T. POPOVA

Muusikalised ŽANRID JA VORMID

T. POPOVA

MUUSIKALISED ŽANRID JA VORMID

EESTI RIIKLIK KIRJASTUS

TALLINN 1964

78
P 69

Originaali tiitel:

Т. Попова

МУЗЫКАЛЬНЫЕ ЖАНРЫ И ФОРМЫ

Государственное Музыкальное Издательство
Москва 1954

Tõlkinud *G. Toompea*

Kaane kujundanud *E. Pikk*

Noodigraafika *L. Ehala*

SISSEJUHATUS

SISUST JA VORMIST MUUSIKAKUNSTIS

Nagu teisedki kunstiharud, nii kuulub ka muusika ühiskondliku teadvuse valdkonda. Avaldades mõju kuulajaskonna teadvusele ja tunnetele, suudab muusika, samuti nagu kirjandus, teater ja maalikunst, aktiivselt mõjutada ühiskondlikku elu, võtta osa selle ümberkujundamisest.

Suured heliloojad-realistid suhtusid muusikasse kui kõrgeideelisse kunsti, kui inimeste suhtlemise võimsasse vahendisse. «Kunst on vahend inimestega vestlemiseks, aga mitte eesmärk,» kinnitas Mussorgski. Sama mõtet on korduvalt väljendanud ka Tšaikovski: «Kui ma alatasa leian olevat vajaliku kõnelda helikeeles, siis on loomulikult vaja, et mind kuulataks, ja mida arvukam, mida osavõtlikum on minu kuulajaskond, seda parem.»

Suured klassikalised heliloojad nägid heliloomingus kuulajaskonna laiade hulkade ja ühtlasi ka neid ümbritseva reaalse tegelikkuse aktiivse mõjutamise võimsat vahendit. «Muusika peab mehisest hingest tule välja lööma,» rääkis Beethoven. «E l u, kus ta ka ei avalduks; t õ d e, kui soolane ta ka ei oleks; julge ja siiras kõnelemine inimestega — selline on minu loomus, selline on minu soov,» väitis suur rahvakunstnik Mussorgski, väärnähtuste julge paljastaja ning vankumatu võitleja muusikakunsti tõepärasuse ja elulise sisukuse eest.

Iga tõelise kunstiteose sisuks on inimene ja teda ümbritsev elu, mis on edasi antud eredais emotsionaalselt veenvais kunstilistes kujundites. Suur vene revolutsiooniline demokraat N. G. Tšernõševski rõhutas oma teoses «Kunsti esteetilised suhted tegelikkusega», et «kunsti üldine iseloomulik tunnus on elu kujutamine, mis moodustab kunsti olemuse», et «ilu on elu».

Siiski pole võimalik kunstis kajastada inimest ümbritseva tegelikkuse kõiki külgi. Tõeliste kunstiteoste sisu moodustavad üksnes need inimese hingeelu ja inimeste ühiskondlike suhete, samuti ka inimest ümbritseva reaalse tegelikkuse küljed, mida on võimalik edasi anda kunstipärases kujundlikus vormis ja mis võivad seega inimestele emotsionaalselt mõju avaldada.

Igal kunstiharul on laialdased võimalused ümbritseva tegelikkuse realistlikuks kajastamiseks. Seejuures kajastatakse tegeliku elu mitmesuguseid avaldusi eri kunstiharude poolt erineval viisil ning erisuguse kunstilise veenvusega. Iga kunstiharu on võimeline edasi andma ühtesid tegeliku elu avaldusi suhteliselt vahetult, täisvereliselt ja mitmekülgselt, teisi — vähema täielikkuse ja vähema kunstilise veenvusega, kolmandaid aga hoopiski mitte.

Tegelikkuse mitmepalgelisuse kujutamiseks kasutab muusika teiste kunstiharudega võrreldes suuremal määral inimese sisemise vaimse maailma avamist tema tunnete kõige peenemate emotsionaalsete varjundite edasiandmise teel, mis muusikateoses kajastuvad alati liikumises, katkematu dünaamilise arenemise protsessis. Inimest ümbritseva tegelikkuse mitmepalgelisus kajastub heliteoses esmajoones isikliku tunde vahetu väljendamise kaudu. Iseloomustades muusika spetsiifilisi iseärasusi, mis eraldavad teda teistest kunstiharudest, rõhutas silmapaistev vene muusikakriitik A. N. Serov, et «muusika täiendab poeesiat, ütleb lõpuni välja selle, mida sõnades üldse või peaaegu üldse pole võimalik väljendada. See omadus moodustabki muusika peamise ilu, peamise võlujõu... Muusika on hinge vahetu keel» [1].

Kui iseloomustame muusikat kunstialana, mis väljendab esmajoones inimeste emotsionaalseid elamusi, siis ei tähenda see sugugi seda, et tõeliselt realistlike helitööde sisu piirduks tervenisti sügavalt isiklike tunnete ja meeleolude ringiga. Vastupidi. Muusikaliste kujundite sisuks ei ole üksnes mitmesugused emotsionaalsed elamused ja meeleolud, vaid ka pingeline mõttetegevus, ideed ja tahteimpulsid. Siia kuulub ka mitmesuguste inimloomuste kujutamine nende vastastikustes kokkupõrgetes ning eluvõitluses, samuti ühiskondlike liikumiste ning suurte sotsiaalsete

[1] А. Н. Серов. Критические статьи, т. I. СПБ, 1892, стр. 169—170.

konfliktide kajastamine. Väites, et muusika on «hinge vahetu keel», rõhutas A. N. Serov ühtlasi, et inimhinge «erutab enam-vähem kõik, mis toimub inimesega... tema «minas» ja looduses, välismaailmas. Tähendab, ka muusikas võib kajastuda kogu inimelu sel määral, kuivõrd see «erutab» hinge kurbuse-, leina- või rõõmutundega, nende kahe tunde kõigi lõputute varjunditega» [2].

Klassikalise muusikakunsti parimad teosed on tõepärased ja realistlikud. Realism on suurte heliloojate-klassikute tähtsaim loominguline meetod. Vene heliloojad Glinka, Dargomõžski, Tšaikovski ning «Võimsa Rühma» liikmed püüdsid teadlikult reaalse tegelikkuse tõepärase kajastamise poole muusikakunsti vahendite abil. Nende teoste ideeline sisu näitab tolleaegse tegelikkuse sügavat mõistmist, oskust tähele panna ja eredates, meeldejäävates muusikalistes kujundites edasi anda selle tegelikkuse kõige olulisemaid, tähtsamaid ja tüüpilisemaid külgi.

Realistliku kunstiloomingu tähtsaimaks tunnuseks on elunähtuste tõepärane kujutamine. Tõeliselt realistlikud on need kunstiteosed, mis kajastavad tegelikkust tõepärastes, sügavalt meeldejäävates kunstilistes kujundites. V. V. Stassov märkis õigesti, et tõeliselt suur kunstnik on vaid see, «kelles kasvab ja valmib tõde, kelles on kiivas ja rahutu, mitte kunagi vaibuv tõetunne kõige vastu».

Nõue kujutada kunstiloomingus tegelikkust tõepäraselt on realistliku kunstimeetodi tähtsaks küljeks. Tuleb siiski märkida, et, omaette võetuna, püüe kujutada «elu tõde» ei määra veel ühe või teise kunstniku loomingu realistlikku suunitlust. Näiteks on teada, et nn. «naturalistliku» suuna esindajad kunstis, kuulutades «elu tõe» printsiipi, mõtlesid selle all tegelikult vaid välist «sarnasust», tegelikkuse üksikute väliste faktide fotograafiliselt täpset kopeerimist, eraldamata peamist, põhilist, tüüpilist teisejärgulisest ja ebaolulisest. Piirdudes oma loomingus vaid igapäevase elu tähtsusetute faktide pinnapealse kujutamisega, loobudes sügavatest ajaloolistest üldistustest ja tegelikkuse kõige tähtsamate seaduspärasuste hinnangust, jõuavad naturalistliku suuna esindajad sageli kujutatavate nähtuste tegeliku moonutamiseni, antirealismini.

Tegelikult ei seisne «elu tõde» realistlikus kunstis mitte üksikute juhuslike faktide orjalikus kopeerimises ega

---

[2] А. Н. Серов. Критические статьи, т. I, СПБ, 1892, стр. 170.

«fotografeerimises», vaid elu peamiste, oluliselt tähtsate seaduspärasuste tõepärases kujutamises. Nagu teada, nägi Engels realistliku kunsti peamist ülesannet tüüpiliste karakterite kujutamises tüüpilistes olukordades, detailide õige reprodutseerimise puhul.[3]

Kujundi tüpiseerimine — kunstilise üldistuse ja ühtlasi reaalse tegelikkuse peamiste seaduspärasuste tõepärase reprodutseerimise tähtsaim ja võimsaim vahend — saavutatakse kunstis ja kirjanduses kunstilise kujutlusvõime, kunstilise fantaasia abil, loomingulise luulelennu laialdase rakendamise teel. M. Gorki märkis õigesti, et «kunstilisus ilma «luulelennuta» on võimatu, seda pole olemas». Tõeline looja on vaid see kunstnik, kellel on aktiivne loominguline kujutlusvõime, loominguline fantaasia. Mõistagi peab kunstiline luulelend kui kunstilise üldistamise, tüpiseerimise vahend põhinema elu sügaval tundmisel, mitmekülgsetel elukogemustel.

Kujutamise tõepärasuse taotlus seostub tõeliselt suure kunstniku puhul alati eesrindlike loominguliste ideedega, mis sisaldavad endas tegelikkuse tähtsamate seaduspärasuste hinnangut teatavas ühiskondlik-poliitilises vaatevinklis. Selleks, et teha õiglast ühiskondlikku «otsust elunähtuste kohta»[4], seab eesrindlik kunstnik suure kunstiteose loomisel alati endale eesmärgiks orienteeruda kaasaja kõige põhilisemates ja olulisemates küsimustes, ütelda teda ümbritseva tegelikkuse kohta midagi uut.

Nõukogude kunst on pärinud mineviku parimad realistlikud traditsioonid. Nõukogude kunsti realistlik meetod — sotsialistliku realismi meetod — on XIX sajandi eesrindliku vene kunsti kõige progressiivsemate traditsioonide jätkamine ja edasiarendamine. Samal ajal on sotsialistlik realism kunstis printsipiaalselt uus loominguline meetod. Nõukogude kunstnikud kujutavad tegelikkust tema progressiivses revolutsioonilises arenemises, pidevas võitluses uue, tekkiva ja vana, äraelanu vahel. Nõukogude kunsti parimate teoste põhisuunitluseks on võitlus uute, sotsialistlike ideaalide eluviimise eest.

Nõukogude kunsti tähtsaimaks, kvalitatiivselt uueks iseärasuseks on see, et ta sisaldab omapärase revolutsioonilise romantika momente, mille aluseks on vankumatult

---

[3] Сб. «Маркс и Энгельс об искусстве», М., 1937, стр. 134.

[4] Н. Г. Чернышевский. Избранные философские сочинения, 1950, т. I, стр. 166.

kommunismi poole liikuva nõukogude ühiskonna teaduslikult põhjendatud arenguteed. Siit tulenebki nõukogude kunsti, sealhulgas ka muusikakunsti paremate teoste eriline emotsionaalne elevus, ülevus, pidulikkus ja omapärane romantiline paatos.

*

Demokraatliku suuna heliloojate loomingu tõepärasus ja realistlikkus, nende teoste kõrge kunstimeisterlikkus oleneb tunduval määral sisu sügavast rahvalikkusest, väljendusvahendite rahvuslikust omapärast, kunstniku veresugulusest oma rahva ja tema muusika- ning laululoominguga.

Teose ideelise sisu rahvalikkuse ja selle sisuga seotud kunstiliste väljendusvahendite rahvusliku omapära tunnistamine primaarseks ja põhjapanevaks moodustab suurte vene revolutsiooniliste demokraatide — V. G. Belinski, N. A. Dobroljubovi, N. G. Tšernõševski, samuti nagu ka vene silmapaistvate muusikategelaste esteetiliste vaadete tähtsaima külje.

«Kes on tõeline poeet, see ei saa olla mitterahvalik,» kirjutas V. G. Belinski. «Rahvalikkus ei ole ainult positiivne omadus, vaid tõeliselt kunstipärase teose vältimatu tingimus, kui rahvalikkuse all mõista ühe või teise rahva, ühe või teise maa kommete, tavade ja meelelaadi kujutamise tõepärasust. Igä rahva elu avaldub isesugustes, ainuüksi temale omastes vormides, järelikult, kui elu kujutamine on õige, siis on see ka rahvalik.»[5]

Rahvalikkuse esteetiline mõiste, mida on igakülgselt käsitlenud suured vene revolutsioonilised demokraadid ja vene silmapaistvad kunstitegelased, on laialdane ja mitmekülgne. Kunstiloomingu rahvalikkus avaldub nii rahva elu igakülgses tundmises kui ka — ja seda eriti — kõige elulisemate ning aktuaalsemate kaasaja küsimuste peenes tunnetamises kunstniku poolt koos kõrge meisterlikkusega, oskusega kasutada antud kunstiharule omaseid rikkalikke rahvuslikult omapäraseid väljendusvahendeid.

Suure Sotsialistliku Oktoobrirevolutsiooni ülemaailmselt ajaloolise tähtsusega võit soodustas uue, vormilt rahvusliku ja sisult sotsialistliku nõukogude kunstikultuuri võim-

[5] V. G. Belinski. Valitud teosed kolmes köites, 1948, I kd., lk. 135.

sat arengut Nõukogude Liidu kõigis vabariikides. Mitmesuguste nõukogude vabariikide rahvusliku kunsti dekaadid Moskvas, mida alates 30-ndaist aastaist süstemaatiliselt korraldatakse, annavad tunnistust heliloomingu võimsast kasvust meie maal. Uus sotsialistlik sisu avaldub nõukogude kunstiteostes, sealhulgas ka nõukogude muusikateostes, vastavas rahvuslikult omapärases kunstilises vormis.

Muusikalise kujundi spetsiifikast. Sõna ja muusika

Teatavasti on olemas kunstiharusid, mis kasutavad sõna, kõnekeelt. Nende hulka kuuluvad ilukirjandus, lavakunst ja meie päevil ka kinematograafia. Juba igivanal ajal oli sõnaga, häälikulise keelega seotud paljude maade rahvaste laululooming. Orgaaniline side kirjandusteoste sõna, sisu ja poeetiliste kujunditega moodustab klassikalise vokaalmuusika mitmesuguste liikide ja žanride — laulude, romansside, kooride, ooperite, oratooriumide, kantaatide — oluliselt tähtsa iseärasuse.

Kuigi sõnalisel keelel on iga rahva rahvuslikus kunstiloomingus suur osatähtsus, pole see siiski kunsti ainuke väljendusvahend, ainuke rahvuslikult omapäraste kunstiliste kujundite loomise vahend. Rahvusliku omapära väljenduseks iga rahva elus on veel mitmesugused perekondliku ja ühiskondliku elu tavad, kombed ning traditsioonid; rahvaviisid ja instrumentaalmeloodiad, mida esitatakse rahvapillidel; tantsud ja ringmängud; elamud, elutarbelised esemed ja riietus.

Igal rahval on kunstiharusid, mis pole üldse seotud sõnaga, kõnekeelega. Nendeks on esmajoones kujutava kunsti ja ruumiliselt kujutava kunsti harud nagu maalikunst, arhitektuur, skulptuur, samuti ka mitmesugused rakenduskunsti ja kunstkäsitöö alad (voolimine, arhitektuuriline ornamentika, kunstipärased kangad, tikandid, pitsid, keraamika). Sõnakunsti ei kasuta ka selline muusikaga tihedalt seotud kunstiharu nagu koreograafia, milles ühinevad tantsu, rahvatantsu ja laiemalt — üldse plastilise liikumise, pantomiimi, balletikunsti mitmesugused liigid.[6]

[6] Erandiks on siin laulu saatel esitatavad rahvatantsud, samuti ka mõningad kooridega balletid, näiteks B. Assafjevi «Pariisi leek».

Ruumiliselt kujutava kunsti harud, mis pole seotud keelega, reprodutseerivad elutegevuse mitmesuguseid nähtusi ja külgi elu enda vormides, nende vahetus esemelises piiritluses ning — esmajoones — visuaalsete kujutluste vormis. Nii näiteks kasutatakse maalikunstis selliseid kunstilisi väljendusvahendeid nagu joonistus (kontuur, mis fikseerib eseme peamised piirjooned), perspektiiv, figuuride ruumilise asetuse laad, mitmesugused värvid oma peenimate üleminekuvarjunditega, valgusefektid jm. Niisiis on ruumiliselt kujutava kunsti harudel oma erilised ning kindlad rahvuslikud omapärased väljendusvahendid, eriline omapärane «keel».

Maalikunsti väljendusvõimaluste kohta lausus suur vene kunstnik Repin ühes oma kirjas: «... meie ülesandeks on sisu. Inimese nägu, hing, eludraama, muljed loodusest, selle elu ja mõte, ajaloo vaim — need on meie teemad... Värvid — need on meie relvaks, nad peavad väljendama meie mõtteid, meie koloriit ei ole mitte kaunid laigud, ta peab kaasa kiskuma ja haarama vaatajat tervikuna, nagu akord muusikas.» [7]

Ka nendel kunstiharudel, mis kasutavad küll sõna, kuid on ühtlasi komplitseeritud sünteetilise iseloomuga, on oma erilised sisemised seaduspärasused, oma spetsiifilised ja rahvuslikud kunstilise väljenduse vahendid. Nii on näiteks teatrikunstis peale kunstipärase kõne, mis on igasuguse draamateose aluseks, suure tähtsusega ka näitleja väline kuju, tema liikumine, žestid, miimika ja hääle värving. Etenduses on oluline koht ka dekoratsioonidel, mis realistlikult reprodutseerivad lavalise tegevuse miljööd, samuti valgus- ja heliefektidel. Paljudes (kuigi kaugeltki mitte kõigis) teatrilavastustes on muusika — laulud, koorid, tantsud, marsid, samuti mitmesuguse iseloomuga instrumentaalsed episoodid — võrdlemisi suure osatähtsusega. [8]

---

[7] И. Е. Репин. Далёкое близкое, изд. «Искусство», 1949, стр. 178.

[8] Pole sugugi juhus, et paljudele lavateostele on muusika kirjutanud silmapaistvad heliloojad. Muusikakunsti parimate teoste varasalve kuuluvad Beethoveni muusika Goethe ajaloolisele tragöödiale «Egmont», Mendelssohni muusika Shakespeare'i näidendile «Suveöö unenägu», Griegi muusika Ibseni näidendile «Peer Gynt», Bizet' muusika Daudet' näidendile «Arleeslanna», Glinka muusika Kukolniki ajaloolisele tragöödiale «Vürst Holmski», Balakirevi muusika Shakespeare'i tragöödiale «Kuningas Lear», Tšaikovski muusika Ostrovski näidendile

Draamateoste ülalloetletud spetsiifilised iseärasused on põhiliselt omased ka ooperile. Peamine erinevus nende kahe lavakunstiliigi vahel seisneb aga selles, et ooperis on just muusika oma eriliste, kujundliku sisu kehastamise spetsiifiliste vahenditega kogu sünteetilise kunstiteose kõige tähtsamaks, juhtivaks küljeks.

Muusika juhtiv tähtsus on omane ka teistele vokaalloomingu liikidele, mis on seotud sõnaga, kõnekeelega. Nii suulise traditsiooniga rahvalaululoomingu mitmesugustes žanrides (eepilistes jutustustes, töö-, tavandi-, ringmängu-, tantsu- ja lüürilistes lauludes) kui ka klassikalises vokaalmuusikas (lauludes, romanssides, aariates, koorides jt.) luuakse juhtivad muusikalised kujundid mitte ainult sõnalis-poeetilise keele varal, vaid ka muusikakunsti eriliste väljendusvahendite abil, mis on saanud tingliku nimetuse «muusikaline keel», «helikeel».

Tõeliselt kunstipärases helitöös peituvad ideed on valatud väljendusrikkasse kujundlikku vormi, muudetud kunstilisteks kujunditeks. Muusikakunsti kujundeid tajutakse kuulmise abil, need on esmajoones helilised ehk, täpsemini, intonatsioonilis-meloodilised kujundid. Kõneldes muusikast, tähendas Belinski õigesti, et «selles väljendatud ideed on helidest lahutamatud».

Öeldust selgub, et igasuguse helitöö sisu moodustavad mitte ainult üldine ideeline suunitlus, süžeeline ja temaatiline arendus, vaid ka helikeele erilised spetsiifilised omadused, mida helilooja on kasutanud antud teose juhtivate muusikaliste kujundite loomiseks ning dünaamiliseks arendamiseks.

Igas muusikalises kujundis — olgu see siis ühehäälse rahvalaulu lihtne ja südamlik viis, lüüriline romanss, ooperikangelase iseloomustus või sümfoonilise teose väljendusrikas teema — on mitmesugused tegelikkuse nähtused reprodutseeritud muusikalise keele omapäraste vahenditega.

Mõiste «muusikaline keel» haarab endasse mitmesuguseid väljendusvahendeid ja muusikakunsti elemente. Nende hulka kuuluvad muusika meloodiline loomus, muusikalise keele helide laadiline ja rütmiline organiseeritus, mitmehäälsus (polüfooniline või akordilis-harmooniline), ette-

---

«Lumivalgeke», nõukogude helilooja Hatšaturjani muusika Lermontovi draamale «Maskeraad».

kande tempo, kõrged ja madalad heliregistrid, tämbriline värving, muusikalise arengu dünaamika ja iga üksiku helitöö sisemise ehituse iseloom (kompositsioon).

Inimese loova mõistuse poolt loodud mitmesuguste muusikaliste väljendusvahendite süsteemis kuulub juhtiv koht meloodiale, seega helitöö intonatsioonilis-meloodilisele küljele. Just meloodiasse koondub suurema osa nii vokaalkui ka instrumentaalmuusika kujundite väljenduslik olemus.

Meloodia juhtivast osast mitmesuguste muusikaliste väljendusvahendite süsteemis kirjutas ühes oma artiklis A. N. Serov. «Muusika on eriline poeetiline keel, millel on oma erilised kindlad helid, mida tekitatakse kas inimhäälega (seoses sõnadega ja mõningal määral neist sõltuvalt) või eriliste kunstlike vahenditega, mis oma olemuselt on enam või vähem sarnased inimhääle kõlaga.» [9]

Meloodia — see on helisev muusikaline mõte, mida esitab üks hääl. Rahvaloomingus kujutab meloodia endast sageli kunstiliselt terviklikku ühehäälset teost, õigupoolest laulu. Klassikalistes helitöödes on meloodia tavaliselt juhtiv hääl (või üks juhtivatest häältest) muusikalise mõtte mitmehäälses esituses.

«Helikunsti peamine võlu, peamine veetlevus on meloodias, ilma selleta on kõik kahvatu, värvitu, surnud, hoolimata kõige konstrueeritumast harmoonilisest kooskõlast, kõigist kontrapunkti ja orkestratsiooni imedest,» [10] kirjutas A. N. Serov.

Iga tõeliselt kunstipärane meloodia avab oma elavate helidega alati mingisuguse kujundliku sisu, mis on väljendatud mitmesuguste muusikalise keele vahenditega: intonatsioonide ja viisikäändude iseloomuliku järgnevusega, tõusva ja laskuva liikumise vahelduvusega, laadilise ja rütmilise organiseeritusega, ühe või teise helivärviga (tämbriga).

Meloodia juhtiv, põhiline tähtsus muusikalise keele mitmekesiste väljendusvahendite süsteemis on tingitud sellest, et just meloodia (sõna otseses tähenduses — laulmine) on juba iidsetest aegadest olnud muusikakunsti aluseks. See nähtub kasvõi sellest, et eri maade rahvaloomingus on muusikakunsti peamiseks liigiks esmajoones

[9] А. Н. Серов. Критические статьи, СПБ, 1895, т. IV, стр. 1585.
[10] А. Н. Серов. Спонтини и его музыка. Критические статьи, т. I,СПБ, 1892, стр. 120.

mitmesugused laulud, mida esitatakse kohalikest traditsioonidest sõltuvalt kas ühehäälselt, kahehäälselt või kooris (sagedamini unisoonis, mõnedel rahvastel aga ka mitmehäälselt).

Juba kaua enne seda, kui hakkas arenema klassikaline heliloming, formeerusid paljude maade rahvaste laululoomingus mitmesuguse sisuga tüüpilised muusikalised (peamiselt intonatsioonilis-meloodilised) kujundid, mis kehastasid tõepäraselt ja kunstilise veenvusega iga rahva psüühilist laadi ja rahvusliku karakteri kõige iseloomulikumaid külgi. Just iga maa rahvalaululoomingus tulevad suure jõuga esile muusikakunsti rahvuslikult omapärased jooned, mis avalduvad nii kujundliku mõtlemise viisis, kunstilises tüpiseerimises kui ka muusikalise keele üksikute külgede eredas omapäras.

Meloodiaga võrreldes on muusikakunsti muudel külgedel ja väljendusvahenditel, näiteks harmoonial [11], polüfoonial [12], orkestratsioonil jt., hoopis teistsugune tähendus. Tõeliselt kunstipärastes helitöödes on nad alati allutatud üldisele ideelisele sisule, üldisele mõttele, kujutades endast kunstipäraste muusikaliste kujundite omamoodi «ehitusmaterjali». Väljaspool muusikalis-kujundlikku arengut ei saa muusika üksikud elemendid (nagu harmoonia, polüfoonia, laadiline alus, rütmika) eksisteerida. Nad muutuvad sel juhul sisutuks, vahel isegi puhtmehaaniliseks helide kompleksiks. Seda mõistsid hästi suured heliloojad, kes ei kujutlenud muusikakunsti üksikute tehnoloogiliste külgede olemasolu väljaspool elavat kujundlikku sisu, väljaspool teose kunstiliselt täisväärtuslikku loomingulist ideed. «Ma ei tahaks, et minu sulest ilmuksid sümfoonilised teosed, mis midagi ei väljenda ja koosnevad üksnes tühjast mänglemisest akordide, tempode ja modulatsioonidega,» kirjutas Tšaikovski.

Oma «Märkmetes instrumentatsiooni kohta» juhtis Glinka tähelepanu üldise kunstipärase idee, meloodilise mõtte juhtivale osale heliloomingus, vaadeldes muusikakunsti selliseid elemente nagu instrumentatsioon, harmoonia ja polüfoonia (kontrapunkt) kui teose kunstilise

---

[11] Harmoonia (kreeka keeles — «kooskõla») — õpetus akordide ehitusest ja nende ühendamisest.

[12] Polüfoonia (kreekakeelsetest sõnadest «palju» ja «hääl») — mitmehäälsus, mis põhineb vähemalt kahe iseseisva ja kunstiliselt samaväärse meloodia üheaegsel ja harmoonilisel kooskõlal.

kujundliku sisu edasiandmise parimaid vahendeid. «Instrumentatsioon on otseses sõltuvuses heliloomingust endast. Muusikalise mõtte ilu kutsub esile orkestrilise kõlavuse ilu... Instrumentatsioon peab täpselt samuti nagu kontrapunkt [13] ja üldse harmooniline töötlus täiendama ja täiustama meloodilist mõtet.»

Vokaal- ja instrumentaalmuusika kujundid

Enamiku rahva- ja klassikalise muusika kujundite tähtsaimaks omapäraks on komplitseeritud sünteetiline olemus. [14] See avaldub eriti ilmekalt vokaalmuusikas, mis on orgaaniliselt seotud poeetilise sõnaga. Isegi kõige lihtsamates rahvalauludes avaldub kujundlik sisu alati poeesia ja meloodia (muusika) tihedas seoses. Meloodia ise koosneb tervest reast muusikalise keele koostisosadest, nagu kõne- ja lauluintonatsioonidest, eelistatud viisikäändudest, tõusva ja laskuva meloodilise liikumise vahelduvusest, laadilisest ja rütmilisest organiseeritusest, omapärasest tämbrilisest värvingust [15], liikumise kiirusest (tempost), väljendusrikkast dünaamilisest nüansseerimisest. Heliloojate lauludes ja romanssides rikastub peamine muusikaline kujund (mis tavaliselt on keskendatud laulja või koori poolt esitatavasse meloodiasse) paljudel juhtudel veel täiendavalt instrumentaalsaate iseseisvate väljenduslike kujunditega, mis sageli kajastavad üksikuid sõnalise teksti poeetilisi peensusi (lainete müha, lindude laulu, ratsu galoppi).

Veelgi mitmekülgsemad on ooperikangelaste kujud. Need moodustuvad muusikalisest iseloomustusest, sõnalis-poeetilisest tekstist, mis on seostatud dramaatilise tegevuse arenemisega ja visuaalsete kujutlustega (siia kuulub ka laulja-näitleja välisilme, tema liigutused, žestid, miimika, hääletämbri kordumatu individuaalsus, samuti ka kõne ja muusika intoneerimise laad).

---

[13] Kontrapunkt — õpetus polüfooniast, iseseisvate meloodiate ühendamise meisterlikkusest. Kontrapunktiks nimetatakse ka antud meloodiaga kaasnevat või sellele vastandatud (kontrapunkteerivat) meloodiat.

[14] Vt. И. Нестьев. О выразительности музыкального образа. «Советская Музыка» 1952, № 11, стр. 24—39.

[15] Tämber — helivärving, helikvaliteet, mille määravad heliallika (inimhääle, keel- või puhkpilli) iseärasused.

Mitmesuguste muusikaliste väljendusvahendite orgaaniline ühendamine poeetilise sõnaga, dramaatilise tegevusega ja visuaalsete ruumiliste kujutlustega (liikumine, žest, tants) moodustab niisiis vokaalmuusika kunstiliste kujundite spetsiifilise omapära.

Mõnevõrra teisiti kulgeb kunstiliste kujundite formeerumine instrumentaalmuusikas.

Nagu teada, seisneb üks tähtsamaid erinevusi instrumentaalmuusika ja vokaalmuusika (laulu) vahel selles, et instrumentaalteoseis puudub vahetu seos sõnaga, kõnekeelega. Rikas ja ideeliselt tähelepanuvääriv sisu, mis peitub klassikaliste heliloojate instrumentaalteoseis, on väljendatud sõnadeta, üksnes muusikaliste kujundite abil.

Kuid siiski säilitavad ka suurema osa instrumentaalteoste juhtivad muusikalised kujundid selgelt väljendatud sideme sõnaliste mõistetega, sõnalis-poeetiliste kujunditega. Kui me rõhutame, et instrumentaalsed helitööd pole seotud sõnadega, siis peame silmas seda, et inimkõne, sõnaline keel ei võta vahetult osa nende teoste kõlavusest. Parimate instrumentaal-helitööde ideelises sisus on aga põhilised muusikalised kujundid enamasti kõige tihedamalt seotud sõnaliste mõistetega. Öeldu on kehtiv esmajoones nn. «programmilise» instrumentaalmuusika kohta.

Mis on siis «programmiline» muusika?

Programmilise muusika hulka selle sõna otseses tähenduses kuuluvad instrumentaalteosed, mille ideelis-emotsionaalne sisu seostub orgaaniliselt sõnaga, teatavate poeetiliste kujunditega, loomingulise idee ereda piltlikkusega, aga mõnikord ka arendatud kirjandusliku süžeega, mis tavaliselt on märgitud teose pealkirjas. Paljude programmiliste muusikateoste sisu määratletakse küllaltki üksikasjaliste sõnaliste seletustega («programmiga»), mille autor on esitanud sissejuhatuses oma loomingulise idee täpsustamise ja populariseerimise eesmärgil. Sõnaliste seletustega varustatud teoste tuntud näideteks võiksid olla Tšaikovski sümfooniline fantaasia «Francesca da Rimini» (mille aluseks on sügavalt dramaatiline episood itaalia poeedi Dante kuulsast poeemist), sama autori IV sümfoonia, Glazunovi sümfooniline poeem «Stenka Razin», Berliozi «Fantastiline sümfoonia», Muravljovi sümfooniline poeem «Aasovi mägi», Šostakovitši VII sümfoonia. Muudel juhtudel (eriti väikevormide puhul) rahulduvad heliloojad

väljendusrikka süžeelis-kujundliku alapealkirjaga, mis määrab kindlaks teose üldidee või juhtiva kujundi. Näideteks võiksid siin olla palad Tšaikovski «Lastealbumist» («Talvehommik», «Leierkastimees laulab», «Lapsehoidja muinasjutt», «Baaba-jagaa», «Lõokese laul»), Ljadovi klaveripalad («Muistsest ajast», «Niidul», «Hällilaul»), Griegi lüürilised palad («Linnuke», «Ojake», «Kevad») ning teised teosed.

Hästi kõneles programmilise muusika olemusest Tšaikovski ühes oma kirjas:

«Mida kujutab endast programmiline muusika? Kuna me teiega ei tunnusta muusikat, mis koosneks sihitust helidemängust, siis on laiemas mõttes igasugune muusika programmiline. Kitsamas mõttes aga mõistetakse selle väljendi all niisugust sümfoonilist või üldse instrumentaalmuusikat, mis illustreerib teatavat publikule p r o g r a m m i s esitatavat süžeed ning kannab selle süžee nimetust.»

Tšaikovski ülaltoodud sõnades peitub sügav mõte. Laiemas tähenduses võivad programmilise muusika valdkonda kuuluda sageli ka niisugused teosed, mille ideeline mõte pole küll välja toodud autori sõnalises seletuses («programmis»), kuid avaldub sellest hoolimata küllaldase selgusega väljendusrikaste muusikaliste kujundite pingsas dünaamilises arengus. Selliste sõna tõelises mõttes «programmiliste» teoste hulka kuuluvad näiteks Beethoveni heroilis-dramaatiline V sümfoonia, samuti ka Tšaikovski VI («Pateetiline») sümfoonia.[16]

Arendades edasi Tšaikovski sügavasisulist mõtet programmilise muusika mõiste laiemast tähendusest, võime laiendada seda mõistet paljudele instrumentaalteostele, mis formaalselt pole seotud sõnaga, poeetilise sisuga, kuid sisaldavad omamoodi «varjatud programmilisust».

Ülalpool oli märgitud, et mitmesugustes vokaalmuusika žanrides, alates kõige lihtsamatest rahvalauludest, on muusikalistel kujunditel sünteetiline iseloom, sest nad moodustuvad muusikalise keele väljendusvahendite ja sõnalis-poeetiliste kujundite, mõnikord aga ka liikumise või tantsu orgaanilisest seosest.

Instrumentaalmuusika kujundid, mis pole seotud loomingulise idee ilmse programmilisusega, moodustuvad esimesel pilgul vaadates üksnes muusikalise keele väljendusva-

[16] Vt. nende sümfooniate analüüse lk. 250 ja 259.

henditest, ilma sõnalis-poeetiliste kujundite otsese osavõtuta. Paljude suure kunstiväärtusega instrumentaalhelitööde hoolikas tundmaõppimine aga näitab meile küllaltki veenvalt, et enamikel juhtudel on ka «tekstita» heliloomingu puhtmuusikalistele kujunditele omane seesama komplitseeritud sünteetiline iseloom, mis vokaalmuusika kujunditelegi. See on seletatav asjaoluga, et tõeliselt realistlike instrumentaalteoste muusikalised kujundid peegeldavad samuti kui vokaalmuusika kujundidki muusikalise keele eriliste väljendusvahenditega tegelikkuse mitmepalgelisust. Selliste instrumentaalmuusika kujundite realistliku mõju ja kunstilise mulje tugevuse tingib paljudel juhtudel nende tihe seos olustikuliste muusikažanridega, rahvalaululoominguga, aga mõnikord ka nõndanimetatud «piltlikkusega».

Enamiku instrumentaalmuusika kujundite sünteetiline iseloom, mis avaldub nende otseses või kaudses seoses sõnaga, ilukirjanduse poeetiliste kujunditega või siis ruumilis-visuaalsete kujutlustega (liikumise, žesti ja tantsuga), on sügavate juurtega seotud instrumentaalmuusika ajaloolise arenguga ning eriti instrumentaalse rahvamuusikaga.

On teada, et vokaalmuusika on ajalooliselt tekkinud ja arenenud enne instrumentaalmuusikat. Enamiku rahvaste juures arenes instrumentaalmuusika otseses sõltuvuses vokaalmuusikast, rahvalaululoomingust. Selles suhtes on väga iseloomulik vanaaegne vene instrumentaalne rahvamuusika, mis on orgaaniliselt seotud lauluga. See seos väljendub asjaolus, et mitmesugustel vene rahvapillidel — nii puhk- kui ka keelpillidel (dudkadel [17], žaleikadel [18], rožok'idel [19], guslidel [20], balalaikal) — mängiti peamiselt vene rahvalaulude meloodiaid, mis suuremal või vähemal määral olid rikastatud ornamentaalse varieerimisega. Ainsaks erandiks olid karjuste pillilood (karja välja- või kokkuajamiseks), mis polnud seotud sõnalise tekstiga, samuti aga ka sõjasarve signaalid muistsel Venemaal. Väga tähtis on märkida, et hinnati pillimängu sarnasust inimhääle kõlaga, lauluga. Head mängijad esitavad laulumeloodiaid dudkal, žaleikal või rožokil niivõrd väljendusrikkalt, et

[17] dudka — vilepill (pajupill, pajuvile). *Toim.*
[18] žaleika — roopill. *Toim.*
[19] rožok — karjasarv. *Toim.*
[20] gusli — kandletaoline keelpill. *Toim.*

tekib illusioon, nagu «hääldaksid» nad oma pilli helidega laulu sõnu. «Hästi mängib karjus, lausa kõneleb,» räägitakse ühe vene rahvalaulu tekstis.

Paljude rahvaste juures arenesid tantsulaulude kõrval suure eduga ka puht instrumentaalsed tantsulood. Kuid ka sellistel juhtudel säilitasid instrumentaalmuusika kujundid orgaanilise seose neid sünnitanud tegelikkusega. Nad olid oma olemuselt sünteetilist laadi, ruumilis-visuaalsete kujutlustega — tantsuliikumiste, sammu, žesti ja miimikaga — seotud kujundid.

Euroopa maades arenes instrumentaalmuusika paljude sajandite kestel tihedas seoses vokaalmuusikaga, aga samuti ka olustikulise tantsumuusikaga. Mitmesugustel instrumentidel esitati lüüriliste ja tantsulaulude viise (sageli variatsioonidega). Peale selle oli instrumentaalmuusika vahetuks laulu saatjaks.

Alles järk-järgult, kauakestva ajaloolise arengu protsessis omandas instrumentaalmuusika iseseisva, oma eriliste väljenduslike võimaluste ja vahenditega muusikaharu tähenduse. Kõige selle juures on jäänud instrumentaalmuusikale nii tema kõrgeima õitsengu perioodil (XVII—XIX sajandil) kui ka tänapäeval iseloomulikuks püüe tõetruult edasi anda mitmesugustel muusikainstrumentidel inimlaulu südamlikku kõla. Õigesti kirjutas A. N. Serov, et «igasugune muusika on õieti öelda l a u l m i n e (või see, mis selle juurde kuulub, seda täiendab, raamistab)» [21].

N. G. Tšernõševski juhtis oma väitekirjas «Kunsti esteetilised suhted tegelikkusega» tähelepanu «loomuliku laulmise», s. o. rahvalaulu alustrajavale ja juhtivale osale muusikakunstis. Ta rõhutas seejuures, et instrumentaalmuusika peamine ülesanne on laulja häälekõla, vokaalse meloodia reprodutseerimine. N. G. Tšernõševski mõtte järgi just seetõttu peetakse laialdase kuulajaskonna seas muusikariistadest kõrgeimaks viiulit, et see «kõigist instrumentidest kõige rohkem läheneb inimhäälele»; suurim kiitus kunstnikule on: «tema instrumendi helidest kostab inimhääl» [22].

Niisiis on instrumentaalmuusika ajaloolise arengu iseärasused põhjuseks, miks suuremas osas klassikalistes

[21] А. Н. Серов. Критические статьи, т. IV, стр. 1587.

[22] N. G. T š e r n õ š e v s k i «Valitud teosed» I, Eesti Riiklik Kirjastus, Tallinn, 1952, lk. 120. (*Toim.*)

instrumentaalteostes, mis väliselt polegi seotud programmilise ideega ega sõnalis-poeetiliste kujunditega, põhinevad juhtivad muusikalised kujundid rahvaviiside arendamisel, rahvatantsude ja olustikulise tantsumuusika iseloomulikel rütmilistel iseärasustel, marsirütmidel, mõnikord aga ka meloodiatel, mis on suguluses ooperiaariatega.

XVII—XVIII sajandil väljakujunenud klassikalise instrumentaalmuusika tüüpilised žanrid ja vormid, nagu teema variatsioonidega, süit, prelüüd ja fuuga, kontsert, sonaat, sümfoonia, avamäng jt., säilitavad endiselt tiheda, orgaanilise seose vokaalmuusika iseloomulike kujunditega, rahvalik-olustikuliste lüüriliste laulu- ja tantsužanridega. Selliste instrumentaalteoste muusikalistele kujunditele on tegelikult omane samasugune sünteetiline iseloom nagu vokaalmuusika kujunditelegi.

Veenvaid näiteid tiheda, orgaanilise seose kohta instrumentaalmuusika kujundite ja täiesti tüüpiliste vokaalmuusika ning rahvaviiside kujundite vahel leiame me paljudes J. S. Bachi (1685—1750) prelüüdides ja fuugades, mis kuuluvad tema kuulsasse tsüklisse «Hästi tempereeritud klaver».

J. S. Bachi tohutu loomingulise pärandi hoolikal tundmaõppimisel paistab silma, et selle suure helilooja instrumentaalteoste (prelüüdid ja fuugad, fantaasiad ja fuugad klaverile ja orelile) ning tema vokaalloomingu vahel valitseb väga tihe seos. See väljendub nii temaatilise materjali otseses sarnasuses kui ka juhtivate muusikaliste kujundite ühtsuses. Ühed ja samad muusikalised mõtted, muusikalised teemad (sageli isegi samades helistikes) esinevad J. S. Bachi kantaatide vokaalaariates, koraaliprelüüdides orelile, aga samuti ka «Hästi tempereeritud klaveri» fuugades. J. S. Bachi kantaatide ja koraaliprelüüdide[23] iseloomulikud väljenduslikud instrumentaalsed episoodid (mis on enamasti seotud looduskujunditega või tantsurütmidega, pidu- või leinarongkäigu liikumise edasiandmisega) on real juhtudel aluseks «Hästi tempereeritud klaveri» prelüüdide kujundlikule sisule.

J. S. Bachi fuuga *do-minoor* (nr. 2 «Hästi tempereeritud klaveri» I osas) põhiintonatsioonid ja meloodiakäänud

[23] Koraal — vanaaegne Lääne-Euroopa vaimulik laul. Oma meloodiliselt olemuselt on enamik protestantlikke koraale seotud tšehhi, flaami ja saksa rahvalauludega.

näitavad ilmselt sarnasust südamliku aariaga sopranile ja aldile ühest sama autori kantaadist.

1.



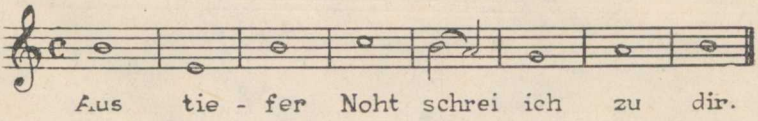
Sama aaria-dueti muusika moodustab Bachi ühe parima orelile kirjutatud koraaliprelüüdi sisu (samas tonaalsuses):

2.



Paljudes teostes, sealhulgas kantaadis *Aus tiefer Noht schrei ich zu dir* [24], suurepärastes koraaliprelüüdides orelile (sama tekstiga) ja kantsoonis [25] orelile arendab J. S. Bach loominguliselt sügavalt väljendusrikast rahvalaululist meloodiat:

3.



[24] Su poole hüüan häda sees.

[25] Kantsoon — *Canzone* (it.), *chanson* (pr.) — XV—XVI saj. mitmehäälne ilmalik laul, rahvalaul. Hiljem (XVI—XVII saj.) nimetati kantsoonideks ka laululise meloodiaga polüfoonilisi instrumentaalteoseid, mis XIX sajandiks homofoonilises stiilis kujunevad nn. «sõnadeta lauludeks». *Toim.*

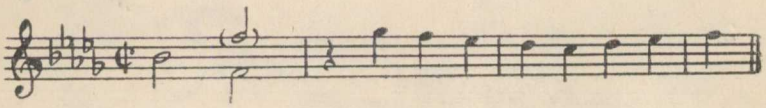
Sama temaatiline materjal on aluseks ka J. S. Bachi fuugale *mi-bemoll-minoor* («Hästi tempereeritud klaveri» I osas), millel on sügavalt keskendunud raskemeelse mõtiskluse iseloom. Helilooja heitis kõrvale vaid esimese intervalli — langeva kvindikäigu, alustades fuuga teemat ülespoole liikuvast nukrast hüüatusest. Vaadeldavas fuugas on teostatud mõningad muudatused ka meloodia rütmilises küljes: koraali ühetaoline monotoonne rütm on asendatud siin mitmekesisema ning elavama rütmikujuga:

4.



Fuugas *si-bemoll-minoor* («Hästi tempereeritud klaveri» I osas) kujundab J. S. Bach sama teema intonatsioonilise külje loominguliselt ümber järgmiselt: alguse väljendusrikas tõusev kvindihüpe on asendatud siin laskuva kvardikäiguga. Muudatus viisi alguses annab sellele teemale rõhutatud nukker-pateetilise iseloomu, sest kohe pärast esimest laskuvat kvardihüpet järgneb lai ning äärmiselt pingeliselt kõlav intervall (väike noon), mis eredalt kontrasteerub teema järgneva sujuva, astmelise meloodilise liikumisega.

5.



Me ei peatunud J. S. Bachi fuugade kujundliku sisu iseloomustamisel sugugi mitte juhuslikult. Paljud esteetikud on teatavasti väitnud, et just J. S. Bachi fuugad ei sisalda midagi peale abstraktsete «liikuvate helivormide». Tegelikult on J. S. Bachi geniaalsele loomingule ülimal määral iseloomulik demokraatlik suunitlus, mis väljendub alalises sügavas seoses rahvaloominguga, püüdluses emotsio-

naalse ja üldmõistetava muusikalise idee kujundliku väljenduse poole.

Kuigi instrumentaal- ja vokaalmuusika kujundite vahel on sügav, orgaaniline seos, mis avaldub nende meloodilise olemuse märgatavas ühtsuses, ei tulene sellest sugugi, et iga instrumentaalteose sisu on tingimata «süžeeline» ja et seda võib alati peensusteni kirjeldada üksikasjalises sõnalises selgituses. Õeldu on kehtiv esmajoones lüürilise iseloomuga instrumentaalteoste kohta (eriti ka niisuguste teoste kohta nagu eespool vaadeldud Bachi fuugad), mis on seotud sügavate hingeliste elamustega, pingelise mõttetööga. Kindla süžeelise arenduse või siis mingisuguste konkreetsete visuaalsete kujutluste otsimine niisugustest teostest on sama vähe õigustatud kui nende otsimine sellistest lüürilistest rahvalauludest nagu «Ah, te minu ööd» (näide leheküljel 150) või lüürilistest romanssidest Puškini ja Lermontovi sõnadele (näiteks Dargomõžski romansist «On igav ja kurb»).

Selle kohta ütles Tšaikovski ühes oma kirjas, et lüürilise instrumentaalteose sisu iseloomustamiseks on «just sõnad täiesti ülearused, ja seal, kus need on jõuetud, ilmub täies võimsuses ilmekam keel, s. o. muusika». Juhtides tähelepanu sellele, et programmiline ja programmita muusika on oma olemuselt ühtne, nägi Tšaikovski selgelt sügavat erinevust inimest ümbritseva tegelikkuse paljusid nähtusi kujukalt edasiandva eepilise iseloomuga (eriti «maalilise») muusika ja üldistatud lüürilise iseloomuga muusika vahel. Tšaikovski veendumuse kohaselt väljendab helilooja viimases vaid «oma rõõmu- ja kannatustundeid, ühe sõnaga valab, sarnaselt lüürilisele poeedile, välja ... oma ... hinge. Sel juhul on programm mitte ainult liigne, vaid ka võimatu».

*

Instrumentaalmuusikas, samuti nagu vokaalmuusikaski, on inimese sisemise, vaimse maailma avamine loomulikult seotud laululaadse, laia lüürilise soolomeloodiaga, mida toetavad tavaliselt teisejärgulised kaashääled — saade. Iseloomulikuks näiteks võiks siin olla Chopini tuntud nokturn *do-diees-minoor* klaverile (esitatakse sageli seatuna viiulile ja klaverile). (Näide nr. 6.)

Teistsuguste väljendusvahenditega kujutatakse helitöö-

6.



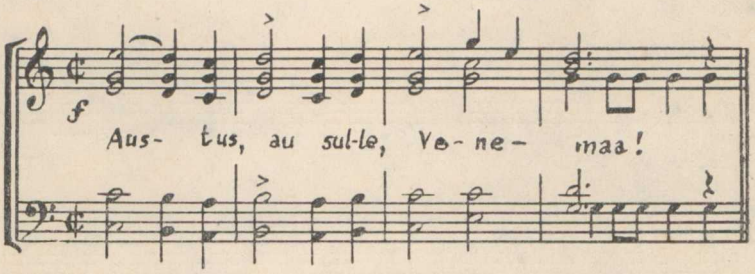
des suurte inimrühmade, rahvahulkade mõtteid, tundeid, elamusi ja vaimseid püüdlusi. Niisugused helitööd on määratud juba mitte ühele inimhäälele või mõnele soleerivale, «laulvale» instrumendile (nagu viiul, tšello, flööt, oboe), vaid paljudele häältele, suurtele koori- või orkestrikollektiividele. Nende ideeline sisu võib olla seotud sügavalt dramaatiliste kokkupõrgete — lahingupiltide, rahva kangelasliku võitluse, sotsiaalsete konfliktide — või siis rahvapeo piltide kujutamisega. Niisugused on ülevad koorid ja kooristseenid Glinka ja Borodini ooperites, Mussorgski ajaloolistes muusikalistes rahvadraamades, nõukogude heliloojate kangelaslikes rahvaoratooriumides ja -kantaatides, nagu näiteks Prokofjevi «Aleksander Nevski», Šaporini «Kulikovo väljal», Šostakovitši «Laul metsadest».

Suurte inimkollektiivide, rahvahulkade kujutamisega on seotud Beethoveni heroilis-dramaatiliste sümfooniate (III, V, VII ja IX), Goethe tragöödiale «Egmont» kirjutatud avamängu, Berliozi «Leina- ja triumfisümfoonia», Borodini «Vägilassümfoonia», Rimski-Korsakovi sümfoonilise pildi

«Lahing Kerženetsi lähistel», Tšaikovski IV sümfoonia finaali ning paljude teiste teoste juhtivad muusikalised teemad.

Sellistes teostes esitatakse meloodia mitte enam ühehäälse soolopartiina, vaid võimsates unisoonides või paljuhäälsetes akordides, mis täidavad märksa suuremat kõlaruumi. Just sellisena kõlab võimas rahvakoor «Austus» Glinka ooperi «Ivan Sussanin» lõppstseenis:

7.



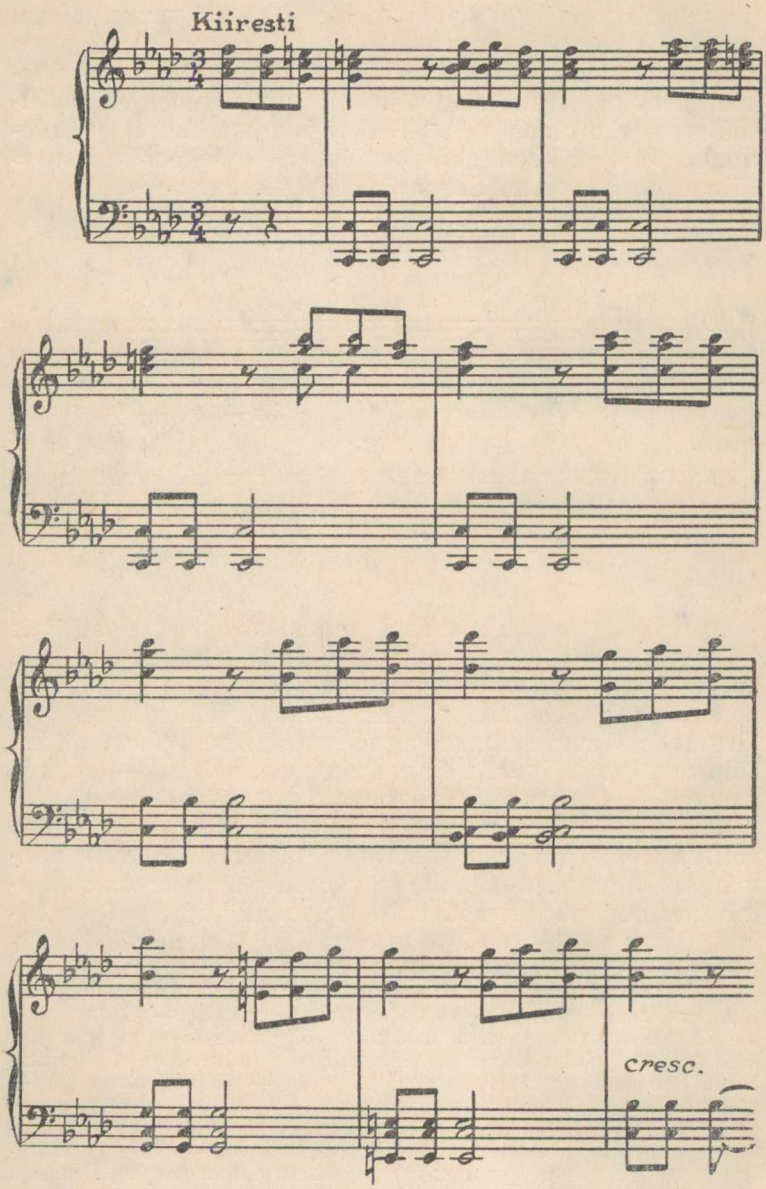
Rahvahulkade kujutamisel muusikas on kunstiliselt eriti veenev niisugune esituslaad, mis põhineb üksikute koorigruppide või orkestripartiide dramaatilisel dialoogil, nende eriaegsel kõlamisel, «hüüdlemisel», ühenduses järkjärgult kasvava dünaamikaga [26], mis ikka rohkem täidab kõlaruumi (sihikindlalt tõusva ning vastupidise — laskuva meloodilise liikumise üheaegne vastandamine).

Niisugune on äärmisest vaimustusest kantud võimas võitluseteema, raevuka pealetungi teema Beethoveni avamängus «Egmont» (Goethe tragöödiale), mis eredalt kujutab ülestõusnud rahvast. Eriti iseloomulikud on siin püsivalt (ning sealjuures iga korraga üha kõrgemalt) kordu-

[26] Dünaamika — heliteose osade (ka selle üksikute helide) esitamiseks kasutatava tugevusastme muutumise protsess — järkjärguline või järsult kontrastne valju, mõõduka või vaikse kõla vaheldumine, helitugevuse paisumise või kahanemise, vaibumise kulg. Üldkasutatavad dünaamilised tähistused on: *forte* (*f*) — valjult; *piano* (*p*) — vaikselt jt.

Mõistet *dünaamika* kasutatakse muusikas ka palju laiemas tähenduses seoses heliteose sisu arenduse iseloomuga — üldise dünaamilise arenguga, rütmi dünaamilisusega, laadilise arengu pingelisuse ja dünaamilisusega jne.

8.



vad reljeefsed rütmilised käigud, mis loovad mulje kasvavast pingest, ärevusest. (Näide nr. 8.)

Glinka ooperi «Ivan Sussanin» kolmanda vaatuse sügavalt dramaatilises koorifinaalis areneb rahva kasvava meelepaha ja viha, vaenlase vägivalla ja omavoli vastu suunatud protesti teema samuti pingelise dramaatilise instrumentaalse dialoogina, mis lõpeb raevuka tõusuga, seoses otsusega järele rutata vaenlase väesalgale, et päästa Sussanin. (Näide nr. 9.)

Nii instrumentaal- kui ka vokaalteoseis antakse esmajärjekorras edasi neid kujundeid, mis on seotud inimese sisemise vaimse maailma, rahva psüühilise laadi ja rahvusliku iseloomu ning inimeste ühiskondlike suhetega.

Niisiis on eesrindliku demokraatliku kunsti peamine ülesanne tüüpilise kangelaskuju loomine, tüüpiliste inimsuhete kajastamine. Kuid peale selle tähtsaima ja põhimise loomingulise ülesande on muusika oma eriliste väljendusvahendite kaudu suuteline peegeldama ka paljusid teisi nähtusi meid ümbritsevast reaalsest tegelikkusest. Muusikalise keele (eriti instrumentaalse orkestrimuusika) spetsiifiliste väljendusvahendite kaudu võib helitöödes edasi anda reaalse elu mitmesuguse iseloomuga akustilisi, mõnikord aga ka visuaalseid nähtusi, nagu näiteks hobuste kabjaplaginat, rataste mürinat, vasaralööke, värtna vurinat, kirikukellade helinat, lindude sädistamist. Klassikalise muusika armastatumad kujundid on seotud loodusega, mis on kord rahulik ja häirimatu, kord ülev ja tormine (äikese ja tormi episoodid Beethoveni «Pastoraalses sümfoonias», Rimski-Korsakovi ooperis «Pihkvalanna»). Eriti tüüpilised on mitmesugused veestiihiat kajastavad kujundid: alates lainete rütmilisest õõtsumisest paljudes klassikalistes barkaroolides, rahulikust veevulinast Liszti palas «Oja ääres» kuni mässava merestiihia grandioosse pildini Borodini ballaadis «Meri» ja mitmesuguste meremaalideni Rimski-Korsakovi muusikas («Sadko», «Muinasjutt tsaar Saltaanist», «Šeherezade»).

Siinjuures tuleb rõhutada, et suurtel kunstnikel ei ole looduspiltide realistlik edasiandmine sugugi mitte omaette eesmärk ega passiivne esteetiline imetlemine, vaid see on alati allutatud teose sügavale üldideele, mis on seotud palava huviga rahva saatuse vastu, kodumaa-armastusega.

9.



Meenutagem vene looduse eredalt emotsionaalseid, hingestatud ilust kantud muusikalisi maalinguid. Nii on sümfooniline pilt möllavast lumetuisust Glinka ooperis «Ivan Sussanin» koos järgneva hommikuse aovalguse ja päikesetõusu kujutamisega orgaaniliselt seotud kogu ooperi kangelasliku ideega.

«Talvine mets ning selles hukkuvad vaenlased... monumentaalne fresko [27]», kirjutas B. Assafjev. «Sussanin ootab pinevalt talvist päikesetõusu, mis toob talle surma ja kodumaale teate päästmisest, — see on avara südame ja hiiglasliku talendi muusika, kangelasteo muusika. Selles pole midagi ülearust, midagi efekti taotlemiseks.» [28]

Vene looduse erksast tunnetamisest on kantud ka vene lüürilised rahvalaulud ning ringmängulaulud, mis on sageli seotud tasaste vene maastike, piiritute avaruste ja ääretute steppide iseloomulike poeetiliste muusikaliste kujunditega («On välja pääl mõnigi rajake», «Stepp»), kujunditega suurtest vene jõgedest Volgast ja Donist, haljast tammikust, tumedast laanest. Rahvalaulus, samuti nagu vene klassikalises muusikas on kodumaise looduse poeetiline võlu (mis harilikult on laulus edasi antud laiade meloodiliste käikude karakteerse piltlikkusega) lahutamatult seotud sügavalt inimliku lüürilisusega, rahva mõtetega kodumaa saatusest, rahva võimsa jõu kujunditega («Tõuse sa, punav päikene», «Mööda emakest Volgat»), salajaste mõtete ja unistustega priiusest, tulevasest paremast vabast elust.

Vene klassikute muusikalistele peisaažidele on iseloomulik mitte väline kujukus, mitte «kõlajäljendus», vaid esmajoones siiras emotsionaalsus, sisu sügav hingestatus. Looduse kujutamine vene muusikas sulab orgaaniliselt ühte vene inimese vaimse eluga, mis on seotud teda ümbritseva tegelikkuse sügava mõistmisega.

Kõrvutades vene kunstnike ja heliloojate loomingut, kirjutas B. Assafjev, et «on saabunud aeg, kus vene maalikunst on tunnetanud mitte ainult vene looduse välist — väga tagasihoidlikku — ilmet, vaid selle meloodiat, maas-

---

[27] Fresko — seinamaal, mis on maalitud värskele krohvile. Enamiku freskode iseloomulikuks jooneks on nende mõõtmete monumentaalsus.

[28] Б. В. Асафьев. О русской природе и русской музыке. «Советская музыка», 1948, № 5, стр. 38.

tiku hinge. Ja siis, paralleelselt sellega ... sündis vene helimaaling, meeleoluliste peisaažide muusika ja looduse laulvate jõudude muusika, mis tundub lauluna loodusest selle lüürilises avalduses ... Vene muusika ... otsis veel enne Levitani pingeliselt looduse poeetilise tunnetamise ja kujutamise tõepärasuse ühendamise võimalust ... Juba Tšaikovski Esimene sümfoonia «Talveunelmad» oli vene maastiku julgeks kajastuseks tema muusikalistes kujundites (see tähendab arenduses, suurvormis).»

Paljud klassikalise muusika kauneimad leheküljed on seotud aastaaegade kujunditega, nagu sügisene somp ja kurbus, talvine pakane, kevadine looduse õitselepuhkemine, suvine soojus. Need kujundid on mõistagi alati tihedas seoses inimlike elamuste sügavalt emotsionaalse maailmaga (Haydni oratoorium «Aastaajad», Tšaikovski klaveripalade tsükkel «Aastaajad», talvine tuisk ja kevade saabumine Rimski-Korsakovi ooperis «Lumivalgeke», kevadine õitseaeg sama autori teises ooperis «Maiöö»).

Muusikalise keele väljendusvahenditega (esmajoones instrumentaal-, orkestrimuusikas) võib esile kutsuda elavat muljet valgusest ja pimedusest, reaalset õhu tunnetust, päevast või öist atmosfääri, ja mis peamine, loodusnähtuste dünaamilist üleminekut ühest seisundist teise. Piisab sellest, kui meenutada öise õhu reaalselt tunnetatavat hingust Glinka avamängus «Öö Madriidis», värvikat ööpeisaaži Dargomõžski ooperis «Kivist külaline» (Laura monoloog) ning samuti ka Kontšakovna ja Vladimiri kavatiinis Borodini ooperist «Vürst Igor», selge pakasese tähisöö pilti Rimski-Korsakovi ooperi «Jõuluöö» sissejuhatuses, öö muutumist talvehommikuks samas ooperis, päikesetõusu sama helilooja ooperites «Lumivalgeke», «Sadko» ja «Mulnasjutt tsaar Sultaanist», koitu ja hommikut Tšaikovski «Jevgeni Oneginis» ja Mussorgski sümfoonilises pildis «Koit Moskva jõel» (sissejuhatus ooperile «Hovanštšina»).

Öeldust tuleb järeldada, et realistliku suunaga heliloojail ei ole muusikaline kujundlikkus mitte omaette eesmärgiks, vaid helitöö üldise ideelis-emotsionaalse sisu avamise tähtsaks lisavahendiks. Väljapaistvates muusikateostes ei ole mitmesugused helimaalingulised võtted («kõlaefektid») tavaliselt mitte komplitseeritud muusikalise kujundi

aluseks, vaid ainult selle koostisosaks, vahel ka peeneks kunstiliseks detailiks, mis on seotud ümbritseva tegelikkuse mitmesuguste visuaalsete ja akustiliste muljetega.

Muusikalised žanrid ja vormid. Muusikateose struktuur

Rahvamuusika ja professionaalse muusika valdkond on üpris laialdane: see ulatub lihtsamaist töölauludest, suuliselt edasiantavaist mängu-, tavandi-, eepilistest ja lüürilistest rahvalauludest kuni klassikaliste heliloojate kõige keerukamate orkestri- ja kooriteosteni, millede ettekandmiseks on vaja mitmeidkümneid, isegi sadu professionaalseid orkestrante ja lauljaid. Klassikalise muusika poolt läbitud tee viib kõige lihtsamatest laululistest väljendustest ja olustikulistest tantsudest kuni igakülgselt arendatud suuremõõtmeliste teosteni, mis on seotud rikkalike ja sisult komplitseeritud kammer-, sümfoonilise ja ooperimuusika žanridega.

Professionaalsete ja rahva poolt loodud muusikateoste sisu rikkus ning mitmekesisus tingib muusikakunsti žanride ja vormide mitmekesisuse.

Sõltuvalt ideelis-kunstilisest kavatsusest sisaldab iga helitöö kas ühe või mitu muusikalist kujundit.

Teosed, mis on üles ehitatud ühe muusikalise kujundi arendusele, on oma mõõtmetelt tavaliselt väikesed. Nende hulka kuuluvad paljud laulud ja romansid, tantsud ja väiksemad instrumentaalpalad. Sellised on näiteks klaveripalad «Lumikelluke» ja «Sügislaul» Tšaikovski tsüklist «Aastaajad», rida palasid tema «Lastealbumist» ning Schumanni klaveritsüklitest «Lastestseenid» ja «Metsastseenid», paljud Chopini ja Skrjabini prelüüdid. Selliseid mõõtmetelt väikseid palasid, mis sageli kujutavad endast lakoonilisi instrumentaalminiatuure, võib võrrelda lüürilise luuletuse või lühijutuga, Nagu teada, avaneb paljudes romanssides Puškini, Lermontovi, Koltsovi ja Nekrassovi lüüriliste luuletuste kirjanduslik sisu muusikaliste väljendusvahendite abil.

Teistsuguse ilmega on helitööd, milles on vastandatud mitmeid, mõnikord aga ka terve hulk erinevate iseloomudega muusikalisi kujundeid. Enamikel juhtudel kuu-

luvad niisugused teosed muusikaliste suurvormide hulka. Sellised on sonaadid, sümfooniad, ooperid, oratooriumid, kantaadid. Niisuguseid klassikalisi muusikateoseid, nagu Beethoveni, Berliozi, Borodini ja Tšaikovski sümfooniaid või vene klassikalisi oopereid, võib mõõtmetelt, sügavuselt, sisu rikkuselt ja komplitseeritud mitmeplaanilisuselt kõrvutada tragöödia, draama, eepilise poeemi või romaaniga. Paljude klassikaliste ooperite süžeeliseks aluseks on teatavasti olnud silmapaistvad ilukirjanduslikud teosed. Puškini poeem «Ruslan ja Ludmilla» oli aluseks Glinka samanimelisele ooperile; Puškini draamateosed «Näkineid» ja «Boriss Godunov» — Dargomõžski ja Mussorgski samanimelistele ooperitele, Puškini romaan «Jegveni Onegin» — Tšaikovski samanimelisele ooperile. Silmapaistvate klassikaliste kirjandusteoste ideede ja kujunditega on seotud ka mitmed tekstita instrumentaalteosed. Tšaikovski avamäng-fantaasias «Romeo ja Julia» on muusikalise keele väljendusvahendite abil edasi antud Shakespeare'i samanimelise tragöödia ideeline sisu, Tšaikovski programmilises sümfoonias «Manfred» — Byroni poeetilise teose sisu ja kujundid, Liszti «Faust-sümfoonias» — Goethe teose kujundid.

Igale helitööle on omane juhtivate kujundite (temaatilise materjali) kindel paigutus, kindel arenduslik järgnevus. Iga helitöö üksikute osade paigutus, mille määravad kindlaks ideelise sisu iseloom, üldine loominguline kavatsus ja kujundliku sisu arendamise iseärasused, moodustab selle teose ülesehituse ehk kompositsiooni või, nagu sageli räägitakse, selle muusikalise vormi.

Ühtset kunstilist vormi, kompositsiooni terviklikkust, üksikute osade proportsionaalsust kohtame me peaaegu igas silmapaistvamas kunstiteoses, sõltumata selle liigist ja ulatusest: olgu see siis tragöödia või draama, luuletus või jutustus, maal või skulptuur, ornament või rahvalik nikerdus. Iga kunstiteose vormi terviklikkuse ja ühtsuse määrab kindlaks selle kujundliku sisu loogilise arengu iseloom, see, et põhiline mõte, idee või kavatsus areneb selles oma loomuliku lõpuni. Novelli ja romaani lugemisel või lavateose (komöödia, draama, ooperi) etendusel jälgib lugeja-kuulaja raugematu tähelepanuga dramaatilist arengukäiku ning kangelaste saatust alates sõlmitusest kuni täieliku lõpuni — lahenduseni.

Igale kunstiharule on omased erilised kunstilise vormi

seaduspärasused. Nii näiteks eksisteerivad kord loodud ruumilised kujutava kunsti teosed edaspidi jäävalt ning muutumatult r u u m i s kui oma ajastu mälestusmärgid. See, kes õpib tundma skulptuuri- ja arhitektuurimälestusmärke, võib tajuda nende vormi (mõistagi teatavast vaatevinklist) hetkeliselt, ainsa pilguga.

Muusika füüsikaline olemus on helivältuslik. Moodustudes ruumis kõlavatest muusikalistest helidest, areneb iga helitöö järjekindlalt a j a s. Seepärast räägitakse muusikast mõnikord kui helisevast või õigemini «helikujundlikust» liikumisest. Igasugune muusikaline kompositsioon teostub alati elavas helis, arenedes järk-järgult ajas ja otsekui uuesti sündides igakordsel esitamisel. Alles pärast seda, kui me oleme muusikateose lõpuni kuulanud, kui kõla on lõppenud, kristalliseerub antud muusikaline vorm kuulajate teadvuses kui lõpetatud kunstiline tervik, kui mingi ühtsus.

Vaatamata muusika «voolavusele» (võib aga olla, et just selle «voolavuse» tõttu), on muusikas ühtlasi väga suur tähtsus konstruktiivsusel, muusikalise vormi «ehituse» momendil, püüdel sarnaste osade sümmeetrilise asetuse, arhitektuurse terviklikkuse poole. Pole juhus, et muusika vormidest kõneldakse mõnikord kui «heliarhitektuurist». «Nii nagu inimene ehitab templeid, losse ja kalme kombitavast ja nähtavast materjalist, ehitab ta monumentaalse teose helidest,» kirjutas A. Lunatšarski [29].

Iga realistlikku kunstiteost, sealhulgas ka muusikateost, iseloomustab s i s u j a v o r m i ühtsus, kusjuures juhtiv osa on sisul. Tõelises kunstiteoses on vorm alati sisukas ning kujundliku sisu arenemise iseloomust tingitud.

Vormi osatähtsus kunstis on samuti väga suur. Igasugune kunstiteos on vaid siis tõeline kunstilooming, kui selle sisu on sügavalt ja tõepäraselt väljendatud vastavas kunstiliselt veenvas vormis.

Rõhutades vormi ja sisu lahutamatut ühtsust ning samuti ka sisu juhtivat osa, omistasid marksismi klassikud ühtlasi väga suurt tähtsust vormile. Nad näitasid, et sisu ilma vormita on võimatu.

Lenin kriipsutas alla, et «vorm on olemuslik. Olemus on

---

[29] А. Луначарский. Вопросы социологии музыки. М., 1927, стр. 28.

vormitud. Nii või teisiti ka olemusest sõltuvalt . . .»[30] Neid sõnu võib üle kanda ka muusikakunsti.

Mida kujutab endast kunstiteose vorm? Ja mis on muusika vorm?

Igasuguse kunstiteose vorm on tema kujundliku sisu konkreetne kehastus antud kunstiharule iseloomulike spetsiifiliste vahendite abil. Üks ja seesama sisu kehastub erinevate kunstiharude kunstilistes kujundites isesuguselt.

Paljusid kirjandusteoseid on heliloojad korduvalt kehastanud mitmesugustes muusika vormides. Meenutagem Shakespeare'i tragöödiat «Romeo ja Julia», mille süžeele on loodud Tšaikovski geniaalne sümfooniline avamängfantaasia, Gounod' ooper, Berliozi dramaatiline sümfoonia kooriga, Prokofjevi ballett. Oma mõõtmetelt, arengu iseloomult ja ideelis-emotsionaalselt sisult on need kõik põhjalikult erinevad muusika vormid, mis kehastavad Shakespeare'i surematuid kujundeid erikülgselt.

Igasugune muusika vorm on teatava ideelis-emotsionaalse sisu kehastamine muusikalise keele vahendite abil (mis on iseloomulikud ühele või teisele rahvuskultuurile teataval ajaloolisel epohhil), elavate helide kaudu.

Assafjev määritles muusika vormi kui «muusika sisu avamise mõistuspärast organisatsiooni, mille juures on arvestatud massilise tajumise seaduspärasusi.»[31]

Igasugune helitöö on laiemas mõttes muusika vorm, mis kujutab endast selle sisu kehastamiseks kasutatavate kõigi muusikaliste elementide, kõigi väljendusvahendite orgaanilist tervikut. Nende elementide hulka kuuluvad meloodika (intonatsioonilis-meloodiline seostus), rütm, tämbriline värving, laadilis-helistikuline organiseeritus, mitmehäälse muusikalise koe iseloom, dünaamika ning lõpuks teose üldine ülesehitus, selle üksikute osade paigutamise kompositsiooniline plaan.

Sellest lähtudes osutub, et iga helitöö vorm (kõigis detailides) on individuaalne, kordumatu. Niisugusest laiast vaatepunktist nähtuna võib muusikakunstis olla erisuguseid vorme niisama palju, kuipalju on erisuguseid tüüpilisi

---

[30] V. I. Lenin. Teosed, 38. kd., lk. 129.

[31] Б. В. Асафьев. «Чародейка П. И. Чайковского», М.-Л., 1947, стр. 21.

helitöid. Kuid muusika-alases kirjanduses, muusikateaduslikes töödes kasutatakse mõistet «muusika vorm» sageli ka märksa kitsamas mõttes: helitöö tüüpilise kompositsiooni, tema sisemise ehituse ja peamiste piirjoonte, niiöelda üldise «kontuuri» iseloomustuse tähenduses, ilma et detailselt vaadeldaks kujundliku sisu arenemist ja meloodika iseärasusi.[32]

Teatavasti on olemas loendamatul hulgal isikupäraselt kordumatuid sonaate, skertsosid, rondosid jne. Ometigi on kunstiajaloos tegelikult olemas oma kõige iseloomulikumates peamistes kujundites tüüpilised kompositsioonilised struktuurid, kuigi nad realiseeruvad muusikalise vormi individuaalselt kordumatute nähtuste lõputus reas. Sellest selgub, et muusikateose ülesehitus, tema sisemine organisatsioon, materjali ajalise paigutuse kompositsiooniline plaan ja arhitektoonika on helitöö muusikalise vormi üks oluliselt tähtsamaid külgi, kui vormi käsitleda laiemalt — heliteose ideelise sisu kehastamisena tüüpilistes muusikalistes kujundites.

Mida sügavam ja rikkalikum on muusikateose sisu, seda huvitavamaks ja täiuslikumaks osutub tema kunstiline vorm, sealhulgas ka kompositsiooniline struktuur. Glinka sõnade järgi muusika vorm «tähendab ilu, see on osade tasakaalu ühtse terviku moodustamiseks. Tunne loob — annab põhiidee; vorm rüütab idee meeldivasse, sobivasse rüüsse».[33]

Teose kunstiline kompositsioon moodustub alati mitmest, mõnikord aga ka tervest hulgast episoodidest, üksikutest jagudest, suurtest ja väikestest osadest, mis on seotud kujundliku sisu arenemise ühtsusega. Teosed teatri jaoks — komöödiad, draamad — jagunevad vaatusteks, piltideks, stseenideks. Romaanid ja novellid jagunevad osadeks ja peatükkideks, luuletused — strofideks (salmideks), üksikuteks värssideks, poolvärssideks. Tants koosneb reast kindlas järjestuses asenditest, liikumistest ja sammudest. Kunstiteose iga üksik koostisosa, millele on omane teatav iseseisvus, suurem või väiksem terviklikkus, on samal ajal ühtse terviku lahutamatuks osaks.

---

[32] Käesolevas väljaandes on edaspidi sellisel juhul kasutatud terminit «muusikaline vorm». *Toim.*

[33] Glinka kiri 22. juulist 1856. Полное собрание писем М. И. Глинки. СПБ, 1907, стр. 509.

Komplitseeritud helitöö tundmaõppimisel on tingimata vaja esmajoones haarata selle üldine kunstikavatsus tervikuna, läbi tunnetada, teadlikult omandada selle põhiidee. Ühtlasi tuleb orienteeruda ka helitöö kompositsioonilises ülesehituses: mõista, millisteks üksikuteks etappideks, jagudeks ja osadeks kunstiline tervik jaguneb, millised muusikalised kujundid, mõtted (teemad) on seal üksteisele vastandatud, millised vastastikused suhted valitsevad nende vahel, kuidas kulgeb tegevuse üldine arenemine, milline on selle loogiline lõpp.

Muusikakultuuri ajaloost on teada, et üksnes viimase aastatuhande jooksul tekkisid, arenesid ja surid välja mitmesugused muusikalised vormid, kompositsioonilised struktuurid ja žanrid. Mõned neist eksisteerisid suhteliselt lühikest aega, teised jällegi ilmutasid silmapaistvat ajaloolist püsivust.

Klassikalises muusikas, nagu kirjanduseski, püsivad kindlalt paljud armastatud žanrid ja vormid, samuti ka tüüpilised kompositsioonilised struktuurid, mis on välja kujunenud sajandite kestel ning tugevasti kindlustunud ajalooliste traditsioonidena. Nende hulka kuuluvad: salmilaul, variatsioonilisus, kolmeosaline sümmeetria, rondo, sonaat.

Muusikalise vormi mõiste kõrval on olemas ka veel muusikalise žanri mõiste.

Muusikaliste žanride all mõistame mitmesuguseid helitööde liike, mis on omavahel suguluses sisu, paljude tüüpiliste muusikaliste väljendusvahendite ja, mis kõige olulisem, nende teoste sideme poolest olustikuga, neid teoseid sünnitanud ajaloolise tegelikkusega. Mitmesugused tantsud, rivimarsid, XIX sajandi esimese poole vene olustikuline romanss, XIX sajandi lõpu ja XX sajandi revolutsiooniline tööliste võitluslaul, oma ideelise sisu poolest grandioossed XIX sajandi eesrindlike klassikaliste heliloojate (Beethoven, Borodin, Tšaikovski) sümfooniad — kõik need on muusikateoste mitmesugused liigid, mitmesugused muusikalised žanrid, mis on erinevalt seotud neid sünnitanud ajaloolise tegelikkusega, ühiskondlik-muusikalise olustikuga.

Tuleb märkida, et üksikud muusikalised žanrid erinevad üksteisest mitte ainult oma kujundliku sisu iseloomult ja seose omapäralt ühiskondlik-muusikalise olustikuga, elulise tegelikkusega. Formaalselt ühte ja samasse

žanri kuuluvad teosed (näiteks rivimarsid, valsid, romansid, sümfooniad) erinevad märgatavalt ka veel rahvuslike ja stiililiste tunnuste poolest, sõltuvalt sellest, millisesse rahvuslikku muusikakultuuri, ajaloolisse epohhi, muusikalisse koolkonda ja suunda need teosed kuuluvad.

Nii näiteks erinevad arvukad XIX sajandi Lääne-Euroopa rännakrivilise iseloomuga sõjaväemarsid põhjalikult nii nõukogude helilooja Ippolitov-Ivanovi «Vorošilovi marsist», millele on omane laulev vene meloodia, kui ka nõukogude helilooja Ivanov-Radkevitši kaasaegsetest käigumarssidest. Glinka, Tšaikovski ja Glazunovi valssidel on teistsugune iseloom, teistsugused meloodilised iseärasused kui Schuberti valssidel ja Straussi olustikulistel viini valssidel.

Tunduvaid erinevusi ideelise sisu ja muusikaliste kujundite iseloomu osas võime leida isegi ühe helilooja sulest ilmunud ühte ja samasse žanri kuuluvates teostes. Märgatavaid žanrilisi erinevusi võime kergesti tajuda näiteks Beethoveni sümfooniais. Piisab sellest, kui kõrvutada Beethoveni ülipoeetilist, looduse ilu peenest tunnetusest kantud IV ja VI («Pastoraalset») sümfooniat tema heroilis-dramaatiliste sümfooniatega (III, V ja IX).

Samuti tuleb silmas pidada, et muusika klassikalised žanrid ja vormid tegid erinevatel ajaloolistel epohhidel läbi olulisi muudatusi seoses uue sisu väljendamisega. Sageli nad arenesid, komplitseerusid, rikastusid, muutusid kvalitatiivselt, või siis vastupidi — degradeerusid, mandusid.

Iseloomulik on muusika mitmesuguste žanride ajalooline saatus. Nii näiteks viib sümfoonia arengutee XVIII sajandi olustikulistelt meelelahutusliku iseloomuga «eine-» või «joogisümfooniatelt» sügavalt sisukate, klassikaliselt täisküpsete Haydni ja Mozarti sümfooniateni. Haripunkti saavutab klassikaline sümfoonia Beethoveni loomingus, eriti tema III, V, VII ja IX sümfoonias, mis kajastavad revolutsioonilise võitluse kangelaslikkust ning suuri sotsiaalseid ideid, ja hiljem — Tšaikovski ning Borodini surematutes teostes, suurepärastes muusikalistes kujundites, mis kehastavad suure vene rahva psüühilist laadi ning eesrindlikke ideid.

Raamatus «Muusikalised žanrid ja vormid» on antud ülevaade kõige tüüpilisemate klassikaliste kompositsiooni-

liste struktuuride ja muusikaliste vormide peamistest seaduspärasustest, aga samuti kolme viimase aastasaja kestel väljakujunenud (erandi moodustab rahvalaul) tähtsamate žanride iseloomustus.

ESIMENE JAGU

MUUSIKALISE VORMI ELEMENDID

I PEATÜKK

MUUSIKA INTONATSIOONILIS-MELOODILINE OLEMUS

Igasuguse meloodia, igasuguse muusikalise iseloomustuse, muusikalise kujundi peamiseks «ehitusmaterjaliks» on muusikaline intonatsioon. Oma algallikatelt, oma põhiolemuselt on muusika esmajoones intonatsiooniline kunst.

