmast nii tema korraldusi kui ka palveid. Võlur, kellest nüüd on saanud armastav naine, peab abitult pealt vaatama, kuidas Ruggiero koos Bradamantega vabastab saare nõidusest. Kõik merehädalised saavad jälle oma endise kuju, Alcina ja Morgana hukuvad koos purustatud võluriigiga.









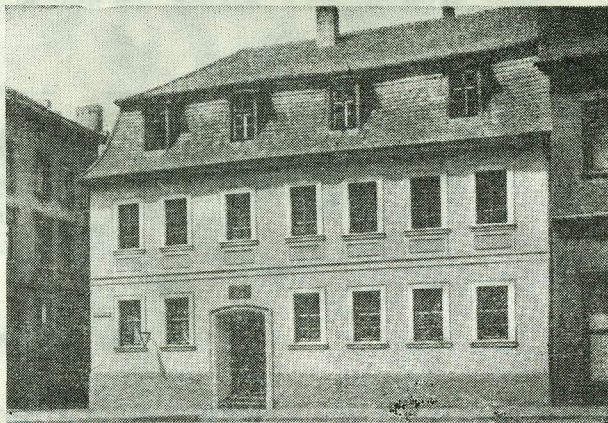
### Händeli muusika renessans

18. sajandi muusika kõlab tänapäeval üha sagedamini kontserdisaalides, ooperiteatrites, raadios, televisioonis ja heliplaatidelt, ühe sõnaga — ta on vallutanud kindla koha kaasaja kultuurielus. See pole alati nii olnud. Eriti 18. sajandi I poole muusikal ei olnud nii mõnelgi perioodil kerge maksvusele pääseda. Kui Johann Sebastian Bachi (1685—1750) teoseid hinnati laialdaselt juba 19. sajandil ja nad äratasid avalikkuse huvi, siis tema kaasaegse Georg Friedrich Händeli muusikat oli alles meie sajandil võimalik hakata tõesti ulatuslikult populariseerima. Händeli oratooriumid, kantaadid, kammermuusika ja ka klaveri- ja oreliteosed kuuluvad praegu kogu muusikapärandi väärtusliku koostisosana meie igapäevasesse ellu. Raskem oli olukord Händeli ooperitega. Pärast helilooja surma neid pika aja jooksul ette ei kantud. Nii hääbusid esitamistavad ja ka kuulajaskond.

Kui 20-ndatel aastatel tõi üks muusikalembeliste Händeli-sõprade ringkond Göttingenis tema ooperid

taas esile, oli astunud esimene praktiline samm, et teha Händeli seegi loominguga rahvale kättesaadavaks. Ent läks veel palju aega, enne kui muusikateadlased töötasid läbi helilooja käsikirjalised materjalid ja andsid sellega ooperite lavastajatele väärtuslikke juhiseid.

Pärast II maailmasõda kujunes rahvusvahelise Händeli-uurimise esinduslikuks keskuseks 1955. aastal rajatud Georg Friedrich Händeli nimeline ühing. Praegu asub Saale-äärses Halles (Saksa DV) Händeli festivalide alaline büroo, Händeli Maja-muuseum ja Halle M. Lutheri nimelises Ülikoolis Händeli uurimiskeskus. Ühine eesmärk on uurida ja propageerida helilooja muusikat — helilooja, kes sündis Halles, õppis Hamburgis ja Itaalias, oma kunstiloomingu arengutippu jõudis Inglismaal. 1952. aastast korraldatakse Halles igal aastal rahvusvahelised Händeli-pidustused, kus püütakse esitada ka suundnäitavaid lavastusi Händeli ooperitest.



Händeli-ühingu hoone Halles  
Здание Общества Генделя в Халле



## Ooper Händeli loomingus

Händel oli teatrimees. Peaaegu 40 aastat tegeles ta Itaalia *opera seria*'ga, kusjuures kirjutas ise üle 40 ooperi (vt. lk. 12). Tema ooperid kujutavad endast samuti itaalia *opera seria*'id (tõsised ooperid), mis 18. sajandi I poolel oli kõige populaarsem ooperiliik.

