

## Barokkooper eesti laval

TOOMAS SIITAN

G. F. Händeli ooper «ALCINA» (1735), esietendus RAT «Estonias» 24. 08. 1985. Lavastaja — Arne Mikk; muusikaline juht ja dirigent — Paul Mägi; kunstnik — Uno Kärbis; ballettmeister — Mai Murdmaa, Alcina — Margarita Voites; Ruggiero — Leili Tammel või Tarmo Sild; Bradamante — Marika Eensalu või Leelo Talvik; Morgana — Anu Kaal või Eve Tasa; Oronte — Rostislav Gurjev või Ants Kollo; Oberto — Mati Kõrts või Alo Ergma või Rauno Tagel; Melisso — Teo Maiste või Voldemar Kuslap.

Ilmselt ei ole Eestis enne 1985. aastat tõelist barokkooperit nähtud. Kui, siiski ehk XVII sajandil; Hillar Saha teadis viidata<sup>1</sup> ühele etendusele: umbes 1680. aastal olla Revali Gümnaasiumi õpilaste abiga siin ette kantud Johann Valentin Mederi (1649—1719) ooper «Nero». Põhiliselt Danzigis (Gdanskis) ja Riias tegutsenud tuntud helilooja oli mõnda aega (1674—1683?) Revali Gümnaasiumi kantooriks. Võib muidugi arvata, et entusiastliku õpilasteatri ettevõtmine ei andnud päris ooperi mõõtu välja, ka on meil õnnetuseks mälu liiga lühike, et sealt meie ooperiajalugu alustada. Seega on «Alcina» esimene ja julge samm võõrasse maailma. Barokkooperi lavastustraditsioonid puuduvad mitte ainult Eestis, vaid kogu Nõukogude Liidus. Ülesanded on enamikule tegijatest täiesti uudsed. Kõik alljärgnev on kirjutatud siiski tunnustades «Estonia» ooperi kõrget taset, mis teeb kohatuks levinud vabandused esimese vasika asjus.

Barokkooper, meie ajale võõras meedium, seab lavastaja ette probleemipunkta, mille harutamiseks on väga palju «õigeid» teid. Parimad barokispetsialistid on paljudes põhiküsimustes läinud teravalt vastakuti ja kuskil pole režiistii-li, mida võiks rahumeeli eeskujuks võtta. See teeb meie traditsioonideta teatri olukorra raskeks ja kergeks ühtaegu — me

alustame tühjalt kohalt, mis tahes juht-möte võiks näida õigustatav. On siiski üks kriteerium, ja selle seavad barokkooperi ranged mängureeglid.

Tavaliselt huvitab ooperilavastajat muusika kõrval ka lugu, mida teos esitab. Barokkooperis on teisiti: lugu on kõigile ammu teada. Pangem tähele, et ooperižanr kasutas oma sünnist saati trafaretseid süžeesid! (Esimeste ooperite süžeed olid tuntud omaaegsest teatrist.) Publik käis vaatamas, kuidas ooper seda lugu jutustas. Loo teadmine on niisiis vastuvõtmisel väga oluline, eriti kui kõrvalekaldumised süžee trafaretsest käigust lisavad teosesse olulisi pingeid. «Alcina» puhul ei tohiks sellest probleemist tekkida, muinasjutte oleme ju ikka lugenud. Pealegi lisab kavaraamat (see on lavastuse üks tugevamaid külgi) tavalisele sisuseletusele veel kokkuvõtte L. Ariosto «Raevunud Rolandi» vastavast lõigust ning koguni katkendi «Odüsseia» kümnendast laulust, mis oli omakorda Ariostole eeskujuks. Vaataja ettevalmistus peaks seega olema piisav.

Kuna eesmärk pole loo jutustamine, siis on aja realistlik kulgemine laval ebaoluline. Siit lähtub barokkooperi dramaturgia põhiprobleem. Reaalse ajalugemise lõhkumist loetakse tihti selle ooperitüübi puuduseks (siit nähakse sugenevat kontsertlikkust) ja lavastaja peaks siis püüdma seda «puudust» varjata. Ent sellega me hindame nähtust valelt pinnalt, võttes aluseks uusaegse ooperi sisetised seadused, mis tõsise ooperi valdkonnas kehtivad alates Glucki-Caldzabigi ooperireformist 1760. aastatel. Händel võis küll olla teel selle reformi suunas, ta ei jõudnud aga veel sugugi pärale ning tema «edasiaitamine» nüüdisaegse lavastaja poolt näib kohatuna.