M u u s i k a l i n e i n t o n a t s i o o n on väike iseseisev meloodia osake, väike viisikäik, millel on emotsionaalne mõtteline ilmekus. Iga üksik muusikaline intonatsioon koosneb kahest-kolmest helist ning on pisimaks väljendusosakeseks, pisimaks muusikalise vormi rakukeseks:

10.

Dargomõžski, ooper «Näkineid», I v.



Igale muusikalisele intonatsioonile on omane kindel helikõrgus, meloodilise liikumise tõusev või laskuv suund, laadiline organiseeritus, ajaline kestus ja lõpuks teatav helivärving (tämber).

Oma väljenduslikult tähenduselt on muusikalised intonatsioonid lõpmatult mitmekesised. Ühtedele nendest on omane deklamatsiooniline karakter, mis lähendab neid teataval määral tavalise kõnekeele intonatsioonidele. Teistsuguse kvaliteediga on laiad, pikaldaselt «venivad» laululised intonatsioonid. Kõneintonatsioonidele lähendab neid ainult ere emotsionaalne väljendusrikkus (mis on omane nii muusikalistele kui ka kõneintonatsioonidele), kuid sugugi mitte kõla karakter.

Kõigi nende kõne- ja muusikaintonatsioonide kvalitatiivsele erinevusele vaatamata on kahtlemata olemas teatav vastastikune seos. Eriti selgelt ilmneb see vokaalmuusikas, mis on orgaaniliselt seotud hariliku kõnekeele ja sõnaga. Igasuguse vokaalteose kunstiliselt veenvas esituses ühtib muusikaliste intonatsioonide kõla loomulikult sõnade samaaegse mõtestatud hääldamisega, harilike kõneintonatsioonide kõlaga. Seejuures tuleb silmas pidada, et kõnekeele intonatsioonide väljendusrikas kõla on vokaalteose oluliseks küljeks. Esitatud väidet tõestab eriti veenvalt see asjaolu, et tundmatus võõrkeeles esitatav vokaalteos on suuteline avaldama täisväärtuslikku kunstilist muljet, haarama kuulajat emotsionaalselt. Ja vastupidi — laul või aaria ilma tekstita (lauldud mõnel vokaalhäälikul) kaotab tunduva osa oma emotsionaalsest mõjujõust, kõlab märksa vähem hingestatult ja väljendusrikkalt.

Kõneintonatsioonides avaldub tohutu jõuga inimkeele emotsionaalne mõtteline külg, millel on muusikalise kujundi loomiseks nii suur tähtsus. Seda tunnetasid hästi paljud silmapaistvad heliloojad, eriti vokaalmuusika loojad. Mussorgski näiteks kinnitas, et muusika «peab olema inimkõne kunstiliseks edasiandjaks selle kõikides peenimates varjundites.

Kõnekeele helid kui mõtete ja tunnete välised avaldused peavad ilma liialduste ja vägivallata muutuma tõepäraseks, täpseks, kõrgelt kunstipäraseks muusikaks».

Intoneerimine on elava kõnekeele üks tähtsamaid omadusi. Kõneintonatsiooni all tuleb mõista iga hääldatava sõna, isegi üksiku silbi mõtestatud kõlamist. Kui kuulatada võõrkeelset või kaugemalt (näiteks läbi seina) kostvat kõnet, siis võib, vaatamata sõnade mittemõistmisele, mõningal määral taibata kõne üldist mõtet. On võimalik kindlaks teha, kas see on tuline vaidlus, rahulik või ärri-

tatud jutt, õigustavate või kahetsevate vastureplikidega etteheited. Sõnu tajumata võib kõnes tabada viha, meelepaha, imestuse, kahtluse intonatsioone.

Elava kõnekeele intonatsioonid on seotud inimhääle väljendusrikaste tõusude või langustega. Küsimisel kõrgendab inimene häält. Vastus või veenmine seevastu on harilikult seotud hääle langusega, rahunemise intonatsiooniga. Isegi üht ja sedasama sõna võib hääldada erinevalt: nii küsiva kui ka jaatava intonatsiooniga.

Saabus? Saabus.
Aitab? Aitab.
Siia? Siia.

Taoliste lakooniliste dialoogide mõtet on võimalik kindlaks teha esmajoones intonatsioonide väljendusrikka kõla kaudu, mis on vastureplikis täiesti erinev, ehkki viimane on väljendatud sama sõnaga kui küsimuski. Toodud näitest selgub, et elava kõnekeele tähtsaimaks omaduseks on mitte ainult konsonantide ja vokaalide teatud ühendamine sõnades, vaid ka nende elava kõlavuse iseloom, mõtestatud intoneerimise moment.

Niisiis on kõneintonatsiooni tähtsaimaks omaduseks väljenduslik-mõtteline, emotsionaalne külg. Tavalise kõnekeele intonatsioonid väljendavad mitte ainult kõneleja sisemist emotsionaalset suhtumist öeldusse. Intonatsiooni abil rõhutatakse ja täpsustatakse öeldu mõtet.

Muusikaline intonatsioon on muusikaliste helide emotsionaalselt mõtestatud esitamine, mis tugineb kindlale helikõrgusele, sajandite jooksul väljakujunenud helisuhetele (intervallidele). Igasugune muusikaline intonatsioon allub muusikalise loogika seadustele ning esmajoones — laadilise organiseerituse [34] loogikale.

---

[34] Muusikalise kõne helide laadiline organiseeritus on klassikalise ja rahvamuusika tähtsamaid omadusi. Laadi võib määritleda kui intonatsioonide süsteemi. Iga laadi helid jagunevad ebapüsivateks, mis kõlavad pingelisemalt, ja püsivateks — «tugihelideks» või toonikahelideks. Laadi püsivate ja ebapüsivate naaberhelide vahel (sekundi ulatuses) valitseb kindel vastastikune sõltuvus, seos. Klassikalise muusika peamised laadid on mažoorne laad (mille püsivad helid moodustavad mažoorkolmkõla) ja minoorne laad (mille püsivad tugihelid moodustavad minoorse kolmkõla). Helistik (tonaalsus) on laadi absoluutne kõrgus (näiteks: helist *fa* algavat mažoorset laadi nimetatakse *Fa-mažooriks*). Kaasaegses helisüsteemis kasutatakse 12 mažoorset ning 12 minoorset helistikku (tonaalsust).

Milles seisneb kõnelise ja muusikalise intoneerimise vahelise seose iseloom?

Tavalise kõnekeele, samuti nagu muusikalise keele olemus on heliline. Nii kõnet kui ka laulu antakse edasi inimhäälega. Nii kõnet ja laulu kui ka instrumentaalmuusikat tajutakse kuulmise teel. Nii kõne- kui ka muusikalisi intonatsioone eristatakse kõrguse, tämbrilise värvingu, dünaamilise nüansseeringu, rütmilise pikkuse või lühiduse järgi.

Samal ajal on kõne- ja muusikaliste intonatsioonide vahel ka olulised erinevused. Eelkõige pole muusikas intonatsiooniline külg mitte täiendavaks, kaasnevaks elemendiks nagu kõnekeeles, vaid juhtivaks algmeks, omapäraseks «ehitusmaterjaliks» muusikalise kujundi loomisel.

Nii kõne- kui ka vokaalsed laululised intonatsioonid tekivad hääle ilmeka kõrgendamise ja madaldamise tulemusena, mis määravad nii kõne- kui ka muusikalise keele mõtte. Siinjuures aga, nagu näitavad uurimused, puudub kõneintonatsioonidel siiski küllaldaselt kindel helikõrgus (välja arvatud vaid üksikud erandid). Kõige sagedamini on nad seotud kõrguslikult määramatute libisemistega *(glissando)*.

Muusikaliste intonatsioonide ilmekuse määrab suures ulatuses neid moodustavate helide l a a d i l i n e tähendus. Nii näiteks moodustatakse küsimuse, palve, kahtluse ja imestuse intonatsioonid, mida iseloomustab ebamäärasus, tavaliselt laadi ebapüsivatel helidel; vastus, kinnitus, käsklus aga püsivatel helidel.

Vaatleme Dargomõžski koomilist laulu «Mölder» (Puškini sõnadele). Selle tonaalsus on *Fa-mažoor*; laadi püsivad tugihelid moodustavad mažoorse kolmkõla: *fa-la-do*. Möldrinaise riiakas kiirkõnes (mis on rajatud tuntud tantsulaulu «Mööda tänavat» meloodiakäikudele) rõhutatakse pidevalt kinnitavaid, püsivaid intonatsioone (käigud toonikakolmkõla helidel ning tähtsamate tugihelide, toonika tertsi *fa-la* rõhutamine). Kahtluse, küsimuse, umbusu intonatsioonid möldri repliigis on antud laadi ebapüsivatel helidel (tõusev ebapüsiv kvint ja laskuv septim). (Näide nr. 11.)

Muusikalise intonatsiooni, nagu üldse kogu muusikakunsti loomus on helivältuslik. Iga intonatsiooni ilmekuse määramisel tuleb silmas pidada mitte ainult seda moodustava intervalli kvaliteeti (on see hääle «lai» või «kit-

11.



sas», tõusev või laskuv käik) ja laadilist tähendust (püsivus, ebapüsivus, lõpetatus, lõpetamatus), vaid ka rütmilist külge, ajalist kestust.

Tüüpiliste muusikaintonatsioonide väljenduslik tähendus on ääretult mitmekesine. Laiadel intonatsioonilistel hüüatustel on teistsugune mõte kui sekundilistel («seotud») hüüatustel. Peatume mõningail kõige iseloomulikumail intonatsiconide ilmekuse näidetel.

On teada, et tavalise kõnekeele intonatsioonid on seotud võrdlemisi tühiste hääle tõusude ja langustega. Muusikas on helimahult kõige väiksemad sekundintonatsioonid, mis koosnevad kahest naaberhelist [35]. Sekundintonatsioonid on peaaegu alati omavahel pingelise helilise tõmbeiõuga seotud ning seepärast nimetatakse neid «seotuiks». Sekundintonatsiooni ereda ilmekuse määrab just sisemine dünaamilisus, kõla pinge (ebapüsiva heli ülemineku püsivaks ja vastupidi).

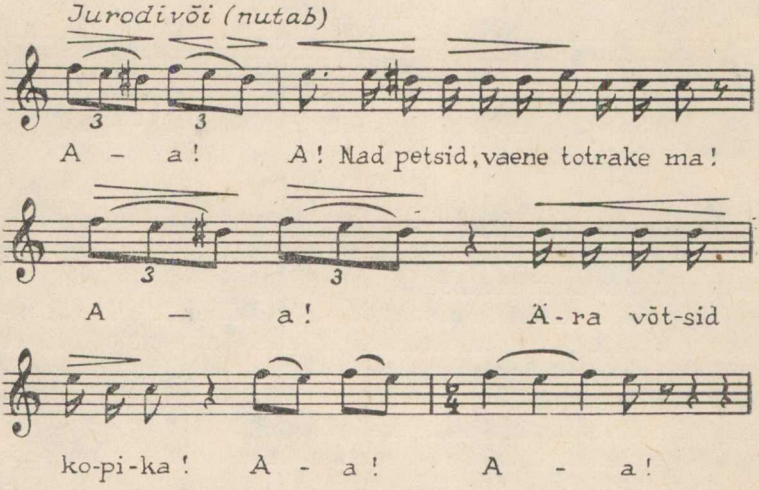
Pole raske veenduda selles, et valdavas enamuses moodustavad just seotud sekundintonatsioonid peamise «ehitusmaterjali» peaaegu igasuguse lauluviisi, igasuguse helitöö loomiseks. Isegi neil juhtudel, kui meloodia kujund-

[35] Kaasaegses muusikasüsteemis eristatakse väikest — pooletoonilist ja suurt — tervetoonilist sekundi.

liku sisu avamisel kuulub juhtiv osa laiadele intonatsioonikäikudele, on seotud sekundintonatsioonide osatähtsus võrdlemisi suur (vt. laulu «Stepp» leheküljel 57).

Sekundintonatsioonide väljenduslik tähendus on peaaegu piiritult mitmekesine. Sisemiselt pingelistel sekundintonatsioonidel (mis on seotud pehmemate «kaeblike» laskuvate tertsikäikudega) antakse edasi nuuksumise ja valju nutu intonatsioone vene rahvaitkudes. See intonatsiooniline omapära väljendub eredalt Jurodivõi itkus Mussorgski ooperis «Boriss Godunov»:

12.



Rütmiliselt teisiti organiseeritud sekundintonatsioonid võivad kõlada ülimalt energiliselt, kinnitavalt. Näitena võib tuua tööliste võitluslaulu «Julgesti, vennad, nüüd töölé», mis loodi Venemaal massilise töölisliikumise perioodil möödunud sajandi 90-ndate aastate lõpul. Siin rõhutab täpne, marsitaoline rütm selles reipas, mehelikus ja sihikindlas viisis domineerivate sekundintonatsioonide sisemist dünaamilist loomust ja pingelisust; alles meloodilise kulminatsiooni momendil laulu lõpus kõlab lai tõusev intonatsiooniline käik (sekst).

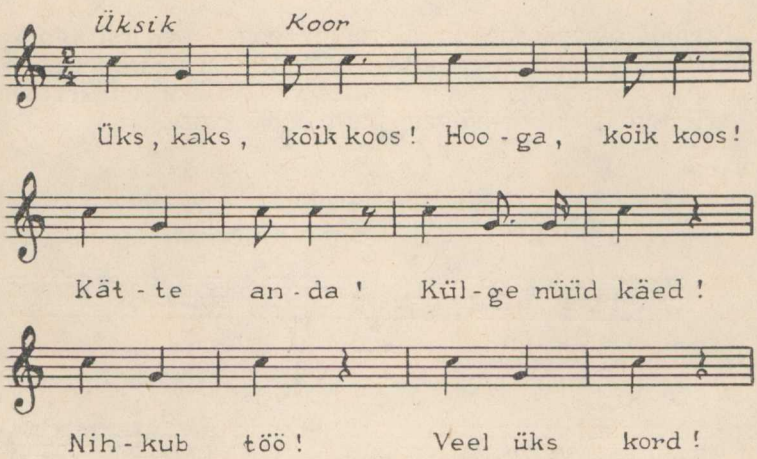
Teistsugused väljendusvõimalused on omased laiadele intonatsioonilistele käikudele (nagu kvart, kvint, sekst,

septim, oktaav). Oma kujundlikult tähenduselt on nad seotud kõrgendatult emotsionaalse kõnega, signaali kõlaga.

Üheks eredamaks, aktiivsemaks ja tahtekindlamaks intonatsiooniks on tõusev kvartintonatsioon, mis on rütmiliselt niiviisi organiseeritud, et aktsenteeritud või pikema kõlaga on teine, kõrgem heli. See on esmajoones üleskutse, kinnituse, käskluse intonatsioon; ta on seotud ka kindla, tugeva sammu kajastamisega, kujutlusega tahtekindlast ning mehelikust karakterist. Pole juhus, et enamik revolutsioonilisi massilaule ja sõjaväelisi lahingulaule algavad aktiivsete tõusvate kvartintervallidega («Marseljees», «Internatsionaal», «Nõukogude Liidu hümn»).

Käskiv kvartintonatsioon on sageli aluseks vene «töölauludele», mis kujutavad endast käsklust või signaali töötava artelli üheaegseks kollektiivseks pingutuseks (raskuste laadimisel, vaiade rammimisel, palkide ja rööbaste tõstmisel, laeva madalikult lahtitõmbamisel):

13.



Ka eesti rahvaviisides leidub hüüdelisi kvartintonatsioone, nagu näiteks järgnevas laulukeses, kus karjane palub päikest, et see kiiremini «veereks» — loojuks. (Näide nr. 14.)

J. S. Bachi oreliprelüüdides ja kantaatides võib sageli (eriti alumises bassihääles) kohata üksteisele järgneva-

14.



test tõusvatest kvardikäikudest koosnevaid teemasid, mis oma väljenduslikult tähenduselt on seotud kindla tugeva sammu edasiandmisega:

15. J. S. Bach. Koraaliprelüüd.



Eredalt omapärane on Borodini ooperi «Vürst Igor» polovetside laagri stseenides esinev teema, mis on ehitatud orkestri mitmesugustes häältes vastastikku hüüdlevate kvartintonatsioonide-hõigete karmile kõlavusele.

16.



Mõistagi pole tõusvate kvarthüüatuste väljenduslikud omadused esitatud näidetega veel kaugeltki ammendatud. Kuid isegi kõige rohkem kasutatavate tüüpiliste muusikaliste intonatsioonide emotsionaalse mõttelise sisu avamise

ülesanne ei kuulu põgusa ülevaate raamidesse. See on spetsiaalse uurimuse teema.

Tuleb silmas pidada, et muusikaliste intonatsioonide mõttelised väienduslikud omadused sõltuvad mitte ainult nende meloodilisest laiusest (intervalli suurusest), liikumise suunast (tõusev või laskuv), kõlapingsusastmest (mis sõltub üksikute helide laadilisest tähendusest) ja lõpuks muusikaliste intonatsioonide rütmilisest struktuurist. Erakordselt suur tähtsus on muusikalise kõneintonatsiooni kõla kvaliteedil. Mis määrab siis selle kvaliteedi? Osaliselt — helivärving, tämber. Ühesugune meloodiline fraas võib avaldada mitmesugust muljet, olenevalt sellest, kas seda esitatakse inimhääle kõlale lähedase keelpilliga (viiuliga, tšelloga) või siis vaskpilliga (trompeti, trombooniga). Kuid peale selle on alati intonatsiooniliselt ilmeka (kõne- või heli-) keele elava kõla määrajaks veel terve hulk individuaalseid omadusi. Igale inimesele on omane mitte ainult hääle eriline individuaalne tämber, vaid peale selle veel eriline individuaalne kõnelise intoneerimise maneer (mis laulja puhul jätab märgatava jälje ka tema vokaalsele ettekandele). Kordumatu individuaalne ja rahvuslik omapära eraldab üksikisikute häält ja kõnemaneeri, mistõttu igaüks eraldab tuhande hääle seast oma ema hääle, talle lähedaste inimeste hääled. Eredalt individuaalne intoneerimismaneer on omane silmapaistvatele näitlejatele ja lauljatele. Eksimatult võib eraldada Šaljapini ja Pirogovi, Katšalovi ja Moskvini, Sobinovi ja Lemešev, Obuhhova ja Maksakova intonatsioone.

Meloodia on muusikaline mõte, mis kõlab ühes hääles ning kasvab välja üksteisele järgnevatest seotud intonatsioonidest. Elav vokaalne hingus on seejuures selleks ühendavaks algmeks, mis seob üksikud muusikalised intonatsioonid ühtseks kestvaks laululis-meloodiliseks kõlajooneks.

Meloodia on üks ilmekamaid inimmõtte avaldusi. Igasugune meloodia on helisev mõte, mis on väljendatud muusikaliste intonatsioonidega, muusikaliste helide emotsionaalselt mõtestatud esitamisega. Nendel juhtudel, kui on tegemist laulu, see on vokaalse meloodiaga, mis on orgaaniliselt seotud sõnaga, luuletekstiga, avaldub meloodia sisu üheaegselt nii sõnalise keele poeetiliste kujundite kui ka kõne- ja muusikaliste intonatsioonide kaudu.

Just laulutüüpi meloodia, mis oma kõlalt on tihedalt

seotud inimkõne, rahva keele elavate intonatsioonidega ning oma loomuselt vokaalne, määrab helikunsti parimate teoste sügava inimlikkuse, siiruse, südamlikkuse ja tõepärasuse. Sellised on enamus rahvaviise, aga samuti klassikaliste heliloojate parimad meloodiad.

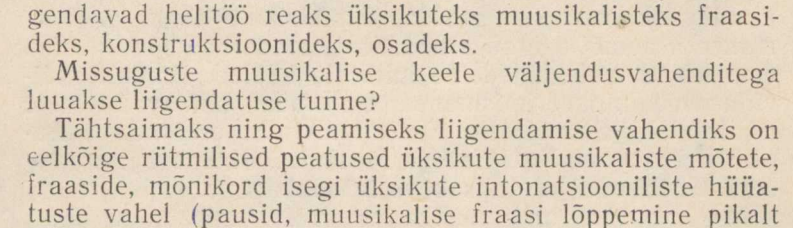
Ühtsus helikeele ja sõnalise, kõnekeele vahel seisneb mitte ainult teatavas kõne- ja muusikaliste intonatsioonide suguluses, vaid samuti ka esitusviisi selguses, liigendatuses. Kõlav sõnaline keel (kõnelemisel, valjusti lugemisel) omandab vaid siis ilmekuse ja selguse, kui kõneleja peale õigete rõhkude toonitab pidevalt selle loomulikku jaotatust üksikuteks osadeks (lauseteks, fraasideks) peatuste abil vastavates kohtades ning hingamise õige jaotamise kaudu. Kirjalikus esituses kasutatakse samal eesmärgil kirjavahemärke.

Nagu kõnekeel, nii ka meloodiline keel oma elavas kõlas liigendub alati, isegi siis, kui ta näib vahetpidamatult voolavana, üksikuteks enam või vähem iseseisvateks osadeks: fraasideks, lauseteks, võimsateks muusikalisteks konstruktsioonideks. Sõnalise keele kirjavahemärkidele vastavad muusikas nõndanimetatud tsesuurid[36], mis liigendavad helitöö reaks üksikuteks muusikalisteks fraasideks, konstruktsioonideks, osadeks.

Missuguste muusikalise keele väljendusvahenditega luuakse liigendatuse tunne?

Tähtsaimaks ning peamiseks liigendamise vahendiks on eelkõige rütmilised peatused üksikute muusikaliste mõtete, fraaside, mõnikord isegi üksikute intonatsiooniliste hüüatuste vahel (pausid, muusikalise fraasi lõppemine pikalt väljapeetud helil):

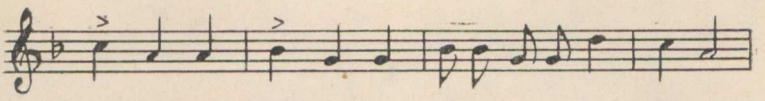
17.



[36] Tsesuur (ladinakeelsest sõnast «raiun lõhki», «lõikan läbi») — lahk kahe muusikalise mõtte, fraasi vahel, mis näitab hingamise, liigendamise kohta. Selle termini on muusikateoreetikud üle võtnud luuleteooriast. Luules mõistetakse tsesuuri all piiri, mis eraldab värsis (süllaabilises värsis, heksameetris) poolvärsse. Muusikas on tsesuuril laiem tähendus, mis vastab kõnekeele kirjavahemärkidele.

Peatused või pausid muusikaliste fraaside lõpus, kus hingatakse (või just nagu hingatakse), on selgeteks ja veenvateks liigendusvahendeiks. Peab siiski täpsustama, et mitte iga paus ei ole muusikaliseks «kirjavahemärgiks», hingamiskohaks. Pausid võivad esineda ka muusikalise mõtte või fraasi keskel. Uue iseseisva muusikalise fraasi algust võib eksimatult tajuda iga korduse puhul — olgu see siis täpne või mõningate variatsiooniliste muudatustega. Lühikese viisi või üksiku muusikalise fraasi kordamise puhul võib alati tajuda piiri ühe konstruktsiooni lõpu ja teise alguse vahel, isegi neil juhtudel, kui meloodias mingeid pause või peatusi ei ole.

18.



Märkides, et meloodia koosneb reast muusikalistest intonatsioonidest, see on suhteliselt iseseisvatest muusikalistest osakestest, peab rõhutama, et meloodia kujundlik väljenduslik tähendus ei piirdu sugugi kõneintonatsioonide kõla välise reprodutseerimisega. Iga laialt arendatud meloodia on emotsionaalselt sisukas, pingeliselt edasiarenev muusikaline mõte, millel on oma sisemine arenguloogika, mis allub täielikult puhtmuusikalistele seaduspärasustele.

Meloodilise arengu tähtsaimaks küljeks on liikumise sisemine intonatsiooniline loogika, mis väljendub tõusva ja laskuva liikumise, meloodiliste tõusude ja languste seaduspärases järgnevuses, laiade intonatsiooniliste käikude ja sujuva astmelise voolamise vahelduvuses, mitmesugustes rütmilistes suhetes üksikute viisikäikude sisemuses.

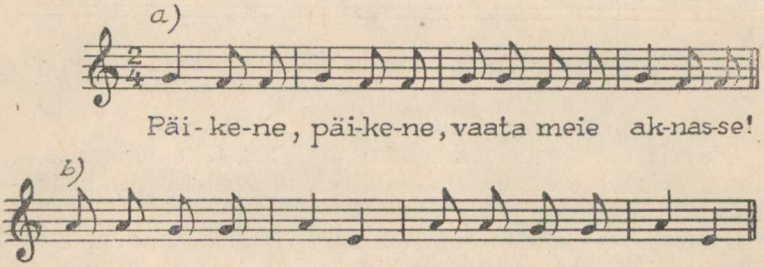
*

Paljude sajandite kestel kujunesid erisugustel ajalooepohhidel ja eri maades välja erinevad meloodilise liikumise tüübid. Igal rahval oli oma muusikakultuur, mille rahvusliku omapära määras esmajoones meloodiline seos-

tus. Peamiseks ja päritolult iidseimaks muusikažanriks on laul, mida võib kohata peaaegu kõigi rahvaste juures.

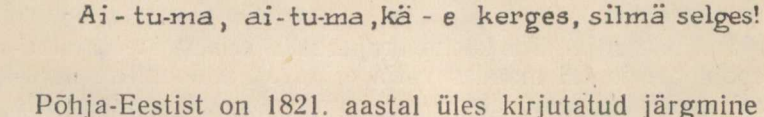
Kõige varasematel kultuuriastmetel arenes rahvalaululine kõne tihedas, vahetus seoses keelega, kõnega. Kaugetest ajalooepohhidest meie päevini jõudnud iidsetes viisides puudub veel lai meloodiline liikumine selle sõna otseses tähenduses. Paljudel juhtudel koosnesid need ühe või kahe väga lihtsa intonatsiooni mitmekordsest kordamisest («hüüatustest»). Sõna igale silbile vastas neis tavaliselt vaid üks viisi heli. Niisugused on näiteks lihtsamad töölaulud (näide leheküljel 43), samuti aga ka vene ja ukraina traditsioonilised loodusnähtuste (kevade, päikese, pakase) poole pööratud «hüüdlemised»:

19.



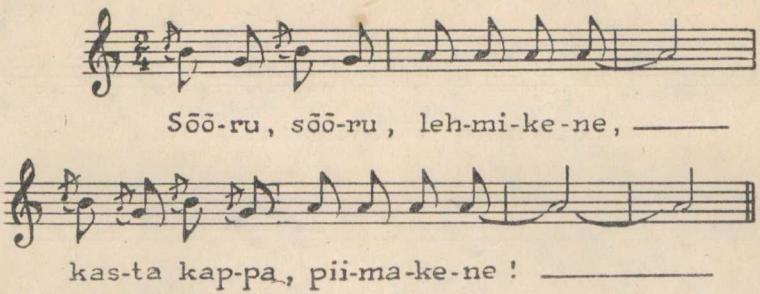
Näiteid selliste lihtsaimate viiside kohta võib tuua ka eesti rahvalauludest. Lõuna-Eesti pulmades on tänatud lauluga annetuste eest:

20.



Põhja-Eestist on 1821. aastal üles kirjutatud järgmine lüpsilaul:

21.



Laulmise tihe, vahetu seos rahva kõnekeele elavate intonatsioonidega vanades lauludes avaldub ka selles, et viisi mõned helid või osad muutuvad sageli kõnetaoliseks väljenduseks, helideks, millel puudub konkreetne püsiv kõrgus:

22.



x) ♩ - *märk umbes ¼ toonise madaldamise puhul;*
♪ - *retsitatiivset, umbmäärase kõrgusega heli tähistav) noot.*

Eesti rahvalaulude vanemais kihtides leidub isegi viise, mis on niivõrd lähedased kõneintonatsioonidele, et laulmisest jääb mulje kui millestki laulmise ja kõnelemise vahepealsest. Viisi noodistamine on sel juhul mõnigi kord vaid umbkaudne.

Mõningatele rahvalaulužanridele on omane selgelt väljendatud deklamatsioonilisus. Sellised on paljude põhjavene eepiliste lugude, itkude, mõningate naljandite ja tantsulaulude, samuti ka inimkõne, rahvakeele elavaid intonatsioone eredalt reprodutseerivate tšastuškade-kiirkõnede viisid. Näitena võib esitada vene ajaloolise laulu Ivan Groznõist:

23.



Eesti rahvamuusikale on kõnelähedane retsitatiivne deklamatsioonilisus eriti omane. Valdava enamiku regivärsiliste rahvalaulude viisides määravad viisi iseloomu eestikeelsele kõnele lähedased intonatsioonid. Motiivide haripunktid ja rõhud viisides langevad suuremalt osalt kokku loomulike sõnarõhkudega (1. silbil). Mõnigi kord jääb regivärsiviisist mulje, nagu oleks see laulusõnade kõnena ütlemisel tekkinud intonatsioonide otsene jäljendamine meloodilisemal kujul:

24a.



24b.



x) **ürgä** - *algan, üritan*

24c.



Oleks siiski ekslik kujutada meloodika ajaloolise arenemise protsessi lihtsustatult, nagu tekiks see täielikult deklamatsioonilistest intonatsioonidest. Meloodikale on avaldanud tohutut mõju ka teised inimpsüühika väljendusvormid: igale rahvale omane rahvuslikult omapärane žestikulatsioon, miimika, iseloomulik «käitumisviis», mis sisaldab väga mitmekesist liigutuste plastikat — rahulikust rütmilisest ringmängusammust, kükksammust ühe või teise rahva koreograafilist kunsti iseloomustavate keerukate ja arendatud tantsuliigutusteni. Sageli on tantsumeloodiates juhtivaks, määravaks mitte deklamatsioonitaolised intonatsioonid, vaid ergas meloodiline joon ja selge rütm.

Igal rahval kristalliseerusid kõige tüüpilisemate muusikaintonatsioonide lemmikühendid paljude sajandite kestel rohkem arenenud meloodilisteks käikudeks — rahvuslikeks viisikäändudeks.

Rahvuslikku viisikäändu võib määratleda kui antud rahvuse rahvalaulukultuurile iseloomulikku meloodilist või intonatsioonilis-rütmilist (kahest-kolmest või neljast-viiest helist koosnevat) käiku. Niisugused viisikäänud tekkisid tavaliselt kõige lihtsamate intonatsioonide ühendamisest. Iga rahva laulukultuurile on iseloomulikud omad püsivad rahvuslik-omapärased lemmikviisikäänud. Esitame siin näiteid lauluviisidest, mis baseeruvad põlistel vene viisikäändudel tertsi, täidetud ja täitmata kvardi ning kvindi ulatuses. (Näide nr. 25.)

Mõningal määral sarnased kahest-kolmest intonatsioonist koosnevad viisikäänud ilmnevad mõnikord ka teiste rahvaste lauludes. Kuid nende väljendusomadused võivad erinevate rahvuste laulukultuuris osutuda erisuguseiks. Idamaa rahvaste (näiteks baškiiride ja kirgiiside) juures ning slaavi maades kõlavad väliskujult sarnased viisikäänud sageli erineva ilmekusega ning neil on erinev mõtte-

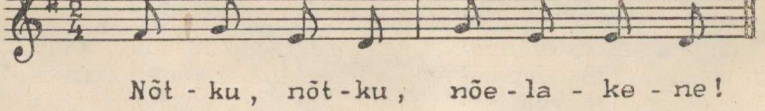
25.



line tähendus. See on seletatav asjaoluga, et iga rahva laulukunstis kujunesid välja mitte ainult lemmikviisikäänud, vaid samuti ka nendevahelise seose omapärane süsteem, mis määrab kindlaks ühe või teise meloodilise kujundi rahvuslik-omapärase iseloomu.

Võrreldes vene rahvamuusikaga iseloomustab eesti algelisemaid viisikäände palju suurem rütmiline ühtlus (enamik viise koosneb võrdse pikkusega helidest, silbile vastab üks heli) ja diatoonilisus:

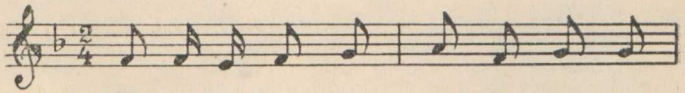
26a.



26b.



26c.







Üksikute viisikäändude ühendeist kujunesid järk-järgult välja ulatuslikumad meloodilised lülid, antud rahva laulukultuurile iseloomulikud pikalt ning kestvalt kõlavad meloodiad. Just niisuguste tüüpiliste viisikäändude järgnevus määrab paljude vene lauluviiside — nii rahvamuusikas kui ka klassikalises heliloomingus — meloodilise sisu (kuigi viimane ei võrdu hoopiski nende viisikäändude summaga).

Arvukate näidete põhjal muistsetest vene, ukraina ja valgevene meloodiatest võime jälgida, kuidas nende rahvaste laululis-meloodiline keel aja jooksul rikastus ning keerukamaks muutus.

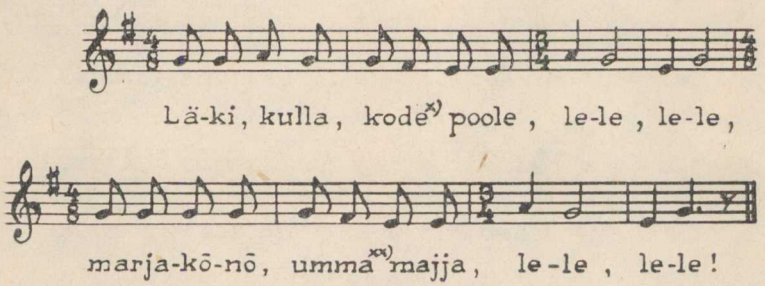
Seoses emotsionaalse tunde ja mõtte süvenemisega jõuti järk-järgult pikalt ning kestvalt kõlava inimhääle ilu teadliku tunnetamiseni viisis. Meloodia üksikuid helisid (eriti lõpuhelisid) hakati pikalt välja pidama:

27.



Samasugust nähtust kohtame ka eesti rahvaviisides:

28.



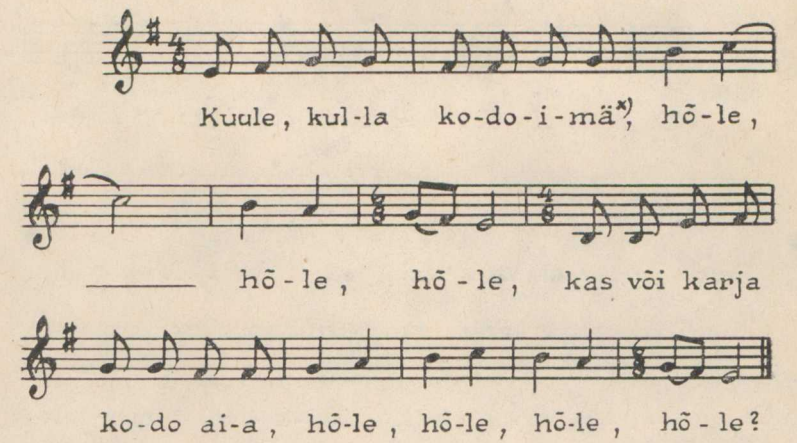
x) kode - *kodu*
xx) umma - *oma, omasse*

Retsitatiivse viisi pikalt väljapeetud lõpp võis saada aluseks viisikäänu arendamisele muusikaliseks motiiviks. (Näide nr. 29.)

Tunduvalt laieneb kõla ülddiapasoon. Isegi kõige lihtsamaid lüürilist laadi meloodiaid ei esitata enam «retsiteerides» (nagu hällilaule ning suurt osa iidseid ida-slaavi põllutöölaule), vaid aeglasemalt, pikaldasemalt, paljudel juhtudel aga kõrges, säravalt kõlavas registris.

Kõrvuti sellega, et meloodia üksikuid helisid vältuse poolest tunduvalt venitati, said nad sageli ka motiivide aluseks — neid ümbritseti peene meloodilise ornamentikaga, naaberhelidest koosneva illustreeriva viisikäiguga.

29.



*) kodoimä - *perenaine, „koduema"*

Teistel juhtudel meloodia põhihelid (mis vastasid teksti silpidele) «fileeriti», nii et nad seestpidiselt justkui «õitsele puhkesid» viisikäändudest, mõnikord aga ka komplitseeritud meloodilistest moodustistest.

Kõrgelt arenenud rahvalaulukeelele on iseloomulik, et vokaalse meloodia teksti üksikuid silpe ei esitata enam mitte ainult üksikutel helidel, mitte ainult deklamatsioonilaadsetel käikudel, vaid samuti ka enam või vähem meloodiliselt arendatud viisikäikudel. Võrdleme vene rahvalaulu «Kasvas põllul pärnake» kahte varianti. Üks neist on lihtsam ja kahtlemata vanema päritoluga (millele vihjab ka pooltoonide puudumine). Teist, mida teatavasti kasutas oma ooperis «Lumivalgeke» Rimski-Korsakov, iseloomustab arendatud laululaad, meloodiline «ilustatus», mis on seotud väljenduslike «silbisiseste» viisikäändude laialdase kasutamisega. (Näited nr. 30 ja 31.)

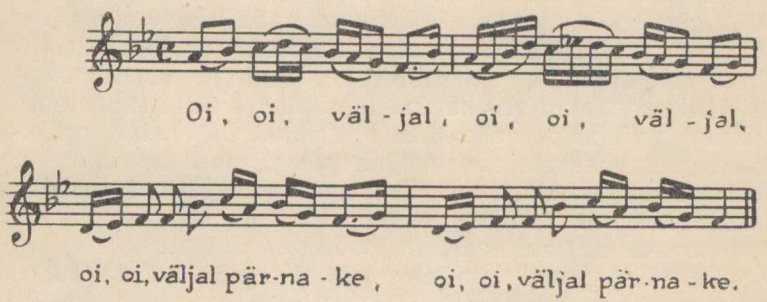
Seoses ühiskondliku elu, ühiskondliku teadvuse kasvuga ja vaimse elu rikastumisega rikastub rahva laulukultuuri arengu hilisematel etappidel ka rahva intonatsioonilis-meloodiline mõtlemine.

Eredaks näiteks on siin «lüürilised» vene rahvalaulud, mis sisult on seotud mõtetega kodumaa saatusest, vankumatu protestiga sotsiaalse rõhumise vastu, unistustega

30.



31.



vabadusest, vabadusvõitlusega. Niisuguste laulude laias, «suure hingusega» meloodikas kuulub juhtiv osa emotsionaalselt kõrgendatud, erutatud kõne väljenduslikele intonatsioonidele (seksti-, septimi- ja oktaavikäikudele). Just niisugused laiad intonatsioonilised käigud on viisis (eriti laulu alguses) põhilisteks, juhtivateks:

32.



Niisuguste laiade deklamatsiooniliste käikude väljendusrikkust rõhutab sageli neid moodustavate helide omapärane «lauleldamine». Deklamatsiooniliselt rõhutatud tugihelisid ümbritsevad ornamentaalsete, kaunistavate helide grupid, mis sujuvalt «laulelduna» rõhutavad juhtivate lauluintonatsioonide väljenduslikku tähtsust.

Peab märkima, et niisugune meloodiline arendus on iseloomulik mitte ainult rahvalaulule, vaid ka paljude klassikaliste heliloojate — Chopini, Glinka, Rimski-Korsakovi, Tšaikovski, Rahmaninovi helikeelele.

Eesti rahvamuusika on oma arengus truuks jäänud suurele rütmilisele ühtsusele ja diatoonilisusele. Seetõttu ei ole siin areng läinud meloodiate aeglustamise või üksiku-

test helidest keerutuste ja motiivide moodustamise kaudu nagu vene rahvamuusikas. Eesti rahvaviisides tegelikult puudub silbisisene meloodia (seda esineb mõneti vaid karjase- ja kiigelauludes, veidi laiemalt ka uuemates, riimiliste rahvalaulude viisides). Ka suurema ulatusega ja arenenumad eesti viisid, mis on omandanud küll laiema meloodilise kaare(motiivide suurema ulatuse), on oma muusikaliselt põhiilmelt sageli jäänud ikkagi väga lähedaseks kõnemeloodilistele, diatoonilistele retsitatiividele:

33a.

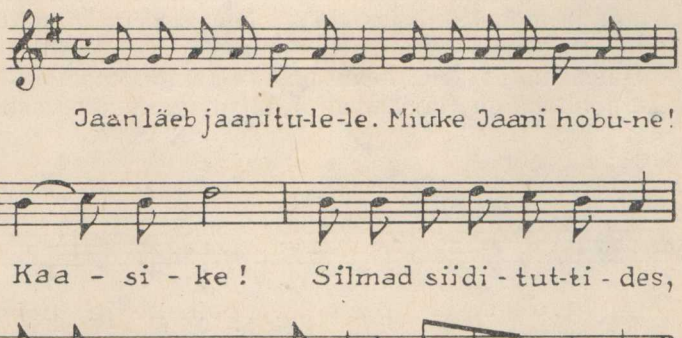


33b.



Eesti rahvaviiside meloodilises arengus on tähtis osa olnud refräänil. Viisi lõpetava ja hüüdelise iseloomu tõttu on refrään pakkunud meloodilist materjali viiside avardamiseks ja viisiosade vormiliseks sidumiseks:

34a



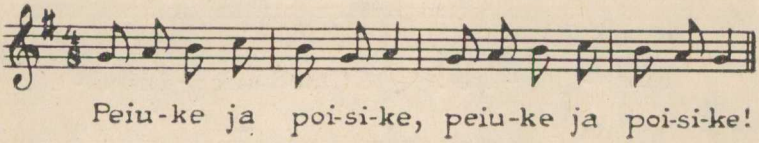
34b



Regivärsiviiside helikeele väljakujundamisel on meie rahvalaulikud taotlenud küllaltki ranget muusikalise vormi korrapärasust, motiivide sümmeetrilisi suhteid. Retsitatiivsed, mõne tooniga piirduvad viisikäänud on küll intervalliliselt avardunud (ja mõnigi kord võtnud kolmkõla kuju) ja saanud seeläbi muusikalise motiivi ilme, kuid pikkuselt on nad jäänud endiseks ja omavahel võrdseks (enamasti

koguni üsna rangelt — iga motiiv poole värsi, s. o. nelja silbi pikkune). Tihti baseerub meloodia arendus selliste retsitatiivsete motiivide veidi varieeritud kordamisel ja seostamisel sekventsidena. Motiivid või sekventsid on tavaliselt omakorda ühendatud fraasidesse selliselt, et kaht värssi haarav meloodiatervik jaguneb kaheks vormiliselt võrdseks pooleks. 1. fraas lõpeb ebapüsival helil (poolkadents) ja moodustab justkui küsimuse, 2. fraas, mille motiivid asetsevad harilikult sümmeetriliste paralleelidena 1. fraasi motiividele, lõpeb püsiva heliga, enamasti helistiku põhitooniga (täiskadents), mis nagu annab vastuse:

35a



35b



*) opi - õpi

*

Millised jooned siis eraldavad arendatud meloodilist keelt, laulu selle sõna otseses mõttes mitmesugustest muusikalise deklamatsiooni (retsitatiivi) liikidest?

Kõigepealt — kestvam ning pikem, rütmiliselt «venitatud» kõlavus, mis on seotud pikalt väljapeetud muusikalise heli ilu esteetilise tunnetamisega. Sellele lisandub muusikaliste intonatsioonide üldistatavuse ja tüpiseerimise suu-

rem aste, meloodilise liikumise suurem sihiteadlikkus, kindel rütm ja — mis eriti oluline — mitmekesisest meloodilisest liikumisest (tõusvast või laskuvast) tekkinud reljeefne ning väljendusrikas meloodiline joonis. Igale meloodiale on omane individuaalne meloodiline joonis, iseloomulik meloodiline reljeef ehk «profiil». Tantsulistes elava motoorikaga meloodiais kuulub juhtiv osa sageli rütmile, selgeilmelisele rütmilisele joonisele.

Ei ole raske näidata, et igasugune lai meloodiline arendus on tunduval määral seotud meloodilise joone «lainelisusega» ning tõusude ja languste, tõusva ja laskuva liikumise seesmiselt seaduspärase vahelduvusega.

Tõusev meloodiline liikumine on järkjärguline üleminek madalamatelt helidelt kõrgematele helidele. Kuna aga kõrgete helide tekitamine (kõnes, laulus) nõuab häälepaelte suuremat pingutust, siis tunduvad kõnekeele ja laulu kõrgemad helid ka pingelisematena. Seepärast loobki tõusev meloodiline liikumine (muusikalise fraasi, muusikalise lause, isegi helitöö väiksema lõigu ulatuses) paljudel juhtudel (kuigi mitte alati) mulje kasvavast pingest, eriti kui see tõusev liikumine langeb ühte ka kõla järkjärgulise dünaamilise tugevnemisega:

36.

Tšaikovski «Barkarool»



Laskuv meloodiline liikumine, vastupidi, on üleminek kõrgematelt helidelt madalamatele. Väga sageli (kuigi mitte ka alati) võib laskuv meloodiline liikumine luua mulje pinge langusest, rahunemisest, eriti kui seda vastavalt saadab kõla pidev kahanemine, vaibumine.

Klassikalise ja rahvamuusika meloodiatele on kõige iseloomulikum «laineline» ehk «astmeline» liikumine, mis

kujuneb meloodilistest tõusudest ja langustest koosneva kord tõusva, kord laskuva liikumise järgnevusest.

Mõnikord on meloodilisel liikumisel tervikuna selgeilmeline tõusev suund, kuid sealjuures esinevad üksikute väikeste meloodiakäikude ja fraaside sisemuses ka meloodilised «langused», mis sageli on nagu «hoovõtuks» enne uue tõusu algust. Eredaks näiteks võib siin olla energiline, hoogsas tõusvas liikumises arenev teema Griegi viiulisonaadist op. 45:

37.



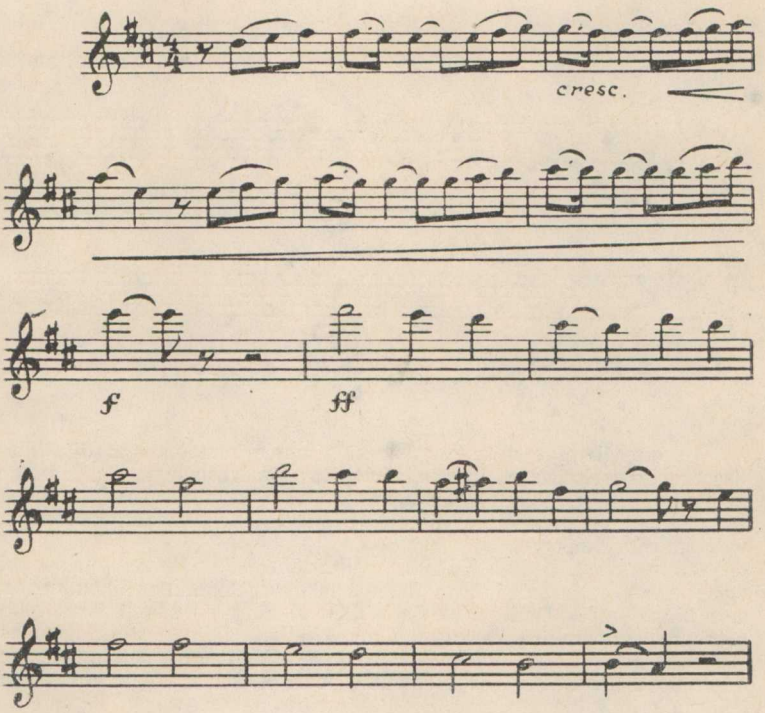
Laskuvatele meloodilistele joonistele on enamasti iseloomulik looklev kuju, mis teataval määral varjutab liikumise üldist suunda. Ja vastupidi — tõusev liikumine areneb paljudel juhtudel äärmiselt sirgjooneliselt, otsekui ühtse katkematu hingusega, ühtse võimsa hooga.

Kõige sagedamini kulgeb meloodilise liikumise areng siiski just nagu «astmeliselt». Üksikute meloodiliste lõikude tõusvale liikumisele vastandub laskuv liikumine. Laiale meloodilisele käigule järgneb sageli sujuvam meloodiline liikumine vastupidises suunas. Klassikalises muusi-

kas (osaliselt ka rahvamuusikas) on üksikutel tõusvatel meloodilistel joontel oma helikõrguslikud tipud, kogu meloodial tervikuna aga on üks peamine helikõrguslik kulminatsioon (see asetseb enamasti vormi lõpus või, täpsemini, selle «kolmandas veerandis»):

38.

Tšaikovski «Padaemand», introduktsioon.



Vene ja ukraina muusikas (nii klassikalises kui ka rahvamuusikas), samuti ka paljude idamaiste rahvaste heliloomingus on laialdaselt levinud viisid, mis algavad meloodia lähtekõrguselt (või lühikeselt käigult sellele) ning laskuvad siis vabalt omapärase «õõtsuva» liikumisega alumise püsiva helini.

Peab märkima, et tavaliselt sellist tüüpi meloodiates, kus helikõrguslik tipp ei ole lõppresultaadiks, kulminat-

siooniks, vaid meloodilise arengu lähtepunktiks, ei loo laskuv liikumine muljet vaibumisest, pinge langusest, energia kahanemisest. Meenutame selliseid energiliselt hargnevaid laskuvaid meloodiaid, nagu Ruslani lüüriline teema «Oo, Ludmilla! Lel tõotas mull' rõõmu» Glinka ooperist, nagu paljud Borodini teemad — heroiline teema Igori aarias «Oh andke vabadus mull' jälle» ja «Vägilassümfoonia» finaali esimene teema.

39.

Glinka «Ruslan ja Ludmilla», Ruslani aaria.



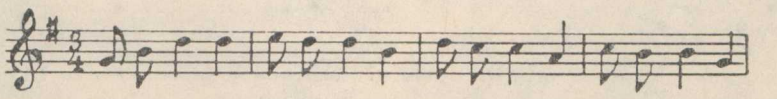
See on seletatav mitmesuguste tingimuste kompleksiga: dünaamilise arengu iseloomuga, meloodia laadiliste iseärasustega. Mulje pinge langusest, lõdvenemisest, rahunemisest tekib tavaliselt neil juhtudel, kui meloodilise joone laskuv liikumine langeb ühte kõla nõrgenemisega, vaibuva dünaamikaga.

Niisugused pole aga Glinka ja Borodini ülalmainitud meloodiad ega ka rohkearvulised rahvaviisid. Laskuv meloodiline liikumine on neis ülimal määral energiline ja sihikindel ning on sageli ühendatud kõlavuse dünaamilise kasvuga. Oma kindlas, aktiivses ja tarmukas laskuvas liikumises püüdlevad sellised teemad just nagu mingisuguse intonatsioonilis-meloodilise tsentrumi poole — oma kõige madalama heli poole, mis loomupäraselt lõpetab meloodia arengu.

Eesti rahvamuusikale on selline kõrgest lähtehelist laskuv meloodiline liikumine üldiselt võõras. Regivärsiviiside meloodiline liikumine ei hõlma kuigi suurt diapasooni; selle tõusud-langused püsivad võrdlemisi ühtlases kõrguslikus tasapinnas ja moodustavad üsna ühtlaselt lainelise meloodiajoonise, kusjuures iga motiiv (iga poolvärss või ka sõna) moodustab iseseisva väikese laine (vt näited nr. 24a, 24b, 24c). Tüüpiliseks võib seejuures lugeda meloodilist liikumist, kus kaherealises (kaht värssi hõlmavas) viisis läbib esimest motiivi liikumine tõusvas suunas, üle-

jäänud motiivid aga liiguvad langevas suunas, kusjuures iga uue motiivi algus on eelmise motiivi lõpust kõrgemal helil või siis eelneva motiivi algusheliga võrdsel või peaaegu võrdsel kõrgusel (vt. näited nr. 24b, 24c, 26b, 26c). Meloodia selline liikumine, kus viis on esimestes motiivides tõusvasuunaline ja edaspidi kas hargneb ühtlaste diatooniliste, enamasti laskuvate lainetena, või siis üldse domineerivad laskuvasuunalised motiivid, esineb sageli ka kõige arenenumais regivärsiviisides ja isegi riimilistes rahvalauludes. Näideteks võivad olla sellised üldtuntud laulud, nagu «Üles, üles, hellad vennad», «Ketra, Liisu», «Kus sa käisid, sokukene», «Jaan läeb jaanitulele», aga ka järgmised viisid:

40a



40b



Parimad klassikalised laulvad instrumentaalmeloodiad tekkisid samuti nagu vokaalmeloodiad. Pole juhus, et lai kuulajaskond väga hindab esmajoones «laulvaid» instrumentaalmeloodiaid, selliseid nagu Bachi aaria viiulile, Glucki «Meloodia», Tšaikovski «Sõnadeta laul». Samuti pole juhus, et paljud meisterlikud lauljad lülitavad sageli oma kontsertrepertuaari instrumentaalteoste (näiteks Chopini valsside) meloodiaid. Õigesti ütles B. Assafjev, et «viis oma arendatud kujul võib olla ka instrumentaalne. Oma ürgses loomuses tekkis ta aga hääle mõjutusel ning seda kuuldavale toov instrument teeb sama, mida hääl: hingab» [37].

Paljudel instrumentaalmeloodiatel on siiski eriline spetsiifika, mis eraldab neid laululis-vokaalsetest. Instrumentaalmeloodiais omab kõrvuti intonatsioonilis-laululise elemendiga väga suurt osatähtsust liigutuslik-motoorne külg: liikumise mitmesuguste vormide reprodutseerimine. Niisugused on kõikvõimalikud heliredelitaolised tõusvad ja laskuvad järgnevused, laineline liikumine, mis nagu õõtsuks ühel kohal (s. t. puudub edasiviiv moment), keerlev, looklev, spiraalne, hüppeline liikumine, üleslennud. Virtuoosseis instrumentaalmeloodiais on helilooja loominguline idee sageli orgaaniliselt seotud ühe või teise instrumendi spetsiifiliste tehniliste väljendusvõimalustega.

Mõnikord on ka vokaalmeloodia ilustatud mustrilise ornamentikaga, kaunistustega, instrumentaalset laadi passaažidega. Tuletame meelde Ludmilla kavatiini Glinka ooperist «Ruslan ja Ludmilla», Lumivalgekese aariat Rimski-Korsakovi samanimelisest ooperist, meretsaaritari partiid sama autori ooperist «Sadko», kus meloodia keerukas «muster» omab kindlat väljenduslikku tähendust ning on orgaaniliselt seotud muusikalise kujundi arenguga. (Näide nr. 41.)

Ometigi on parimates klassikalistes meloodiates alati

---

[37] Kui räägitakse hingamisest mitte ainult vokaal-, vaid ka instrumentaalmuusikas, siis ei tarvitata seda mõistet sugugi mitte ainult ülekantud, piltlikus mõttes. Puhkpillide puhul on hingamisel sama tähendus mis lauluski. Mis puutub keel- ja vibupillidesse, samuti klahvinstrumentidesse, siis siin on mõiste «hingamine» kasutamine seaduspärane eelkõige just nendel arvukatel juhtudel, kus neid instrumente kasutatakse kui meloodilisi, «laulvaid» muusikariistu.

41.



tunda väljendusrikkaid lauluintonatsioone, elavat vokaalset hingust. Sügavalt väljendusrikas laululine element on ka parimate instrumentaalmeloodiate aluseks.

II PEATÜKK

ÜHE- JA MITMEHÄÄLSUS. POLÜFOONIA JA HOMOFOONIA

Meloodiline element, laululisus on igasuguse helilise väljenduse kõige loomulikum vorm ja moodustab muusikakunsti põhialuse. Meloodia, mida esitatakse ühe inimhääle poolt, on ühehäälne meloodia. Ühe ja sama ühehäälse meloodia esitamist mitme hääle või instrumendi poolt nimetatakse unisooniks [38].

Meloodiline «ühejoonelisus», ühehäälsus, unisoon on muusikalise väljenduse peamiseks vormiks paljude maade (Hiina, Mongoolia, Araabia, mitmesuguste Kesk-Aasia maade) rahvaste muusikas. Taolisi ühehäälseid laulukultuure ei tule siiski hinnata primitiivseteks kaasaegse heliloominguga võrreldes. Muusikalise kõne arenemine kulges siin peene mustrilise ornamentikaga (kaunistustega) ilustatud «suure hingusega» meloodika intonatsioonilise komplitseerumise, samuti aga ka rütmi rafineeritud arenemise joont mööda. Paljude idamaa rahvaste lüürilised viisid on oma meloodikalt sageli niivõrd rikkalikud ja omapärased, et nende esitamine pole tavalistele Euroopa professionaalsetele lauljatele alati jõukohane.

Ka eesti rahvamuusikas on olnud ühehäälsus muusikalise väljenduse põhiliseks, väga üldiseks vormiks. Seejuures

[38] Unisoon (ladinakeelsest sõnast «ühehäälsus») — kahe või mitme ühesuguse kõrgusega heli üheaegne kõlamine. Unisoonis võib esitada ühehäälseid teoseid või komplitseeritud muusikateose üksikuid (koori-, orkestri-) partiisid.

ei ole eesti rahvaviisid silmapaistvad rütmika arengu poolest, ei ka laiahinguselise või ornamendirohke meloodika poolest, küll aga muusikaliselt kujundliku, arendusliku sisuga variatsioonilisuse poolest. Muusikaliselt andekamad regivärsside esitajad on osanud samast viisist luua üha uusi variatsioone, sidudes neid mõnikord sõnalise sisu edasiandmisega.

Teiste rahvaste suulise traditsiooniga heliloomingus (Venemaal, Vasakkalda-Ukrainas, Gruusias) võib kõrvuti ühehäälse lauluvaraga kohata väga erisuguseid mitmehäälsuse vorme. Arendatud mitmehäälsus on aluseks ka kaasaegsele maailma klassikalisele muusikakultuurile.

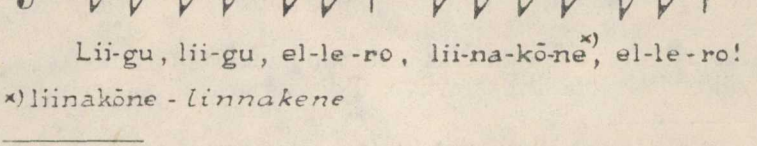
Mitmehäälsus on paljude häälte või instrumentide üheaegne kõlamine, kusjuures igaüks (või iga üksik grupp) esitab iseseisvat partiid, sõltumata sellest, kas on tegemist põhimeloodia mingi variandi või saatega. Mitmehäälsuse erisugused vormid jagunevad kahte põhilisse esitusviisi: polüfoonilisse ja homofoonilisse esitusviisi.

Homofoonia on mitmehäälsuse vorm, mille puhul tõstetakse esile üks, põhimeloodiat esitav hääl. Ülejäänud hääled, mille ülesandeks on saade või akompaneement, on nihutatud tagaplaanile ning kõlavad tavaliselt mõnevõrra vaiksemalt.

Mitmesuguste maade rahvamuusikas oli iidsetest aegadest laialt levinud «burdooniline»[39] saade katkematult kõlaval (või korduval) unisoonil.

Eesti rahvamuusikas, milles üldiselt küll valitseb ühehäälsus, oli burdonism levinud Valga, Võru ja Otepää vahelistel maa-aladel, nagu seda näitab järgnev linnamängulaulu viis:

42.



×) liinakõne - *linnakene*

[39] Burdoon (*bourdon*) — algul vanaaegse vibupilli vioola alumise bassikeele, samuti aga ka rahvapilli — torupilli pikalt kõlavate alumiste (ühest või kahest helist koosnevate) bassihelide nimetus. Burdoneeriv heli — veniv (peamiselt bassi-) heli, mis saadab meloodiat.

Ka kagupoolseimas Eesti nurgas, nimelt setudel, esineb rahvaviisides burdonismi, kuigi eelmisest hoopis erineval kujul. Läänepoolsel burdonismialal saatehääl (burdoon) liigub meloodiast madalamal, setu viisides aga kõlab ta meloodiast kõrgemal. Seejuures on setu burdoon ühtlasi liikuvam: kui Valga ümbruse burdonismis esineb vaid üksikuid sekundilisi kõrvalenihkumisi põhiliselt samal toonil püsivast saatehäälest, siis setu burdoonis on neid palju rohkem:

43.



×) kar'akõnõ - *karjakene*
××) jallõ - *jälle*

Katkestamatult kõlav bassiunisoon (või siis kaks bassiheli kvindi vahekorras) saadab pidevalt rahvapillilugusid torupillil — puhkpillil, mille mitmesugused erikujud olid laialt levinud nii Ida-Slaavi kui ka Lääne-Euroopa maades, nii Taga-Kaukaasias kui ka Volga-äärsete rahvaste juures. Ka eesti rahvamuusikas olid sellised torupillilood laialt tuntud:

44.



Pikalt kõlavad burdoonbassid (unisoonis ja kvindis),

mis toetavad mingisuguse instrumendi sooloviisi, on tüüpilised Taga-Kaukaasia rahvapilliansamblitele.

Ühte või kahte pidevalt «venivat» saateheli nimetatakse klassikalises muusikas *orelipunktiks*[40] või «ostinaatseks» heliks. Taolisi pikalt kõlavaid helisid kasutatakse nii alumistes kui ka ülemistes häältes:

45.

Borodin «Kesk-Aasias».



Bassiorelipunkti erikuju on *basso ostinato* (sõna-sõnalt «kangekaelne bass») — bassihääl, mis põhineb mingi iseloomuliku meloodilise figuuri pideval kordamisel:

46.

Rimski-Korsakov «Muinasjutt tsaar Saltaanist», 33 vägilase teema.



[40] *Orelipunkt* ehk orelipedaal — kauakestev heli (enamasti bassis), mille foonil kulgeb meloodia, vahelduvad mitmesugused akordid jne. Vt. näiteid nr-d 151 ja 152 leheküljel 186 ja 187.

Tüüpiline homofoonia on see, kui meloodia kõlab lihtsa akordilise kaasmängu (lauto, kitarri, klaveri) saatel. Niisuguse saate tähtsus ei seisne mitte ainult solisti poolt esitatava meloodia põhiintonatsioonide tonaalses toetamises, vaid ka meloodia kõla ilmekuse harmoonilises tugevdamises.

XVIII—XIX sajandi klassikalises vokaalmuusikas ületab saate väljenduslik osatähtsus järk-järgult põhimeloodia lihtsa tonaalse toetamise piirid. Jäädes endiselt tagaplaanile võrreldes soolopartii (laulja või kontserteeriva instrumendi) kõlaga, reprodutseerib saade tihti poeetilise teksti iseloomulikke kujundeid. Nii näiteks põhineb Schuberti laulus «Gretchen voki juures» klaverisaade värtna monotoonse vurina helilisel kujundil. Schuberti barkarooli, samuti ka Glinka romansside «On uinund sinilained» ja «Õine seefir» saade loob kujundi rahulikult rulluvatest lainetest. Borodini ballaadis «Meri» on kehastatud mässava mere grandioosne pilt. Schuberti ballaadis «Metshaldjas» ja Verstovski laulus «Kasakas» (Puškini sõnad) areneb häälepartii iseloomulikul «hobuse kappamist» kujutaval helitaustal. Ljadovi poolt klaverile ja sümfooniaorkestrile töödeldud lindudest kõneleva bõliina viisis kõlab lindude siristamine.

Öeldust ei tule järeldada, et iga keerukam vokaalmeloodia saade peab tingimata reprodutseerima mingisuguseid iseseisvaid poeetilisi kujundeid. Paljudel XIX sajandi heliloojail, sealhulgas ka vene klassikuil on akordiline saade, isegi näiva välise lihtsuse puhul, suuteline ilmekalt, leidlikult ning psühholoogilise peenetundelisusega edasi andma meloodias peituvaid kõige peenemaid inimlike läbielamuste varjundeid. Sellised on näiteks Glinka romansi «Kahtlus», Borodini «Kauge kodumaa kallastele» ja paljude Tšaikovski teoste saated, milles puuduvad helimaalingulised jooned.

P o l ü f o o n i a (kreekakeelsetest sõnadest «palju» ja «hääl») on m i t m e h ä ä l s u s e vorm, mille aluseks on mitme (vähemalt kahe) intonatsiooniliselt iseseisva ja kunstiliselt samaväärse meloodia üheaegne koordineeritud kõlamine.

Eri maade muusikakultuuri ajaloos kujunesid erinevatel ajaloolistel epohhidel polüfoonilise muusika mitmekesised stiilid. Nii arenes vene ja ukraina suusõnalise traditsiooniga rahvamuusikas välja omapärane kaashäälne polü-

foonia, mis põhineb põhimeloodia vabal varieerimisel erinevate häältega, just nagu selle hargnemisel, lahknemisel «kaashäälteks». Enamikus vene maakohtades on kaashääleks põhimeloodia variant, selle omapärane «haru»:

47.



Lõuna-Venemaal ja Ukrainas lauldakse koori põhipartiid unisoonis (ka väheste kaashäälsete hargnevustega). Teine, ülemine partii, mida esitab hea kõrge häälega solist (sopran või tenor), aga «kontrapunkteerib» esimest. Üle-

mise soleeriva kaashääle esitaja, keda rahva seas kutsutakse «kaaslauljaks» ehk «esiletoojaks», toob esile iseseisva meloodilise joone, mis on suuremalt osalt põhimeloodiaga võrreldes meloodiliselt arenenum ning komplitseerituma ornamentikaga.

Vene rahvalaululine mitmehäälsus on väga kõrge omapärase rahvusliku koorikultuuri tähtis osa. Vene rahvapolüfooniale on omane väljendusvahendite hämmastav mitmekesisus ja stiili täiuslikkus, mis on iseloomulik igale tõeliselt klassikalisele kunstile.

Teistsugustesse stiilidesse kuuluvates polüfoonilistes teostes võivad samaaegselt kõlavad hääled üksteisega intonatsioonilis-meloodilises ja rütmilises suhtes ka mitte sarnaneda. Kui üks häältest esitab põhimeloodiat, siis teises hääles kõlab samaaegselt teistsuguse meloodilise joonisega, kontrasteeriv meloodia. Borodini sümfoonilises pildis «Kesk-Aasias» on ühendatud näiteks kaks erinevat, kontrastset meloodiat (mis enne seda kõlasid eraldi): üks venepärane (ülemises hääles) ja teine, tüüpiline idamaine meloodia (alumises hääles):

48.



Väga erisuguseid mitmehäälsuse vorme kasutati iidsetest aegadest peale laialdaselt (kuigi mitte kõikjal) üksikute maade rahvamuusikas. Rahvaliku (nii koori- kui ka instrumentaalse) mitmehäälsuse põlised kolded olid olemas Põhja-Kaukaasia rahvastel ja Gruusias. Kahehäälne polüfoonia on säilinud Islandis.

Eesti kagunurgas elavatel setudel on rahvalauludes säilinud algeline polüfooniline mitmehäälsus. Siin alustab laulu ja selle iga uue värsi eeslaulja-solist üksi, kõik teised liituvad temaga värsi lõpul ja, korrates värsi sõnu või jätkates uue värsi või refrääniga, esitavad mitmehäälse kooripartii. Seejuures laulab õieti kogu koor (niinimetatud «torred») ühehäälselt, sest kõrgema hääle lauljaks on alati ainult üks heledama häälega laulik («kille»):

49.



Mõnikord võib osa torresid või siis koorile kaasa laulev eeslaulja moodustada veelgi madalama erihääle, nõnda et kohati kujuneb ka kolmehäälsus:

50.



Kuigi sellises mitmehäälsuses esineb ka burdonismi, on setu laulule põhiliselt siiski iseloomulik väga omapärane algeline polüfoonia. Ehkki kille on suhteliselt vähem liikuv, osutuvad õieti kõik hääled — niihästi eeslaulja, torre kui ka kille — meloodiliselt ilmelt ja iseseisvuselt enamvähem võrdseks. Setu koorilaul on meloodiliselt üsna arenematu; tema põhiline muusikaline efekt avaldub mõne tooniga piirduvate primitiivsete motiivide ostinaatses, kajataoliselt üha korduvas rõkatamises koori poolt. Eeslaulja partii, kus motiiv esmakordselt esile tuuakse, on küll enamasti diapasoonilt teistest partiidest laiem, kuid seda mitte niivõrd suurema meloodilisuse kui pigem mõlemate koorihäälte liikumisala äramärkimise arvel retsitatiivses motiivis. Ühelt poolt võib setu koorilaulu omapäras näha algelist k a a s h ä ä l s u s t, sest eri hääled laulavad sageli lihtsalt sarnaseid motiive varieerivalt, teiselt poolt on setu laulus sageli midagi o s t i n a a t s e b u r d o n i s m i taolist, kus meloodia kui selline õieti puudub ja kus eriti koori osa ei jäta muljet liikuvast meloodiast, vaid paigalpüsivast, üha venivast kõlast, mille aluseks on ostinaatselt kõikides häältes pidevalt korratav primitiivne motiiv:

51.



Keskaegne Lääne-Euroopa professionaalne muusika on oma lähteis seotud peamiselt polüfooniaga. Kõige varaja-

semad meieni jõudnud mitmehäälsed helitööd (X—XI saj.) põhinevad kahe hääle meloodiliselt iseseisval (kontrapunktilisel) liikumisel.

XIV—XVI sajandeil, niinimetatud «renessansiajastul» tekkisid mitmetes Euroopa maades polüfoonilised koolkonnad oma eriliste rahvuslike joontega, mis samal ajal kajastasid rahvaste kultuurilist ühtsust. Ülima täiuse saavutab Lääne-Euroopa polüfooniline kunst XVIII sajandi esimesel poolel ühe suurima muusikageeniuse — J. S. Bachi (1685—1750) loomingus. J. S. Bachi loomingut iseloomustab tegelikkuse mitmesuguste nähtuste haaramise tohutu ulatus, mõtte ja tunde ning demokraatliku suunitluse sügavus.

III PEATÜKK

LAULUSTROOF

Helitööde ehituse, nende muusikalise vormi tundmaõppimine peab algama rahvalaulust — muusikalise loomingu algallikast.

Rahvalaul kuulub loomulikult vokaalmuusika valdkonda, selle tähtsaks jooneks on tihe side sõnalise tekstiga. Rahvaviiside ehituse iseärasused on tunduval määral tingitud nendega seotud luuleteksti iseärasustest.

Väga paljude rahvalaulude (samuti nagu heliloojate laulude) iseloomulikuks jooneks on viisi mitmekordne kordamine erinevate sõnadega. Igasuguses rahvalaulus kordub põhimeloodia mitmel korral muutumatul või siis pisut muudetud, varieeritud kujul, samal ajal kui sellega seotud sõnaline tekst pidevalt muutub ja areneb. Rahvalaulu meloodika tähtsaim omadus seisneb seepärast teda moodustavate intonatsioonide ja motiivide hoolikas valikus, üldistatuses. See on seletatav asjaoluga, et lauluviis, mis on ette nähtud kordamiseks, peab olema üksikute luulestroofide (salmide) sisuga võrreldes sügavam ja laiem. Suhteliselt lühikeses viisis peab olema väljendatud nii kogu laulu sisu areng tervikuna kui ka teksti üksikutele stroofidele omased erilised väljendusvarjundid.

Rahvalauludel, mis on seotud muutumatu (või pisut varieeruva) viisi mitmekordse kordamisega, võib olla *üherealine* või *stroofiline* vorm.

Eespool oli juba juttu, et kõige lihtsamaid ning ühtlasi vanimaid rahvaviise iseloomustab kahest-kolmest meloodiakäigust või viisikäänust koosneva lühikese meloodia mitmekordne kordamine. Selliseid viise nimetatakse *ühe-osalisteks* või *ühe-realisteks* viisideks, kuna nad vastavad ulatuselt vaid ühele luulereale. Ühe-realine viis ei liigendu väiksemateks fraasideks.[41] Kogu laul tervikuna kujutab endast lihtsaimat perioodilisust, mis põhineb ühe ja sellesama lühikese viisi mitmekordsel kordamisel (vastavalt värsside arvule). Tähistades meloodiat tähega «A», võime ühe ja sellesama lühikese viisi mitmekordse kordamisega laulu kirjutada järgmise skeemina: A, A, A, A, jne. Ühe-realise viisi näitena võib esitada nõelamängu-laulu viisi Kuusalust:

53.



Sellist laadi lihtsaim kordus või, nagu öeldakse, ühtede ja nendesamade meloodiakäikude, viisikäändude ja intonat-sioonide teatud kindlas korras vaheldumise «perioodilisus»

[41] Eesti rahvalauludes leidub siiski ühe-realisi viise, mis selgesti jagunevad kaheks sümmeetriliseks pooleks, kaheks võrdse pikkusega iseseisvaks, terviklikuks motiiviks. Sellised on näiteks Kihnu ja Kuusalu-vanad pulmaviisid — Kuusalu pulmaviisis koguni markeeritakse motiivi lõpp nii värsi keskel kui ka värsi lõpul väikese venitusega:

52.



moodustab muusikalise vormi põhialuse. Niisuguse lihtsaima meloodilise korduse suurest ajaloolisest tähtsusest annavad tunnistust rahvalaululoomingu vanimad žanrid. Vene, ukraina ja valgevene rahvaste laululoomingus võib lihtsaima meloodilise kordusega viise kohata eriti sageli iidsete põllutöölaulude seas, mis oma päritolult kuuluvad veel vanaslaavi maailma ja Kiievi-Venemaa epohhi. Ühe-realised viisid on kaunis tüüpilised ka põhjapoolsete rahvaste bõliinadele (vene rahvaterminoloogia järgi «staarinadele» [42]).

Ka vanimad eesti viisid, eriti just paljud töö- ja tavandilaulude vanimad viisid on ühe-realise ülesehitusega ja peegeldavad sellistena oma põhiilmelt eesti rahvamuusika kauget minevikku — vähemalt muistset iseseisvusajastut enne saksa ristirüütlite sissetungi XIII sajandil, kuid mõneski laulurühmas tõenäoliselt veelgi kaugemat aega.

Iseloomustades lihtsaima korduse ajaloolist tähtsust rahva laulukultuuri arenemisele, kirjutas B. Assafjev:

«Kuna ürgkultuurides toimuvad intoneerimise katsed ja kogu praktika suusõnaliselt, siis korduse — samasuse (sarnasuse äratundmise) momendid domineerivad tugimomentidena kontrastide momentide üle, sest vastupidisel juhul poleks mälu suuteline kristalliseerima teadvuse pidevat protsessi.» [43]

Kaasaegses rahvalikus laululoomingus võib ühe-realise viisi omapärast vormi sageli kohata tšastuškades.

Meloodiliselt rohkem arenenud rahvalaulude viisid on tavaliselt seotud stroofilise või salmilaulu vormiga, mida vene keeles nimetatakse ka kupleevormiks [44].

---

[42] vene keeles — старина. *Tõlk.*

[43] Игорь Глебов. Музыкальная форма как процесс, ч. I. M., 1930, стр. 181.

[44] Mõningate vene kutseliste muusikute seas juurdunud harjumus nimetada laulusalmi ebatäpselt «kupleeks» (mis ei ole kaugeltki üks ja seesama) on ajalooliselt seotud prantsuse keele ülevõimuga mööd-unud sajandi vene aadelkonnas, osalt ka vodevilli kupleede tohutu populaarsusega vene linnades XIX sajandi esimesel poolel. Teadusliku terminoloogia seisukohast võib mõistet «kuplee» tarvitada peamiselt meelelahutuslike estraadilaulude puhul, mitte sugugi aga vene rahvalaulude kohta või silmapaistvate luuletajate sõnadele loodud klassikaliste romansside kohta. Kuplee on kerge, meelelahutusliku või satiirilise sisuga laul, mis koosneb tingimata n e l j a s t riimitud reast. Kupleed esinevad operettides, vodevillides, harva ooperites. Rahvaloomingus läheneb kupleežanrile tšastuška.

Erinevus ühereal ise ja salmilaulu vahel seisneb selles, et stroofiline (salmilaulu) viisi ehitus on märksa komplitseeritum kui ühereal isel viisil. Iga muusikaline stroof liigendub mitmeks (kaheks, kolmeks, neljaks, viieks) osaks (fraasiks või lauseks) ning haarab enda alla mitu (mitte vähem kui kaks) värsirida. Rahvalaulu meloodilisele stroofile vastab luule stroof.

Poeesias nimetatakse stroofideks perioodiliselt korduvaid värsigruppe, mis tavaliselt on mõttelt terviklikud. Iga stroof koosneb võrdsest hulgast (mitte vähem kui kahest) värssidest, mis on asetatud kindla korra järgi. Hilisema päritoluga (XVIII—XX saj.) rahvalauludes, kaasaegses nõukogude rahvalaulus, samuti aga ka silmapaistvate luuletajate värssidele kirjutatud romanssides on tähtsaks luulestroofi vormi kujundavaks elemendiks ka riim. Luulestroofi lõpposaks on paljudel juhtudel refrään, mis koosneb muutumatult korduvate sõnade grupist.

Eesti regivärsilistes rahvalauludes on siiski tüüpiliseks viisid, mis ulatuvad üle kahe värsi; üsna harva esinevad kolme ja nelja värsi pikkused viisid. Kõige iseloomustavamaks eesti vanema rahvamuusika vormile tulebki pidada kaht värssi hõlmavaid ehk k a h e r e a l i s i viise, mida korrati kogu laulu vältel (niikaua kui jätkus sõnu):

54.



Regivärsiviisid on üles kirjutatud enamasti üksiku lauliku esituse järgi. Mõnikord on laulikud kaherealise viisi teisel poolel laulnud uue, järgneva värsi (nagu eelnevas näites), mõnikord aga korranud lauldud värsi sõnu. Varematel aegadel, kui rahvalaule lauldi enamasti kooris, domineeris tõenäoliselt selline laulmistava, et eeslaulja laulis üksi värsi ette (viisi esimesel poolel), koor aga kordas samu sõnu (viisi teisel poolel). (Näide nr. 55.)

Kaherealiste viiside hulgas leidub rohkesti selliseid, mis näitavad, et kaherealine viis on väljaarenenud ühereal-

55.



lisest — eeslaulja poolt lauldud ühterealist viisi korrates on seda varieeritud ja nõnda jõutud kaherealise viisi kujundamiseni (vt. näide nr. 35a). Üsna harva leidub eesti rahvaviiside hulgas selgeilmeliselt kolmerealisi viise:

56.

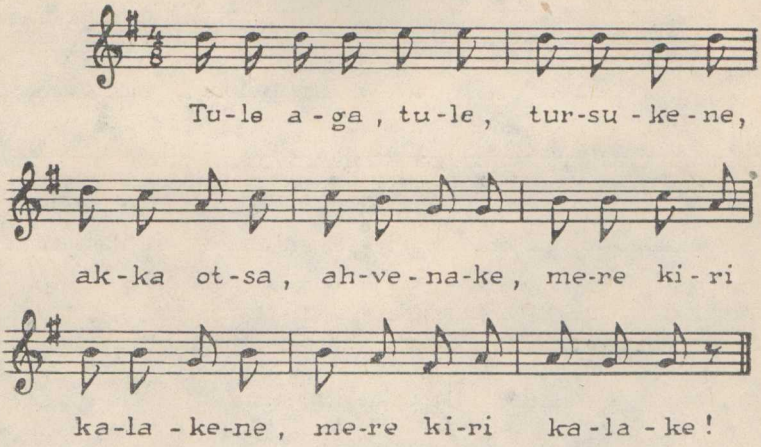


x) näiu - *neiu*
xx) prissi - *priskelt, värskelt, tublilt*
xxx) kabu - *neiu*
xxxx) karsi - *karskelt*

Ka neljarealisi viise võib kohata vähe, need on ilmselt uuemat päritolu ja näitavad juba stroofilist iseloomu. (Näide nr. 57.)

Regivärsilise rahvalaulu struktuuris oli põhiliseks vormielemendiks parallelism. Kuna parallelismiga seotud värsigrupid on pikkuselt ebaühtlased (kord hõlmab parallelism 3 või 4. kord 5 või 6 värssi), siis ei kujunenud rahvalauludes välja samasugustena korduvaid värsirühmi või stroofe, küll aga sobitati mõnigi kord viisi eri read järjestuse suhtes üsna vabalt — kord nii, kord teisiti, vastavalt parallelismidega seotud mõttetervikutele. Seejuures

57.

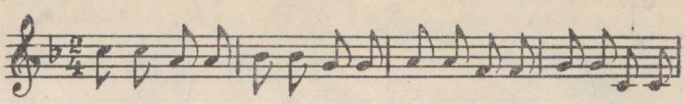


püüti sageli viisi lõppu kokku viia parallelismi lõpuga, nõnda et näiteks 3-värsilise parallelismi puhul lauldi kolmas värss lihtsalt kaherealise viisi teise poolega (korrati viisi teist poolt). Andekas laulik on osanud viisiridu seada isegi nii, et laulu sisu eri järgud saavad ka erineva muusikalise kujunduse — järgnevas näites on kontrastsed momendid sisus («Ei need istund...» — «Need aga seisid...»; «Kas siin armas annab järgi» — «Kui ei armas anna järgi») ilmekalt rõhutatud uute viisiridade esiletoomisega. (Näide nr. 58.)

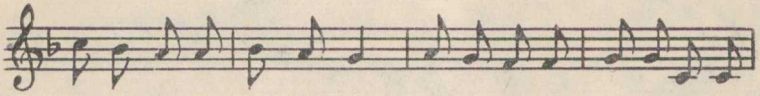
Refrään on laulustroofi tähtsaks vormikujundusliikuks elemendiks. Arenenud salmilauludes on refrään meloodia lõpposaks (-konstruktsiooniks); ühterealistes viisides — lühikeseks meloodiliseks lõpukäiguks. Refrääni iseloomustavaks tunnuseks on muutumatult korduvate sõnade grupi, aga mõnikord ka mitme (tavaliselt kahe või nelja) korduva värsirea olemasolu laulus. Lauludel, millel puudub sõnade kordus, ei saa olla refrääni.

Eesti regivärsilistes rahvalauludes esineb rohkesti väga lihtsaid, kõige algelisemaid refrääne. Need kujutavad endast üha korratavat lisasõna iga värsi lõpul (seda sõna võidi laulda ka iga värsi lõpul kaks korda, nii et kujunes

58.



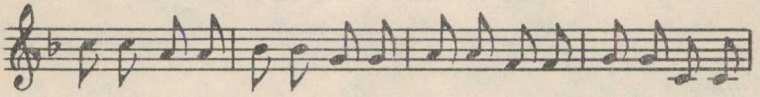
Tu-lid meile tute*) peiud, said meile peiud saledad,



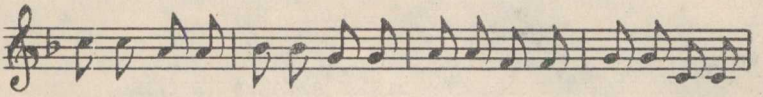
ei need istund ma-ha-je, e-ga meie is-tu-ta-nud.