Händeli ooperid toodi lavale (peale 6 esimese) Londoni avalikes teatrites, mis aktsiaseltsina võimaldasid väikese raha eest ligipääsu igaühele. Hea laulujuurde tahtis Londoni publik nautida rikkaliku kujundusega lavastusi. Nii lülitas helilooja meelega oma ooperitesse väga eriilmelisi lavasündmusi: lahinguid, rünnakuid kindlustele, duelle, laevahukke, tuld sülitavaid lohesid, nõidumist. Kõike seda oli tolleaegse teatrikunsti üsna lihtsate vahenditega võimalik ka e'lamustpakkuvalt esitada. *Opera seria* — see polnud abstraktne mõiste, vaid südmusterohke lavaline reaalsus.

Feodaalaadel (aga ka tõusev edumeelne kodanlus) soovis toretsevat ooperilavastustes näha omaenda majandusliku võimu ja ka oma ideoloogiliste veendumuste kajastust. Sellega on seletatavad rohked vastuoksused ooperite libretodes. Sageli tuli loojal arvestada äärmiselt erinevaid mõjutusi ja nõudmisi. Nii sündisid libretod, milles kujutati kõrgaadlisse kuuluvate tegelaste sõja ja armastuse konflikte (amore e guerra). Händeli ooperites võidutseb humanistlik ja jõuline Hea alati Kurja (feodaalse türannia) üle. *Deus ex machina*'t enam ei esine (või kui, siis paroodiana), feodaalisand sunnitakse alati järele andma, vahel võidavad head jõud ta lõpuks hoopis. Händel näitas oma ooperite kaudu, et kehtivatest feodaalsetest seisusevahedest sõltumatult hakkas areneva kodaluse edumeelne nõudmine isiksuse vaba eneseteostuse järele end euroopa ühiskonnas aina rohkem maksma panema. Seetõttu leidub ooperites sageli tegelasi, kes on küll aadlikud, kuid kannavad kodanlikke ideaalkujutlusi.

«Laulu ja mängu leht» nr. 5 1885. a.  
Georg Friedrich Händeli  
200. sünniaastapäeva puhul

«Händel oli nagu kuivamata iluhäälte hallikas. Vaevalt on keegi eluajal nii ruttu ja nii palju laulusid ja mängusid sünnitanud kui tema. Kõigi tema iluheli-tööde kroonid on «Messias», «Simson» ja «Jehvta» ja nende kolme seas on esimene kõige ilusam ja täis närtsimata kõla. Vaevalt on seda uskuda, et «Messias», see hiilgav diamant Händeli tööde seas, on 20 päeva sees valmis saanud. Nagu Kalev härjapõlvlastest, nõnda käib Händel kõigist oma eelkäijatest Saksa komponistidest üle. Tema oli esimene, kes oratooriumisid komponeeris, aga kohe nii täielisi, nagu seda keegi ei või täiemasti teha. Temal oli «Saksa sügavus» ja «Itaalia iludus», nagu temast ikka üteldud on. Igaüks, kes tema koorilaulusid või suuremaid töid kuulnud on, tunnistab teda suuremaks meistriks. Tema surnukeha puhkab Londonis kõige suuremate meeste surnukabelis, aga tema iluhelid kõlavad veel täiel häälel...»

K. A. Hermann



## Aaria Händeli ooperis

Händeli ooper kui niisugune (õigupoolest ka kõik teised Händeli-aegsed itaalia *opera seria*'d) koosneb üldiselt hulgast üksteisele järgnevatest *secco*-retsitatiividest (teatavat kõnelaul cembalo saatel) ja aariatest, mis määravad muusikalise kujunduse. *Secco*-retsitatiiv juhatab sisse ooperi sündmustikule orienteeritud stseeni, mille muusikaline väljenduslikkus on pealtäha suhteliselt kasin. Stseeni lõpetab aaria, mille ülesanne on ilmestada afekti ulatusliku muusikalise kujunduse abil. Seejärel sageli stseeni keskne tegelane lahkub lavalt.

