

Ooperi nelja sajandi taguse sünnidaatumi määratlemine sarnaneb vana muusika interpreteerimisega — täpne ja sõnasõnaline teksti järgimine võib viia valede järeldusteni, kui lugemisreeglid tundmata. Ooperikunsti sünni loetakse Jacopo Peri ja Ottavio Rinuccini "Daphne" ettekandmisest Firenzes Jacopo Corsi palees 1597. aasta karnevali ajal, teos ise pole säilinud. Ent aastaarv 1597 pole siiski täpne, kuna Firenzes ja paljudes teisteski Euroopa linnades ei alanud uus aasta (kuni aastani 1749) mitte 1. jaanuaril, vaid 25. märtsil — kuu pärast karnevali lõppu. Seega langeb 1597. aasta karnevaliaeg meie kronoloogia järgi 1598. aasta veebruar. Esimene säilinud ooper — Peri "Eurydike" (Rinuccini tekstile ja Giulio Caccini lisandustega) — pärineb aastast 1600.

KRISTEL PAPP

ORPHEUS OTSIB OOPERIT



Fotodel stseenid Arne Miku 1997. aastal Estonia Talveaias EMA ooperistuudio tudengitega lavastatud kompositsioonist "Igavene Orpheus" Caccini, Peri, Monteverdi-Orffi, Haydni, Glucki ja Offenbachi muusikaga. Orpheus Maila Plooman.

Quinci a dirvi d'Orfeo desio mi sprona ...
Sest nüüd on mul soov rääkida teile Orpheusest...

(Claudio Monteverdi "Orpheus"
Alessandro Striggio libretole,
1607; proloog)

Orpheus otsib ooperit, kus laulda. Enne oli teisiti — ooper otsis teda. Õigemini *dramma per musica* või *dramma in musica* või *favola in musica* — sõna "ooper" ei kasutanud veel keegi. Miks muidu üldse draamat lauldakse, kui seal pole Orpheust? Või Arioni. Või jumal Apollonit, kelle eest põgenemisel muutub Daphne loorberipuuks.

Orpheus astub mööda ärkavat Firenzet ja otsib ooperit. Ta saabus rongiga Santa Maria Novella jaama ja käis juba Santa Maria Novella kirikus, seisatas ühel hauaplaadil, millele oli suurte tähtedega kirjutatud JACOPO PERI. Neli sajandit tagasi oli Peri koos Caccini ja Rinucciniga nende seas, kelle arutlustest ja katsetustest sündis *dramma per musica*, mida nüüd üldiselt ooperiks nimetakse. Aga kas ooper on veel olemas?

Poesia: Io terminata ho già la poesia.

Musica: Io le musiche note.

Architettura: Io gli artifici / delle machine, e solo / mi resta di provar d'Amor un volo.

Poesia: Mul on tekst juba valmis.

• Muusika: Ja minul muusika.

Arhitektuur: Minul masinate eriefektid, ja mul jääb proovida veel ainult Amori lendu.

(Pietro Francesco Cavalli "Xerxes"
Nicolò Minato libretole, 1654; proloog)

Oper XX sajandi lõpul

Õieti tuleks eristada: ooper kui teos, ooper kui institutsioon, st ooperiteater, ja ooper kui ooperilavastus.

Ooper nüüdisajal on probleem. Loomulikult oopereid kirjutatakse ja — mis on vist küll sama tähtis — tellitakse (tellijatest võiks nimetada näiteks Müncheni biennaali ja meil NYFD-festivali). On jäänud mulje, et neis püütakse ooperile nii ette heidetud tinglikust pigem rõhutada, oma huvides ära kasutada, ooperit justkui eri elementideks lahutada ja publikule näidata. Teatraalsus, mis oli omane ooperi sünniajale renessansi ja baroki piiril, jääb ikkagi alles, ja ka koost lahtivõetud elemendid jõuavad vaataja muljes ühistoimeni. Võimalusi ooperižanri teisenemiseks on tegelikult ju rohkesti.