Need aga seisid suurutasa, katsusid ka-va-lu-ta-sa,



kas siin armas annab järgi, tuvi-ke-ne tuoneb tuoli,



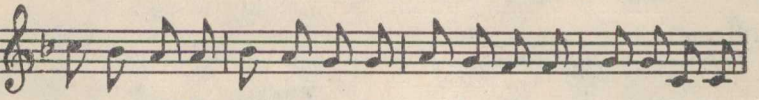
peasu-ke-ne pöörab peada, peasukene pöörab peada.



Kui ei armas anna järgi, tuvi-ke-ne tuone tuoli,



pea-su-ke ei pöö-ra pea-da –

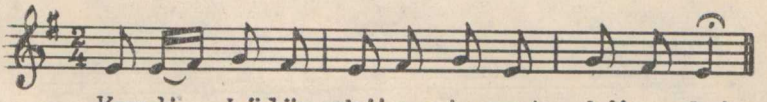


sei-e jätan seegi neiu, ko-ju jä-tan seegi kulla,

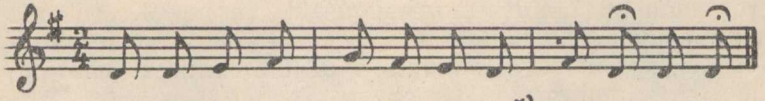
*) tute – *uhked, toredad*

kahekordne refrään). Iga värss pikenes sellise lisasõna arvel:

59a.



59b.



*) nukekene - *nukukene*

Lõuna-Eesti rahvalauludes on peaaegu igal laulurühmal eriomane refrään, mida kasutati kõigi selle rühma laulude esitamisel (Põhja-Eesti vanades rahvalauludes refrään üldiselt puudus). Nii lauldi pulmalaulude refräänina *kaske*, kiigelauludes *kiigele* või *kiike*, karjaselauludes *hella*, *õlle*, *õo*, *leeli*, *alleaa*, lõikuslauludes *lõpele*, *üles*, *lõigake*, mardilauludes *marti*, jaanilauludes *jaaniku* jne.

Kui juba üherealistes viisides võib refrään olla viisi kui terviku üldilme suhtes tähtsal kohal, siis kaherealistes viisides on ta sageli teguriks, mis otseselt määrab meloodia kui terviku kujunduse. Kahekordne refrään kahe- või enamarealistes viisides võib juba moodustada meloodiliselt iseseisva viisirea ja on sellisena olnud väga oluliseks vahendiks viiside arendamisel ulatuslikumaks, mitmekesisemaks, suurema haardega meloodiaks, nagu seda näha võib sellistest tuntud rahvaviisidest kui «Üles, üles, hellad vennad», «Jaan läeb jaanitulele» (vt. näide nr. 34a), «Ehi, veli, opi veli» (vt. näide nr. 35b), «Meie tamm läeb tantsimaie» (vt. näide nr. 34b), «Kui ma olin väiksekene» (vt. näide nr. 17). Kagu-Eesti rahvalauludes on üsna levinud selline algelise refrääni vorm, kus refrään on lükitud värsi keskele ja lõppu ning, kattes pikkuselt poole värsi

ulatuse, liitub orgaaniliselt poolitatud värsiga ja moodustab sellega koos tervikliku viisirea:

60.



Lõuna-Eesti rahvalauludes, eriti setu viisides võib leida rohkesti refrääniде mitmesuguseid vorme. Keerukama ilme saavad nad näiteks siis, kui nad koos mõnede värsiosade kordamisega jätavad viisi ülesehitusest ebasümmeetrilise mulje:

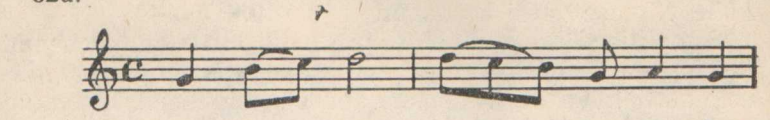
61.

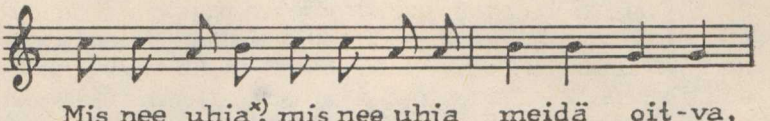


Viisides, kus ulatuslikumaile refrääniдele on antud eriline muusikaline arendus ja rõhk, võib mõnelgi puhul juba selgesti näha stroofilise ehk salmilaulu algeid. (Näide nr. 62 a ja b.)

Vähem esineb regivärsilistes rahvalauludes refrääne, mis on ulatuselt pikemad viisireast enesest. Selliseid leidub mõneti karjaselauludes, kus nad on improvisatsioonilisteks vokaliisseteks vahepaladeks ja võivad saada regivärsiviiside kohta ebatavaliselt laia meloodilise arenduse (vt. näidet nr. 29), aga ka mängulauludes (väravamäng, siimanimäng, rikka ja vaese mäng jt.), kus nad on sageli uuemat ja tavaliselt võõrast algupära. Mõnikord on sellised pikad refrääniд jäänud käibele arusaadamatute sõna-

62a.



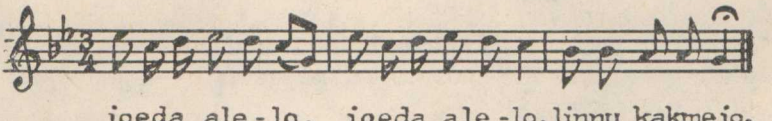




*) uhja - *ohjad*

62b.





*) linnu - *linu*

keradena, kus üksikutel sõnadel on algne tähendus või mõtteseos tuhmunud («siimoselee, hetroos mälos», «oldermanni, vilderkääve»). Vahel kannavad nad ka kõlaefekti ülesannet («piis-pikka pilliroho marja, viru vitsa, einaputke»). Rikas selliste refrääniде poolest on setu laul, kus mõnikord võib ühele värsile järgneda korduvana 3—4 värsi pikkune refrään, mis koori poolt rõkkavalt laulduna moodustab otsekui peamise kogu laulus.

Uuemates, riimilistes rahvalauludes, mis on üles ehita-

tud salmidena, on tihti omamoodi refrääniks kujunenud kahe viimase värsi kordamine iga salmi lõpul.

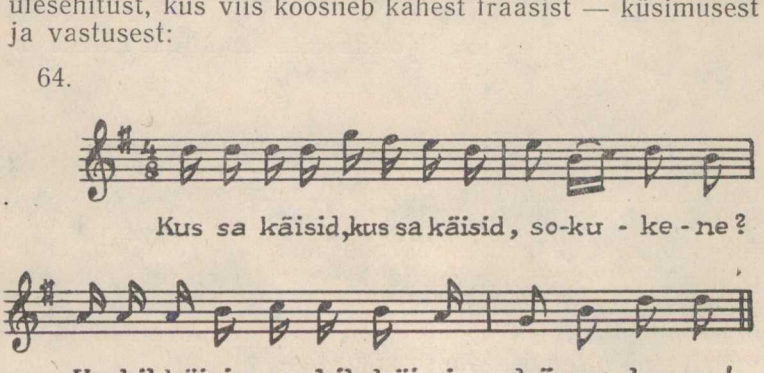
Stroofilised rahvaviisid on meloodiliselt enam arenenud kui ühterealised rahvaviisid. Stroofiline viis koosneb tavaliselt alati mitmest, vähemalt kahest, suhteliselt lõpetatud meloodilisest fraasist või lausest ning haarab ulatuselt mitu (mitte vähem kui kaks) värssi. Vene rahvalaulukultuuris koosneb lihtsaim laulustroof tavaliselt kahest meloodiliselt erinevast lausest — otsekui «küsimusest» ja «vastusest». Laulustroofi mõlemad laused on omavahel ühendatud sisemise intonatsioonilise seosega, mõnikord aga ka meloodilise arengu üldise loogikaga:

63.



Ka eesti rahvamuusika lihtsaimates salmilauludes, mis kannavad veel regivärsiliste laulude sugemeid, võib kohata ülesehitust, kus viis koosneb kahest fraasist — küsimusest ja vastusest:

64.



Igas stroofilises viisis on seda moodustavad üksikud meloodilised laulufraasid omavahel ühendatud selgesti tajutava loogilise seosega. Nii näiteks sarnase laulufraasi täpne või mõnevõrra varieeritud kordamine justkui kinnitab, jätkab või arendab edasi eelneva väljenduse mõtet. Vastupidi, uue, intonatsiooniliselt erineva laulufraasi ilmumist tajume sageli kui vastandamist eelmisele väljendusele või küsimusele — otsekui vastuväidet või kinnitavat vastust. Nii rahvalaulus kui ka klassikalises muusikas väljendatakse muusikalist mõtet sageli «küsimuse ja vastuse» kujul.

Kõrvuti korduvusega on teiseks tähtsaks vormiprintsiibiks muusikalise kontrastsuse printsiip: erinevate muusikaliste fraaside, viisikäikude ja intonatsioonide vastandamine. Kahe meloodiliselt erineva kontrastse lause vastandamisele ehitatud viisi näitena võib tuua vana vene uusaasta ülistus-tervituslaulu «Mööda Kremlit me kõnnime, jah, kõnnime nüüd» refrääniga «Viinamarjad punakas-rohekad»:

65.



Selle ülistuslaulu viis liigendub selgelt kaheks meloodiliselt erinevaks lauseks. Esimene neist on rõhutatult deklamatsioonilise iseloomuga ning läheneb oma stiililistelt iseärasustelt põhjarahvaste bõliinadele. Teine lause (mis langeb ühte refrääniga) on üles ehitatud teksti üksikute silpide laiale, meloodilisele «fileerimisele», nende ilustamisele pidulikult kõlavate «ülistusviisikäänudega».

Vene, ukraina ja valgevene lauludes võib sageli kohata

kahest erinevast lausest («küsimusest» ja «vastusest») koosnevat omapärast meloodilist struktuuri. Seejuures põhineb kumbki lause omakorda kahe väiksemamahulise teineteisega sarnaneva laulufraasi kordusel. Laulustroofi niisugust struktuuri võib määratleda kui meloodilist paariskordust (AABB) [45].

Rahvalaulu stroofis, mis on kujundatud AABB tüüpi meloodilise paariskorduse printsiibil, moodustub kumbki kahest erinevast lausest lühikese laulufraasi kahekordsest (täpsest või pisut muudetud) kordamisest:

66.



Nii rahvaloomingus kui ka heliloojate lauludes ja romanssides on laialt levinud laulustroofi eriliik, mis koosneb neljast (mõnikord viiest) meloodiliselt erinevast, kuid rangelt proportsionaalsest laululis-deklamatsioonilisest fraasist, mis sageli ühinevad kaheks suuremaks «küsimusvastuslauseks». Oma päritolult on niisugune meloodilise mõtte väljendus seotud vahetult neljast riimistatud värsist koosneva stroofi erksa laululis-deklamatsioonilise intoneerimisega (selline poeetiline stroof on üks levinumaid stroofe kaasaegsetes laulutekstides). Meloodilise arenduse iseloomu määrab niisugustes lauludes peamiselt laulu teksti ilmekate kõneintonatsioonide ergas tajumine. Näitena võib esitada mitmed laulud:

[45] Täht tähistab muusikalist konstruktsiooni.

«Troika»,
«Kui külades posti kord vedasin ma»,
«Palju laule ma kuulsin mu isade maal» (kuni refräänini «Ehhei, puukene, hoogu»),
«Viimne lahkumistund»,
«Kõndis neiuke nooruke»:

67.



Stroofiline ehk salmilaulu vorm eesti rahvamuusikas on otseselt seotud uuema rahvalaulude kihistusega — r i i m i l i s t e rahvalauludega. Riimiliste laulude hoogsam levik ja arenemine langes XVIII sajandi lõpule ja XIX sajandi algusele. XIX sajandi teisel poolel sai riimiline salmilaul eesti rahvalaulus täiesti domineerivaks, regivärsilist rahvalaulu säilis elavana vaid mõnes maanurgas. Ka eesti salmivormilises rahvalaulus esineb kõige rohkem selliseid viise, mis koosnevad neljast võrdse pikkusega fraasist; fraasid koonduvad kaheks võrdseks lauseks. Seejuures on eriti vanemais salmilauludes selgesti märgatavad need omapärased jooned, mis iseloomustasid ka regivärsilisi viise — retsitatiivsus ja diatoonilisus. Seda näeme ka Pühajärve ülestõusu sündmustest (1841. a.) inspireeritud laulus:

68.



Riimilisi rahvalaule iseloomustab tavaliselt siiski suurem meloodiline hingus, arendatum meloodika:

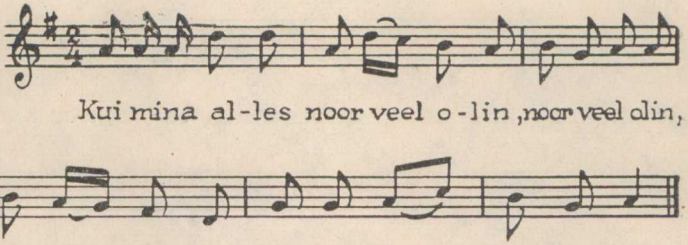
69.



Vanemaid salmilaulude vorme esindavad tõenäoliselt mõned sellised omapärased rahvalaulud, kus riim pole veel välja arendatud, kuid regivärsist on juba loobutud —

eriti siis, kui ka viis on ehituselt väga lihtne. Nii näiteks järgnevas laulus on õieti tegu põhiliselt kaherealise viisiga, mis salmivormi on saanud kummagi värsi teise poole sõnade kordamisega ja sellele kordusele uue viisimotiivi lisamisega:

70.



Juba XVIII sajandil üleskirjutatud pulmalaul näitab, kuivõrd nappide ja regivärsipäraste vahenditega on loodud vanemate salmilaulude viise — meloodia on õigupoolest kaherealise viisi kordus, kusjuures isegi viisi teine pool pole midagi muud kui esimese poole veidi varieeritud kordus:

71.



Regivärsiliste rahvaviiside tüüpilisematest joontest on salmilauludes edasi arendatud ka sekventse:

72.



Riimiliste rahvalaulude viisides on tähtsal kohal refrään. Tihti võib refrään täita viisi kogu teise poole:

73.



Kagu-Eestis võib leida omapäraseid rahvaviiside salmivorme. Üheks tuntumaks on vene rahvamuusika rütmikast mõjustatud tüüp, kus viis liigub esimesel poolel või esi-

meses osas pikemates helides, teisel poolel on aga kiire, elavam (seejuures on mõlemad viisipooled korratud). Sellisteks on näiteks laulud «Ketra, Liisu» ja «Vares, vaga linnukene».

Ka tänapäeval laialt tuntud rahvalauludes ja rahvalikes lauludes valitseb salmilaulu vorm, sageli küll mitmesugustes arendatumates kujudes.

Neljast võrdse pikkusega või omavahel proportsionaalsest viisifraasist koosnevat laulustroofi kasutatakse laialdaselt ka heliloojate romansilüürikas, näiteks Glinka, Dargomõžski ja Tšaikovski romanssides:

74.



Mitmesuguste maade suulise traditsiooniga rahvaloomingu mitmekesised laulustroofi ülesehituse vormid on pidevalt avaldanud ja avaldavad ka praegu mõju heliloojate loomingule, sealhulgas ka laululoomingule.

TEEMA. PERIOOD KUI MUUSIKALISE MÕTTE ESITAMISE ISELOOMULIK VORM. MUUSIKALISE MÕTTE ARENDAMISE VAHENDITEST

Iga muusikaline mõte, iga kujund kehastub teoses muusikalise teema kujul, ereda ja ilmeka temaatilise materjali kujul.

Teema on sisult terviklik, ilmekas ja reljeefne muusikaline mõte[46], mida võib muusikalise helikeele abil arendada, igati teisendada, varieerida, ümber kujundada, kujundlikult ümber kehastada. Kogu helitöö vältel, kui mahukas see ka ei oleks, et tohi teema kaotada oma väljendusrikast karakteerset ilmet. Suurte heliloojate parimad muusikalised teemad on omapärased muusikalised teesid, mis kontsentreerivad endas nendega seotud muusikalise kujundi kõige tähtsamaid jooni. Mida eredam ja ilmekam on heliteose teema, seda kergemini jääb see meelde ning seda kergem on teemat edasises arengus (mis võib olla küllaltki ulatuslik, kui kõne all on mingi suurvorm: sümfoonia, ooper) ära tunda.

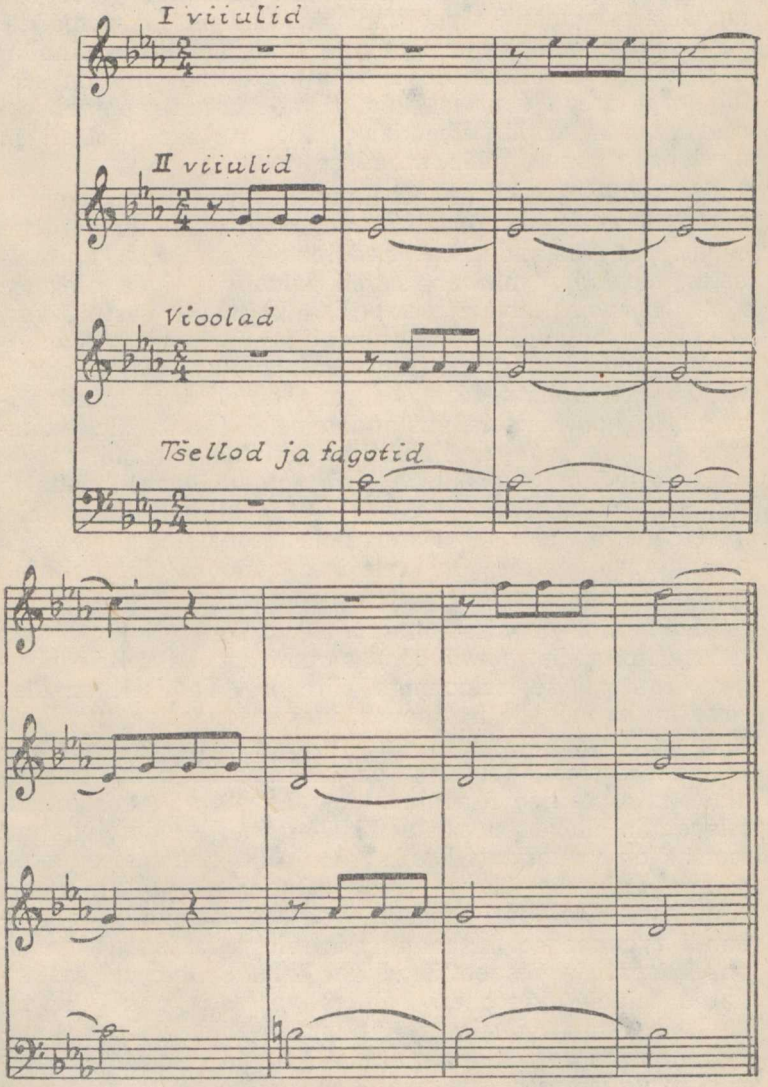
Paljudele muusikalistele teemadele on omane lai meloodiline laululisus. Üsna paljudel klassikalistel teostel on temaatiliseks aluseks, nagu juba mainitud, rahvaviisid. Niisugustel juhtudel ühtib «teema» mõiste tegelikult «meloodia» mõistega.

Kuid tervikuna on termin «muusikaline teema» siiski laiema tähendusega kui mõiste «meloodia». Samal ajal kui terminit «meloodia» määratletakse muusikalise mõttena, mis kõlab ühes hääles ning on struktuurilt terviklik, võib mõistesse «teema» kuuluda ka mitmehäälsena esitatud muusikaline mõte. Vaatleme näiteks Beethoveni V sümfoonia peateemat. Selle hoogsa dramaatilise teema põhialuse moodustab lühike, kuid eredalt ilmekas ja rütmiliselt reljeefne neljast helist koosnev viisikäik (niinimetatud «temaatiline tuum»). Selle teema tähtsaim omapära seisab selles, et muusikalise kujundi arendamine põhineb siin vastandamisel, nagu paljude orkestrihäälte «vastastikusel hüüdlemisel». Üksteise järel esitavad need ühe ja sellesama juhtiva temaatilise meloodiakäigu (ning seal-

[46] Seejuures ei tarvitse muusikaline mõte olla tingimata meloodiliselt ja tonaalselt lõpetatud.

juures iga korraga järjest kõrgemalt, mis soodustab kasvava pinge tajumist), mis iga hääle sisseastumisel on omandanud intonatsiooniliselt pisut teistsuguse kuju:

75. Beethoven, V sümfoonia.



Samal ajal kui laia laulvusega meloodiline teema, näiteks sama sümfoonia aeglase osa teema (näide 161 leheküljel 253) esitatakse tavaliselt algusest lõpuni mingi ühe instrumendi või instrumentide grupi poolt, esitatakse vaadeldava sümfoonia esimese osa peateema terve rea muusikainstrumentide poolt, mis astuvad sisse järgemööda. Just selline omapärane üksikute pillirühmade vastandamise võte loob antud teoses võimsa kujundi, mis on seotud kujutlusega suurtest inimhulkadest, mitmepalgelisest rahvamurrust, mida ühendab ühtne raevuka protesti ja meelepaha tunne, püüe vabaduse poole.

Klassikalises instrumentaalmuusikas võib sageli kohata teemasid, mille arengu aluseks on eriilmeliste temaatiliste elementide vastandamine. Sedalaadi sisemiselt kontrastsetes teemades määrab sageli kunstilise idee olemuse nimelt neis sisalduvate temaatiliste kujundite vastukäivus, erinevus, vastandlikkus. Dramaatilise iseloomuga ooperiavamängudes, klassikalistes sümfooniates ja sonaatides võib sageli kohata teemasid, mis on üles ehitatud niisugusele kontrastsele vastandamisele. Ründavale, võimsale ning ähvardavale liikumisele, mis on esitatud raskete ning tüsedate akordidena (või oktaavidena) madalas registris, vastandatakse edaspidi südamlikult ilmekatele, sageli nukratele, otseku i anuvatele intonatsioonidele (mis meenutavad elavaid kõnekeele intonatsioone) ülesehitatud meloodiakäikude vaikne kõla keskmises registris.

Just selline on sissejuhatav teema Mozarti fantaasias (klaverisonaadist *do-minoor*), samuti aga ka sellele järgnev dramaatilise iseloomuga kiire osa. Taoliselt on üles ehitatud ka mõnede Beethoveni klaverisonaatide (nr. 5, 8) teemad ja sama autori avamängu «Egmont» aeglase sissejuhatuse teema (avamäng on kirjutatud Goethe tragöödiale, mis käsitleb Madalmaade rahvaste vabadusvõitlust Hispaania ülevõimu vastu XVI sajandil). Sissejuhatuse teemas on vastandatud kaks rõhutatult kontrastset muusikalist kujundit. Alguse tõsised sünged akordid, mis oma rütmiliselt struktuurilt meenutavad aeglast pidulikku sarabandi (vanaaegset hispaania päritoluga tantsu), kehastavad Hispaania despootlikku ülevõimu. Sellele on vastandatud teine kujund: eri häältes vastastikku hüüdlevate kurbade, nagu «kõnelevate» intonatsioonide vaikne, sügavalt ilmekas kõla. See kujund väljendab rahva häda, kes nõrkeb välismaalastest orjastajate surve all. Nende kahe

põhikujundi kokkupõrke ja dünaamilise arenemise alusel hargnebki Beethoveni avamängu järgnev sisu.

76.



Eespool oli juba juttu laululis-meloodilise elemendi juhtivast osatähtsusest heliloomingus. Kuid mitte alati ei iseloomusta klassikalise muusika teemasid avar laululis-meloodiline struktuur. Teema kujundliku idee iseärasustest sõltuvalt võivad meloodilise külje kõrval olla rõhutatud ka helikeele mitmesugused muud küljed: karakteerne ning reljeefne rütmifiguur, tämber (helivärving), akordide omapärane kooskõla (harmooniline element) ja lõpuks — mitmesugused mittelaululise meloodilise joonise erikujud, mis on seotud liikumise mitmesuguste vormidega, nagu näiteks: hoogne jooks, pehme lainetav õõtsumine, hõljumine. Nii on mitmesugustele temaatilistele kujunditele rajatud Rimski-Korsakovi ooperi «Muinasjutt tsaar Saltaanist» teise vaatuse sümfooniline sissejuhatus, mis oma sisult on seotud järgmise epigraafiga Puškini muinasjutust:

Sinab taevas mere kohal,
merel laine kurjalt kohab,
pilveke käib taeva teel,
vaadikene kiigub veel,
abitult ta merel eksleb,
tsaarinna seal nutab, peksleb,
aga lapsukene tal
sirgub otse silma all.

(*Tõlkinud F. Kotta*)

Basside ühtlane õõtsuv liikumine annab edasi rulluvate merelainete kohinat ning loob kujutluse tohututest murdlainetest, mis kord paiskuvad üles, kord sööstavad vetesügavikku:

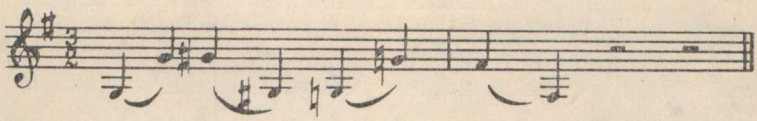
77.



Tähtede sära on kujutatud lühikeste katkendlike helidega väga kõrges registris, mis on nagu helendavad täpid (orkestris mängivad neid helisevad instrumendid — kellukesed).

Laiadele, otsekui «ümardatud» oktaavikäikudele (üles ja alla) ehitatud kohmakalt veerev raskekaaluline teema, mis on kuulajale tuttav juba ooperi esimese vaatuse järgi, vastab lainetel ujuva tünni kujundile:

78.



Õnnetu ema ahastavat itkemist ja nuttu annavad edasi pingsalt kõlavad laskuvad kromaatilised viisikäigud:

79.



Nagu vastuseks neile nuuksumisintonatsioonidele kõlab lai, rahulik rahvalaulupärane laulev teema, mis on seotud väikese Gvidooni iseloomustusega:

80.



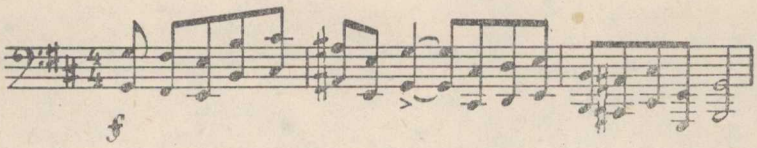
Nende mitmesuguste teemakujundite seas kujutab üksnes viimane — Gvidooni teema endast laululist meloodiat. Ema itkemine on edasi antud selgesti tajutavate inimhääle intonatsioonide kaudu, mis aga siiski ei moodusta lõpetatud meloodiat. Mässavate kõrglainete ja laineil veerleva tünni peaaegu visuaalselt tajutavaid helilisi kujundeid kehastab erakordselt reljeefne muusikaline joonis, mille struktuur pole sugugi laulev-meloodiline. Vilkuvate tähtede kujund on seotud tämbrilise efektiga.

Neil juhtudel, kui üks või teine teatavat ideed kehastav või kangelast iseloomustav muusikaline teema kordub pidevalt ooperi mitme vaatuse või suure instrumentaalteose mitme osa kestel, nimetatakse seda teemat «juhtmotiiviks» või «juhtteemaks».

Juhtmotiiv on termin eredalt temaatilise (meloodilise, tämbrilise, harmoonilise) muusikalise kujundi tähistamiseks, mis esitab mõttelise karakteristika, iseloomustab kangelast või mingisugust eluavaldust, ideed. Juhtmotiive või «motiiv-meeldetuletusi» kasutati laialdaselt juba XVIII sajandi lõpul eesrindliku demokraatliku suuna heliloojate poolt. Selliste heliloojate hulka kuulusid Grétry (ooper «Richard Lõvisüda», mille võluvat lüürilist aariat Tšaikovski tsiteeris oma ooperis «Padaemand»), Lesueur, Cherubini. Loominguliselt mitmekülgselt kasutasid juhtmotiivide printsiipi paljud XIX sajandi heliloojad: Beethoven, Berlioz, Glinka, Rimski-Korsakov, Mussorgski, Tšaikovski, Bizet, Wagner.

Kord esinenud juhtmotiiv või «motiiv-meeldetuletus» ilmub korduvalt edaspidise arengu jooksul, vahel läbib kogu muusikalis-dramaatilise teose ja kõlab alati siis, kui ilmub teatud tegelane või esineb vastav eluavaldus, mida juhtmotiiv iseloomustab. Mõnikord kõlab juhtmotiiv isegi antud kangelase või nähtuse meenutamisel. Tuletagem meelde Rimski-Korsakovi ooperist «Tsaari mõrsja» opritšnik Grjaznoi iseloomustust, mis muutumatult saadab tema ilmumist, juba alates esimesest etteastest:

81.



Tänu kindlalt piiritletud lavalisele situatsioonile, mille puhul üks või teine juhtmotiiv esmakordselt ilmub, tänu sõnadele, mis selgitavad selle mõtet, omandab üks või teine muusikaline teema ooperis täiesti kindla mõttelise tähenduse, mistõttu kuulaja tajub seda igakordsel ilmumisel teadlikult. Niisiis võib juhtmotiividel olla küllaltki tähtis osa muusikalis-dramaatilise või sümfoonilise teose

sisu lahtimõtestamisel, kuna nad aitavad kuulajale selgitada teose arengu üldprotsessi.

Mõned heliloojad kasutavad juhtmotiive laialdaselt mitte ainult oopereis, vaid ka sümfoonilistes teostes. Tähtsat osa etendavad juhtmotiivid Tšaikovski IV ja V sümfoonias. IV sümfoonia algteema — ärev ning ähvardav fanfaar, mis esineb korduvalt kogu teose kestel, on helilooja iseloomustuse järgi «kogu sümfoonia tuum, tingimata peaidee. See on faatum, see on see saatuslik jõud, mis takistab õnnetungi jõudmast sihile, mis Damoklese mõõgana ripub pea kohal», kirjutas Tšaikovski:

82.



Mõtteliselt tähenduselt sarnane temaatiline tuum on aluseks ka Tšaikovski V sümfoonia kõigile neljale osale. Väärib tähelepanu, et selle sümfoonia I osa peateema on hämmastavalt sarnane teemaga ooperi «Padaemand» 6. pildi sissejuhatusest:

83.



Paljud juhtmotiivid Rimski-Korsakovi teostes on seotud loodusekujunditega (mere teema ooperis «Muinasjutt tsaar Saltaanist», sümfoonilises pildis «Sadko» ja samanimelises ooperis, sümfoonilises süidis «Šeherezade») või kangelaste iseloomustustega (Lumivalgekese kuju).

Rimski-Korsakovi sümfoonilise süidi «Šeherezade» kõiki nelja osa läbivad julma Šahriari ja noore Šeherezade juht-

motiivid. Eriti suur osatähtsus on jutustaja — Šeherezade teemal (viiuli soolo), mis omapärase «autoripoolse kõrvalepõikena» valmistab ette peaaegu iga järgnevat muusikalist jutustust (välja arvatud kolmas osa, kus see «kõrvalepõige» esineb osa keskel). Peale selle on sageli mõlemad juhtmotiivid süidi üksikute osade (näiteks esimese osa) temaatilise arenduse aluseks.

84a.



84b.



Periood kui muusikalise mõtte esitamise iseloomulik vorm

Iga helitöö aluseks on üks või mitu juhtivat muusikalist mõtet. Ulatuselt väiksemad helitööd koosnevad sageli tervenisti ainult ühest peamisest meloodilisest mõttest. Sellised on enamik rahva- ja massilaule (välja arvatud üksikud erandid, millel on niinimetatud kaheosaline ehitus ning mis koosnevad kahe iseseisva, mõnikord kontrastse muusikalise mõtte järgnevusest). Niisugused on mõned Chopini ja Skrjabini väikesed prelüüdid, mis tervenisti koosnevad ühe põhilise muusikalise mõtte küllaltki ulatuslikust esitusest (näiteks Chopini prelüüdid nr. 2, 4, 6, 7).

Väiksemate helitööde seas võib kohata ka selliseid, mille sisu areneb kahe erineva muusikalise kujundi vastanda-

misel (või järgnevusel). Kahe iseseisva muusikalise kujundi kontrastsele vastandamisele on rajatud mõningate tuntud vene linnalaulude, samuti ka põrandaaluste revolutsiooniliste laulude (üliõpilaslaul «Elu meil üürike», «Palju laule ma kuulsin mu isade maal», «Vangid», «Punalipp») ja kaasaegsete nõukogude massilaulude (I. Dunajevski «Suur ja lai on maa, mis on mu kodu») viisid. Ere temaatiline kontrast moodustab mõningate romansside (Glinka «Õine seefir» ja «Matkalaul»), samuti ka väikeste instrumentaalteoste (Tšaikovski «Barkarool» ja «Troikal») muusikalise vormi aluse.

Teistsugune kompositsiooniline plaan on iseloomulik mõõtmetelt ulatuslikumatele ja sisemiselt struktuurilt keerukamatele teostele. Põhiliste muusikaliste mõtete (teemade) esitamise ja nende kordamiste vahel asetsevad siin mitmesugused vahepealsed osad, mis on «siduvateks», «ühendavateks» episoodideks. Sageli põhinevad niisugused episoodid juhtivate muusikaliste mõtete dünaamilisel arendamisel, töötlusel.

Tihtipeale (kuigi mitte alati) ei ole «ühendavatel» või «siduvatel» osadel iseseisvat kujundlik-meloodilist tähendust ja nad arenevad teisejärgulise kunstilise tähtsusega muusikalisel materjalil (passaažidel, heliredelitaolisel liikumisel). Teistel juhtudel on «siduvad» episoodid rajatud põhiliste mõtete ja teemade eredalt ilmekale arendamisele või «töötlemisele». Tavaliselt kulgevad siin vabas järgnevuses üksikud kõige eredamad meloodiakäigud, põhiteema osakesed, selle üksikud intonatsioonid. Niisugused siduvad, ühendavad, samuti ka «töötluslikud» muusikalise vormi osad erinevad tavaliselt põhiteema esitusest ka laadilis-tonaalses suhtes. Kui põhilise muusikalise mõtte arendus on seotud selle esitamisega mingis teatud püsivas tonaalsuses, siis siduvad ja töötlusepisoodid on harilikult tonaalselt ebapüsivad. Kõige sagedamini on nad rajatud ebapüsivate tonaalsuste või kooskõlade kiirele vahelduvusele.

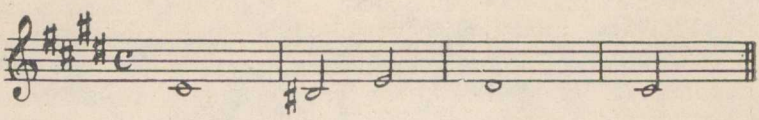
Õppides tundma mitmesuguste helitööde ehitust on kerge veenduda selles, et igasugune põhilise muusikalise mõtte, põhiteema (eriti laia laulvusega muusikalise mõtte) väljaarendatud esitus erineb tunduvalt «siduvatest» ja «töötluslikest» osadest.

Mõnikord kujutab helitöö peateema endast üpris lakoonilist meloodiakäiku, ainult mõnest helist koosnevat lühi-

kest muusikalist fraasi. Kogu oma meloodilise ilmekuse juures pole niisugune teema kaugeltki mitte alati tonaalselt lõpetatud, lõppedes tihti laadi püsimatul helil. Selles suhtes on iseloomulikud paljud vanade polüfooniliste helitööde teemad, sealhulgas ka mõnede J. S. Bachi fuugade lakoonilised teemad.

85.

J. S. Bach. Fuuga do-diees-minoor.



Klassikalisele muusikale on siiski tüüpilisem ulatuslikum, meloodiliselt rohkem väljakujundatud teema esitus, mis muusikalise mõtte arenduselt läheneb rahvalaulu strofiile. Niisugune teose muusikalise mõtte meloodiliselt arendatud esitus on saanud kirjandusteooriast laenatud nimetuse — p e r i o o d. Perioodi koostisosi, mis kujutavad endast küllalt iseseisvaid muusikalisi konstruktsioone, nimetatakse l a u s e t e k s.

Periood on teose põhilise muusikalise mõtte (või ühe tema põhilistest mõtetest) arendatud ja mõttelt terviklik esitus, mis oma struktuurilt, arenduse loogikalt ja meloodiliselt lõpetatuselt on lähedane rahvalaulu strofi vormile. Perioodile on omane selge laadilis-tonaalne kujundus; kõige sagedamini on periood esitatud ühes põhitonaalsuses. Mõnikord esineb perioodi teine lause teises (tavaliselt sugulus-)tonaalsuses. Enamikul juhtudel koosneb periood kahest või kolmest suhteliselt iseseisvast muusikalisest lausest. Nagu rahvalaulustroofiski, liigenduvad need laused tihti omakorda väiksemateks iseseisvateks muusikalisteks fraasideks.

Üks levinumaid (alates XVII—XVIII sajandist) meloodilise mõtte esitusvorme on korduva meloodiastruktuuriga periood, mis koosneb kahest meloodiliselt sarnasest lausest, millel erinevad ainult lõpposad (kadentsid [47]):

[47] K a d e n t s — terve helitöö või selle üksikute osade ja konstruktsioonide lõpukäik. Teose keskel esinevad kadentsid võivad lõppeda ka laadi ebapüsivail helidel, ebapüsivail kooskõladel. Helitööd lõpetavad kadentsid on enamikul juhtudel tonaalselt püsivad, lõpetatud.

86.

Beethoven. Sonaat nr. 20, II osa.



Erinevus kahe lause vahel seisneb siin nende lõppude viimaste intonatsioonide kvalitatiivselt erinevas väljenduslikus tähenduses. Esimeses lauses on need intonatsioonid tavaliselt ebapüsivad, otsekui «küsivad», teises aga püsivad, kinnitavad. Just seetõttu on niisuguse perioodi mõlemad laused omavahel selgesti tajutavas loogilises seoses ning ühinenud struktuurilt ühtseks tervikuks. Teine, püsiv lause esineb siin «vastuse» osas: ta

nagu resümeerib, viib lõpule, kinnitab esialgset muusikalist mõtet, mis oli väljendatud eelmises lauses.

Ehituse kordus on vaadeldavat tüüpi perioodi tähtsaim omapära. Sellega on seotud niisugused tähtsad kunstilise vormi omadused, nagu ehituse selge proportsionaalsus, mõtte terviklikkus, selle arenduse loogilisus ja meloodilise joonise reljeefsus, mis soodustavad kogu muusikalise mõtte suhteliselt kerget meeldejäämist. Tänu kõigile nendele joontele säilitab kaks-kolm sajandit tagasi ajalooliselt kujunenud ja laialt levinud korduva meloodiastruktuuriga periood oma esteetilise tähenduse tänapäevani. Korduva meloodiastruktuuriga periood on armastatuimaks muusikalise mõtte esitamise vormiks paljudes kaasaegsetes nõukogude massilauludes ja tšastuškades. Nõukogude heliloojate loomingus kasutatakse seda niisama laialdaselt ka suurvormides. (Näide nr. 87.)

Korduva meloodiastruktuuriga periood on lihtsaim ning üsna levinud, kuid hoopiski mitte ainuke muusikalise

87.

Solovjov-Sedoi. «Kus niidul päike helendab».





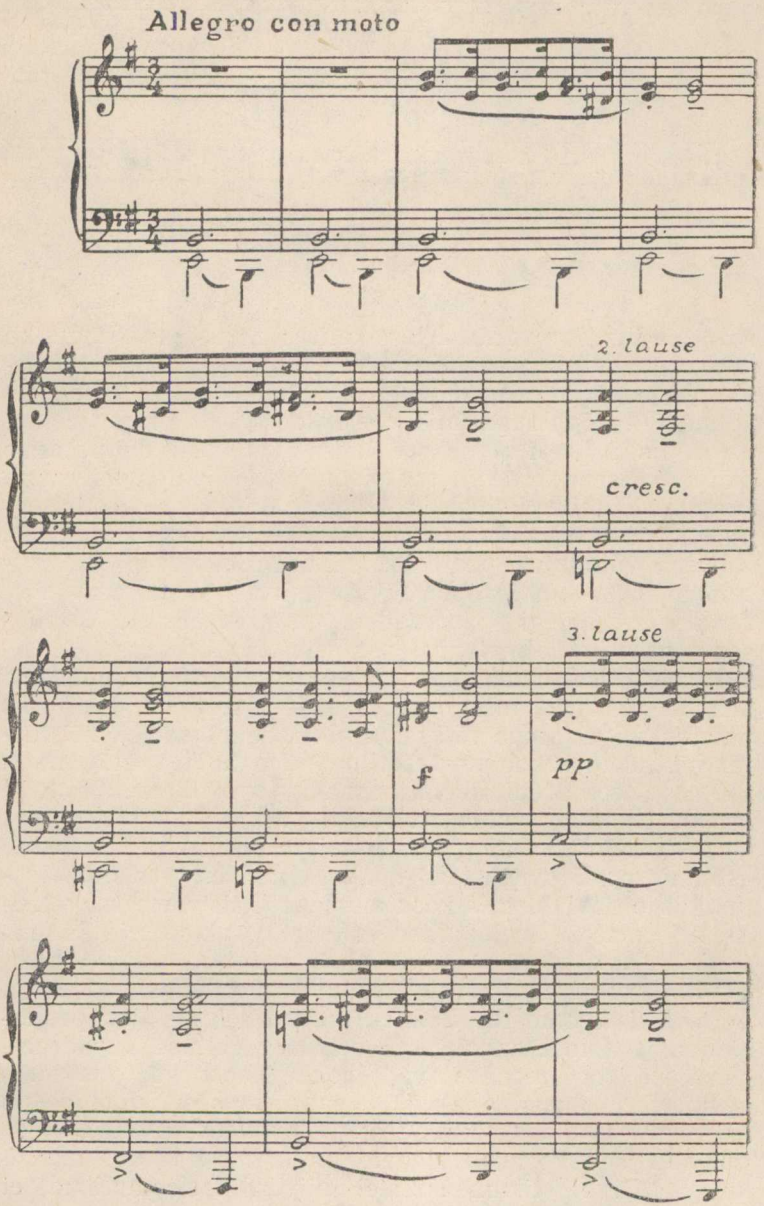
mõtte esitamise vorm. Klassikalises muusikas (nagu ka rahvalaulus) võib sageli kohata kolmest lausest koosnevat perioodi. Mõnikord järgneb kahele sarnasele lausele kolmas — lõpplause, mis on meloodiliselt erinev eelnevaist. Esituslaadilt viib see lause tavaliselt muusikalise mõtte üldise esituse intonatsiooniliselt lõpule, just nagu summeerib selle. Esineb ka kolmest erinevast, vahel isegi meloodiliselt kontrastsest lausest koosnevaid perioode. Näitena võib tuua peateema esituse Beethoveni klaverisonaadist *mi-minoor* op. 90 (kolm esimest «kaheksatakti»), samuti ka Griegi «Norra tantsu» (op. 35, nr. 1) ning sama autori «Rahvalaulu» peateema. (Näide nr. 88.)

Klassikalises instrumentaalmuusikas võib mõnikord kohata perioode, mis on üles ehitatud selliselt, et neis puudub selge jaotus väiksema ulatusega lauseteks. Sellistel juhtudel areneb muusikaline mõte katkematult, nagu näiteks Beethoveni klaverisonaadi (op. 10, nr. 2) teise osa peateemas. (Näide nr. 89.)

Eriti rikkalikud ning mitmekesised on meloodilise mõtte esitamisvormid vene klassikute helitöödes, kes oma loomingus on laialdaselt kasutanud paljusid vene rahvalauludele omaseid meloodilise esituse karakteerseid iseärasusi.

Näiteks on teada, et korduva meloodiastruktuuriga perioodi iseloomustab Lääne-Euroopa rahva- ning professionaalses olustikumuusikas eelkõige ehituse «kvadraatsus». Perioodi moodustavad laused koosnevad seejuures peamiselt muusikalistest «paariskonstruktsioonidest»: nelitaktidest, kaheksataktidest. Niisugused «kvadraatsed» muusikalised konstruktsioonid on Lääne-Euroopa muusikale (eriti olustikumuusikale) niivõrd iseloomulikud, et

88.



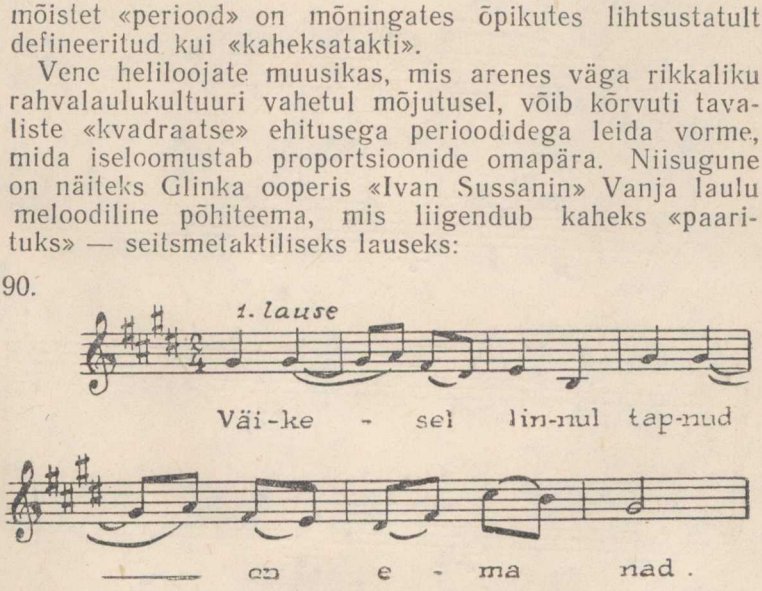
89.



mõistet «periood» on mõningates õpikutes lihtsustatult defineeritud kui «kaheksatakti».

Vene heliloojate muusikas, mis arenes väga rikkaliku rahvalaulukultuuri vahetul mõjutusel, võib kõrvuti tavaliste «kvadraatse» ehitusega perioodidega leida vorme, mida iseloomustab proportsioonide omapära. Niisugune on näiteks Glinka ooperis «Ivan Sussanin» Vanja laulu meloodiline põhiteema, mis liigendub kaheks «paarituks» — seitsmetaktiliseks lauseks:

90.





Glinka «Valss-fantaasia» põhiteema koosneb, sarnaselt paljudele vene tantsuviisidele, kolmetaktilistest meloodilistest fraasidest. Sellise omapärase ehituse tõttu erineb Glinka vaadeldav teema tunduvalt Lääne-Euroopa valssidest, mida iseloomustab rõhutatud «kvadraatsus» ja paarisstruktuur. (Näide nr. 91.)

Vene heliloojate teostes kasutatakse laialdaselt ka mitmekesiseid seesmiselt kontrastse ehitusega perioodide vorme, mis koosnevad kahest meloodiliselt erinevast lau-

91.





sest. Nende hulka kuulub vene rahvalaulude lemmikstruktuur, mis põhineb AABB tüüpi meloodilisel paariskordusel, mida eriti sageli on kasutanud «Võimsa Rühma» heliloojad.

Sama iseloomulikud nii vene klassikalisele kui ka rahvamuusikale on mitmesugused «seesmiselt kontrastse ehitusega» perioodid, mis koosnevad kahest meloodiliselt erinevast lausest (näiteks A_4 B_4 ja A_2 A_2 B_4). Eriti laialt on levinud sellist tüüpi periood, milles esimene lause koosneb kahe lühikese sarnase fraasi kordusest, teine lause aga, mis pole eelmisega meloodiliselt sarnane, on «vastuseks» — ühendades, «summeerides» kogu muusikalise mõtte ühtseks muusikaliseks tervikuks.

Taoliselt on konstrueeritud paljud tuntud linnarahvalaulud («Kuis mühas meri, kohas vihm», «Ei ole kuulda linnakära»), samuti aga ka paljud klassikalise muusika teemad. Näitena võib tuua «Jaroslavna itku» Borodini ooperist «Vürst Igor». (Näide nr. 92.)

Laialt arendatud, sisemiselt kontrastse ehitusega perioodi vormiga on seotud paljud nõukogude heliloojate massilaulud. Näitena võib tuua lüürilise «Kommunistlike noorte laulu» D. Kabalevski ooperist «Tarassi perekond». Selle laulu esimene lause koosneb kahest meloodiliselt sarnasest (mõnevõrra erinevate lõpposadega) fraasist. Teine, «vastuslause», mis meloodiliselt erineb esimesest lausest, on arendatud refrääniks. On üsna iseloomulik, et viimane koosneb mitte kahest proportsionaalselt sarnasest fraasist (nagu see on omane enamikule massilauludele), vaid kolmest või neljast meloodiliselt erinevast fraasist.

92.



Sel viisil kogu teine lause — «vastuslause» (refrään) oma meloodilise liikumise üldise laskuva suunaga ühendab, «summeerib», ümardab kogu arendatud muusikalise mõtte ühtseks meloodiliseks tervikuks.

93.

D. Kabalevski. Ooper «Tarassi perekond», komsomolilaul.




va - na tuttav paik, seal lah-ku - mi-seks


jää - da-vaks veel sõb - rad kokku said.

Refrään:


Nüüd hü-vas-ti kõik, varsti al - gab


sõit! Kuigi lah-ku - mis-hetk hin-ge



«Kommunistlike noorte laulu» ülesehituse iseloomulikuks iseärasuseks on selle liigendatus mitte neljaks (nagu enamikus nõukogude massilauludes), vaid viieks proportsionaalselt sarnaseks laulufraasiks. Niisugune omapärane «paaritu» ülesehitus soodustab kahtlemata laia meloodilist arendamist ning tunnistab, et helilooja on peenelt ümber kujundanud vene rahvalaulu stroofika karakteerseid iseärasusi.

Eesti riimilistes rahvalauludes esinevate perioodide hulgas võib leida laialt levinud harilike kvadraatsete perioodide kõrval ka küllaltki sageli vormi, kus kvadraatne kahelauseline periood on pikendatud fraasi varieeritud kordusega. (Näide nr. 94.)

Perioodi kujul esinevad enamikul juhtudel klassikaliste aariate, sonaatide, sümfooniate, avamängude ja teiste helitööde peateemad. Kuid perioodi võib kasutada ka iseseisvaks helitööks. Teosed, mis on üles ehitatud perioodi kujul, pole mõõtmetelt suured ning nad kuuluvad peamiselt muusika «väikevormide» hulka. Need on laulud, tantsud, klaveriprelüüdid (Chopini 4. ja 7. prelüüd, mõned Skrjabini prelüüdid), romansid (näiteks Dargomõžski «Teid armastan», Tšaikovski «Miks» ja «Enne und»).

94.



Muusikalise mõtte arendamise vahenditest

Iga muusikaline teema, kui ere ja ilmekas ta meloodiliselt ka ei oleks, annab ühekordsel kõlamisel tavaliselt vaid põgusa ettekujutuse muusikalisest kujundist. Muusikaline kujund avaldub täielikult vaid põhiteema korduval esinemisel.

Muusikalise mõtte arendamise põhiliste vahendite hulka kuuluvad kõigepealt lihtne kordus, seejärel varieeritud (teisendatud) kordus ja sekventne (erineval kõrgusel) kordus.

Mitmehäälsuse tingimustes on suur väljenduslik tähtsus muusikalise mõtte polüfoonilise arenduse mitmesugustel vahenditel: kaashäälsusel, imitatsioonil ja mitme meloodiliselt iseseisva, mõnikord isegi erineva iseloomuga hääle üheaegsel kõlamisel (niinimetatud kontrastsel polüfoonial).

Üks tõhusamaid, dünaamilisemaid ja efektsemaid muusikalise mõtte arendamise vahendeid, mis on välja kujunenud klassikalises muusikas, on kontrastide vastandamise printsiip ja samuti ka niinimetatud «temaatilises töötluses» esinevad muusikalise mõtte «temaatilis-töötlusliku» arendamise võtted.

Juba eespool mainisime, et lihtsaim kordus on muusikalise vormi põhialuseks. Põhilise meloodilise mõtte,

viisi mitmekordne kordamine moodustab lauluvormi, salmilaulu vormi olemuse. Kujundliku sisu areng kulgeb salmilaulus mitte ainult ühe ja sama ereda ning ilmeka muusikalise mõtte (viisi) mitmekordse kordamise kaudu iga kord uute sõnadega. Tuleb silmas pidada, et iga uue luulestroofiga kõlab üks ja sama viis sageli erineva ilmekusega. See on seletatav asjaoluga, et olenevalt teksti sisust rõhutab laulja erinevates stroofides ühtesid ja samu intonatsioone, viisikäände ja meloodiakäike erinevalt.

Korduse eriliigiks on niinimetatud r e p r i i s — esialgse muusikalise mõtte või helitöö mingi ulatuslikuma iseseisva osa kordumine, õigemini naasmine. Repriis esineb kõige mitmekesisemates, eriti aga just arendatumates ja komplitseeritumates muusikavormides (näiteks niinimetatud «kolmeosalises vormis», rondos, sonaadis jm.).

Komplitseeritumad muusikalised vormid koosnevad tavaliselt põhilise muusikalise mõtte või mitme muusikalise mõtte esitusest (ekspositsioonist), mis edaspidi asendub nende enam või vähem kestva arendusega. Enamikule niisugustele pikalt hargnevatele muusikalistele vormidele on iseloomulik ühe või mitme juhtiva muusikalise mõtte järgnev naasmine, kinnitamine püsivas põhihelistikus. Seda kinnitamist nimetatakse repriisiks.

Soodustades helitöö ühtsuse, terviklikkuse ja lõpetatuse muljet, on repriis oluliselt tähtsaks juhtivate muusikaliste kujunditega, muusikaliste mõtetega seotud ideelise sisu avamise võtteks.

Muusikalise kõne arengus on lihtsa korduse kõrval suur tähtsus üksiku meloodiakäigu või laulufraasi kordusel teises kõrguses (sageli teises helistikus). Niisugust kordust nimetatakse sekventsiliseks ehk sekventseks korduseks.

Sekventne kordus ehk sekvents on ühe ja sama viisikäigu või meloodilise fraasi kordamine esialgse kõlaga võrreldes kõrgemalt või madalamalt. Klassikalises muusikas ja samuti suulise traditsiooniga (peamiselt idamaa rahvaste) muusikas koosneb sekvents tervest reast sarnastest lülidest.[48] Seejuures ühendab rahvamuusikas kõiki sekventsi lülisid tavaliselt ühtne laadtonaalsus.

[48] Vene rahvalaulule ei ole sekventsiline esitus iseloomulik; ainult harvadel juhtudel kohtame viisis kaht sekventsilist käiku («Aias»). Erandiks on mõned tšastuškaviisid, kus sekventsilist esitust kasutatakse võrdlemisi rohkesti.

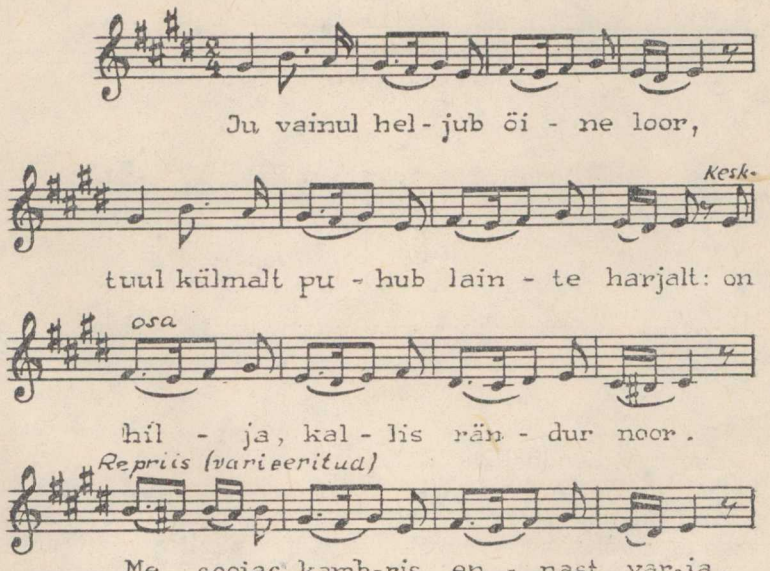
Eesti vanemaile rahvaviisidele, eriti regivärsiviisidele on sekventside rohke kasutamine väga iseloomustavaks omaduseks; sekventsilisust võib pidada eesti rahvamuusika üheks kõige tüüpilisemaks meloodia arendamise vahendiks üldse. Sekventside üksikud lülid on siin enamasti võrdse pikkusega, kujutades enesest poolvärsse hõlmavaid motiive (vrd. ka näiteid nr. 18, 24a, 26b, 35b):

95.



Glinka on kasutanud ooperis «Ruslan ja Ludmilla» kooris «Ju vainul hõljub öine loor» idamaist meloodiat, mis on üles ehitatud sekventsidele:

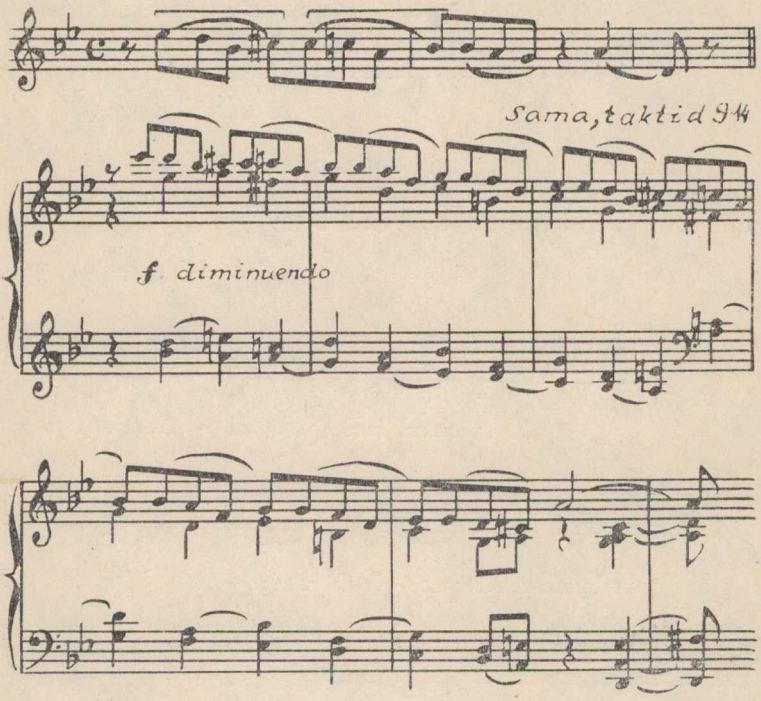
96.



Selletaolisi sekventse kasutatakse laialdaselt ka klassikalises muusikas (näide 108 leheküljel 125). Peale selle võivad heliloojad oma teoseis iga sekventsi lüli esitada teises (eelmise suhtes ebapüsivas) tonaalsuses.

Taoline sekvents võib koosneda küllaltki pikast (tõusvast või laskuvast) meloodiliste lülide ahelast. Sekventsilisele arendusele on rajatud mitmed Tšaikovski meloodilised teemad, sealhulgas ooperi «Jevgeni Onegin» sissejuhatuse teema (Tatjana juhtmotiiv):

97.



Suure väljendusliku tähtsusega on heliloomingus teisendatud või, nagu öeldakse, varieeritud kordus. Varieerimise all mõeldakse igasugust teisendust, üksiku meloodiakäigu või siis terve viisi, kogu muusikalise mõtte uute detailide ja joontega rikastatud kordust. Lihtsaim vari-

atsioonilise arenduse viis seisneb tavaliselt muusikalise fraasi, meloodilise viisikäänu kordamises suuremate või vähemate muudatustega. Just nendesse, vahel väikestesse muudatustesse koondub see uus, mis lisandub üksiku muusikalise fraasi või isegi arendatud muusikalise mõtte varieeritud kordamisel. Igasugune varieeritud kordus aitab tekitada muljet uuenemisest: ta süvendab ja valgustab uut moodi esialgset muusikalist mõtet. Üksikute meloodiliste käändude, üksikute muusikaliste fraaside varieeritud kordused määravad sageli meloodilise mõtte, viisi edaspidise kulgemise iseloomu. Nii näiteks korratakse vene rahvalaulus «Kasvas põllul pärnake» laulu algfraasi, kuid rohkem arendatud, meloodiliselt rikastatud, ornamentaalselt komplitseeritud kujul:

98.



«Jaroslavna itku» teemas Borodini ooperis «Vürst Igor» tekitab esialgne «itkemise» meloodiakäik varieeritud kordamisel suurema erutatuse, tungivama palve mulje (triooli ilmumine, esialgse meloodilise kontuuri avardumine):

99.



Eesti regivärsiviisides esineb rohkesti prosoodilise ilmega väga väikesi variatsioone. Need on tingitud värsside sõnarütmi muutumistest:

100.



[x] laubästa - *laupäevaks*
[xx] labin - *lapin*

Mitmesuguseid detailseid, üksikute toonidega piirduvaid, kuid samas otseselt muusikalise ilmega rütmilisi ja meloodilisi varieerumisi esineb viisides väga sageli (vt. näide nr. 58). Veidi suuremaid muudatusi, kus motiive tunduvalt varieeritakse, võib kohata eriti laulude algul, kus laulik vahel improviseerivalt meenutab viisi otse laulmise käigus. Näiteks on üks laulik alustanud õitsilaulu selliselt:

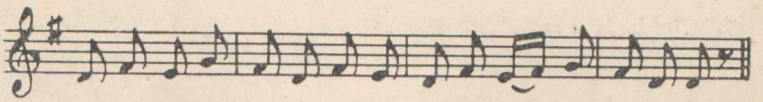
101.



[x] õl'lu - *hõljun*

jõudnud aga paari värsi järel juba muutumatuks jäävale traditsioonilisele viisile:

102.



Sageli võib viis olla laulu algul napim, retsitatiivsem, siis aga järsku varieerituna paisuda ulatuslikumaks, meloodilisemaks:

103.



Kogu lihtne viis võib ka koosneda ainult ühe ja sama motiivikese varieeritud kordamisest:

104.





Pil-li Aadu ka-ri sii-ä, al-le - aa, al-le-lee!
Nahkle Piitre ka-ri sii-ä, al-le - aa, al-le-lee!

Variatsiooniline arendus võib olla ka suuremastaabilise muusikalise vormi, näiteks variatsioonilise tsükli («teema variatsioonidega») aluseks. Variatsioonilisusega on sageli ühendatud ka lauluviisi stroofilise korduse lihtsaim muusikaline vorm (salmilisus). Vaba improvisatsiooniline varieerimine on äärmiselt iseloomulik rahvamuusikale.

Laulumeloodia üksikute käikude ja viisikäändudega seotud meloodilise arenduse erivormiks on niinimetatud «lahkulaulmine».

Vene «lahkulaulmine» on «suure hingusega» laia meloodilise arenduse rahvuslikult omapärane vorm, mis on väga tihedalt seotud põhiviisi ilmeka meloodilise ornamenteerimise kunstiga, teksti üksikute silpide esiletoomisega lemmikviisikäändude ja niinimetatud «meloodiliste arabeskide» abil. Rahvuslikult omapäraste laululise arenduse võtete rakendamine aitab kaasa mitte ainult vokaalpartii rikastamisele, vaid samuti ka viisi sisemise ehituse, muusikalise stroofi arendamise vormi, selle emotsionaalse sisu põhjalikule muutumisele (vt. lüürilisi rahvalaule «Stepp» ja «Ah, te, minu ööd» lk. 57 ja 150).

Nagu juba öeldud, on viisi vaba meloodilise varieerimise printsiip vene kaashäälsusliku mitmehäälsuse aluseks.

Üheks vanimaks muusikalise mõtte arendamise vahendiks, mis tekkis juba keskajal, on imitatsiooniline arendus. See on seotud põhilise muusikalise mõtte kordamisega järgemööda muusikateose erinevates häältes.

Imitatsioon on mingi lühikese meloodiakäigu, fraasi, mõnikord aga ka võrdlemisi arendatud meloodilise teema järjestikune (üksteisele järgnev) kordamine kahes või enamas hääles. Imitatsiooniline arendus põhineb niisiis muusikalise mõtte eriaegsetel kordamistel:

105.

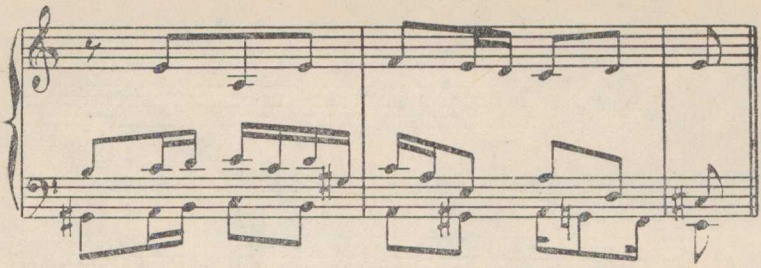


Imitatsioonidel põhineb ilmekas häälte «vastastikuse hüüdlemise» võte kooris. Sel ajal kui uus hääl astub sisse äsja eelnevas hääles kõlanud meloodilise fraasi (teema) kordamisega, võib eelmine hääl ajutiselt vait jääda. Sagedamini kõlab see siiski edasi, «kontrapunkteerides» samal hetkel teises hääles toimuvat teema imitatsioonilist kordust. Niisiis kujutab imitatsiooniline esituslaad endast üht muusikalise dialoogi vormi:

106.

J. S. Bach. Koraaliprelüüd.





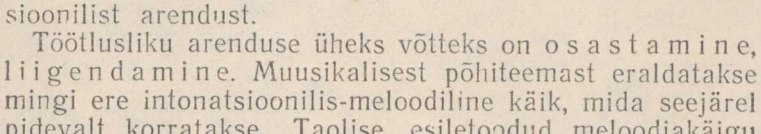
Imitatsiooniline «hüüdlemine» toimub tavaliselt eri registreis ja erineval kõrgusel asuvate häälte vahel (sageli seoses ka tonaalse muutusega), mis soodustab arengu eredat dünaamilisust ja pingelisust. Ühtlasi on imitatsioonilisele esitusele äärmiselt iseloomulik üksikute häälte temaatiline ühtsus. See on seletatav asjaoluga, et üksikud meloodilised jooned põhinevad ühise, järgemööda eri häältes kõlava teema arendusel.

Imitatsioonilise esituse baasil arenes klassikaline imitatsiooniline polüfoonia, mille suurimaks meistriks oli J. S. Bach.

Kõige eredamat ning dünaamilisemat arendust võimaldavad niinimetatud temaatilise töötluse võtted, mis arenesid laialdaselt juba XVIII sajandi klassikalises muusikas. Helitöö töötluslikele episoodidele on iseloomulik tonaalne ebapüsivus, esituse katkematu voolavus, mis eriti soodustab terviku arenduse dünaamilisuse ja pingelisuse mulje tekkimist. Temaatilise töötluse võtete hulgas võib kasutada nii imitatsioonilist, sekventsilist kui ka variatsioonilist arendust.

Töötlusliku arenduse üheks võtteks on o s a s t a m i n e, l i i g e n d a m i n e. Muusikalisest põhiteemast eraldatakse mingi ere intonatsioonilis-meloodiline käik, mida seejärel pidevalt korratakse. Taolise esiletoodud meloodiakäigu kordumine erinevais kõrgustes moodustab sageli sekventsi. Võtame näiteks J. S. Bachi klaverifuuga (*dominoor*) teema:

107.



Edaspidises esituses — sama fuuga töötluslikes konstruktsioonides («intermeediumides») — tõstab helilooja teemast esile kaks iseloomulikku intonatsioonilist käiku ning ehitab neist sekventsi, korrates neid kord tõusvas, kord laskuvas liikumises:

108.



Temaatilise liigendamise võtet rakendatakse mitte ainult «töötluslikes» jagudes, vaid ka põhilise meloodilise mõtte arenduse piirides, mis soodustab selle mõtte suuremat vältust, arengu pingelisust ja avarust.

Temaatilise arenduse võtetest kõneldakse üksikasjalisemalt seoses sonaaditöötluse iseloomustusega IX peatükis.

V PEATÜKK

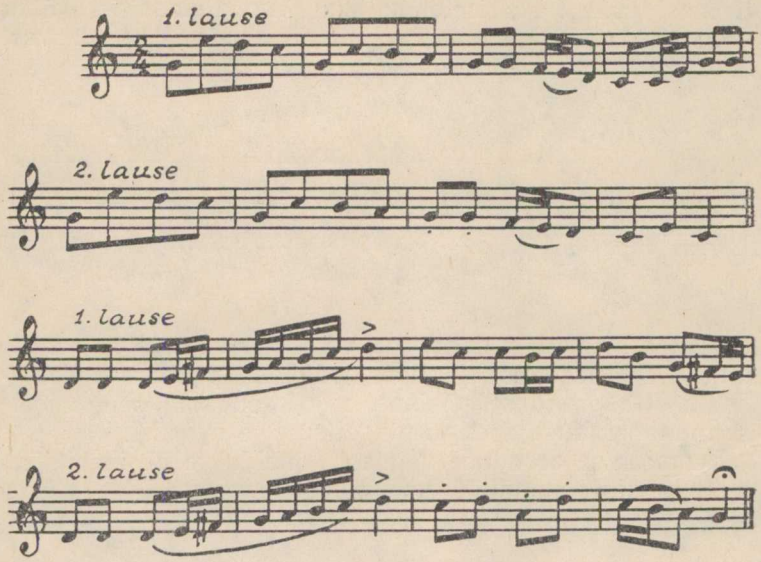
KAHE- JA KOLMEOSALINE STRUKTUUR

Püüe laululise kõne laialdasema arenduse poole paljude rahvaste muusikas põhjustas komplitseeritumate ja arendatumate vormide tekkimise. Rahvamuusika lätetega on seotud niisugused klassikalises muusikas laialdaselt levinud kompositsioonitüübid nagu kahe- ja kolmeosaline struktuur ning samuti ka rondo.

Nii näiteks võib ukraina ja valgevene rahvatantsuviisides sageli kohata iseseisvate meloodialülide temaatiliselt ja tonaalselt kontrastset vastandamist. Tuntud valgevene rahvatantsud «Bulba» («Kartul») ja «Janka-polka» põhinevad kahe kaheksataktilise viisi liitumisel, kusjuures kumbki on esitatud perioodi kujul. (Näide nr. 109.)

Kaheosaline vorm, mis kasvab välja üksikute laululiste episoodide ühinemisest ideelise sisu ühtsuse alusel, on eriti iseloomulik ka rahvalikele koorirefrääniga lauludele. Esitame näitena Beethoveni laulu «Koopaorav». (Näide nr. 110.)

109. «Kartul».



Kahe perioodi ühinemine üheks tervikuks moodustab niisiis komplitseerituma kaheosalise struktuuri. Niisugune

110.





kaheosaline ehitus on eriti iseloomulik rahvalik-olustikulisele tantsumuusikale, koorirefrääniga massilauludele ja samuti lühikestele laululaadsetele instrumentaalminiatuuridele (nagu näiteks klaveripala «Leierkastimees laulab» Tšaikovski «Lastealbumist»).

Mõningatele vene linnarahvalauludele, samuti ka põrandaalustele revolutsioonilistele lauludele, mis on seotud kaheosalise ehitusega (nagu näiteks üliõpilaslaul «Elu meil üürike», «Ilm ägab, pisarad tal laugel») on omane ere temaatiline kontrastsus.

Näitena võib tuua revolutsioonilise laulu «Dubinuška»: «Palju laule ma kuulsin mu isade maal...» Selle laulu põhistroof (esitab solist-eeslaulja) on laululis-deklamatsiooniline: see areneb erutatud «kõnelevail» intonatsioonidel, mis nagu tärkavad kõrgendatud emotsionaalsusega, oraatorlikust kõnest.

Hoopis teistsuguse ilmega on lai laululine koorirefrään, mis on tervikuna võetud Volga burlakkide rahvalaulust «Eh-hei, puukene, hoogu»:

111.



Eredalt kontrastsete kujundite vastandamisel põhinevad ka mõned nõukogude massilaulud, nagu näiteks I. Dunajevski laul «Tuukrite marss» helifilmist «Laeva teekond». Esimest hoogsat karmi marsitaolist (minooris kirjutatud) teemat «Laeva teel mässul veed» asendab edaspidi refrääni lai rahulik ja helge meloodia — «Magab meri, õhk on jahe» (mažooris). (Näide nr. 112.)

Kaheosalisuse kõrval on üks levinumaid muusikalisi vorme kolmeosalisus, kolmeosaline struktuur. Enamikku kolmeosalise struktuuriga helitöid iseloomustab muusikaliste kujundite ere kontrastsus. Kahe kontrastse muusika-

112.

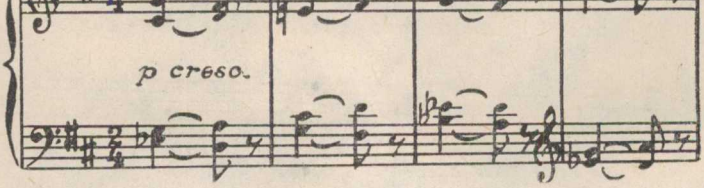




lise episoodi vastandamisele järgneb esimese episoodi kordamine (repriis), mis sümmeetriliselt ümardab, lõpetab kogu heliteose. Sel viisil iseloomustab iga helitööd, mis on rajatud kolmeosalisuse (ABA) printsiibile, seda moodustava kolme osa sümmeetriline asetus, kusjuures esimene ja kolmas osa on oma muusikalistelt kujunditelt identsed või sarnased.

Kontrastsete muusikaliste kujundite eredale temaatilisele vastandamisele on üles ehitatud Tšaikovski väike ülimalt poeetiline klaveripala «Talvehommik» («Lastealbumist»). Nagu teisteski lihtsa kolmeosalise struktuuriga teostes, nii kujutab ka selle pala pingeliselt äreva tõtlikkusega seotud põhiline muusikaline mõte endast perioodi, mis koosneb kahest sarnasest lausest:

113.





Pala keskmises osas asendub esimese teema hoogne liikumine laia, laulva, kuid samuti sisemiselt pingelise teemaga, mis koosneb sügavalt ilmekatest, «kõnelevatest» intonatsioonikäikudest, nende vastastikusest hüüdlemisest kahes ülemises hääles. Seega kujutab klaveripala «Talvehommik» keskmine osa endast iseseisvat muusikalist kujundit, mis areneb uue temaatilise materjali baasil. Esi-

mese osa taasilmumine lõpetab, ümardab sümmeetriliselt[49] kogu heliteose:

114.



Keskmise, tavaliselt eredalt kontrastse osa olemasolu tõttu on kolmeosaline kompositsioon sobiv mitmesuguste muusikaliste kujundite vastandamiseks, emotsioonide või mingite kvalitatiivsete muutuste vaheldumiseks põhilise muusikalise kujundi arenemises. Repriis kolmeosalises kompositsioonis aga võimaldab rõhutada kogu helitöö ühtsust, terviklikkust ja lõpetatust.

Kuid mitte alati ei iseloomusta kolmeosalise kompositsiooni keskmist osa uue muusikalise materjali ilmumine. Sageli on keskmine osa rajatud esimese osa temaatiliste elementide dünaamilisele arendamisele. Niisugustel juhtudel kujutab keskmine osa endast niinimetatud «kesk-

[49] Sümmeetria (kreeka keeles «vastavus») — proportsionaalselt sarnastest osadest koosnev konstruktsioon. Seda mõistet kasutatakse matemaatikas, kristallograafias, botaanikas jm. Kunstis (arhitektuuris, kujutavas kunstis, muusikas) on sümmeetria kunstilise vormi üks üpris levinud seaduspärasusi.

mist» episoodi ehk «keskosa» — «töötlusliku» iseloomuga tonaalselt ebapüsivat konstruktsiooni.

Töötlusliku keskmise episoodiga lihtsa kolmeosalise vormi näiteks võib olla Tšaikovski «Hällilaul tormis» (Pleštšejevi sõnad). Pärast rahulikult õõtsuval liikumisel põhinevat sissejuhatust klaverilt järgneb hällilaulu peateema:

115.



Seesama (8 taktist koosnev) laulustroof kordub veel kord, uue tekstiga («Ära teda häiri, võimas, raksuv äike»). Edasi järgneb keskmine, töötlusliku iseloomuga tonaalselt ebapüsiv episood. (Näide nr. 116.)

Vaatamata uue teema puudumisele kontrasteerub vaadeldava hällilaulu keskmine episood märgatavalt esimese osa tagasihoidlikult rahuliku ja laululise teemaga. See on seotud sellega, et töötluslikud episoodid, mis arenevad ebapüsivate kooskõlade ja tonaalsuste vaheldumisel, kõlavad alati dünaamilisemalt ning pingelisemalt esimese (tavaliselt tonaalselt püsivama) osaga võrreldes.

Sõnadega «Maga, väike, vaikselt — äike juba raugeb» algab kolmeosalise vormi repriis, mille aluseks on esimeste laulustroofide täpne kordumine, kuid uue tekstiga. Lühike põhihelistikus püsiv instrumentaalne järelmäng (mis sarnaneb sissejuhatusega) lõpetab sümmeetriliselt kogu muusikalise vormi.

Neil juhtudel, kui kolmeosalise teose repriis langeb esimese osaga täpselt ühte, ei kirjuta heliloojad seda alati välja, vaid piirduvad märkusega: «korrata algusest kuni sõnani «lõpp»» (*Da capo al Fine*).

Kuid mitte alati ei korda repriis esimest osa täpselt.


Elust kül-lalt tor - me saab mu väi-ke
tun - da, mure mustad pil - ved
häi-ri-vad siis und tal.

Kui teose üldine areng on seotud läbiva dramaatilise tegevuse, dünaamilise kasvu ühtse joonega, siis ei kujuta selle lõpposa — repriis — sageli endast enam esimese osa sõnasõnalist kordamist. Tihti langeb dünaamilise kolmeosalise vormi (nii liht- kui ka liitvormi) repriis ühte haripunktiga, teose kulminatsiooniga, olles eelneva pingelise arenduse omalaadseks loogiliseks tulemuseks. Sellistel juhtudel siirdub põhimeloodia repriisis sageli kõrgemasse ning pingelisemalt kõlavasse registrisse ja esitatakse oktaavidena või täiskõlaliste akordidena; saade muutub komplitseeritumaks (Tšaikovski «Vene tants» op. 40 nr. 1; romanss «Nii kiirelt unund»; Chopini nokturn *do-minoor* nr. 13; Mendelssohni «Sõnadeta laul» nr. 27 — «Leinamarss»).

Kolmeosalise ehitusega teostes on sagedaseks nähtuseks üksikute, näiteks esimese (A+ABA) või teise ja kolmanda osa kordamine (ABA+BA). Teise ja kolmanda osa mitmekordne kordus moodustab stroofilise (või salmilise) kolmeosalise vormi, mida nimetatakse ka kahekordseks kolmeosaliseks lihtvormiks. Stroofiline kolmeosaline vorm on eriti iseloomulik vokaalmuusikale, massilaulule, kus 2. ja 3. osa kordus sõltub täiesti luulestroofide arvust tekstis, mida saadab muutumatu koorirefrään (I. Dunajevski «Suur ja lai on maa, mis on mu kodu»).

Lihtsa kolmeosalise vormiga on väga sarnane kaheosaline repriisiga vormistruktuur. Nagu kolmeosalistes helitöödes, nii järgneb ka siin pärast põhilise muusikalise mõtte esitamist perioodi kujul töötluslikku tüüpi ebapüsiv keskmine episood («keskosa») ning seejärel temaatiline repriis. Viimane ei ole aga täielik, vaid struktuurilt lühendatud. Kordub mitte terve periood, vaid ainult üks (harilikult teine) lause. Mõnikord järgneb repriisile veel lühike lõppkonstruktsioon. Erinevus kaheosalise repriisiga struktuuri ja kolmeosalisuse vahel seisneb siiski teistsugustes proportsioonides; kaheosalise vormi «keskosa» ja repriis kokku on kestuselt võrdsed (või peaaegu võrdsed) esimese osaga. Peale selle ei tarvitse nende vahel olla märgatavat piiri (tsesuuri): töötlusosa liitub repriisiga peaaegu märkamatult.[50] Kaheosalist repriisiga struktuuri võib skemaatiliselt kujutada järgmiselt:

---

[50] On olemas palju teoseid, mille ehitus on kaheosalise ja kolmeosalise vormi vahepealne.

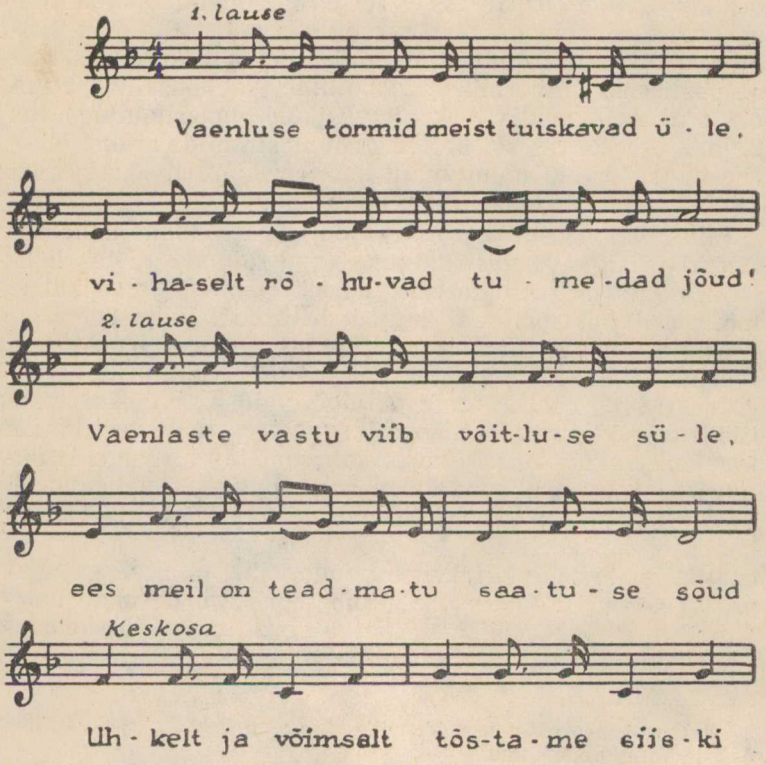
A	A	B	A_1
4 takti	4 takti	4 takti	4 takti

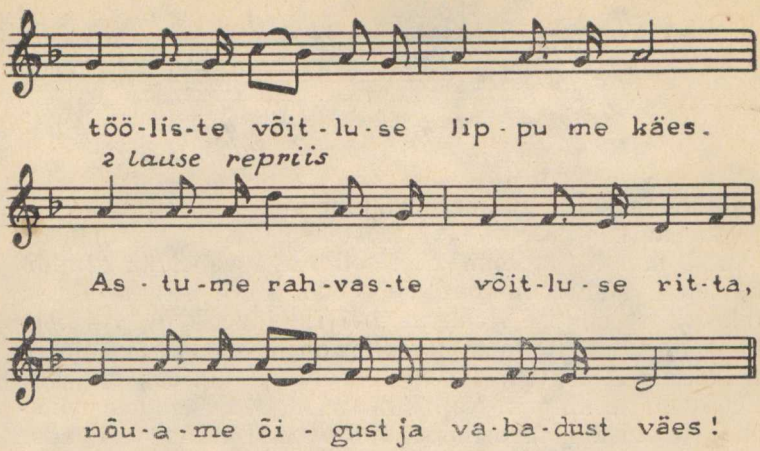
Seda laadi kaheosalise struktuuri näitena võib tuua idamaise rahvaviisi, mida Glinka kasutas ooperis «Ruslan ja Ludmilla» Puškini sõnadega «Ju vainul heljub õine loor».