Itaalia *opera seria*'tes oli valitsev soololaul, mis asetab laulja isiksuse interpretatsiooni keskmesse. Nii on mõistetav, miks mitmehäälsed laulud (duetid ja teised ansambli vormid) vaid harva leidsid tee ooperitesse. Kui neid siiski rakendati, siis mingi erilise pingetõusu saavutamiseks, et anda kurja türanni või nõia poolt ohustatud armastajate näiliselt väljapääsuta situatsioonile muusikaliselt väljendusjõulisem kujundus. Alati jäi aga üksiku laulja partii kõige olulisemaks. Seal kehtis ranges hierarhiasüsteemis väljapeetud rollidemehhanism, mis hõlmas nii primadonnade honorare kui ka aariate jagunemist spetsiaalseteks tüüpideks. Nii eristati jõulist «aria di bravura't», eelegilist «aria di patetica't», elavat «aria di parlante't» ja vastuoluliste tunde puhangute tarvis ettenähtud «aria di mezzo carattere't».

Tegelaste 15 kuni 20 aariat tuli ooperis ühtlaselt ja vaheldusrikkalt jagada kolme vaatuse peale. Seejuures põimusid kunstilised «*chiaroscuro*'d» (heletume kontrast Rembrandtil), s.t. õige valguse ja varju vahekorra taotlused püüetega võimalikult vältida lauljate veelgi suurenevat omavahelist rivaliteeti.

Aariate eneste kujundus lähtub *da capo* printsibiist. Seda näevad tänapäeva ooperikäsitlused kahjuks vaid kui tüütut pahet, kuna selle dramaturgilist funktsiooni harva õigesti mõistetakse. Enesest-

mõistetavalt oli publikule juba tuttava *da capo* esimese osa kordamine ka virtuoosse laulja esinemise huvides — sai ta ju siin improviseeritud kaunistamisvõtete abil eriti ilmekalt oma võimeid näidata. Nii võis publik improvisatsioonide kaudu mõõta esi- neja meisterlikkust. Ka tänapäeval pälviks vabalt improviseeriv laulja kindlasti samavõrra kõrget kiitust ja tunnustust, ainult et selliseid lauljaid esineb haruharva.

Palju olulisem on *da capo* dramaturgiline põhjendatus. Esimese osa kordust tuleks mõista kui A-osas (tees) ja B-osas (avardatud tees või antitees) väljendatud tekstilise ja muusikalise mõtte omalaadset sünteesi. Eriti tuleb see ilmsiks niinimetatud kontrastaariates, kus keskosa esimesest väga tugevasti erineb. Kui «Alcina» nimikangelanna aarias «Ah, mio cor» (Ah! Ränk piin) A-osas jutustab oma valust truudust murdnud armastatu Ruggiero pärast pateetiliste muusikaliste kujundite kaudu, B-osas aga furioosuses allegros teeb meile teatavaks oma tärkava kättemaksuiha (Eks ole ta ju kuninganna, peale selle veel võlur! Ja solvatud naine ka veel!), siis esimese osa kordusel on dramaturgiline ülesanne tuua esile, kuidas ta saab jagu kättemaksuihast oma armastuse õnnelikke aegu meenutades. Selles väljendus 18. sajandi valgustusaja Euroopa progressiivse vaimse liikumise üks tähtsamaid taotlusi: propageerida inimese eneseületamise kohustust.

Laulu probleem tõstatab laulja probleemi. Händeli käsutuses olid primadonnad ja kastraadid ning siit tulenebki küsimus: kuidas tänapäeval kastraatide jaoks määratud partiisid ette kanda? Selle ümber käivad tulised vaidlused. Enamasti transponeeritakse need rollid oktavi võrra madalamale ja lastakse neid siis meestel laulda. Kuid selle tagajärjel tekivad vokaal- ja instrumentaalpartiide suhtesse dissoneerivad pingeväljad, mis Händelil polnud ette nähtud. Kui heliloojal polnud mõnel kordusesitusel kastraati käepärast, siis laskis ta neid partiisid laulda naistel. Kaasajal ei tunnusta paljud lavastajad seda lahendust — Julius Caesarina laval mehe-