Ent sellega on seotud ka üks kriitiline küsimus tekstist, st sõnadest muusikas. XX sajandi ooper arvestab paratamatult sellega, et vaataja saab tekstist aru. Klassikalised näited: Bergi "Wozzeck" ja "Lulu", hilisemast Ligeti "Le grand macabre" ("Vägev vikati-mees"). Kui muusika ongi harjumatuile kõrvadele väljakannatamatult dissonantne, lei-dub sellele põhjendus süzees, tekstis. Me peame teksti välja kuulma, et aru saada. Muidugi võib esineda ka täiesti vastupidist: tähtis on sõnade kõla — häälikud, silbid jms, eksperimenteeriv visuaalne külg, ent mitte tekst, lugu ja karakterid.

Meie ajale tunnuslik sõna devalveerumine puudutab ka ooperižanrit. Ooperi sündides oli olukord teine. *Dramma per musica* kuulamisel nauditi poeetilisi metafoore, müütiliste sümbolite ja kaasaja filosoofiliste vaadete ühendamist. Ooperi edasisel teel õukonna pidusaalist avalikku ooperiteatrisse (esimene ooper-komertsettevõtte asutati 1637. aastal Veneetsias) lisandus kõrgetele arutlustele publiku robustsema poole meelt lahutavaid nalju. XVII sajandil oli ooper Itaalias uus ja moodne nähtus, mis varjutas sõna-teatri täiesti, keegi ei tulnud selle peale, et muusikasse pandud draamast ei peakski aru saama. Tõsi küll, vaatajad said osta enne etenduse algust libreto ja lugesid selle endast-mõistetavalt stseen stseeni järel läbi. Mütoloogiliste ja ajalooliste süzeede varjust leiti hõlpsasti üles kaasaegsed karakterid ja sündmused.

Tänapäeva publik on harjunud, et ta ooperitekstist suurt aru ei saa. Oodatakse tavapäraseid süzeekäike, mis tegelikult pärit XIX sajandi ooperist, klišeeks muutunud tegelaskujusid ja situatsioone. Mis ooperis t e g e l i k u l t toimub ja miks, pole oluline.



Orpheus ja fuuriad.

Laseme oma kõrvu hellitada kaunitel tunde-rikastel meloodiatel, härdume surevast kangelanast ja õnnetust armastusest — see ongi ooper?

Poesia: / ... / ma lasciami osservar se le parole / della seconda strofa / s'aggiustano alle note.

Poesia: / ... / aga las ma vaatan, kas teise stroofi sõnad sobivad muusikaga.

(Cavalli "Xerxes"; proloog)

Originaalkeel või tõlge?

See küsimus seostub eelneva arutlusega. Originaalkeel või tõlge — neid ei pruugiski ju vastandada. Ehkki ideaal eeldab sõnadest täielikku arusaamist, heli ja sõna koosmõju, võib võõrkeelse teksti esitamine muutuda tähenduslikult süiski mõistetavaks, kui, vabandust, tegijad ise sellest aru saavad, kui lauljad jälgivad fraasi mõtet ja mõttenüansse, mitte ei laula lihtsalt sõnu. Kahjuks on sügenenud liik lavastajaid, vägagi nimekaid, kes täie rahuga teatavad proovis: "Publik ei saa tekstist niikuinii aru, nii et pole ka tähtis, kas minu lavaline tõlgendus on mingilgi moel argumenteeritud tekstiga või muudab selle absurdseks." Hiljuti olevat nõnda väitnud midu arukas ja andekas Peter Konwitschny Leipzgis Puccini "Boheemi" lavastades. Siin on vist küll tegemist lihtsalt laiskuse ja hooletusega, mitte geniaalse kontratõlgendusega (mis oleks täiesti aktsepteeritav kui argumenteeritud vastandloogika). Selline suhtumine räägib vastu ooperi olemusele, mis — tuntud tõde — tahab hõlmata

eri kunstiliikide koosmõju. See, et publik niikuinii aru ei saa, ei tohi olla lähtepinnaks.