Hilisbaroki ooperis, Napoli ja hilises Venezia koolkonnas liigub lavaaeg kahes plaanis, millele muusikas vastab retsi-

<sup>1</sup> H. Saha. Muusikaelust vanas Tallinnas. Tallin, 1972, lk 10.



tatiivide ja aariate reeglipärané vaheldumine. Retsitatiivis võib olla ajakulg ebaloomulikult kiire, nii et seda adekvaatselt lavale seada näib lootusetu. Aarias jääb aeg hoopis seisma, *da capo*-aaria vormiskeem (ABA) rõhutab seda eriliselt. Siin just nagu polekski midagi lavastada. Ooper koosneb niisiis kiirliikumiste ja stoppkadrite reast. Näib, et lavastajal pole mõtet selle tõsiasja vastu võidelda, nähes vaeva ajakulu ühtlustamisega.

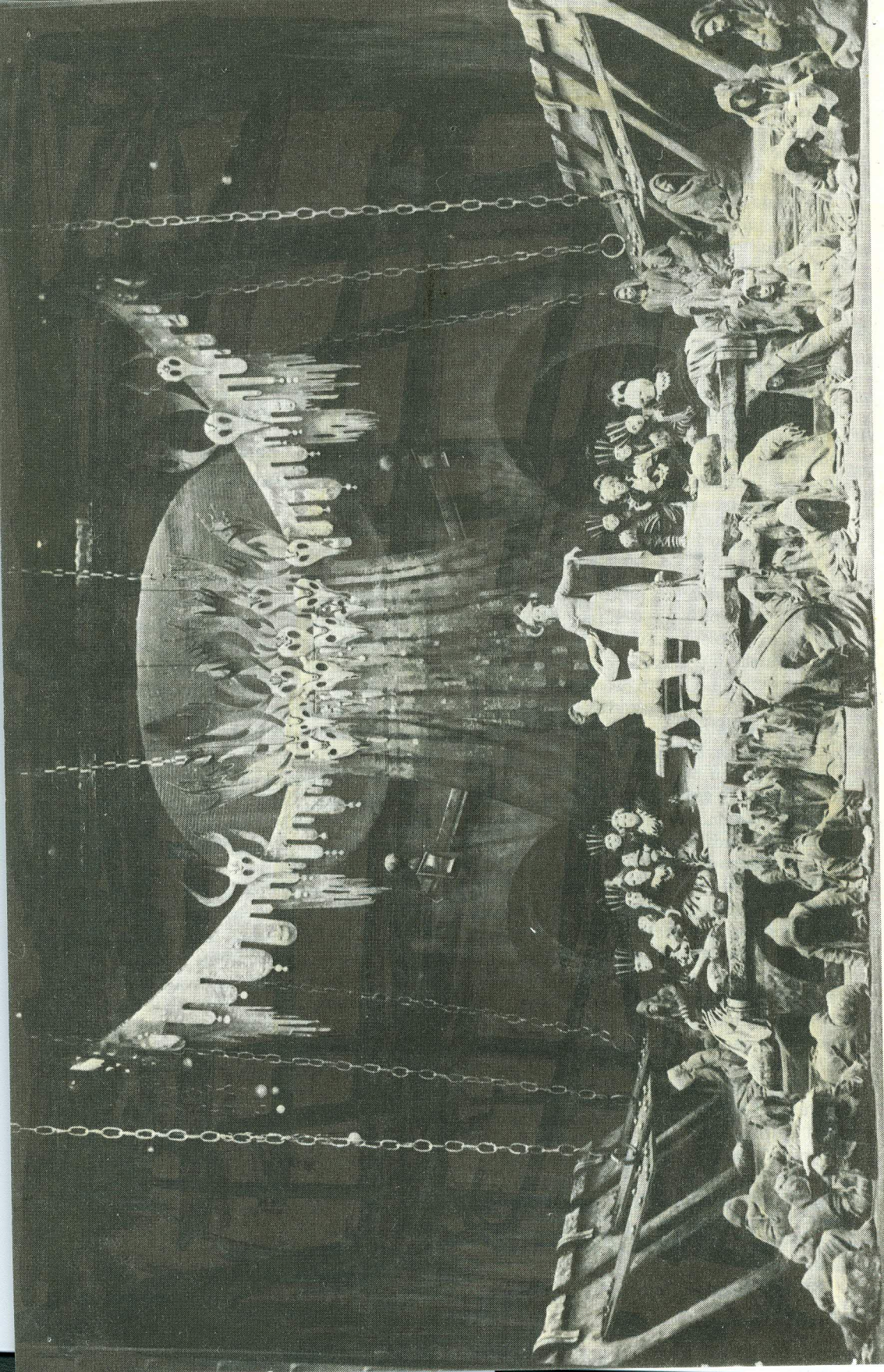
Lavastaja Arne Mikk on selleks ühtlustamiseks valinud üsna lihtsad vahendid. Järjekindlalt ja nimme on ta püüdnud ähmastada numbrite piirjooni sellega, et aaria ajal tulevad sisse järgmise stseeni tegelased, enamasti ilma sisulise põhjendusega. Laulja jääb sageli lavale nagu järjekorda oma aaria algust ootama (tegemist võib olla ka ebatäpsete sissetulemistega). Kahjuks ähmastub sellega ka kontrast aariates kehastunud hingeseisundite vahel, mis on teose väljendusvõime põhialus. Paljud aariad on püütud «täis lavastada» aariasse mittepuutuva askeldamisega. Nii on ülekarune Ruggiero ja Bradamante suhtlemine Oberto I vaatuse aaria ajal või Alcina-Ruggiero arusaamatu tummstseen Morgana II vaatuse aarias. Ilmne maitsevääratus on Morgana ja Oronte «stseen padjakestega» III vaatuse algul, mis võiks hästi sobida mõnda rahvusromantilisse laulumängu. Groteskna mõjuvad Bradamante II vaatuse kätemaksuaarias kaks korda kiretult üle lava jalutavad võluriigi sõdurid. Lausinetu on Alcina ja Ruggiero armatsemine I vaatuse alguses, selline naturalism Händeliaegse vihjete-pilkude rafineeritud kunsti asemel mõjub eemaletõukavalt. Või peetakse nüüdisaegset publikut nii allakäinuks, et vaid amelemine suudab tema jaoks armunaudingut märkida? Omal kohal on Ruggiero tinglik võitlus Alcina sõjaväega «Tiigriaaria» ajal, kahjuks ei suuda aga vaataja neid sõjamehi selleks ajaks enam tõsiselt võtta. Enamjaolt mõjub tegutsemine laval siiski mitte teise plaanina, vaid lavastusliku mürana, mis segab keskendumast peamisele — aariale. See, mis pidi suurendama teose väljenduslikkust, hoopis vähendab seda.