Repriisiga kaheosalist struktuuri võib sageli kohata XIX—XX sajandi vene linnalaulus, vanades vene revolutsioonilistes lauludes («Te ohvrina langend», «Varšavjanka»), aga ka nõukogude massilaulus (Kovali «Noorus», Solovjov-Sedoi «Õhtu reidil», sama autori «Bajaan, mängi sa» ja «Seal aasal päikeseküllasel»).

117.

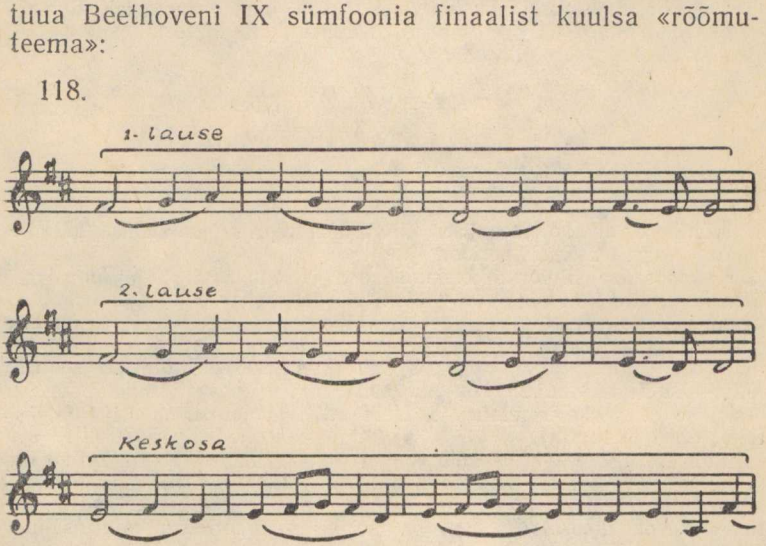
«Varšavjanka».





Sageli moodustab repriisiga kaheosaline struktuur suure instrumentaalteose — variatsioonitsükli, rondo, sonaadi või sümfoonia — ühe osa teema kondikava.[51] Näitena võib tuua Beethoveni IX sümfoonia finaalist kuulsa «rõõmuteema»:

118.



[51] Mõnikord on suurte klassikaliste instrumentaalteoste teemad seotud ka kolmeosalise struktuuriga: näiteks on selliselt üles ehitatud Tšaikovski IV sümfoonia esimese osa *allegro* mõlemad teemad ja laulev lüüriline teema sama autori VI sümfoonia esimesest osast.



Kahe- ja kolmeosaline struktuur võib olla kondikavaks kõige mitmekesisematele teostele (laulud, romansid, aariad, marsid, tantsud, skertsod), aga vahel ka grandioossetele sümfoonilistele helitöödele. Nii leiame lihtsa kaheosalise ehituse Rahmaninovi II klaverikontserdi aeglases osas. Sellele kontserdile on iseloomulikud laiad meloodilised kontuurid ning ta arengu aluseks on suur sümfooniline hingus. Neil juhtudel aga, kui suurte mõõtmetega teose kompositsioon on seotud mitme erilaadse kontrastse muusikalise kujundi ereda vastandamisega, on selle aluseks tavaliselt kolmeosaline (harvem kaheosaline) liitvorm (või paljudest osadest koosnev vorm).

Kolmeosaline liitvorm põhineb kolme suurema või väiksema osa sümmeetrilisel asetusel, kusjuures iga osa omakorda omab lihtsat kahe- või kolmeosalist struktuuri. Kolmeosalist liitvormi võib skemaatiliselt kujutada järgmiselt:

I	II	III
ABA	CDC	ABA
ABA	CD	ABA

Mõnikord on kolmeosalises liitvormis repriis ebatäielik (kolmeosalise vormi asemel periood jne.).

Kolmeosalise liitvormi keskmist osa iseloomustab uute muusikaliste kujundite ilmumine ning tavaliselt hargneb see uuel kontrastsel temaatilisel materjalil. Paljudes helitöödes (marsis, skertsos, menuetis ja teistes tantsudes) võib keskmine osa olla laulva iseloomuga ning seda nimetatakse «trioks». Selle nimetuse päritolu on seotud XVII—XVIII sajandisse kuuluva vana traditsiooniga, mille kohaselt keskmise osa orkestripalades esitasid kolm sooloinstrumenti (näiteks flööt, oboe ja fagott).

Kolmeosalist liitvormi võib sageli kohata marssides ja tantsudes (Chopini valsid, masurkad ja poloneesid), klassikaliste sonaatide ja sümfooniate keskmistes osades, samuti ka mitmesugustes instrumentaal- ja vokaalteostes (romansis, aarias). Mõnikord on kolmeosaline liitvorm aluseks ka suurtele sümfoonilistele teostele (Tšaikovski fantaasia «Francesca da Rimini»).

Kaheosaline liitvorm on tüüpiline peamiselt vokaalmuusikale, ooperiaariatele. Eriti vene vokaallüürikas võib sageli kohata kaheosalise laulu iseloomulikku tüüpi, mis kujutab endast kahe erilmelise — aeglase, pikaldase ja kiire, bravuurse — laulu ühen-

damist ühtsesse tervikusse (Varlamov — «Laevnikud» ja «Kuis kohab voog»).

Peab mainima ka niinimetatud kontsentrilist kolmeosalist (liht- ja liit-) vormi ehk raamistatud kolmeosalist vormi. Niisugune struktuur põhineb viieosalisel sümmeetrial: ABCBA. See on kolmeosaline vorm temaatiliselt iseseisva sissejuhatusega, mille kordamine teose lõpul suleb, lõpetab vormi. Selline arhitektooniliselt harmooniline vorm on aluseks Igori aariale «Ei und, ei puhkust leia vaevatud mu hing» Borodini ooperis «Vürst Igor», Chopini masurkale *mi-minoor* op. 41.

Neil juhtudel, kui sissejuhatav ja lõpposa on iseseisvad, on õigem kõnelda mitte raamistatud kontsentrilisest kolmeosalisest vormist, vaid viieosalisest (Schuberti laul «Varjupaik», Griegi «Halling» op. 12), isegi seitsmeosalisest sümmeetriast — Luik-tsaaritari aaria Rimski-Korsakovi ooperis «Muinasjutt tsaar Saltaanist»).

VI PEATÜKK

RONDO

Rondo (itaalia ja prantsuse keeles «ümar», «ring») on omapärane «ringitaoline» vorm, mida iseloomustab põhiteema mitmekordne (vähemalt kolmekordne) kordamine, kusjuures põhiteema vaheldub teiste kontrasteerivate teemadega (vaheepisoodidega) või töötlusosadega. Oma päritolult on klassikaline rondo seotud rahvamuusikaga, eriti vanaaegsete prantsuse ringmängulauludega, nõndanimetatud «ringlauluga», kus solistid-eeslauljad esitasid mitmesuguse muusikalise sisuga salme, koor aga kordas muutumatut refrääni.[52]

Rondotaolised struktuurid on väga iseloomulikud ka paljude idamaade — Aserbaidžaani, Usbekistani, Tadžikistani, Turkmeenia, Iraani suulise traditsiooniga professionaalsele rahvamuusikale. Nii näiteks esineb kahe episoodiga rondo struktuur arendatud instrumentaalpalas dutarile[53] «Kõkljar», mille V. Uspenski kirjutas üles ühelt turkmeeni bahšilt (rahvamuusikult)[54].

Euroopa klassikaline rondo arenes kaht teed mööda: ta

---

[52] Korduva muutumatu refrääniga rondotaolise ülesehituse näitena klassikalises muusikas võib tuua Mozarti «Türgi rondo» (klaverisonaadist *La-mažoor*).

[53] Pirnikujuline, pikakaelaline kahe keelega maheda ning nõrga heliga rahvapill. Mängitakse näppides. *Tõlk.*

[54] В. Успенский и В. Беляев. Туркменская музыка, М., 1928, стр. 241—245.

kujunes samaaegselt nii stroofilisest kordusest (salmilisusest) kui kolmeosalisusest.

Nagu juba mainitud, tuleb kolmeosalise ehitusega laulus või romansis luulestroofide hulga tõttu sageli korrata teist ja kolmandat osa kaks korda. Tavalise skeemi ABA asemel tekib järgmine viieosaline struktuur: ABABA. Selline struktuur esineb Dunajevski laulus «Suur ja lai on maa, mis on mu kodu», Blanteri laulus «Rindeäärses metsas», Glinka romanssides «Matkalaul» ja «Öine seefir».

Peatume Glinka viimati mainitud romansil. Romansi esimene episood on seotud öise looduse ja lainete kohina kujundite poeetilise reprodutseerimisega, vastavalt Puškini tekstile:

On öine tuul nii leebe siin,
ja kohab, keeb Guadalquivir.

Ereda kontrastina kõlab romansi teine episood (*Fa-mažoori* ja helgema — *La-mažoori* tonaalsuste värvikas vastandamine). Teise episoodi muusikal on tervitusserenaadi karakter, saade aimab järele kitarri kõla:

Tõusnud kuusirp kuldne, hele,
kõlab õrn kitarrikeel...
Noor hispaania neiukene
ilmus välja rõdule.

Edasi kordub esialgne muusikaline teema, seotud samadel sõnadel põhinevate öise looduse kujunditega nagu esimeselgi korral. Seejärel kordub taas täpselt teise episoodi muusika (*La-mažoor*) uute sõnadega: «Heida ümbert must mantilja».

Vormi lõpetab luuletuse «Öine seefir» refrääni kordus samal viisil, mis esines alguseski. Glinka romansil on kahekordne kolmeosaline struktuur — teine ja kolmas osa, vastavalt luulestroofide arvule, korduvad (ABABA). See pole veel rondo, kuigi siin on juba kasutatud algteema mitmekordse taasesinemise võtet.

Vaatleme samale Puškini tekstile loodud Dargomõžski romanssi, kus põhiteema (mis romansi kestel kordub kolmel korral) samuti reprodutseerib rulluvate lainete kujundit ning teine ja neljas stroof põhinevad «serenaadlikul» muusikal. Kuid erinevus on siin selles, et Glinkal on teine ja neljas episood i d e n t s e d, Dargomõžskil aga põhine-

vad need e r i n e v a l temaatilisel materjalil ning on antud erinevates tonaalsustes. Dargomõžski romansi «Õine seefir» struktuur (ABACA) läheneb juba kahe episoodiga rondo kõige lihtsamale vormile.

Samalaadselt on üles ehitatud Antonida aaria-rondo «Haljast aasa vaatlen ma» Glinka ooperis «Ivan Sussanin» ja Borodini romanss «Uinuv vürstitar». Üldtuntud on Glinka ooperis «Ruslan ja Ludmilla» Farlafi koomiline rondo, mida iseloomustab intensiivne kõlaarendus, terviklik ning pidev areng ning mis põhineb «kiirkõnelise» põhiteema sagedasel kordamisel.

Mitmesugustest ajaloolistest epohhidest pärinevad rondotüübid olid väga mitmekesised. Nii domineeris XVII sajandi lõpu ja XVIII sajandi alguse instrumentaalmuusikas (näiteks prantsuse klavessinistide Couperini, Rameau jt. loomingus) kupleerondo, mis koosnes paljude iseseisvate suletud lülide (vahel küllaltki mehaaniliselt ühendatud) ahelast.

Viini klassikute instrumentaalrondodes seevastu ilmnes juba XVIII sajandi lõpul kogu helitööd ühtseks tervikuks ühendava pideva, «läbiva» arenduse tendents. Haydni, Mozarti ja Beethoveni loomingule on eriti iseloomulik kahe episoodiga (ABACA tüüpi), aga ka kolme episoodiga rondo. Kõrvuti püüdega vähendada rondot moodustavate osade arvu muutuvad selle vormi üldised kontuurid märgatavalt laiemaks; suurt osa etendavad töötlusliku iseloomuga siduvad või «ühendavad» osad.[55] Klassikalise rondo teine episood põhineb tihti iseseisval, enamasti laulva karakteriga temaatilisel materjalil ning meenutab sageli kolmeosalise liitvormi triod. Kogu kompositsiooni lõpetab tavaliselt sünteesiva, ühendava iseloomuga arendatud lõpp — kooda.

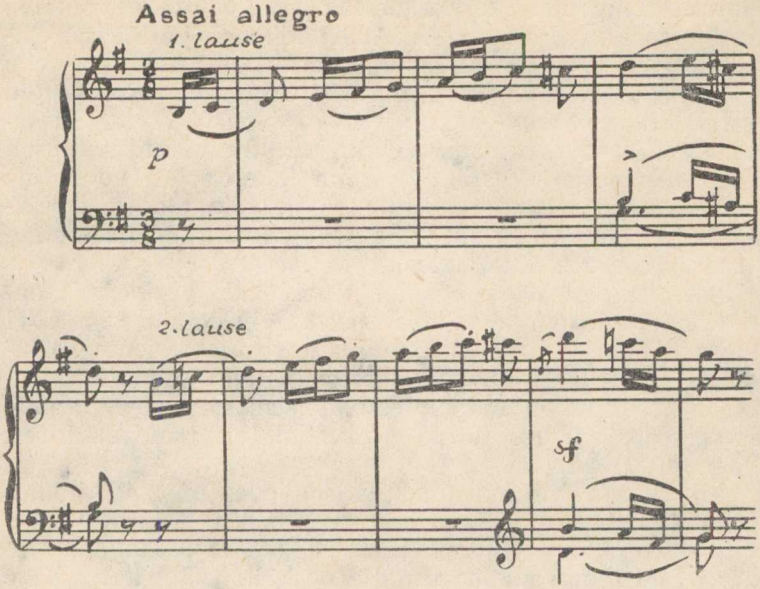
Kahe episoodiga ning laialt arendatud lõpposaga (koodaga) rondo näitena võib tuua Beethoveni 10. klaverisonaadi (op. 14, nr. 2) viimase osa, mis kujutab endast elurõõmsat, huumoriküllast skertsot.

Selle rondokujulise finaali peateema on skertsole väga tüüpiline teema, mis hargneb kergel, kelmikalt gratsioossel tõusval liikumisel:

---

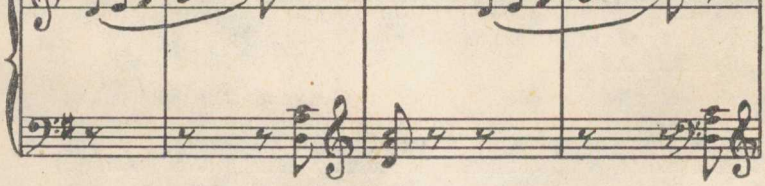
[55] Vokaalrondod erinevad instrumentaalrondodest tavaliselt sellega, et piirjooned põhiteema ja kontrasteeruvate episoodide vahel on selgemad, olgu siis episoodideks uus temaatiline materjal (Dargomõžski «Õine seefir») või töötlusliku iseloomuga lülid (Farlafi aaria).

119.



Teema ehitus (nagu see on tüüpiline rondole) on kaheosaline. Väärib tähelepanu, et põhilise muusikalise mõtte esitamine korduva meloodiastruktuuriga perioodi kujul ei loo terviklikkuse ja püsivuse muljet (vaatamata tonaalsele lõpetatusele), sest teine lause on nagu esimenegi seotud peamiselt tõusva meloodilise liikumisega ning kõlab pealegi oktaavi võrra kõrgemalt. Põhilise muusikalise mõtte esitusele järgneb lühike töötluslik «keskmine» osa, mis on ehitatud trotslikele, energilistele heliredelitaolistele «lendudele» (taktid 9—16); seejärel kordub peateema teine lause.

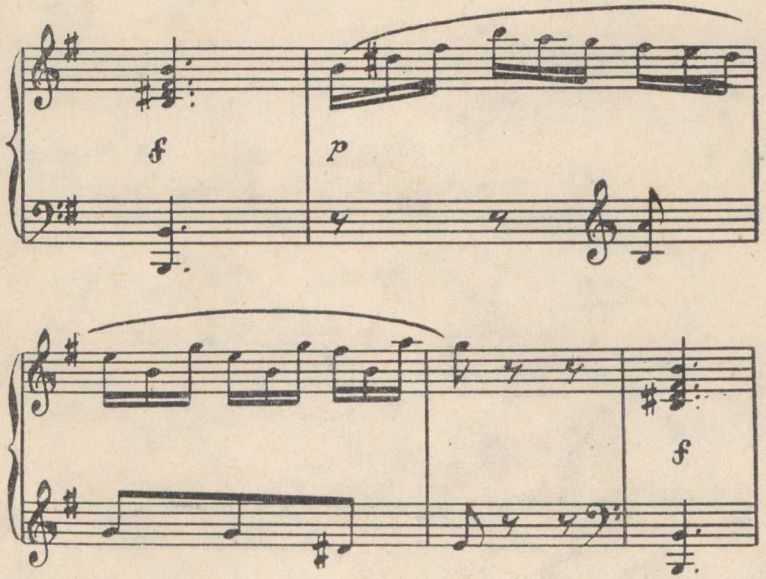
120.





Vaadeldava rondokujulise helitöö esimene episood on dünaamilise, tüüpiliselt «töötlusliku» karakteriga, arenedes eredalt kontrastsetel temaatilistel vastandamistel, mis on seotud ebapüsivate tonaalsuste kiire vaheldumisega (taktid 23—41):

121.



Edasi järgneb uuesti skertso põhiteema. Selle ning teise episoodi vahel asub väike sideosa, mis on üles ehitatud põhiteemasisese «keskmise» töötlusliku osa iseloomulikele heliredelitaolistele «lendudele» (taktid 64—72).

Rondo teine keskne episood (taktid 73—120) koosneb uuest temaatilisest materjalist, mis tunduvalt erineb skertsolikust põhiteemast. Rahuliku õõtsumise foonil kõlab laia laulvusega voolav meloodia:

122.



Vastandina tüüpiliselt «töötluslikule» esimesele episoodile on kogu teisele episoodile iseloomulik ehituse toonitatud ümarus, lõpetatus: tüüpiliselt kolmeosaline vorm, tonaalselt ebapüsiv töötluslik keskosa (taktid 89—108) ja laulva teema sümmeetriline kordus.

Teise episoodi ja korduva peateema vahel asub jällegi väike sideosa, mis areneb peateema intonatsioonidel (taktid 124—138).

Beethoveni vaadeldava rondo iseloomulikuks omapäraks on laialt arendatud lõpposa — kooda — olemasolu. See lõpposa põhineb teise episoodi iseloomulike meloodiakäikude niivõrd iseseisval ja eredal arendusel, et loob esimesel pilgul mulje rondokujulise kompositsiooni uuest episoodist. Selle osa lõpetav iseloom on määratletav siiski selle helistikulise püsivuse kaudu — ta on seotud teose põhihelistikuga (samal ajal kui rondo episoodid on alati tonaalselt ebapüsivad):

123.



Kogu rondokujuline kompositsioon lõpeb skertsoliku peateema juhtivate meloodiakäikude kordamisega (ilma selle keskosa töötluslike elementideta) muutumatu «ostinaatse» bassifiguuri rõhutatult püsival foonil.

Rondotaolist ülesehitust kasutatakse klassikalises muusikas äärmiselt rohkesti nii iseseisvates instrumentaalteostes (Beethoveni, Mendelssohni, Chopini rondod klaverile) kui ka romansi või aaria struktuurilise alusena (Antonida

ja Farlafi rondod Glinka ooperites) ja lõpuks suure tsüklilise helitöö — sonaadi, sümfoonia — ühe iseseisva osana (Tšaikovski IV sümfoonia finaal vene rahvalaulu «Põllu serval kasekene seisis» teemal). Rondotaoline struktuur on sageli kompositsiooniliseks aluseks suurtele ooperistseenidele, vahel isegi tervetele piltidele. See on eriti tüüpiline realistlikku laadi ooperitele (näiteks XVIII sajandi lõpu itaalia koomiliste ooperite laialt arendatud finaalansamblitele, Mozarti ooperitele).

Vene klassikalises ooperis on suured kooriepisoodid ja ansamblistseenid sageli seotud rondotaolise ehitusega. «Rondotaolised» on paljud koori- ja ansamblistseenid Rimski-Korsakovi ooperites «Lumivalgeke», «Sadko», «Muinasjutt tsaar Saltaanist».[56] Ooperi «Sadko» neljandat pilti iseloomustas Rimski-Korsakov ise kui rondotaolist: «Lavaline elevus, tegelaste ja tegelasgruppide, nagu näiteks rändavate kerjuste, skomorohhide, tarkade, kloostriülemate, lõbusate naiste jne. vaheldumine ja nende seostamine selge ning avara sümfoonilise vormiga (mis pisut meenutab rondot) — ei saa eitada, et see on õnnestunud ja uudne,» kirjutas helilooja oma «Muusikaelu kroonikas».

Ooperi «Muinasjutt tsaar Saltaanist» esimeses vaatuses moodustub ulatuslik rondotaoline kompositsioon hällilaulu teema kolmekordse kordamise tõttu, mille vahel esineb mitu erineva iseloomuga olustikulist episoodi.

Rondotaoline struktuur on aluseks suurele kooristseenile «Vastlataadi ärasaatmine» Rimski-Korsakovi ooperis «Lumivalgeke». Väärib tähelepanu, et muutumatult korduv kooriteema ei esine alati täielikul kujul. Pärast ulatusliku teise episoodi lõppu piirdub helilooja vaid põhiteema refrääni: «Head teed, head teed sulle, Vastlataat» kordamisega (refrääni meloodia põhialuse moodustab Smolenski rahvalaulu «Dalalõn, dalalõn»[57] refrään. (Näide nr. 124.)

Vastlataadi ärasaatmise kooristseeni arendamist alustab helilooja kooriteema laialdase stroofilis-variatsioonilise läbiviimisega (kooriteema kordub kolm korda püsivas põhitonaalsuses, kusjuures ainsaks erandiks on tonaalne kaldumine teise stroofi refrääni).

---

[56] Вл. Протопопов. Некоторые особенности оперной формы Римского-Корсакова. «Советская музыка» (3-й сборник статей). М.-Л., 1945, стр. 87—104.

[57] Римский-Корсаков. 100 русских народных песен, № 47.

124.



Alles pärast seda muutub variatsiooniline vorm rondotaoliseks. Järgneb rondo esimene, töötlusliku ilmega episood, mis areneb koori algusteema iseloomulikel intonatsioonidel. Muutumatu refrään on siin ebapüsivas tonaalsuses:

125.



Kohe pärast põhiteema repriisi (siin on põhiteema viimast korda toodud tervikuna) hargneb suureplaanilise rondotaolise kompositsiooni keskne episood, mis põhineb mitmesuguste laululiste teemade ja dialoogiliste stseenide kontrastsel vastandamisel. Siin kõlab nii vanaaegse vastlalaulu teema sõnadega «Oi kui lõbus sind oli tervitada» [58] kui ka olustikuline retsitatiivne kiirkõne «Vastlataati, sulatooja — sõida ära kaugele nüüd», mis trotslikult kostab mitmes hääles, ja lõpuks rahvaliku koljadka meloodilistele käikudele ehitatud elava iseloomuga laululeema «Meil ju oja keerleb» [59].

126.



127.



128.



[58] Римский-Корсаков. 100 русских народных песен, № 46.
[59] Sealsamas, № 41.

Terve keskmine episood on üles ehitatud mitmesuguste hoogsalt üksteisega vahelduvate ja taas naasvate laululteemade ja dialoogiliste stseenide põgusatele välgatustele.

Põhirefrääni «Head teed, head teed sulle, Vastlataat» kahekordne kordumine (kordumiste vahel kõlab taas rahvaliku vastlalaulu teema sõnadega «Aastake ootame») lõpetab kogu koori ülesehituse.

Rondovormi ulatuslik kasutamine vene klassikalises ooperis on seotud mitte ainult vene heliloojate alatise püüdlusega arhitektoonika selguse ja harmoonilisuse poole suurtes ansambli- ja kooristseenides. Põhiteema mitmekordsel (kõige sagedamini kolmekordsel) kordamisel põhinev vormi kasutamine vene ooperis on tingitud sellest, et vene heliloojad on põhjalikult tuttavad vene eepiliste rahvalaulude (bõliinade) ja muinasjuttude kompositsiooniliste seadustega, kus kolmekordse korduse printsiibil on oluliselt määrav tähtsus.

VII PEATÜKK

VARIATSIOONID

Teema variatsioonidega ehk variatsiooniline tsükkel [60] on üks iidsemaid muusikavorme, mis rajaneb põhiidee mitmekülgsel avamisel selle muudetud korduste kaudu. Oma päritolult on variatsioonid sügavate juurtega seotud rahvusliku muusikakunstiga: rahvalauluga, pillilugudega. Rahvalaulikud, samuti ka rahvapillimängijad arendavad sageli iga järgnevat laulustroofi uut moodi, varieerides tunduvalt iga hääle meloodilist partiid (eriti mitmehäälse esituse puhul).

Rahvalaululise variatsioonilise arenduse ilmeka näitena võib tuua vene lüürilise laulu «Ah, te minu ööd». (Näide nr. 129.)

Eesti rahvalauludes esineb viiside ulatuslikumat ja omapärast variatsioonilist arendust vanemates, regivärsilistes viisides. Võrreldes vene rahvaviisidega on varieerumine siin üsna teistsugune: see on nii meloodiliselt kui

[60] Tsükkel kunstiloomingus — rida üksikuid lülisid või terveid teoseid (luuletusi, laule, pilte jm.), mis on järjestatud kindlas korras ning moodustavad ühtse terviku.


Ah, te minu ööd, jah, mi-nu ööd nii pä
i ööd nii pimedad. Ah, ööd nii
Vabalt
pi - - me-dad. Aa!
Ah, jah, ööd nii pi ... Ööd nii pi - me -
dad, nii pikad sü ... ü ...
pikad sügis-ööd, te pi-kad sü - - gis - ööd!
Ah,
jah, te mind tüü ... Te mind tüü-da-nud,



ka rütmiliselt napim, kuid meloodia liikumises on siiski variatsioonide näol palju vaheldusrikkust, mitmekesisust, värskust. Andekad laulikud on lauldes viisis esile toonud väikeste muudatuste kaudu üha uusi variatsioone, üha uusi nüansse. Meloodia sellises rohkes varieerimises on avaldunud rahva loov muusikaline fantaasia — selles võib ühtlasi näha analoogiat vene kaashäälsuses avalduvale variatsioonilisusele; kumbki rahvas on hoopis erinevate vahenditega, eri kujul avaldanud rikkalikku muusikalist fantaasiat.

Mõnikord võib laulik viisi väikeste variatsioonide kaudu muuta järk-järgult üha kaugemaks esialgseist motiividest; seejuures võib iga uus variatsioon saada ka uue, temale vastava sekventsilise arenduse:

130.



Lauliku poolt järgmisena esitatud laulu alguses saab viis tunduva muudatuse osaliseks, kujuneb voolavamaks:

131.



Hiljem loodud kolmandas laulus leiame sama viisi uue variatsiooni:

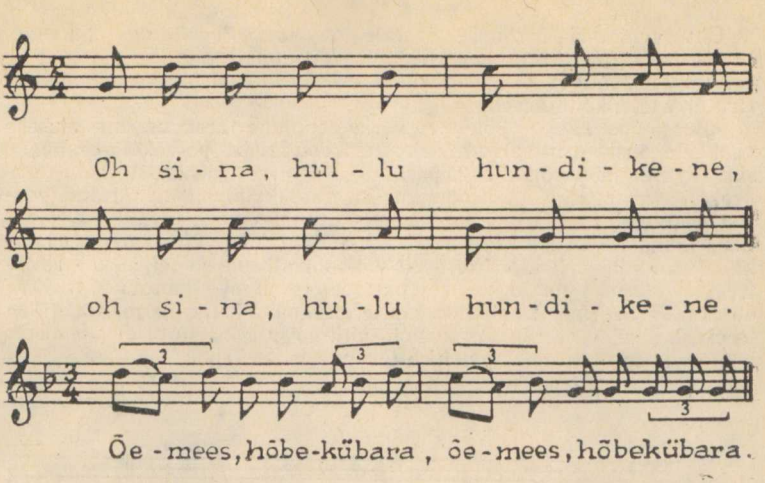
132.



Teinekord improviseerib aga laulik igale laulule uue, omaette viisi, kusjuures viisi teine rida on sageli esimese rea sekventsiliseks jätkuks:

133.





Andekad laulikud on mõnikord viiside variatsioonide kaudu osanud kujundada ka kogu laulu üldist vormi, alustades laulu suuremaid osi või sisulisi erijätke uute viisivariatsioonidega või tähistades nendega kulminatsioonimomente, rõhulisi kohti (vrd. näidet nr. 58).

Rahvapillimängijatele (vilepilli-, žaleika-, torupilli-, balalaika-, lõõtspilli- jt. mängijatele) on alatine ornamentaalse varieerimise püüe veelgi iseloomulikum kui lauljatele. Seda võib seletada sellega, et ilma tekstita pillilugude esitamisel lähtuvad rahvapillimängijad täielikult just muusikalise arenduse võimalustest. Paljud rahvapillilood osutuvad sageli tõelisteks arendatud variatsioonideks.

Samuti nagu rahvakunstis, nii põhineb ka klassikalises muusikas variatsioonivorm (variatsiooniline tsükkel) põhilise muusikalise mõtte mitmekordsel kordamisel ühenduses tema igakülgse iseloomustamisega. Varieerimine kui ideelise sisu arendamise meetod moodustab siin muusikalise vormi põhiolemuse.

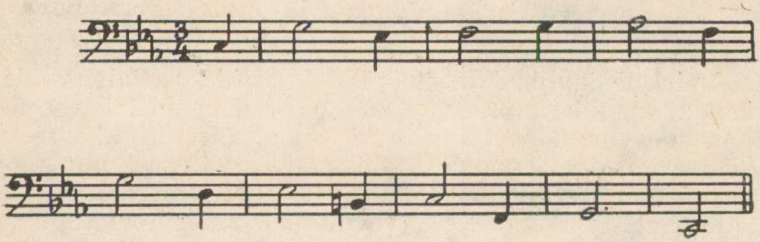
Variatsioonilise tsükli üksikutes lülides võivad muutuda ühed või teised algteema elemendid: meloodiline joonis, esituslaad (faktuur), rütm, harmooniline alus.

Klassikalise muusika ajaloos on variatsioonilisel tsüklil erakordselt suur osatähtsus. Variatsioonilist arendust näeme juba olustikulise lautomuusika vanimates üleskirjutustes XV sajandi lõpul. Alates XVII sajandist — klassikalise muusika instrumentaalžanride ulatusliku arenemise ajastust — muutuvad variatsioonid üheks juhtivamaks muusikaliseks vormiks.

Üks vanimaid variatsioonivorme on *«basso ostinato»* («kangekaelne bass). Teoseis, mis on rajatud muutumatu bassiteema pidevale kordumisele, kulgeb variatsiooniline arendus ülemiste (kontrapunkteerivate) saatehäälte arvel.

«Basso ostinatol» põhinev variatsiooniline arendus on aluseks vanadele instrumentaalvormidele: tšakoonile ja passakaljale nende suursuguse, mõnevõrra raskepärase ja aeglase (peamiselt kolmeosalise) liikumisega. Nii tšakoon kui ka passakalja on oma rütmi poolest suguluses vana sarabandaga, mis kujutab endast teatud liiki pidulikku, mõnikord ka leinaliku karakteriga rongkäiku. Tšakooni ja passakalja lakooniliste, kuid erakordselt väljendusrikaste ja reljeefsete bassiteemade aluseks on sageli omapärased «sammude motiivid». Selline on ka J. S. Bachi monumentaalse orelipassakalja karm traagiline teema, milles varieerimine toimub järk-järgult kihistuvates ülemistes häältes koos võimsa dünaamilise tõusuga teose lõpus:

134.



Tšakoon on vanaaegse klassikalise viiulililteratuuri armastatuimaks variatsioonivormiks, mille aluseks on lasküva liikumisega, kõige sagedamini kromaatiline sarabanda rütmis bassiteema. Näitena võib tuua T. Merulo tšakooni kahele viiulile ja bassile; G. Vitali tšakooni ja lõpuks J. S. Bachi tuntud tšakooni viiulile (viiulisüidist *re-minoor*).

Variatsioonid jagunevad ornamentaalseteks ja karakteerseteks. Ornamentaalset laadi variatsioonilise arenduse puhul (mis ajalooliselt on varem välja kujunenud) jäävad teema piirjooned, selle meloodiline kontuur, harmooniline «luustik» tegelikult muutmatuks. Varieeruvad peamiselt üksikud meloodiakäigud, viisikäänud, rütm ja saate faktuur.[61]

Nii rahvakunstis kui ka klassikalises muusikas kujutab ornamentaalne variatsioonilisus endast erilist oma põhiolemuselt muutumatu kunstilise kujundi arendamise meetodit. Just ornamentaalne varieerimine, mille puhul teema

[61] Muusikateose faktuur — esituslaad, seda teost moodustava helimateeria sisemine ehitus. Faktuur võib olla polüfooniline või harmooniline; kerge, õhuline või raskekaaluline, tüse; läbipaistev, selge või tihe, kompaktne; püsiv või ebapüsiv.

küllastub kaunistustega, meloodilise ornamentikaga, virtuoossete passaažidega, mõnikord muutub rütmiliselt (kusjuures struktuur jääb peaaegu endiseks), ongi aluseks enamikule instrumentaalmuusika variatsioonilistele tsüklitele enne XIX sajandit.

Enamik ornamentaalsete variatsioonide tsükleid (XVII sajandist kuni XIX sajandi alguseni) põhinesid esituslaadi (faktuuri) järkjärgulisel komplitseerumisel, aga ka liikumise pideval kiirenemisel, mis on seotud üha väiksemate noodivältuste sissetoomisega (algul liikumine veerand- ja kaheksandiknootides, seejärel trioolid ja passaažid).

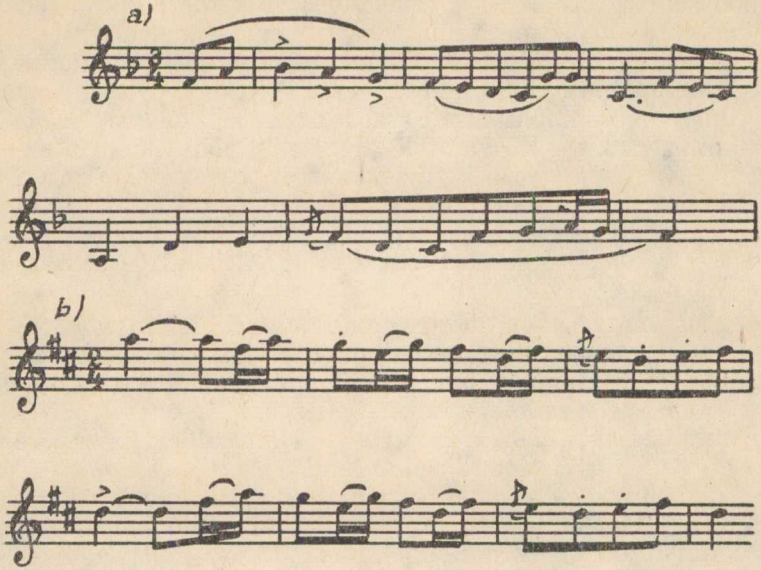
Olles muusikalise mõtte arendamise lihtsaim meetod, pakkus ornamentaalne varieerimine ühtlasi rikkalikke võimalusi mitmesuguste muusikariistade tehniliste virtuoossete omaduste esiletoomiseks. Selles suhtes on väga iseloomulikud Händeli, Mozarti, I. Handoškini ja noore Beethoveni variatsioonilised tsüklid.

Oma püüdlusis tugevdada varieerimisel kontrastsust tõid XVIII sajandi lõpu ja XIX sajandi heliloojad variatsioonilistesse tsüklitesse sageli uue muusikalise kujundi — teise teema. Selliseid variatsioone nimetatakse kahekordseiks variatsioonideks. Nende aluseks on kaks muusikalist teemat, mis tavaliselt on eredalt kontrastsed. Mõnedes teostes järgneb esimesele teemale vahetult rida variatsioone (3—4) samale teemale; selle järel tuleb teine teema, millega kaasnevad selle variatsioonid (mis sageli muutuvad arendatud töötluseks). Edasi järgnevad taas mõlemad teemad, mis varieeruvad repriisis uut moodi. Mõnikord lõpetab variatsioonilise tsükli k o o d a — teose lõpposa, epiloog.

Niisuguse struktuuriga on Glinka kuulus sümfooniline fantaasia «Kamaarinskaja», mille aluseks on kaks vene rahvalaulu: vana pulmalaul «Kus need mäeharjad kõrged» ning tantsuviis «Kamaarinskaja». Need teemad on eredalt kontrastsed, kuid samal ajal on nende meloodilises struktuuris kahtlemata tunda ühiseid jooni (mis võimaldas Glinkal ühendada selles teoses variatsioonilise arenduse temaatilise, töötlusliku arendusega). (Näide nr. 135.)

Kahekordsed variatsioonid võivad olla rajatud ka mõlema teema vahetule vastandamisele, kusjuures neid varieeritakse igakord koos (AB, A_1B_1, A_2B_2 jne.). Kahe-

135.



kordsete variatsioonide sellist vormi näeme Haydni sümfoonia nr. 103 aeglases osas, mis põhineb kahe slaavi (kroaadi) rahvalauluteema (minoorse ja mažoorse) kontrastsel vastandamisel:

136.



Teisiti kulgeb muusikaliste kujundite arenemine *karakteersetes variatsioonides*. Teema muutumine

ei toimu siin mitte ornamentaalse komplitseerumise teel, vaid põhilise muusikalise mõtte variatsiooniliste «ümberkehastumiste» kaudu.

Uut tüüpi karakteersete variatsioonide loojaks oli Beethoven. Tema «33 variatsiooni Diabelli valsi teemale» kujutavad endast muusikalis-poeetiliste piltide omapärast tsüklit, mis on vaid tinglikult seotud teemaga. Paljudes teistes Beethoveni variatsioonilistes teostes ühinevad mõlemad variatsioonilise arenduse printsiibid — ornamentaalne ja «karakteerne» — lahutamatuks tervikuks. Õigemini, «karakteerne» variatsioonilisus «kasvab välja» ornamentaalsest varieerimisest. Sellised on Beethoveni Kolmanda («*Eroica*») ja Üheksanda sümfoonia finaalid (viimases finaalis on variatsioonilisus ühendatud rondotaolise ehitusega).

«*Eroica*» võiduka finaali aluseks kasutas Beethoven teemat oma varemloodud balletist «Prometeus». Mainitud finaal kujutab endast grandioosseid sümfoonilisi variatsioone. Helilooja tahtis nähtavasti rõhutada, et finaali ideeliseks sisuks on titaanliku kangelase võit, mis toob vabastuse kogu inimkonnale. Iseloomustades «*Eroica*» finaali, kirjutas V. Stassov, et see muusika kujutab «rahvahulka, rahvapidu, kus vahelduvad mitmesugused inimrühmad: ilmuvad nähtavale kord inimesed lihtrahva hulgast, kord sõjaväelased, kord lapsed — ja kõik see toimub mingi külamaastiku taustal».

Grandioosse rahvapeo pildi loob Beethoven ka oma suurimas teoses — IX sümfoonias. Sel puhul kasutab ta samuti variatsioonilise arenduse vormi. Esmakordselt sümfoonia ajaloos liitub orkestriga veel koor, milles on kasutatud Schilleri oodi «Rõõmule» teksti.

Kuulus «rõõmuteema» on lihtne rahvalikus laadis viis.[62] Esmasel läbiviimisel kõlab «rõõmuteema» madalas registris väga vaikselt ja pisut süngelt, tumedalt (tšellode ja kontrabasside unisoonid). Järk-järgult, mitmete variatsioonide kestel kõlavus kasvab. Liituvad teised orkestripillid, lauljad — solistid ja koor. Äkki muutub laulev rõõmuteema südikaks võitlusmarsiks (taktimõõt $^{6}/_{8}$) üleskutsuvate sarvesignaalidega (metsasarved). Kõla grandioosne kasv (töötluses) valmistab ette uue teema (sõnadega «Kaelustage üksteist, miljonid») ilmumist.

[62] Vt. noodinäide 117 lk. 136.

Uus, koraalilaadselt aeglane, suursugune teema (taktimõõt $^3/_2$) on stiililt lähedane pidulikele hümnidele, mis loodi Prantsuse revolutsiooni esimestel aastatel (heliloojate Gossec'i ja Méhul'i poolt) massilisteks vabaõhurahvapidustusteks looduse, mõistuse ja vabaduse auks.

Hiljem ühinevad mõlemad kooriteemad (topeltfuuga). Orkestri kõlavuse võimas kasv viib lõppepisoodile, mille aluseks olev «rõõmuteema» kehastub selles uues variandis ümber üldiseks juubeldavaks massitantsuks.

Kõrvuti kalduvusega üksikute variatsioonide individualiseerimisele püüdis Beethoven oma variatsioonilistesse tsüklitesse tuua ehtsalt sümfoonilist — ulatuslikku, läbivat arendust. Tõeliselt «sümfoonilised» on tema kuulsad 32 klaverivariatsiooni *do-minoor*, mis põhinevad ühtse dramaatilise idee aktiivsel sihikindlal arendusel.

Beethoveni-järgsel epohhil taotlesid XIX sajandi silmapaistvamad heliloojad paljudel juhtudel variatsioonilise arenduse «karakteersust», iga variatsiooni iseseisvat ilmet ja ühtlasi variatsioonilisuse ühendamist pideva dünaamilise kogu kompositsiooni «läbiva» arendusega.

Oma variatsioonivormis kirjutatud «Sümfoonilistes etüüdides» klaverile taotles Schumann süngelt-dramaatilise algkujundi orgaanilist arendamist tema ümberkehastamise abil läbi hulga kontrastsete kujundite-piltide võidukalt juubeldavaks finaalepisoodiks, mida läbivad sõjakad fanfaarid. Hélilooja tunnistas ise, et tal oli soov «leinamarsist järk-järgult arendada ülevat võidurongkäiku ning peale selle tuua teosesse teatav dramaatiline huvipakkuvus».

Algteema variatsioonilisel «ümberkehastamisel», kvalitatiivsel muundumisel põhineb Liszti «Surmatants» klaverile orkestri saatel. Teos kujutab endast variatsioone (või parafraase) keskaegse rahvaliku kirikuhümni «Viha päev» (*«Dies irae»*) karmilt suursugusele teemale. Selle teose lõi Liszt vanaaegse itaalia fresko ereda sotsiaalse sisu mõjul. Fresko kujutab «Surmatantsu» — üht keskaja traditsioonilisemat süžeed (mille kutsusid ellu katkuepideemiad, mis sageli laastasid Euroopa linnu). Iseloomustades Liszti «Surmatantsu», kirjutas V. Stassov: «Liszti fantaasia algab maailma astunud surma gigantsete kõuena kõmisevate sammudega. Kõlab ärev kellahelin. Sellele järgneb iidne kiriklik teema *«Dies irae»*, mis on aluseks reekviemile. Selle teemaga kujutab Liszt surma ennast;

variatsioonid moodustavad 12 pilti, millel on esitatud 12 inimisiksust, keda surm on tabanud ning endaga kaasa ahvatlenud. Eriti selgelt kerkivad esile raudrüütel hobusel, mõtlik munk ja armunute paar. Neile viimastele on pühendatud ulatuslik variatsioon kadentsidega, mis annavad edasi nende kirge, unistusi ja lootusi. Surma vikat välgatab vilinaga (*glissando* klaveril). Fantaasia lõpetab maruline tants, mis pöörases keerus viib üldisele hävingule.»

Liszti «Surmatants» koosneb 12 eriilmelisest vapustava väljendusjõuga pildist, mida ühendab omavahel ühine idee ja ühtne dramaturgiline arendus, mis määrab kogu teose monumentaalse, tõeliselt sümfoonilise ilme.

*

Vene klassikalises muusikas on variatsioonilised vormid erakordselt tähtsal kohal. Variatsioonilisus selle sõna laiemas mõttes (kaasa arvatud ka spetsiifiliselt venepärane «lahkulaulmine» ja kaashäälelisus, mis olulisel määral tuleneb meloodilisest varieerumisest) on vene muusikas juhtivaks ning rahvuslikult omapäraseks arendusmeetodiks, mis on orgaaniliselt seotud rahvalaululoominguga.

Pole juhus, et vene heliloojad juba rahvusliku heliloomingulise koolkonna olemasolu kõige varasemal ajajärgul loovad variatsioone rahvalauluteemadele. Meenutagem V. Trutovski klaverivariatsioone rahvaliku naljalaulu «Metsa sülest tõusis üles palju kihulasi» teemale, pärisorjadest põlvneva andeka helilooja ja interpreet-virtuoosi I. Handoškini suurepäraseid klaveri- ja viiulivariatsioone laulude «Kas ma lähen jõele», «Saanitekil kukeke» jt. teemadele. XIX sajandi algul kirjutas klaveri- ja harfivariatsioone vene rahvalaulude meloodiatele (sealhulgas isegi bõliinaviisidele) D. Kašin. Väga huvitavaid rahvalauluteemalisi variatsioonilisi tsükleid loodi seitsmekeelelisele kitarrile (Sihra, Aksjonov, Võssotski jt.) ja isegi kammeransamblile (A. Aljabjevi keelpillitrio laulu «Aias» teemale). Variatsioonide teemadeks kasutati sageli ka lemmikmeloodiaid vene romanssidest ja ooperitest (noore Glinka klaverivariatsioonid A. Aljabjevi tuntud laulu «Öõbik» teemale, A. Guriljovi variatsioonid A. Varlamovi romansile «Ära koidikul häiri ta und» ja trio «Miks sa kurb, mu armas» teemale Glinka ooperist «Ivan Sussanin»).

Pärisorjadest heliloojad D. Kašin ja I. Rupin (Rupini) lõid väga huvitavad variatsioonilised vokaaltsüklid, mis põhinevad kahe rahvalauluteema — aeglase, lüürilise ja kiire — kontrastsel vastandamisel. Näitena võib tuua I. Rupini kaheosalise helitöö «Mu tuvike, tuvike, tuvike sa» ja «Kõndisin ma lillekestel, käisin siniõiekestel», mis kujutab endast kahe vene rahvalaulu suurepärast kontsert-töötlust.

XIX ja XX sajandi klassikaliste heliloojate loomingule on eriti iseloomulikud suurte mõõtmetega variatsioonilised tsüklid. Kujundades oma teostes orgaaniliselt ümber varieerimise rahvalikke printsiipe, rikastasid vene heliloojad neid uute varieerimisvahenditega, uute võtetega. Piisab, kui meenutame Glinka geniaalset «Kamaarinskajat», mis põhineb vene instrumentaalse rahvamuusika kaashäälse polüfoonia võtete põhjalikul ümberkujundamisel, Dargomõžski «Kasatšokki», Tšaikovski «Variatsioone rokokoo teemale» tšellole ja sümfooniaorkestrile, Ljadovi (Glinka teemale, poola teemale), Glazunovi ja Rahmaninovi (Chopini ja Corelli teemadele) klaverivariatsioone ja Rahmaninovi «Rapsoodiat Paganini teemale».

*

Erakordselt suur on variatsiooniliste vormide osa vene klassikalises ooperis. Nagu näitavad uurimused, on just see joon vene ooperivormide üheks tähtsamaks erinevuseks võrreldes lääne-euroopa ooperivormidega, milles variatsioonilisus ei oma suurt tähtsust.

Variatsioonilisi episoode vene klassikalises ooperis iseloomustab erakordne rikkus ja mitmekesisus. Variatsioonilise arenduse kasutamine võib olla seotud nii üksikute tegelaskujude kui ka ansambliliikmete terve rühma mitmekülgse kujutamisega ning isegi suurte vene rahva elu ja olustikku igakülgselt kajastavate massiliste kooristseenidega.

Mõnikord kasvab variatsioonilisus vahetult välja viisi stroofilisest kordusest saate ornamentaalse varieerimisega (Leli 3. laul Rimski-Korsakovi ooperist «Lumivalgeke», Volhova hällilaul sama autori ooperist «Sadko»). Teistel juhtudel aga loovad vene heliloojad häälepartii viisi sellise muutumatu stroofilise korduse alusel arendatud variatsioonilisi tsükleid (pärsia koor Glinka ooperist «Ruslan ja Ludmilla»). Mõnikord on nii-

sugustel lauluteemale loodud vokaalsetel variatsioonilistel tsüklitel lõpetatud, terviklik struktuur. Teistel juhtudel, vastupidi, «kasvab» variatsiooniline arendus orgaaniliselt dramaatilise tegevuse arendusse (koorilaul «Tuli üle sillakese» Tšaikovski ooperis «Jevgeni Onegin», laul «Noh, mu valgus Mašake» sama autori «Padaemandas»).

Vene ooperiklassikale on äärmiselt iseloomulik ornamentaalse arenduse erikuju, mis põhineb rahvalaululaadse algteema muutumatul kordusel (kõige sagedamini ülemises hääles), kusjuures iga laulustroofi sümfooniline saade on varieeritud.

Seda laadi variatsioonilise arenduse klassikaliseks näiteks on Glinka koor «Ju vainul heljub öine loor» ooperist «Ruslan ja Ludmilla». Koori teemaks on Iraanis ja Taga-Kaukaasias levinud algupärane idamaine rahvaviis; edasi järgnevad 4 variatsiooni, mis vastavad Puškini teksti stroofidele. Hämmastavalt peen ning läbipaistev orkestratsioon on igas variatsioonis uudselt omapärane ja kordumatu. Esimeses variatsioonis mängivad vaid puupillid. Teises variatsioonis (alates sõnadest «Näed kauneid neide meie pool») esitab peameloodiat tšello, mida saadavad keelpillide õhuline *pizzicato* ja soleeriva flöödi keerukad, kummaliselt ornamenteeritud passaažid, mis otsekui põimivad põhiteema ümber idamaise ornamendi arabeske. Kolmandas (minoorses) variatsioonis sõnadele: «Me ringis rõõmsalt veini jood» kõlab meloodia taas puupillidelt madalate, kumedalt kõlavate tšellotrioolide foonil. Lõpuvariatsioon («Ju vainul heljub öine loor» esimese salmi luuletekstile) oma järk-järgult vaibuva kõlaga on just nagu kogu tsükli repriisiks: see meenutab teema esialgset esitust, mis on vaid rikastunud uute meloodiliste saatejoontega (koorikõlaga liitub siin võlur Naina retsitatiiv).

Äärmiselt huvitavad on variatsioonilised kompositsioonid, kus teema esitamisele ja paarile järgnevale varieeritud laulustroofile põhitonaalsuses vastandatakse rühm tonaalselt ebapüsivaid variatsioone, mida iseloomustab selgelt väljendatud «töötluslik» esituslaad ja millele järgneb otsekui «repriis» — variatsioonide lõpprühm püsivas põhitonaalsuses. Sellistel juhtudel omandab kogu variatsiooniline tsükkel selged harmoonilise ja lõpetatud kolmeosalise struktuuri piirjooned. Seda laadi on Rimski-Korsakovi ooperis «Maiöö» esineva neidude koori «Ma pärgi

teen» (lõuna-vene semiku- ehk russaalianädala[63] laulu teemale) ja sama autori ooperis «Lumivalgeke» kasutatava ringmängulaulu «Hirssi meie külvame» sisemine kompositsioon.

Sageli kasutatakse vene ooperis variatsioone selleks, et luua iseloomulikku olustikulist miljööd. Variatsioonilisel arendusel põhinevad ulatuslikud massistseenid, mis kujutavad mänge või rituaalset tegevust. Meenutagem ringmängulaulu «Aia taga haljas aasakene» ja neidude koori «Kord pardikene ujus merevees» Tšaikovski ooperist «Opritšnik», kevadist ringmängu «Hirssi meie külvame» Rimski-Korsakovi ooperist «Lumivalgeke», ülipoeetilist neidude koori «Ma pärgi teen» Rimski-Korsakovi ooperist «Maiöö» ja poeetilise mõtte poolest samalaadset avakoori «Põimin endal vaniku lõhnava» Tšaikovski ooperist «Mazepa», mis viib vahetult dramaatilise tegevuse arenemisse.

Variatsioonilised tsüklid rahvalauluteemale on vene ooperis paljudel juhtudel seotud individuaalsete kunstiliste kujude, eriti naiskujude mitmekülgse avamisega. Selline on laul «Kõndis neiuke nooruke» Mussorgski ooperis «Hovanštšina», mis omandab Marfa partiis kõrge lüürilise kulminatsiooni tähenduse. Lihtsa lüürilise laulu rangelt tagasihoidlikes intonatsioonides väljendub selle naise hingemaailma kogu sügavus uuel viisil. Ja kuigi Mussorgski, kes iseloomustab selles laulus oma naiskangelast lihtsa, siiralt armastava vene neiuna, teadlikult jätab laulu viisi muutmata, on viisiga kaasnevas sümfoonilis-variatsioonilises arenduses üha selgemini tunda Marfa kuju individuaalseid traagilisi jooni: kirgliku ning tugeva loomuse varjatud puhanguid, traagilise saatuse eelaimust. Algupärane vene rahvalaul, mida Mussorgski on siin kasutanud, liitub orgaaniliselt dramaatilise tegevuse arendusega, mille tõttu rahvalaululine lähtekujund oma variatsioonilis-sümfoonilises arenduses tunduvalt süveneb ja psühholoogiliselt komplitseerub.

Samal määral iseloomulik on variatsioonilise arenduse kasutamine rühma ansambliliikmete (trio «Miks sa kurb, mu armas» esimene osa Glinka ooperis «Ivan Sussanin»)

---

[63] «Russaalianädal» ehk «semik» — vanaslaavi päritoluga rituaalsed kevadpidustused, seotud surnute mälestamisega ning kevadiste põllutööde algusega. *Toim.*

või terve koorikollektiivi elamuste psühholoogilise tervikluse avamiseks.

Näiteks sellest on polovetside rüüsteretkist jutustav talupoegade koor Borodini ooperis «Vürst Igor» (põhineb variatsioonilis-meloodilisel kaashäälsel arendusel), samuti koor «Valguskiir Ludmilla, unest nüüd sa virgu» Glinka ooperi «Ruslan ja Ludmilla» viimases vaatuses.

Teistsuguse tähendusega on vene ooperis variatsioonid eepilist, jutustavat laadi teemale. Variatsioonilist arendust kasutatakse siin mitte ainult ühe tegelase või tegelaste massi iseloomustamiseks, vaid esmajoones mingite enamasti juba ammu möödunud, kuid ooperi süžee mõistmiseks vajalike sündmuste kujutamiseks. Niisugustel juhtudel muutub variatsiooniline vorm tähtsaks lüliks ooperitegevuse arenemises.

Just seda laadi variatsiooniline arendus on aluseks suurtele jutustustele-pajatustele ammumöödunud sündmustest Glinka ooperis «Ruslan ja Ludmilla». Siin on silmas peetud Finni ballaadi karjala-soome rahvalaulu teemale (ballaadi arengu intensiivsus ja pinge on muide nii suur, et mõttelt variatsioonilis-sümfooniline vorm muutub arendatud rondoks), samuti Pea jutustust Ruslani ja Pea kohtumisstseenis teise vaatuse finaalis. Ilma nende eepilist laadi jutustusteta poleks dramaatilise tegevuse edasised sündmused mõistetavad.

Gigantse Pea jutustuse esitab võimas unisoonne meeskoor, mis vastab kujutlusele hiiglase valjult kaikuvast häälest. Rahulikult kulgev eepiliselt ülev teema põhineb karmidel ning mehistel intonatsioonidel. (Näide nr. 137.)

Kolmes järgnevas variatsioonis jääb vokaalteema (nagu see on Glinkale iseloomulik) muutmatuks. Samal ajal annab orkestrisaate äärmiselt ere variatsiooniline arendus lakooniliste, kuid karakteersete joontega edasi nii jutustuse arengu üldist iseloomu kui ka üksikuid kujundlikke detaile. Pea teema üksikute läbiviimiste vahele tungivad Ruslani erutatud repliigid, kes elava huviga kuulab jutustust. Dramaatilise kulminatsiooni saavutab jutustus teise variatsiooni lõpus (jutustus Tšernomori poolt salakavalalt tapetud hiiglase hukkumisest).

Eepilis-jutustavat laadi variatsioonide näiteks on samuti guslimängija Nežata muinasjutt Rimski-Korsakovi ooperi «Sadko» neljandas vaatuses, Varlaami laul «Ükskord Kaasani linna all see juhtus» Mussorgski ooperis «Boriss

137.



Godunov» (kirjutatud Ivan Groznõi aegadest jutustava ajaloolise rahvalaulu tekstile) ja lõpuks Varlaami ja Missaili duett «Päike ja kuu on kustunud» sama ooperi finaalist (algupärasele bõliinaviisile).

Eriti huvitavad on vene kahe teemaga ooperivariatsioonid, mis põhinevad kahe kontrastse teemakujundi vastandamisel. Kahe rahvalauluteema — «Põllul kasvas pärnake» ja kiire tantsulaulu «Kümbles kobras» — variatsioonilisele arendusele on rajatud sissejuhatus Rimski-Korsakovi ooperi «Lumivalgeke» neljandale vaatusele. Sarnase struktuuriga on ka koor «Järve kaldal tapuväät» sama autori ooperist «Tsaari mõrsja». Kahe teemaga variatsioonid on sageli aluseks dialoogilistele ansamblitele (pulmastseen Rimski-Korsakovi ooperis «Lumivalgeke», skomorohhi ja vanataadi dialoog Rimski-Korsakovi ooperi «Jutustus tsaar Saltaanist» esimeses vaatuses jne.).

Variatsioonilise arenduse laialdane kasutamine ooperis vene heliloojate poolt on seletatav esmajoones sellega, et enamik kunstilisi kujundeid vene oopereis on tihedalt seotud rahvalaululisusega. Meenutame, kuivõrd sageli kasutavad vene heliloojad oma oopereis algupärast rahvalaulu, mis sellistel juhtudel liitub orgaaniliselt ühe või teise tegelaskujuga, suurte massistseenide arengukäiguga. Sageli aga loovad heliloojad ise rahvalaululaadseid

meloodiaid («Jää on aheldanud veed» Glinka ooperis «Ivan Sussanin»).

Just selline rahvalaul (kas «tõeline» või siis helilooja enda poolt loodud) osutub paljudel juhtudel kõrgkulminatsiooniks, lüüriliseks haripunktiks mõne peakangelase iseloomustuses (Marfa laul «Kõndis neiuke nooruke» Mussorgski ooperis «Hovanštšina»), vahel isegi kogu dramaatilise tegevuse arenduses (Leli kolmas laul Rimski-Korsakovi ooperis «Lumivalgeke», koor «Kõrgus» sama autori ooperi «Sadko» neljanda vaatuse finaalis). Selle põhjuseks on asjaolu, et rahvalaul ei kehasta mitte ooperikangelase üksikuid iseloomujooni (nagu seda teeb romanss, aaria või kavatiin), mitte tegevuskäigu üksikuid peensusi, vaid joonistab sügavalt, mitmekülgselt ja üldistavalt välja tegelase tervikliku kuju, toimuva tegevuse lõplikud piirjooned. Taolistel juhtudel taotlevad vene kunstnikud rahvuslikult omapäraste ooperikujude avamist arendusvahenditega, mis on tüüpilised just nimelt rahvakunstile — eriti variatsioonilise arenduse võtetega.

VIII PEATÜKK

POLÜFOONILISED VORMID

Polüfooniliste vormide hulka kuuluvad teosed, mille aluseks on iseseisvad ja võrdse tähtsusega meloodilised hääled. Enamik vanaaegseid polüfoonilisi žanre tekkis lääne-euroopa muusikas juba keskajal; nende hulgas polüfooniline kantsoon, motett — (kantaaditaoline) pala koorile, ritšerkaar — instrumentaalse fuuga liik, madrigal — mitmehäälne ilmalik laul (XVI sajand).

Vanadest polüfoonilistest vormidest osutusid ajalooliselt kõige püsivamateks kaanon ja fuuga, millede kunstiline tähtsus on säilinud tänapäevani.

K a a n o n i t võib määratleda kui lakkamatut imitatsiooni. Kaanonis esitavad kaks, kolm või enam häält ühte ja sedasama meloodiat, kuid astuvad sisse mitte üheaegselt, vaid järk-järgult, üksteise järel. Pärast seda kui esimene hääl on alustanud meloodia esitamist, astub nagu hilinedes sisse teine hääl sama meloodia algusega. Pisut hiljem astub sama teemaga sisse kolmas hääl jne.; samal ajal esimesed hääled jätkavad meloodia esitamist.

Kaanonit peetakse õigustatult üheks keerukamaks polüfooniliseks vormiks, mis nõuab heliloojalt silmapaistvat tehnilist meisterlikkust.[64] Ühtlasi on Lääne-Euroopas ammust ajast juurdunud traditsioon esitada mõningaid rahvalaule kooriga või ansambliga selliselt, et hääled hilinevalt, «kaanoniliselt» sisse astuvad. Üldtuntud näide olustikulisest rahvakaanonist on humoristlik prantsuse lauluke «Vennas Jacques»:

138.

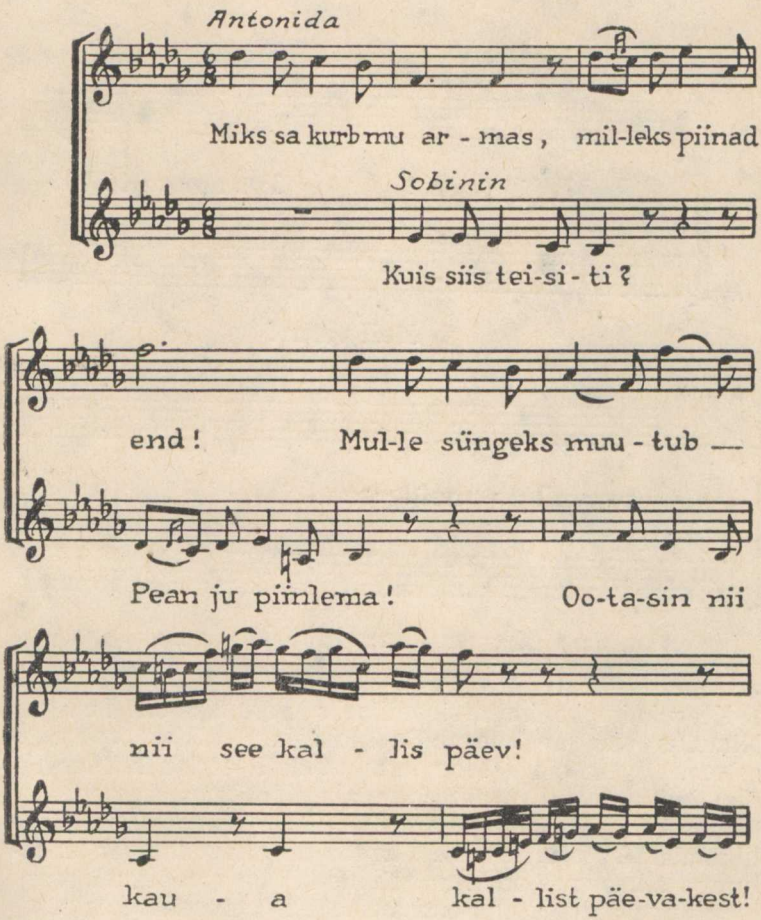


[64] Antud peatüki ülesandeks ei ole iseloomustada kaanoni mitmesuguseid liike (lõputa, peegel-, vähkkaanon jm.) ega ka kõikvõimalikke tehnilisi võtteid, mida võib kohata vanades polüfoonilistes teostes.

Kaanon võib olla iseseisva teose vormiks, kuid esineb sageli ka episoodina või koostisosana mingis teises teoses: fuugas, sonaadis, sümfoonias, ooperiansamblis.

Toome näitena kaanoni triost «Miks sa kurb, mu armas» Glinka ooperis «Ivan Sussanin»:

139.



Kaanonivormi on kasutatud ansamblilaulus «Kuis haaranud see hetk mu meeli» Glinka ooperi «Ruslan ja Lud-

milla» esimesest vaatusest eesmärgiga iseloomustada kõigi tegelaste ühtset psühholoogilist seisundit (tardumust, hämmastust) — kõik nad on rabatud kõuemürinast ja pimedusest Ludmilla röövimise hetkel.

Samasugune väljenduslik tähendus on kaanonil Lenski ja Onegini duellieelses duetis Tšaikovski ooperis «Jevgeni Onegin»:

140.



Keerukaimaks imitatsiooniliseks vormiks on fuuga. Nimetus «fuuga» tuleneb ladinakeelsest sõnast «põgenemine». Õigem oleks seda terminit dešifreerida kui tervikliku imitatsioonilise arenduse alusel mitmes meloodilises hääles range loogikaga areneva ühtse muusikalise mõtte liikumist (sööstu, lendu). Fuugas on rangeima järjekindlusega silmas peetud tema kõikide häälte võrdõiguslikkust. Iga fuuga algab tingimata teema imitatsioonilise esitamisega kõikides häältes (fuuga ekspositsioon).

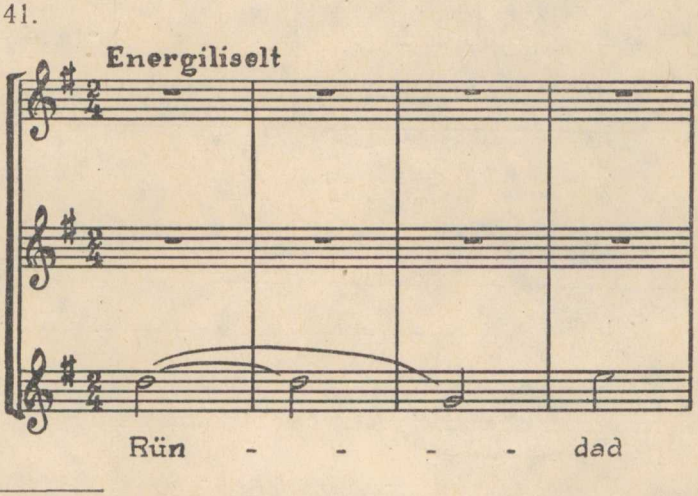
Tavaliselt on fuugas kolm kuni neli häält. Harvemini võib kohata viie- ja enamahäälseid ning kahehäälseid fuugasid.

Fuuga põhiteema («juht» — *dux*), mis tavaliselt kujutab endast võrdlemisi lakoonilist, kuid eredat ning reljeefset, intonatsiooniliselt väljendusrikast ühehäälset meloodiakatkendit, kõlab kordamööda igas hääles. Esimest korda esitatakse teema ühehäälselt (ükskõik millises hääles); sellele vastab üks järgnevatest häältest (ülemine või alumine), mis astub sisse sama teemaga, kuid kvardi või kvindi võrra kõrgemalt või madalamalt («vastus» ehk «kaaslane» — *comes*).[65] Edaspidi ilmub teema järgemööda ülejäänud häältes (fuuga ekspositsioon). (Näide nr. 141.)

Teema läbiviimiste vahel võib kohata lühikesi tonaalselt ebapüsivaid, enamasti sekventsitaolisi konstruktsioone — intermeediume, mis põhinevad teema intonatsioonidel.

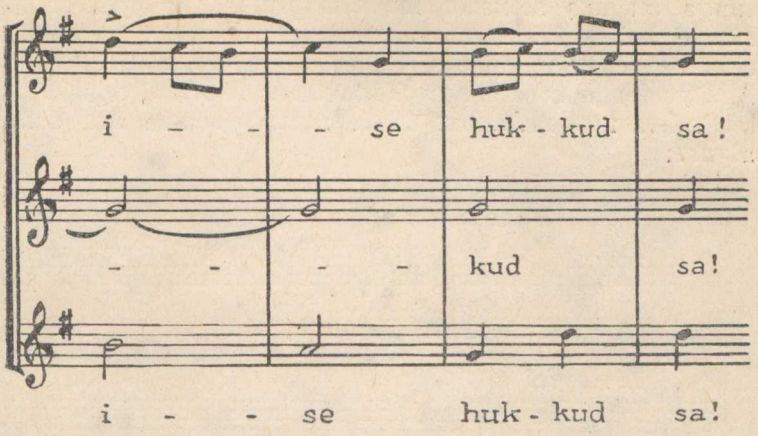
Ekspositsioonile järgneb vahetult töötlusliku iseloomuga keskmine osa, mis koosneb mõnest intermeediumist ja üksikutest episoodilistest teema läbiviimistest uutes helistikes. Edasi võib järgneda kolmas osa — repriis: põhitonaalsuses teema naasmine, mis tavaliselt läbib taas kõiki hääli. Sageli võib fuugas esineda «*stretto*» — kokkuvõtlik kaanonitaoline teema läbiviimine mitmes hääles, mis nagu hüüdlevad vastastikku.

141.



[65] «Vastust» nimetatakse fuugas «reaalseks», kui see täpselt reprodutseerib põhiteema meloodilist kontuuri (kvardi või kvindi võrra kõrgemalt), ja «tonaalseks» neil juhtudel, kui selle alguse intonatsioonid on mõnevõrra muudetud.


Rün - - -
Ve - - ne - maad, ——— siis
– – dad Ve - - ne -
i - se seal ___ huk - kud
Seal, ——— siis
maad, ——— siis i - se huk -
sa! Seal siis



Kirjeldatud kolmeosaline struktuur (ekspositsioon, töötlus, repriis) on tüüpiline enamikule klassikalistele, nende seas ka Bachi fuugadele. Kuid paljud klassikaliste meistrite fuugad on oma struktuurilt märksa keerukamad, omapärasemad ja kordumatu individuaalsusega. Kõigi fuugade ühiseks jooneks on aga siiski ekspositsiooni olemasolu, mis põhineb teema imitatsioonilisel esitusel kõikides häältes ning nende häälte järkjärgulise sisseastumise printsiibil.

Fuugadele on omane pidev, voolav arendus. Peaaegu iga fuugat võib endale ette kujutada peatumatu meloodilise vooluna, mis hargneb üheaegselt mitmes hääles.

Kahe teemaga fuugasid nimetatakse topeltfuugadeks; kolme teemaga — kolmekordseiks.

F u g a a t o on ulatuslikuma teose koostisosa või episood, mis väliselt sarnaneb fuugaga ja põhineb «segaesitusel», mille puhul imitatsiooniline polüfooniline arendus läheb üle homofooniliseks arenduseks või kus mõlemad esituslaadid omavahel põimuvad.

Instrumentaalsetele oreli- ja klaverifuugadele eelneb tavaliselt sissejuhatava iseloomuga pala: prelüüd, fantaasia, tokaata. Sageli on fuuga suure tsüklilise helitöö — sonaadi, sümfoonia, kvarteti — koostisosaks.

Koorifuugad esinevad nii iseseisvate helitöödena kui ka mõne suure muusikalise draamateose — kantaadi, oratooriumi, reekviemi, harvemini ooperi episoodidena. Koori-

fuuga on üks selliseid muusikavorme, mis eriti sobib suurte kollektiivide, rahvahulga kujutamiseks ja nende elamuste edasiandmiseks. Selles suhtes on eriti ilmekas A. Davidenko koorifuuga «Tänaval on ärevus», mis kujutab rahva meeleavaldust 1917. aastal. Toome ära selle alguse:

142.



Suurimaks fuugameistriks oli J. S. Bach (1685—1750), kelle loomingus klassikaline polüfoonia saavutas täiuslikkuse. Bach on loonud tohutul hulgal instrumentaalseid fuugasid klaverile ja orelile, aga ka võimsaid koorifuugasid. Bachi fuugad on ääretult mitmekesised: nende seas võib kohata pateetilisi, ülevalt pidulikke, dramaatilisi, nukralt kontemplatiivseid, lüüriliselt kirkaid, idüllilis-pastoraalseid ja lõpuks rõõmsalt juubeldavaid helindeid, mis on läbi imbunud sädelevast lõbususest, huumorist. Paljud Bachi fuugad, eriti oreli- ja koorifuugad, paistavad silma kontuuride monumentaalsusega. Nende kõrval on ta loonud ka võrdlemisi lühikesi fuugasid, mis sisult on seotud gratsioossete tantsurütmidega, kerge skertsoliku liikumisega.

Oma loominguga viib J. S. Bach lõpule suure, polüfoonia arenguga seotud epohhi muusikakultuuri ajaloos. Pärast J. S. Bachi, XVIII sajandi teisel poolel, jääb polüfooniline vorm hilisemate heliloojate (Haydni, Mozarti, Beethoveni) loomingus märgatavalt tagaplaanile. Ja mis veelgi tähtsam: tunduvalt tuhmub selge piirjoon polüfoonilise ja harmoonilise struktuuri vahel.

XVIII sajandi viimasel veerandil arenes kammer- ja sümfoonilises muusikas välja omapärane stiil, kus polüfooniline arendus on ühendatud homofoonilise, akordilis-harmoonilise alusega (Haydn, Mozart, Beethoven).

Ka vene klassikalise koolkonna heliloojate (Glinka, Tšaikovski, Rimski-Korsakovi, Borodini, Glazunovi, Ljadovi, Rahmaninovi) loomingus on homofoonilis-harmooniline esituslaad sageli läbi põimunud polüfoonilise, meloodiliselt väljendusrikka häältejuhtimisega.

XIX sajandil lõid suured vene heliloojad palju monumentaalseid polüfoonilisi teoseid, mis olid uudsed nii sisult kui ka vormilt. Vene klassikaliste heliloojate suurepärased kunstilised saavutused polüfoonilise meisterlikkuse alal, mis põhinevad vene rahvaliku kaashäälse polüfoonia tähtsaimate joonte kasutamisel, panid aluse uuele kõrgetapile maailma polüfoonilise kunsti arengu ajaloos.

Alates Glinkast kasutasid vene heliloojad oma teoseis laialdaselt omapärast vene rahvuslikku kaashäälsust, samuti ka rahvalaulumeloodika rahvuslikult karakteerseid

iseärasusi (sealhulgas spetsiifiliselt venepärast «lahkulaulmist»). Vene rahvalaululise polüfoonia ere rahvuslik omapära määras mitmes suhtes vene klassikalise muusika võimsa omapära, nii-öelda «ürgsuse».

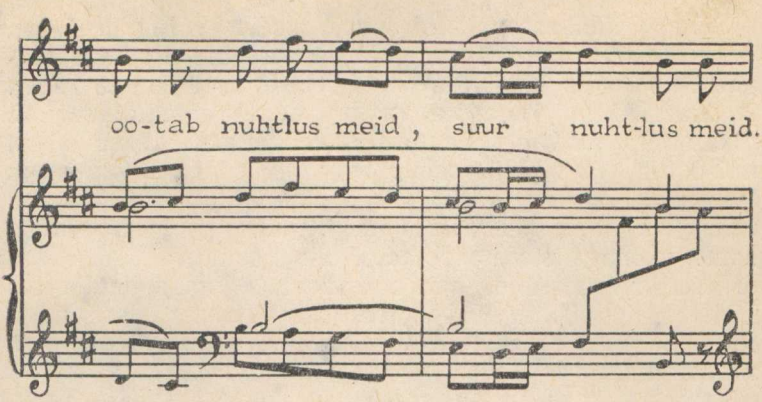
Paljud vene polüfoonilised teosed põhinevad rahvusliku kaashäälse arenduse orgaanilisel ühendamisel imitatsioonilise esitusega.

Selles suhtes on iseloomulik rahvakoor Rimski-Korsakovi ooperi «Pihkvalanna» teise vaatuse esimesest pildist. See koor annab edasi Pihkva elanikkonna hingelist seisundit, kes kartuse ja värinaga ootab Ivan Groznõi saabumist. Koori rahvalaululaadne põhiteema on seotud kaashäälsusega. Koori üksikute häälte imitatsiooniline sisseastumine (nagu fuugas — kvardi võrra kõrgemalt ja kvindi võrra madalamalt) «dünamiseerib» siin tunduvalt üldist koorikõla, soodustades valvsa ärevuse ja rahutuse tunde tugevnemist. (Näide nr. 143.)

Paljudele vene polüfoonilistele teostele on iseloomulik, et sageli astub teine hääl sisse mitte kvardilt ega kvindilt (nagu fuugas), vaid unisoonis või oktaavis, nagu vene rahvalikus koorilaulus. Ning alles teema kolmandal läbiviimisel on antud klassikalisele fuugale (või fugaatole) omane imitatsiooniline sisseastumine kvardilt või kvindilt. Just selliselt algabki mainitud rahvakoor ooperist «Pihkvalanna». Sarnasel viisil paiknevad hääled ka

143.







polüfoonilist laadi orkestriprelüüdis, mis eelneb Mussorgski ooperile «Boriss Godunov».

144.



Selles lühikeses, kuid erakordselt väljendusrikkas orkestrisissejuhatuses on juba kehastatud Puškini tragöödia «Boriss Godunov» põhiidee, mis väljendub rahva ja tsaarivõimu vaheliste vastuolude lepitamatuses. Lai, pikaldane, rahvalaululaadne meloodia esitatakse algul unisoonis (fagottide poolt). Tulvil kibedat mõtisklust ja lootuselut kurbust, kõlab see nagu kurnatud, õnnetu talurahva karm kaebus. Tumedalt ning süngelt astuvad sama teemaga sisse violad. Neile lisanduvad ka teised orkestriinstrumendid, moodustades kontrapunkteeriva hääle. Alles kolmandal korral astub teema sisse nagu fuugas: mitte oktaavis või unisoonis, vaid kvardi võrra madalamalt.

Mähkudes järk-järgult üha uutesse saatehäältesse, kõlab teema ikka võimsamalt, saavutades teema neljanda läbiviimise momendiks võimsa fortissimo. Kontrapunkteerivate häälte mõnevõrra ebamäärane meloodiline joonis muutub siin selgeks temaatiliseks kujundiks. Mõni hetk hiljem, eesriide tõusmisel, muutub selle jonnaka teema mõte arusaadavaks: seda võib määratleda kui nuiaga järelevaataja kujus kehastuva rõhumise juhtmotiivi. Kuid mingi surve ei suuda sel hetkel enam lämmatada võimsat vägilasteemat, mis kõlab võimsalt, veenvalt, otsekui ülestõusnud rahva ähvardav hääl kokkupõrkel vastutegutsevate, talle vaenulike jõududega (rõhumise juhtmotiiviga). (Näide nr. 145.)

Suurepärane on võimas rahvakoor «Rahva võitlusiha kasvab, võimsalt valla pääseb rahva jõud» Mussorgski ooperi «Boriss Godunov» viimases vaatuses, ähvardavas stseenis, kus kujutatakse rahva meelepaha, mis tungib esile stiihiliselt, pidurdamatu jõuga ja on valmis kõrvaldama oma teelt kõik tõkked. Just pingsalt dünaamiline imitatsiooniline (fuugataoline) koorihäälte sisseastumine loobki siin erutava mulje koorikõla tõelisest massilisusest, muusikalise arenduse suure jõu ja energia tunnetuse (näide lk. 123).

Vene rahvaliku kaashäälse polüfoonia ja imitatsioonilise arenduse võtete ühendamisel põhinevad mitmed oivalised vene rahvalaulude kooritöötlused, nagu näiteks A. Aleksandrovi «Ära nõnda kohise, mu tammik haljendav».

Uudselt kasutatakse vene muusikas ka fuugat — üht vanemat polüfoonilist vormi. Realistliku suunaga vene heliloojaile polnud pöördumine fuuga komplitseeritud

145.



vormi poole eesmärgiks omaette. Seetõttu on suhteliselt vähe kirjutatud vene fuugasid kui iseseisvaid kompositsioone, kuigi nende hulgas on tõelisi meistriteoseid südamlikult lüürilises rahvalaululaadis (säärased on mõningad Glinka, Tšaikovski, Rimski-Korsakovi ja Ljadovi klaverifuugad).

Vene autorid kasutavad ooperis, oratooriumis, koori- ja sümfoonilises süidis, sümfoonilistes töötlustes fuugat, fuugataolist esituslaadi tavaliselt dramaatilise arenduse tähtsamatel momentidel kui üht seesmiselt kõige dünaamilisemat, pingeliselt arenevat vormi. Piisab, kui meenutada energiliselt arenevat fugaatot Borodini I sümfoonia finaalis, omapärast «nõiutud metsa fugaatot» Rimski-Korsakovi ooperis «Lumivalgeke». Tulvil erutatult mässavat kirglikkust ja sügavalt dramaatilist väljendust on ka sümfooniline fuuga Tšaikovski I orkestrisüidist.

Kunstiliselt eriti tähelepanuväärsed ja sisult omapärased on vene heliloojate ooperite arvukad fuugataolised episoodid, mis on seotud mitmesuguste realistlike muusika-

liste kujunditega, mitmesuguste eluliste (dramaatiliste või komöödialike) situatsioonidega.

Äärmiselt huvitavad on teravmeelsed komöödialikud polüfoonilist laadi vokaalansamblid Rimski-Korsakovi ooperis «Maiöö»: fugett «Las nad teavad, mis maksab võim» ja eriti humoristlik tertsett fuuga vormis: «Saatan ta! Saatan ta! Tõesti on saatan ta!». Mainitud tertseti esitavad Gogoli jutustuse kangelased: külavanem, kirjutaja ja viinapruul.