Ooperilibreto tõlge on omaette looming, mis ei saa silmas pidada ainult kõrgpoeesia nõudmisi, vaid lootus maapealsemaid asju, nagu näiteks hääliku lauldavus ja väldete sobivus rütmiga. Kui mingi ooperi tegelased laval ootavad ja loodavad, siis oleks kummaline neid sõnu tõlkes vältida. Sõna devalveerumine on meie, mitte lavakangelaste probleem. Iga publiku seas on inimesi, kellele ootus ja lootus enam midagi ei tähenda, siis saab nende kõledale eksistentsile ainult kaasa tunda. (Muide, XX sajandi üks avangardsemaid oopereid kannab pealkirja "Ootus", autoriks keegi Schönberg...)

La Musica: Io la Musica son...

Muusika: Olen Muusika...

(Monteverdi "Orpheus"; proloog)

Head libretistid ja head tõlkijad on alati arvestanud ooperi sunkretismiga ja sellega, et ooper on teatriteos ja sünnib teatris, etendusel. Ehkki kogu eespool öeldu on rõhutatud teksti olulisust, oleks rumal teksti ooperitervikust eraldi välja kiskuda, jättes kõrvale muusika ja teatri. Wolfgang Amadé Mozart, keda mõnedki ooperiuurijad peavad tänapäevase muusikateatri rajajaks, toonitas, et "ooperis peab poeesia tingimata olema muusika kuulekas tütar". Tema draamanärv

Bakhandid Offenbachi operetist "Orpheus pürgus".



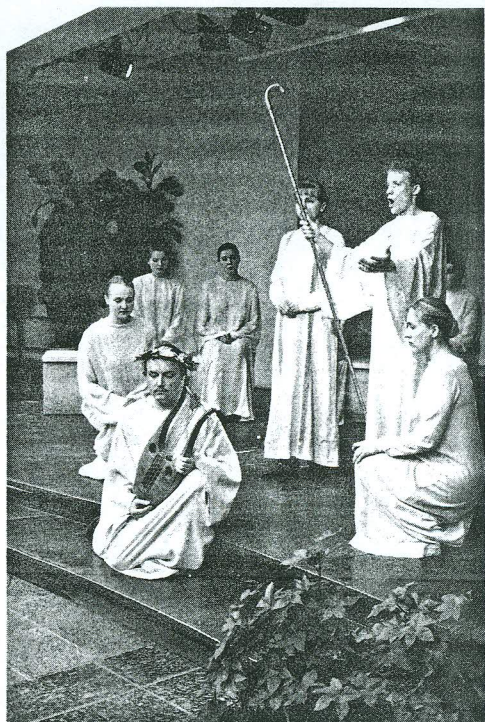
tabas eksimatult, kus on libretos vaja teha kärpeid, kus tegevushoog takerdub, kus puudub retsitatiivi puänt, kus libretisti ilukõne paneb muusika lohisema. Tekst peab jätma muusikale ruumi, et muusika omakorda saaks anda tekstile avaruse (allteksti, mitmeplaanilisuse — ükskõik kuidas seda nimetada). Ooperiajaloo on olnud võrratuid poeete-libretiste — alates algaegade Ottavio Rinuccinist (lõike ta 1600. aastal loodud "Eurydikest" — mille põhjal kirjutasid ooperid Peri ja Caccini — imetles ja kasutas veel Haydnigi 1791. aastal) ja lõpetades Lorenzo da Ponte ja Hugo von Hofmannsthaliga, aga nendegi oopused on kujunenud koostöös heliloojaga. "Kõige parem on see, kui saavad kokku hea helilooja, kes mõistab teatrit ja on võimeline ise midagi visandama, ja osav poeet nagu tõeline fooniks..." (Mozart).

