

KAKS DIALOOGI

BIRGITTA FESTIVALILT 2005

EVI ARUJÄRV

I Taevane ja maine muusika

Tallinna Filharmoonia ja Tallinna linna koostöös sündis sel sügisel veel üks uus muusikapidu – Birgitta festival. Festivali avakontsert Pirit kloostri varemetes 15. augustil kandis sümbolset pealkirja „**In principio**” – „**Algus**”. Laval olid gregooriuse laulu ansamblid – meie meeshäältest koosnev „**Vox Clamantis**” (dirigent **Jaan-Eik Tulve**) ja

Norra naisansambel „**Scola Sanctae Sunnivae**” (dirigent **Anne Kleivset**) – ning saategrupp koosseisus **Villu Veski** (saksofon), **Taavo Rimmel** (kontrabass), **Abdissa „Mamba” Assefa** (Etiopia/ Soome, löökpillid) ja **Henning Sommerro** (Norra, vokaal, akordion). Kontserdi teljeks oli gregooriuse laulu ja neid ühendavate ning täiendavate instru-

Birgitta festivali avakontserdil kõlas „taevase” ja „maise” muusika dialoog vokaalansamblitelt „Vox Clamantis” ja „Scola Sanctae Sunnivae” ning Eesti-Etiopia-Soome-Norra instrumentalistidelt.



mentaalimprovisatsioonide – taevase ja maise muusika – dialoog. Gregooriuse laulu sekka kõlas ka norra, juudi ja eesti rahvalaul.

Üldiselt oli vahemängude ja improvisatsioonide roll kavas üsna delikaatne nii kõlaliselt kui ka muusikalise materjali käsitlemist silmas pidades. Enamasti hõreda faktuuriga saatepartiides ja vahemängudes võis kuulda staatilisi oreli-punkte ja nappe rütmikujundeid. Improvisatsioonid mängitasid ja arendasid lihtsaid tuumikintervalle. Oli mõni rütmikam vahemäng löökpillidelt. Vabam ja suurejoonelisem džässimprovisatsioon kõlas Villu Veski saksofonisoolos. Üldiselt valitses kogu kava siiski gregooriuse laulu vaimne „temperatuur” ja muusikaline loogika. Vaid kava kulminatsioonis võidutses temperamentsem norra rahvalaul. Kompositsiooni lõpetanud eesti vaimulik rahvalaul „Nüüd on see päev ju lõppenud” **Kadri Hundi** esituses haakus taas gregooriuse laulu kaemuslikkusega.

Terve hulga isikupäraste solistide ja kahe suurema kollektiivi ühte muusikavoolu sobitamist võib pidada kavakujunduse õnnestumiseks. Laulustiilide loomulik erinevus jäi siiski kuuldavaks. Norra ansambli gregooriuse laul tundus algul olevat märksa täidlasema ja sujuvama meloodiakaarega kui meie „Vox Clamantise” intoneerimisstiil. Rahvalaulude puhul tuli siiski esile külalisanambli häälematerjali ebahühtlus. Ja vastupidi, selle taustal omandas uue väärtuse „Vox Clamantise” tundelisi konarusi vältiv askeetlik ja kõlaliselt ühtne meloodiajoonis.

Erinevaid muusikaliike vastandav ja siduv, „läbi komponeeritud” kontserdivorm on tänapäeval üsnagi levinud. Selline vorm esindab ka otsekui kahe erineva mõtlemisstiili dialoogi: eri funktsiooniga muusika – rahvalaulu ja vana sakraalmuusika „kokkusegamine” on postmodernne mudel, improviseerimine

alusmaterjali intervallstruktuurist lähtudes ja algstiili funktsiooni ning tähendust ignoreerides käib kokku modernistliku mõtteviisiga.

Püüd eri liiki muusikat kokku siduda, kasutades ära selle loomulikku inertsi, korduste jõudu, on eriti mõistev selliste stiilide puhul, mille helikeel ei ole väga individualiseerunud, mille vorm on suhteliselt avatud (uue aja „teosekultuur” nõuab vastupidist – eristamist ja esiletoomist) ja mis kandis kunagi tähendust mingi tänaseks kaotsi läinud või tuhmunud rituaali osana. Rahvalaul ja vana sakraalmuusika – mõlemad on sageli lõpmatusse korduste ahelasse suunatud ja alusrituaali või -tegevusega sideme kaotanud.