Nüüd oleks ülekohtune märkimata

jätta mitut ilusat misanpstseeni. Sisutäpne on pildivahetus aarias «Ah, ränk piin» (II v), mille bravuurse keskosa laulab Alcina kõrgel lavapodiumil oma sõjasalga keskel. Kohavahetus rambist podiumile ja tagasi toimub mitmes pikemas aarias, mitte aga alati põhjendatult. Ka on koht podiumil laulja jaoks akustiliselt väga halb. Efektne on võlurni hävitamine (juhul kui tulevärk tööle hakkab) ja finaali. Teravmeelse lavatriki, Alcina kadumise oma «kestast», võiksid näitlejad paremini välja mängida — praegu koristatakse tühi kest lavalt sellise enesestmõistetavusega, et kuninganna hukku vaevalt märgata võib. Üks detail jääb finaalis arusaamatuks — kauni lavaseade keskpunktis, otse päikese taudal, troonib Melisso, visuaalselt ehk küll kõige sobivam sinna, aga sisuliselt üldse mitte.

Barokk on oma väljenduse põhikomponentides äärmiselt tinglik ja teatraalne. Ooperistruktuuri esmapilgul häiriv skemaatilisus peaks mõtestuma läbi lauljate loodud eredate karakterite ning sümboliheda, assotsiatiivse lavastuse. Selle poole on jõudumööda püüeldud, lavastaja ja kunstnik on otsinud huvitavaid detaile, mis laiendavad sisuruumi ja lisavad mõtteseoseid, jäänud aga poolele teele pidama. Mitu väärt kujundit kaotavad hooletu kohtlemise tagajärjel sisulise kaalu. Kõige enam on kahju laval ukerdavatest hallidest kogudest. Kes nad on? Teksti põhjal võluvangis rüütliid-seiklejad. Miks pole neis aga kübetki väärikust ei enne ega pärast vabastamist? Pigem on nad mõtestatud türannliku valitseja ikkes vaevleva rahvana ja peaksid sellisena kandma teose põhiideed. I vaatuse algul laulavad nad koos õukondlastega ülistuslaulu Alcina õnne ja vabaduseriigile. Täpsema kujutusviisi korral oleks loodud suurepärase eht-händellik irooniline stseen, see võimalus on siiski käest lästud. Kujund oleks tugev, kui temaga säästlikult ümber käidaks. Paraku lahjeneb ta vaatajate jaoks ära, sest liiga sageli jõuavad nad nende üle muiata ja kaasa tunda mitte niipalju kujutatud vangidele kui ooperikoori liikmetele. Selle motiivi kaudu on ooper lähendatud kangelas- või pääsmisoooperile. Selle sünnitas valgustusajastu, mille vaim polnud Händelilegi võõras, pärast