Fuuga teema aluseks on kaks-kolm korduvat deklamatsioonilist hüüatust, mis lõpevad humoristliku koloratuuriga, mis ilmselt parodeerib itaalia koloratuurlaulu tavalisi stiilivõtteid.

Edasi, rangelt kinni pidades fuuga reeglitest, astuvad sama teemaga sisse teised osalised: esmalt viinapruul, siis külakirjutaja. Koomilised imestuse ja hirmu hüüatused ja eriti iga ansambliliikme poolt täpselt väljalauldud veidrad koloratuurid on sel kombel ühendatud fuuga rangelt klassikalise vormiga. Selles rõhutatult groteskses vastuolus seisnebki ohjeldamatu naeru allikas, mis määrab muusikalis-komöödialiku situatsiooni olemuse.

146.





Vene klassikaliste ooperite mitmesuguse sisuga fuugataoliste episoodide seas paistab eriti silma heroilis-patriootilise iseloomuga grandioosne koorifuuga Glinka ooperist «Ivan Sussanin». Selle ooperi majesteetlik kooriintroduktsioon kõlab otsekohe pärast avamängu ning viib kuulaja vahetult sisse dramaatilise tegevuse arenemisse. Ooper algab nagu üleva eepilise päisvinjetiga: laialt hargneva heroilise meeskooriga, mis kinnitab vene rahva valmisolekut tõusta kodumaa kaitsele.

Koori teema on ooperis üks silmapaistvamaid. Kogu dramaatilise arengu vältel esineb ta korduvalt, olles seega tähtsaimaks juhtmotiiviks. Selle teema laiade laulvate intonatsioonidega, mis kohe algul kõlavad kuidagi koduselt, lähedaselt ja südamlikult, algab avamäng. Sama teema ilmub ooperi ühes silmapaistvamas dramaatilises kulminatsioonis: Sussanini uhkes väljakutses, mille ta vaenlastele kartmatult näkku heidab. (Näide nr. 147.)

Heroilise meeskoori ulatuslikule, energilisele teemale vastandatakse ooperi introduktsioonis eluröömsalt helge naiste kevadlaul. Introduktsiooni keskne osa — ülev koorifuuga, mis hämmastab oma võimsa hinguse, laia meloodilise arenduse ja vägilasliku kõlajõuga, — annab veenvalt edasi parimate vene inimeste ühtekuuluvuse tunnet kodumaad ähvardava hädaohu eel (näide 141 lk. 169).

Paljud vene klassikalistest heliloojatest olid silmapaistvad polüfooniameistrid. Nende hulka kuuluvad Bortnianski, Fomin, Glinka, Borodin, Rimski-Korsakov, Tšaikovski, Tanejev, Glazunov, Ljadov, Kastalski ja teised. Tanejev oli ka suurte teoreetiliste tööde autoriks polüfoonia alal, Kastalski aga üks esimesi vene rahvalaululise mitmehäälsuse probleemide uurijaid.

147.



IX PEATÜKK

SONAADIVORM

Sonaadivorm on klassikalise kompositsiooni liik, mis on iseloomulik instrumentaalmuusika suurte tsükliliste vormide (sonaatide, sümfooniate, kontsertide, kvartettide) peamistele osadele, aga ka suuremale osale ooperiavamängudele ning paljudele teistele teostele.

Tekkides mitmesuguste, sageli vastuoluliste muusikaliste mõtete, muusikaliste kujundite kontrastsest vastandamisest, on sonaadivormi dramaturgiline arendus erakordselt intensiivne ja pingeline. Loomulikult seostub sonaadivormiga kujutlus Beethoveni, Berlioz'i, Tšaikovski, Borodini, Glazunovi, Rahmaninovi sümfooniate grandioossetest ideedest, samuti ka klassikalise kammermuusika parimaist teoseist — sonaatidest, triodest, kvartettidest. V. I. Lenin ütles Beethoveni klaverisonaadi — «Appassionata» kohta: «Ma ei tea midagi paremat kui «Appassionata», olen valmis seda iga päev kuulama. Hämmastav, üleinimlik muusika. Ma mõtlen alati, võib-olla küll naiivse uhkusega: näed, missuguseid imesid võivad teha inimesed.» [66]

Terminid «sonaat» ja «sonaadivorm» ei ole identsed. Sonaat (itaaliakeelsest sõnast «*sonare*» — «kõlama») on

[66] М. Горький, В. И. Ленин, изд. «Советская литература», 1938.

komplitseeritud, enamasti tsükliline (mitmeosaline) instrumentaalteos, mis on kirjutatud klaverile, viiulile, duetile — mingisugusele keel- või puhkpillile klaverisaatega, ansamblile (trio, kvartett).

Sonaadivorm on tsüklilise sonaadi, sümfoonia, kontserdi, kvarteti, aga ka avamängu mingi ühe osa (esmajoones esimese *allegro*[67]) sisemise struktuuri, kompositsiooni määratlus.

Klassikaline sonaadivorm arenes välja paljude XVIII sajandi rahvuskultuuride (Tšehhimaa, Hispaania, Itaalia, Prantsusmaa, Saksamaa, Austria, hiljem — Venemaa) kunstnike loominguliste otsingute tulemusena. Kõige tüüpilisemal ja täiuslikumal kujul kristalliseerus ta niinimetatud «viini klassikalise koolkonna» esindajate — Haydni, Mozarti ja Beethoveni — loomingus. Nende heliloojate parimate teoste sisu on seotud Austria ja Saksamaa tol ajal kõige eesrindlikuma maailmavaatega progressiivsete demokraatlike ringkondadega 1789. aasta Prantsuse kodanliku revolutsiooni ideede ettevalmistamise ja teostamise epohhil.

Haydni, Mozarti ja Beethoveni kunstilisele maailmatunnetusele on iseloomulik loominguline aktiivsus, toimekus, nooruslikult julge energia, optimistlik ning mitmekülgne elutaju, elu vastuolude peen tunnetamine. Kõik need jooned avaldusid suuremal või vähemal määral Haydni ja Mozarti parimais teoseis ning eriti Beethoveni loomingus, kelle maailmavaadet iseloomustab demokraatlike ideaalide eest peetava võitluse paratamatuse tunnetamine, veendumus õigluse lõplikus triumfis ja parema tuleviku eest peetava võitluse võidukas lõpus.

XIX sajandi Beethoveni-järgsel perioodil saab juba klassikalise küpsuse saavutanud sonaadivorm uut moodi käsitluse ja seda arendatakse omapäraselt edasi Lääne-Euroopa heliloojate-romantikute (Schubert, Schumann, Berlioz, Liszt) loomingus seoses muutunud esteetiliste vaadetega ja uue, peamiselt lüürilise, subjektiivselt psühholoogilise sisuga. Uued sonaadivormi arenguteed avalduvad ka vene rahvusliku koolkonna suurte esindajate loomingus: Glinka avamängudes, Tšaikovski, Borodini, Glazunovi, Tanejevi, Rahmaninovi grandioosseis sonaat-sümfoonilistes teostes.

*

[67] Allegro — kiiresti, aktiivselt.

Klassikaline sonaadivorm kujutab endast muusikateose ideelise sisu mitme arenguetapi järgnevust, iseloomulikku «triaadi» (kolmeosalisust), mis koosneb ekspositsioonist, töötlusest ja repriisist.

1. Ekspositsioon on põhiliste muusikaliste mõtete (teemade), muusikaliste kujundite, mõnikord aga ka dramaatiliste situatsioonide esitus, õigemini — kontrastne vastandamine (mis sisaldab ka kohustuslikku kahe või enama tonaalsuse vastandamist).

2. Töötlus — ekspositsiooni muusikalise materjali arendus, mis rajaneb põhiliste teemade kokkupõrgetel ja võitlusel, nende vastandamisel, ristamisel ja osastamisel (samuti ka ebapüsivate helistike vaheldumisel). Töötlus on sonaadivormi kõige eredam ja dünaamilisem osa.[68]

3. Repriis — ekspositsiooni esialgse muusikalise sisu naasmine, kinnistamine, mis põhineb kogu ekspositsiooni materjali täpsel või teataval määral muudetud kordamisel, harilikult teose püsivas põhihelistikus. Koos temale liituva koodaga on repriis nagu sünteesiks, kus eelnevatest kontrastsetest vastandamistest (ekspositsioonis ja töötluses) tekib uus tervik, uus kvaliteet.

Sonaadivormi ekspositsioonile eelneb sageli (eriti kui teose tempo on kiire) lühike või siis küllaltki arendatud, tavaliselt aeglane, majesteetlik sissejuhatus (introduktsioon). Repriisile järgneb sageli kooda, täiendav lõik (või konstruktsioon), otsekui epiloog, mis lõpetab kogu sonaadivormi.

Prantsuse kirjanik Stendhal, iseloomustades Haydni sümfooniate ülesehitust, kasutas sonaat-allegro tonaalse plaani väljenduslik-mõttelise tähenduse piltlikuks selgitamiseks mõnevõrra naiivset, kuid teravmeelset kujukate kirjanduslike analoogiate võtet. Tema poolt väljamõeldud jutustus teekonnast kaugetele maadele ja merel mässavast tormist iseloomustab töötlust; laeva õnnelik saabu-

[68] Klassikute teoseis võib mõnikord kohata erilist, ilma töötluseta sonaadivormi kuju, mis pole seotud kolmeosalise ehitusega (Vladimiri kavatiin Borodini ooperis «Vürst Igor», Rimski-Korsakovi «Scheherezade» I osa). Selline ilma töötluseta sonaadistruktuur on rohkem tüüpiline sonaat-sümfoonilise tsükli aeglastele osadele: näitena selle kasutamisest kiiretes osades võib tuua Borodini II sümfoonia skertso (kolmeosalise vormi äärmised osad) ja Tšaikovski VI sümfoonia kolmanda osa.

mine kodusadamasse — repriisi koos naasmisega põhihelistikku.[69]

«Teekonna tähtsamad sündmused moodustasid sümfoonia. See algas mereleminekuga. Soodus tuul pani merepinna õrnalt lainetama. Laev väljus õnnelikult sadamast, samal ajal kui kaldal ränduri perekond pisarsilmil jälgis ärasõitu ja sõbrad saatsid rändurile lahkumistervitusi. Laev purjetas õnnelikult ja randus lõpuks tundmatutel randadel. Õnneliku meresõitja kaubavahetus pärismaalastega oli edukas, ta laadis laevale uue koorma ja asus lõpuks tagasiteele...

Varsti aga muutub meri rahutuks, taevas kattub pilvedega, kohutav maru segab kõik toonid ja kiirendab tempot. Laeval valitseb täielik korralagedus. Madruste karjumised, lainete ulgumine ja tuule vingumine muudab kromaatilise meloodia pateetiliseks. Suurendatud ja vähendatud akordid, modulatsioonid, mis omavahel kromaatiliselt vahelduvad, manavad esile meresõidu õudusi.

Kuid vähehaaval meri rahuneb ja soodne tuul paisutab taas purjesid. Jõutakse sadamasse. Õnnelik perekonnaisa heidab ankru. Ta kuuleb oma sõprade õnnistusi ning rõõmuhõiskeid lastelt ja nende emalt, keda ta lõpuks maale jõudes embab. Sümfoonia lõpp on täis rõõmu ja õnne.»

*

Sonaadivormi ekspositsioon põhineb kahe muusikalise mõtte, vahel aga ka terve rühma teemade kontrastsel vastandamisel. Esimene teema (esitatakse põhihelistikus) on saanud nimetuse «peapartii». Teist teemat, mis esimese teemaga kontrasteerib (peapartii suhtes on teise teema helistik ebapüsiv), nimetatakse väljakujunenud traditsioonide järgi «kõrvalpartiiks». Sellest ei tule järeldada, nagu oleks «kõrvalpartii» oma muusikalise sisu poolest vähem tähtis kui peapartii. Nimetus «kõrvalpartii» on tekkinud sellest, et sonaadivormi teist teemat ei kirjutata põhihelistikus, vaid «kõrvalhelistikus». Pealegi puudus vanades sonaatides sageli veel temaatiline kontrast: kõrvalpartii kujutas endast vaid peapartii lihtsat kordust uues helistikus. Heliloojad piirdusid kontrastsete tonaalsuste vastandamisega, kusjuures temaatiline materjal oli

[69] Стендаль. Собрание сочинений, т. X. Жизнь Гайдна, Моцарта и Метастазио. Л., 1936, стр. 57—58.

identne. Pea- ja kõrvalpartii vahelise temaatilise kontrasti puudumist võib sageli märgata D. Scarlatti, Ph. E. Bachi, Haydni ja Mozarti sonaatides. Näide: Haydni «Londoni sümfoonia» *Re-mažoor* (nr. 148) sonaat-allegro:

148.



Kuid XVIII sajandi lõpuks suureneb tunduvalt kontrastsete vastandamiste tähtsus sonaadivormis (Gluck, hilisem Mozart, Beethoven). Sageli arenevad ka teemad ise (eriti peapartii) vastandlike, eredalt kontrastsete elementide baasil. Samal ajal on enamikule klassikute sonaat-sümfoonilistele teostele äärmiselt iseloomulik, et peapartiiga eredalt kontrasteeriv kõrvalpartii on samal ajal temaga sisemiselt suuremal või vähemal määral seotud.

Juba XVIII sajandi lõpuks (Haydni ja Mozarti hilisem looming) muutub sonaadi ekspositsioon koos järgneva töötlusega tõeliselt dramaturgiliseks vormiks, mis põhineb mitmesuguste võitlevate ideede, karakterite ning kujundite ja dramaatiliste situatsioonide kontrastsel vastandamisel. XIX sajandi heliloojate muusikas, seoses nende teoste uue ideelise sisuga, teravnevad kontrastid ekspositsioonis järsult; temaatiline sugulus pea- ja kõrvalpartii vahel tihti puudub (Tšaikovski IV ja VI sümfoonia). Seda dramaturgiliste vastuolude teravnemist rõhutab sageli tempo muutus ekspositsioonis (mida XVIII sajandi sonaatides ei esinenud): kõrvalpartii kõlab aeglases tempos, näiteks *andantes* (Tšaikovski).

Tšaikovski sümfooniliste teoste sisu aluseks on tavaliselt põhiline terav kontrast kahe idee-teema vahel: on vastandatud traagiline tegelikkus ja õnneunistused, mis oma helgete lüüriliste kujunditega kehastuvad eredalt emotsionaalseis «kõrvalteemades». Niisuguseid ekspositsioone

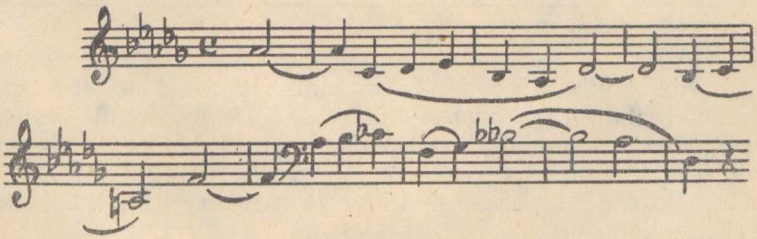
võime leida Tšaikovski IV, V ja VI sümfoonias ning tema avamäng-fantaasias Shakespeare'i tragöödia «Romeo ja Julia» süžeele. Avamängu ideelis-kujundusliku sisu moodustab kahe vastandliku jõu — armastuse võimsa stiihia ja fataalse vaenu traagiline kokkupõrge. Avamäng algab aeglase koraaliliku introduktsiooniga (sissejuhatusega), mis helilooja kavatsuste kohaselt iseloomustab paater Lorenzo kuju. Järjest kasvav ärevustunne valmistab ette dramaatilise peateema — *allegro* — ilmumist (M. Balakirevi väljenduse järgi — «raevukas *Allegro giusto* mõõgalöökidega»):

149.



Sellele teemale (mis on intonatsioonilises suguluses VI sümfoonia peateemaga), mis kehastab Tšaikovski muusikale niivõrd tüüpilist terava hingelise erutuse ja ärevuse seisundit, on vastandatud laulev, lüüriline Romeo ja Julia armastuse teema (kõrvalpartii). Põhinedes laia hinguse otsekui «lõppematul» meloodilisel arengul, on see alaliselt voolav teema üks Tšaikovski kõige geniaalsemaid lüürilisi eneseavaldusi:

150.



Enamikul juhtudel seostatakse kõrvalpartiiga kujutlus lüürilistest kujunditest (on muidugi ka erandeid).

Nii näiteks on Glinka ooperi «Ivan Sussanin» avamängus kõrvalpartiiks Vanja lihtne ning südamlik lauluke «Väiksel linnul tapnud on ema nad». Teise Glinka ooperi «Ruslan ja Ludmilla» avamängu kõrvalteemaks on Ruslani lüüriline teema «Oo, Ludmilla, Lel tõotas mull' rõõmu». On märkimisväärne, et seesama teema täidab kõrvalpartii osa Ruslani suures aarias (mille teine osa on kirjutatud sonaadivormis).

Kahe vastandliku teema (pea- ja kõrvalteema) kontrastsus moodustab niisiis sonaadivormi ekspositsiooni põhialuse. Kuid nendel juhtudel, kui jutt on arendatud klassikalisest sonaadivormist, on ekspositsiooni sisemine struktuur sageli komplitseeritum.

Vaatleme Beethoveni kuulsa «Pateetilise sonaadi» esimest osa. See algab aeglase ülevat, traagilist laadi sissejuhatusega, omamoodi dramaatilise dialoogiga. Edasi järgneb sonaat-allegro. «Pateetilise sonaadi» peapartii (põhitonaalsus *do-minoor*) on üks eredamaid Beethoveni teemasid. Seda iseloomustab pidev tõus ja ta põhineb energilisel tunglevusel ja tarmukal hool. Oma emotsionaalselt sisult on see teema seotud võimsate võitluskujundite kehastamisega, küllastatud sügavast dramatismist ja traagilisest paatosest:

151.



Ereda kontrastina kõlab sonaat-allegro teine teema, «kõrvalpartii» (*mi-bemoll-minooris*). Peapartii mehisele võitlusteemale, mis areneb ühtse võimsa hooga, vastandatakse siin lüürilise iseloomuga teema, erutatud dialoog, mis põhineb kahe hääle — kõrge ja madala — vastastikusel hüüdlemisel:



Sonaadivormis asetseb pea- ja kõrvalpartii vahel s i d e o s a (mis valmistab ette kõrvalpartii tonaalsuse). Vanades klassikalistes sonaatides ei sisaldanud sideosa harilikult eredaid muusikalisi kujundeid ja seda peeti vaid hädavajalikuks üleminekuks edasisele uute muusikaliste mõtete esitamisele. Hiljem hakati sideosa paljudel juhtudel üles ehitama peapartii arendusele, temaatilise materjali töötlusele, mis kahtlemata soodustas kogu teose suuremat ühtsust. Just seda tüüpi «töötluslikku» sideosa kohtame me ka Beethoveni «Pateetilises sonaadis» (taktid 28—51).

Kõrvuti ulatuslikult arendatud, oma olemuselt «töötlusliku» sidepartiiga võib kohata ka erakordselt lakoonilisi sidepartiisid. Tšaikovski IV sümfoonia esimeses osas järgneb pärast 26-taktilist introduktsiooni ja 78-taktilist grandioosselt arendatud peapartiid vaid lühike 12-taktiline üleminek kõrvalpartiile. Schuberti «Lõpetamata sümfoonias» kujutab sidepartii endast lühikest kahetaktilist sideosa.

Paljude sonaatide ekspositsioonis võib kohata kahte kõr-

valteemat, vahel aga ka tervet kõrvalteemade rühma. Selles suhtes on iseloomulik ka Beethoveni «Pateetilise sonaadi» esimene osa. Pärast erutatult lüürilise iseloomuga esimest kõrvalteemat kõlab algul vaikselt, siis aga üha valjemini ja järjest laienedes uus teema (paralleelses helistikus — *Mi-bemoll-mažoor*), mis oma ülespoole tungleva liikumise poolest sarnaneb peapartiiga. (Näide nr. 153.)

Kõrvalpartiile (või kõrvalpartiide rühmale) järgneb sonaadivormi ekspositsioonis tavaliselt lõpupartii, mis viib lõpule eelneva arenduse, nagu tehes sellest kokkuvõtte. Nagu paljudes klassikalistes sonaatides, nii ka Beethoveni

153.





«Pateetilises sonaadis» iseloomustab lõpupartiid peateema kordumine (mis siin kõlab, sarnaselt teisele kõrvalteemale, paralleelses mažooris). Peateema naasmine ekspositsiooni lõpul rõhutab veelkordselt teose põhiideed.

«Pateetilise sonaadi» edasine arendus põhineb eredalt kontrastsete kujundite dramaatilisel kokkupõrkel (enne töötlust ja lõpposas kordub ka traagiline aeglase sissejuhatuse teema).

*

Töötlus on sonaadivormi teine ulatuslikum (keskmine) jagu, mis põhineb, nagu juba mainitud, ekspositsiooni muusikalise materjali dünaamilisel arendusel.

Töötluses toimub otsekui ekspositsiooni kontrastsete teemade (aeglase sissejuhatuse, pea-, kõrval- ja lõpupartii) kokkupõrge. Ekspositsiooni põhiideed saavad töötluses uue ilme, neid nagu käsitletaks erinevatest seisukohtadest.

Nagu juba mainitud, on töötlus tonaalselt ebapüsiv. Selle aluseks on mitmesuguste (peahelistiku suhtes ebapüsivate) laad-tonaalsuste kontrastne vastandamine.

Sonaadivormi töötluses (samuti nagu teistes töötluslikes osades: intermeediumides, keskepisoodides) on peamisteks arendusvõteteks temaatilise osastamise ja liigendamise võtted, mis liituvad tonaalsete vastandamiste komplitseeritud mänguga.

Laialdaselt kasutatakse ka polüfoonilisi võtteid, eriti niinimetatud «fugaatot», mis põhineb temaatiliste elementide imitatsioonilisel arendusel. Näidet säärasest polüfoonilisest arendusest kohtame Tšaikovski VI sümfoonia esimese

osa ja Borodini I sümfoonia esimese ja neljanda osa töötluses ning sama autori I kvarteti esimeses osas.

Sonaaditöötlus koosneb tavaliselt mitmest (3—4) osast, otsekui üksteisele järgnevaist võitluse, konfliktsete kokkupõrgete, mõnikord ka elavate vaidluste staadiumidest. Töötluse esimene etapp on tavaliselt sissejuhatavat laadi, sageli on selleks peapartii läbiviimine uues, ebapüsivas helistikus (Borodini «Vägilassümfoonia» esimene osa). Teine etapp (samuti ka sellele järgnevad etapid) põhineb ekspositsiooni mitmesuguste elementide intensiivsel kokkupõrkel; kontrastide (nii tonaalsete kui ka temaatiliste) vastandamise võte on siin arengu peamiseks ning kõige dünaamilisemaks stiimuliks. See, mis ekspositsioonis vastandus erinevates plaanides ja tunduvate ajaliste vahemaadega, töötluses ootamatult «nihkub paigalt», koondub, seguneb, ristub; seejuures tekib kontrasteerivate temaatiliste elementide vastastikusest läbipõimumisest uus tervik.

Mõningates (peamiselt XIX sajandi heliloojate) töötlustes vaheldub pingeline ning dünaamiline töötluslik esituslaad üksikute lüüriliste laululaadsete teemade (näiteks lüürilise kõrvalpartii) värvika kõlaga uues ebapüsivas helistikus; võib kohata ka uut temaatilist materjali — «episoodi töötluses». Teisest küljest aga põhineb paljude XIX sajandi ulatuslike sonaat-sümfooniliste teoste töötlus sageli ainult peapartii materjali sügavalt dramaatilisel arendusel; kontrasteeruv lüüriline kõrvalpartii siin puudub (Tšaikovski IV ja VI sümfoonia esimene osa).

Töötluse viimane arenguetapp, mis vahetult valmistab ette repriisi, kujutab endast jõudude kogumise, kontsentreerimise momenti. Tavaliselt hargneb see lõik töötlusest funktsionaalselt ebapüsiva pideva bassiheli taustal (orelipunktil). Säärane repriisieelne, kõlaliselt äärmiselt ebapüsiv konstruktsioon loob mulje üha kasvavast pingest. Näitena võib tuua Beethoveni «Pateetilise sonaadi» (nr. 8) töötluse, aga samuti ka tema sonaatide nr. 15, 21, 23, 27 jt. esimeste osade töötlused.

Esitame Romain Rolland'i vaba poeetilise iseloomustuse, mille ta andis Beethoveni III sümfoonia (*«Eroica»*) — sümfoonilise literatuuri ühe kõige grandioossema teose — esimese osa töötlusele.

Romain Rolland'i sõnade järgi sümfoonia töötluses «lahinguväli kandub üle universumi ning fresko omandab

kolossaalsed mõõtmed. Nagu muinasjutulistes duellides, kus tükkideks raiutud hiiglane kasvatab endale uued käed, nii jaguneb tules karastatud ja alasil sepistatud vabaduse teema osadeks, muutub pikemaks, paljuneb...

Ääretul lagendikul on armeekorpustena laiali paisatud loendamatu teema; ta teostab oma ulatuslikke töötlusi. Voolus tõuseb, laine kuhjub lainele; kuid nagu puude rühmad, nii kerkivad voolusest siin-seal esile eleegia saarekesed. Vaatamata hiiglasliku sepa tööle, kes visalt püüab vastandlikke motiive kokku sulatada, ei saavuta vabaduse sõna veel täielikku võitu... Mahapaisatud sõjamees teeb vaevu hingates katset tõusta, kuid tal pole jõudu end isegi kergitada; elu rütm katkeb, olles valmis kustuma... Juba on vaikuses kuulda vaid keelpillide summutatud tremolot — palavikulise vere undamist tuiksoontes... Kuid äkki kõlab selle väreleva purpurpunasest uduvinest liniku taustal pianissimos saatuse motiiv. Heroilise tegevuse motiiv, mille esitavad cornod (metsasarved), kerkib surma sügavusest... Algab kolmas osa (repriis). See valmistab ette võitu».[70]

*

Sonaadivormi repriis koos sellele liituva koodaga on eelnevate kõrvutamiste ja vastandamiste omapäraseks sünteesiks. Kõrvalteemade rühm ja lõpupartii kõlab repriisis tavaliselt püsivas, teose põhihelistikus.

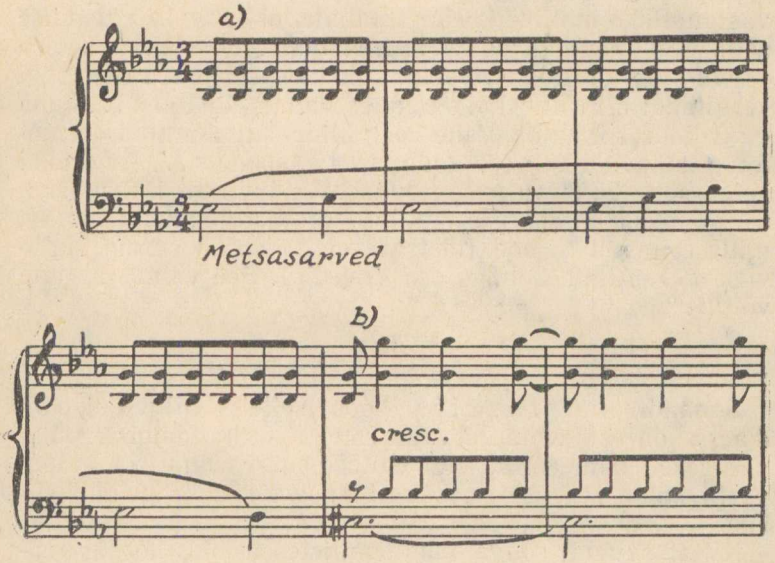
XVIII sajandi sonaat-sümfoonilistes teostes kordas repriis sageli sõna-sõnalt ekspositsiooni. Heliloojad rahuldusid vaid tonaalse ühtsuse saavutamisega. Kuid sel kombel oli raske teha igakülgset, orgaanilist järeldust kõigist eelnevatest konfliktsetest vastandamistest. Heliloojaist tajus seda esimesena Beethoven, kes paljudes oma teostes tõi selgelt esile sonaadivormi arenemise dialektika.

Beethoveni silmapaistvamates teostes, näiteks Kolmandas sümfoonias (*«Eroica»*), ei ole repriis sugugi ekspositsiooni täpne kordamine (nagu seda sageli võib märgata Haydnil ja Mozartil). *«Eroica»* repriis on ekspositsiooni ja töötluse kestel arenenud suure tragöödia loogiline lahendus. Juba peapartii teema, milles esialgu avaldus kahe

[70] Ромен Роллан. Бетховен. Л., 1933, стр. 206.

vastandliku elemendi kokkupõrge, muundub repriisis kvalitatiivselt. Ekspositsioonis oli mehisele, tahtejõulisele motiivile vastandatud ärev rahutus (sünkopeeritud võnkuv liikumine ebapüsival helil *do-diees*); nende kahe vastandliku algme ühendamisel põhines kogu edaspidine arendus:

154.



Metsasarvede heroiline fanfaarimotiiv võidab repriisis talle vastutegutseva algme. Ebapüsiv, võnkuv sünkopeeritud rütm kaob ega ilmu enam; heroiline fanfaar aga kõlab võidukalt, kinnitavalt.

Suure tähtsuse omandab Beethovenil kooda — lõpp ehk epiloog, mis mõnedel juhtudel kasvab gigantsete mõõtmeteni ning saab sonaadivormi uue iseseisva jao tähenduse. Paljud Beethoveni sonaat-sümfooniliste teoste (näiteks *«Eroica»*) koodad on nagu uueks arenguetapiks, uut liiki töötluseks, kus lühidalt taastuvad põhimomendid eelneva võitluse pöördepunktidest ning tehakse võimsajõuline kokkuvõte. Dünaamiliselt muudetud repriisi ja kooda süntees

osutub niisiis ekspositsiooni ja töötluse kõigi eelnevate konfliktsete vastandamiste sügavalt orgaaniliseks ning sisemiselt õigustatud lõpuks.

Enamikus vene ja nõukogude autorite sonaat-sümfoonilistes vormides on sonaadivormi ülesehituse iseärasused orgaaniliselt seotud nende teoste üldise loomingulise ideega ja vahetult neist tingitud. Dünaamilise, muudetud repriisi loomine, mis sünteesiks kõik eelnenud vastuolud, omandab seetõttu eriti suure tähtsuse. Omapäraselt muudetud repriisi võib kohata paljudes Tšaikovski teoseis (näiteks tema IV ja VI sümfoonia esimestes osades).

Dünaamilise, kvalitatiivselt ümberkujundatud repriisiga sonaadivormi võime kohata D. Šostakovitši VII sümfoonia — «Leningradi sümfoonia» esimeses osas. See teos oli erksa nõukogude kunstniku-patrioodi raevukaks, leegitsevaks, paljastavaks vastukajaks Suure Isamaasõja sündmustele 1941. aastal.

«Minu sümfoonia aluseks on 1941. aasta ähvardavad sündmused,» kirjutas D. Šostakovitš. «Saksa fašismi salakaval ning reeturlik kallaletung meie kodumaale liitis kõik meie rahva jõud vastulöögiks julmale vaenlasele. Seitsmes sümfoonia on poeem meie võitlusest, meie tulevasest võidust.»

Suurima kunstilise väärtusega on sümfoonia esimene osa. Just sellesse ossa on koondatud kogu teose põhiline dramaatiline sisu.

«Esimene osa jutustab sellest, kuidas meie kaunisse rahulikku ellu tungis sisse ähvardav jõud — sõda,» kirjutas D. Šostakovitš. «Ma ei seadnud endale ülesandeks naturalistlikult kujutada sõjategevust (lennukite ulgumist, tankide mürinat, suurtükkide kogupauke), ma ei komponeerinud niinimetatud batalistlikku muusikat. Ma tahtsin edasi anda karmide sündmuste sisu. Esimese osa ekspositsioon jutustab inimeste õnnelikust elust, kes on kindlad endas ja oma tulevikus. See on lihtne rahulik elu, mida enne sõda elasid tuhanded Leningradi maakaitseväelased, kogu linn, terve meie maa.»

VII sümfoonia sonaat-allegro klassikaliselt range ekspositsioon algab mehise, energilise, laia hingusega teemaga, mis areneb hoogsas marsitaolises liikumises:

155.



Teine teema (kõrvalpartii), mis on laulvam ja voolavam, lüürilist laadi, kõlab algul viiulite esituses vioolade ja tšellode foonil, seejärel — puupillidelt:

156.



Selle teema suursuguselt rahulik, lai ning samaaegselt sisemiselt dünaamiline, pingeline arenemine kutsub esile kujutluse Vene maastiku ääretusest, õhuavarusest tasandike ja veteväljade kohal, kus iga kaugeimgi heli kostab

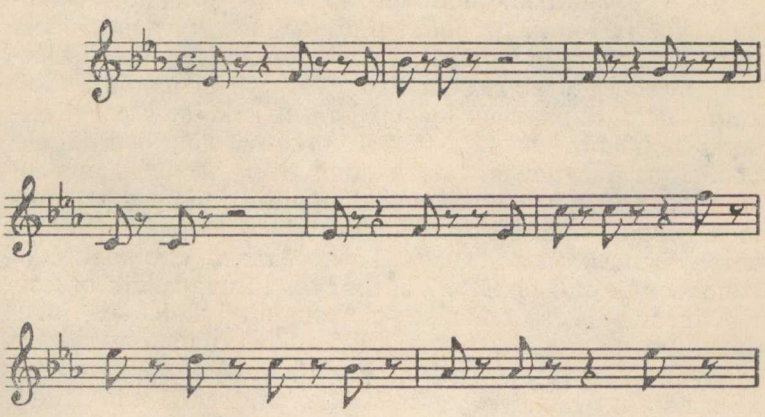
selgelt ning kaua (teema lõpeb soleeriva viiuli vaibuvate helidega ülemises registris).

Seda «helisevat vaikust» häirib ootamatult kaugusest kostev pahaendeline trummipõrin.

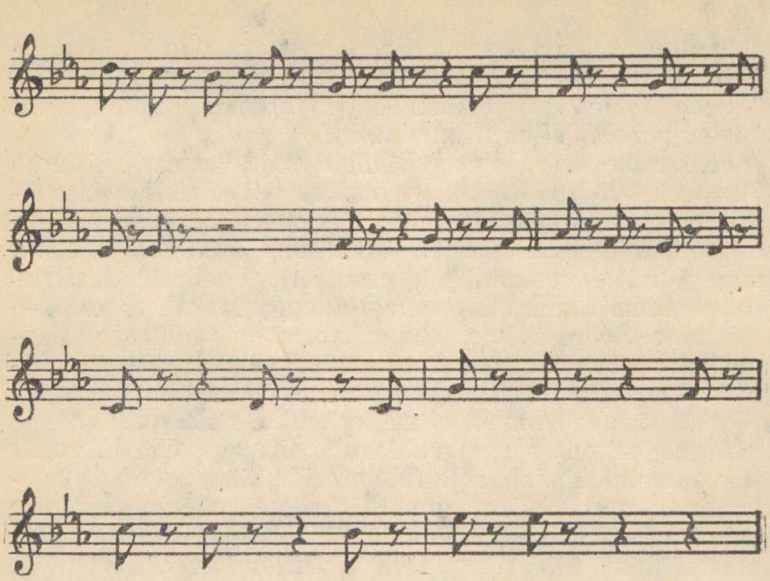
«Kogu keskmist episoodi läbib sõja teema,» kirjutab D. Šostakovitš. Uut, eredalt kontrastset temaatilist materjali ei too helilooja mitte ekspositsioonis (see põhineb küll meloodiliselt kontrastsetel, kuid oma kujundlikult sisult sugugi mitte vastandlikel teemadel). Vaenuliku kallaletungi teema ilmub alles sonaat-allegro keskmises osas — töötluses. Selles seisneb sonaadivormi individuaalne kompositsiooniline omapära Šostakovitši vaadeldavas sümfoonias. See «episood töötluses» viib kuulaja tähelepanu uude kõlasfääri, uude muusikaliste kujundite maailma.

Algul kaugelt, vaevukuuldavalt, siis aga üha lähemalt ja valjemini kostab sõjatrummi rütmiline kõmin. Kurjakuulutav marsitaoline trummipõrin loob kohe äreva ootuse valvsa atmosfääri. Vaibumatu katkendliku trummipõrina taustal ilmub allakriipsutatult groteskne, kuiv, katkendlik marsiteema, mis on rõhutatult primitiivne, tapvalt nürimeelne, otsekui mehaaniline. Teema, milles puuduvad inimlikud intonatsioonid, kõlab muutumatult ühe tonaalsuse — *Mi-bemoll-mažoori* — piires, mis on tüüpiline sõjaväemuusikale.[71]

157.



[71] D. Šostakovitši VII sümfoonia «kallaletungiepisoodi» muusikat on hiljem kasutatud kroonikafilmides ja filmis «Berliini langemine».



See tuim, visalt pealetikkuv, tüütu marsiteema kõlab 12 korda (põhiteema ja 11 orkestrivariatsiooni). Esimesel korral esitavad seda teemat viiulid, seejärel — flööt. Edasi järgneb pikoloflöödi ja flöödi läbitungiv kõla, mis vaheldub oboe ja fagoti paroodilise dialoogiga. V variatsioonis mängib sordiiniga trompet, VI variatsioonis esitavad klarnet ja oboe teema kaanonina. VII variatsioonis esitab kogu keelpilliansambel teemat kalgilt kõlavates paralleelsetes kolmkõlades. Järk-järgult orkestri kõlajõud tugevneb. Igas järgnevas variatsioonis liituvad uued instrumendid. Suurt osa etendavad löökpillid, mis loovad mitmesuguseid müraefekte. Kahes viimases variatsioonis kõlab teema võimsalt vaskpillide esituses (trompetite ja tromboonide unisoonid). Vähehaaval liituvad kõik orkestriinstrumendid automaatse «soomustatud koletise» jubedaks peatumatuks rongkäiguks. Ühe muusikateadlase tabava väljenduse järgi on see omalaadne XX sajandi «Surmatants», mis hävitab kõik oma teel. Kuid hetkel, mil orkester saavutab hämmastava kõlajõu, mil üha kasvav vasetärin juba, nagu näib, kuulutab hingetu mehhaniseeritud marsiteema võitu, mida valjult kinnitab trom-

boonide ja trompetite unisoon, — sel hetkel tungivad masendavasse ning rusuvasse atmosfääri vihased protestihüüded (pea- ja kõrvalpartii intonatsioonidel). Need mehised helid, mis tungivad läbi hävingu kohutava pildi, kõnelevad murdumatult uhkest rahva tahtest, valmisolekust kangelaslikuks võitluseks, kindlaks vastupanuks.

Ja just sellest hetkest alates asendub variatsiooniline arendus töötlusliku arendusega.

Töötluse järgmine episood kujutab võitluse kõige pingelisemat ning ärevamat etappi. See on dramaatiline kokkupõrge, kahe vastandliku jõu heitlus elu ja surma peale.

Vaenuliku kallaletungi teema valju kõla kiuste kõlavad üha tungivamalt vaskpillide võimsad helid, mis kinnitavad kangelasliku vastupanu teemat. Dramaatilise pinge kasv saavutab repriisi alguseks kõrgtipu.

Peapartii sisseastumisega katkeb lakkamatu trummipõrin järsult, peatub vääramatult liikuv, otsekui mehhaniseeritud voolus. Kuid peapartii teema kõlab repriisis teisiti, traagiliselt ümberkujundatult, uues, «sõjaohvrite reekviemi» (D. Šostakovitši väljenduse järgi) temaatilises rüüs. (Näide nr. 158.)

Leinamarsi mõõdukas sammus (esialgse mažoori asemel on nüüd minoor), vankumatus ja karmis arenduses kõlab taas võimsa, raugematu jõuga raevukas üleskutse kangelaslikuks vastupanuks ja mehiseks võitluseks. Peapartii sügavalt dramaatilist karakterit repriisis rõhutatakse veelgi sellega, et peapartii kulgu häirivad aegajalt vaenuliku kallaletungi teema kurjakuulutavad vastukajad.

Temaatiliselt ümberkujundatud on ka kõrvalteema (mis kõlab siin nagu peateemagi minooris, mitte mažooris). Ülevast kurbusest tulvil fagotisoolo, mis areneb sügavalt ilmekail itkuintonatsioonidel, on omalaadne langenud kangelastele pühendatud monoloog.

Kuid mitte selle kurbliku leinamuusikaga ei pea lõppema sümfoonia esimene osa (sonaat-allegro). Ülatuslikult arendatud helget lõpuosa — koodat — läbivad taas mõlemad ekspositsiooni põhiteemad. Seekord on nende ilme esialgsele palju lähedasem (mažooris), kinnitades usku oma jõusse, valmisolekut kestvaks ning vankumatuks kangelaslikuks võitluseks vabaduse ja võidu eest.

158.



Kaugusest kanduvad vaevukuuldavad trompetihelid ja vaenuliku kallaletungi teema marsilik trummipõrin, nagu meenutades, et vaenlane pole veel purustatud, et ees seisab veel kauakestev karm võitlus. Kuid lõppintonatsioonides kõlab juba veendumus tulevases võidus.

Selline on üldjoontes D. Šostakovitši VII sümfoonia so-

naat-allegro arendus.[72] Ühe oma kõige dramaatilisema idee kehastamiseks kasutas helilooja klassikalist sonaat-allegro vormi, muutes vabalt selle kompositsioonilisi iseärasusi vastavalt tema poolt loodud dramaturgilisele plaanile (ekspositsiooni kujunditele uue temaatilise materjali vastandamine töötluses; mõlema peateema temaatiline ümberkujundamine, nende transformatsioon repriisis). Vaadeldud sümfoonias on sonaadivormi kolmas jagu — repriis — koos selle juurde kuuluva koodaga näiteks ekspositsiooni temaatilise materjali kvalitatiivsest ümberkujundamisest. See omandab kogu eelnevast komplitseeritud ja vastandlikust arendusest tehtud järelduse mõttelise kokkuvõtte tähenduse.

*

Lõpetades ülevaadet tähtsaimatest klassikalistest muusikalistest vormidest ja kompositsioonitüüpidest, tuleb märkida, et XIX ja XX sajandi muusikale on eriti iseloomulikud omapärased segavormid. Õppides tundma XIX sajandi suurte heliloojate teoseid, näeme, et sonaadilisuse põhijooned tungivad kahe teemaga variatsioonilistesse tsüklitesse (Balakirevi klaverifantaasia «Islamei»), samuti ka rondosse, moodustades sel juhul omapärase rondo-sonaadi[73] vormi. Variatsiooniline arendus ühendatakse sageli sonaadilisusega (Glinka «Aragoonia hota», Balakirevi «Avamäng kolmele vene teemale»). Sonaadistruk-

[72] Mitte kõik Šostakovitši VII sümfoonias pole võrdselt õnnestunud. Sümfoonias on parimaks esimene osa, kolm järgnevat osa aga langevad tegelikult välja üldisest programmist. Just seetõttu piirdutaksegi sageli ainult esimese osa või siis esimese osa ja finaali esitamisega (ilma kahe keskmise osata).

[73] Rondo-sonaat põhineb sonaadistruktuuri ühendamisel põhiteema vähemalt kolmekordse kordusega, mis on tüüpiline rondole. Rondo-sonaadi ekspositsioonis kordub pärast kõrvalpartiid uuesti peapartii ning seejuures põhihelistikus. Rondo-sonaadi ekspositsioon osutub niisiis suureplaaniliseks tonaalselt suletud kolmeosaliseks struktuuriks. Mõnikord kulgeb töötluse ja repriisi vahel veel üks episoodiline teema, mis edaspidi enam ei kordu (näiteks Beethoveni klaverisonaadi nr. 1 finaalis). Rondo-sonaadi kompositsiooniga on seotud enamiku Beethoveni sonaatide finaalid (kuni op. 31, viimane kaasa arvatud), näiteks nr. 8 («Pateetiline»), nr. 15 («Pastoraalne»), nr. 21 («Aurora»), nr. 27, samuti ka Tšaikovski I klaverikontserdi finaal.

tuuri ühendamine sonaat-sümfoonilistele tsüklitele tüüpilise kiire ja aeglase liikumise mitmesuguste staadiumide kontrastse järgnevusega viib uue, üheosalise sonaadi vormi tekkimisele (Liszti Sonaat *si-minoor*; Skrjabini sonaadid nr. 4—10).

TEINE JAGU

KLASSIKALISE MUUSIKA PÕHILISED ŽANRID

X PEATÜKK

VOKAALMUUSIKA ŽANRID

(laul, koor, hümn, retsitatiiv, romanss, ballaad, aaria, ariett, ariooso, kavatiin, vokaliis, vokaal-ansambel)

Laul on vokaalmuusika põhiline ja päritolult vanim liik, mis määrab kogu maailma muusikakultuuri sajandite-pikkuse arengukäigu.

Mitmesuguste maade suulise traditsiooniga laululoo-ming moodustab miljoniliste töörahvahulkade sajandite-pikkuse demokraatliku kultuuri valdkonna, tundmatute rahvalaulikute paljude põlvkondade loomingulise pärandi.

Võrreldes mitmesuguste rahvaste suulis-poeetilise ja muusikalise loominguga ei ole Euroopa professionaalse mitmehäälse muusika eluiga pikem kui tuhat aastat, selle klassikaline periood hõlmab aga umbes kolmsada aastat.

Suured vene revolutsioonilised demokraadid Belinski, Tšernõševski ja Dobroljubov, samuti nagu väljapaistvad vene muusikategelased, kes töötasid igakülgselt läbi rea-listliku esteetika põhilised teoreetilised seisukohad, rõhu-tasid rahva laululoomingu juhtivat osatähtsust professio-naalse muusika arengus. Oma töös «Kunsti esteetilised suhted tegelikkusega» kirjutas Tšernõševski «loomuliku» laulmise (see on rahvalaulu) prevaleerivast osast muu-sikakunstis. Võrreldes professionaalsete itaalia ooperi-lauljate laulmist rahva laulmisega, kriipsutas Tšernõ-ševski alla, et «harmoonia kogu väärtus, arenduse kogu peenus, kogu geniaalse aaria kaunistusterohkus, kogu nõtkus, kogu võrreldamatu rikkus hääles, mis seda esitab, ei asenda puudujäävat siirast tunnet, millega on läbi

imbunud rahvaviisi kehv motiiv ja inimese tuhm koolitamata hääl, kes laulab mitte soovist hiilata ning näidata oma häält ja kunsti, vaid vajadusest valada välja oma tundeid».

Ülaltoodust aga ei järgne, et professionaalne laul seisab rahvalaulust madalamal tasemel. Sellest kirjutab ka Tšernõševski ise, näidates, et helilooja, kes on võimeline siiralt ning sügavalt sisse elama sellesse tundesse, mis peab väljenduma tema teoses, «võib kirjutada midagi rahvaviisist hoopis kõrgemat, seda mitte üksnes väliselt ilult, vaid ka sisemiselt väärtuselt». [74]

Rahvalaul on seda loonud rahva hääl, üks ühiskondliku teadvuse, ideoloogia eredamaid avaldusi. Rahvalauludes peegelduvad inimeste maailmavaade, elulised huvid, «rahva ootused ja lootused» (Lenin). Rahva laululooming on omapärane elav, kõnelev suuline kroonika kaugest ajaloolisest minevikust ja ühtlasi lakkamatult kõlav kaasaja hääl.

«Laul, laululooming on eelkõige muusika element, mille põhiolemus eeldab... konkreetset tunnet, et siin on lätteks inimhääl (laiemas, mitte ainult vokaalses mõttes) ja hingus, mis küllastab seda, mida lauldakse, õigemini — intoneeritakse,» kirjutas akadeemik B. Assafjev. [75]

Lauluviis annab poeetiliste luulestroofide sisu edasi meloodilise intoneerimise väljendusvahenditega. Meloodilise arenduse impulsiks on siin elava vokaalse hingamise kestus.

Igasuguse rahvalaulukultuuri karakteerseks iseärasuseks on laulužanride mitmekesisus. Iga rahva laululoomingus on paljude sajandite kestel välja kujunenud mitmesugused ning kindlalt rahvusliku omapäraga laulužanrid, mis formeerusid tihedas seoses iga neid sünnitanud rahva töötegevusega, ühiskondliku eluga ja tüüpilise perekondlik-olustikulise eluviisiga.

Põhiliste rahvalaulužanride hulka kuuluvad töö- ja tavandilaulud, matuseitkud, hälli- ja mängulaulud, laulud, mis on seotud liikumise ja tantsuga (ringmängu- ja tantsulaulud), jutustavad (eepilised) ja lüürilised laulud, pidulikud ülistuslaulud, satiirilised, nalja- ja muud lau-

[74] Н. Г. Чернышевский об искусстве. Изд. Академии Художеств СССР, М., 1950, стр. 57.

[75] Б. Асафьев. Советская музыка и музыкальная литература. «Советская музыка», 5-й сборник статей. М.-Л., 1946, стр. 6.

lud. Mida rikkam on ühe või teise rahva rahvuslik laululooming, seda mitmekesisem on see ka žanridelt.

On üpris iseloomulik, et mitte iga rahvalikku poeetilist laululist eneseväljendust ei peeta rahva hulgas lauluks. Nii näiteks teevad vene põhjapoolsed laulikud-jutuvestjad ranget vahet ühelt poolt laulude ja teiselt poolt eepiliste vägilasmuistendite (bõliinade) lühikeste poolretsitatiivsete viiside vahel. Vene rahvaterminoloogia seisukohalt ei kuulu laulude hulka ka muistsed muusikalis-poeetilised tavandižanrid: itkud ja mitmesuguste loodusnähtuste (kevade, päikese, vihma, pakase) loitsimise hüüded. Sellest nähtub, et mõistega «laul» seostub rahva kujutluses küllaltki ulatuslik meloodiline arendus.

Nagu juba mainitud, olid vanimad lauluviisid oma enamikus seotud ühterealise vormiga. Lühike viis, mis kasvas välja vähestest intonatsioonidest ja viisikäändudest, vastas värsile (luulereale) ega liigendunud väiksemateks osadeks. Sellised on suurema osa matuseitkude, aastaringsete põllutöödega seotud vanimate laulude (niinimetatud «kalendriliste» laulude) viisid, samuti aga ka paljude eepiliste jutustuste viisid. Arenenumad laulumeloodiad on vormilt *stroofilised*

Kõrvuti strofilise lauluvormiga lõid andekad rahvalaulumeistrid hulgaliselt keerukaid ja arendatud lauluvorme, mis põhinevad kestval, suuremalt jaolt vabal variatsiconilisel, mõnikord improvisatsioonilisel meloodilisel arendusel. Nende hulka kuuluvad vanaaegsete vene lüüriliste laulude viiside keerukad variandid, ukraina duumad ja muistsed armeenia «orovelid» (künnitöölaulud).

Hilisemate linna-rahvalaulude ja ka heliloojate laulude viisides võib mitut liiki perioodide kõrval kohata ka kaheosalist, harvemini kolmeosalist struktuuri.

Eespool oli juttu, et paljude, eriti idamaade (Armeenia, Aserbaidžaani, Kirgiisia, Kasahstani, Mongoolia, Hiina) rahvaste rahvuslik laululoming arenes peamiselt ühehäälse soololaulu vormis.

Euroopa rahvaste laulukultuur oli ammust ajast seotud võrdselt nii soolo- kui ka koorilaulu traditsioonidega. Kuid Läänes arenes rahva koorilaululooming peamiselt kui unisoonne (või oktaavilis-unisoonne) laulmine. Teisiti oli lugu idaslaavi maades. Kõrvuti unisoonse koorilauluga levis venelaste, ukrainlaste ja valgevenelaste hulgas laial-

daselt ka mitmehäälne, polüfooniline «kaashäälne» laulmine.

Idaslaavi maade mitmehäälse laulmise traditsioon on suuline ja kuulub kõige laiematele rahvahulkadele. Vene ja ukraina mitmehäälse laulmise iseloomu määrab sügavalt demokraatlik «artelliline» laulmisviis — laulumeloodia vaba arendamine üheaegselt terve rühma osavate rahvalaulikute poolt.

Omapärased mitmehäälse rahvaliku koorilaulu vormid on iseloomulikud ka mõnede Põhja-Kaukaasia (adõgeelased, kabardiinid ja põhja-osseedid) ja eriti Gruusia rahvaste laululoomingule.

K o o r i k s nimetatakse nii vokaalteost, mille kannavad ette mitu lauljat, kui ka laulukollektiivi ennast. Koor võib koosneda väikesest lauljate rühmast, kuid võib osutuda ka grandioosseks esinejate kollektiiviks. Inimhäälte loomuliku registrilise ning tämbrilise erinevuse alusel jagunevad koorid ü h e l i i g i l i s t e k s (mees-, nais- ja lastekoorid) ja s e g a k o o r i d e k s. Kooriteosed võivad olla unisoonsed või mitmehäälsed, polüfoonilise või homofoonilis-harmoonilise laadiga, nendega võib kaasneda ka instrumentaalsaade. Saateta, puhtvokaalset koori nimetatakse «kooriks *a cappella*». Mõned koorid ja koorilaulud algavad ühehäälse algussoologa — eeslauluga.

Arvukate olustikuliste koorižanride hulgas on oma ühiskondliku tähenduse poolest üks tähtsamaid hümn.

H ü m n (kreeka keelest — «kiitma, ülistama») on ülev pidulik kiidulaul, peamiselt koorilaul. Vana-kreeka hümnid olid ülistuslaulud jumalate ja kangelaslike sõjameeste auks.

XVIII ja XIX sajandil omandavad suure ühiskondliku tähtsuse rahvuslikud patriootilised riigihümnid. Nende kõrval levivad Euroopa linnades laialdaselt mitmesuguste korporatsioonide — üliõpilaste, käsitööliste, jahimeeste hümnid.

1789. aasta Prantsuse kodanliku revolutsiooni epohhil luuakse esimesed revolutsioonilised rahvahümnid. Üle kogu Euroopa levib «Marseljees» — prantsuse revolutsiooniline võitlushümn, mille helide saatel asusid 1792. aastal Marseille'st teele vabatahtlike pataljonid. Pärast Pariisi Kommuuni omandas rahvusvahelise revolutsioonilise hümni tähtsuse «Internatsionaal» (prantsuse poeedi-kommunaari E. Pottier' sõnad ja Lille'i linnast pärineva töö-

lise, puunikerdaja P. Degeyter' meloodia). Paljude aastakümnete jooksul on see hümn olnud revolutsioonilise proletariaadi võitluslipuks. Alates 1917. aastast oli «Internatsionaal» Nõukogude Liidu hümniks, 1944. aastast peale on ta aga meie Kommunistliku Partei hümniks.

Hümni meloodika põhineb harilikult kõige tavalisematel ja kergesti mõistetavatel intonatsioonidel. Seetõttu jäävad hümnide viisid laiadele rahvahulkadele kergesti meelde. Tavaliselt erinevad hümnide viisid enamikust olustikulistest rahvalauludest ulatuslikuma meloodilise arengu ja arendatuma vormi poolest. Erakordselt suure kunstilise mõjuga on vene revolutsioonilised, aga ka kaasaegsed nõukogude laulud-hümnid. Nende muusikaline sisu annab edasi meie rahva vankumatult mehist loomust, tema võitlus- ja võidutahet. Meloodiliste kontuuride (need põhinevad sageli energilistel fanfaarsetel intonatsioonidel) lihtsus ja reljeefsus ning ühtlasi ka tahteline suunitlus, täpne, ühtlane marsirütmika, ülesehituse selgus ja loogilisus — need on parimate vene revolutsiooniliste hümnide ja poliitiliste massilaulude («Julgesti, sõbrad, ja vapralt», «Ilm ägab, pisarad tal laugel», «Varšavjanka», «Julgesti, vennad, nüüd tööle») iseloomulikud jooned. Erakordselt suur on meie päevil «Nõukogude Liidu hümni» (A. V. Aleksandrovi muusika) ühiskondlik-poliitiline tähtsus.

Väljaspool meie maa piire on saanud laialdaselt tuntuks A. Novikovi «Demokraatliku noorsoo hümn» ja V. Muradeli «Rahvusvahelise Üliõpilaste Liidu hümn».

Poliitilise massilaulu ja hümni ühiskondlikku osatähtsust väljendavad tabavalt Majakovski tuntud read:

Ja laulud
ja värss —
mürsk ja lipp need on meile.
Ja lauljate hääl
klassi tõsta saab.
Ja see,
kes siin täna
meid kuulab leigelt,
me vastane ta!

(Tõlkinud E. Kumar)

Sarnaselt massilistele rahvakooridele on enamasti ka klassikalise muusika kooriteosed oma sisult sügavalt demokraatlikud.

Koorimuusikat iseloomustab eelkõige suurte kollektiivide, rahvahulkade elamuste kehastamine. Niisugused on grandioossed rahvakoorid Händeli heroilistes koorioratooriumides ja Glucki ooperites ning paljude vene heliloojate — Glinka, Serovi, Borodini, Mussorgski, Rimski-Korsakovi, Tanejevi monumentaalsetes eepilistes ooperites. Beethoveni IX sümfoonia kuulsa koorifinaali (Schilleri oodi «Rõõmule» sõnadele) sisu maalib pildi miljoniliste rahvahulkade ülevast juubeldusest («Kaelustage üksteist, miljonid»).

Kooris sulab iga laulja hääl ühtses võimsas helitulvas ning allutab oma individuaalsuse üldisele muusikalisele ideele. Ühtlasi võtab iga koorilaulja (eriti rahvakoorides) aktiivselt osa koorivormi loomisest. On tähelepandav, et koorikompositsioonid oma muusikalis-poeetilise sisu ja temaatika poolest tunduvalt erinevad vokaalsetest sooložanridest. Kooriteoseid iseloomustab isiklike, subjektiivsete elamuste puudumine. Ka meloodika erineb märgatavalt soolomeloodikast oma täpsema rütmi ja lihtsama ning selgema meloodilise laadiga.

Ulatuselt, esituslaadi mitmekesisuselt (polüfooniline, homofoonilis-harmooniline ja segastiil) ja vormidelt on klassikalised koorid ääretult mitmepalgelised. Esmajärjekorras tuleb mainida stroofilist (salmidest koosnevat) refrääniga koorilaulu, mis on iseloomulik massi- ja rahvalauludele, seejärel variatsioonilist stroofilist vormi (eriti tüüpiline vene klassikute kooridele) ja kolmeosalist vormi. Monumentaalsetes koorikompositsioonides kasutatakse kõige enam fuugat.

Kooriteos võib kujutada endast iseseisvat kompositsiooni või olla suure muusikalis-dramaatilise vormi (kantaadi, oratooriumi või ooperi) koostisosaks.

XIX sajandil tekib traditsioon viia ka suurtesse sümfoonilistesse teostesse sisse koor (Beethoveni IX sümfoonia, Berliozi «Leina- ja triumfisümfoonia», Rimski-Korsakovi prelüüd-kantaat «Homerosest», Skrjabini I sümfoonia; meie päevil — J. Šaporini sümfoonia-kantaat «Kulikovo väljal»).

*

Laia meloodilisusega koori- ja soololaulude kõrval on vokaalmuusikat tähtsaimaks liigiks ka mitmesugused muusikalise deklamatsiooni, retsitatiivi vormid.

Retsitatiiv (ladinakeelsest sõnast *recitare* — jutustama) on muusikaline deklamatsioon, mis kujutab endast midagi kõne ja laulu vahepealset, otsekui poollaulvat kõnet. Nagu juba mainitud, on retsitatiivne-deklamatsiooniline laad omane paljude maade rahvaloomingu mitmesugustele žanridele. Muusikalise deklamatsiooni elemendid on omased paljudele eepilistele rahvaloomingu žanridele; nende hulka kuuluvad põhja-vene «staarinad» (bõliinad), ukraina duumad, kirgiisi kangelaseepos «Manass» ja teised.

Retsitatiivsete vormide laialdane levik professionaalses muusikas on otseselt seotud ooperi tekkimisega XVI ja XVII sajandi vahetusel.

Klassikalise muusika retsitatiivsed vormid on erakordselt mitmekesised — alates deklamatsioonilisel alusel põhinevatest ulatuslikult arendatud meloodilistest episoodidest kuni olustikulise realistliku kiirkõneni. Mõned retsitatiivi tüübid, mis põhinevad kõneintonatsioonide reprodutseerimisel, lähenevad tavalisele kõnekeelele. Sellist liiki retsitatiivide iseloomulikuks jooneks on see, et neis puudub teatud kindel rütm (retsitatiiv esitatakse tavaliselt küllaltki vabas rütmis) ja selge meloodiline kujundus. Niisugust tüüpi retsitatiivis vastab igale silbile vaid üks heli. Vastandina laulule, romansile ja aariale, mis on alati seotud luuletekstiga, luuakse ooperiretsitatiivid sageli ka proosatekstidele. Pole juhuslik, et ooperiretsitatiivi (eriti niinimetatud «kuiva» retsitatiivi XVIII sajandi itaalia oopereis) nimetati mõnikord «muusika proosaks».

Täielikult kõneintonatsioonide reprodutseerimisel põhinevatest retsitatiividest erinevad tunduval määral mitmesugused meloodilise deklamatsiooni liigid. XVII—XVIII sajandi ooperis nimetati sellist meloodilist retsitatiivi «akompaneeritud» retsitatiiviks, sest seda esitati kogu orkestri saatel (mitte aga ainult katkendlike klavessiiniakordide saatel, nagu «kuiva» retsitatiivi), kindlas tempos ja taktimõõdus. Juhtiv osa vene klassikalise ooperi retsitatiivsetes episoodides kuulub Glinka ajast alates väljendusrikkale meloodilisele deklamatsioonile.

*

Romanss on väike vokaalne instrumentaalsaatega sooloteos, mis sageli sarnaneb lauluga. Laul ja romanss puutuvad mõnikord niivõrd lähedalt kokku, et igakord pole võimalik neid mõisteid täpselt eraldada. Real juhtudel tuleb seepärast kõnelda «laulust-romansist», eriti siis, kui on tegemist strofilise (salmilise) vormiga, mis oma olemuselt on lauluvorm.

Termin «romanss» on hispaania päritoluga; esialgselt tähendas see rahvalikku laulu tavalises hispaania kõnekeeles (mis oli vastandatud professionaalsete heliloojate keerukatele lauludele «õpetatud» ladina keeles). XVI sajandi algul kinnitus Hispaanias nimetus «romanss» strofilise (salmilise) vormiga ja refrääniga soololaulule instrumentaalse, peamiselt kitarrisaatega.

XVIII sajandil saab termin «romanss» üldeuroopaliku leviku osaliseks ning seda kasutatakse esialgu sentimentaalse (tundelise) linnalaulu, peamiselt armastuslaulu tähistamiseks. Erilist rühma prantsuse XVIII sajandi salongiromansse, mis olid seotud idealiseeritud «karjasetemaatikaga», nimetati «pastoraalideks» ehk «beržerettideks». Sellist liiki romansi stiliseeringuks on populaarne Prilepa ja Milovzori duett «Mu armas sõbrake» intermeediumist «Karjusneiu siirus» Tšaikovski ooperis «Padaemand».

XIX sajandil, linna demokraatliku laululüürika õitsengu epohhil, muutub romanss üheks juhtivamaks ning armastatumaks žanriks heliloojate loomingus. Pole juhuslik, et neil aastail saavutab vokaalne kammermuusika, eriti romansilüürika, tohutu kunstilise kõrguse. Kuid aja jooksul eralduvad romansi ja laulu žanrid teineteisest üha enam. Sageli loobuvad heliloojad strofilisest vormist ning loovad arendatumaid, sisult sügavamaid ja keerukamaid romansse (kahe- või kolmeosalises vormis, rondovormis jne.). Paljudes romanssides kaotab meloodika tihti laululisuse ja areneb deklamatsioonilisel alusel. Selles suhtes on iseloomulikud üksikud episoodid Schuberti laulu-romansilüürikas («Vares» ja «Teenäitaja» tsüklist «Talvine teekond»). Märgatavalt kasvab ka klaverisaate väljenduslik osa. Kõrvuti tüüpiliselt «kitarriliku» — akordilise või «harfiliku» — arpedžeeritud saatega, mille põhiliseks ülesandeks oli laulmise tonaalne toetamine, ilmuvad uut tüüpi keerukamad ja väljenduslikult iseseisvamad klaverisaated. Nii näiteks taotlevad vene olustiku-

lise romansi meistrid (Aljabjev, Verstovski) teadlikult saate karakteersust ja püüavad just instrumentaalpartiis edasi anda luuleteksti iseloomulikke detaile, nagu lainete kohinat, aisakella helisemist, kaarna kraaksumist, hobuse kappamist, samuti aga ka tantsurütme (boleero, valss, masurka).

Väljapaistvamateks vene olustikulise romansi meistriteks XVIII sajandi lõpul ja XIX sajandi alguses olid M. Dubjanski, I. Kozlovski, pärisorised heliloojad A. Žilin, D. Kašin, I. Rupin (Rupini); hiljem kerkivad esile A. Aljabjev, A. Varlamov, A. Guriljov, P. Bulahhov, V. Pashalov ja teised. Peaaegu kõik vene klassikalised heliloojad hiilgasid romansilüürika valdkonnas; nende hulgas Glinka, Dargomõžski, A. Rubinstein, kõik «Võimsa Rühma» heliloojad, Tšaikovski, Tanejev, Arenski, Rahmaninov.

*

Ballaad on saatega jutustavat laadi vokaalteos, mis kujutab endast väikest lüürilis-eepilist või dramaatilist poeemi.

Termin «ballaad» on rahvaliku päritoluga. Keskajal nimetati Prantsusmaal ja Itaalias «ballaadideks» koorilaule, millega kaasnes tantsuline liikumine. Hiljem kinnitus termin «ballaad» jutustava, eepilise ilmega lauludele. Eriti laialdaselt levisid eepilised ballaadid Inglismaal (ballaadid rahvakangelasest Robin Hoodist, imeilusast Rosamundest). Kirjandusliku ballaadi õitseng XVIII sajandi lõpu ja XIX sajandi alguse poeesias (Schiller, Goethe) oli põhjuseks, miks selle žanri vastu tundsid erilist huvi mitmed heliloojad (Loewe, Schubert, Schumann), seda enam, et ka rahvaballaadid olid orgaaniliselt seotud muusikaga.

XIX sajandil tungib ballaad ooperisse: heliloojad kasutavad seda jutustavat vormi selleks, et pühendada kuulajat dramaatilisse tegevusse, et jutustada lakoonilises ning väljendusrikkas vormis eelnevatest sündmustest.

Ooperiballaad on tavaliselt dramaturgiliselt tähtsaks momendiks, just nagu dramaatilise tegevuse lähtepunktiks. Ballaadi sellist tõlgitsust kohtame näiteks järgmistes ooperites: Boieldieu' «Valge daam», Wagneri «Lendav hollandlane», Verstovski «Pan Tvardovski» ja «Vadim», Glinka «Ruslan ja Ludmilla», Cui «William Radcliffe»,

Tšaikovski «Padaemand». Verstovski ooperis «Askoldi haud» vastab Toropka kuulsa ballaadi «Slavjanski linna lähedal» esitamisele üks tegevuse arengu sõlmpunkte: röövimise stseen.

Ballaadide sisu on tavaliselt seotud mingite ebatavaliste juhtumitega (jutustustega kangelastegudest, kahevõitlustest, röövimistest, muinasjutulis-fantastilistest sündmustest), enamalt jaolt sünge, romantilise värvinguga. Algselt olid ballaadid peamiselt stroofilised (salmilised). Alates Schubertist omandab muusikaliteratuuris kindla koha uus ballaaditüüp, mis ei põhine enam stroofilisel kordusel, vaid katkematul «läbival» muusikalisel arendusel. Sellist liiki ballaadides on dramaatilise tegevuse arengu aluseks üksteisega vahelduvate eredalt kontrastsete episoodide vastandamine. Saatele on omane suur väljendusrikkus — sageli reprodutseerib ta konkreetseid poeetilise teksti kujundeid (hobuse kappamist, lainete kohinat). Ballaadi vokaalpartiis kasutatakse laialdaselt retsitatiivseid episoode. Niisugune on näiteks Schuberti ballaad «Metshaldjas», Finni ballaad Glinka ooperist «Ruslan ja Ludmilla» (karjala-soome rahvalaulu teemale).

XIX sajandi esimesel poolel on ballaad ka vene muusikas üks armastatumaid vokaalvorme. Kuid sageli nimetasid vene heliloojad oma üsna tüüpilisi ballaaditeoseid «fantaasiateks» (Glinka — «Õine vägede ülevaatus», «Seisa, ustav kiire ratsu») või «kantaatideks» (Verstovski «Must sall» Puškini sõnadele).

Rea õnnestunud ballaade on loonud nõukogude heliloojad: Vassiljev-Buglai «Ballaad tapetud punaarmeelasest», V. Belõi «Ballaad kapten Gastellost» (V. Vinnikovi sõnad). Ballaadi kasutatakse ka monumentaalsetes dramaatilistes teostes («Vägilase ballaad» J. Šaporini sümfoonia-kantaadis «Kulikovo väljal»; ballaad partisanidest sama autori oratooriumis «Jutustus võitlusest vene maa eest»).

*

Aaria on arendatud terviklik vokaalpala soolohäälele orkestri saatel. Aaria võib olla iseseisvaks kontserteoseks või muusikalis-dramaatilise teose — ooperi, oratooriumi, kantaadi — osaks. Enamik klassikalisi aariaid on seotud draamamuusikaga.

Oma esialgses tähenduses (prantsuse ja itaalia keeles) märkis sõna «aaria» laulu. Ooperi arengu algaastail oli aarial sageli stroofiline lauluvorm. Kuid aja jooksul omandas ooperiaaria arendatuma ja keerukama vormi ning lakkas sarnanemast lauluga. Vokaalsetest kammerteostest ja laulust erineb aaria tavaliselt suurema ulatuse, diapasooni suurema laiuse poolest, tihti ka vokaalpartii suurema keerukuse, isegi virtuoossuse poolest ja lõpuks orkestrisaate olemasolu poolest.

Sisult ja poeetilistelt kujunditelt on klassikalised aariad ääretult mitmekesised. Nad võivad olla seotud sügavate dramaatiliste elamustega või lüüriliste armastustunnetega, heroiliste puhangute ja püüdlustega, tõsiste filosoofiliste mõtisklustega, mõtetega kodumaa saatusest, surmast (Sussanini ja Ruslani aariad Glinka ooperites), neist võime leida ülevat eepilisust, lüürilist loodusevaatlust, aga ka koomilisi situatsioone (Farlafi aaria Glinka ooperis «Ruslan ja Ludmilla»).

Niisama mitmekesised on klassikalised aariad ka vokaalpartii esituslaadilt. Klassikute teostes võib kohata lihtsaid laululaadseid, laiu kantileenseid, deklamatsioonilisi, hiilgavalt bravuurseid, mõnikord koloratuurseid aariaid, mille aluseks on lavakuju avamine inimhääle virtuoossete tehniliste vahenditega ning mis on küllastatud instrumentaalset tüüpi kaunistuste ja passaažidega.

Aariale on eriti tüüpiline kolmeosalisus (mis sageli põhineb aeglase laululise osa vastandamisel kiirele, bravuursele osale), variatsiooniline või rondotaoline ehitus. Harvemini võib kohata sonaadivormi. Klassikalises muusikas on laialdaselt levinud aaria aeglase retsitatiivse (või «arioosse») sissejuhatusega, mis läheb vahetult üle laululiseks, «kantileenseks» lüüriliseks osaks. Sellist tüüpi aaria lõpeb hiilgavalt bravuurse või heroilis-dramaatilise iseloomuga arendatud finaalse *allegroga*. Sellist kompositsiooni kohtame Ruslani suures aarias «Oo, rohtund väli, kes su pinnale küll surnuluid on külvand» Glinka ooperis; selle kiire osa (mida tavaliselt esitatakse kärbetega, lühendatult) on seotud sonaadivormiga.

Arioosoks nimetatakse suuremas muusikalis-dramaatilises teoses — ooperis, oratooriumis — esinevat kompositsiooni soolohäälele orkestri saatel. Ariooso võib kujutada endast arendatud terviklikku meloodilist (tonaalselt kujundatud) soolot. Ühtlasi seostub ariooso mõiste

tihti võrdlemisi väikeste laululis-deklamatsiooniliste episoodidega (mis pole alati tonaalselt kujundatud) mingi ulatusliku retsitatiivse episoodi või siis aaria aeglase retsitatiivse sissejuhatuse piirides.

Arioosole on iseloomulik eriline meloodiline laad, mis kujutab endast teatud vaheastet laulu tüüpi meloodia ja meloodilise retsitatiivi vahel. Geniaalne deklamatsiooniliste meloodiavormide looja Mussorgski iseloomustas ooperi «Hovanštšina» komponeerimise ajal ilmekalt ariooso omadusi: «Töötades inimkõne kallal jõudsin ma lõpuks selle kõne poolt loodud meloodiani, retsitatiivi kehastamiseni meloodias... Ma tahaksin seda nimetada mõtestatud, õigustatud meloodiaks.»

Ariooso iseloomulikumad näited on: Ruslani suure aaria «Oo, rohtund väli, kes su pinnale küll surnuluid on külvand» aeglane sissejuhatav osa Glinka ooperis, Boriss Godunovi ariooso «Nii kurb mu meel» Mussorgski ooperis, arvukad arioosod Tšaikovski ooperites (Lenski ariooso «Teid ma armastan» ooperist «Jevgeni Onegin», Kumaa mõlemad arioosod ooperist «Võlur», Liisa ariooso ooperist «Padaemand»).

Ariett on väike lihtsa ehitusega aaria, mis läheneb laulule või romansile.

*

Kavatiin on üks ooperiaaria liike. Erinevatel ajalooetappidel on seda terminit mõistetud erinevalt. Alates XVII sajandist peaaegu kuni XIX sajandi keskpaigani tähendas kavatiin omapärast «lavaletulekuaariat», ühe peategelase esimest soolot.[76] Kui laulja ooperi tegevuse käigus esitas kaks ulatuslikku soolot, siis esimest neist (sageli saatis see tema lavaletulekut) nimetati traditsiooni põhjal kavatiiniks ja alles teist soolot — aariaks, ehkki tihtipeale ei olnud kummagi kompositsiooni vahel tegelikult olulist erinevust. Klassikalise kavatiini — kangelase esimese etteaste — iseloomulikuks jooneks on intonatsioonilise karakteristika väljendusrikkus ja tabavus. Kavatiini käsitus «lavaletuleku» soolonumbrina on tüüpiline Glinka mõlemale ooperile. Selles suhtes on iseloomu-

[76] Itaalia «suures» õukonnaooperis XVIII sajandil, selle žanri languse ajajärgul, loodi kavatiine sageli lauljate-virtuooside tellimusel. Selleaegsed kavatiinid olid tüüpilised «vahenumbrid», mis polnud seotud dramaatilise tegevuse mõttega.

lik Ludmilla kavatiin Glinka ooperis «Ruslan ja Ludmilla» oma ulatuslikult arendatud meloodiliste kontuuridega, keeruka koloratuurpartiiga ning aeglase ja kiire liikumise vaheldumisega. Need jooned on tüüpilised arendatud klassikalisele aariale.

XIX sajandil minetab termin «kavatiin» järk-järgult oma esialgse — «lavaletulekuaaria» — tähenduse. Nii esitab näiteks Rossini ooperi «Tancred» peakangelane tervelt kolm kavatiini.

Uues käsituses hakkas kavatiin tähistama meloodilist lüürilist, sageli laulutaolist aariat, millel puuduvad eredad dramaatilised kontrastid ja tempo vahelduvus ning mida iseloomustab mõõdukas või aeglane liikumine. Selline on vürsti kavatiin «Ma vangina neil nukrail kallastel» Dargomõžski ooperis «Näkineid», Berendei kavatiin Rimski-Korsakovi «Lumivalgekeses», Vladimiri laululisromansilik kavatiin Borodini ooperis «Vürst Igor», Halka kavatiin Moniuszko samanimelises ooperis, Fausti kavatiin Gounod' ooperis.

*

Vokaliis on üks vokaalse etüüdi liike, mingil täishäälikul (tavaliselt häälikul «a») lauldav sõnadeta vokaalpala. XVIII ja XIX sajandil lõid lauluõpetajad õppeotstarbel vokaliise. Neil ei olnud tavaliselt kunstilist tähtsust.

Uus sõna selle žanri arendamisel kuulub Rahmaninovile, kelle kuulsas «Vokaliisis» on väljendusrikas kantileen ühendatud hääleparti omapärase instrumentaalse virtuoosse tõlgendusega. Grandioosseks vokaliisiks on R. Glieri kontsert koloratuursopranile orkestri saatel (ilma tekstita).

Vokaalansambel on üks vokaalse kammermuusika liike ja, teisest küljest, tähtis muusikalis-dramaatilise teose, esmajärjekorras ooperi koostisosa. Ansamblit kahele häälele nimetatakse duetiks, kolmele — trioks ehk tertsetiks, neljale — kvartetiks, viiele — kvintetiks, kuuele — sekstetiks. Instrumentaalsete saatehäälte hulka seejuures arvesse ei võeta. Lüürilist laadi vokaalsed kammeransamblid on lähedased sooložanridele (laulule, romansile). Dramatiseeritud tüüpi ansamblitest tuleb üksikasjaliselt juttu peatükis, mis on pühendatud ooperile.

TANTSUMUUSIKA. VANAAEGNE TANTSUSÜIT

Tantsud ja rahvatantsud on plastilise kunsti (koreograafia) ala, kus mõtteid, ideid ja tundeid väljendatakse plastiliste kujundite kaudu, mis on seotud inimkeha rütmiliselt organiseeritud liigutustega, žestikulatsiooniga, miimikaga. Iidsetest aegadest peale on rahvatantsu ja tantsuga kaasnenud instrumentaalne muusikaline saade ja laul. Rahvalike tantsulaulude ja pillilugude alusel on loodud palju väljapaistvaid klassikalisi muusikateoseid.

Tantsumuusika hulka laiemas mõttes kuuluvad teosed, mis põhinevad tantsurütmidel. Iga tantsulise teose iseloomustavaks jooneks on karakteerne rütm, tüüpilise rütmifiguuri kordumine.

Tantsul on küllaldaselt selge vorm, mille määrab kindlaks tantsusammude traditsiooniline järjestus, tantsufiguuride kindel reastus, vormistatud alguse ja lõpu olemasolu.[77] Olustikuliste ja rahvalike tantsude muusikalisele saatele on üsna tüüpiline mitmesuguste kontrastsete episoodide vaheldumine kindlas tavapärases järjestuses.

Nagu laul, nii on ka rahvatantsud vahetult seotud olustikuga ning moodustavad peaaegu iga rahvusliku kultuuri ühe tähtsama külje. Rahvatantsudes kehastub omapäraselt iga rahva ettekujutus inimese ideaalsest tüüpilisest kujust, tema neist omadustest, mida rahva teadvuses hinnatakse kui jäljendamist väärivat eeskuju. Näiteks väljendatakse vene rahvatantsudes selliseid vene iseloomu rahvuslikke omadusi, nagu jõud, mehisus, uljas südikus, osavus ning kõrvuti nendega eneseväärtustunne.

Vene rahvakoreograafia paistab silma liigutuste väga rikkaliku ning mitmekülgse plastikaga: alates rahulikust ja majesteetlikust ringmängusammust kuni meeste ulja rahvatantsu keerukate virtuoossete liigutusteni.

---

[77] Mõningate rahvaste tantsudes, vastupidi, on tegemist vaba koreograafilise improvisatsiooniga rahvuslikult omapäraste karakteersete liigutuste ja sammude alusel. Selliste tantsude muusikaline saade kujutab endast põhilise viisikatkendi vaba improvisatsioonilist varieerimist. Selline improvisatsioonilisus on omane osale vene rahvatantsudele («пляски»). Tehakse vahet kaht liiki vene rahvatantsude vahel («пляска» ja «танец»). *Toim.*

Kõrvuti mitmesuguste rahvatantsudega on vene rahvakoreograafia tähtsamaks liigiks ringmäng[78]. Vene ringmäng on massiline koreograafiline või teatraalne komöödialik etendus, mida saadab eriliste ringmängulaulude laulmine.

Vanaaegsetes ringmängulauludes (eriti põhjapoolsetes piirkondades) domineeris aeglane majesteetlik liikumine (taktimõõdud $^3/_2$, $^6/_4$, $^7/_4$, $^5/_4$, samuti ka segataktimõõdud). Sellise ringmängu väärikas sujuv samm vastas üldjoontes laialt hargnevale laulumeloodiale.

Moskva oblasti ümbruses ja sellest lõuna pool võib kõrvuti aeglaste ja sujuvate ringmängudega üha sagedamini kohata ka elavamat ning rütmiliselt täpsemat ringmängusammu, millega kaasnevad tantsisklemine ja jalapõrutused ning mis läheb mõnedes paikkondades vahetult üle tantsuks.

Vene rahvatantsu, samuti nagu ringmängugi, saadab laul. Enamikule vene tantsulauludele on iseloomulik kiire tempo (sageli liikumise järkjärguline kiirenemine lõpupoole) ja selge, terav rütm, mida rõhutatakse hüüetega, käteplaksutamisega, jalapõrutusega. Vene tantsulaulude viisidele on tavaliselt iseloomulik taktimõõt $^2/_4$ (harvemini $^3/_4$), kuid üksikud meloodilised fraasid koosnevad taktide rühmitustest -- peamiselt paarituarvulistest. Kõige sagedamini liigendub rahvatantsuviis kolmtaktideks («Põllu serval kaseke seisis») või kuustaktideks («Kamaarinskaja»), pisut harvemini — nelitaktideks («Oo, mu kallis kodumaja», «Baarõnja»).

Ühtede ja samade rahvatantsuviiside ja -laulude saatel esitatakse erinevates Vene maakohtades kõige erinevamaid tantse — soolo-, paaris- ja massirahvatantse. Peale selle erinesid vanasti liikumislaadilt üsna tugevasti ühelt poolt neidude ning naiste sujuvad tantsud ja teiselt poolt — meeste uljad tantsud.