Wagnerit peetakse vahel teksti ainuvalitsemise pooldajaks, ent see on ühekülgne liialdus. Kui väga ta oma muusikadraamade tekste ka nautis ja neid meelsasti ette luges, siiski olid mõlemad, tekst ja muusika, vahendiks muusikadraama sünnil. Tähtis oli nende kogumõju laval. Praegune angloameerika ooperoloogia rõhutab väsimatult, et ooperit käsitledes ei tohi kunagi unustada, et ooper kuulub lavale, et teda esitatakse, et ta on helisev ja nähtav žanr. Kreekakeelne sõna *drama* tähendab tegevust, itaaliakeelne *opera* — tegevusi, töid, teoseid. "Ooper on laulmine, mida saadab lavategevus", ütles inglase Purcell. Teada olevalt esimesed tegevusjuhised pärinevad helilooja Marco Gaglianolt, kes kirjutas 1608. aastal Mantua hertsogi tellimusele ooperit "Daphne" (Rinuccini libreto). Pikka aega tegelesidki ooperi lavalettoomisega heliloojad, libretistid või koreograafid. Lavastaja amet tekib XVIII ja XIX sajandi vahetusel. Meie looja sajandi teist poolt on ooperiteatris kombeks nimetada Lavastaja Ajastuks — niisiis saabus see muusikateatrisse hiljem kui sõnateatrisse.

"Ei ole midagi lihtsamat

kui lavastada ooperit!"

Nii väitis Berliini draamalavastaja Frank Castorp pärast oma esimest kogemust ooperiteatris. "Kõik on ette määratud libreto märkide ja muusika poolt — ja lauljad on ka huvitatud sellest, et publikule võimalikult rohkem silma jääda, eeslaval laulda. Neid natuke siia-sinna liigutada — see on lihtne! Mul kulub ainult kolm nädalat, et seal midagi natuke "arranzeerida". Suurepärane viis kiiresti raha teenida! Muidugi, ooperiga tegelemine ei ole sõnalavastaja jaoks nii väarikas



Stseen Peri ooperist "Eurydike": Orpheus — Aivar Kaldre, Karjus — Indrek Jurtšenko.

kui draamatüki lavalettoimine, nii et selles mõttes on ooperiga tegelemine tagasimine. Aga finantsiline külg korvab kõik!"

— See pole mitte ainult küüniline eneseavaldus, vaid — hoopis hullem — ooperikunsti täielik mittemõistmine. Kui räägitakse ooperi kriisist või ooperi surmast, siis niisuguste mõtteavalduste valguses võiks sellega nõustuda. Ilmselt on ooperiteatrid (ooper kui institutsioon) ise süüdi, et lähevad pealiskaudsuse ja vabrikuliku kitsi teed (lavastuste vorpimine ilma igasuguse süvenemise ja taotlusteta). Kui on rikkad teatrid, on võimalusi kunstipretensioonidega kitsiks (enamik *Metropolitan Opera* ja Moskva Suure Teatri lavastusi, mujalgi näeb neid jälle rohkem ja rohkem). Tsiteeritud Castorp poetas ajaleheintervjuus ühe tõetera: "Kui ma aktspeerin ooperiteatris valitsevaid võimusuhteid, siis on mul vaja muusikal ainult voolata lasta." Peaasi — mitte midagi muuta, mitte midagi nõuda.

Kunstnik või draamalavastaja ooperit tõlgendamas on olnud siiani ikka viljastav ja uusi perspektiive loov nähtus. Meenutagem Luchino Visconti töid, Franco Zeffirellit, võrratut Jean-Pierre Ponnelle'i, Peter Sellarsit, Patrice Chéreau'd, alati põhjalikult analüüsi-