meistri surma. Baroki ajal vastas sellele lunastusoooper, mis avaldas end sageli antiigi- või muinasjutu ainestik. Siit lähtuv sisuline dimensioon, mis Händeli juures pole küll enam enesestmõistetav, jääb kasutamata.

Paljud sümboliks väärtustatud detailid mõjuvad laval üsna kummaliselt. Melisso toob Ruggierole sõjarüü, see käib Melisso aaria ajal millegipärast käest kätte ja jääb pärast tükiks ajaks lavale vedelema. Võib küll mõista, miks Ruggiero toob II vaatuses Alcinale peegli, ent miks Alcina selle hiljem Obertole ulatab? Vist küll ainult selleks, et ta selle lavalt minema viiks. Teinegi kord on Oberto rekvisiidikandjaks tehtud — miks peab Ruggiero just temalt võlukilbi saama?

Lavakujunduse ülesanded on barokkooperis suuremad kui mis tahes teise stiili puhul<sup>2</sup>. Eriti peaks ta fantaasiast pulbitsema muidugi muinasjuttooperis, temast peaks lähtuma kogu lavastuse visuaalne külg. Misanstseen peaks siin toetama kunstnikutööd, mitte vastupidi, nagu tavaliselt. «Alcina» kujundus on väga ilus, puudu jääb aga nii visuaalsest kui ka semantilisest aktiivsusest. Tehissuits laval ja üks väike plahvatus ooperi lõpul ei suuda tänapäeva vaatajat kuigivõrd üllatada ega luua vajalikku müstilist atmosfääri. Muidugi, olgem ausad, «Estonia» lavatehnika ei kannata välja võrdlust barokiaegsega ning ranged tuletõrje-eeskirjad on võtnud pürotehnikutel leiva käest. Nii lavastus kui ka kujundus toovad «Alcina» meie ette lihtsalt muinasjutuna, andmata tegelaskujudete ja situatsioonidele sügavamaid tähendusi ning laskmata tal saada selleks, mis barokkooper oli ja nüüdki olla võiks — kaasajateemaliseks allegooriaks.

Levinud võte, millega kõikjal maailmas barokkooperit vaatajale suupärasemaks tehakse, on rohkete kupüüride sissetoomine. Agedaimadki teosetruuduse rüütlid on pidanud möönma, et muusikaline struktuur pole Händeli ooperites nii tugev kui oratooriumides ja üldiselt

sallitakse ooperistseenide lühendamist. Liiatigi arvestagem, mis toimus Händeli-aegses teatris: ooper oli meelelahutus, publik jalutas etenduse ajal ringi, jutles, einestas; tänapäeva vaataja ootab kahtlemata kontsentreeritumat etendust. Sagedasti lühendatakse ka pikka *da capo*-aariat, eriti kui selle keskosa on suhteliselt lühike ja pakub pikale korduvale põhiosale vaid tühist kontrasti. Sel puhul esitatakse vaid põhiosa, jättes ära keskosa ja *da capo*. Ja just siin on «Estonias» kohati liiale mindud. ABA-skeemis aaria on siiski Händeli ooperi struktuurne põhialus, meil kõlab lavastuse 23-st aariast praktiliselt lühendamata aga vaid 7, 14 aariat on tehtud üheosalisteks, mõnes seda ainsatki kärpides. Kolmeosalisi aariaid saavad laulda ainult Alcina (4), Ruggiero (3) ja Bradamante (2), seega on tegelikult vähendatud ooperi peategelaste arvu kolmele, kõik ülejäänud osad jäävad episoodilisteks. Eriti kahju on Oberto aariatest ja Bradamante III vaatuse aariast, mis lõpevad enne, kui neid õieti tähelegi paneb, lõhkudes niiviisi etenduse loomulikku rütmi. Siiski pole siin küsimus ainuüksi lavastaja või muusikalise juhi kontseptsioonis — nii mõnegi aaria puhul tekib kartus, et laulja ei suudaks seda lühendamata kujul lõpuni laulda.