Vene vanaaegne naistc ning neidude tants on väärikas, range, tagasihoidlik, kõige sagedamini esineb siin libisemist väikeste sammudega, mõnikord kerget hüplemist ühel kohal. Neiu «liugleb luigena», peaaegu märkamatult astudes ühelt jalalt teisele, või jälle libiseb, tõstmata jalgu põrandalt. Seejuures on erakordselt väljen-

[78] «Ringmäng» on vene keeles «хоровод», rahvas hääldab ka «карагод», «каравод». *Tõlk.*

dusrikas näo hingestatud miimika ja käte ilus plastika, mis rõhutab tantsija gratsioosset naiselikkust ning enesevääri-kustunnet. Vene naistetantsule on iseloomulik ka ühetasane kiire katkendlik samm (nn. «дробь»).

Sujuvale ning tagasihoidlikule vene naistetantsule võib vastandada elava, hoogsa ning ulja, «hüpakute» ja «kükk-sammudega» meestetantsu selle järskude, tugevate liigutustega, virtuoosse jalgade tehnikaga, mis avab piiramatud võimalused «vempudele» kui isikliku individuaalse loomingu väljendusele.

Vene klassikaliste ja nõukogude heliloojate teostes on laialdaselt kasutatud vene ja ukraina rahvatantsude rütme ning viise (Glinka «Kamaarinskaja», Dargomõžski «Kasatšokk», Serovi «Hopakk» ja «Zaporoožlaste tants», Mussorgski «Hopakk» ooperis «Sorotšintsõ aastalaat», Tšaikovski «Trepakk» balletis «Pähklipureja», veealuse riigi tantsud Rimski-Korsakovi ooperis «Sadko» ja samanimelises sümfoonilises pildis, rahvatantsud Tšaikovski «Jevgeni Oneginis» ja «Võluris»).

Paljudes vene klassikalistes ooperites on reprodutseeritud ka traditsioonilisi ringmänge ja rahvaetendusi. Meenutagem ringmänge «Kauneist lilledest pärg» ja «Oi, kuidas mäel sai õlut siis tehtud» Dargomõžski ooperis «Näkineid», kevadisi ringmänge «Kasvas põllul pärnake» ja «Hirssi meie külvame» Rimski-Korsakovi ooperis «Lumivalgeke», koori «Hirssi meie külvame» sama autori ooperis «Maiöö» ning ringmänge Tšaikovski «Opritšnikus».

*

Enamik euroopa olustikutantse, mida esitati XVI—XIX sajandini ühiskonna kõige erinevamates ringkondades, oli oma päritolult samuti vahetult seotud rahvatantsudega. Nende hulka kuuluvad vanaaegne sarabanda, gavott, buree, džiig, menuett ja paljud hilisemad tantsud (valss, masurka, polka). On muidugi arusaadav, et uues ühiskondlikus keskkonnas eemaldus olustikuline rahvatants enamikul juhtudel üha enam oma esialgsest kujust. Selle näiteks on paljud rahvaliku päritoluga prantsuse tantsud XVII—XVIII sajandist (menuett, gavott, buree), mis õukondlikus keskkonnas muutusid nii sisult kui ka liigutuste karakterilt.

Mitme sajandi jooksul vastandati lääne-euroopa muu-

sikakultuuris aeglastele majesteetlik-pidulikele «liuglevatele» ja «sammutantsudele» (nagu pavaana, sarabanda, passakalja, polonees) kiiremaid elava, sageli hüpleva meloodikaga «hüppetantse», mis oma päritolult olid vahetult seotud talurahvatantsudega. XVI sajandil olid sellisteks tantsudeks galjarda, saltarello, džiig (taktimõõdud $^{3}/_{8}$, $^{6}/_{8}$, $^{9}/_{8}$, $^{12}/_{8}$). Hiljem levisid laialt paaristaktimõõdulised prantsuse rahvatantsud — rigodoon, buree, tamburiin, gavott (viimase keskmiseks osaks oli «müsett» [79]). XIX sajandi kiiretest hüppetantsudest on polka ja galopp paaristaktimõõdulised, masurka aga paaritutaktimõõduline. XIX sajandi sujuv, «liuglev» tants on valss.

Mitmesuguste tantsuliigutuste («paade») iseloomulik vastandamine olustikulises traditsioonis leidis väljenduse vanaaegses tantsusüidis.

Süit (prantsuskeelsest sõnast «järg») on mitme tonaalselt ja temaatiliselt ühendatud tantsulise instrumentaalpala (mis ei ole mõeldud otseselt tantsimiseks) kontrastne järgnevus. Klassikaline tantsusüit on vanim tsükkiline (mitmeosaline) vorm. Nimetus «süit» tekkis XVII sajandi lõpul prantsuse lautokomponistide töödes [80]; samal ajal oli Itaalias ja Saksamaal käibel termin «partita». Mitmesuguste tantsude kontrastse ühendamise, tsüklisse koondamise püüe ise aga tekkis tunduvalt varem. Juba XV sajandi esimese poole lautokogumikes võib sageli kohata iseloomulikku kõrgilt aeglase, sujuvalt liugleva paaristaktimõõdulise pavaana ja elava, hüppelise tantsu — galjarda või saltarello paarisjärgnevust. Seejuures moodustas mõlema tantsu aluse üks ja sama meloodiline teema, mis pavaanas esitati paaristaktimõõdus, galjardas aga paaritus taktimõõdus. Hiljem hakati ühendama nelja ja enamatki tantsupala.

Prantsuse XVII sajandi lautosüidi põhilise kondikava moodustasid neli kõige armastatumat tantsu, mis erinesid liikumise karakterilt ja rütmilt. Tsükli avapalaks oli

---

[79] Müsett — pastoraalse iseloomuga vana prantsuse tants. Sageli ekslikult nimetatud «torupilliks» (prantsuse keeles tähendab sõna *musette* ka torupilli). *Toim.*

[80] Lauto on väga vana päritoluga näppekeelpill, mis oli eriti levinud idamaa rahvaste muusikakultuuris. XIV sajandil hakati lautot kasutama Hispaanias ja Itaalias ning ta muutus kiiresti üleeuroopaliselt levinud keelpilliks. Lautoga on tihedalt seotud renessansiajastu linnade instrumentaalmuusika. Kaasaegsed lauto erikujud on kitarr ja mandoliin.

tavaliselt allemand (saksa tants), mida iseloomustab aeglane väärikalt majesteetlik kõnnak ja rütmiline samm paaristaktimõõdus (neljaosaline taktimõõt). Sellele vastandati kiire, elavaloomulise liikumisega, peamiselt võrdsetes helivältustes kulgev paaritutaktimõõduline ($^3/_4$; $^3/_8$) prantsuse tants kurant. Allemandi ja kurandi järgnevus põhines niisiis mõõdukalt aeglase ja mõõdukalt kiire liikumise kontrastil. Edasi rütmiline ja tempoline kontrast teravnes. Järgnes sarabanda — süidi kõige aeglasem osa: sujuv ning peenutsev paaritutaktimõõduline ($^3/_4$; $^3/_2$) hispaania tants (algselt mauri päritoluga). Sarabanda olemusele on iseloomulik punkteeritud rütm, sünkoobid (teise meetrumiosa venitamine), väikesed kaunistused meloodikas, kohati raskepärane akordiline struktuur. Majesteetlikult pidulik, eleegiline, mõnikord traagilisuse varjundiga kõla lähendab sarabandat mõningatel juhtudel (samuti nagu sellega suguluses olevat tšakooni ja passakaljat) leinamarsile.

Süidi viimane osa — džiig — oli inglise päritoluga rahvalik hoogsalt kiire liikumisega paaritutaktimõõduline ($^3/_8$; $^9/_8$) hüppetants. Niisiis oli süit üles ehitatud liikumise ja tempo järkjärgulisele kiirenemisele omapärase aeglustumisega tsükli keskosas, sarabandas.

Süiti võisid kuuluda vabas järgnevuses ka kõige mitmekesisemad teised tantsud, samuti aga ka mittetantsulised palad. Sageli toodi sisse aeglane laulev sitsiliana — vanaaegne itaalia tants (taktimõõt $^6/_8$ või $^{12}/_8$) või siis aaria — selleks et vastandada aeglase tempoga laululaadset, lüüriliselt meloodilist muusikat tantsulisusele, mis valitses süidi teistes lülides. Kõrvuti aariaga asetati sarabanda ja džiigi vahele ka teised tantsud: menuett või sellega sarnanev «paspʼee»[81], prantsuse buree ja gavott, müsett, rigodoon, anglees (kontratants). Hiljem hakkas allemandile eelnema sissejuhatav prelüüd (J. S. Bachi «Inglise süidid»), mille vaba, sageli improvisatsioonilist laadi liikumine oli eredaks kontrastiks järgnevatele, rangelt kindlate rütmivormelite raamidesse asetatud tantsupaladele. J. S. Bachi orkestrisüidid algasid avamänguga, mida iseloomustas ülev massiivne kõla.

---

[81] Paspjee (pr. keeles *passe-pied*) — rahvaliku päritoluga prantsuse seltskonnatants. Taktimõõt $^3/_8$. Sarnaneb menuetiga, kuid esitatakse kiiremas tempos. *Toim.*

XVIII sajandil oli armastatuimaks tantsuks kogu Euroopas paaritutaktimõõduline (3/4) menuett (prantsuskeelsetest sõnadest *pas menu* — «lühike samm»). Menuett oli kõige elavam ja liikuvam teiste pidulike tseremoniaalsete õukonnatantsude hulgas ning oma päritolult suguluses prantsuse rahvatantsuga «branl» (Bretagne'ist). XVII sajandi lõpul muutub ta moodsaks aristokraatlikuks tantsuks. Muusikalisest küljest iseloomustavad menuetti rohked omapärased meloodiakäigud, mis annavad edasi tseremoniaalsest õukonnatantsust lahutamatuid edvistavaid kummardusi ja sujuvaid tseremoniaalseid reveransse. XVIII sajandi levinuima ning armastatuima olustikutantsuna tungib menuett süiti, seejärel sümfooniasse ja sonaati juba teisel, omapäraselt demokratiseerunud kujul (eriti Haydni teostes).

Alates XVIII sajandi teisest poolest ei kasuta eesrindlikud heliloojad enam vanaaegseid tantse, kuna need hakkavad olustikust järk-järgult kaduma (välja arvatud menuett, mis püsib XIX sajandini). Ka tantsusüit omakorda loovutab koha teistele tsüklilistele vormidele — sümfooniale ja sonaadile, mille formeerumist ta tunduvalt mõjutas. Hiljem, XIX sajandi teisel poolel, elustub süidižanr uuesti, kuid nüüd juba mitte tingimata tantsulisel alusel.[82]

XIX sajandi algusest peale muutub klassikalises ja olustikumuusikas juhtivaks tantsuvormiks v a l s s kui uus plastiliselt organiseeritud tantsuliikumine, mis printsipiaalselt erineb eelneva epohhi tantsudest. Valsi aluse moodustab sujuv, liuglev, otsekui õõtsuv, pöörlev liikumine paaritus — kolmeosalises — taktimõõdus.

«Valsi delikaatne, emotsionaalselt nõtke rütm vallutas kiiresti kogu Euroopa muusika, tungis kõikidesse žanri-

---

[82] Väärib tähelepanu, et alates XIX sajandi lõpust võib paljude heliloojate juures märgata püüet omapäraseks vanaaegsete tantsuvormide restaureerimiseks. Selles suhtes on iseloomulik Griegi süit keelpilliorkestrile «Holbergi aegadest» (süiti kuuluvad: prelüüd, sarabanda, gavott, aaria ja rigodoon). Iseloomulik on ka tendents tuua sonaat-sümfoonilisse tsüklisse passakaliat (Brahmsi III sümfoonia, Rahmaninovi kvartett). Paljudel juhtudel on selline pöördumine vanaaegsete tantsužanride poole seletatav süžeeliste ülesannetega, seosega XVII—XVIII sajandi kirjandusliku temaatikaga (Glazunovi ballett «Preiliteenija», An. Aleksandrovi muusika Scribe'i näidendile «Adrienne Lecouvrier») või stiliseerimispüüetega (gavott S. Prokofjevi «Klassikalisest sümfooniast»).

desse. Valss kui rütm oli üks rikastatud rütmitaju väljendusi ja selle aluseks olid teist laadi tunded, mis asendasid feodaal-õukondliku rituaali liigutuste ja pooside pedantsuse ning tardumuse. Valsi rütmi — uute emotsionaalsete tunnete väljenduse plastilise kunsti alal... sünnitas euroopa suurlinna elavnev ja üha enam demokratiseeruv tänavaelu.»[83]

Valsi eelkäijateks on austria rahvatants «lendler», mis on pärit Landli provintsist (Tirooli ja Steiermarki lähikonnas), ilmselt valsitaoline «steiern» (steiermarki talupojatants), poola kujavjakk ja tšehhi furiant (iseloomulike kaheosaliste rütmilöökidega kolmeosalises liikumises).

Ooperi «Don Juan» esimese vaatuse ulatuslikult arendatud finaalis, mis kujutab ballistseeni, reprodutseerib Mozart talle omase tähelepanelikkusega kolme oma ajastule kõige iseloomulikuma, erineva liikumise ja rütmiga tantsu üheaegse esitamise. Samal ajal kui suurilma seltskonna esindajad eesotsas donna Anna ja don Ottavioga väärikalt tantsivad aristokraatlikku menuetti, tantsib saali teises otsas Don Juan lihtsameelse külatüdruku Zerlinaga hoogsalt lõbusat kaheosalises taktimõõdus kontratantsu. Sealsamas keerutab teener Leporello külapoiss Masettoga vahetult lavale asetatud väikese orkestri helide saatel kiiret valssi — XVIII sajandi lõpu Viini armastatuimat demokraatlikku tantsu.

Valsi rütmi on selgesti tunda juba mõnedes Haydni sümfooniates; tema menuetid arenevad sageli rahvaliku «lendleri» valsitaolise rütmi alusel.

Olustikulisi rahvalikku laadi meloodikaga viini valsse kirjutas juba Mozart; hulgaliselt lõi neid Franz Schubert, kes alatasa improviseeris valsse ja lendlereid sõbralikel kodustel koosviibimistel vahetult tantsude ajal. Olustikulise valsi silmapaistvad meistrid olid J. Lanner (1801—1843), Johann Strauss-vanem (1804—1849) ja eriti viimase poeg — Johann Strauss-noorem (1825—1899), kes kirjutas 447 valssi, millest paljud on laialdaselt populaarsed ka meie päevil.

Huvitav on Weberi kontsertpala klaverile «Kutse tantsule» (1819), kus valsi rütmi alusel hargneb programmiline olustikustseenike. Suurepärase seeria valsse lõi Cho-

---

[83] Игорь Глебов. Памяти П. И. Чайковского, М.—Л., 1940, стр. 16.

pin, kes esmakordselt tõi sellesse žanrisse tüüpiliselt slaavipärase meloodiliste kontuuride pehmuse. Enamik Chopini intiimset lüürilist laadi valsse kujutab endast, sarnaselt tema masurkadele, teatud liiki lüürilisi lühipoeeme; mõned neist on aga suurepärased kontsertpalad.

Rea poeesiaküllaseid poeeme valsi vormis on kirjutanud Liszt. Nende hulka kuuluvad «Valss-eksprompt», «Unustatud valsid» ja kolm «Mefisto-valssi», milledest on eriti huvitav kuulus «Mefisto-valss» ehk «Tants külakõrtsis» (tuntud orkestri- ja klaverivariandis) Lenau «Fausti» ühe episoodi süžeele. Neilsamadel aastatel toovad Schubert ja Berlioz esmakordselt valsi sümfooniasse (Schuberti sümfoonia *Do-mažoor,* Berliozi «Fantastiline sümfoonia» ja «Romeo ja Julia»).

XIX sajandi algusest peale muutub valss Venemaal kiiresti armastatuimaks olustikuliseks tantsuks, mis on orgaaniliselt seotud noore vene muusikakultuuriga. Vene valsid nende omapärase, tõeliselt rahvaliku meloodikaga on algupärane rahvuslik nähtus, mis on tekkinud kodumaisel pinnal. Äärmiselt iseloomulik on näiteks see, et vene heliloojad on kirjutanud valsitaolisi teoseid viieosalise — spetsiifiliselt venepärase meetrumi alusel (Tšaikovski VI sümfoonia teine osa ja tema valss klaverile op. 72 nr. 16).

Valsirütmi alusel on loodud paljud vene romansid, sealhulgas ka sellised meistriteosed nagu Tšaikovski «Kesk hooküllast balli», ja samuti uut tüüpi, üldrahvaliku populaarsusega vene linnarahvalaulud oma laia hingusega, selge, plastilise südamliku meloodikaga («Kui maru tormab troika uljalt»).

Glinka «Valss-fantaasias» omandab armastatud olustikuline tants esmakordselt sümfoonilise muusika ajaloos ulatuslikult arendatud, tõeliselt sümfoonilisest hingusest küllastatud poeemi tähenduse.

Vene heliloojaist oli suurimaks valsimeistriks Tšaikovski, kes lõi valsirütmika alusel palju tõelisi meistriteoseid. Küllaldane on meenutada tema valsse ballettidest «Luikede järv», «Uinuv kaunitar» ja «Pähklipureja», ooperist «Jevgeni Onegin», «Serenaadist keelpilliorkestrile». Tšaikovski sanktsioneerib lõplikult valsi sonaat-sümfoonilise tsükli iseseisva osana (III, V ja VI sümfoonia). Paljudel tema lüürilistel teemadel, eriti IV sümfoonia esimese osa mõlemal peateemal, on valsitaoline ilme. B. As-

safjev väitis õigesti, et «Tšaikovski loomingus lakkab valss olemast žanrivalss. Ta muutub karakteri valsiks, mõtte valsiks, kujundi valsiks».

Spetsiifilisele vene valsilikkusele omast iseloomulikku rütmi ja meloodilisi iseärasusi kasutatakse laialdaselt kaasaegses nõukogude estraadi- ja massilaulus (Blanteri valsilaul «Rindeäärses metsas», Solovjov-Sedoi laulud).

*

XVIII sajandi lõpu ja XIX sajandi Euroopa armastatuimate olustikutantsude hulka kuuluvad kontratants, kadrill ehk ekossees — elavad «sammutantsud» $^2/_4$ taktimõõdus. Paaristaktimõõdulised kiired «hüppetantsud» on polka ja galopp; paaritutaktimõõduline (taktimõõt $^3/_4$) — masurka.

Kontratants («külatants») on demokraatlik olustikutants, mis oli Inglismaal levinud juba XVI sajandil; mõned selle tantsu figuurid taaselustavad ringmänguliikumise — ring- ja ahelliikumise (liikumine «hanereas») traditsiooni.

XVIII sajandi esimesel poolel levis kontratants üle kogu Euroopa; «angleesi» (inglise tants) nime all tungis ta ka vanaaegsesse süiti. On iseloomulik, et üks 1789. aasta Prantsuse revolutsiooni epohhi levinumaid massilaule («Ça ira») tekkis ühest tolle aja populaarsemast kontratantsumeloodiast. Taolised elavad paaristaktimõõdulised «sammutantsud» on lansjee, kadrill, kotiljon, samuti ka šoti ekossees. Meie päevil on kadrilli nimetuse saanud üks nõukogude kolhoosiküla kõige armastatuimaid ning mitmesuguste kohalike (ringmängu alusel arenenud) variantidega massitantse.

1825. aasta paiku levivad üle kogu Euroopa hoogsalt kiire galopp ja tšehhi polka (tšehhikeelsest sõnast «pool») — elav «hüppetants», milles põhisammudena esinevad poolsammud.[84]

Meie päevil on polka üks nõukogude kolhoosiküla armastatumaid massitantse. Tõeliselt kunstipäraseid ning rahvuslikult iselaadseid polkasid (sageli koos lauluteksiga) on loonud kolhooside kunstilisest isetegevusest osa-

[84] Näited: Mozarti ja Schuberti kontratantsud; Beethoveni, Schuberti, Chopini ekosseesid; Glinka, Smetana, Balakirevi, Tšaikovski polkad; Rahmaninovi «Itaalia polka»; Schuberti galopp; Bizet' galopp (süit «Laste mängud» orkestrile).

võtjad (eriti lõõtspillimängijad) vene, ukraina ja valgevene külades.

Masurka on mõõdukalt kiire, kolmeosalises meetrumis poola rahvuslik «hüppetants». Selle iseloomulikud rütmilised iseärasused on tugeva taktiosa osastamine ja rütmiaktsentide kapriisne muutlikkus. Masurkast kui poola rahvatantsust kirjutas F. Liszt järgmist: «Poolas... ei ole masurka mitte ainult tants, ta on üks rahvusliku poeemi liike, mille eesmärgiks on... edasi anda patriootiliste tunnete leeki rahvameloodia katte all. Paljud neist lauludest kannavad sõjamehe, kangelase nime.» [85]

Masurka väljapaistva koha maailma muusikakultuuris määrab esijoones selle tantsu tähtsus Chopini loomingus (kes on loonud 56 masurkat klaverile, kõnelemata masurkarütmidest tema teistes teostes — lauludes, poloneesides) ja samuti vene heliloojate: Glinka, Balakirevi, Glazunovi, Ljadovi, Tšaikovski ja Skrjabini loomingus.

Chopini masurkad põhinevad kolme eriilmelise poola rahvatantsu — masuuri, obeereki ja valsitaolise kujavjaki rütmi kunstilisel ümberkujundamisel. Paljud Chopini masurkad on ehtsad rahva elust-olust võetud žanristseenid, mille arengu aluseks on rahvalik tantsulisus ja milles on järele aimatud rahvapillide (torupilli, külakontrabassi) kõla. Tunduv osa Chopini masurkadest on lüürilist laadi; mõned neist kujutavad endast lühikesi, kuid sügavalt emotsionaalseid, psühholoogiliselt küllastatud poeeme.

Mõnedes vene ooperites arenevad iseloomuliku masurkarütmi taustal sügavalt sisukad dramaatilised stseenid, mis sageli on «sõlmedeks» dramaatilise tegevuse arengus. Niisugune on vandenõu stseen Glinka ooperi «Ivan Sussanin» teises vaatuses, Onegini ja Lenski tülistseen Tšaikovski ooperis.

Nagu juba mainitud, jäi pidulikest avatantsudest («sammutantsudest»-rongkäikudest) XIX sajandi tantsualastes traditsioonides kauaks püsima polonees.

Polonees või «poola», mis oli Poolas tuntud XVI sajandist alates, kujutas endast algselt rüütlite-sõjameeste pidulikku rongkäiku ja oli peamiselt meeste «jalgsitants», omapärane marss-pantomiim. Poloneesi iseloomustab $^3/_4$ taktimõõt ja tugeva taktiosa pidev osastamine. XVIII

---

[85] Ф. Лист. Ф. Шопен, М., 1936, стр. 67.

sajandil levib polonees üle kogu Euroopa balli avava traditsioonilise tseremoniaalse rongkäigutantsuna.

XIX sajandi algul olid laialdaselt populaarsed poola helilooja M. Oginski (1765—1833) poloneesid. Venemaal oli pikka aega üldiselt armastatud Katariina-epohhi kuuluv I. Kozlovski (1745—1831) patriootiline polonees «Võidumürin valjult kostku», millega kaasaegsetel seostus ettekujutus Vene riigi sõjalisest võimsusest ja Suvorovi-ajajärgu kangelaslikest võitudest. Veel XIX sajandil oli meloodia «Võidumürin valjult kostku» laialt levinud Vene armee laulurepertuaaris.

Omaette epohhiks muusikaajaloos olid Chopini poloneesid. Mõned neist on tõelised heroilis-eepilist või dramaatilist laadi poeemid, mille aluseks on rahvuslik tantsurütm. F. Liszt kirjutas õigesti, et «Chopini poloneeside energilised rütmid panevad värisema ning elektriseerivad kõige tardunumaid ja paadunumaid. Suur osa poloneese on võitlevat laadi; vaprus ja uljus ühinevad neis väljenduse lihtsusega. Neist õhkub rahulikku, teadlikku jõudu, kindla otsustavuse tunnet... Kuulates mõningaid Chopini poloneese, näed nagu inimeste kindlat, tugevat sammu, kes astuvad mehise vahvusega välja kõige ülekohtuse vastu inimese saatuses.»

Väljapaistev koht on poloneesil ka vene klassikalises muusikas, eriti ooperis. Me peame silmas poloneese Glinka ooperis «Ivan Sussanin», Tšaikovski ooperites «Jevgeni Onegin» ja «Kuldkingakesed», Rimski-Korsakovi ooperis «Jõuluöö», Mussorgski ooperis «Boriss Godunov», Tšaikovski III sümfoonia finaalis, ja samuti ka Ljadovi hiilgavat sümfoonilist poloneesi.

Masurka ja poloneesi kõrval võib klassikalises muusikas kohata ka krakovjakki — iseloomuliku sünkopeeritud rütmiga, elava liikumisega poola (krakovi) tantsu $^2/_4$ taktis. Näiteks: Chopini krakovjakk, krakovjakk Glinka ooperist «Ivan Sussanin» ja Rimski-Korsakovi ooperist «Pan vojevood».

XIX sajandil, seoses eesrindlike heliloojate kasvava huviga rahvaloomingu vastu, kasutatakse klassikalistes muusikateostes üha sagedamini mitmesuguste poola, tšehhi, ungari, hispaania, kaukaasia jt. rahvatantsude rütme ja meloodiaid. On küllalt, kui mainime slaavi tantse (polka, furiant, suosedska, skotška — «tants hüpetega») tšehhi heliloojate Smetana ja Dvořáki loomingus.

ungari tšaardašši (ehk friskat) Liszti rapsoodiates, norra hallingut Griegi teostes, provanssaali farandooli Bizet' «Arleeslannas». Eriti iseloomulik on slaavi ning prantsuse heliloojate sügav huvi itaalia ja hispaania plastiliste tantsukujundite vastu.

Itaalia (naapoli) hoogsalt kiire, liugleva $^6/_8$ taktimõõdus tarantella (suguluses džiigiga) vastu tunnevad huvi Chopin, Liszt, Glinka, Dargomõžski, Tanejev (süit viiulile orkestriga) ja Tšaikovski («Itaalia kapritšo» lõpuepisood).

Hoogsalt temperamentset hispaania boleerot ($^3/_4$) sellele iseloomuliku tugeva taktiosa rütmilise osastamisega, mida tugevdavad kastanjettide löögid, kasutavad Chopin, Delibes, Glinka (romanss «Oo, minu armas neiuke»), Dargomõžski («Nüüd katnud on uduvöö»), Ravel («Boleero», sümfooniaorkestrile).

Teistest hispaania tantsudest on klassikalises muusikas kasutatud ka segidiljat, hotat, fandangot, habaneerat (Glinka hispaania avamängud, Rimski-Korsakovi «Hispaania kapritšo», Liszti «Hispaania rapsoodia», Bizet' «Carmen»).

Meie päevil on NSV Liidu rahvaste tantsud ja tantsuviisid oma elava, mitmekesise meloodika ja rütmikaga üheks nõukogude heliloojate loomingu allikaks.

Püüdmata haarata lühikeses ülevaates suurt hulka mitmesuguseid NSV Liidu rahvaste tantse, peatume ainult mõnedel Kaukaasia rahvaste tantsudel ja tantsumeloodiatel, mida on kasutatud vene klassikalises muusikas enamasti üldistava kogunimetuse — lesginka — all.

L e s g i n k a — sõna-sõnalt lesgiini tants — on «liugleva» liikumisega rahvuslik paaristants, mis on levinud kaukaasia rahvaste keskel mitmesugustes variantides, sealhulgas ka gruusiakeelse nimetusega «lekuri».

Gruusia l e k u r i on kerge, gratsioosne, sujuvalt liuglev $^6/_8$ taktimõõdus paaristants, mille lakkamatult «keerlev» meloodiline liikumine kulgeb võrdsetel kaheksandiknootidel tempo järkjärgulise kiirenemisega lõpu poole. Lekurile iseloomulikud plastilised kujundid on tavaliselt seotud lüürilis-romantilise süžeelise mõttega.

Osseetias põhineb lesginka paarisesitamine sujuva, rahulikult liugleva naistetantsu ja meeste hoogsalt temperamentse, ulja tantsu kontrastsel vastandamisel. Paljude mägirahvaste juures (Dagestanis, Osseetias, Kabardiinias) on lesginkal vahva, sõjakas ilme; sageli esitavad

seda vaid üksnes džigitid ja sellistel juhtudel kujutab lesginka endast võistlust osavuses ning uljuses. Mägilaste lesginkasid iseloomustavad mitmekesised, täpserütmilised meloodiad. Mõned neist on paaristaktimõõdulised ($^2/_4$, $^4/_4$), järsult aktsenteeritud (sünkopeeritud) ebaühtlaste rütmilöökidega (sellist tüüpi melodiad on aluseks kuulsale lesginkale Glinka ooperis «Ruslan ja Ludmilla» ja «metsikule meestetantsule» polovetside laagri stseenides Borodini ooperis «Vürst Igor»). Dagestani melodiaid iseloomustab ka omapärane paaristrioolsuse ja paaritutaktimõõdulisuse ($^6/_8$ ja $^3/_4$) vaheldumine. Lesginkat (lekurit) saadavad rahvuslikud pillid või koor.

Vene klassikaliste heliloojate loomingus on lesginka rütmikal silmapaistev koht. Piisab, kui meenutame lesginkat Rubinsteini ooperist «Deemon», taolisi episoode Borodini ooperi «Vürst Igor» polovetsi tantsudes, nagu poistetants (lekuri) ja metsik meestetants, tantsulisi teemasid Balakirevi fantaasias «Islamei» ja sümfoonilises poeemis «Tamaara», Rimski-Korsakovi «Šeherezade» finaalis, Ippolitov-Ivanovi «Kaukaasia eskiisides».

Ehtsad «lekurid» kõlavad Paliašvili ooperites «Abessalom ja Eteri» ja «Daissi», Balantšivadze, Arakišvili ja teiste gruusia rahvusliku koolkonna heliloojate teostes.

Eesti rahvatantsude hulgas tuleb iseloomustavamaks pidada l a b a j a l a v a l s s i, mida tantsiti tavalisest valsist aeglasemas tempos ja mitte varvastel, vaid tallal («labajalal»).

*

Tantsumuusikaga on lähedas suguluses m a r s i d, mis on vahetult seotud suurte inimkollektiivide organiseeritud liikumisega, täpse, ühtlaselt rütmilise sammuga.

Marsirütmikale on omased järgmised iseärasused: tugevate taktiosade rõhutamine, rütmiline osastamine, «punkteeritud rütm», orkestri löökpillide laialdane kasutamine.

Oma sisult on marsid erinevad: rivilised rännakmarsid, pidulikud marsid, leinamarsid jt. Näitena võib tuua Schuberti sõjaväemarsse, Mendelssohni «Pulmamarssi» (muusikast Shakespeare'i näidendile «Suveöö unenägu»), «Pidulikku marssi» Verdi ooperist «Aida»; leinamarsse Beethoveni III sümfooniast («Eroica») ja klaverisonaadist nr. 12, leinamarssi Chopini sonaadist, «Tšernomori marssi» Glinka ooperist «Ruslan ja Ludmilla»; «Rong-

käiku» Rimski-Korsakovi ooperist «Kuldkikas», Ippolitov-Ivanovi «Vorošilovi-marssi» ja teisi. Marsirütmil põhinevad paljud klassikalised romansid: Glinka fantaasia «Õine vägede ülevaatus» ja «Rüütliromanss», Dargomõžski «Vana kapral». Marsitaolise liikumisega on seotud enamik revolutsioonilisi hümne ja sõjaväe-marsilaule: vanu soldatilaule ja kaasaegseid nõukogude laule («Anti valu siis Poltaavas», «Budjonnõi marss», «Tšapajevit-kangelast nägi Uraal», A. V. Aleksandrovi «Mööda mägesid ja orge» jt.).

XII PEATÜKK

INSTRUMENTAALMUUSIKA ŽANRID

(prelüüd, inventsioon, etüüd, tokaata, eksprompt, muusikaline hetk, nokturn, barkarool, serenaad, skertso, humoresk, kapritšo, rapsoodia, ballaad, novellett)

Prelüüd tähendab eessõna, sissejuhatust. Algselt mõisteti prelüüdi all lautol esitatavat instrumentaalset sissejuhatavat meloodiat, mis eelnes laulule. «Prelüdeerima» tähendas sedasama, mis fantaseerima, improviseerima. Iseseisva instrumentaalteose tähenduse omandab prelüüd XVII sajandi alguseks, kuid veel kogu järgneva XVIII sajandi kestel säilitab ta peamiselt mingile teisele teosele (koraalile, fuugale, süidile) eelneva sissejuhatava pala funktsioonid. XVIII sajandi suurima helilooja J. S. Bachi loomingus omandab prelüüd sissejuhatava palana väljapaistva koha. Samal ajal lõi J. S. Bach mitu tsüklit iseseisvaid, «mitte millelegi eelnevaid» prelüüde (sealhulgas kaks tuntud tsüklit «väikesi prelüüde»).

Oma olemuselt on enamik XVIII sajandi prelüüde lühikesed vabas vormis fantaasiad; sageli on improvisatsioonilisuse jooned neis küllaltki selgesti tunda. Sellised on kõigepealt J. S. Bachi ülimal määral poeetilised «koraaliprelüüdid» orelile, mis oma päritolult on seotud vana traditsiooniga «prelüdeerida» orelil, enne kui terve kogudus alustab koraali laulmist. Koraaliprelüüde luues ei lähtunud J. S. Bach mitte ainult nende vanaaegsete (enamalt jaolt rahvaliku päritoluga) vaimulike laulude üldisest

poeetilisest sisust, vaid sageli ka teksti konkreetsetest visuaalsetest kujunditest.

Nii näiteks ajendab jõe või mere mainimine Bachi reprodutseerima lainete liikumist, mis kord rütmiliselt rulluvad, kord tormiselt kerkivad. Jutustus rännuteest tekitab omapärased kvardilised «sammude teemad», «rändamise teemad», mis loovad kujutluse raske tee takistusi ületada suutva inimtahte kindlusest, veendumusest ja jõust (näide lk. 44).

J. S. Bachi klaveri- ja oreliprelüüdid, mis eelnevad fuugadele, on sageli väga laiaulatuslikud ning põhinevad enamasti üht tüüpi liikumisel, justkui mingi iseloomuliku meloodilise figuuri «lõputul» arendamisel. Igas üksikus prelüüdis on helilooja püüdnud luua ühtset meeleolu, anda edasi üht-kaht iseloomulikku kujundit.

Prelüüdi erikujuks J. S. Bachi loomingus on inventsioon — kahehäälne polüfooniline imitatsioonilist laadi pala klaverile. Sarnaselt prelüüdile valmistab ka igaüks Bachi 15 inventsioonist ette järgnevat kolmeosalist polüfoonilist samas tonaalsuses muusikapala — «sümfooniat».[86] Tuleb rõhutada, et Bach nimetas «inventsioonideks» ainult oma kahehäälseid, «prelüüdilisi» muusikapalu, nendega paaris olevaid kolmehäälseid palu aga, mis kompositsioonilaadilt lähenevad fuugale, — «sümfooniateks» («kooskõla» mõttes).

Pärast J. S. Bachi, XVIII sajandi teisel poolel, heliloojad-klassikud paljude aastakümnete jooksul peaaegu ei kirjuta prelüüde. Prelüüdižanri edasine areng on seotud peaaegu eranditult slaavi ja eriti vene heliloojate loominguga. Poola helilooja Chopini prelüüdidetsükli ilmumine (kõigis 24 mažoor- ja minoortonaalsuses) XIX sajandi

[86] Inventsioonide üldlevinud pedagoogilistes väljaannetes on toimetajad moonutanud J. S. Bachi kunstilist ideed. Kõik 15 inventsiooni on kunstlikult koondatud iseseisvate kahehäälsete muusikapalade vihikusse ja minetanud seega oma «prelüüdilise» tähenduse. Kogumiku teise vihiku moodustavad 15 kolmehäälset muusikapala, mida toimetajad on «sümfooniate» asemel nimetanud kolmehäälseteks inventsioonideks. (Antud juhul r a a m a t u a u t o r e k s i b, kuna J. S. Bachi inventsioonide ja «sümfooniate» p õ h i l i s e s originaalkäsikirjas — aastast 1723 — on antud algul 15 inventsiooni ning neile järgneb 15 sümfooniat. Tsükli pealkirjas, mis tolleaegse kombe kohaselt oli üsna ulatuslik, kirjutab Bach, et selles on antud selged juhised, «kuidas on võimalik puhtalt mängida mitte ainult kahehäälsust, vaid edasise arengu puhul ka kolmehäälsust... kõigepealt aga — omandada laulvat mängumaneeri...». *Toim.*)

30-ndail aastail tähistas uue etapi algust selle žanri arenemises. Chopini prelüüdid on lõpetatud, «mitte millelegi eelnevad» klaveriminiatuurid. Paljud neist on äärmiselt lakoonilised, mõned isegi improvisatsioonilist laadi. Sellest hoolimata ei ole need enam «sissejuhatused», vaid iseseisvad teosed: hetkelised, kuid peenelt skitseeritud joonised, põgusad visandid, tabavad väljendid-aforismid. Mõned neist paisuvad mõõtmetelt arendatud ning tervikliike muusikaliste piltideni (näiteks nr. 15). Välja arvatud vähesed erandid, on enamikus Chopini prelüüdides avatud mingi üks kujund, üks meeleolu või psühholoogiline seisund. Kui esitada kõik 24 muusikapala järjestikku, on selgesti tuntav tsükli üldine kompositsioon, mille aluseks on erinevate — hoogsalt fantastiliste ja kurblikult mõtlike, lüüriliste ja ärevalt dramaatiliste, kohati karmist traagilisest paatosest läbi imbunud muusikaliste kujundite kontrastne vastandamine.

Uut prelüüdi liiki arendasid oma loomingus paljud vene heliloojad, nende hulgas Ljadov, Rahmaninov ja eriti Skrjabin, kes kirjutas üle saja prelüüdi. Kindlalt juurdus ka traditsioon luua prelüüdide tsükleid kõikides mažoor- ja minoorhelistikes — selline on Skrjabini tuntud tsükkel (opus 11) ja kaks Rahmaninovi prelüüdide tsüklit.[87]

E t ü ü d on instrumentaalpala, mis põhineb mingil kindlal liikumise vormil, algusest kuni lõpuni püsival muutmatul (ühel või mitmel) faktuurilis-tehnilisel valemil. Tehakse vahet instruktiiv-pedagoogilist laadi ja kontsertetüüdide vahel. Pedagoogilised etüüdid on muusikapalad tehniliseks harjutuseks (sõltumata sellest, kas need on määratud algajale õpilasele või virtuoosse tehnikaga interpreedile). «Kontsertetüüd», mis tekkis XIX sajandil, erineb instruktiivsest etüüdist ereda kujundliku sisu poolest. Niisugused on Chopini ja Liszti etüüdid, Schumanni «Sümfoonilised etüüdid», Rahmaninovi «Etüüd-pildid», Ljadovi, Ljapunovi, Skrjabini ja teiste etüüdid. Sarnasus mõlemat tüüpi etüüdide vahel on selles, et kogu teose kestel töödeldakse üht või kaht-kolme kindlalt piiritletud tehnilist võtet (passaaže, arpedžosid, oktaave, hüppeid,

[87] Rahmaninovi prelüüdid on samuti kirjutatud 24 tonaalsuses, kuid ühendatud kahte eriaegselt loodud seeriasse (opus 23 ja 32) ega ole seostatud kvindiringi põhimõttel; tsükli avab varasel loominguperioodil kirjutatud kuulus prelüüd *do-diees-minoor*.

kaksiktertse). Kuid kontsert-, õigemini kunstilises etüüdis liituvad need töödeldavad võtted orgaaniliselt üldise kunstilise ideega, teose kujundliku sisuga.

Erilisel kohal on Rahmaninovi «Etüüd-pildid», milles tehnika ei ole eesmärgiks omaette, vaid jääb tagaplaanile, nagu «lahustudes» üldises poeetilises idees. Mõnikord on kontsertetüüdid pealkirjastatud, nagu näiteks Ljapunovi «Terek», mõned Liszti etüüdid: «Mazepa», «Metsakohin», «Gnoomide ringmäng».

Tokaata (itaalia keelest — puudutama, riivama) on klahvinstrumentidele (klaverile, orelile) kirjutatud, peamiselt virtuoosset laadi muusikapala vanaaegne nimetus. Nagu prelüüd ja fantaasia, nii kujutas tihti ka tokaata endast algselt (XVI—XVIII sajandil) sissejuhatust fuugale. Võrreldes XVII—XVIII sajandi prelüüdidega, mis enamalt jaolt põhinevad ühtlaadi liikumisel, erineb tokaata neist oma mitmekesisema faktuuriga: täiskõlalistele akordidele on siin vastandatud mitmesugust tüüpi passaažid, mis vahelduvad polüfooniliste (fugeeritud) episoodidega, mõnikord retsitatiivsete-arioossete fraasidega. Oma vabalt areneva, otsekui improvisatsioonilise, «lahtise» vormi poolest läheneb XVII—XVIII sajandi tokaata tolle aja instrumentaalfantaasiale.

XIX ja XX sajandi tokaata on kontsertpala klaverile, mis põhineb kiirel ning rütmiliselt ühtlasel liikumisel ja milles puuduvad laulvad lüürilised teemad või episoodid. Tavaliselt areneb tokaatas lakkamatu liikumise energia rütmilt ühelaadse meloodilise joonise alusel. Niisugused on Schumanni, Balakirevi, Prokofjevi, A. Hatšaturjani, Zara Levina tokaatad. Käesoleval ajal kasutatakse nimetust «tokaata» ka energilise, impulsiivse rütmilise arendusega orkestripalade puhul (bulgaaria helilooja Pantšo Vladigerovi tokaata orkestrile). Tokaatalaadselt on kujundatud paljude nõukogude heliloojate klaverisonaatide ja -kontsertide finaalid (niisugune on Kabalevski II kontserdi hoogsalt tarmukas finaal, Mjaskovski sonaadi nr. 4 «tokaatakujuline» finaal).

Ekspromptiks (*Impromptu*) nimetatakse klaveripala, mis luuakse otsekui ootamatult, improvisatsiooniliselt, vahetu impulsiivse väljenduse tulemusena. Tuleb märkida, et ekspromptides ei ilmne hoopiski kalduvust tahtlikule «vormivabadusele», eemaldumisele tavalistest, kindlakskujunenud klassikalistest struktuuridest. Marsch-

neri, Schuberti ja Chopini ekspromptid, mis oma tekkimisajalt kuuluvad esimeste hulka, paistavad silma arhitektoonilise terviklikkuse, vormi selguse ja plastilisuse poolest (enamasti on see kolmeosaline liitvorm, üks Schuberti eksprompte on teema variatsioonidega). Eksprompti mõiste määrab niisiis muusikapala üldine karakter, mis on tulvil siirast lürismi ja põhineb emotsionaalselt erksatel, «julgetel» meloodiakäikudel ja intonatsioonidel. Eksprompt on üks armastatumaid žanre vene klaverimuusikas (Glinka, Balakirev, Tšaikovski, Ljadov, Skrjabin).

Muusikaline hetk on ekspromptile lähedase romantilise miniatuuri liik. Esmakordselt esines see jällegi F. Schuberti loomingus, erinedes tema ekspromptidest lihtsama faktuuri poolest. Suurepärase laiahaardelise tsükli «Muusikalisi hetki» on loonud Rahmaninov.

Nokturn on «öömuusika». XVIII sajandil nimetati nokturniks süidilaadseid, peamiselt puhkpillidele, näiteks metsasarvedele loodud mitmeosalisi muusikateoseid, mis olid määratud esitamiseks vabas õhus (samasse liiki kuulusid «serenaad», «kassatsioon» ja «divertisment»). Loodi ka «serenaadilaadseid» vokaal- ja koorinokturne.

XIX sajandil muutub nokturn heliloojate-romantikute loomingus võrdlemisi lühikese üheosalise, peamiselt lüürilis-kontemplatiivset laadi muusikapala nimetuseks, kus rütmiline, otsekui «lainetava» saate foonil (mille väljenduslik tähendus on tavaliselt seotud looduskujunditega: lehtede kahina, lainete kohina reprodutseerimisega) kõlab lai, laulev, sügavalt hingestatud meloodia. Uue, romantilist tüüpi nokturni looiaks oli tuntud inglise pianist ja helilooja John Field (1782—1837), kes palju aastaid elas Venemaal. Hiljem viisid Glinka ja Chopin nokturnižanri kunstiliselt kõrgele tasemele. Oma nokturnides näitas Chopin, et sellist tüüpi muusikapalade individualiseerimise võimalused on ääretult rikkalikud. Chopini nokturnid on sisult erakordselt mitmekesised. Kord on see nagu kitarrisaatega rahulikult laulev serenaad, idülliline pastoraal, melanhoolne romanss, kord — kurblik eleegia või dramaatiliselt ärev monoloog, tulvil tõeliselt traagilist paatost.

Chopini nokturnide meloodiad on pika hingusega, «kantileensed» ja ühtlasi seesmiselt dünaamilised, täis suurt pinget. Mõned Chopini nokturnid, mis põhinevad

konkreetsete temaatiliste episoodide vastandamisel, on arendatud tõelise sümfoonilise avarusega.

Huvitavad on ka Liszti nokturnid, eriti nokturnid-romansid häälele — «Armuunelmad», mis on laialdaselt tuntud ka autori enda klaveriseades.

Pärast Chopini kasutasid nokturnivormi peamiselt vene heliloojad: Balakirev, Borodin (kuulus nokturn kvartetist nr. 2, nokturn «Väikesest süidist» klaverile), Rimski-Korsakov (nokturn ooperist «Pan vojevood»), Tšaikovski, Rahmaninov, Skrjabin (nokturn vasakule käele, poeem-nokturn), An. Aleksandrov (sonaat-nokturn).

B a r k a r o o l on paadimehe (või Veneetsia gondoljeeri) laul, itaalia rahvalaulu laialt levinud tüüp. XIX sajandil muutub barkarool romantilise romansilüürika lemmikžanriks (Schuberti barkarool «Just nagu luik», Glinka romansid «Veneetsia öö», «On uinund sinilained»). Instrumentaalbarkarool on laululine muusikapala iseloomuliku «õõtsuva» saatega, mis kujutab lainete liikumist. Sellised on mõned Mendelssohni «Veneetsia gondoljeeri laulud» tema klaveripalades «Sõnadeta laulud», Liszti «Gondoljeer», Balakirevi «Gondoljeeri laul». Omaette rühma moodustavad Chopini, Tšaikovski, Ljadovi ja Rahmaninovi barkaroolid, mis sageli paisuvad ulatuslikult arendatud poeemi mõõtmeteni.

S e r e n a a d on instrumentaalne või vokaalne muusikapala, mis on määratud esitamiseks vabas õhus peamiselt õhtul või öösel tervituse eesmärgil. XVIII sajandil nimetati serenaadideks (aga samuti ka «nokturnideks» ja «divertismentideks») mitmeosalisi ansambliteoseid, mis kujutasid endast midagi süidi ja sümfoonia vahepealset. XIX sajandil jäi nimetus «serenaad» püsima erilist tüüpi traditsioonilistele «tervitavatele» või armastuslüürikast kõnelevatele tekstidele loodud romanssidele. Niisugused on Schuberti kuulsad serenaadid «Vaikselt anuvad mu laulud» ja «Hommikuserenaad», «serenaadilaadsed» episoodid Glinka ja Dargomõžski romanssides «Õine seefir» ja «Ma siin, Inezilla» (Puškini sõnad). Borodini tuntud vokaalkvartett meeshäältele «Nelja kavaleri serenaad ühele daamile» on teravmeelne muusikaline paroodia romantismi epohhile tüüpilise serenaadide žanri kohta.

XIX sajandi instrumentaalserenaad on lühike laulev, «sõnadeta laulu» tüüpi muusikapala, mille saatele on iseloomulik näppepillide (lauto, kitarri) kõla jäljendamine.

Niisugune on Balakirevi «Hispaania serenaad», Borodini serenaad «Väikesest süidist» ja kollektiivsest keelpillikvartetist «Nimepäev», Rahmaninovi serenaad, Rimski-Korsakovi «serenaadiepisood» «Hispaania kapritšos» orkestrile. Oma «Serenaadis keelpilliorkestrile» taaselustab Tšaikovski XVIII sajandi süiditüüpi tsüklilise olustikuserenaadi žanri.

Serenaadi esitamist vastavates olustikulistes tingimustes näeme Rossini ooperi «Sevilla habemeajaja» esimese vaatuse alguses ja Mozarti «Don Juanis» (kuulus serenaad mandoliini saatel).

S k e r t s o — sõna-sõnalt «nali» — on muusikapala, mida iseloomustavad hoogsalt kiire, kohati «keerisetaoline» liikumine, teravalt rõhutatud rütmika, omapärane õhuline, kohati aga keeruline, kapriisne orkestratsioon, mis on täis ootamatuid vastandamisi ja eredaid kontraste. Enamik skertsosid on seotud kolmeosalise liitvormi struktuuriga; kontrasteeriv keskmine osa on laulev trio. Beethoveni ajast alates tungib skertso sonaati, sümfooniasse ja kvartetti sonaat-sümfoonilise tsükli kolmanda (mõnikord teise) osana. Schubert ja Chopin omistasid skertsole esmakordselt iseseisva teose tähenduse. Chopini neli skertsot on küllaltki ulatuslikud, sügavalt dramaatilised, selle sõna tõelises mõttes sümfoonilised klaveripalad. Olemuselt lähenevad need hilisemale «poeemile». Vene heliloojatele (Mussorgski, Borodin) kuulub prioriteet iseseisvate orkestriskertsode loomisel.

Oma sisult on skertsod lõputult mitmekesised. Lõbusate, elurõõmsate, humoristlike, kohati groteskse ja muinasjutulis-fantastiliste skertsode kõrval kasutatakse sama nimetust tõeliselt dramaatiliste, sügavalt traagiliste teoste puhul. «Kord naeratus, siis naer, mõnikord naerulagin, sageli meelekibedus, pilge, vihahoog, üldse — terve psühhiliste väljenduste maailm . . .,» kirjutas Beethoveni skertsode kohta A. Rubinstein, kes võrdles neid narri kujuga Shakespeare'i tragöödias «Kuningas Lear».

H u m o r e s k on skertsole lähedane instrumentaalpala (Schumanni, Balakirevi, Griegi, Tšaikovski, Rahmaninovi humoreskid klaverile).

K a p r i t š o ehk k a p r i i s. XVIII sajandil ja XIX sajandi algul nimetati selliselt instrumentaalpalasid, mida iseloomustasid terav rütm ja rohked ootamatud ning omapärased käigud ja vastandamised. J. S. Bachi programmi-

line kapritšo «Armastatud venna ärasõidu puhul» (kirjutatud teatud juhuks) kujutab endast väikest eriilmeliste muusikapalade tsüklit.

Mõned XIX sajandi kapritšod on samuti seotud vaba tsüklilise vormiga: niisugused on Rimski-Korsakovi kuulus «Hispaania kapritšo» orkestrile, Tšaikovski «Itaalia kapritšo», samuti Rahmaninovi «Kapritšo mustlasteemadele». Enamikul juhtudel aga nimetatakse kapritšoks võrdlemisi väikest instrumentaalpala (Mendelssohn, Balakirev, Brahms). Paganini 24 kuulsat kapriisi viiulile (need on laialdaselt tuntud ka Schumanni ja Liszti virtuoossetes klaveriseadetes) on lähedased etüüdidele; mõnel neist on alapealkirjad: «Jaht», «Campanella» («Kellukesed»). Huvitav on noore Glinka «Kapritšo vene rahvalaulude teemadele» klaverile neljal käel.

Rapsoodia on teatud liiki instrumentaalne fantaasia, mis on kirjutatud peamiselt rahvalauluteemadele. Rapsoodia on vana-kreeka päritoluga termin; «rapsoodideks» nimetati eepiliste jutustuste esitajaid, kes saatsid oma laulu (või deklamatsiooni) keelpillidel. Sellise rahvalauliku-jutustaja kuju reprodutseerimisega on seotud arvukad retsitatiivsed deklamatsioonilised episoodid Liszti «Ungari rapsoodiates», sama autori «Hispaania rapsoodias», Dvořáki «Slaavi rapsoodiates». Enamik rapsoodiaid põhineb retsitatiivsete episoodidega vahelduvate aeglaste laululiste meloodiate ja hoogsalt kiire tantsu vastandamisel. Laialdaselt kasutatakse variatsioonilist arendust (Liszti Ungari rapsoodia nr. 6 finaal ungari rahvatantsu «tšaardaši» teemale). Omaette rühma moodustavad sellised keerukad kontsertpalad, nagu Rahmaninovi «Rapsoodia Paganini teemale» klaverile orkestri saatel ja Brahmsi rapsoodia (*si-minoor*). Kaasaegsed heliloojad loovad sageli rapsoodiaid ka sümfooniaorkestrile (Ippolitov-Ivanovi ja Balasanjani «Armeenia rapsoodiad», Pantšo Vladigerovi bulgaaria rapsoodia «Vardar», G. Maiboroda «Gutsuuli rapsoodia», A. Kara-Karajevi «Albaania rapsoodia»).

Ballaadi instrumentaalpala nimetusena kasutas esmakordselt Chopin kirjandusliku romantilise ballaadi ning vokaalballaadide vahetul mõjutusel. Chopini neli kuulsat klaveriballaadi on kahtlemata pärilusseoses Schuberti vokaalballaadidega. Nende sisu ja kujundid on ellu kutsutud geniaalse poola poeedi-patrioodi A. Mickiewiczi teoste poolt (on teada, et tema ballaad «Konrad Wallen-

rod» avaldas mõju Chopini ballaadile nr. 1; sama autori «Switezi neiu» — Chopini ballaadile nr. 3).

Chopini ballaadid põhinevad mitmesuguste teemadekujundite konfliktsel dramaatilisel vastandamisel. Chopini ballaade iseloomustab ulatuslik ning pingeline, sõna tõelises mõttes sümfooniline arendus. Ballaade kirjutasid ka Liszt, Grieg, Brahms, Dvořák. Erikohal on Tšaikovski sümfooniline ballaad «Vojevood» (Puškini süžeele).

Novellett (kirjanduslik termin teatud liiki realistliku jutustuse tähistamiseks) on instrumentaalpala. Kirjandusliku novelli žanr oli XIX sajandi romantismi epohhil üks armastatumaid žanre. Iseloomustades novelli, kriipsutab Goethe alla nende «lühilugude» psühholoogilist sügavust, mis «avavad meile hetkeks inimloomuse sügavad salakambrid». Kirjandusliku loomingu vahetul mõjutusel kasutab Schumann nimetust «novellett» jutustavat laadi, kuid ballaadist erineva klaveripala tähistamiseks. Novelletti iseloomustab ballaadiga võrreldes sügavam psühholoogia, milles pole fantastilisi elemente ega sellist eredat dramaatilisust. Schumanni novellett koosneb paljudest eriilmelistest episoodidest, kusjuures üks neist pidevalt kordub.

Kõrvuti nimetustega «ballaad» ja «novellett» kasutavad heliloojad XIX sajandi teisel poolel ja XX sajandil oma jutustav-lüürilist ja eepilist laadi kompositsioonide tähistamiseks sageli pealkirju «Legend» ja «Muinasjutt». Huvitavad on Liszti kaks ülevalt eepilist «Legendi» klaverile, Dvořáki «Legendid» ja samuti Wieniawski südamlik «Legend» viiulile. Eredalt omapärastest joontest on tulvil Rimski-Korsakovi sümfooniline «Muinasjutt» Puškini poeemi «Ruslan ja Ludmilla» proloogi süžeele («Tean merekäärus haljast tamme»). Ljadovi loomingulise pärandi paremate lehekülgede hulka kuuluvad tema sümfoonilised muinasjutud rahvatemaatikale pealkirjadega: «Kikiimora», «Baaba-jagaa», «Võlujärv» ja samuti jutustavat laadi muusikapala «Vanast ajast». Südamlikud ning väljendusrikkad on mõned Medtneri muinasjutud klaverile ja eriti S. Prokofjevi tuntud tsükkel «Vanaema muinasjutud».

Lõpetades ülevaadet žanridest, mis on seotud esmajärjekorras väikeste instrumentaalvormidega, tuleb mainida programmiliste pealkirjadega muusikapalasid ja tsükleid instrumentaalminiatuuridest, mida ühendab üldine

poeetiline või süžeeline idee. Sellised tsüklid on äärmiselt iseloomulikud Lääne-Euroopa XIX sajandi romantikute ja paljude vene heliloojate loomingule. Laialdaselt tuntud on Tšaikovski kuulsad «Aastaajad» ja «Lastealbum», Schumanni klaveritsüklid «Metsastseenid», «Lastestseenid», «Karneval», Griegi arvukad lüürilised miniatuurid.

XIII PEATÜKK

SÜMFOONILINE JA KAMMERMUUSIKA

Mitmesugused klassikalise instrumentaalmuusika žanrid ja vormid moodustavad kaks põhirühma: sümfooniline muusika ja kammermuusika.

Sümfooniline muusika on ulatuslike kunstiliste üldistuste ja sügavate filosoofiliste ideede kunst.

Oma ulatuselt, kõlajõult, orkestrivärvide mitmekesisuselt ja arenduse intensiivsuselt omavad klassikalise muusika teosed, mis on kirjutatud sümfooniaorkestrile, väljapaistva koha maailma muusikakultuuris. Sümfoonilise muusika loomisel arvestatakse laialdast demokraatlikku kuulajaskonda. See määrab kindlaks klassikaliste sümfooniliste teoste põhijooned: ideelise sisu sügavuse, mõõtmete ja kontuuride grandioossuse, temaatiliste kavatsuste ulatuslikkuse ja selle kõrval — lihtsuse, reljeefsuse, kujundite ereduse, kohati isegi muusikaliste mõtete teatud «plakatilikkuse».

Seoses sümfoonilise muusika arenemisega XVIII sajandi lõpul ja XIX sajandi algul tuli järk-järgult ilmsiks uus kvaliteet muusikakunstis — sümfonism kui muusikalise mõtlemise eriline liik.

«Sümfonism on suur murrang heliloojate teadvuses ja tehnikas, see on inimkonna ideede ja pühimate mõtete iseseisva muusikalise kehastamise epohh... Sümfoonia kui muusikaline žanr on vaid selle nähtuse tagajärg,» kirjutas B. Assafjev.[88]

Sümfonismi tähtsaim iseärasus on selles, et teose sügav ja tähtis ideeline mõte avatakse ulatusliku ning mitmekesise, teravalt pingelise, konfliktse, vastuolulise, sageli

[88] Б. Асафьев. Глинка, М.-Л., 1947, стр. 51.

sügavalt dramaatilise arenduse kaudu. Põhiidee kinnistub võitluse, kokkupõrgete ja mõnikord ka arenemise põhijoonest ajutiste kõrvalekaldumiste teel.

Erinevalt kammermuusika «väikevormidest» (prelüüdidest, nokturnidest, ekspromptidest) sisaldavad sümfoonilised teosed endas mitte ühe või kaks, vaid sageli terve süsteemi muusikalisi kujundeid. Olles oma sisult erinevad, mõnikord isegi vasturääkivad, on need kujundid seejuures sageli seesmiselt omavahel seotud ja sisaldavad endas teatud temaatilist või intonatsioonilist sugulust.

Klassikaline sümfonism on terve muusikalise mõtlemise süsteem, mida iseloomustavad erilised, omapärased muusikalise mõtte arendamise vahendid; see on ajalooliselt kujunenud suund. Lääne-Euroopas ilmneb sümfonism eriti eredalt XVIII sajandi viimasel veerandil eesrindliku ühiskondliku mõtte suure tõusu epohhil esimese Prantsuse kodanliku revolutsiooni eelõhtul ja areneb võimsa jõuga edasi järgnevatel aastatel.

Just tõelise sümfoonilisuse tõttu saavutab Beethoveni — ühe suurima muusikalise mõtleja — looming muusikakultuuri ajaloos enneolematu ühiskondlik-ideelise tähtsuse. Beethoven oli esimene helilooja, kes kehastas oma sümfooniates revolutsioonilise liikumise heroilisust, suuri sotsiaalseid ideid, alustas kõnelust miljonilistest rahvahulkadest, võitlusest vabaduse eest. B. Assafjev väidab õigesti, et «sümfonismi kasv ja eriti selle avaldumine Beethoveni loomingus andis euroopa muusikale võimsa väljendusvahendi: täpsemalt öeldes, oma spetsiifilise väljenduse inimmõtlemise kõrgeimale saavutusele — dialektilisele loogikale, see on ideele, mis muutub tõeks vastuolude avastamise kaudu konfliktses arenemises.» [89]

Sümfonism kui muusikalise mõtte arendamise meetod on tõeliselt sümfooniliste orkestriteoste lahutamatu omadus. Kuid oleks sügaval ekslik arvata, et sümfooniline arendus on omane ainult orkestriteostele. Mitte iga orkestriteos ei ole «sümfooniline». See, mida me praegu nimetame «sümfonismiks», ilmnes esmakordselt ka väljaspool orkestrimuusikat: tuletame meelde J. S. Bachi (1685—1750) monumentaalseid oreliprelüüde, fantaasiaid ja fuugasid, tema geniaalset «Tšakooni» viiulile ja teisi teoseid (ei ole

[89] Игорь Глебов (Б. Асафьев). Памяти П. И. Чайковского, М.-Л., 1940, стр. 11.

juhuslik, et meie päevil paljusid J. S. Bachi oreliteoseid mängitakse pidevalt suure sümfooniaorkestriga).

Juba XVIII sajandi lõpul ja XIX sajandil tungib sümfonism kõikidesse muusikalistesse žanridesse: ooperisse (Mozart, Cherubini, Glinka), kammermuusikasse (Haydni kvartetid, Mozarti ja Beethoveni kammeransamblid ja sonaadid). Ei ole juhus, et Schumann nimetas oma kuulsad «klaverietüüdid variatsioonivormis» «sümfoonilisteks etüüdideks», kriipsutades sellega alla oma teose tõelist sümfoonilist loomust. Tõeliselt «sümfoonilised» on ka paljud Chopini suured klaverikompositsioonid (fantaasiad, ballaadid, skertsod).

Uus ajajärk maailma muusikakultuuri ajaloos algab vene rahvusliku muusikalise koolkonna õitselepuhkemisega. Vene sümfonismi sügavalt algupärase — esijoones heroilis-eepilise, lüürilis-eepilise ja lüürilis-dramaatilise suuna rajajaks oli Glinka. Tõeliselt sümfoonilised on tema kontsert- ja ooperiavamängud, tema sümfooniline fantaasia «Kamaarinskaja» ja «Valss-fantaasia». Tulvil pingelist sümfoonilist arendust on tema heroilis-eepiliste ooperite «Ivan Sussanin» ja «Ruslan ja Ludmilla» geniaalsed partituurid.

Glinka heroilis-eepilist ja lüürilis-dramaatilist sümfonismi arendasid mitmekülgselt ning loominguliselt edasi järgnevate põlvkondade vene helilooja oma sümfoonilistes ja ooperiteostes, mis jutustavad vene rahva kangelaslikest tegudest, teostes rahvuslikel muinasjutulis-fantastilistel süžeedel ja lõpuks teemadel, mis joonistavad pilte rahva elust-olust. Nende hulka kuuluvad Dargomõžski, Balakirev, Borodin, Rimski-Korsakov, Ljadov, Glazunov, Kalinnikov, Glier, Ippolitov-Ivanov ja — mõnedes oma teostes — Tšaikovski (avamäng ooperile «Kuldkingakesed», klaverikontsert nr. 1, II sümfoonia).

Samaaegselt arenesid Tšaikovski geniaalses loomingus ka teised vene sümfonismi küljed (mis samuti on seotud Glinkaga). Ühest küljest on see lüürilis-olustikuline sümfonism, mis sai alguse Glinka «Valss-fantaasias». Iseäranis eredalt ilmnes see Tšaikovski I sümfoonias ja tema «Serenaadis» keelpilliorkestrile.

Teisest küljest on see lüürilis-dramaatiline või lüürilis-psühholoogiline sümfonism, mida iseloomustab ülimalt intensiivne, pingeliselt konfliktne arendus. Tšaikovski suurimad sümfoonilised ja ooperiteosed kujutavad endast

kõrgeimat reaalse elulise tegelikkuse mõistmise ja peegeldamise astet kogu XIX sajandi muusikas. Nende hulka kuuluvad: avamäng-fantaasia «Romeo ja Julia», sümfooniline fantaasia «Francesca da Rimini», IV, V ja VI sümfoonia, ooperid «Jevgeni Onegin» ja «Padaemand».

B. Assafjev iseloomustab Tšaikovskit õigesti kui suurt sümfooniameistrit, kui sümfoonikut-mõtlejat, «kes viis emotsionaalselt laialivalgunud või intuitiivselt ähmase romantilise sümfoonia tagasi beethovenliku dramaturgia tippude juurde, see on — muutis sümfoonia võitluse ja idee konfliktse arenemise areeniks».

Tšaikovski sümfonismiga puutuvad erineval määral kokku Tanejevi, osalt Glazunovi, Kalinnikovi ja kõige enam — Rahmaninovi instrumentaallooming. Tšaikovskiga on seotud ka noore Skrjabini emotsionaalselt elav sümfonism.

*

Viimase kolme sajandi jooksul on sümfoonilise ja ooperimuusika kõrval muusikaloomingu juhtivaks haruks olnud kammermuusika.

K a m m e r m u u s i k a tähendab sõna-sõnalt «toamuusikat», kodumuusikat, mis on mõeldud esitamiseks võrdlemisi väikeses ruumis. XVI sajandil vastandati kammerteoseid kirikumuusikale, mis oli võimsama kõlajõuga, hiljem aga — teatri- ja kontsertmuusikale (sümfoonilisele ja koorimuusikale).

Umbes XVIII sajandi teise pooleni seostati kammermuusika mõistega peamiselt olustikulist musitseerimist koduses ringis. Erandiks olid vaid väheste heliloojate, näiteks Johann Sebastian Bachi ja tema poja Philipp Emanuel Bachi teosed.

Uued arenguteed kammermuusika žanridele avanevad Viini klassikute loomingus: «mitterakendusliku» tähendusega (olustikuga vahetult seostamata) ansamblites ja klaverimuusikas, mida iseloomustab sügav ideelis-emotsionaalne sisu. Haydni, Mozarti ja Beethoveni parimad kammerteosed erinevad põhiliselt mitmekesistest olustikulise koduse meelelahutusmuusika (laua-, tantsumuusika) žanridest. Instrumentaalse kammermuusika juhtivaks haruks muutub tsükliline sonaat sooloklaverile, viiulile, tšellole või soolopuhkpillidele klaveriga, samuti mitmesugus-

tele kammeransamblitele.[90] Ansamblisonaate nimetatakse tavaliselt esitajate arvu järgi: trio, kvartett. Kui jutt on klassikalisest triost, kvartetist ja teistest ansamblitest, siis peetakse siin enamasti silmas tsüklilist sonaati. Vokaalse kammermuusikaga põhižanrid on romanss ja laul, aga samuti ka vokaalansamblid saategа (mida esitab klaver või instrumentaalansambel, näiteks trio).

Tähtsaim erinevus kammerteoste ja sümfooniliste teoste vahel seisneb selles, et kammerteostes nihkub esiplaanile esitaja kunstiline individuaalsus ja kasvab isikliku väljenduse osatähtsus. See kunstiline idee, mida sümfoonias kehastatakse suure kollektiivi jõududega, avatakse parimates kammerteostes — nagu seda on näiteks Beethoveni «Kuupaistesonaat», Tšaikovski trio «Suure kunstniku mälestuseks», Schumanni ja Tanejevi klaverikvintetid — ühe või mitme (kahe, kolme, nelja, viie) interpreedi loominguliste jõududega. Sellest tulenebki üksikute interpreetide kunstiline võrdõiguslikkus ansamblisonaatides. Sellega on ka seotud kammermuusika soolo- ja ansambliteostes üksikute instrumentide partiide esituslaadi peen individualiseerimine, «detailiseerimine».

Iseloomustades naljatlevalt Haydni varaseid kvartette, võrdlesid helilooja kaasaegsed neid nelja isiku kõnega: «Esimene viiul sarnanes keskealise inimesega, väga targa ning osava vestlejaga, kes ei lase jutulõngal katkeda, leides alati sellele mingi teema. Teine viiul oli esimese sõber, kes püüdis kõikvõimalike vahenditega rõhutada selle sära, tegeles väga harva iseendaga ja võttis osa vestlusest, toetades teiste arvamust ning jättes esitamata omaenda mõtted. Tšello oli soliidne ning tark inimene, kel oli harjumuseks teisi õpetada. Ta toetas esimese viiuli arvamusi lakooniliste, kuid äärmiselt tabavate aforismidega. Mis puutub alti, siis oli see heasüdamlik, pisut

---

[90] Tähtsamad ansamblid on: duett — helitöö kahele instrumendile (või inimhäälele); trio — kolmele instrumendile (või kolmele inimhäälele); kvartett — neljale instrumendile (neljale häälele); kvintett — viiele instrumendile (häälele); sekstett — kuuele instrumendile (häälele); septett — seitsmele instrumendile (häälele); oktett — kaheksale instrumendile (häälele). Neil juhtudel, kui jutt on triost, kvartetist ja teistest ansamblitest inimhäälele, saateinstrumentide hulka arvesse ei võeta. Ansamblid võivad koosneda kas ühesugustest instrumentidest (näiteks keelpillidest) või mitut liiki instrumentidest. Eraldi rühma moodustavad ansamblid klaveripartii osavõtul: klaveritrio, klaverikvintett; võrdlemisi harva esinevad klaverikvartetid.

lobiseja naisterahvas, kes ei kõnelnud midagi olulist, kuid sellest hoolimata sekkus alatasa kõnelusse.» [91]

Tänu üksikute häälte individualiseerimisele ja nende tunduvale iseseisvusele on kammerteoste üldine väljendus-laad tavaliselt küllalt keerukas: temaatilise töötluse kõrval on siin suure tähtsusega ka mitmesugused polüfoonilised võtted. Võrreldes sümfooniliste teostega, domineerib klassikalistes kammeransamblites sisu, mis on seotud tunnete ja meeleolude intiimsema maailmaga, mõnikord ka sügavate filosoofiliste mõtisklustega.

Klassikaliste kammeransamblite seas on õigusega esikohal keelpillikvartett — teos neljast samaliigilisest instrumendist koosnevale ansamblile. Teiste kammeransamblite seas on keelpillikvartett intellektuaalselt kõige keerukamaks ja arendatumaks žanriks, mis nõuab heliloojailt kunstilise meisterlikkuse kõrget taset, esitajailt — laitmatut «ansamblit», hoolikat koosmängu ja üksteise mõistmist, auditooriumilt — süvenenud, «terast» ning hoolikat muusika kuulamist. Kaasaegse kvartetižanri loojaks oli Haydn (83 kvarteti autor); kõige väljapaistvamad lääne-euroopa kvartetimeistrid olid Mozart, Beethoven, Schubert, Schumann, Brahms, Smetana, Dvořák.

Venemaal kasutasid juba päris XIX sajandi alguses korduvalt kvartetivormi paljud andekad pärisorjadest põlvnevad heliloojad. Rahvalaululaadse meloodikaga klassikalise vene rahvusliku kvartetivormi loojaks oli A. Aljabjev, kuulus vene olustikuromansi meister.

Eriti huvitav on Aljabjevi kvarteti nr. 3 (1825) aeglane osa sama autori tuntud laulu «Minu ööbik, ööbik sa» teemale. Mitu instrumentaalse kammermuusika teost (sealhulgas kaks kvartetti) lõid noor Glinka ja hiljem — Laskovski.

Huvitavaks teetähiseks vene kammermuusika ajaloos on vähetuntud helilooja Afanasjevi kvartett «Volga» (1860), mis põhineb vene rahvalaululoomingu ulatuslikul kasutamisel.

Vormi ilult ja stiili omapäralt ületamatuid, tõeliselt klassikalisi kvartette lõid Tšaikovski, Borodin, Glazunov ja Tanejev. Kuulus *Andante cantabile* Tšaikovski kvartetist nr. 1 (vene rahvalaulu «Istus Vanja» teemale) ja

[91] Стендаль. Собрание сочинений, т. X. Жизнь Гайдна, Моцарта и Метастазио. Письма о славном композиторе Гайдне, Л., 1936, стр. 44.

samuti nokturn Borodini kvartetist nr. 2 kuuluvad nende heliloojate kõige südamlikumate laululis-lüüriliste palade hulka. Kõrgete kunstiliste väärtuste poolest paistavad silma Tanejevi ja Glazunovi kvartetid, samuti ka teised vene kammeransamblid. Nende hulka kuuluvad Tšaikovski trio «Suure kunstniku mälestuseks», sama autori sekstett, Rahmaninovi trio, Tanejevi klaverikvintett.

Nõukogude heliloojad arendavad oma kammerteostes edasi vene klassikalise kammermuusika parimaid traditsioone. Selles suhtes on iseloomulik Glieri kvartett nr. 4 ja noore ukraina helilooja A. Filippenko lihtsa ning südamliku lüürilise meloodikaga kvartett nr. 2, mida läbivad ukraina rahvalaulude ja nõukogude massilaulu intonatsioonid.[92]

XIV PEATÜKK

SONAAT-SÜMFOONILISED TSÜKLID

(sonaat, sümfoonia, kontsert)

Klassikaline sonaat ja sümfoonia on suured tsüklilised teosed, mis koosnevad mitmest iseseisvast, kuid omavahel seesmiselt ühendatud osast.

Parimate klassikaliste sümfooniate ja sonaatide sisu on seotud üllate inimlike mõtete maailmaga, filosoofilise mõtte pingelise tööga, sügavate hingeliste elamuste ja tunnetega, rahva elu-olu mitmesuguste külgede ja sageli ka sügavalt dramaatilistes kokkupõrgetes kehastatud teravate sotsiaalsete konfliktide peegeldamisega.

Teistest tsüklilistest teostest (näiteks süidist, mis kujutab endast erineva iseloomuga muusikapalade või tantsude vaba järgnevust) erinevad klassikaline sümfoonia, sonaat ja kontsert oma koostisosade kindlat tüüpi asetuse poolest, osaliselt ka nende osade ilme poolest, mis on igal maal ja igal ajalooepohhil seotud tüüpilise kunstiliste kujundite ringiga. Üks tsüklilise sümfoonia ja sonaadi,

---

[92] Nõukogude kammermuusika silmapaistvateks meistriteks on eelkõige N. Mjaskovski (13 kvartetti) ja D. Šostakovitš (8 kvartetti). *Toim.*

samuti ka kontserdi tähtsamaid iseärasusi on selles, et vähemalt üks nende koostisosi (tavaliselt esimene, mõnikord ka teised) peab olema sonaadivormis.

Nimetus «sonaat» (itaaliakeelsest sõnast *sonare* — helisema) esineb esmakordselt XVII sajandi algul veneetsia koolkonna heliloojate loomingus. Sel ajajärgul oli termin «sonaat» veel üsna ebamäärane: nii nimetati mitmesuguse struktuuriga instrumentaalteoseid, et eristada neid «kantaadist» — vokaalmuusika teosest.

Mitmest kontrasteerivast erineva liikumise ja meetrumiga osast koosnevaks iseloomulikuks tsükliks formeerub sonaat selgepiiriliselt XVII sajandi lõpuks, väljapaistva helilooja ning itaalia viiulikooli rajaja Corelli (1653—1713) loomingus.

Corelli kuulsates kontsertides, viiulisonaatides ja «triosonaatides» (kahele viiulile ja basspillile) ei ole lõplikult kindlaks kujunenud sonaaditsükli osade arv (4—6). Kuid osade ilme ja nende järgnevus hakkavad juba mingil määral välja kujunema. Sonaaditsükkel algab üleva, sageli pidulikult pateetilise sissejuhatusega; sellele järgneb kiire osa, mis põhineb materjali intensiivsel ning energilisel arendamisel (sisaldades tavaliselt ka polüfoonilisi imitatsioonilisi episoode). Viiulipartii hiilgavale virtuoossele käsitlusele kiires osas vastandab Corelli järgnevates keskmistes osades lüürilise kantileeni, laulva arioso või gratsioosse tantsulisuse. Tsükkel lõpeb hoogsalt kiire tantsulise liikumisega: nagu süidis, nii on ka siin lõpuosaks tavaliselt džiig.

Kirjeldatud vanaaegse, niinimetatud «eelklassikalise» sonaadi tüüp arenes itaalia viiuldajate plejaadi — Torelli (surn. 1708), Vivaldi (surn. 1743), Tartini (1692—1770), inglise helilooja Henry Purcelli ja Händeli loomingus.

Uued teed kammermuusika žanride, eriti sonaadi arenguks avanevad instrumentaalmuusika suure õitsengu perioodil XVIII sajandil selliste kuulsate klassikaliste heliloojate loomingus nagu Philipp Emanuel Bach (J. S. Bachi poeg), Joseph Haydn (1732—1809), Wolfgang Mozart (1756—1791), väljapaistev vene viiulivirtuoos ning helilooja I. Handoškin (1747—1804).

Instrumentaalse kammermuusika juhtivaks haruks kujuneb sellal just nimelt tsükliline sonaat: sonaat soloklaverile, sonaat sooloviiulile (saateta), sonaat-duett viiulile,

tšellole või mingile puhkpillile (flöödile, metsasarvele) klaveriga, mitmesugustele kammeransamblitele.[93]

XVIII sajandi soolosonaat kujutab endast enamikel juhtudel kolmest (harvemini kahest) eriilmelisest osast koosnevat tsüklit. Kõige tüüpilisemaks võtteks on siin kiire, aktiivselt ning hoogsalt areneva esimese osa vastandamine aeglasele laulvale lüürilisele osale, millele taas järgneb kiire, kuid teistsuguse, esimesest osast erineva iseloomu ja tempoga osa.

XVIII sajandi teisel poolel muutub sonaadi kõrval juhtivaks instrumentaalmuusika žanriks ka sümfoonia.[94]

Sümfooniaks (kreeka keeles «kooskõla») hakatakse XVIII sajandi teisest poolest alates nimetama sümfooniaorkestrile kirjutatud tsüklilist instrumentaalteost, mis sarnaneb tsüklilise sonaadiga. Kammerlikest sonaaditsüklitest erineb sümfoonia oma suurema kõlalise võimsusega, orkestrivärvide eredusega, mõõtmete grandioossusega, kontuuride avarusega ja dramaatilise arenduse võrratult suurema ulatusega.

Klassikalise sümfoonia tekkimine on vahetult seotud ooperiavamängu arenguga. XVIII sajandi alguses tähistatigi nimetusega «sümfoonia» arendatud tsüklilist orkestrisissejuhatust itaalia ooperile. XVIII sajandi esimesel poolel kujutas *opera buffa*'le eelnev ooperisümfoonia endast kolmest kontrastsest osast koosnevat arendatud tsüklit.

Esimene osa on hoogsalt kiire, elurõõmus, särav, temperamentne (sonaadivormis või polüfoonilist laadi) *allegro*.

Teine osa on aeglane ning südamlik, sarnaneb oma laadilt lüürilise lauluga. (*andante*)

Kolmas osa — *presto* (*presto* — väga kiiresti) meenutab itaalia *opera buffa*'de tüüpilisi finaale nende kärarikkuse ja hoogsalt areneva tegevusega. Nagu Corelli viiulisonaatides, nii avaldub ka ooperisümfooniate lõpposades ilmne süidi mõju: neid iseloomustab džiigi (või

---

[93]. Sonaate kolmest, neljast ja enamast instrumendist koosnevale ansamblile nimetatakse tavaliselt esitajate arvu järgi: klassikaline sonaat kolmele instrumendile on trio; neljale — kvartett, viiele — kvintett, kuuele — sekstett, seitsmele — septett jne.

[94] Vana-Kreekas tähendas sõna «sümfoonia» kahe konsoneeriva heli üheaegset kõlamist. Rooma vabariigi lõpuperioodil tähistatakse selle terminiga muusikapalu instrumentaalansamblile. Renessansiajastul nimetatakse «sümfooniaks» mitmehäälset, peamiselt akordilise struktuuriga instrumentaalpala.

tarantella) paaritu rütmika, mis eredalt kontrasteerib marsitaolise paaristaktimõõdulise esimese osaga. Moraavias tegutsenud tšehhi helilooja Myscza (1694—1744) ooperisümfooniates on lõpposaks menuett.

Järk-järgult muutub sümfoonia iseseisvaks teoseks. Selle arenemisele avaldas mõju nii tantsusüit, kammersonaat kui ka niinimetatud «suur kontsert» (*concerto grosso*), väärib tähelepanu, et alguses nimetati kontsertsümfooniaid erinevalt ooperisümfooniatest «kammersümfooniateks».

Kontsertsümfoonia rajajaks nimetatakse itaalia heliloojat Sammartinit (1701—1775). Kuid paljud ajaliselt varem loodud ooperisümfooniad (näiteks Pergolesi omad) on arendatumad ja sümfooniliselt küpsemad võrreldes Sammartini küllaltki primitiivsete kompositsioonidega.

XVIII sajandi teisel poolel arendavad sümfooniažanri innukalt edasi erinevad rahvuslikud koolkonnad mitmesugustes muusikalistes keskustes. Kõige väljapaistvamad nendest koolkondadest, on viini, pariisi (Gossec) ja mannheimi koolkond (viimane on seotud peamiselt tšehhi muusikute tegevusega). Mannheimi koolkonda kuuluv andekas helilooja J. Stamitz (1717—1757), päritolult tšehh, kasutas tantsusüidi vahetul mõjul esmakordselt sümfoonias tolleaegset armastatuimat olustikulist tantsu — menuetti (aeglase osa ja finaali vahel), laiendades sümfoonilise tsükli nelja osani.

Klassikalise küpsuse saavutab sümfoonia Joseph Haydni (1732—1809) loomingus, keda on hakatud kutsuma «sümfoonia isaks».

XVIII sajandil väljakujunenud klassikalise neljaosalise sonaat-sümfoonilise tsükli tüüp iseloomustab kontrastsetes muusikalistes kujundites ning eriilmelise (kiire ja aeglase) liikumise vaheldumise teel tegelikkuse mitmesuguseid külgi: eluvõitlust ja -tegevust, sügavate hingeliste elamuste maailma, jõudeolekumomente, puhkust, mänge, tantsulõbustusi ja lõpuks pilte massilistest rahvapidustustest, organiseeritud rongkäikudest kui ideeliste mõtete ja tunnete ühtsuse avaldustest.