vat ja süvenevat Peter Steini või klassik Felsensteini. Väga hinnatud Peter Mussbach on psühholoog. Viimaseil aastail on siiski ka probleemseid juhtumeid *à la* Castorp, mis, nagu öeldud, kasvavad välja suuresti ooperiteatrite enda suhtumisest. Need lavastajad jäävad peale kõige muu hätta sellega, mis on heas ooperilavastuses möödapaäsmatu — tegelaste suhete väljamängimisega. Vaataja võib olla alguses tüdinenud sellest, et tegelane seisab (või, minugi poolest, askeldab) justkui isoleerituna laval, laulab midagi trafaretsete liigutuste saatel (keegi ei saa niikuinii aru, mida) ja lahkub (või sureb). Ent seejärel vaataja kahjuks harjub ja arvab, et see ongi ooper. Rõhutaksin: ma ei nõua ülepingsutatud tegevuslikkust, sebmist sebmise pärast, küll aga olen veendunud, et ooper vajab tegelaste suhete väljalavastamist ja -mängimist, ja seda on võimalik saavutada ka



Viiuldav Orpheus Juhan Tralla.
Harri Rospu fotod

visuaalselt staatiliste lavastuste puhul, ka siis, kui akustika surub lavastaja ja lauljad väga kitsastesse raamidesse. Unustamatu näide selles suhtes oli 1996. aasta Salzburgi festivalil Beethoveni "Fidelio" lavastus (lav Herbert Wernicke) suures festivalimajas ja selle alg-

variandi "Leonore" minimaalselt lavastatud kontsertesitus (dir John Eliot Gardiner). Huvitavamaks, elusamaks ja teatripärasemaks osutus Gardineri dirigeeritud kontsertesitus! Just suhestamata lavastused viivad ooperi sageli tagasi oratooriumi piirimaile. Ja koor on mõistagi lihtsalt dekoratiivne element. Keerulise ooperifinaali lavastamisel tundub oratooriumlikkus kerge väljapääsuna. Mis rääkida keerulistest — vahel ei saada hakkama kolmegei tegelasega. Teos — ooper — jääb avamata, järelikult ooperit ei toimu. Või vahepealne aatomijaamade ja -katasroofide hullus: iga ennast vähegi modernseks pidav lavastaja kandis ooperi tegevuse üle aatomielektrijaama. Ei ole siis imestada, kui Salzburgi "Madame Butterfly" nimilauljanna nõuab lepingusse punkti, et "Butterfly" tegevus ei tohi toimuda aatomijaamas.

Vahel paneb hämmastama, kuidas asjad ununevad. Suur tõus ooperirežiis 1960—1980 (kõik nimetatud ooperilavastajad pluss Götz Friedrich, Joachim Herz, Harry Kupfer, Ruth Berghaus) on asendunud tusameelse ootajaga. Vähene süvenemine, aine mittetundmine, põhjendamatus, tegelaste suhestamatus ja kujundivaesus hakkavad nullima kuuekümnendate-kaheksakümnendate saavutusi. Mõned hajutavad neid ise, näiteks Sellars oma viimaste lavastustega (Ligeti "Vägeva vikatimehe" ebaõnnestumine Salzburgi festivalil). Loomulikult on positiivseid näiteid, nagu David Pountney Londonis või Johannes (Walteri poeg) Felsenstein Dessaus, rääkimata Peter Steinist ja Götz Friedrichist.

Orpheus jääb ootama

Orfeo: Dove, ah, dove te 'n vai / Unico del moi cor dolce conforto?

[- - -]

Qual bene or piü m'avanza / Se fuggi tu, dolcissima Speranza?

Orpheus: Kuhu, ah, kuhu lähed sa, mu südame ainus magus trööst?

[- - -]

Mis hea veel mulle jääb, kui ka sina, magusaim lootus, paged?

(Monteverdi "Orpheus"; III vaatus)

Orpheus sammub mööda Firenzet ja otsib ooperit. Ta käib ka Arno jõe teisel kaldal Pitti palees, kus 1600. aastal esitati Medici pulmapeoks Peri "Eurydiket" Caccini lisan dustega. Nüüd on ta tagasi vanas linnas, istub Santa Croce kiriku trepil ja mõtleb järele.

Orpheus haarab lüüra...