Etenduse praegune vokaalne tase peaks tõsiselt mõtlema panema meie laulpedagooge. Näib, et lauljaid koolitatakse liialt kitsa amplituuda jaoks ning häälelt kergelt liikuvust nõudev barokkajastu laulutehnika on üks neist katsumustest, milleks enamik lauljaid valmis ei ole. Ühelegi lauljale ei oskaks ette heita pealiskaudset suhtumist oma ülesannetesse — iga partii tagant kostab tõsist ettevalmistust. Hädad on nimelt koolilist laadi ja seotud muidugi ka vähese praktikaga selles stiilis. (Allakirjutanu pole kuulnud Voldemar Kuslapit ja kuuldavasti õige tublisid Alo Ergmat ja Rauno Tagelit.) Grammatilises mõttes on partiid stiilsed ja kaunistatud toredate improvisatsiooniliste kadentsidega. Komistuskiviks saavad aga virtuosset tehnikat nõudvad kiirliikumised ja passaažid, mis ühtedel sulavad kokku kohmakaks forsseeritud glissandoks, koloratuursopranid libisevad neist aga pealiskaudselt, vajaliku täpsuseta üle, jättes

<sup>2</sup> Vt selle kohta näiteks TMK 1986, nr 1, lk 96.





Ruggiero — Leili Tammel, Alcina — Margarita Voites.

nad fraasiliselt liigendamata, muusikaliselt väärtustamata.

Siiski on mitu väga meeldivat erandit. Tenorite hulgas paistab täpse ja puhta hääleandmisega silma debütant ooperilaval Mati Kõrts (siit ka soov kuulda Oberto aariaid pikemaina). Tehnilistest raskustest on üle Leelo Talvik, kes on loonud Bradamantena ka toreda karakteri. Kõlaliselt ei pääse ta siiski mitte alati vajalikult mõjule. Lavastuse suurim saavutus on aga Leili Tammeli Ruggiero. Arvan, et ta pakub tähelepanuväärse lahenduse kastroadiosade asendamise klassikalisele probleemile. «Estonias» on proovitud mõlemat levinumat väljapääsu — asendamist metsosopraniga või partii oktavi võrra madalamale transponeerimist bassile (kolmas, kõige riskantsem ja luksuslikum võimalus, kontratenori kasutamine, ei tule meil kõne alla). Võrdlus on huvitav. Metsosoprani puhul on pinged orkestri ja hääle vahel õigemad, aga ka mänguliselt mõjub Tammel paremini, isegi mehisemana kui lüürilisem ja passiivsem, Alcina võlujõust rohkem «ära tehtud» Tarmo Sild. Leili Tammel on

vokaalpartiist täiesti üle ja suudab Ruggiero karakteri varjundid mitte ainult välja mängida, vaid ka välja laulda. Kuulus «Verdi prati» («Haljad aasad») saab ooperi lüüriliseks kõrgpunktiks ja üks õhtu muusikalisi maiuspalu on ka III vaatuse «Tiigriaaria».

Raskeim ja vastutusrikkaim on nimi-tegelase, võluriigi kuninganna Alcina osa, mida dublandita täidab Margarita Voites. Seda rolli on võrreldud Mozarti Oökuningannaga, ta on aga hoopis mahukam ja keerulisema karakteriga. Alcina pole mitte ainult rafineeritud ja valelik naistürann, vaid hetketi ka lihtsalt naine. Lüüriline joon tulebki Voitese lahenduses eriliselt esile ja II vaatuse aaria «Ah, ränk piin» on ikka saanud üheks etenduse muusikaliseks kõrgpunktiks. Tema seitse aariat pole küll kõik jäänud täispikkadeks, ent annavad siiski lauljannale päris tõsise koormuse, eriti I vaatuses. Paraku ei anna vokaalne teostus just dramaatilistes numbrates prima-donna mõõtu välja. Eriti «õhukeseks» jääb II vaatuse finaali, ooperi ainus *conciato*-stseen koos kuulsaaariaga «Ombre pallide», mis peaks olema teose dramaatiliseks kulminatsiooniks. Lõpuks hämmastab veel, et sellise klassi laulja ei suuda etendusest etendusse vältida häirivaid tekstieksimusi.