Sonaat-sümfoonilise tsükli kiire, aktiivne esimene osa — *allegro* — kujutab inimest (või kollektiivi) peamiselt eluvõitluses ja loovas töös, samuti aga ka tema sisemise, vaimse maailma kogu psühholoogilises keerukuses. Sümfooniate ja sonaatide esimesed osad paistavad silma energia ja hoogsusega, nad on tulvil dramaatilist tegevust. Areng põhineb siin eredatel temaatilistel kontrastidel ja sonaadivormile omasel dramaturgiliselt pingelisel arendusel; sageli eelneb *allegro*'le ülev aeglane sissejuhatus.

Teine, aeglane, meloodiline laulva või arioosse-deklamatsioonilise väljenduslaadiga osa on tavaliselt kogu tsükli lüüriliseks keskpunktiks. Sonaat-sümfoonilise tsükli

aeglaste osade sisu on seotud sügavate hingeliste elamustega, armastustundega, rahuliku loodusevaatlusega või filosoofiliste mõtisklustega. Nende osade tüüpilised tempotähised on *andante* — selle tõelises tähenduses «käies»; *adagio* — õrnalt; *largo* — laialt. Sonaat-sümfoonilise tsükli aeglaste osadena kasutatakse ka leinamarssi (Beethoveni III ja VII sümfoonia, sama autori klaverisonaat nr. 12, Chopini sonaat, Schumanni kvintett, Mjaskovski XVI sümfoonia). Aeglastes osades domineerib kahe- või kolmeosaline struktuur, variatsioonilisus, mõnikord ka sonaadivorm (sagedamini ilma töötluseta).

Kolmas osa on kiires tempos ja põhineb tihti tantsurütmikal. XVIII sajandil oli see galantne menuett. Kuid Haydnil kõlab menueti välise kesta all juba mõnikord valss selle rõhutatult demokraatlikul kujul — talupojalendlerina. XIX sajandi algul asendab Beethoven menueti kui tantsu, mis kehastab suurilma etiketti, otsustavalt s k e r t s o g a (sõna-sõnalt — «nali») — muusikapalaga, mis tekitab sisemise aistingu vaba hinguse ja tantsu raamidest aheldamata liikumise stiihiast, elulise energia, elu pulseerumise teravdatud tunnetuse. Hiljem, XIX sajandil saab sümfoonilise tsükli kolmanda (või teise) osa aluseks sageli valss (Tšaikovskil).

Üldiselt jäädvustavad nii menuett, valss kui ka skertso sümfoonias mitmesuguseid hetki jõudeajast, puhkusest, tantsudest, mängudest, andes paljudel juhtudel edasi elavat olustikupilti, iseloomulikku žanristseeni.

Enamikul menuettidel ja skertsodel on kolmeosaline struktuur kontrasteeruva keskmise osaga — laulva trioga. Beethoveni IX sümfoonias ja Borodini II sümfoonias on skertso kumbki äärmine osa sonaadivormis.

Mõnikord asetseb skertso (samuti ka valss või menuett) aeglase osa ees (Beethoveni IX sümfoonia, Schumanni III ja IV sümfoonia, Borodini I ja II sümfoonia).

Neljas osa — finaal — on väga kiires tempos. Klassikalistes sonaatides ja sümfooniates iseloomustab finaali tavaliselt helge, optimistlik elutunnetus. Sageli on sümfoonia finaaliks olustikuline žanristseen, mõnikord massilise rahvapidustuse pilt.

XVIII sajandil ja XIX sajandi esimesel poolel on sonaat-sümfoonilise tsükli finaalid seotud eelkõige rondo struktuuriga. Näiteks kujutab Beethoveni klaverisonaadi nr. 21 («Aurora») finaal endast rondot reini viinamarjakasvata-

jate laulu teemale. Finaalile tüüpiliseks vormiks on ka teema variatsioonidega ja — XIX sajandil — dramaturgiliselt pingelisem sonaadivorm, Haydnil on paljude sümfooniate finaalideks tõelised olustikupildid; rahvalaululiste käikude kõrval kasutatakse nendes laialdaselt rahvapillimuusika motiive või jahisarvede signaale. Selline on raskepäraselt «tammuv» tantsuline torupilliteema Haydni ühe «Pariisi sümfoonia» finaalis. See sümfoonia on saanud nimetuseks «Karu».

Beethoveni III, V, VII ja IX sümfoonia finaalid on grandioossed pildid massilistest üldrahvalikest pidustustest, mis kulgevad marsirütmi taustal ja väljendavad rahvahulkade ühiskondlikku solidaarsust, kujutades endast otsekui võidupidu. IX sümfooniasse toob Beethoven esmakordselt muusikaajaloos lisaks orkestrile ka veel koori.

Rahvuslike žanristseenidega lõpevad paljud Tšaikovski sümfooniad: I sümfoonia (vene rahvateemale «Õilmitsesid lillekesed»), II sümfoonia (ukraina naljalaulu «Kurg» teemale), IV sümfoonia (vene rahvalaulu «Põllu serval kasekene seisis» teemale). Borodini «Vägilassümfoonia» finaalis on kujutatud «vägilasjootude stseeni kandlehelide saatel suure rahvahulga juubeldamisel» (V. Stassov). Samasuguse ilmega on Glazunovi (eriti V ja VI) ja Kalinnikovi sümfooniate ülevad massiivsed finaalid.

Tavaliselt on sümfoonias neli või kolm osa. Kuid sageli esineb ka juhtumeid, kus osade arv tsüklis ületab selle normi. On olemas viieosalisi (Berliozi «Fantastiline sümfoonia», Tšaikovski III sümfoonia, Skrjabini II sümfoonia, Sostakovitši kvintett), kuueosalisi (Skrjabini I sümfoonia) ja isegi seitsmeosalisi (Beethoveni kvartett *do-diees-minoor*) sonaat-sümfoonilisi tsükleid. Tuntud näiteks kaheosalisest sümfoonilisest tsüklist on Schuberti niinimetatud «Lõpetamata sümfoonia».

XVIII sajandi helilcojate (Ph. E. Bach, Haydn, Mozart) soolosonaatides ei ole üle kolme osa. Beethoven oli esimene helilooja, kes suurendas soolosonaadi osade arvu neljani, lähendades seda sümfooniale ja kvartetile. Kuid neljaosaliste sonaatide kõrval lõi Beethoven endiselt ka kolmeosalisi, isegi kaheosalisi sonaate (mis on eriti iselcomulik tema küpsele ja hilisele loominguperioodile).

Öeldust võib teha järelduse, et soolosonaatides erineb tsükli osade arv, samuti nagu ka nende asetus, paljudel

juhtudel märgatavalt sellest klassikalist tüüpi neljaosalisest ülesehitusest, mis on nii iseloomulik keelpillikvartetile ja sümfooniale.

Mõnikord näiteks kirjutatakse soolosonaatide finaalid mitte kiires, vaid üsna mõõdukas, aeglustatud liikumises. Nii näiteks kujutab finaal I. Handoškini suurepärasest soolosonaadist viiulile endast variatsioone *andante* tempos. Beethoveni viimase klaverisonaadi (nr. 32) finaal on aeglane ariett variatsioonidega. Skrjabini esimese noorpõlves kirjutatud sonaadi finaaliks on kurb leinamarss.

Teistel juhtudel puudub aeglane osa klassikalises kolmeosalises sonaadis üldse (asendudes Haydnil ja Mozartil tavaliselt gratsioosse tantsupala — menuetiga). Aeglast osa ei sisalda ka paljud kaheosalised sonaadid ja sonatiinid, mis rajanevad hoogsalt kiire ja mõõdukalt kiire liikumise kontrastil.

Tuleb silmas pidada, et paljud kaheosalised sonaadid on autori poolt kavandatud selliselt, et kumbki osa ühendaks endas tavalise täieliku tsükli teiste osade jooni. Nii näiteks kujutab Beethoveni klaverisonaadi *mi-minoor* nr. 27 (op. 90) esimene osa endast dramaatilist sonaat-allegro't, mis areneb tantsulis-marsiliku liikumise alusel; meloodiline laululaadne lõpuosa — rondo aga, mida esitatakse mõõdukas liikumises, asendab üheaegselt nii aeglast lüürilist osa kui ka tüüpilist «ringmängulist» finaali.

Mõnikord algab sonaat aeglase osaga. Sageli kujutab see endast variatsioone laululaadsele meloodilisele teemale. Niisugused on Mozarti klaverisonaat *La-mažoor* ja Beethoveni sonaat nr. 12 leinamarsiga. Aeglase, mõtlikult keskendunud osaga algab Beethoveni geniaalne *«Sonata quasi una fantasia»* — «fantaasiataoline sonaat» (op. 27 nr. 2), mis on saanud nimeks «Kuupaistesonaat».

Mõnedel juhtudel varustatakse sonaat-sümfoonilised tsüklid nimetuste või alapealkirjadega, mis vähemal või suuremal määral avavad teose üldise ideelise sisu ja selgitavad selle kunstiliste kujundite või üksikute episoodide mõtte. Nii omandas XVIII sajandi alguses laialdase populaarsuse Antonio Vivaldi programmiliste kontsertide tsükkel «Neli aastaaega», mis on kirjutatud keelpilliansamblile (niinimetatud *concerto grosso*'d). Igaühele neist neljast kontserdist, nimetustega «Kevad», «Suvi», «Sügis» ja «Talv», eelnes poeetiline eessõna («programm»), mis kir-

jeldas kevade tulekut, suvise äikese pilti, rõõmsat lõikuspidu ja jahirõõme sügisel ning lõpuks karmi talvist maastikku. Eessõna üksikutele poeetilistele kujunditele vastasid Vivaldi muusikas erilised muusikalised episoodid või isegi eraldi osa kontserdis. Esitame kontserdi «Kevad» sisu:

«Saabus kevad ja rõõmsad linnukesed tervitavad teda oma lauluga, vulisedes voolavad ojakesed. Taevas kattub tumedate pilvedega. Välgud ja äike kuulutavad samuti kevadet. Ja taas alustavad linnukesed oma õndsalikku laulu. Õitsval niidul, sahisevate tammede all magab kitsekarjane oma truu koeraga. Karjase sikupilli helide saatel tantsivad nümfid.»

Ühel Vivaldi viiulikontsertidest on alapealkirjaks «Torm». Oma suurele kontserdile (*concerto grosso*) andis Locatelli nimeks «Ariadne kaebus». Üks Clementi klaverisonaatidest oli tuntud nimetuse all «Hüljatud Dido».

Programmilisi alapealkirju võib kohata üksikutes Haydni sümfooniates («Hommik», «Keskpäev», «Õhtu», «Jaht», «Lahkumissümfoonia», «Sõjaväesümfoonia» jt.).

Beethoveni «Pastoraalses sümfoonias» on alapealkirjad antud teose üksikutele osadele: I. «Rõõmsate tunnete ärkamine maale jõudmisel». II. «Stseen oja ääres». III. «Maarahva lõbus koosviibimine». IV. «Äike. Torm». V. «Karjuse laul. Rõõmus tänutunne pärast tormi».

Ideelise sisu konkretiseerimise püüe on põhjuseks, et Beethoven toob IX sümfoonia finaali sisse koori Schilleri oodi «Rõõmule» sõnadele.

Beethoveni klaverisonaadi nr. 26 kõik kolm osa on pealkirjastatud: 1. «Lahkumine», 2. «Lahusolek» ja 3. «Tagasitulek». Tuleb aga silmas pidada, et mõned Beethoveni klaverisonaatide nimed («Kuupaistesonaat», «Pastoraalne sonaat», «Aurora», «Appassionata» jt.) ei ole antud autori, vaid publiku poolt.

Üksikute osade alapealkirju kohtame Schumanni «Kevadesümfoonias», Berliozi ja Liszti programmilistes sümfooniates, mille lühikese iseloomustuse toome tagapool, ja samuti mõnedes vene sümfooniates. Niisugused on A. Rubinsteini II sümfoonia «Ookean», Tšaikovski I sümfoonia «Talveunelmad» (I osa «Unelmad talvisel teel», II osa «Sünge maa, udune maa»), sama autori sümfoonia «Manfred» (Byroni järgi).

*

Oma olemasolu esimestel aastakümnetel oli sümfoonia sageli veel vahetult seotud rakendusliku, olustikulise meelelahutusmuusikaga. Loodi isegi spetsiaalseid «laua-» või «joogisümfooniaid». Eriti just viini klassikalise koolkonna varased sümfooniad ei erinenud peaaegu millegagi teistest tsüklilistest süiditaolistest vormidest: serenaadist ja divertismendist, mis kujutavad endast kergesisuliste muusikapalade vaba järgnevust. Paljud Haydni ja Mozarti varased sümfooniad, mis põhinevad kontrastsete, kuid temaatiliselt seostamata osade vaheldumisel, on oma olemuselt lähedased vanaaegsele süidile. Alles Haydni küpsetes sümfooniates (eriti «Pariisi» ja «Londoni» sümfooniates), samuti ka Mozarti hilisemates sonaat-sümfoonilistes tsüklites (sümfoonias *Do-mažoor*, mida tavaliselt nimetatakse «Jupiter-sümfooniaks», sümfoonias *sol-minoor*) läbib tsükli kõiki nelja osa ühtne ideeline kavatsus ja neid seob omavahel orgaaniliselt temaatilise materjali ühtsus.

Sonaat-sümfoonilise tsükli tõstis ületamatule kõrgusele Beethoven. Beethoveni suurimad sümfoonilised teosed on seotud võimsate võitluskujunditega, suurte sotsiaalsete ideede kehastamisega.

Tee pimedusest valgusse, läbi visa ning kauakestva kangelasliku võitluse vabastatud inimkonna võidule on Beethoveni suurimate sümfooniate — III («*Eroica*»), V ja IX sümfoonia sisuks.

Iga ülalmainitud sümfoonia kõik neli osa on seotud ühise ideega, ühiste teemade ja kujunditega, mida iseloomustab pidev «läbiv» dramaatiline tegevus. Need osad kujutavad endast seega just nagu ühe tragöödia nelja vaatust. Nii näiteks on Beethoveni V sümfoonia kogu keerukas sisu seotud vähese arvu lihtsate teemade mitmesuguste teisenditega. V sümfoonia algusteema, mis põhineb neljast helist koosneval iseloomulikul meloodilis-rütmilisel joonisel, on üks eredamaid Beethoveni «võitlusteemasid». «Nii koputab saatus uksele,» kõneles Beethoven kord sümfoonia ülevast unisoonsest sissejuhatusest, mis põhineb mainitud rütmikäigul. (Näide nr. 159.)

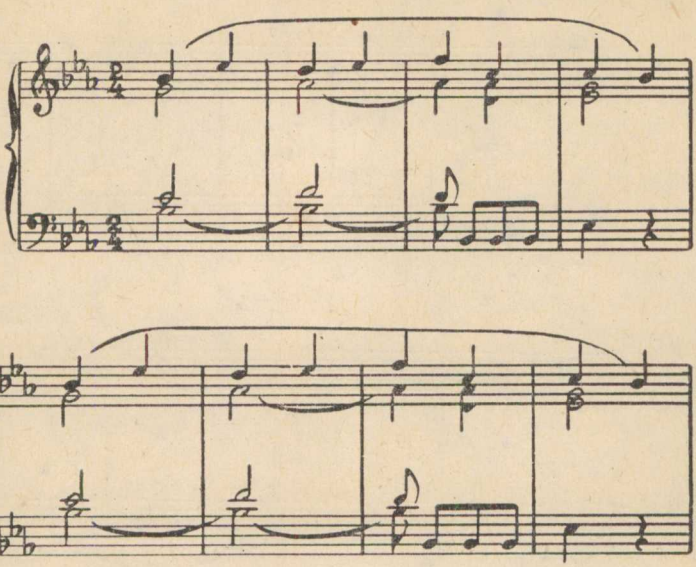
See ärev, edasipüüdlev «võitlusteema» tungib vankumatu püsivusega läbi kogu sümfoonia arenduse. Sarnased teemad ei kõla mitte ainult Beethoveni V sümfoonias, vaid ka tema teistes teostes (nende hulka kuuluvad klaverisonaadi nr. 5 finaal, sonaat «Appassionata», avamäng «Egmont», skertso kvartetist *fa-minoor opus 95* jt.). Taoli-

159.



sed temaatilised kujundid olid tüüpilised ka Beethoveni kaasaegsele prantsuse revolutsiooniepohhi ooperile (Méhul, Lesueur, Cherubini).

Beethoveni V sümfoonia arendus põhineb eredatel temaatilistel kontrastidel. Pingelisele, energiliselt tunglevale võitlusteemale (peapartii) on vastandatud teine — rahulikum, laulev, sujuva liikumisega ning ühtlasi mehine teema, mis loob kindla veendumuse ning jõu tunde. Samal ajal kõlavad ka kõrvalteema arendamise kestel algusteema järelkajad bassides kumedalt ning valvsalt:



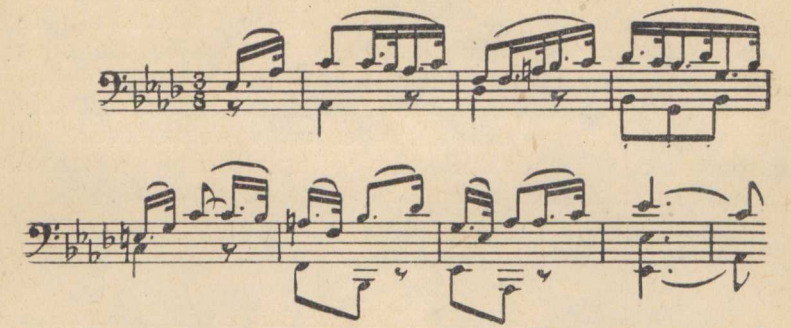
Järgnevalt kõlab põhiline võitlusteema taas võimsalt ning kinnitavalt orkestri *tutti* [95] esituses (lõpupartii).

Töötluses puhkeb võitlus uue jõuga. Vahetevahel asendub lahingukära kurjakuulutava vaikuse momentidega. Kuid põhiteema ärev rütm ei vaibu kauaks. Taas kõlavad uue jõuga tema ähvardavad löögid. Ei mingit hingetõmbamist, mingit peatust selles tunglevas laviinis. Sümfoonia I osa lõpeb võitlusteema püsiva rõhutamisega. Võitu, traagilise konflikti lahendust siin veel ei ole.

Teise, aeglase osa aluseks on sügavalt väljendusrikas, laulev meloodia, mis on tulvil sügavat rahu, selgust ja elutarkust. See on puhkus peale pingelist lahingut, keskendunud mõtisklus möödunust ja tulevikust, jõudude kogumine uue võitluse eel. Intonatsiooniliselt on see teema kahtlemata seotud eelneva osa laulva kõrvalpartiiga:

[95] Tutti — kogu orkester, kõikide orkestripillide üheaegne kõlamine.

161.



Ent vaikus ei kesta kaua. Altide ja tšellode laulva meloodia sujuvasse voolu tungivad erutavad vastukajad: varjatud ärevusega kõlab «saatuse teema» fataalne rütm. Kuid võimas inimtahe võidutseb: eelnenud rahutusest ja ärevusest sünnib uus teema, mis põhineb metsasarvede ja trompetite pidulikel, heroilistel, uuele võitlusele kutsuvatel fanfaaridel:

162.



Mitmel korral kogu aeglase osa kestel vahelduvad lüüriline ja heroiline teema, arenedes variatsiooniliselt. *Andante* lõputaktid on tulvil rahulikku veendumust tulevases võidus.

Kolmas osa — skertso — loob taas üha kasvava tunnetuse raskest survest, erutusest, piinavast ärevusest ja kahtlustest. Sünge keerisena tungib sisse pahaendeline «saatuse motiiv» esimesest osast.

Lühike selginemishetk — elurõõmsalt pulbitsev keskmise osa teema (kolmeosalise vormi trio) — ja pimedus tiheneb uuesti. Üha kasvav pinge kutsub esile lähedase katastroofi eelaimuse.

Orkester vaikib lahenduse ärevas ootuses, ja üksnes tumedalt kõmisevate basside taustal (orelipunkt) löövad timpanid võitluse põhiteema kangekaelset rütmi.

Kauakestev pinge laheneb äkitselt energilise tõusuga. Võimsa stiihilise jõuga tungivad esile roomsad võidu-helid (kolmas osa — skertso — läheb katkematult üle neljandaks osaks). Juubeldavalt, orkestri kõlavuse täies hiilguses kostab triumfaalse finaali südikas marsitaoline teema. See sünnib *andante* heroilisest fanfaarsest teemast ja esimese osa kõrvalteemast. Metsasarvede ja trompetitega ühendab Beethoven esmakordselt tromboonide võimsa kõla ja madalalt undava kontrafagoti:

163.



Beethoveni V sümfoonia on tsüklilise teose täiuslik tüüp, mille kõik osad on allutatud ühtsele dramaatilisele ideele võimsa inimtahte vankumatust, väsimatust võitlusest süngete, vaenulike jõududega. Järgnevatel epohhidel kehastasid üksikud väljapaistvad heliloojad oma sümfoonilistes teostes uudselt heroilist võitlusideed, mis on seotud arenguga pimedusest valgusse, võidule.

Parimad sedalaadi teosed on Berliozi «Leina- ja triumfisümfoonia» (kirjutatud 1830. aasta juulirevolutsiooni ohvrite mälestuseks), Tanejevi sümfoonia *do-minoor,* Skrjabini III sümfoonia.

Ühes reas Beethoveni sümfooniatega seisavad tema parimad klaveri- ja viiulisonaadid. Nende hulgas on «Pateetiline sonaat», sonaat nr. 12 leinamarsiga, *Sonata quasi una fantasia,* mida nimetatakse «Kuupaistesonaadiks», sügavalt dramaatiline «Shakespeare'i-sonaat» retsitatiiviga (nr. 17), poeetiline «Pastoraalne sonaat» ja sädelev, otsekui päikesevalgusest üleujutatud «Aurora» (nr. 21), sonaat «Appassionata» (nr. 23), Kreutzerile pühendatud viiulisonaat ja paljud teised.

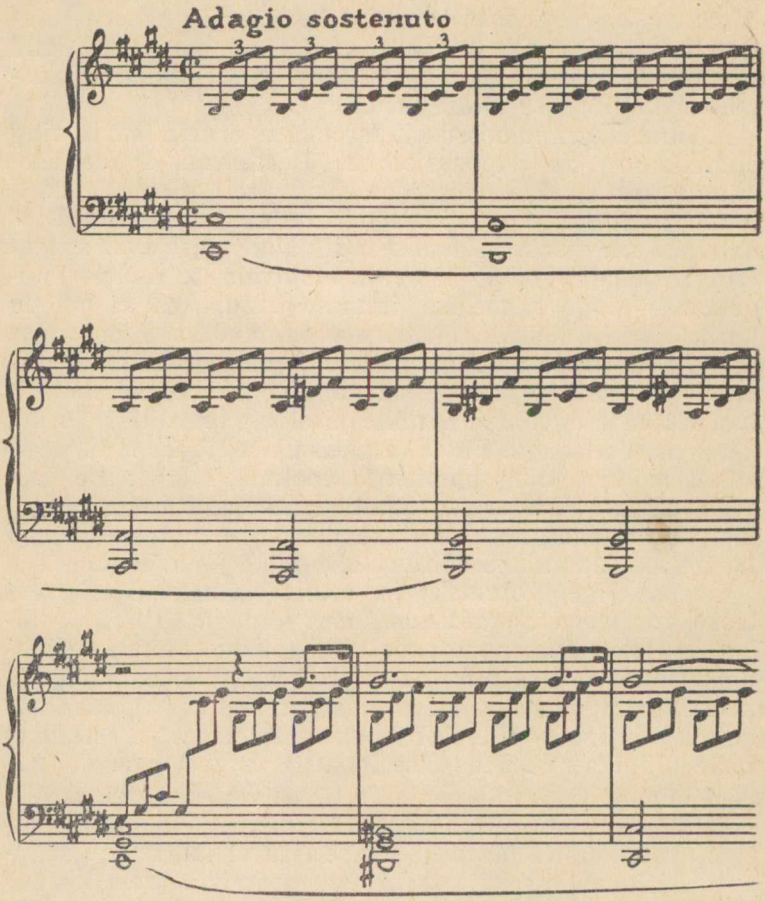
Ideeliselt mõttelt kõige ülevamaks ning sügavamaks Beethoveni sonaadiks on tema surematu «Appassionata». Nimetus «*appassionata*» (itaalia keeles «kirglikult», «hingestatult») ei pärine autorilt, vaid ühelt kuulajaist, kuid see annab kujukalt edasi selle tulest ja kirglikust võitlustahtest tulvil teose üldise mõtte.

Mõõtmete grandioossuselt, arenduse dramatismilt ning pingelisuselt on «Appassionata» Beethoveni sonaadiloomingu tipuks, lähenedes idee sügavuselt ning ülevuselt Beethoveni kõige geniaalsematele sümfooniatele. Läbi imbunud raevukast mässulisest sihikindlusest, avab sonaat «Appassionata» oma sügavalt mõjuvais kujundeis kangelase — tugeva, mehise inimese kuju, kes ei paindu karmi saatuse löökide all, tema visa eluvõitluse ja võimsa tahte. Selle teose aeglane osa (*andante* variatsioonidega) ei ole hoopiski tegevuse lakkamine, vaid sügav mõtisklus, lühike hingetõmbus, mille järel algab võitlus uuesti, kümnekordse jõuga. Finaal areneb ühtse, lakkamatu, metsikult möllava ning pulbitseva vooluna, marutuulte kaosena, millest järk-järgult tohutu tahtepingutusega tungib läbi karm, energiline, mehine teema, mis iseloomustab kangelase titaanlikku võitlust vaenulike jõududega.

Üheks kõige tuntumaks ja armastatumaks Beethoveni teoseks on tema «*Sonata quasi una fantasia*» (nr. 14), millele helilooja kaasaegne poeet Rellstab andis nimeks «Kuupaistesonaat». See nimetus käib peamiselt teose ülevalt poeetilise aeglase esimese osa kohta, mis geniaalselt ennetab mõnede Chopini nokturnide karakteerset ilmet neile tüüpiliste sumeda öise looduse kujunditega.

«Kuupaistesonaadi» aeglases lüürilises osas, selles XIX sajandi alguse omapärases «nokturnis», kõlab saates ühtlaselt voogava, väreleva liikumise taustal lai, laulev, sügavalt intiimne, otsekui «kõnelev» meloodia, mis kasvab välja erutatud kõneintonatsioonidest, üksikutest deklamatsioonilistest hüüatustest. (Näide nr. 164.)

Ereda kontrastina kõlab järgnev lühike elavaloomuline teine osa — *allegretto*, mis oma kirgastunud värvinguga ja gratsioosse tantsurütmikaga hõrendab eelnenud aeglase kurblik-eleegilise osa pingelist äikese-eelset atmosfääri. Kuid see valgusesähvatus ei kesta kaua. Gratsioosne *allegretto* läheb vahetult üle finaali peadpööritavaks keeriseks, mis tekitab, Romain Rolland'i sõnade järgi, «metsiku öise tormi» kujundi.



«Kuupaistesonaadi» ulatuslikult arendatud finaal — hoogne *Presto* (*presto* — hoogsalt, kiiresti) — on läbinisti heroilis-dramaatiline, see on tulvil mässulist ning kirglikku võitlusvaimu. Just selles finaalis tuleb kõige jõulisemalt nähtavale teose toimekas, dramaatiline element, mis on seotud kangelase sügavate sisemiste hingeelamuste, tema pingelise ning kirgliku sisemise võitluse avamisega.

Sonaadi kogu finaali läbib järk-järgult kasvava pinge dünaamiline joon, mis saavutab oma kõrgeima punkti lõpposas (koodas). Sonaat lõpeb teemaga, mis kinnitab mehise võitlus- ja võidutahte paindumatust ning visadust.

Beethoveni-järgse ajastu parimate sonaatide hulka kuuluvad Chopini kaks klaveri- ja üks tšellosonaat, Schumanni sonaadid, Griegi klaverisonaat ja kolm viiulisonaati. Omaette rühma moodustavad Liszti kaks monumentaalset klaverisonaati («Pärast Dante lugemist» ja sonaat *si-minoor*, mida kaasaegsed kutsusid «Faust-sonaadiks»).

Parimate kammermuusikateoste reas seisavad samuti vene heliloojate klaverisonaadid, sealhulgas Tšaikovski «Suur sonaat», Balakirevi sonaat, kaks Glazunovi sonaati ja kaks Rahmaninovi sonaati.

Skrjabini kümne sonaadi hulgast tõusevad esile eriti esimesed neli sonaati, mis vahetult jätkavad vene klassikalise muusika parimate traditsioonide arendamise joont.

Beethoveni-järgsel epohhil lõid Lääne-Euroopa eesrindlikud heliloojad — Schubert, Schumann, Mendelssohn, Berlioz, Liszt — mitmeid suurepäraseid sümfooniaid, mis on uudsed oma ideeliselt sisult ja kunstilistelt kujunditelt. Suurimat huvi pakub Beethoveni-järgsel epohhil kujunenud süžeelis-dramaatilise («programmilise») romantilise sümfoonia uus tüüp, mis eredates muusikalistes kujundites kehastab mingit kirjanduslikku süžeed. Selle uue sümfooniatüübi loojaiks olid muusika eesrindliku demokraatliku suunaga seotud kunstnikud: prantsuse helilooja Berlioz ja ungari helilooja Liszt.

Võitluses muusika kui kunsti sügava ideelise sisukuse ning elulisuse eest kasutasid Berlioz ja Liszt sageli klassikalise ja romantilise kirjanduse (Dante, Shakespeare, Goethe, Byron) väljapaistvate teoste kujundeid ja süžeesid. Liszt kirjutas «Sümfoonia Dante «Jumalikule komöödiale»» ja «Faust-sümfoonia» (Goethe järgi), mis eredates muusikalistes kujundites kehastab poeemi põhilisi filosoofilisi ideid. Sümfoonia üksikud osad on pealkirjastatud Goethe poeemi kangelaste nimede järgi: 1. «Faust», 2. «Margarete», 3. «Mefistofeles».

Berliozi eredalt romantilise ideega «Fantastiline sümfoonia» («Episood kunstniku elust»), samuti tema sümfoonia «Harold Itaalias» (Byroni poeemi «Childe Harold» järgi) on varustatud arendatud kirjanduslike program-

mide-süžeedega, mis iseloomustavad sümfoonilise tsükli iga osa. Huvitav on ka Berliozi sümfoonia koori ja vokaalsolistidega «Romeo ja Julia» (Shakespeare'i järgi), mis omapäraselt ühendab sümfoonia ja oratooriumi tunnused.

Kuid mitte kõik XIX sajandi lääne-euroopa sümfooniad ei olnud seotud nii selgepiirilise kirjandusliku sisuga kui Berliozi ja Liszti teosed. Paljud Beethoveni-järgsed sümfooniad on ilmselt puhtlüürilised. Nende hulka kuuluvad Schuberti sümfooniad (eriti tema kuulus kaheosaline sümfoonia *si-minoor,* mida traditsiooniliselt nimetatakse «lõpetamata» sümfooniaks), Schumanni «Kevadesümfoonia», Mendelssohni «Itaalia» ja «Šoti» sümfooniad.

Sellist liiki sümfoonilisi teoseid iseloomustab temaatilise materjali laululis-lüüriline olemus ning tõeliselt vokaalne meloodilisus, väljenduse lihtsus, intiimsus ja südamlikkus, alaline püüd saavutada lüürilise väljenduse vabadust, lüürilist jutustamislaadi. Muusikalise mõtte areng aeglustub sihilikult. Uurides Schuberti «Romantilist sümfooniat» (*Do-mažoor*), iseloomustas Schumann seda tabavalt kui ««romaani kirjades», kui novelli, mitte aga draamat».

Kogu oma poeetilisele võlule vaatamata minetab enamik Beethoveni-järgse perioodi lüürilisi sümfooniaid järkjärgult need jooned, mis olid nii iseloomulikud klassikalisele sümfooniale: terviklikkuse, lakoonilisuse, keskendatuse, sihikindluse, arenduse sisemise dünaamilisuse ja dramaturgilise ereduse. Paljudele romantilistele sümfooniatele on omane liiga venitatud esituslaad, teatav rabedus, mõnikord vormi «laialivalguvus», kontuuride ähmasus.[96]

Vene klassikaline sümfoonia

Uus ajastu sümfoonia arenemise ajaloos algab vene rahvusliku muusikakoolkonna õitsenguga. Küpse klassikalise vene sümfoonia loomise ajalooline teene kuulub Tšaikovskile, Borodinile ja Rimski-Korsakovile.

[96] Erandi moodustavad XIX sajandi lõpul loodud Brahmsi, César Francki ja Saint-Saëns'i rangelt akadeemilist tüüpi, harmoonilise vormiga sümfooniad. *Toim.*

Borodin astus vene muusika ajalukku vene sümfonismi heroilis-eepilise suuna esindajana. Selle suuna arendamine algas vahetult Glinkast.

Tulvil võimsat elujõudu, tõusevad Borodini monumentaalsed rahvalik-heroilised sümfooniad maailma sümfoonilises literatuuris esile oma kordumatu ilu ja ülevusega. Eriti suur tähtsus on Borodini II sümfoonial, mida V. Stassov ja Mussorgski on kujukalt iseloomustanud kui «Vägilassümfooniat», «Slaavi heroilist sümfooniat».

Ülevus ja monoliitsus, mis tekitavad mulje ähvardavast jõust ja rahva kaljukindlast vägevusest, on Borodini II sümfoonia kõige iseloomulikumateks joonteks. V. Stassov rõhutas õigesti, et selles sümfoonias «on kuulda muistset vene vägilaslaadi, mis on samane ooperi «Vürst Igor» laadi ja ilmega».

V. Stassovi tunnistuse järgi soovis Borodin oma II sümfoonia *andante*'s «maalida Bajani kuju, esimeses osas — vene vägilaste kokkutulekut, finaalis — vägilaste pidu guslihelide ja suure rahvahulga juubelduse saatel».

Borodini II sümfoonia hämmastab oma kujundirikka piltlikkusega, laiahaardelisusega, kontuuride grandioossusega ning — kõneldes V. Stassovi sõnadega — «hiiglasliku jõu ja avarusega». See on XIX sajandi sümfoonilises literatuuris maailmas ainuke rahvalik vägilasepopõa, milles on sügavalt tuntav seos kodupinnaga ja mis on küllastatud gigantse maa võimsast hingusest.

Uue — lüürilis-dramaatilise sümfoonia tüübi loojaks on Tšaikovski. Tema suurimad teosed on tulvil kirglikku armastust elu vastu, tormilist protesti, traagilist paatost, mässulist võitluspüüdu.

Eriti iseloomulikud selles suhtes on tema küpse loominguperioodi parimad sümfooniad — IV, V ja VI sümfoonia. Nende teoste ideelis-emotsionaalne sisu on seotud rahva eluvõitluse tähtsaimate küsimustega; nad kõnelevad saatuslikust, lepitamatust lahkhelist kauni õnneunistuse ja karmi, halastamatu inimsaatuse vahel, vastastikustest suhetest mõtleva, loova isiksuse ja seda ümbritseva armetu tegelikkuse vahel.

Tšaikovski sümfooniad on suured ning keerukad klassikalist tüüpi tsüklid, mida läbib ühtne järjekindlalt arendatud ideeline joon.

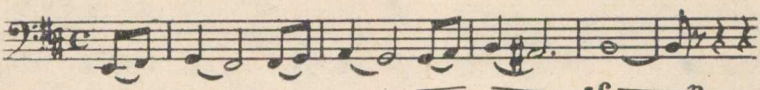
Tšaikovski VI sümfoonia («Pateetiline sümfoonia») on

üks vene klassikalise muusika geniaalsemaid teoseid. Helilooja ise pidas seda oma parimaks helindiks.

Oma VI sümfooniat luues juhindus Tšaikovski kindlast ideelisest kavatsusest, detailsest töödeldud programmist, mida ta aga kahjuks kirjalikult ei avaldanud. Ühes oma kirjas mainis helilooja, et tema VI sümfoonia «aluseks on meeleolu, mis on lähedane sellele, millest on tulvil reekviem» (hingepalvus). Need sõnad aga ei käi kogu teose, vaid ainult finaali — aeglase ning nukra *Adagio* kohta. Sellele leinafinaalile eelneb kauakestev ning pingeline eluvõitlus, mis toimub kolme eelnenud osa vältel. Helilooja ise võrdles oma viimase sümfoonia sisu Beethoveni V sümfooniaga, mille võimsates dramaatilistes kujundites on kehastatud inimese karm heitlus tumedate, rõhuvate jõududega, kes tõkestavad teed õnnele.

Sümfoonia algab lühikese aeglase sissejuhatusega, just nagu sügava keskendunud mõtisklusega. Kontrabasside pidevalt kõlavate helide hämaral taustal esitavad fagotid madalas, süngelt kõlavas registris sissejuhatuse teema:

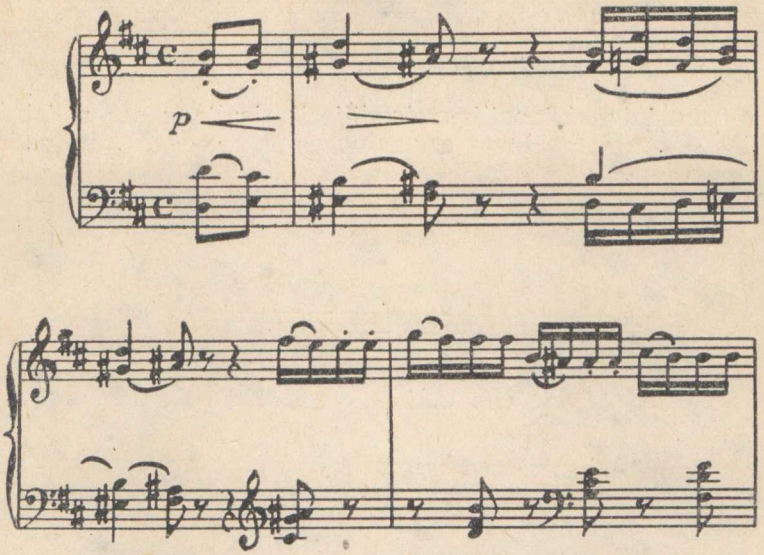
165.



Peateema — kogu esimese osa keskne kujund — avab igakülgselt kangelase sisemise palge. Teemas on vastuoluliselt ühendatud tema iseloomulik joon — rahutu, mässuline tunglevus nukrate, laskuvate «ohkeintonatsioonidega» (mis kõlavad juba sissejuhatuses). Muusika edasises arengus vastandatakse stiihilisest jõust kantud tormilisele «keerisetaolisele» liikumisele esimesed aktiivse tahtelisuse välgatused (neistsamadest tahtekindlaist üleskutsuvaist intonatsioonidest kasvab sümfoonia kolmandas osas välja võidutsev heroiline marsiteema). (Näide nr. 166.)

Nagu tavaliselt Tšaikovski sonaat-sümfoonilistes *allegro*'des, läheb ka siin rahutu, palavikuliselt erutatud peateema esitus vahetult üle juhtivate muusikaliste kujundite töötluslikuks arenduseks. Ärevalt nukrad elamused seostuvad siin võimsa dünaamilise arendusega, vanku-

166.

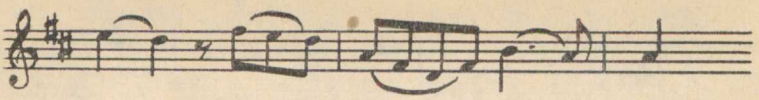


matu dramaatilise tungiga taltsutamatuks protestiks, võitluseks. Pingeliselt dünaamilises arengus saavutab kõlajõud oma haripunkti. Dünaamilise kulminatsiooni moment langeb kokku peateema taasilmumisega (kuid juba uues, ebapüsivas tonaalsuses), mis on klassikalise vormi seisukohalt täiesti ootamatu. Mitte keelpillide katkeliselt värelev kõla, vaid tromboonide ja trompetite võimsad helid kinnitavad nüüd seda rahutut, sisemisest protestist tulvil teemat, milles väljendub vankumatu võitluspüüe.

Dramaatiliselt ärevale peapartiile on vastandatud hurmavalt kaunis laialt laulev lüüriline teema — helge, joovastava õnneunistuse kehastus:

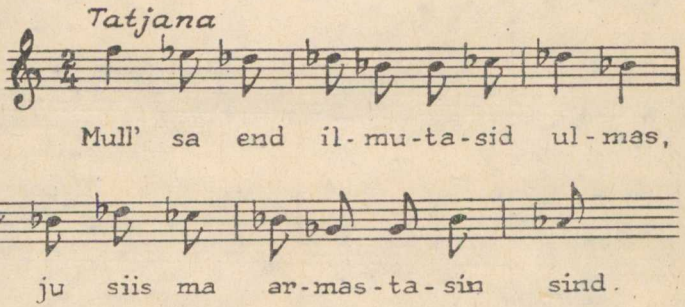
167.





Oma intonatsioonilis-meloodiliselt sisult on see meloodia suguluses võluva armastusteemaga ooperi «Jevgeni Onegin» kirjastseenist:

168.



Kõrvalpartii põhineb kahe teineteist otsekui täiendava kujundi kõrvutamisel. Laiale, laululisele meloodiale vastandatakse gratsioosne plastiline liikumine, just nagu tantsuline pantomiim.

Kuid peagi tekivad ka selles muretu unistuse helges maailmas mingisugused ebaselged puhangud ja püüdlused, kõlavad pingeliselt ärevad intonatsioonid. Ka siia kanduvad elutormide ja -vapustuste järelkajad. Kõrvalpartii (nagu on tüüpiline Tšaikovskile, on see seotud mitte perioodi vormiga, vaid avarama ja täiuslikuma kolmeosalise struktuuriga) töötluslikus keskepisoodis areneb keelpillide ärevalt pulseerivate helide taustal puupillide õrnade erutatult värelevate häälte ekspansiivne dialoog koos vaskpillide karmide repliikidega. Seda rõõmsamalt helge ja täiskõlaline on järgnev laulva lüürilise teema naasmine (kolmeosalise vormi repriis), mis nagu kinnitab võimsat vaimset tõusu kõrge loominguliste jõudude pinge hetkel.

Nagu Beethoveni parimates teostes, nii on ka Tšaikovski sümfooniliste *allegro*'de dramaturgiliseks tsentrumiks alati töötlus.

Pärast pehmet, lüüriliselt helget kõrvalpartiid viivad valjud, teravad akordid kuulaja korraga tagasi võitluse ja karmide eluvapustuste ärevasse maailma. Sonaat-sümfoonilise *allegro* peateema, tulvil rahutust ja ärevust, söösta hoogsas keerisetaolises liikumises ühest häälest teise. Taltsutamatu ning kirglik muusika voolab tormiliselt pulbitseva jõena.

Kuid dramaturgiliselt kõige pingelisemal momendil võimas ründav liikumine katkeb äkitselt, asendudes roidumuse, vaimsete jõudude täieliku kurnatuse seisundiga. Karm paratamatus väljendub matuselaulu «Lase puhata» (mida neil aastail võis kuulda kõikjal) intonatsioonides.

Siis aga puhkeb võitlus uuesti endise jõuga. Oma konfliktses dünaamilises arengus jõuab muusika vaimse rahutuse ja sisemise pinge viimase astmeni. Kõrgeima dünaamilise tõusu ühel momendil kõlab peapartii teema põhitonaalsuses (repriisi tunnus). Kuid see ei ole veel repriis. Tüüpiliselt töötlusliku esituslaadi ohjeldamatu voog pühib otsekohe teelt, «paiskab eemale» peateema tuttavad kontuurid. Võitlus jõuab otsustavasse faasi. Ärevalt kõlava orelipunkti taustal areneb sisemise dramatismi ja mõtestatud kõne ülima väljendusrikkuse poolest vapustav keel- ja vaskpillide (tromboonide ja trompetite) dialoog. Viimane katkeb järsult momendil, mil ta on saavutanud oma kõrgeima pinge. Algab repriis.

Kuid siin ei kõla mitte dramaatiliselt tunglev peateema (mille kontuurid otsekui «lahustusid» töötluses, liitusid sellega), vaid lüüriliselt helgetooniline kõrvalteema. Pärast äsja kõlanud töötluse grandioosset tormi on veelgi teravamini tajutav psühholoogiline kontrast lüüriliselt helge, rahuliku kõrvalpartii algusega.

Esimese osa lõpetab ülev, nukralt kirgastunud kooda, mis nagu võtab kokku kõik eelnenu. Kooda ja lüüriline kõrvalteema sulavad ühtseks struktuurseks tervikuks.

Sümfoonia teine osa oma kerge ning gratsioosse liikumisega on tulvil kordumatut poeetilist võlu, südamlikku siirast lürismi ja väljendusrikast meloodilist laulvust. Samuti nagu lüüriline kõrvalteema esimesest osast, juhib ka see mõtlikult selge plastiline muusika muretute unelmate maailma, kutsub esile kauged ning helged mälestused nooruspäevade puhtaist unistusist ja püüdlusist:

169.



Ulatusliku arenduse saab siin Tšaikovski loomingule nii tüüpiline gratsioosne tantsulisus. Kergelt hõljuv õrnade, pehmete kontuuridega valsitaoline meloodia liigub olustikutantsule ebatavalises viieosalises taktimõõdus. Vene laulude tüüpiline omapärane paaritu — viieosaline taktimõõt rõhutab veelgi rohkem liikumise valsilikku sujuvust.

Temaatilise materjali plaanilt kujutab sümfoonia teine osa endast kolmeosalist rangelt sümmeetrilist, tasakaalustatud ja lõpetatud vormi. Esimese episoodi meloodiliselt selgele plastilisele muusikale on vastandatud keskmise episoodi sügavalt väljendusrikkad «oigavad» ohkeintonatsioonid, milles võib selgelt tajuda esimese osa peateema nukralt rahutu muusika järelkajasid (ka tonaalsus on sama — *si-minoor*): [97]

170.



[97] Keskmise episoodi temaatilise materjali aluseks on eesti rahvalaul «Kallis Mari», mida Tšaikovski kuulis Haapsalus suvitades. *Toim.*



Vaevalt jõuavad hääbuda kaugete ning helgete mälestuste viimased järelkajad, kui skertso stiihiliselt hoogsas «lennukas» liikumises on taas tunda aktiivset elupulssi, tegutsemist olevikus. Taltsutamatult hoogsa liikumise pingelisse, toimekasse atmosfääri tungivad järeleandmatu kutse intonatsioonid. Just nendest veel ebamäärastest tahtelisuse avaldustest formeerubki edaspidi mehine marsitaoline teema, mis põhineb energilistel kvartintonatsioonidel.

Järk-järgult kasvab õhulisest, lennukalt kergest, tüüpiliselt «skertsolikust» liikumisest välja heroilise marsi tugev, kindel samm:

171.



Sümfoonia kolmanda, võidukalt juubeldava osa muusikaline ülesehitus kujutab endast skertsoliku teema ja marsiteema eredalt kontrastsest vastandamisest (mis on tüüpiline sonaadivormile) tuleneva sihikindla ning dünaamilise arenduse ületamatut näidist. Töötluslikku laadi sidepartii tohutult hoogne dünaamilis-pingeline kasv viib repriisis välja kogu osa kulminatsioonile — triumfaalselt kõlava marsiteema kordamisele võimsa orkestri-*tutti* esituses. Teine, Tšaikovski enda määratluse järgi «pidulikult juubeldavat laadi» marsiteema kõlab repriisis energia ja mehise jõu, võitnud inimtahte võimsa triumfi kehastusena. Mälestused raskest võitlusest ähvardavate takistuste vastu on jäänud seljataha, eemaldunud kaugesse minevikku.

Tohutust tahtepingest kantud heroilise marsi lakkamatu liikumine täidab järk-järgult üha suuremat heliruumi. Selle mehise marsiteema juubeldavas kõlas, võimsas hinguses ja kindlas astes sulavad ühtekokku nii rõõm ihaldatud eesmärgi kangelasliku saavutamise üle kui ka vankumatu otsus hoida, kindlustada saavutatut.

Kolmas osa ühendab endas omapäraselt sonaaditsükli mõlema viimase osa — kerge skertso ja üleva, võidukalt triumfeeriva marsitaolise finaali — tüüpilised tunnused. Selles arendatakse laialdaselt toimeka, tahtelise, heroilise elemendiga seotud kujundeid, mida võis selgelt märgata juba esimese osa peapartii esituses ja eriti töötluses. Idee grandioossuselt jätab Tšaikovski VI sümfoonia skertso kaugele maha kõik tolle ajani loodud skertsod, ületades mõõtmete monumentaalsuselt ka paljud klassikalised finaalid.

Oma ideeliselt sisult rõhutab skertso-marss VI sümfooniast meie rahva mitte kunagi hääbuva elujõu suurt väärtust, loova tegevuse väärtust koos vankumatu võitlusega parema tuleviku eest.

Kuid liiga raske ning kauakestev oli eelnenud võitlus, liiga palju neelas ta jõudu. Sümfoonia epiloog — aeglane kurb *adagio,* mis oma intonatsioonilis-meloodiliselt sisult sarnaneb esimese osa sügavalt dramaatilise muusikaga, on tulvil suurt traagilist jõudu. Selle finaali-reekviemi (nagu seda Tšaikovski ise nimetas) põhiliste kujundite aluseks on mõtted surmast, mõtisklused võitluses langenud kangelastest. Nukker epiloog, millega lõpeb Tšaikovski «Pateetiline sümfoonia», ei ole aga selle ideelismõtteliseks kokkuvõtteks. Raskes lahingus hukkuvad üksikud võitlejad, kuid inimese ülesehitav loominguline tegevus jääb surematuks.

Maailma sümfoonilises literatuuris paistab Tšaikovski VI sümfoonia silma suurima «optimistliku tragöödiana», mis oma mässulistes kujundites õhutab protesti ühiskondlik-sotsiaalse rõhumise vastu, vankumatut püüdu võitlusele parema tuleviku eest.

Tšaikovski ja Borodini sümfooniline looming määras paljudeks aastateks vene sümfoonia arenguteed. XIX sajandi lõpul ja XX sajandil lõid Glazunov, Arenski, Kalinnikov, Tanejev, Skrjabin ja Rahmaninov rea suuri tsüklilisi klassikalist tüüpi sümfooniaid, mis on väljapaistval kohal maailma sümfoonilises literatuuris. Meie päevil

jätkavad vene sümfoonilise muusika arengujoont nõukogude heliloojate parimad sümfooniad. Nende hulka kuuluvad: N. Mjaskovski XXI ja XXVII sümfoonia, S. Prokofjevi VII sümfoonia, D. Šostakovitši V ja VII sümfoonia, J. Šaporini heroilis-eepiline programmiline sümfoonia-kantaat «Kulikovo väljal».

Kontsert

Üheks juhtivaks sonaat-sümfoonilise tsükli haruks kujuneb alates XVII sajandi lõpust kontsert.

Kontsert (itaaliakeelsest sõnast «kooskõla») on suuremõõduline, enamasti virtuoosne teos instrumendile (ühele või mitmele) orkestriga.[98] Instrumentaalmuusika selle uue žanri ilmumine XVII sajandil on seotud meloodilise soolo kasvava osatähtsusega homofoonia õitsengu epohhil, interpreedi loomingulise individuaalsuse tähtsuse tõusuga.

Suureplaanilistele klassikalistele kontsertteostele on tüüpiline arhitektoonika monumentaalsus, lai arengujoon, kujundite eredus ja üldistus, väljenduse reljeefsus ja omapärane «plakatlikkus».

Kontsertstiili, «kontserdilisuse» mõiste on teataval määral suguluses sümfonismiga. Kontsertstiilis teoseid vastandatakse tavaliselt kammerteostele, mis põhinevad muusikaliste kujundite peenelt väljendusrikkal ning detailsel töötlusel.

Kontserdi vanimaks vormiks on niinimetatud *concerto grosso* («suur kontsert»). Soleerivate — «kontserteerivate» instrumentide rühm vastandati siin kogu instrumentaalansambli või orkestri kõlale. Esimesteks *«concerto grosso»* viljelejateks olid XVII sajandi itaalia heliloojad Torelli ja Corelli; hiljem, XVIII sajandil — Vivaldi, Händel ja J. S. Bach. Üheaegselt *concerto grosso*'dega kirjutas Corelli ka kontserte sooloviiulile saatega ja J. S. Bach — klaverikontserte.

Klassikalist tüüpi soolokontserdi loojaks oli Mozart.[99] Just Mozartist alates formeerus kontsert karakteerse sonaat-sümfoonilise kolmeosalise tsüklina (ilma menue-

[98] Sõna «kontsert» tähendab ka muusikateoste avalikku ettekannet.

[99] Mozart kirjutas 20 kontserti klaverile, 6 — viiulile ja hulk kontserte soleerivatele puhkpillidele (flööt, klarnet, trompet, metsasarv).

tita), eredalt individualiseeritud, tõelisest artistlikkusest läbiimbunud soolopartiiga.

Orkestri ja solisti-virtuoosi omapärase «võitluse» printsiip realiseeriti vanaaegsetes klassikalistes kontsertides ka omapärases traditsioonis — sonaadiekspositsioon esitati eelnevalt orkestri *tutti*'s esialgu ilma solistita. Alles ekspositsiooni teistkordsel esitamisel liitus orkestrile solisti partii, kes esitas sonaat-allegro ekspositsiooni avardatud, arendatud kujul. Sellist tüüpi ekspositsioon sai nimetuseks «kahekordne ekspositsioon». Pisut aega enne esimese osa (mõnikord ka finaali) lõppu katkes orkestripartii fermaadil. Solist improviseeris sellal niinimetatud «kadentsi» — orkestrisaateta omapärase fantaasia põhiteemadele. See improvisatsioon oli küllastatud hiilgavate virtuooslike passaažidega. XIX sajandi teisel poolel asendati kadentside vaba improviseerimise traditsioon autori poolt fikseeritud kadentsiga. Seepärast õpivad kaasaegsed muusikud vanaaegsete klassikaliste kontsertide esitamiseks eelnevalt selgeks mõne hilisema helilooja poolt loodud kadentsi. Alates XIX sajandi keskpaigast (Mendelssohnist peale) kaob kontserdist ka kahekordne ekspositsioon (ekspositsiooni eelnev esitamine orkestri poolt ilma solisti osavõtuta).

Väljapaistval kohal muusikakultuuri ajaloos on Beethoveni viiulikontsert ja tema viis klaverikontserti. Dramaatilise sisu süvenemine (IV ja V kontserdis), tõeliselt sümfooniline temaatilise materjali arendus, soolo- ja orkestripartii orgaanilisem seos (dramaatiline dialoog klaveri ja orkestri vahel) eraldavad neid kontserte põhjalikult eelneva sajandi kontsertidest.

Beethoveni-järgsel epohhil kirjutavad arvukad virtuoosid pealiskaudseid, hiilgavaid, tüüpiliselt salonglikke kontserte, pöörates tähelepanu ainult soolopartii tehnilisele küljele. Orkestrile antakse nendes kontsertides teisejärguline osa — ainult toetav saade.

Eesrindliku demokraatliku suunaga seotud heliloojad, vastupidi, võitlesid oma kontsertteoste sisu ideelise mõjuvuse, sügavuse ja tõsiduse eest. Osa neist taotlesid eredat meloodilist väljendusrikkust, laululisust, kantileenset laulvust (niisugused on Chopini kaks noorpõlve klaverikontserti, Mendelssohni kuulus viiulikontsert). Teised püüdsid saavutada eredat dünaamilisust, arenduse pidevust ning tõelist sümfoonilisust (Liszti klaverikontserdid). Parimate

klassikalist tüüpi lääne-euroopa kontsertide hulka kuuluvad Mendelssohni, Brahmsi ja Paganini viiulikontserdid, Dvořáki ja Schumanni tšellokontserdid, Liszti, Schumanni ja Griegi klaverikontserdid.

Eri rühma moodustavad Liszti kaks klaverikontserti — eredad, novaatorlikud teosed, millel on väljapaistev osa pianismi ajaloos. Nagu oma klaverisonaatideski, nii ka siin autor «surub kokku» tsükli osade iseloomuliku järgnevuse üksnes suureplaanilise sonaat-allegro raamidesse. Liszt taastab orkestri kunstilise tähtsuse kontserdis: orkester muutub sümfoonilise kollektiivi ja solisti grandioosse dueti võrdõiguslikuks liikmeks. Tema mõlemas kontserdis paistab temaatilise materjali ereduse poolest silma esmajärjekorras orkestripartii. Solist aga, kes esitab virtuoosseid passaaže, esineb sageli laulva kantileense orkestripartii saatjana, vaatamata oma soolopartii tehnilisele raskusele.

Alates XIX sajandi teisest poolest muutub kontsert üheks vene klassikalise muusika juhtivaks suurvormiks. Ülemaailmse kuulsuse on saavutanud Tšaikovski viiulikontsert ja kolm klaverikontserti, Rahmaninovi klaverikontserdid, Glazunovi viiulikontsert. Suure kunstiväärtuse poolest paistavad silma ka A. Rubinsteini, Balakirevi, Rimski-Korsakovi, Arenski, Tanejevi ja Skrjabini klaverikontserdid.

Uue ajastu muusikakultuuri ajaloos avavad Tšaikovski ja Rahmaninovi geniaalsed kontserdid — tõeliselt klassikalised ning samal ajal eredalt novaatorlikud teosed. Virtuoossus, kontsertlik-lavaline elavus ja väljenduse «plakatlikkus» ühinevad nendes demokraatliku idee, sügava siiruse ja lüürilise otsekohesusega.

Väljapaistvaks tähiseks maailma klaverimuusika ajaloos on Tšaikovski klaverikontsert nr. 1. Selle teose avarus ja meloodilisus (kontserdi teemade hulgas kohtame ka rahvalauluteemasid, näiteks ukraina rändlaulikute viis I osa peapartiis ja ukraina vesnjanka [100] «Tule välja, Ivanko» finaalis) liituvad ereda dünaamilisusega ja sümfoonilise arenduse tõelise sihikindlusega. Rahmaninovi parimatele kontsertidele on omased laiad, selged jooned, grandioosne jõulisus, tõeliselt sümfooniline dünaamika ja arenduse keerukas «mitmeplaanilisus».

Nõukogude heliloojate loomingus on laialdasele demo-

[100] Vesnjanka (веснянка) — kevadelaul. *Tõlk.*

kraatlikule kuulajaskonnale loodud kontsert, mis põhineb solisti virtuoosse meisterlikkuse võistlusel sümfooniaorkestri kõla võimsusega, üheks armastatumaks žanriks. Nõukogude heliloojate kõige väljapaistvamate teoste hulka kuuluvad A. Hatšaturjani ja D. Kabalevski klaveri- ja viiulikontserdid ja B. Dvarionase viiulikontsert.

XV PEATÜKK

XIX JA XX SAJANDI SÜMFOONILISE MUUSIKA PROGRAMMILISED ŽANRID

(avamäng, fantaasia, sümfooniline poeem, sümfooniline pilt, programmiline sümfooniline süit)

XVIII sajandi ja XIX sajandi esimese veerandi klassikaliste heliloojate instrumentaalmuusikas olid juhtival kohal suured tsüklilised (mitmeosalised) teosed.

Beethoveni-järgsed demokraatliku suuna heliloojad hakkavad üha sagedamini looma mitte enam tsüklilisi, vaid üheosalisi suureplaanilisi muusikalisi vorme. Nende, oma ideelis-emotsionaalselt sisult ja muusikalis-poeetilistelt kujunditelt uudsete teoste hulgas kohtame sümfoonilisi fantaasiaid, ballaade, kontsertavamänge, sümfoonilisi poeeme, sümfoonilisi pilte, grandioossete mõõtmetega skertsosid, orkestrirapsoodiaid ja -kapritšosid ning lõpuks üheosalisi sonaate ja üheosalisi kontserte. Enamikul juhtudel kuuluvad kõik need muusikateoste liigid programmilise muusika valdkonda, mis on seotud sõnaga, arendatud poeetilise sisuga.

Ajalooliselt teistest sümfoonilise muusika üheosalistest, mittetsüklilistest vormidest varem kujunes välja avamäng (uvertüür).

Avamäng ehk uvertüür (prantsusekeelsest sõnast «avama») on oma esialgses ning põhilises tähenduses sissejuhatav instrumentaalpala, mis eelneb suurele muusikateosele: ooperile, oratooriumile, kantaadile või lavateosele. Ooperi- ja teatriavamängu ülesandeks on valmistada kuulajaid emotsionaalselt ette järgnevaks dramaatiliseks tegevuseks. Paljud avamängud põhinevad ooperi temaatilisel materjalil, kujutades endast otsekui omapärast sümfoonilist proloogi.

Vanad XVII ja XVIII sajandi prantsuse ooperiavamängud algasid üleva ning piduliku aeglase sissejuhatusega, millele järgnes *allegro* (sageli polüfoonilises laadis); mõnikord kordus selle järel aeglane sissejuhatav osa uuesti, lõpetades sümmeetriliselt kogu vormi. Selle vastandina vana kolmeosaline itaalia «ooperisümfoonia» algas ja lõppes kiire osaga; kontrasteeriv aeglane osa asus keskel. XVIII sajandi lõpuks kristalliseerus lõplikult välja üheosalise ooperiavamängu tüüp, mis oli seotud sonaadivormiga ja omas sageli ka aeglase sissejuhatuse.

Esialgu ei olnud ooperisissejuhatused veel tugevasti seotud dramaatilise tegevuse ideelis-emotsionaalse sisuga. Alles hiljem (XVIII sajandi teisel poolel) hakkavad väljapaistvaimad heliloojad nägema ooperiavamängu ülesannet selles, et valmistada kuulajat ette järgnevaks dramaatiliseks tegevuseks. Avamäng muutub omamoodi sümfooniliseks proloogiks ooperile, avades üldjoontes teose põhilise sisu.

Üheks klassikalist tüüpi ooperiavamängu loojaks oli Gluck (1714—1787), väljapaistev ooperihelilooja, kes esimese Prantsuse kodanliku revolutsiooni eelpäevil teostas muusikalise draama reformi. «Ma arvasin, et avamäng peab kuulajatele valgustama tegevust ja olema nagu sissejuhatavaks sisu ülevaateks,» kirjutas Gluck eessõnas oma ülevale traagilisele ooperile «Alceste».

Enamik oopereid algab ulatuslikult arendatud avamänguga, mis üldistes joontes iseloomustab järgneva muusikalise draama arenemist. Nende hulka kuuluvad: Glucki «Ifigenia Aulises», Mozarti «Don Juan», Weberi «Nõidkütt», Wagneri «Tannhäuser», Glinka «Ivan Sussanin» ja «Ruslan ja Ludmilla», Rimski-Korsakovi «Pihkvalanna», Tšaikovski «Kuldkingakesed». Loetletud avamängud on suuremal või vähemal määral seotud ooperi dramaatilise tegevuse temaatilise materjaliga. Kuid mitte alati ei ole klassikalist tüüpi avamängud vahetus temaatilises seoses ooperi muusikaga (sellised on avamängud Mozarti ooperile «Figaro pulm» ja Rossini ooperile «Sevilla habemeajaja»).

Muusikakultuuri ajaloos on eriti suure tähtsusega Beethoveni avamängud lavateostele: Goethe tragöödiale «Egmont», Collini tragöödiale «Coriolanus» (mis on loodud Shakespeare'i samanimelise teose mõjul) ja samuti neli varianti avamängust omaenda ainsale ooperile «Fidelio» (esialgse nimega «Leonore»). Eriti silmapaistvad on avamängu «Leonore» teine ja kolmas variant (need ei pääsenud ooperi lõplikku redaktsiooni), mis erakordse jõu ning dramaatilise tõelisusega kajastavad nii Beethoveni muusikalise draama üldist traagilist atmosfääri kui ka tegevuse arengu tähtsamaid etappe.

Klassikalist tüüpi arendatud ooperiavamängust, mis eredates muusikalistes kujundites iseloomustab talle järg-

neva draama põhietappe, tuleb eraldada ooperiprelüüdi või -introduktsiooni. Selline sümfooniline prelüüd (vabas, mitte sonaadivormis) on tavaliselt vahetuks sissejuhatuseks esimesele vaatusele, mitte aga dramaatilise tegevuse iseloomustuseks tervikuna. Taoliste «prelüüdsete» sissejuhatustega algavad paljud ooperid, sealhulgas Glucki «Ifigenia Taurises». Tšaikovski «Jevgeni Onegin», Rimski-Korsakovi «Lumivalgeke» ja Wagneri «Lohengrin». Sageli kujutab ooperiprelüüd endast ooperi ühe kangelase kujundlikku iseloomustust. Näitena võib tuua sissejuhatuse Tšaikovski ooperile «Jevgeni Onegin», mis ilmekalt annab edasi Puškini kangelanna mõtlikult unistavat iseloomu. See prelüüd on üles ehitatud ainult ühe keskse, Tatjana põhiteemaga («juhtmotiiviga») seotud lüürilise kujundi arendamisel (mitte aga paljude kujundite vastandamisel).

Kuid vahel võivad ka sellised lühikesed sissejuhatused olla kogu ooperiteose põhiidee üldistatud väljenduseks. Näidetena võib siin mainida sissejuhatust Mussorgski ooperile «Boriss Godunov» (näide lk. 175) ja introduktsiooni Tšaikovski ooperile «Padaemand».

Taolise ilmega on ka sissejuhatav sümfooniline pilt «Koit Moskva jõel» Mussorgski ooperis «Hovanštšina». See helge pilt vana tukkuva XVII sajandi Venemaa kohale tõusvast koidust, olles tüüpiliseks sissejuhatuseks esimesele vaatusele, väljendab ühtlasi omapäraselt ooperi juhtivat ideed, mis seisneb, V. Stassovi sõnade järgi, «vana ja uue, tärkava Venemaa vahelise kokkupõrke» kujutamises.

Avamäng oli klassikalise muusika üheks vanemaks žanriks, mis oli traditsiooniliselt seotud kujundlik-poeetilise sisuga, arenduse süžeelisusega, programmilisusega. Olles instrumentaalseks sissejuhatuseks, otsekui muusikaliseks proloogiks ooperile või draamale, andis avamäng sageli põhijoontes edasi järgneva dramaatilise tegevuse sisu. Heliloojad laenasid oma klassikaliste avamängude põhiteemad paljudel juhtudel ooperi järgnevatest vokaalnumbritest (aariatest, kooridest jne.). Seega oli neil teemadel teatud seos sõnalise sisuga, kuigi avamängu esitamisel see sõnalis-kirjanduslik element vahetult ei avaldunud.

Paljude XIX sajandi eesrindlike heliloojate kasvav huvi programmilise muusika vastu oli põhjuseks, et «ava-

mängudeks» hakati aja jooksul nimetama iseseisvaid, «mitte millelegi eelnevaid» sümfoonilisi kontsertpalasid, mis olid nagu ooperi- ja teatriavamängudki seotud kindla kujundlik-poeetilise sisuga, väljapaistvate klassikaliste kirjandusteoste või rahvaloomingu süžeede ja kujunditega, rahvaelu piltidega. Sellist liiki avamänge hakati nimetama kontsertavamängudeks. Suurepärasteks näideteks sellisest kontsertavamängust on Glinka geniaalsed «Hispaania avamängud» («Aragoonia hota» ja «Öö Madriidis»), Balakirevi «Avamäng kolmele vene teemale», Tšaikovski pidulik avamäng «1812. aasta».

Lääne-euroopa kontsertavamängudest on laialdase populaarsuse võitnud Mendelssohni «Fingali koobas» (ehk «Hebriidid»), sama autori «Merevaikus ja õnnelik reis» ja «Kaunis Melusine», Berliozi «Rooma karneval», Dvořáki «Minu kodumaa».

Erakordselt suur tähtsus on avamängul vene klassikalises muusikas. Oma ooperi- ja kontsertavamängudes kujutasid vene heliloojad realistlikult mitmesuguseid pilte rahva elust-olust ja rahva vabadusvõitlusest, vene muinasjuttude rahvuslik-omapäraseid kujundeid, heroilis-eepilisi jutustusi, samuti aga ka värvikaid poeetilisi pilte kodumaisest loodusest.

Paljudes vene ooperi- ja kontsertavamängudes leiavad sügavat lahtimõtestamist kujundid, mis on võetud maailmakirjanduse varasalvest — Puškini ja Lermontovi, Gogoli ja Ostrovski, Shakespeare'i ja Aischülose teostest. Eriti suurepärased on Tšaikovski programmilised avamängud. Nende hulgas on avamäng «Äike» Ostrovski samanimelise draama järgi, avamäng-fantaasia Shakespeare'i tragöödiale «Hamlet», ja lõpuks üks selle helilooja geniaalsemaid sümfoonilisi teoseid — avamäng-fantaasia «Romeo ja Julia», mis avab surematu tragöödia sisu sügavalt mõjuvates muusikalistes kujundites. Väljapaistvaks teoseks on ka avamäng Balakirevi muusikast tragöödiale «Kuningas Lear».

Nii vene klassikaliste heliloojate programmilised kontsertavamängud kui ka nende ulatuslikud arendatud ooperisissejuhatused kasvavad sageli üle sügavalt dramaatilisteks suureplaanilisteks teosteks, programmilise sümfoonia või sümfoonilise poeemi omapäraseks erikujuks.

Silmapaistval kohal on kontsertavamäng ka nõukogude

heliloojate loomingus. Eriti suur on meie päevil majesteetlik-pidulike avamängude žanri osatähtsus. Paremate sedalaadi teoste hulka kuuluvad Budaškini «Pidulik avamäng», Glieri «Pidulik avamäng», sama autori avamäng «Rahvaste sõprus» (Konstitutsioonipäevaks), Arutjunjani «Pidulik avamäng», J. Šišakovi avamäng vene laulude teemadele rahvapilliorkestrile ja teised avamängud, mis kuuluvad kindlalt sümfoonia- ja rahvapilliorkestrite repertuaari.[101]

Suure kunstilise väärtusega programmilisi avamänge on loodud ka rahvademokraatia maades. Siia kuuluvad korea naishelilooja Mun Gen Oki heroiline avamäng «Võidule» ja samuti bulgaaria helilooja Vladigerovi avamäng «Üheksas september» (pühendatud Bulgaaria vabastamisele fašistlikest anastajatest Nõukogude armee poolt).

Programmilisele kontsertavamängule lähedasteks žanrideks on vormilt vabam sümfooniline fantaasia ja — hiljem — sümfooniline poeem.

F a n t a a s i a on üks vanimaid instrumentaalmuusika žanre. XVI—XVIII sajandil nimetati «fantaasiateks» klahvinstrumentidele (klaver, orel) kirjutatud muusikapalasid, mida iseloomustasid küllaltki vaba vorm, seose puudumine mingi traditsioonilise kompositsioonitüübiga ja sageli ka esituslaadi rõhutatud improvisatsioonilisus. Paljud vanaaegsed fantaasiad põhinevad kontrastsete episoodide ootamatutel, kohati kummalistel vastandamistel, äkilistel tempomuutustel. Sellised olid paljud J. S. Bachi oreli- ja klaverifantaasiad ning Mozarti klaverifantaasiad.

XVII ja XVIII sajandil eelnes «fantaasia» sageli fuugale, erinedes tavalisest prelüüdist ulatuslikumalt arendatud vormiga, mõnikord ka mõõtmete grandioossusega. Piisab, kui meenutame J. S. Bachi «Kromaatilist fantaasiat ja fuugat» klaverile, samuti ka tema arvukaid orelifantaasiaid fuugadega. Mozarti kuulus dramaatilist laadi fantaasia *do-minoor* eelneb sonaadile, kuid Mozartil on ka mõned iseseisvad klaverifantaasiad.

XIX sajandil levivad laialdaselt «fantaasiad» või «parafraasid»[102] populaarsetele ooperiteemadele. Selline on Balakirevi fantaasia teemale Glinka ooperist «Ivan Sus-

[101] Viimaste aastate loomingust kerkib eriti esile D. Šostakovitši suurejooneline «Pidulik avamäng». *Toim.*

[102] P a r a f r a a s i d — teatud liiki fantaasia mingile laenatud meloodilisele teemale (kõige sagedamini ooperiteemale), mille meloodiline kuju varieerimisel säilis.

sanin», Liszti arvukad ooperifantaasiad (parim neist on kirjutatud teemale Mozarti ooperist «Don Juan»). Nende kõrval lõid heliloojad-romantikud fantaasiaid vabalt käsitletud sonaadivormi alusel (Chopini heroilis-dramaatilist laadi fantaasia *fa-minoor*).

Paljud XIX sajandi fantaasiad on kirjutatud mingile sooloinstrumendile (klaverile, viiulile) orkestri saatel. Nende hulka kuuluvad Liszti «Ungari fantaasia», Chopini fantaasia poola laulude teemadele (opus 13), Tšaikovski «Kontsertfantaasia» *Sol-mažoor* klaverile orkestriga, Rimski-Korsakovi «Fantaasia vene rahvalaulude teemadele» viiulile orkestriga.

XIX sajandil hakati «fantaasiateks» nimetama üheosalisi sümfoonilisi ja klaveriteoseid, mis olid enamasti seotud programmilise ideega (mis, tõsi küll, mitte alati polnud konkretiseeritud üksikasjalises sõnalises selgituses või pealkirjas). Üheks esimeseks sedalaadi teoseks oli Schuberti fantaasia «Rändur» klaverile orkestriga sama autori populaarse laulu teemale. Mõnedele XIX sajandi teise poole sümfoonilistele fantaasiatele eelnevad (nagu sümfoonilistele poeemidelegi) ulatuslikud kirjanduslikud selgitused (Tšaikovski «Francesca da Rimini», Glazunovi «Mets»).

Glinka sümfooniline fantaasia «Kamaarinskaja», mille aluseks on kaks vene rahvameloodiat — pulma- ja tantsulaul, maalib realistliku pildi rahvapeost. On märkimisväärne, et hiljem nimetati taolisi kompositsioone ka «avamängudeks» (Balakirevi «Avamäng kolmele vene teemale») või «sümfoonilisteks poeemideks» (Balakirevi «Tšehhimaal», «Venemaa»).

Üheks programmilise muusika juhtivaks žanriks XIX sajandil on sümfooniline poeem.

Sümfooniline poeem on üheosaline orkestriteos, mis oma ideelis-emotsionaalselt mõttelt on seotud teatud poeetiliste kujunditega, kirjanduslik-süžeelise arendusega. Programmilise muusika žanrina on igal sümfoonilisel poeemil oma eriline pealkiri, mis üldjoontes määritleb selle sisu ja muusikaliste kujundite ilme. Toome mõnede sümfooniliste poeemide nimetused: Balakirevi «Venemaa», sama autori «Tamaara» (Lermontovi luuletuse järgi), Glazunovi «Stepan Razin», Liszti «Prometeus», noore turkmeenia helilooja V. Muhhatovi «Minu Kodumaa», A. Svetšnikovi «Štšors».

Selle uue programmilise žanri loojaiks olid ungari helilooja Liszt, vene heliloojad Balakirev, Glazunov, samuti aga ka Glinka, Rimski-Korsakov ja Tšaikovski (kes küll ei kasutanud oma programmiliste orkestriteoste tähistamiseks terminit «sümfooniline poeem», kuid tegelikult siiski kirjutasid neid), tšehhi heliloojad Smetana ja Dvořák.

Nimetuse «sümfooniline poeem» tõi muusikasse esmakordselt ungari helilooja Ferenc Liszt (1856. a.), kuid tegelikult kirjutati taolisi üheosalisi sümfoonilisi teoseid ka varem. Oma ajaloolises arengus on sümfooniline poeem vahetult seotud teiste programmilise instrumentaalmuusika žanridega, esmajärjekorras programmilise avamängu ja sümfoonilise fantaasiaga.

Sümfoonilise poeemi algkuju võib märgata juba mõnedes Beethoveni avamängudes («Leonore» teine variant).

Tõelisteks sümfoonilisteks poeemideks on Glinka geniaalsed «Hispaania avamängud»: «Aragoonia hota» (1845) ja, eriti vormilt vabam, improvisatsioonilis-rapsoodiline «Öö Madriidis» (1849—1851). Nimetuse «Hispaania avamängud» andis Glinka nendele teostele oma sõbra, väljapaistva muusikakirjaniku V. Odojevski nõuandel. Esialgu iseloomustas autor «Aragoonia hotat» kui «hiilgavat kapritšot» orkestrile; teist avamängu — «Öö Madriidis» — aga kui sümfoonilist fantaasiat. Väärib märkimist, et need esialgsed nimetused — «kapritšo» ja «fantaasia» — säilisid kummagi teose partituuris täiendavate alapealkirjadena.

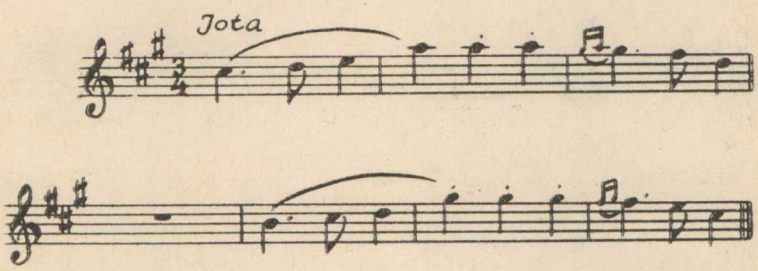
Kõik need tõsised otsingud sobivate pealkirjade leidmiseks on üsna sümptomaatilised. Tegelikult lähenevad Glinka mõlemad «Hispaania avamängud» (eriti «Öö Madriidis») juba vahetult hilisemale «sümfoonilise poeemi» mõistele. Seda mõistis hästi V. Stassov, kes iseloomustas Glinka mõlemaid hispaania avamänge kui «geniaalseid sümfoonilisi pilte, mis on loodud tol ajal, kui Liszt ei olnud veel kirjutanud ühtegi oma «sümfoonilistest poeemidest»». Balakirev ja Tšaikovski nägid avamäng-fantaasias «Öö Madriidis» ületamatut näidist «vabast» muusikalisest vormist, mis kasvab orgaaniliselt välja üldisest poeetiliset ideest nelja hispaania rahvateema kontrastse vastandamise alusel.

P. Tšaikovski iseloomustab Glinka avamäng-fantaasiat «Öö Madriidis» järgmiselt:

«Kui palju sooja hingestatust ja külluslikku poeetilist fantaasiat on selles meie suure kunstniku võluvas teoses! Ebatavaliselt originaalne introduktsioon, mis kujutab saabuva lõunamaise öö läbipaistvat hämarust, ja algul just nagu kaugusest kõlava tantsumeloodia kirglikult hurmavad helid, ja kõik need keskmise osa kiiresti vahelduvad episoodid, milles on kuulda küll salapärast kohisemist, küll suudlusi, küll embusi, ja jällegi aromaatse lõunamaise tähisöö vaikus ning hämarus. Ja peale selle, milline värvide rikkus koos vabalt, orgaaniliselt kujunenud vormi hämmastavalt plastilise iluga!»

Sümfooniline fantaasia «Öö Madriidis» algab lühikese sissejuhatusega, mis joonistab pildi lõunamaisest suveööst; sellele järgneb põhiliste rahvalauluteemade esitus (ekspositsioon). Lühike kitarrilik prelüdeerimine eelneb aragoonia hota gratsioossele tantsuteemale.

172.



Edasi kõlab algul vaikselt, siis aga üha võimsamalt teine meloodiline teema — «Punto moruno» (mauri päritoluga aeglane tants):

173.



See teema esineb siin niinimetatud «sidepartii» osas. Seda alustavad tšellod, neile järgnevad oboed ja viiulid; seejärel ühinevad kõik puhkpillid, sulades üldisse võimsasse koori. Kuid laul vaibub. Jälle on vaikus: tasane poeetiline muusika, mis omapäraselt taaselustab aromaatse lõunamaise öö vaikuse, milles on tunda vaevalt liikuvaid õhuvoole ja värskendavat öist jahedust.

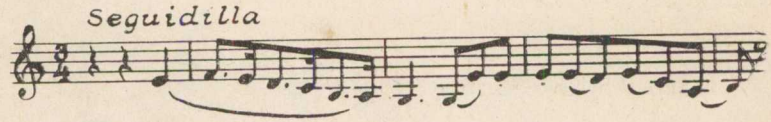
Äkki kuuldub kaugusest, seejärel ikka lähemalt ning lähemalt rütmiline timpanite ja trummi põrin. Järk-järgult muutub rütm kindlamaks: see on trotslik temperamentne segidilja (hispaania rahvatants $^3/_4$ taktimõõdus):

174.



Teistkordselt kõlab segidilja teema keelpillidelt — erinevas rahvalikus variandis (neljas teema). Pikkamööda kõla vaibub. Ainult kauguses on vaevalt kuulda segidilja refrääni (vioolade ja tšellode *pizzicato*), mis sarnaneb esimese teema — aragoonia hota refrääniga:

175.



Neljal rahvateemal põhineva ekspositsiooni lõppedes algab uus osa — töötlus. «Heliseva» öise vaikuse taustal kord paisuvad, kord vaibuvad kauged öised kajad, kostavad ja kaovad kellegi sammud. Aeg-ajalt kanduvad kõrvu kergete tantsumeloodiate katkendid. Klarnet alustab oma madalas registris laia meloodiat, mis pärineb pro-

loogist. Temale järgnevad viiulid ja tšellod. Ja taas on kogu orkester tegevuses. Orkestri võimsa kõla taustal kõlab triumfaalselt segidilja trotslik refrään. Uuesti korduvad (nagu see on tavaline klassikalistes töötlustes) ekspositsiooni tähtsamad osad ja temaatiline materjal, kuid vastupidises järjestuses: algul segidilja, seejärel helisev koorieepisood, mis põhineb laulval teemal («Punto moruno»). Esialgne «aragoonia hota» teema (peapartii) ja segidilja refrääni hiilgav esitus repriisis lõpetab harmooniliselt ning sümmeetriliselt kogu kompositsiooni.

Klassikalise kontsertavamängu tavalisele tüübile läheneb rohkem Glinka «Aragoonia hota» oma sonaadiliku ülesehitusega, millele eelneb aeglane ülevalt heroiline sissejuhatus. Kuid ka selles teoses on rida novaatorlikke iseärasusi, mis lähendavad teda hilisemale sümfoonilise poeemi žanrile. Nii näiteks ühendab Glinka orgaaniliselt (samuti nagu hiljem Liszt) sonaadi ülesehituse variatsioonilise arendusega. Teose peapartii — aragoonia hota meloodia — on Glinkal esitatud rea variatsioonidena (mida helilooja oli kuulnud hispaania rahvamuusikultkitarristilt), peateema meloodiliseks variandiks on tegelikult ka sonaadikompositsiooni kõrvalpartii.

