

VERDI „SIMON BOCCANEGRA” – TEOS ERINEVATE MUUSIKALISTE HOOVUSTE RISTUMISTEELT

KERRI KOTTA

Giuseppe Verdi ooper „Simon Boccanegra”. Dirigent: Arvo Volmer. Solistid: Raimo Laukka (Soome Rahvusooper), Badri Maisuradze (Moskva Suur Teater), Oksana Dyka (Ukraina Rahvusooper), Leonid Savitski, René Soom, Mart Laur, Vladislav Horuženko ja Ülle Tundla. Rahvusooper Estonia sümfooniaorkester ja ooperikoor. Ooperi kontsertettekannet 15. märtsil 2008 Estonia kontserdisaalis.

Carl Dalhausi parafraaseerides võib XIX sajandi muusikast rääkides tuua põhimõtteliselt välja kaks erinevat mõtlemise tüüpi, mida ma siin nimetaksin tinglikult horisontaalseks ja vertikaalseks. Esimene on seotud Beethoveni pärandiga. Lühidalt kokku võetuna ei avaldu sellise tüübi puhul muusika sisu mitte ühes või teises konkreetses kujundis, vaid nende omavahelistes seostes. Dalhaus toob sellise muusikas mõtlemise näiteks Beethoveni Klaverisonaadi *d*-moll, *op* 31, nr 2 esimese osa alguse. Nimetatud klaverisonaadi üks peamisi muusikalisi motiive, tõusev arpedžokäik ei esine paradoksaalselt kordagi vormi n-ö eksponeerivates osades, näiteks peateemas, vaid ilmub kas sisseju-

hatuse või arendusena, seega millenagi, mis, Dalhausi sõnade kohaselt, „veel pole” või „enam pole” teose keskne vormiline üksus. Muusikalise materjali sellise manipuleerimise tulemuseks on kompositsioon, milles puudub „koht” (konkreetselt muusikalise löigu mõttes), kus teose muusikaline idee oleks kõige eredamalt artikuleeritud. „Kohta” asendab sageli keerukas muusikaliste suhete võrgustik, mis saab ilmseks teose ajalises, lineaarses, s.o horisontaalses avanemises.

Sellele vastandlikuks võib pidada n-ö vertikaalset mõtlemist. Vertikaalse kompositsiooni sisu seisneb – jällegi teemat pisut lihtsustades – n-ö hetke ilu tabamises. See ei teki mitte laialipiljatud muusikaliste kujundite intellektuaalselt virtuoossel ühendamisel, vaid teataval ajahetkel aset leidvas eri muusikaliste komponentide kuulaja tahtest sõltumatu ja näiliselt automaatsel koondumisel. Selliselt moodustunud, on nimetatud tervik mingis mõttes ajaväline, sõltumatu protsessist, mis sellise terviku tekkimiseni viis, sest kvalitatiivselt ei asu protsess ja tervik samal tasandil. Seega on selline tervik „koht” *par excellence*. Muusikas tuntaksegi sellist



Harri Rospu foto

Giuseppe Verdi „Simon Boccanegra” kontsertettekannet Estonia kontserdisaalis 15. märtsil 2008. Ees vasakult: dirigent Arvo Volmer, Raimo Laukka (Soome Rahvusooper) – Simon Boccanegra, Oksana Dyka (Ukraina Rahvusooper) – Maria Boccanegra/Amelia Grimaldi, Badri Maisuradze (Moskva Suur Teater) – Gabriele Adorno ja RO Estonia sümfooniaorkester.

nähtust n-ö ilusa kohana. Eespool kirjeldatud mõtlemistüüpide võrdkujudeks muusikateatris võiksid olla muusikaline draama ja klassikaline numbrioper.

Esimese puhul (kui ooperitegelaste sise- ja tundemaailm kõrvale jätta) artikuleerib muusika pigem faabulat, teise puhul aga pigem tüpaaže.