Kujunduselt ja seadelt pakuvad suuri-mat silmailu balletinumbrid. «Alcina» on Händeli balletirikkamaid oopereid ja seda prantsuse (ballett-)ooperi eeskujul, kus tants oli sel ajal lavastuse orgaaniline osa ja mitte divertissement. Erilisena jäävad meelde tantsijate kaunilt ajastusse stiliseeritud kostüümid.

Muusikaliselt nii ergast ja huvitavat, tõeliselt head orkestrimängu nagu «Alcina» esietenduse ajal pole «Estonias» juhtunud varem kuulma. Oli tunda tavalisest põhjalikumast ettevalmistusest ja erilist elevust. Meie oludes pretседenditu on kas või seegi, et akadeemiline kollektiiv esitab barokkmuusikat, tegemata pidevalt jämedaid noodilugemise vigu. (Kõlaga see pealegi komplimendi kohta ramedavõitu, ERSO näiteks pole selle tasemeni veel jõudnud.) See tähendab ka huvitavalt väljatöötatud fraasiliigendust kõigis partiides, stiilseid kaunistusi, õhulist ja aktiivset mängumaneeri jne. Kõige selle eest tänu Paul Mägile!



Pillimeeste poolelt tahaksin eraldi ära märkida Ivo Sillamaa tundlikku ja fantaasiaküllast tšembalopartiid, mis ei toeta lauljat mitte üksnes harmooniaga, vaid lisab ka omalt poolt karakteri, ja mille aktiivne pulseerimine on orkestristki hästi kuulda. Kui orkestris miski segas, siis ehk mõni üksik sisutühjaks jäänud maneer, nagu pikendatud pausid I ja II vaatuse avamängudes.

Seda kurvem on tõdeda, et juba enne kümnendat etendust oli suur osa sellest ilust lagunenu. Ja loomulikult lendab nõrdinud kriitiku esimene kivi orkestrirauku — laiskade ja mugavate muusikatükiteoste hulka. Ent milles siiski asi? Miks see muusik ei mängi paremini? Ta ju näitas, et ta võib! Lehest oleme saanud lugeda välismaiste, ohtlikult teravakeelsete kriitikute lausa ülivõrdes kiitust meie ooperi muusikalise taseme kohta. Satun päris segadusse: kas olen mina nii provintslikult piiratud, et ei märka seda taset? Või on jälle akustika süüdi? Sealt kostab aga sagedasti sellist praaki, mida ükski akustika ei varja! Vastus on lihtsam — enne külalisesinemisi antakse muusikutele võimalus teha teostega proove, reaetenduste (milline sõna!) puhul pole see kunagi kombeks olnud. Niisiis olid «Alcina» viimased proovid septembris, edasi on pakutud seda, mis meelde on jäänud või mida dirigent parajasti suudab välja pigistada. Ühelt poolt lõhnab selline tööviis publiku petmise järele, teisalt peaksid selle vastu aga võitlema muusikud ise — kuulaja süüdistab ju ikka ainult neid! Praegu neil lihtsalt puudub võimalus oma tööd korralikult ja südamega teha. Baroki muusikaline keel on sedavõrd spetsiifiline, et orkester, kes sellega esmakordselt (sellises situatsioonis) kokku puutub, ei suuda loomulikult proovidel saavutatud taset igal etendusel (1—2 korda kuus, teistel öhtutel muus stiilis muusika) taasluua. Vahest oleks «Estoniaski» võimalik proovida tööviisi, mis maailma paljudes ooperimajades on tavaline — pärast prooviperioodi tihedalt etendusi, seejärel pikema vaheaja järel uued proovid ja uued etendused. Ehk oleks siis meilgi sagedamini võimalus oma ooperitrupi kõrget taset nautida!

Ja ometi, kogu kriitikale vaatamata, pole põhjust «Alcinat» aia taha arvata.



Morgana — Eve Tasa.

H. Saarne fotod

Niisama vähe kui oleks põhjust loota esimesest kokkupuutest nii kapriisse organismiga nagu barokkooper kohe kõigiti väga head tulemust. Juba ainuüksi saadud kogemus on hindamatu, ning publiku suur huvi toeks, jääb soovida vaid peatset järge «Alcinale». Kindlasti enne, kui see kogemus mälus lahjeneb.