Mõlemas «Hispaania avamängus» ennetab Glinka geniaalselt tähtsamaid jooni sellest uuest programmilisest žanrist, mida hiljem Liszt määratles kui «sümfoonilist poeemi». Asudes looma üheosalisi vabavormilisi sümfoonilisi teoseid, mis olid seotud teatud kindla kirjandusliku sisuga, programmilisusega (neid nimetati hiljem «sümfoonilisteks poeemideks»), lähtus Liszt omakorda sarnaselt Glinkale algselt traditsioonilisest programmilise avamängu žanrist. Mõned tema orkestriteosed, mis hiljem said tuntuks «sümfooniliste poeemide» nimetuse all, olid esialgu avamängudeks teatrilavastustele. Nii näiteks tekkis Liszti ühe parima sümfoonilise poeemi — «Tasso» idee avamängust, mille ta oli kirjutanud 1849. aastal Goethe tragöödia lavastamise puhul Weimaris suure kirjaniku sajandal sünniaastapäeval. Seos klassikalise avamängu kompositsiooniga ilmneb ka Liszti sümfoonilistes poeemides «Hamlet» (Shakespeare'i tragöödiale) ja «Prometeus» (esialgu oli see arendatud sümfooniline sissejuhatus laulutsüklile «Vabastatud Prometeus» luuletaja Herderi sõnadele). Piduliku kontsertavamängu žanrile on lähedane ka Liszti sümfooniline poeem «Pidulikud helinad», mis ei ole

seotud kindla kirjandusliku sisuga, süžeelise arendusega.

Siiski erinevad Liszti sümfoonilised poeemid (nagu ka Glinka «Öö Madriidis») klassikalisest avamängust, millele sonaadivorm oli kohustuslik, oma tunduvalt vabama sisemise struktuuri poolest. Kõige sagedamini on nende arengu aluseks ühise muusikalise teemaga, juhtmotiiviga seotud mitmesuguste episoodide vaba järgnevus. Vastavalt teose poeetilisele sisule teeb niisugune juhtmotiiv läbi mitmeid variatsioonilisi muundusi, mis sageli kujundavad selle motiivi esialgse ilme põhjalikult ümber. Vaatamata sümfoonilise poeemi üksikute episoodide järgnevuse näiliselt täielikule vabadusele, võib selles (nagu ka Liszti üheosalises sonaadis klaverile) enamalt jaolt siiski tabada sonaat-sümfoonilise tsükli üksikute osade iseloomulikke jooni. Enamik Liszti poeeme põhineb sonaat-sümfoonilise tsükli iseloomulike joonte omapärasel ühendamisel sonaat-allegro ülesehitusega, sageli aga ka variatsioonilise arendusega (õigemini algkujundi iseloomulike variatsiooniliste muunduste meetodiga).

Oma ideelis-emotsionaalselt sisult ja poeetiliste kujundite iseloomult on Liszti sümfoonilised poeemid ääretult mitmekesised. Enamik neist on seotud klassikalise kirjanduse ja rahvapoeesia süžeede ja kujunditega, nagu näiteks poeem «Mis on kuulda mäel» (Hugo luuletuse järgi), «Hamlet» (Shakespeare'i järgi), «Tasso» Goethe ja Byroni järgi), «Mazepa» (Hugo järgi), «Ideaalid» (Schilleri järgi). Poeemides «Orfeus» ja «Prometeus» on reprodutseeritud antiikkreeka mütoloogia armastatud rahvakangelaste kujundeid. Poeemi «Hunnide lahing» aluseks on kunstnik Kaulbachi maal.

Sümfooniline leinapoeem «Héroïde funèbre» kujunes välja lõpetamata «Revolutsioonilise sümfoonia» visandist, mille idee peegeldab kunstniku otseseid muljeid 1830. aasta revolutsiooni juulisündmustest Prantsusmaal. Erinev teistest on sümfooniline poeem «Ungari», mis kujutab endast omalaadset sümfoonilist rapsoodiat ungari rahvateemadele (ilma kirjandusliku eessõnata).

Kõige laialdasema kuulsuse on võitnud kaks Liszti poeemi: «Tasso» ja «Prelüüdid».

Esimeses neist pöördub Liszt XVI sajandi suurepärase itaalia poeedi Tasso (1544—1595) isiksuse poole, kes on loonud poeemi «Vabastatud Jeruusalemm». Mitmed kat-

kendid sellest poeemist on muutunud itaalia rahvalauludeks. Teosele eelnevas kirjanduslikus programmis Liszt näitab, et tema eesmärgiks oli «taaselustada geeniuse kuju, kes elu jooksul kannatas tagakiusamist, kuid oma surmajärgse kuulsuse kiirtega muutis põrmuks oma vaenlased». Mitmesugused poeemi episoodid kirjeldavad Tasso märterlikku eluteed, raskeid piinu ja kannatusi, mida poeet pidi taluma Ferrara hertsogi julma tagakiusamise tõttu, ning lõpuks suure kunstniku surmajärgset triumfi, laialdast üldrahvalikku tunnustust.

Liszt püüdis teadlikult luua uusi muusikalisi vorme, mis oleksid võimelised küllaldase paindlikkusega peegeldama teose programmilist ideed. Tema mõtete kohaselt pidi sümfoonilise poeemi aluseks olema üks juhtiv muusikaline teema, mis vabalt varieerub kogu teose kestel, sageli võttes kvalitatiivselt uue ilme, uue kujundlik-mõttelise tähenduse.

Vaadeldava sümfoonilise poeemi peateemaks on itaalia rahvalaul Tasso enda värssidele. Liszt kuulis seda laulu veneetsia gondoljeeridelt. Tegelikult on kogu poeem seotud selle rahvaviisi variatsioonilise arendamisega (mis seostub ka sonaadi ülesehituse elementidega).

176.



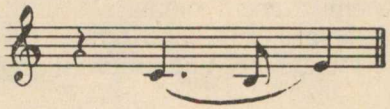
Poeemi lõpposas («Triumf»), mis ülistab surematutesse kunstiteostesse kätketud kõrgete õiglusideede võitu, omandab seesama teema (esitatuna mažooris) üleva, pidulikult triumfeeriva, otsekui «hümniliku» ilme.

Inimese eluteed kujutatakse ka Liszti teises sümfoonilises poeemis «Prelüüdid». Selle teose pealkiri ja osalt ka kujundite iseloom on seotud prantsuse poeedi Lamartine'i samanimelise luuletusega, mille põhilisest ideelisest

sisust Liszt muide tugevasti eemaldus. Poeemi sissejuhatusena toodud kirjanduslikus eessõnas vaadeldakse kangelase — tugeva, mehise inimese — elutee üksikuid etappe «prelüüdidena» — mitmesuguste üksteisele järgnevate iseseisvate muusikaliste episoodidena.

Sümfoonilise poeemi «Prelüüdid» muusikalis-temaatilise aluse moodustab lühike, kuid eredalt väljendusrikas meloodiakäik, mida helilooja kasutab paljude kontrastsete kujundite loomiseks. Need kujundid väljendavad kord unistavat meeleolu, kord mehiseid heroismipuhanguid, kord sügavalt dramaatilisi elamusi, mässulist ning kirglikku protesti:

177.

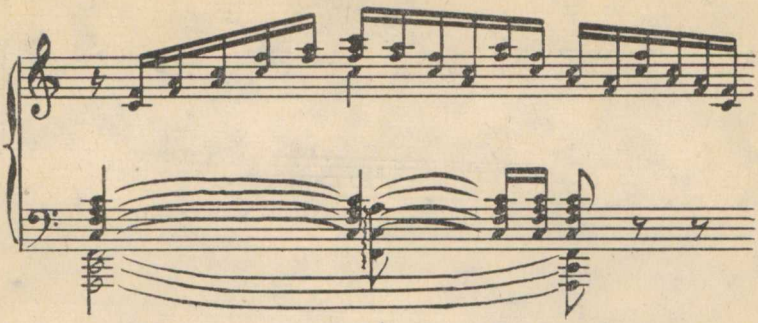


Poeemi üksikutes episoodides («prelüüdides»), mis rajanevad põhilise muusikalise teema variatsioonilisel arendamisel ja pideval kvalitatiivsel transformeerimisel, kajastuvad kangelase mitmekesised elamused ja tunded, tema mässulise loomuse erinevad küljed. Poeemi esimene, sissejuhatavat, improvisatsiooniliselt «prelüüdilikku» laadi episood kujutab uue inimese sündi. Esimesed helid sümboliseerivad rahutuid ning ähmaseid «eksirännakuid», mis iseloomustavad veel väljakujunemata, nagu kindlate kontuurideta inimisiksust.

Romantiliselt ebamäärastele unistavatele nooruspüüdlustele poeemi esimestes episoodides vastandatakse hiljem oma elujõu täies õitsengus oleva kangelase energiline ning mehine kuju (peapartii):

178.





Järgnevates episoodides tulevad nähtavale kangelase individuaalsuse mitmesugused küljed, tema ideelised püüdlused, elamused, tunded, kired. Ühes aeglases episoodis kujuneb põhiline juhtmotiiv ümber laulvaks lüürili-seks teemaks, mis iseloomustab helget ning puhast noo-rusarmastust (kõrvalpartii):

179.





Kuid siis haarab elutormide ja murede keeris kangelase. Põhiteema muutub hingelise rahutuse, piinavate kahtluste ja ärevuse väljendajaks, omandades kohati süngelt deemonliku värvingu (töötlus). Eluvintsutustest väsinud kangelane otsib rahu looduse rüpes (lüüriliselt helge pastoraalne episood töötluses kujutab rahulikku külamaastikku ja karjasarvede helisid). Kuid puhkus ei kesta kaua: trompetite sõjakad fanfaarid kutsuvad kangelast uude eluvõitlusse, mehiste tegude ja kodanikukohuse täitmisele lahinguväljal (repriis). Sümfoonilise poeemi lõpus jääb helisema võitnud kangelase aktiivne tahtejõuline teema, mis kõlab triumfaalselt ning võimsalt.

Suurepäraseid sümfoonilisi poeeme on loonud tšehhi heliloojad Dvořák (1841—1904) ja Smetana (1824—1884). Smetana parimad sümfoonilised poeemid moodustasid ulatusliku tsükli «Minu Kodumaa» (koosneb kuuest iseseisvast teosest), mis ülistab sünnimaa ilu ja tšehhi rahva kuulsusrikast ajalugu, tema mitu sajandit kestnud visa vabadusvõitlust rahvusliku sõltumatuse eest. Oma ideelise sisu ülevuselt, mis sügavalt ning mitmekülgselt avab kodumaa teema, rahva surematuse ja võitmatuse idee, on Smetana sümfooniliste poeemide tsükkel oma žanris

ainulaadseks teoseks kogu lääne-euroopa sümfoonilises muusikas XIX sajandi lõpul. Suurima populaarsuse sellest tsüklist on võitnud lüüriliselt võluvad poeemid «Tšehhimaa niitudel ja nurmedel» ja «Vltava» (Tšehhimaa suure jõe nimetus), mis oma helikeelelt on seotud tšehhi rahvalaululoominguga.

XIX sajandi teise poole ja XX sajandi alguse vene klassikalises muusikas on sümfooniline poeem üheks armastatumaks žanriks. Paljude vene heliloojate pöördumine sümfoonilise poeemi poole (samuti sellele lähedase sümfoonilise fantaasia ja sümfoonilise pildi poole) on tihedas seoses programmilisuse arenemisega vene sümfoonilises muusikas, võitlusega realismi eest muusikas.

Enamiku vene poeemide sisu on seotud vene kunsti rahvuslikult omapäraste süžeede ja kujunditega, piltidega rahva elust. Niisugused on M. Balakirevi sümfoonilised poeemid «Venemaa» (1862) ja «Tšehhimaal» (1867), mis rajanevad rahvalauluteemade kontrastsel vastandamisel, tema sümfooniline poeem «Tamaara» (1882), A. Glazunovi «Stepan Razin» (1884) ja teised.

Suurepäraseks teoseks vene klassikalises muusikas on Balakirevi sümfooniline poeem «Tamaara» (Lermontovi luuletuse järgi). Poeemi aeglane sissejuhatus ja lõpuosa maalivad Kaukasuse karmi ning metsiku majesteetliku looduse kujundeid, Darjaali mäekuru ja tormiselt kohiseva Tereki sünget öist peisaaži. Poeemi keskosa on idamaise rahvapidustuse värvikas pilt, mille aluseks on Balakirevi poolt tema Kaukaasias viibimise ajal kirja pandud ehtsate rahvaviiside ja pillilugude arendus ja töötlus.

Oma olemuselt on ulatuslikult arendatud sümfoonilisteks poeemideks ka enamik Tšaikovski üheosalisi programmilisi sümfoonilisi teoseid, mis tohutu jõuga kajastavad Shakespeare'i tragöödiate kujundeid. Nende hulka kuuluvad avamäng-fantaasiad «Romeo ja Julia» ja «Hamlet», sümfooniline fantaasia «Torm» (Shakespeare'i järgi). Eriti väljapaistev on fantaasia «Francesca da Rimini» (mis on seotud sügavalt mõjuva dramaatilise episoodiga XIV sajandi suure itaalia kirjaniku Dante «Jumaliku komöödia» esimesest osast — «Põrgu»). On märkimisväärne, et Tšaikovski algul nimetas selle teose just «sümfooniliseks poeemiks». Ühes kirjas 1876. aastast meenutab helilooja, et Dante «Põrgu» viienda laulu lugemisel ta «süttis soovist kirjutada sümfooniline poeem «Francesca

da Rimini»». Hiljem nimetas autor selle teose, mis nagu sümfooniline poeemgi algab ulatusliku kirjandusliku eessõnaga, siiski «fantaasiaks».

Väljenduse jõult, siiruselt ja traagiliselt sügavuselt, dramaatiliselt ekspressiivsuselt ja selle kõrval — helikeele eredalt kujundlikkuselt ühenduses pingelise, lakkamatult kasvava dünaamikaga, kuulub «Francesca da Rimini» Tšaikovski parimate sümfooniliste teoste hulka.

Mõnevõrra erilisel kohal teiste vene sümfooniliste poeemide hulgas on oma programmilise idee laadilt (see on abstraktsem, rohkem keskendatud isiklike elamuste valdkonda) Skrjabini «Ekstaasi poeem», mis paelub oma emotsionaalse elevusega ja muusikaliste kujundite iluga.

Sümfooniliste poeemide kõrval lõid XIX sajandi teise poole ja XX sajandi alguse vene heliloojad mitmeid samalaadseid programmilisi teoseid, mida hakati nimetama «sümfoonilisteks piltideks».

Sümfooniline pilt erineb sümfoonilisest poeemist kujutavate, helimaalinguliste momentide märgatava domineerimisega, idee piltlikkusega ja paljudel juhtudel (kuigi mitte alati) ka pisut väiksemate mõõtmetega. Nagu sümfoonilised poeemid, nii on ka enamik sümfoonilisi pilte varustatud mitte ainult süžeeliste alapealkirjadega, vaid ka ulatuslike sõnaliste selgitustega.

Vene heliloojate poolt loodud tähelepanuväärseimate sümfooniliste piltide hulka kuuluvad A. Rubinsteini «Ivan Groznõi», Rimski-Korsakovi «Sadko», Mussorgski «Öö Paljasmäel», Borodini «Kesk-Aasias», Ljadovi «Võlujärv», sama autori «Baaba-jagaa» ja «Kikiimora», Glazunovi «Kreml», Kalinnikovi «Seeder ja palm», Rahmaninovi «Kalju» (Lermontovi luuletuse järgi), Glieri «Peied» (mis kujutab vene vägilase matuste suurejoonelist pilti).

Oma sümfoonilistes piltides, poeemides ja fantaasiates kujutavad vene klassikalised heliloojad tõepäraselt mitmesuguseid pilte rahva elust-olust ja rahva vabadusvõitlusest, valavad helidesse rahvajuttude, legendide, heroilis-eepiliste jutustuste rahvuslikult omapäraseid süžeesid ja teemasid, samuti aga ka kodumaise looduse poeetilisi kujundeid.

Meie päevil on sümfooniline poeem teiste programmilise muusika žanride kõrval üks nõukogude sümfoonilise loomingu juhtivaid žanre.

Nõukogude heliloojate parimad sümfoonilised poeemid

avavad eredates muusikalistes kujundites nõukogude tegelikkuse mitmesuguseid külgi.

Kunstiliselt küllaltki huvitavad on noorte nõukogude heliloojate sümfoonilised poeemid, mis on seotud Nõukogude Liidu rahvaste eepilise poeesia ülevate kujunditega, muinasjutulis-legendaarsete rahvajutustuste omapäraste süžeedega. Nende hulka kuuluvad uiguuri helilooja V. Kužamjarovi sümfooniline poeem «Rizvangul» (uiguuri rahva kuulsast tütrest, kes andis elu Hiina vabastamise eest), G. Galõnini «Eepiline poeem» (mis rajaneb vene rahvalauluteemadel) ja A. Muravljovi sümfooniline poeem «Aasovi mägi», mille aluseks on V. Bažovi poolt üleskirjutatud uraali rahvajutustus «Kallis nimeke». See teos kajastab muinasjutulis-legendaarsetes kujundites inimeste sajanditepikkust võitlust Uraali mägede põues peituvate rikkuste vallutamise eest. Teose kunstiline sisu on seotud sügavalt optimistliku ideega töörahva paratamatust võidust rõhujate üle, sotsiaalse vägivalla üle; selle idee viivad ellu nõukogude epohhi «uued võimsad ning arukad inimesed».

Sümfooniliste poeemide ideeline sisu ja kujundid kajastavad Nõukogude armee heroilisi kangelastegusid Suure Isamaasõja aastatel (A. Nesterovi «Valge kask», R. Lagidze «Isamaa eest», V. Jurovski muusikalis-dramaatiline poeem «Zoja» M. Aligeri tekstiga, B. Nekrassovi sümfooniline poeem «Aleksandr Matrossov», A. Mazajevi «Krasnodonlased»), kommunismi ehitavate nõukogude inimeste suuri töökangelastegusid, vankumatut võitlust rahu eest kogu maailmas (A. Hadžijevi sümfooniline poeem «Rahu eest»), palavat armastust oma kodumaa vastu (V. Muradeli vokaal-sümfooniline poeem «Võidutee», andeka noore turkmeeni helilooja Veli Muhhatovi sümfooniline poeem «Minu kodumaa»).

XIX—XX sajandi programmiline sümfooniline süit

Programmilise süidi õitseng XIX sajandi teisel poolel ja XX sajandi algul on tihedalt seotud mitmesuguste programmilise muusika žanride arendamisega realistliku suuna heliloojate töödes.

Programmilise (sümfoonilise ja sooloklaveri-) süidi kui žanri loojaiks olid vene heliloojad: Rimski-Korsakov

ja Mussorgski, samuti aga ka prantsuse helilooja Bizet. Mitmeid kõrge kunstilise väärtusega programmilisi süite — nii sümfooniaorkestrile kui ka klaverile — kirjutasid Tšaikovski (3 sümfoonilist süiti), Borodin («Väike süit» klaverile), Glazunov, Ippolitov-Ivanov, Arenski, Rahmaninov, tšehhi helilooja Dvořák ja norra helilooja Grieg.

On üpris iseloomulik, et süidi nimetust vaba kompositsiooniga tsüklilise programmilise teose tähistamiseks ei leitud kohe. Luues oma esimest programmilist süiti «Antar» (araabia muinasjutu süžeele), lähtus Rimski-Korsakov algselt programmilisest sümfooniast kui harjumuspärasest žanrist. Oma memuaarides («Minu muusikaelu kroonika») rõhutas Rimski-Korsakov, et vene helilooojad ei kasutanud neil aastail veel terminit «süit», «ega olnud see kasutusel ka lääne muusikaliteratuuris. Minu «Antar» oli poeem, süit, muinasjutt, jutustus... kuid mitte sümfoonia. Sümfooniale lähendas seda vaid nelja üksiku osa vorm». Nimetuse «sümfooniline süit» sai Rimski-Korsakovi «Antar» alles mitu aastat hiljem.

Samal ajal töötas programmilise sümfoonilise süidi loomisel andekas prantsuse helilooja Georges Bizet (ooperi «Carmen» autor). Bizet' teost «Mälestus Roomast» nimetati esialgu samuti sümfooniaks. Teos koosnes kolmest osast: «Jaht Ostia metsades», «Rongkäik», «Karneval». Eriti huvitav on viimane osa, mis loob elurõõmsa pildi rahvapidustustest. Mitu aastat hiljem andis Bizet oma teose välja, nimetades teda sümfooniliseks süidiks «Rooma» (esimese ja teise osa vahele oli asetatud veel üks pala — skertso). Aastail 1873—1874 lõi Bizet süidi «Laste mängud» ja «Arleeslanna» (muusikast Daudet' samanimelisele draamale).

XIX sajandi 70-ndail — 80-ndail aastail hakkab programmiline sümfooniline (samuti ka sooloklaveri-) süit kui žanr omandama üha tähelepandavamat kohta helilooomingus. Tüüpiliseks süidiks on Mussorgski tsükkel karakterpaladest klaverile — «Pildid näituselt», mis on loodud 1874. aastal kunstnik-arhitekt V. Hartmani teoste surmajärgse näituse mõjul.

Kolm suurepärast orkestrisüiti on kirjutanud Tšaikovski. Eriti huvitav on Tšaikovski kolmas, lüürilise iseloomuga süit (1884) (selle osadeks on Eleegia, Melanhoolne valss, Skertso ja Teema variatsioonidega), mis on selle autori

üks populaarsemaid teoseid. Sümfoonilise süidi žanrile on lähedane ka Tšaikovski «Serenaad keelpilliorkestrile».

Mitu suurt orkestrisüiti on loonud ka Glazunov. Nende hulka kuuluvad: «Balletisüit», «Karaktersüit» ja programmiline süit «Keskajast» (selle koosseisus on prelüüd «Meri», skertso «Surmatants», «Trubaduuri laul» ja finaal «Ristirüütlid»).

Üliväärtuslikuks panuseks klaveriliteratuuri olid Borodini «Väike süit», Arenski kolm süiti klaverile neljal käel (kaks neist on autori poolt orkestreeritud), Tanejevi süit viiulile orkestriga ja — eriti — Rahmaninovi Esimene ja Teine süit kahele klaverile neljal käel (fantaasiad-pildid).

Erinev teistest vene sümfoonilistest süitidest on Rimski-Korsakovi «Šeherezade» (1888), mis tegelikult kujutab endast piltlik-eepilise iseloomuga programmilist sümfooniat.

Paljud sümfoonilised süidid tekkisid üksikute episoodide ja stseenide «kokkumonteerimise» teel. Need episoodid olid võetud muusikast teatrile, ooperitele, ballettidele jne. Esimeste selliste teoste hulgas on Bizet' kaks suurepärast sümfoonilist süiti «Arleeslanna» (Daudet' samanimelise näidendi järgi, mille muusikast nad pärinesid). Bizet' esimesse süiti kuuluvad: Prelüüd, Menuett, *Adagietto* ja «Kellukesed»; teise — Pastoraal, Intermetso, Menuett ja Farandool (provanssaali rahvatants).

Bizet' algatust jätkasid paljud demokraatliku suuna heliloojad. Sümfooniliste süitide loomine ballettide ja ooperite kõige eredamatest episoodidest andis võimaluse tutvustada neid teoseid laiemale kuulajaskonnale.[103]

Suurepäraseid sümfoonilisi süite on koostatud Tšaikovski ballettide «Luikede järv», «Uinuv kaunitar» ja «Pähklipureja» üksikutest episoodidest, samuti mõnedest Rimski-Korsakovi ooperitest: «Muinasjutt tsaar Saltaanist», «Kuldkikas», «Jutustus nähtamatust linnast Kitežist».

Laialdase populaarsuse on võitnud norra helilooja Griegi süit «Peer Gynt», millesse on võetud mitu kõige ereda-

[103] Omapäraseks nähtuseks sümfoonilises kontserdirepertuaaris on süidid, mis loodi XIX sajandi lõpu väljapaistvate heliloojate poolt teiste autorite teostest (viimased ei olnud algselt kirjutatud orkestrile). Nende hulka kuuluvad Tšaikovski «Mozartiana», mis rajaneb Mozarti väheluntud klaveri- ja kooriteoste materjalil, samuti ka «Chopiniana», mis koosneb mitmest Glazunovi poolt hiilgavalt orkestreeritud Chopini klaveripalast.

mat episoodi muusikast Ibseni samanimelisele näidendile («Hommik», «Åse surm», «Anitra tants», «Mäekuninga koopas»).

Ka meie päevil on silmapaistval kohal nõukogude heliloojate loomingus sümfoonilised süidid, mis on loodud teatri-, balleti- või helifilmimuusika materjalil. J. Šaporin koostas süidid «Kirp» muusikast samanimelisele näidendile (Leskovi järgi); S. Prokofjev — süidi «Leitnant Kižee» muusikast samanimelisele filmile. V. Štšerbatšovi süit «Äike» kujunes välja muusikast Ostrovski samanimelisele draamale. Nõukogude muusika eredamate teoste hulka kuuluvad arvukad balletisüidid, nagu näiteks A. Hatšaturjani «Gajanee», kolm süiti S. Prokofjevi balletist «Romeo ja Julia» (Shakespeare'i järgi).

Eriti suurepärane oma dramatismilt ja pingeliselt arenduselt on Prokofjevi teine süit «Romeo ja Julia». Eredates muusikalistes kujundites on siin kehastatud nii Shakespeare'i tragöödia põhiline dramaatiline konflikt kui ka selle arengu üldine joon, alates süngest sissejuhatavast kahe suguvõsa vahelise vaenu episoodist kuni traagilise lõpplahenduseni. Süidis on seitse osa: 1. Montecchi ja Capuletti. 2. Tütarlaps Julia. 3. Paater Lorenzo. 4. Tants. 5. Romeo ja Julia enne lahkumist. 6. Antilli neidude tantsud. 7. Romeo Julia haual.

Palju kõrge kunstiväärtusega sümfoonilisi süite on nõukogude heliloojad loonud Nõukogude Liidu mitmesuguste rahvaste muusika laulumaterjalil. Nende hulka kuuluvad S. Vassilenko süit «Nõukogude Idamaa», B. Šehteri «Turkmeenia», N. Rakovi «Mari süit», sama autori «Tantsusüit» (usbeki, tatari, tadžiki ja teistel teemadel), Veli Muhhatovi «Turkmeenia süit», M. Ašrafi «Süit usbeki rahvateemadele», Žiganovi süit tatari rahvateemadele, N. Peiko «Moldaavia süit», V. Zolotarjovi «Valgevene tantsusüit» rahvalaulude ja -tantsude teemadele (sellesse kuuluvad: «Jurotška», «Ljavonihha», «Oi, jõeke», «Bulba» ja polka «Janka»).

Nõukogude heliloojad on loonud ka uued žanrid — vokaal-sümfoonilise süidi ja koorisüidi. Iseloomulikeks näideteks neist on S. Prokofjevi vokaal-sümfooniline süit pioneeride elust «Talvine lõke» (S. Maršaki värsid), koorisüidid — V. Makarovi «Jõgi-vägilane», M. Kovali «Rahvaste pere» ja V. Levašovi «Kodunurmed».

Programmiliste žanride arendamine kaasaegses nõuko-

gude sümfoonilises muusikas on väga tihedalt seotud püüdega kujutada tõepäraselt meie nõukogude tegelikkuse mitmesuguseid külgi. Alapealkiri ja veelgi enam — sõnaline programm, mis avab kontsertavamängu, sümfoonilise poeemi, süidi sisu, on üks sümfoonilise muusika demokratiseerimise vahendeid, mis võimaldab selle teadlikku tajumist kuulajate laiade hulkade poolt.

XVI PEATÜKK

MUUSIKALIS-DRAMAATILISED TEOSED. OOPER JA BALLETT

Ooper on teatrile määratud muusikalis-dramaatiline teos, milles tavaline kõnekeel on täielikult või osaliselt asendatud laulmisega. Ooperis liituvad ühtseks tervikuks poeesia, dramaatiline tegevus, vokaal- ja instrumentaalmuusika, liikumine, žestid, miimika, tants, dekoratiivne kujundus ja valgusefektid. Ooper on üks sünteetilise kunsti liike. See ongi põhjuseks, et ooperižanr on kuulajate laiade hulkade poolt kõige armastatumaks žanriks.

Ooperiteos kujutab endast kõige võimsamat ruuporit, mille kaudu helilooja võib kõnelda rahvaga. Heliloojad on loonud oma parimad ooperiteosed kõige laialdasemat kuulajaskonda arvestades. Nii kirjutas P. I. Tšaikovski: «Ooper ja just ainult ooper lähendab Teid inimestele, teeb Teie muusika omaseks tõelisele publikule, teeb Teid mitte ainult üksikute väikeste ringide, vaid — soodsate tingimuste puhul — kogu rahva omandiks.»

Ooper tekkis Itaalias XVI sajandi viimasel aastakümnel, mil jõudis lõpule niinimetatud itaalia «renessansiajastu», mida iseloomustas ilmaliku kunsti igakülgne õitseng. Kuid muusikalise draama elemendid (laiemas mõttes) eksisteerisid juba kaua enne seda, tõenäoliselt mitusada aastat enne meie ajaarvamist. On teada, et Aischülose, Sofoklese, Euripidese ja teiste antiikaja poeetide vana-kreeka tragöödiaid loeti poollauldes, sarnaselt kaasaegsele retsitatiivile, ja et neis oli suur tähtsus kooridel. Ooperikunsti allikaiks võib pidada ka keskaja «pühi etendusi», mida mängiti laiadele rahvahulkadele (Venemaal, Moskva riigis toimusid järgmised «etendused»: «Teekond emaeeslil» ja «Ahjuetendus» [104]); hiljem mitut liiki rahvalikke muusikalisi laadakomöödiaid (sealhulgas ka nukuteatri lavastusi) jne.

[104] «Ahjuetendus» (v. k. «Пещное действо») — religioosne instseneering piibli aineil, sisuks on kolme nooruki pääsemine põlevast ahjust. *Toim.*

Esimeste ooperite loomine on seotud rühma tuntud Firenze poeetide ja lauljate tegevusega. Selle ringi liikmed, kes — nagu kogu tolleaegne intelligentski — palavalt innustusid antiikkunstist, seadsid endale eesmärgiks vana-kreeka tragöödia (mis, nagu teada, oli tihedalt seotud muusikaga) taaselustamise. Nende otsingute tulemusena loodi meloodilise retsitatiivi uus vorm, mida nad laialdaselt kasutasid oma muusikalis-dramaatilistes teostes teatrile. Üheks esimeseks ooperiks oli mainitud Firenze ringi liikme Peri «Euridike» (mille süžee pärines vana-kreeka mütoloogiast).

Tekkinud Itaalias, levis ooper kiiresti teistesse Euroopa maadesse. XVII sajandi teisel poolel luuakse rahvuslik prantsuse ooper eesotsas helilooja Lullyga, rahvuslikult omapäraseid inglise oopereid kirjutab Purcell. XVII sajandi 70-ndail aastail tekivad vene rahvusliku ooperikunsti esimesed originaalnäidised (Paškevitš, Matinski, Fomin).

Ooperikunstil on seega kolme ja poole sajandi pikkune ajalugu, mille kestel mitmesugustes maades ilmusid, arenesid ja surid välja mitmesugused ooperižanrid. Märgime, et ooperižanrid, vaatamata oma väga rikkalikule mitmekesisusele, jagunevad kahte põhitüüpi:

1. Ooperid, mis põhinevad üksnes laulul, pideval muusikalisel arendusel. Inimkõne edasiandmiseks muusikas kasutatakse neis laialdaselt mitmekesiseid retsitatiivi vorme.

2. Ooperižanrid, mis põhinevad tavalise kõnekeele ja muusikaliste numbrite vaheldumisel. Seda liiki ooperiteostes kasutatakse retsitatiivi asemel (või selle kõrval) ka kõnedialooge: muusika ja laul vahelduvad või liituvad tavalise kõnekeelega. (Viimasel juhul on meil tegemist melodraamaga.) Siia kuuluvad eelkõige realistlike ooperižanride ja muusikalise komöödia mitmesugused liigid: prantsuse koomiline ooper, austria ja saksa «laulumäng», operett, vodevill.

Paljude maade rahvusliku ooperikunsti lätted olid enamikul juhtudel seotud just «kõneooperiga». On küllalt, kui meenutame esimesi vene olustikulisi ooperietendusi XVII sajandil (Paškevitši «Õnnetus tõllaga» ja «Mölder, nõid, petis ja isamees» F. Sokolovski ja J. Fomini muusikaga), samuti aga kõiki enne Glinka geniaalset ooperit «Ivan Sussanin» loodud vene oopereid (sealhulgas ka Verstovski suuri oopereid). Selles suhtes on iseloomulikud ka esimesed ukraina operetid: «Natalka Poltavka» (1819) Kotljarevski tekstile ja «Zaporoožlane Doonau taga» S. Gulak-

Artemovski muusikaga (1863). Sama teed mööda areneb käesoleval ajal ooperikunst paljudes Nõukogude Liidu vabariikides. Kõnedialooge kasutati esimestes Aserbaidžaanis, Usbekistanis ja Kirgiisias loodud ooperites. Nii näiteks läbis aserbaidžaani ooper pika arengutee, enne kui loodi esimesed suured aserbaidžaani ooperid (Gadžibekovi «Ker-Oglõ» jt.).

Erinevatest ajalooepohhidest ja maadest pärinevate ooperiteoste tüübid on ääretult mitmekesised. Sünteetilise teosena on ooper võimeline ühendama endas peaaegu kõiki olemasolevaid vokaalseid ja instrumentaalseid muusikavorme. Klassikalise muusika mitmesugustest žanridest ja vormidest ei kandunud ooperisse üksnes arendatud sonaat-sümfoonilised tsüklid (sümfoonia, kontsert). Kuid need vormid, nagu juba mainitud, olid oma lätteil vahetult seotud vana tsüklilise ooperisümfooniaga-avamänguga. Veelgi enam: sonaat-sümfooniliste žanride formeerumist mõjutas tugevasti mitte ainult ooperiavamäng, vaid ka ooperidramaturgia (selle sõna laiemas mõttes).

Ooperi tegevuse käigus kasutatakse kõige mitmekesisemaid muusikalisi žanre: serenaadi, nokturni, hällilaulu, barkarooli, kõnelemata juba mitmesugustest olustiku- ja rahvatantsudest. Kuid ooperiteoste uurimiseks ei piisa veel tutvumisest ooperivormide põhiliste tüüpidega. Iga ooperi kõige tähtsamaks küljeks on d r a m a t u r g i a: dramaatilise (samuti ka lavalise) tegevusega tihedas, lahutamatus seoses oleva muusikalise sisu arendamise laad.

Dramaturgilise arenduse laad on iga ooperiteose oluliselt tähtis külg. Kuid ooperidramaturgia uurimise probleem ei mahu lühikese ülevaate piiratud raamidesse: see moodustab spetsiaalse töö teema.

Muusikaajaloost on teada, et mitmesugustel ajajärkudel ja mitmesugustes ooperižanrides, sõltuvalt nende ideelisest sisust, arenesid erisugused ooperidramaturgia liigid. XVIII sajandil eksisteerisid järgmised ooperietenduse põhitüübid:

1. Itaalia «tõsine» (peamiselt õukondlik) ooper (*opera seria*), mis oli seotud «üleva» — mütoloogilise, ajaloolise — süžeega (A. Scarlatti, Jomelli, Händel).

2. Itaalia *opera buffa* — realistlik muusikaline komöödia, mis samuti nagu «tõsine» ooper põhines pideval muusikalisel arendusel. Kõige väljapaistvamateks *opera buffa* loojateks olid: Pergolesi (kuulsa ooperi «Teenija-proua» autor), Piccini, Paësiello, Cimarosa. Oma lõpliku kuju saab *opera buffa* žanr XIX sajandi algul Rossini loomingus («Sevilla habemeajaja»).

3. Prantsuse XVII—XVIII sajandi «lüüriline tragöödia» (Lully, Rameau), hiljem — heroiline ooper (Gluck, Salieri).

4. Prantsuse koomiline ooper (kõnedialoogidega). Algselt oli see olustikuline realistlik komöödia, hiljem, XVIII sajandi 70-ndail — 80-ndail aastail — olustikuline sentimentaalne melodraama (Monsigny «Desertöör»).

1789. aasta Prantsuse kodanlikule revolutsioonile eelnenud epohhil ja vahetult revolutsiooniaastatel tekkis Prantsusmaal olustikulise komöödia alusel (kuid tugevalt mõjutatuna Glucki heroilisest loomingust) uut tüüpi heroiline, endiselt kõnedialoogidega muusikaline draama, millele anti omapärane nimetus «pääsemisooper» (Grétry «Richard Lõvisüda», Cherubini «Lodoïska» ja «Veevedaja», Méhuli ja Lesueuri ooperid). Ideelis-kunstilises seoses prantsuse revolutsiooniajastu heroilise ooperiga on Beethoveni ainuke ooper «Fidelio» (esialgse nimetusega «Leonore»), mille helilooja komponeeris Viini teatrile.

5. Austria ja saksa «laulumäng» (näidend lauluga) — olustikuline muusikaline komöödia kõnedialoogidega (Mozarti «Röövimine serailist»).

XVIII sajandi suurimad ooperiheliloojad olid Gluck (1714—1787) ja Mozart (1756—1791). Gluck oli muusikalise draama reformeerijaks, uue heroilise ooperistiili loojaks revolutsioonieelsetel aastatel («Orfeus», «Alceste», «Ifigenia Aulises», «Ifigenia Taurises»). Mozarti geniaalses ooperiloomingus oleks nagu summeeritud tolleaegse muusikalis-dramaatilise kunsti kõigi žanriliste erikujude arenemise põhilised teed. Mozarti väljapaistvate teoste hulka kuuluvad: «Figaro pulm» (Beaumarchais' järgi) — tõeline «karakterkomöödia», «Don Juan» — realistlik muusikaline draama, mille aluseks on *opera buffa*, ja «Võluflööt» — uut tüüpi muinasjutulis-fantastilisel alusel põhineva kõlbelis-filosoofilise sisuga ooper.

Järgneva, XIX sajandi jooksul tekib suurimates Euroopa maades rida mitmesuguseid suundi ooperi arengus. Itaalia ooperikoolkonna kõige väljapaistvamateks esindajateks on Bellini (1801—1835), Donizetti (1797—1848) ja mitmekesiste ooperite autor Rossini (1792—1868). Rossini viimane ooper, heroilis-romantiline «Wilhelm Tell», mis on kirjutatud Pariisi ooperilava jaoks 1830. aasta Juulirevolutsiooni eelõhtul, avaldas tunduvat mõju prantsuse suure heroilise ooperi arengule (Meyerbeeri «Robert-Kurat», «Hugenotid», «Prohvet»).

Suurt huvi pakub ka saksa romantiline ooper (Weberi «Nõidkütt», «Eurüanthe», «Oberon»). 40-ndate ja 50-ndate aastate lõpul esineb ooperikunsti reformaatorina Richard Wagner (1813—1883). Hüljanud klassikalised ooperivormid (aariad, ansamblid), lõi ta uut tüüpi romantilise muusikalise draama, mis põhineb reaalsest elust kaugetel mütoloogilistel ja legendaarsetel süžeedel. Wagner on paljude kõrgeväärtuslike (peamiselt sümfooniliste) muusikalehekülgede autoriks; sellised on näiteks mõned tema avamängudest ja sümfoonilistest ooperiepisoodidest («Valküüride lend», mõõga sepistamise stseen «Siegfridis»).

Kogu XIX sajandi teise poole jooksul arendab tohutu eduga oma viljakat loomingulist tegevust väljapaistvaim itaalia ooperihelilooja Verdi (1813—1901), realistliku suuna veendunud pooldaja («Traviata», «Rigoletto», «Othello», «Falstaff»).

XIX sajandi teisel poolel sünnib Prantsusmaal Meyerbeeri-tüüpi suure heroilis-romantilise ooperi rüpes uus ooperitüüp — lüüriline

ooper. Sellele suunale panid aluse Gounod («Romeo ja Julia», «Faust»), Thomas («Mignon») ja Massenet («Manon Lescaut», «Werther»).

Geniaalne ooperihelilooja Bizet (1838—1875), kes maksis lõivu mitmesugustele ooperižanridele, sealhulgas ka lüürilisele ooperile («Pärlipüüdjad»), kehastab uute teede otsingu tulemusena oma surematus teoses «Carmen» uut tüüpi realistliku ning sügavalt demokraatliku muusikalise draama.

XIX sajandi teisel poolel arenevad slaavi rahvuslikud ooperikoolkonnad: Poolas (Moniuszko — «Halka»), Tšehhimaal (Smetana — «Müüdud mõrsja» jt.).

Uus ajastu ooperikultuuri ajaloos saabub vene rahvusliku muusikakoolkonna õitselepuhkemisega. V. Odojevski kirjutas esimese suure vene rahvalik-heroilise ooperi «Ivan Sussanin» lavastamise puhul 1836. aastal, et «Glinka ooperiga ilmub see, mida kaua otsitakse ega leita Euroopas — uus stiihia kunstis, ja tema ajaloos algab uus periood — vene muusika periood».

Oma olemasolu esimestest sammudest peale arenes vene klassikaline ooper kõrgete eetiliste eesmärkide ideelis-ühiskondlikus atmosfääris, tõelise inimlikkuse sügavalt emotsionaalses sfääris. See uus, mis põhiliselt eraldab vene ooperit lääne-euroopa ooperist, seisneb r a h v a l i k k u s e mõiste printsipiaalselt erinevas käsitlemises.

«Rahvast tahaksin luua,» kirjutas Mussorgski. «Magan ja näen teda unes, söön ja mõtlen temast... ta kangastub mulle, tema üksi on terviklik, suur, ilustamata ja kuldamata. Ja milline tohutu (tõeliselt tohutu) rahvakeele rikkus muusikalisele tüübile!... Milline ammutamatu maak kõige ehtsa haaramiseks on vene rahva elu!»

Vene heliloojad lõid uued ooperikangelaste kujud, uued ooperidramaturgia ja ooperivormide tüübid. Lääne-euroopa ooperikunstis pole selliseid võimsaid rahvakangelaste vägilastegudest jutustavaid eepilisi teoseid, nagu Glinka ja Rimski-Korsakovi ooperid, pole selliseid grandioosseid, sõna tõelises mõttes «freskolikes» mastaapides rahvaelu pilte, nagu Mussorgski ajaloolised draamad ja Borodini «Vürst Igor». Ei ole Läänes ka selliseid tõepäraseid olustikulisi realistlikke rahvatragöödiaid, nagu Dargomõžski «Näkineid», Tšaikovski «Võlur» ja Serovi «Vaenu jõud», ega ka sügavalt siirast lüürilis-psühholoogilist intiimset draamat, nagu Tšaikovski geniaalsed ooperid («Jevgeni Onegin», «Padaemand»). Omapärased ning uudsed on ka ilult ja poeetilisuselt ületamatud vene muinasjutulis-olustikulised ooperid (Rimski-Korsakovi «Lumivalgeke» ja «Sadko»).

Me ei leia lääne-euroopa ooperite kangelaste hulgas ka selliseid terviklikke võimsaid karaktereid nagu Sussanin, Ruslan, Igor ega vaprate vägilaste, võitlejate-patriootide, kodumaa eest kannatajate, rahva õiguste kartmatute kaitsjate, rahva mõtete ja lootuste väljendajate kujusid. Ei ole seal ka niisuguseid võluvaid, sügavaid ning tõepäraseid naiskujusid nagu Antonida ja Nataša, Tatjana ja Liisa, Olga ja Jaroslavna, Lumivalgeke ja Volhova ning lõpuks Judith ja Jeanne d'Arc.

Parimatele vene ooperitele on iseloomulikud ka täiesti uued väljendusvormid. Selle näiteks on grandioossed rahva koori- ja ansamblistseenid oma üllatavalt harmoonilise arhitektoonikaga ja võimsa kõlavusega (näiteks Glinka ooperite kooriintroduktsioonid ja -finaalid, proloog Borodini ooperile «Vürst Igor»), samuti aga ka monumentaalsed heroilised aariad-stseenid (Sussanini, Ruslani, vürst Igori, Boriss Godunovi aariad), mida läbib pingeline, tõeliselt sümfooniline arendus.

*

Nagu igasugused draamateosed, nii jagunevad ka ooperid vaatusteks, piltideks (vaatuste suuremad, iseseisvad osad) ja stseenideks — suhteliselt lühikesteks tegevuse episoodideks, mille piirid määratakse kindlaks lavalise situatsiooni muutustega, tegelaste vahetusega.

Põhilised vokaalsed ooperivormid on retsitatiiv, ariooso, aaria, ansambel ja koor. Ooperilaulja hääles, mida saadab sümfooniaorkestri võimas kõla, antakse edasi inimelamuste peenimaid varjundeid. Võimsad ooperikoorid (Glinka, Mussorgski, Borodini helitöödes) reprodutseerivad tõepäraselt realistlikke kujundeid rahvahulkadest. Vokaalsete numbrite kõrval on ooperis küllaltki suur osa sellistel instrumentaalsetel episoodidel, nagu avamäng (uvertüür), sümfoonilised sissejuhatused üksikutele vaatustele, sümfoonilised vahemängud ja lõpuks balletimuusika — tantsud, rongkäigud-marsid.

Arendatud muusikalises draamas omab suurt tähtsust retsitatiiv, mis nagu omalaadse «tsemendina» ühendab muusikalis-dramaatilise teose grandioosse hoone üksikuid osi [105]. Retsitatiivi kasutatakse ooperis mitte ainult kui

[105] On olemas katsetusi luua retsitatiivset-arioosset laadi oopereid, kus puuduvad aariad. Sellised on Dargomõzski «Kivist külaline», mis

üksikute episoodide ja stseenide iseseisvat vormi, vaid sageli ka ulatuslike vokaalsete monoloogide tähtsa koostisosana. Väga oluline osa on retsitatiivil ooperiansamblites. Alates Glinka ajajärgust kasutatakse vene klassikalises ooperis laululist väljendusrikast retsitatiivi, nagu teisigi meloodilisi vorme (aariaid, laule), ka ooperikangelaste muusikalise iseloomustamise vahendina. Suur helilooja-realist Mussorgski, üks kõige väljapaistvamaid muusikalise deklamatsiooni meistreid, taotles seda, et tema ooperites «tegelased kõneleksid laval, nagu kõnelevad elavad inimesed, kuid seejuures nii, et tegelaste intonatsiooni karakter ja jõud, mida toetab orkester, mis kujutab endast nende kõne muusikalist kanvaad, saavutaksid otseselt oma eesmärgi, s. o. minu muusika peab olema inimkõne kunstiliseks reprodutseerimiseks tema kõigis peenimates käändudes».

Erakordselt suur tähtsus on ooperis aariatel — arendatud, terviklikel vokaalsetel soolopaladel orkestri saatega. Oma olemuselt vastavad tõsise, ideeliselt kaaluka (mõnikord traagilise) sisuga aariad monoloogile draamas. Mõnda neist võib nimetada ka monoloogiks, näiteks Boriss Godunovi monoloog Mussorgski samanimelises ooperis, Jeanne d'Arci monoloog Tšaikovski «Orléans'i neitsis». Nagu monoloog draamas, nii on ka aaria ühe kangelase lühem või pikem kõnelus kas iseendaga või teiste tegelastega, kuid nii, et selle kulgu ei katkesta repliigid (välja arvatud sissejuhatav retsitatiivne osa, mis sisaldab mõnikord dialoogi).

Aaria väljendab kangelase elamusi, iseloomustades ka kangelase suhtumist toimuvasse. Aarias võib kangelane jutustada mingitest tähtsatest sündmustest, mis määravad tegevuse arengukäiku, kuid mida laval ei näidata.

Parimad aariad klassikalistes ooperites on kangelaste portreelisteks iseloomustusteks.

Dramaatilise situatsiooni või kangelase iseloomustuse tõeliseks meloodiliseks üldistuseks võivad aaria kõrval olla ka teised ulatuslikult arendatud vokaalsed soolovormid: kavatiin ja eriti ariooso. Klassikaliste ooperite parimad arioosod omandavad ooperikangelase iseloomustuses sageli meloodilise kulminatsiooni tähenduse.

---

tervenisti põhineb meloodilisel deklamatsioonil (välja arvatud kaks Laura laulu), Mussorgski «Naisevõtt» (Gogoli järgi), Rimski-Korsakovi «Mozart ja Salieri», Rahmaninovi «Ihnus rüütel».

Ooperikangelase iseloomustamiseks kasutatakse laialdaselt ka väikesi (stroofilisi) vokaalvorme: laulu, romanssi, arietti, kantsonetti, serenaadi, barkarooli.

Ooperi dramaatilise tegevuse arengus omavad suurt tähtsust ansamblid: duetid, tertsetid, kvartetid, kvintetid.

Sageli kujutab ooperiansambel endast dialoogi, kõnelust, mille aluseks on tegelaste erinevate huvide vastandlikkus, nende kokkupõrkumine. Neis ansamblites, mis ei anna edasi mitte meeleolude ja elamuste ühtsust, vaid — vastupidi — kangelaste eriilmelisi, vastuolulisi tundeid, on üksikud partiid meloodiliselt individualiseeritud ega sarnane üksteisega.

Dramaatilisel, konfliktsel kokkupõrkel põhineva dialoogilise dueti näiteina võime tuua Möldri ja Vürsti stseeni Dargomõžski ooperis «Näkineid», Vladimir Galitski ja Jaroslavna stseeni Borodini ooperis «Vürst Igor».

Teistsuguse karakteriga on lüürilist laadi ansamblid (peamiselt duetid ja triod), mis iseloomustavad üksikute osatäitjate meeleolude ja elamuste ühtsust. Sellistes ansamblites võivad lauljate partiid põhineda ka ühesugusel temaatilisel materjalil (Kontšakovna ja Vladimiri duett Borodini ooperis «Vürst Igor», tertsett «Ah, on möödund aeg see, möödund kuldne aeg» Dargomõžski ooperis «Näkineid», tertsett «Jäta nukrus, kallis» Glinka ooperis «Ivan Sussanin»).

Lüüriline laad on omane ka teistele vokaalansambli liikidele — kvartetile, kvintetile, sekstetile. Meenutagem helget lüürilist kvartetti Rimski-Korsakovi ooperis «Tsaari mõrsja» (kirjutatud topeltkaanoni vormis), millest osavõtjad — kaunitar Marfa, tema sugulased ja peigmees — anduvad rõõmsatele unistustele tulevasest õnnelikust perekonnaelust. Sama ooperi kolmandas vaatuses on omapäraseks «lüüriliseks seisakuks» tegevuse arenemises sekstett, mis vahetult eelneb traagilisele pöördele süžee arengus (Maljuta tulekule teatega Marfa valimisest Groznõi mõrsjaks).

Teistsugune esituslaad on omane ansamblitele, mis sisaldavad tegelaste eredalt individualiseeritud portreelisi iseloomustusi ja annavad edasi nende vastandlikke soove, püüdlusi ja kavatsusi. Taolise vormi spetsiifiliseks iseärasuseks on mitme tegelase muusikalise eneseväljenduse üheaegsus. Sellised ansamblid on võimsaks vahendiks, mis aitavad eluliselt tõepäraselt kirjeldada inimkarakte-

reid nende vastandlikes kokkupõrgetes, ja ühtlasi dramaatilise tegevuse pingelise arendamise tõhusaks abinõuks.

Väljapaistvad ooperiheliloojad hindasid kõrgelt sellist liiki ooperiansamblite klassikalisi eeskujusid. Kõneldes kuulsast sekstetist Mozarti ooperis «Don Juan», imetles Tšaikovski «hämmastavat kunsti, millega Mozart on osanud igaühele seksteti kuuest partiist anda erineva ilme ja varjundada eredate värvidega iga tegelast».

Sellist liiki suurte ooperiansamblite omapära ilmneb ka selles, et kangelaste üheaegselt kõlavate individuaalsete muusikaliste iseloomustustega kaasnevad enamikel juhtudel ka erinevad sõnad. Tuleb märkida, et isegi siis, kui näitlejatel on üsna selge diktsioon, on selliste ansamblite puhul kuulajatel suuri raskusi üheaegselt lausutavate, kuid erisuguste tekstide mõtte tajumisel.

Ooperiansamblite sõnalise sisu täielikku mõistmist kergendab ooperilibreto (ooperi sõnalise teksti) eelnev lugemine. Teksti kõla ebaselguse sellistes dramatiseeritud ansamblites hüvitab aga nende poolt tekitatud sügav, erutav kunstiline mulje.

Vaatleme kvartetti Tšaikovski ooperi «Jevgeni Onegin» esimesest pildist. Tatjana ja Olga unistava lüürilise, tavalistel Puškini-aegse vene olustikuromansi südamlikel intonatsioonidel põhineva dueti «Kas kuulsite all salus vaikset häält» taustal kõnelevad tütarlaste ema — Larina ja lapsehoidja rahulikult ammumöödunud aegadest. Nende dialoogi lühikesed retsitatiivsed fraasid kontrasteerivad eredalt lüürilise dueti laia, vabalt voogava meloodiaga.

Tunduvalt keerukama konstruktsiooniga on teine kvartett ooperi «Jevgeni Onegin» esimese vaatuse samast pildist. See kvartett reprodutseerib elavalt vahetut muljet peamiste kangelaste esimese kohtumise hetkest.

Tatjana, kes on sügavalt erutatud uue külalise ilmumisest, laulab: «Mul ootel avanesid silmad ja nüüd ma tean, on tema see!» Kergemeelne Olga, keda rõõmustab iga uus lõbustus, näeb ette, et «Onegini ilmumine avaldab kõigile tugevat muljet ja kõiki naabreid lõbustab... on mitmeid arvamusi argsi, kõik püüdvad kõneleda vargsi». Sellel elevusrikkal taustab vestleb Onegin Lenskiga: ««Mul ütle sa, kumb neist Tatjana?» — «Vaat see, kel kahvatu on palg, kes istub vaikselt kui Svetlana.»» Lenski vastus tekitab Oneginis kahtlust: ««Kas tõesti meeldib sulle noo-

rem?» — «Mis siis?» — «Mu valik oleks teisem, kui sinuks oleksin, poeet!»»

Iga kvartetist osavõtja kõneleb oma isiklikest muljetest, mida talle on avaldanud kohtumine, seetõttu areneb iga-ühe partii erineval, eredalt individuaalsel intonatsioonilisel karakteristikal. Samal ajal sulavad kõik neli partiid kokku ühtseks, harmooniliseks ja terviklikuks muusikaliseks kompositsiooniks.

Mitmesuguste ansamblite seas on erilisel kohal niinimetatud finaalid. Ooperifinaal on stseen, mis lõpetab ühe vaatuse ja tavaliselt kujutab endast suurt ansamblit, sageli koos kooriga. Vormilt on ooperifinaalid väga mitmesugused: nad sisaldavad endas kõikvõimalikke ansambleid (duetist kuni septetini jt.), mis vahelduvad väikeste sooloepisoodidega. XVIII sajandi koomilistes ooperites kujunesid säärased finaalid sageli millekski dramaatilise rondo taoliseks, tänu ühe ja sama meloodilise episoodi pidevale naasmisele. Nende finaalide muusika rõhutas arenduse hoogsust, üksikute momentide pingelisust. Tegelased vahelduvad kiiresti, sündmused vilksatavad mööda nagu kaleidoskoobis, intriig muutub üha keerukamaks. Finaali lõpu lähenedes muutub tegevus üha pingelisemaks (dünaamiline kasv, tempo kiirenemine), lavale kogunevad kõik põhilised tegelased; konflikt teravneb, jäädes siiski lahendamata, kui ei ole tegemist ooperi viimase vaatusega. Taolised finaalid on tüüpilised Mozarti ooperitele («Figaro pulm», «Don Juan») ja Rossini ooperile «Sevilla habemeajaja» (esimese vaatuse finaal).

Arendatud finaaliansamblitega, millesse kuulub ka dramaatilise ilmega koor, lõpevad samuti paljud vene ooperid (Glinka ooperi «Ivan Sussanin» kolmas vaatus, Dargomõžski ooperi «Näkineid» esimene vaatus).

Erakordselt suure tähtsusega on ooperis koorid. Kuid tuleb siiski märkida, et erinevatel epohhidel on nende osatähtsus olnud erisugune. XVIII sajandi itaalia ooperis olid koorid nihutatud kaugele tagaplaanile selle tõttu, et kuulajate ja heliloojate kogu tähelepanu tõmbasid endale solistide-virtuooside partiid. Itaalia ja prantsuse realistliku suunaga koomilistes ooperites, mida esitasid väikesed rändtrupid, koorid tavaliselt puudusid — rahaliste vahendite nappuse tõttu. Teistel ajajärkudel, vastupidi, kasvas koori tähtsus. Olles enne teisejärguliseks, puhtdekoratiivseks elemendiks, taustaks, muutusid koorid nüüd

tegutsevaks, aktiivseks jõuks lavategevuse arendamises. Nii oli Prantsusmaal 1789. aasta revolutsioonile eelnenud aastatel, kui Pariisi Suure Ooperi laval kõlasid Glucki, muusikalise draama suure reformaatori võimsad massikoorid. Nii oli see Pariisi Suures Ooperis ka möödunud sajandi kolmekümnendatel aastatel (Meyerbeeri «Hugenotid») ja neljakümnendatest aastatest pärinevates Verdi heroilis-patriootilistes ooperites.

Tohutu tähtsuse omistasid kooridele vene heliloojad, kes taotlesid muusikalise draama tõelist rahvalikkust ja realismi.

On küllalt, kui meenutame Glinka võimsaid rahvalik-heroilisi ooperikoore, monumentaalseid koorimassiive Serovi ooperis «Judith» ja Borodini ooperis «Vürst Igor», eriti aga stiihilise jõuga mässulisi rahvastseene Mussorgski ooperites «Boriss Godunov» ja «Hovanštšina» ning Rimski-Korsakovi ooperis «Pihkvalanna», kus rahvahulk võtab aktiivselt osa dramaatilise tegevuse arengust. Rimski-Korsakov iseloomustas ooperikoori tabavalt kui «massi mõtet», kui «rahvahulga häält».

B. Assafjev näitas õigesti, et «just vene muusika nihutas ooperis esiplaanile kooriansambli kui tegelase, mitte aga kui passiivselt laval viibivate koorilauljate hulga. Parimate vene ooperite stseenides-freskodes on tunda, et tegevust dikteeriv tahe kuulub rahvale» [106].

Erakordselt suurt tähtsust omab ooperis sümfooniaorkester nii laulu saatjana kui ka iseseisvates sümfoonilistes episoodides. Avamäng on sageli tõeliseks sümfooniliseks proloogiks. Peale avamängu ja sümfooniliste vahemängude üksikutele vaatustele võib paljudes ooperites kohata ka arendatud orkestriepisoode, mis on orgaaniliselt seotud dramaatilise tegevuse arenemisega ja kasvavad mõnikord iseseisvate sümfooniliste piltide tähenduseni. Niisugused on näiteks tuisustseen Glinka ooperis «Ivan Sussanin», sümfooniline röövimisepisood ooperis «Ruslan ja Ludmilla», suur sümfooniline pilt «Lahing Kerženetsi lähistel» Rimski-Korsakovi ooperis «Jutustus nähtamatust linnast Kitežist». Selle ooperi kolmandas vaatuses on kujutatud, kuidas vene malev läheb lahingusse lauluga «Ju poolest ööst läks liikvele». Venelaste lahingut tatari

[106] Б. Асафьев. Русский народ, русские люди, «Советская музыка» 1949, № 1, стр. 59.

mongolitega aga ei kujutata laval, vaid sümfoonilises vahepildis («Lahing Kerženetsi lähistel»), mis seob kaht üksikut pilti.

Tõeliselt sümfooniline arendus iseloomustab ooperis neid instrumentaalseid episoode, mis on seotud liikumise, rongkäigu, tantsuga. Tuleb märkida, et balletimuusika ei ole ooperites mitte alati puhtinstrumentaalne: sageli kasutatakse selles ka koore («Polovetsi tantsud» Borodini ooperis «Vürst Igor»).

Koreograafilise elemendi (balleti) osatähtsus ooperis on ooperi arengu jooksul muutunud. XVII—XVIII sajandi prantsuse suures ooperis ei olnud enamikel juhtudel balletinumbrid seotud dramaatilise tegevusega, vaid kujutasid endast puhtdekoratiivseid vaheepisoode (balletidivertismente). Iroonilise iseloomustuse balletile prantsuse ooperis (enne Glucki) andis kuulus filosoof Rousseau: «Tavaliselt katkeb igas vaatuses tegevus kõige huvitavamal kohal pidustusega. Nende pidustuste sissetoomine on lihtne: kui prints on lõbus, võtavad kõik tema rõõmust osa ja tantsivad, kui ta on nukker, siis soovivad kõik teda lõbustada ja tantsivad. Kuid on palju teisigi põhjusi tantsimiseks: kõige tähtsamaid elusündmusi saadavad tantsud. Preestrid tantsivad, sõdurid tantsivad, jumalad tantsivad, kuradid tantsivad; tantsitakse isegi matustel, ühe sõnaga — kõik tantsivad ja igasugustel põhjustel.»

Alles XVIII sajandi teisel poolel muutub tants orgaaniliseks muusikalise draama arenemise koostisosaks. Selle näiteks on Glucki ooperist «Orfeus» sügavalt dramaatiline stseen põrgus («Furiate tants»). Edaspidi, kõige eesrindlikumate heliloojate loomingus, kuuluvad balletiepisoodid ooperisse alati muusikalise draama tähtsa osana (veealuse riigi tants Rimski-Korsakovi ooperis «Sadko») või oluliselt vajaliku olustikulise taustana (Glinka «Ivan Sussanin», Tšaikovski «Jevgeni Onegin»).

Ballett kui iseseisev muusikalis-dramaatiline teos kujutab endast tantsude, pantomiimi [107] ja dramaatilise tegevuse ühendust kindlal süžeelisel alusel. Nimetust

[107] Pantomiim on teatraalse dramaatilise tegevuse liik, kus mitmesuguseid elamusi ja tundeid väljendatakse ilma sõnadeta — vaid žestide, liigutuste ja miimika abil. Pantomiim on oluliselt tähtsaks osaks nii koreograafilises rahvakunstis (rahvatantsudes) kui ka kaasaegses balletis, kuid ta võib esineda ka iseseisva teatrikunsti žanrina.

«ballett» (itaalia keeles «balletto»), mis tekkis XVI sajandi lõpul, kasutati algselt toredate teatraliseeritud õukonna-vaatemängude kohta, mis põhinesid deklamatsiooni, laulu ja tantsude vaheldumisel, kusjuures neid kaugeltki mitte alati ei ühendanud süžeeline telg. Juhtiva tähtsuse saab tantsuline element XVII sajandi prantsuse balletis (Lully). Kaasaegse dramatiseeritud balleti loojaks oli prantsuse ballettmeister Noverre (1727—1810), kes esmakordselt kasutas balletis laialdaselt pantomiimi kui dramaatilise tegevuse arenduse alust (selle ajani kujutasid balletid endast vaid teatud liiki divertismenti, omavahel seostamata tantsude järgnevust). Kahjuks lõi Noverre ainult ühe oma koreograafilistest lavateostest koostöös väljapaistva heliloojaga. See on nimelt ballett «Don Juan», millele muusika kirjutas Gluck. Kogu XIX sajandi jooksul kirjutasid muusikat repertuaarsetele ballettidele enamalt jaolt keskpärased heliloojad. Erandiks on vaid Adam'i («Giselle») ja Delibes'i («Coppelia» ja «Sylvie») andekalt loodud balletid, mida iseloomustab läbiv dramaatiline tegevus sümfoonilise arenduse alusel.

Tohutule kunstilisele kõrgusele viib balletimuusika Tšaikovski, kes geniaalselt lahendas tantsu sümfoniseerimise keeruka probleemi. Tema ballettides «Luikede järv» (1876), «Uinuv kaunitar» (1889) ja «Pähklipureja» (1892) jõuab balletidramaturgia vene klassikalise ooperi kõrge ideelise tasemeni. Kõrge kunstiväärtusega, tõeliselt sümfoonilisteks teosteks on ka Glazunovi balletid («Raymonda», «Preili-teenijanna» ja «Aastaajad»).

Nõukogude heliloojad tunnetasid hästi vene klassikalise balletimuusika parimaid traditsioone ja arendasid neid oma loomingus edasi. Ajaliselt esimeseks ning kõige populaarsemaks balletiks kaasaegsele revolutsioonilisele temaatikale oli R. Glieri «Punane moon». Suurt huvi pakub B. Assafjevi heroiline ballett «Pariisi leek», mille süžee pärineb esimese Prantsuse kodanliku revolutsiooni ajastust, samuti mitmed teised sama autori balletid, eriti Puškini teemadele («Kaukaasia vang», «Bahtšisarai purskkaev»).

Oma kunstiliselt väärtuselt kõige tähelepandavamate nõukogude heliloojate ballettide hulka tuleb arvata S. Prokofjevi balletid «Romeo ja Julia» (Shakespeare'i järgi) ja «Tuhkatriinu», R. Glieri «Vaskratsanik» (Puškini järgi), A. Kreini «Laurenzia» (Lope de Vega hispaa-

nia draama «Lambaallikas» süžeele) ja A. Hatšaturjani «Gajanee», mis põhineb Taga-Kaukaasia rahvaste muusika iseloomulike joonte tõsisel transformeerimisel.

Süstemaatiliselt tehakse viljakat tööd balleti loomise alal Nõukogude Liidu rohkearvulistes rahvusteatrites (Balantšivadze gruusia ballett «Mägede süda», valgevene balletid: M. Krošneri «Ööbik» ja Bogatõrjovi «Vürst-Järv»).

XVII PEATÜKK

KANTAAT, ORATOORIUM, REEKVIEM

Kontserttüüpi muusikalis-dramaatilised teosed on oratoorium ja kantaat. Nad tekkisid — nagu oopergi — XVII sajandil.

Kantaat tähendas algselt «muusikapala laulmiseks». XVII sajandist peale hakati kantaadiks nimetama suuremat või väiksemat retsitatiividest, aariatest ja duettidest koosnevat instrumentaalsaatega kammerteost vokaalsolistidele või koorile. Kirjutati nii koori- kui ka ilma koorideta kantaate.

Oratoorium on suur muusikalis-dramaatiline teos koorile, lauljatele-solistidele ja sümfooniaorkestrile. Erinevalt ooperist ei ole ta määratud mitte teatri jaoks, vaid kontsertettekandeks. Oma kompositsioonilt on oratoorium sarnane ooperiga: ta sisaldab samuti avamängu, aariaid, retsitatiive, vokaalansambleid ja koore. Suuremõõtmelised oratooriumid jagunevad osadeks, mis vastavad vaatustele ooperis. Kuid ooperist eraldab oratooriumi (peale lavalise tegevuse, kostüümide ja dekoratsioonide puudumise) ka veel jutustava elemendi domineerimine sisu dramaatilise arengu üle. Vanaaegsetes oratooriumides oli isegi spetsiaalne tegevuse käiku selgitava jutustaja retsitatiivne partii.

Oratooriumi aluseks on tavaliselt arendatud dramaatiline süžee. Kantaadis, vastupidi, puudub sageli dramaatiline tegevus täiesti; tema sisul võib olla puhtlüüriline iseloom. Enamikule lüürilistele kantaatidele on iseloomulik ühe tunde, ühtse meeleolu domineerimine kogu teose kestel. Dramatiseeritud kantaatides arendatakse tavaliselt ainult üksik episood mingist kirjanduslikust süžeest, an-

takse vaid väike dramaatiline stseenike. On muidugi ka erandeid, nagu näiteks S. Prokofjevi kantaat «Aleksander Nevski», mis oma idee grandioossuselt läheneb oratooriumile. Üldiselt pole võimalik tõmmata teravat piirjoont kantaadi ja oratooriumi vahele; võib vaid konstateerida kantaatide mõnevõrra väiksemaid mõõtmeid oratooriumidega võrreldes, mõnikord ka tendentsi stiili suuremale «kammerlikkusele». Selle žanri rohkearvuliste erikujude hulgast tuleb esile tõsta pidulikke, õnnitlus- või tervituskantaate, mida heliloojad kirjutavad «mingiks juhuks»: mõne tähelepanuväärse ühiskondliku sündmuse või juubelidaatumi puhul. Niisugused on näiteks Tšaikovski «Kantaat polütehnilise näituse avamise puhuks» (1872) ja Balakirevi «Kantaat Glinka mälestussamba avamise puhuks».

Silmapaistval kohal on kantaat ühe suurima helilooja — J. S. Bachi loomingus, kes kirjutas üle 200 vaimuliku ja ilmaliku kantaadi (ilmalike kantaatide hulka kuuluvad «Phoibos ja Paan», «Lepitatud Aiolos», olustikuline «Talupojakantaat» ja komöödilis-satiiriline «Kohvikantaat», mis kujutab endast dramatiseeritud stseenikest bürgerlikust olustikust).

Suurepäraseid kantaate (peamiselt koorile) lõid vene heliloojad. Meenutagem Tšaikovski kantaati «Moskva», Rimski-Korsakovi «Switezi neiut», sama autori prelüüdkantaati «Homerosest», Rahmaninovi kantaati «Kevad» (Nekrassovi sõnadele). Kantaadižanrile läheneb ka Rahmaninovi «Kellad» (poeem orkestrile, häältele ja koorile E. Poe tekstiga Balmonti tõlkes). Tõsise filosoofilise ilmega monumentaalseid koorikantaate kirjutas S. Tanejev. Need on «Johannes Damaskusest» (A. Tolstoi sõnad) ja «Pärast psalmi lugemist» (Homjakovi sõnad) — teos, mida iseloomustab võimas sümfooniline arendus ja mis oma mõõtmete grandioossuselt läheneb oratooriumile.

Oma olemasolu esimesel perioodil (XVII sajand) kujutas oratoorium endast esijoones vaimulikku teost. Oratooriumide autorid ammutasid oma süžeed peamiselt piiblist. Suurepäraseid sellelaadilisi teoseid kirjutas Georg Friedrich Händel (1685—1759), kes lõi uut tüüpi monumentaalse heroilise oratooriumi. Vaatamata sellele, et suurema osa Händeli oratooriumide sisu on seotud vanaheebrea piiblieeposega, ei ole need sugugi vaimuliku ilmega; helilooja ise oli kategooriliselt selle vastu, et neid

esitataks kirikus. Händeli grandioossetes, leegitsevast patriotismist läbiimbunud kooritragöödiates («Iisrael Egiptuses», «Juudas Makkabeus», «Simson») on esiplaanil võimsad rahvakoorid ja üksikud kangelased esinevad kui rahvamassi esindajad.

Kaks suurepärast oratooriumi — «Loomine» (1798) ja «Aastaajad» (1801) on loonud Joseph Haydn. Eriti huvitav on oratoorium «Aastaajad», kus vahelduvate loodusPiltide taustal kujutatakse episoode põllutööst ja külaolustikust. XIX sajandi oratooriumide hulgas on kõige tähelepanuväärsemad Mendelssohni teosed («Elias», «Paulus») ja samuti Schumanni oratoorium «Paradiis ja Peri».

Üks esimesi vene oratooriume — Dehtjarjovi «Minin ja Požarski» — ilmus 1811. aastal, vahetult enne 1812. aasta Isamaasõja sündmusi.

Vene heliloojatest omistas suurt tähelepanu oratooriumile A. Rubinstein («Babüloni torni ehitamine», «Kaotatud paradiis»), kes püüdis seda vormi dramatiseerida ja isegi teatraliseerida, et seda lähendada ooperile.

Omapäraseks kantaat-oratoriaalse žanri erikujuks on tegelikult ka reekviem.

Reekviem on leinamissa, tsükliline teos koorile *a cappella* või koorile ja soolohäältele instrumentaalsaatega. Algselt oli reekviem kirikumuusika žanriks. Reekviemi traditsiooniline ladinakeelne tekst langeb osaliselt kokku tavalise missaga [108]; tähtsaimaks erinevuseks (peale lühenduste) oli see, et leinamissasse toodi sisse keskaegne vaimulik hümn viimsepäeva kohtust: *«Dies irae, dies illa»* («Viha päev, see päev»). See tekst on tavaliselt oma ereda emotsionaalsuse ja rikkalike poeetiliste kujundite tõttu keskseI kohal paljude heliloojate reekviemides.

Märkimisväärseks tähiseks muusikakultuuri ajaloos on

[108] Missa — kirikumuusika teos, mis kujutab endast *a cappella* kooride või instrumentaalsaatega kooride tsüklit (mõnikord koorid vahelduvad soolonumbrite või ansamblitega) muutumatule ladinakeelsele tekstile. Missa kantakse ette katoliikliku (osaliselt ka luteri usu) jumalateenistuse — liturgia ajal, millest ongi pärit muusikalise žanri nimetus. Harmooniliselt kujundatud tsüklilise (peamiselt polüfoonilist laadi) kooriteosena omandas missa kindla koha XV sajandil. Selle loominguliigi geniaalseteks näidisteks on J. S. Bachi monumentaalne «Missa *h-moll*» ja Beethoveni «*Missa solemnis*» — kontserditüüpi teosed, mis ei ole mõeldud ettekandmiseks kirikus.

Õigeusklikus jumalateenistuses on hommikupalvus ja õhtune vigiilia suuremõõtmelised tsüklilised teosed koorile *a cappella* (Tšaikovski, Rahmaninov, Kastalski).

Mozarti kuulsa reekviemi ilmumine (1791). Selle teose tekkeloo ümber on kujunenud legend (mis on leidnud kajastuse Puškini draamas «Mozart ja Salieri»). Oma ilmelt sugugi mitte kiriklikus Mozarti reekviemis, mis kujutab endast tõelist sümfoonilist draamat, on ülevad, dramaatilisest võimsusest, vapustavast tragismist ja karmist eepilisest paatosest tulvil koorid kõrvutatud südamlikult lüüriliste, õrnade ja liigutavate episoodidega.

Leinamissa uue (samuti sugugi mitte kirikliku) tüübi loob Cherubini (1760—1842). Oma kahes koorireekviemis (ilma soleerivate häälteta) jäljendab ta esimese Prantsuse kodanliku revolutsiooni epohhi langenud kangelaste mälestusele pühendatud ülevate heroilis-traagiliste kooride stiili. Neid koore esitati Pariisi väljakutel vabas õhus.

Revolutsiooniepohhi monumentaalsete instrumentaalsaatega koorikompositsioonidega (Gossec, Cherubini, Lesueur) on stiililiselt seotud ka Berliozi grandioosselt võimsakõlaline reekviem koorile ja mitmele orkestrile (ainult tenori soologa), mis on pühendatud 1830. aasta revolutsiooni päevil langenud kangelastele. Berliozi teose kõrvale tuleb asetada Verdi ülev, sügavast dramatismist tulvil reekviem (mis on nähtavasti seotud Itaalia vabadusvõitluses langenud revolutsiooniliste kangelaste mälestusega).[109]

Vastandina Berliozile, Lisztile ja Verdile, kes lõid reekvieme traditsioonilise dogmaatilise ladinakeelse teksti alusel, kirjutas Schumann «Reekviemi Mignonile» Goethe vaba poeetilise tekstiga (romaanist «Wilhelm Meister»).

Ülesanne luua uut tüüpi, üldistavat laadi, avara dramaturgilise plaaniga leinateoseid koorile vaba poeetilise tekstiga on korduvalt köitnud ka nõukogude heliloojate tähelepanu (M. Judini «Reekviem Kirovi mälestuseks», D. Kabalevski «Sümfoonia-reekviem»).

*

Väljapaistval kohal on suured oratoriaal-kantaatsed teosed nõukogude heliloojate loomingus. Vene klassikalisele muusikale nii tüüpiline heroilis-patriootiline temaatika

[109] Verdi kirjutas oma reekviemi 1873. a. oma sõbra, väljapaistva poeedi A. Manzoni mälestuseks. *Toim.*

taaselustub võimsa jõuga nõukogude muusikaloomingus, esijoones just grandioossetes oratooriumides ja sümfooniates-kantaatides.

Terve hulga monumentaalsete instrumentaalsaatega koorikompositsioonide seas paistavad eriti silma vene ajaloost pärinevatele süžeedele loodud kantaatide ja oratooriumide eepilised lõuendid. Nende hulka kuuluvad S. Prokofjevi kantaat «Aleksander Nevski», J. Šaporini sümfoonia-kantaat «Kulikovo väljal», Kovali oratoorium «Jemeljan Pugatšov».

Võitluses saksa fašistlike röövvallutajate vastu Suure Isamaasõja ajal ja sõjajärgsetel aastatel tugevneb märgatavalt nõukogude heliloojate huvi monumentaalsete oratoriaal-kantaatsete žanride vastu. M. Koval kirjutas oratooriumid «Püha sõda» (1941) ja «Tškalov»; valgevene helilooja A. Bogatõrjov — kantaadi «Partisanid»; D. Kabalevski — kantaadi «Suur kodumaa»; A. Stogarenko — sümfoonia-kantaadi «Minu Ukraina». Tähelepanuväärseim oma ideeliselt sisult on selliste teoste hulgas J. Šaporini oratoorium «Jutustus võitlusest Vene maa eest», mis kõneleb meie päevade heroilisest võitlusest ning kuulsusrikastest võitudest, nõukogude rahva kangelaslikkusest võitluses Volga, Doni ja Kaukaasia eest. Selle teose ülevates heroilistes kujundites, haaravalt jõulistes piltides võitlusest taaselustuvad võimsa jõuga vene eepilise stiili parimad rahvuslikud jooned.

Just kantaadi- ja oratooriumižanriga on seotud nõukogude heliloojate esimesed suured edusammud sõjajärgsetel aastatel. Selle žanri parimad teosed paistavad silma kujundite tõepärasuse ja elulisuse, helikeele rahvalikkuse poolest. Selle näiteks on D. Šostakovitši oratoorium «Laul metsadest», millest õhkub loova töö rõõmu, optimismi, helget elutunnetust. Innustatuna meie maa looduse ümberkujundamise suurest ideest, maalis D. Šostakovitš oma oratooriumis avara majesteetliku pildi nõukogude inimeste töökangelaslikkusest. Siirast, sügavast armastustundest kodumaa vastu on tulvil A. Arutjunjani sümfoonia-kantaat «Laul Kodumaast», J. Žukovski vokaal-sümfooniline poeem «Au Sulle, mu Isamaa» ja samuti S. Prokofjevi oratoorium «Rahu valvel».

Iseloomulik on paljude heliloojate püüe luua vokaal-sümfoonilisi segavorme. Eriti tüüpiline on poeemi ja hümnilise kantaadi, samuti tsüklilise sümfoonia ja kantaadi

tunnuste ühendamine (J. Saporin «Kulikovo väljal», A. Stogarenko «Minu Ukraina»).

Käesoleval ajal seisab nõukogude heliloojate ees ülesanne luua uusi vokaal- ja instrumentaalvorme, mis oma ulatuselt ning sisu sügavuselt vastaksid kommunismi ülesehitamise epohhile. Selle ülesande lahendamiseks on vaja tõsiselt tundma õppida ning kriitiliselt rakendada muusika klassikalisi vorme, valides ja töödeldes oskuslikult kõige väljendusrikkamaid rahvalauluintonatsioone, kasutades kõige dünaamilisemaid muusikalise mõtte arendamise vahendeid, mis realistlikult näitavad meie tegelikkust tema edasiminekus, revolutsioonilises arenemises. Suure tähtsusega on siin ka vennasvabariikide rahvuslike kultuuride muusikaliste vormide sügav uurimine.

Sisukord

Sissejuhatus

Sisust ja vormist muusikakunstis 3

Esimene jagu

Muusikalise vormi elemendid

I peatükk. Muusika intonatsioonilis-meloodiline olemus 37
II peatükk. Ühe- ja mitmehäälsus. Polüfoonia ja homofoonia 67
III peatükk. Laulustroof 76
IV peatükk. Teema. Periood kui muusikalise mõtte esitamise iseloomulik vorm. Muusikalise mõtte arendamise vahenditest 94
V peatükk. Kahe- ja kolmeosaline ehitus 125
VI peatükk. Rondo 139
VII peatükk. Variatsioonid 149
VIII peatükk. Polüfoonilised vormid 165
IX peatükk. Sonaadivorm 180

Teine jagu

Klassikalise muusika põhilised žanrid

X peatükk. Vokaalmuusika žanrid (laul, koor, hümn, retsitatiiv, romanss, ballaad, aaria, ariett, ariooso, kavatiin, vokaliis, vokaalansambel) . 201
XI peatükk. Tantsumuusika. Vanaaegne tantsusüit . . 214
XII peatükk. Instrumentaalmuusika žanrid (prelüüd, inventsioon, etüüd, tokaata, eksprompt, muusikaline hetk, nokturn, barkarool, serenaad, skertso, humoresk, kapritšo, rapsoodia, ballaad, novellett) 227
XIII peatükk. Sümfooniline ja kammermuusika 236
XIV peatükk. Sonaat-sümfoonilised tsüklid (sonaat, sümfoonia, kontsert) 242

XV peatükk. XIX ja XX sajandi sümfoonilise muusika programmilised žanrid (avamäng, fantaasia, sümfooniline poeem, sümfooniline pilt, programmiline sümfooniline süit) 270
XVI peatükk. Muusikalis-dramaatilised teosed. Ooper ja ballett 291
XVII peatükk. Kantaat, oratoorium ja reekviem . . . 304

Попова Татьяна Васильевна

МУЗЫКАЛЬНЫЕ ЖАНРЫ И ФОРМЫ

На эстонском языке

Обложка Э. Пикк
Нотная графика Л. Эхала

Эстонское Государственное Издательство
Таллин, Пярнуское шоссе, 10

*

Toimetaja M. Topman

Kunstiline toimetaja H. Tikand

Tehniline toimetaja L. Krikmann

Korrektorid E. Bitter ja Ü. Rattur

Ladumisele antud 30. III 1964. Trükkimisele antud 2. VII 1964. Paber 54×84, 1/16. Trükipoognaid 19,5. Tingtrükipoognaid 15,99. Arvestuspoognaid 17,52. Trükiarv 3000. Tellimise nr. 2735. Hans Heidemanni nim. trükikoda, Tartu, Ülikooli 17/19. III

Hind 98 kop.

7—8

98 kop.

98 kop.

MUUSIKALISED ŽANRID JA VORMID

T. POPOVA

Muusikalised ŽANRID JA VORMID