Kirjeldatud pinnalt Giuseppe Verdi ooperit „Simon Boccanegra“ vaadeldes tekivad kohe raskused, sest tegelikult ei näi see, nagu Verdi mõned hilisemadki lavateosed, selgelt haakuvat kummagi eespool mainitud muusikas mõtlemise tüübiga. Lavamuusikasse üle kantult tähendab see seda, et „Simon Boccanegra“ ei ole enam numbrioper, kuid samavõrd eksitav oleks seda vaadelda puhtakujulise muusikalise draamana. Ooper ei paku mõne lihtsa valemi näol ka mingit kolmandat võimalust enda lahtikodeerimiseks. See võib olla ka üks põhjus, miks teose esietendus omal ajal läbi kukkus ning miks ooperit, hoolimata selle hilisemast edust, tänapäevalgi Verdi olulisemate teoste hulgas tavaliselt ei nimetata.

Ooper sisaldab ka teisi problemaatilisi aspekte. Üheks raskesti määratavaks küljeks on näiteks dramaturgia ja muusika vahekord. Lihtsustatult öeldes: kui muusikalises draamas muusika pigem allub dramaturgiale, siis numbrioperis muusika pigem loob dramaturgiat. Verdi ooperi puhul aga kirjeldatud suhe üheselt ei toimi: ooperit viivad vaheldumisi edasi nii teksti (libreto) kui ka puhtalt muusikaline loogika. Sellest tulenevalt varieerub ooperi jooksul üsna tugevalt selle tinglikkuse aste.

Samuti ei ühenda Verdi aariat ja tegevust veel päris sellisel määral, nagu hiljem teevad näiteks veristid. Üksiknumbrid, mille piire võib selles teoses veel kohati päris selgesti aimata, on ooperi tervikstruktuuri liidetud pigem nii, et traditsioonilisele numbrile iseloomulikke jooni on isegi rõhutatud. See tähendab, et näiteks aaria kui selline funktsioneerib siin hoolimata oma (vormilisest) „defektsusest“ ikka veel dramaturgiliselt lineaarse aja peatumisena ja muusikalise arenguloogika ülimumlikkusena dramaturgilise loogika üle. Erinevalt klassikalisest numbrioperist pole aga üksiknumbri algus ja eriti lõpp

ning sellest tulenevalt ka erineva dramaturgilise printsiibi valitsemisalad (näiteks sisemonoloogi üleminek dialoogiks või tegevuseks ja vastupidi) siin muusikalises mõttes alati selgelt artikulieritud. Helilooja selline taktika asetab üsna raskesse olukorda nii lauljad kui ka dirigendi, kelle ees seisab kaks vastandlikku ülesannet: ühelt poolt lasta tekkida eespool kirjeldatud vertikaalsest mõtlemisest tuleneval tervikul, tabada n-ö hetke ilu, lasta end hetkesse „ära kaotada“, ja teiselt poolt liikuda vooluga kaasa, unustamata enese jäämist aega, protsessi. Paradoksides lahendusena on lavastajad mõnikord kasutanud sümboteid, kuid siin piiraks nende sissetoomist ooperi tegevustiku liigne realistlikkus.

Ooperi üheks problemaatiliseks aspektiks võib olla ka lihtsalt libretto, mis on omapärane segu poeetilisest ja triviaalsest, orgaanilisest ja kunstlikust, etteaimatavast ja väheusutatavast. See pole lihtne ja laiade pintslitõmmetega maalitud suurte tunnetega armastuslugu, aga ka mitte rõhutatult eneseteadlik intellektuaalne labürint, mille läbimine peaks andma puhastava katarsise. Kogu teose ühiskondlik poolus näib olevat ooperi armastusloole pigem koormaks (näiteks Fiesco vaen Simoni vastu ei vaja tegelikult ühiskondlikku mõõdet). Samuti esindavad nii Simoni tütar Maria kui ka tema armastatu Gabriele (küll enese teadmata) erinevaid ühiskonnaklasse, mistõttu ka nende armastus võiks sümboliseerida justkui ühiskondlikku leppimist, kuid käesoleval juhul kujutab ooperi teine pool hoopis ülestõusu ja selle mahasurumist. Seega näib ka üldise ja üksiku vahel valitsevat siin teatav disharmonia.

Tegelikult ei ole selge, kes üldse on ooperi peategelane. Nime järgi on selleks küll Simon Boccanegra, Genova doodž. On näha, et ta on toimekas, võimaline vajadusel käskima ja nõudma.

Samuti võib tema kohta öelda, et oma põhiolemuselt on ta pigem hea ja õilis. Kuid see on ka enam-vähem kõik, psühholoogilises mõttes jääb tema tegelaskuju suletuks. Ta näib persoonina, kes mingitel põhjustel on sattunud hargneva tegevustiku keskpunkti ja kellega seetõttu kõik ooperis toimuv on otsesemalt või kaudsemalt seotud. Teda iseloomustab pigem passiivne seotus kõige toimuvaga: doodžiks valitakse ta teiste poolt (ise ta seda sellel hetkel oma armastatu surma tõttu kohe ei tajugi). Jääb mulje, et tal puudub tugev kontroll nii enda aetava poliitika kui ka isikliku elu üle. Vaataja näeb teda erinevatele olukordadele (võib-olla küll otsustavalt) reageerimas, aga mitte neid tulemuslikult lahendamas. Ning sellisena, kuidagi juhuslikuna, ei tõuse ta teiste tegelaste seast piisavalt esile. (Kõrvalmärkusena tuleb siiski mainida, et ka mitmed teised Verdi ooperite peategelased, näiteks Othello, on sellistena pigem passiivsed ning omamoodi mängukannid teiste osaliste käes, kuid erinevalt Simonist on nad psühholoogiliselt karaktersemad ja usutatavamad.) Samas ei sobi ka teised, hoopis aktiivsemad tegelased oma suurema funktsionaalse piiratud tõttu ooperi kangelaseks, kellega vaataja suudaks end kergesti samastada; selline tegelane näib selles ooperis üldse puuduvat.

Sellise ooperi esitamine pole kindlasti lihtne. Eelkõige nõuab see äärmiselt läbimõeldud dirigenditööd. Ühelt poolt kerkivad üles vormiprobleemid, mis seisnevad vahel muusikalisel võrdlemisi kirevate stseenide kompaktselt interpreteerimises, ja teiselt poolt diferentseerimisprobleemid, mis seisnevad orkestri ja solisti(de) pidevalt teisenevale vahekorrale paindlikus reageerimises. Mulle näib, et **Arvo Volmer** dirigendina, kelle tugevaks küljeks on sümfoonilise muusika esitamine, ei valinud seda teost juhuslikult. Oma ülesandena ei

näinud ta mitte niivõrd teose teatraalsete külgede väljatoomist, kuivõrd ühtse ansambli tunnetuse ja terviku loomist. Arvo Volmeri dirigeeritud „Simon Boccanegrat“ võib kahtlusteta pidada heaks muusikaliseks üldistuseks.

Solistid moodustasid hea ja ühtse ansambli, millest keegi ei langenud sisulises ja kõlalises mõttes välja. Staari sellel õhtul küll ei sündinud, kuid heas mõttes paistsid silma mitmed esinejad. Võib-olla kõige efektsem ja teatraalsem ning seetõttu ka teistest kõige rohkem eristuv oli **Badri Maisuradze** Gabriele Adornona. Just tema tõi nii tenori kui ka armastajana teosesse kõige rohkem autentse itaalia ooperi hõngu. Kuid sümfaatne oli ka **Oksana Dyka** Maria Boccanegra *alias* Amelia Grimaldina. Ooperi ainsa peamise naistegelasena oli tema kanda võrdlemisi kaalukas ja vastupidavust nõudev osa. Oksana Dyka puhul on räägitud tema erinevate registrite ühtlusest. Samas jäi ta minu arvates (vähemalt Estonia kontserdisaali esimese rõdu keskelt kuulates) dünaamiliselt pisut harali: kui *piano* ja *forte* kõlasid hästi, siis *mezzoforte* puhul jäi kandvust mõnikord pisut väheseks. Ooperi teised tegelased, **Raimo Laukka** Simon Boccanegrana, **Leonid Savitski** Jacopo Fiescona ning **René Soom** Paolo Albanina, olid aga kõige nauditavamad mitmesugustes ansamblites, milleks muusika pakus neile ka rohkesti võimalusi.

Ilmselt ei ole tegemist ooperiga, mida hakatakse tavaliselt kohe esimesel kuulamisel armastama. Seetõttu on ka mõistetav, et teatrid selle mängukavva võtmisest sageli pigem loobuvad. Seda enam oli ooperi kontsertettekanne hea võimalus seda muusikat eesti publikule elavas ettekandes tutvustada. Ning võib-olla tuleb „Simon Boccanegra“ muusika pigem sümfooniline karakter just sellisel kõige paremini esile.