Nüüdisaegses kontsertlikus „segus” on noid udusse mähkunud (mütoloogilisi, rituaalseid) mõttetaustu veelgi raskem aimata. Nende kompenseerimine nõuab lavastuslikku ja kompositsioonilist vaistu ning oskusi. „In principio” kava oli küll elurõõmsa kulminatsiooni (norra rahvalaul), teatud vahelduste ja raage poeetilise lõpetusega (eesti vaimulik rahvalaul „Nüüd on see päev ju lõppenud”), ometi kimbutas ajuti ka monotoonsus.

Teatavad vastuolud eri päritolu ja funktsiooniga muusika puhul on ilmselt lausa paratamatud. Ka üldiste ehitusprintsiipide sarnasusele (variantus, avatud vorm) vaatamata on sisekaemusele orienteeritud gregooriuse laul hoopis midagi muud kui kehakeelseid tant-surütme vahendav või jutustav rahvalaul. Kui „jutustav” muusika püüab struktureerides tähelepanu võita, siis sakraalmuusika üks põhieesmärke tundub olevat pigem destruktureerimine – selleks et saavutada teatud ühtne, jagamatu, hüpnootiline teadvuseseisund. Võib arvata, et vähem hüpnootilisust ja aukartust (gregooriuse koraali ees) instrumentalistide töös oleks kontserdi kavale uut puhtmuusikalist elu-

vaimu sisse puhunud. Aga võib ka vastupidi – kiita „taevase“ ja „maise“ muusika kokkukõla.

II „Karmeliitide dialoogid“

19. augustil etendus Birgitta kloostri varemetes Moskva nimeka muusika-teatri „Helikon Opera“ ja Dmitri Bertmani lavastuses Francis Poulenci ooper „Karmeliitide dialoogid“ (1956). Nagu teada, kuulus Francis Jean Marcel Poulenc (1899–1963) Jean Cocteau ja Erik Satie ideedest vaimustunud mässuliste heliloojate rühmitusse „Les Six“, mis vastandus prantsuse „klassikutele“ ja romantilisele traditsioonile. Hiljem enamasti eri teed läinud „kuuiku“ liikmed (peale Poulenci veel Darius Milhaud, Arthur Honegger, Georges Auric, Louis Durey ja Germaine Tailleferre) otsisid inspiratsiooni tänavamuusikast, vodevillist ja tsirkusest, nautisid absurdi ja

huumorit ning ekspluateerisid süüdimatult erinevaid stiiliregistreid.

Poulenci ooperi „Karmeliitide dialoogid“ aluseks on Gertrud von le Forti (1876–1971) romaan „Die Letzte am Schafott“ (1931). Jutustades küll konkreetsest ajaloolisest sündmusest, kuue-teistkümne märtritootuse andnud karmeliidi nunna giljotineerimisest Suure Prantsuse Revolutsiooni päevil aastal 1794, peegeldab von le Forti romaan ka protestandist katoliiklaseks pöördunud autori üleelamisi Teise maailmasõja ja natsismi võidukäigu aegadel. Poulenci ooperi libreto kirjutas prantsuse romaanikirjanik, samuti natsivastase hoiakuga katoliiklane Georges Bernanos (1888–1948) ajal, mil ta pidas surmahetlust vähihaigusega.

„Karmeliitide dialoogid“ oli Poulenci viimane, traumeerivatest elamise ja surmakogemustest mõjutatud ooper. Juba kaua enne ooperi kirjutamist, aas-

Stseen Francis Poulenci ooperist „Karmeliitide dialoogid“ suure eksperimenteerijana tuntud moskvalase Dmitri Bertmani lavastuses.



tal 1935, hukkus autoõnnetuses tema lähedane sõber Pierre Octave Ferroud. Pärast seda muutus Poulenci muusika tõsiseks ja süvenes eksistentsiaalsetesse probleemidesse. Muusikaline vabamaeelsus, erinevate stiiliallikate vaba kasutus, jäi tema loomingus püsima ning saavutas erilise jõukülluse.

Ka „Karmeliitide dialoogide“ kohal lehvitas tiibu surmaingel. Ooperi valmimise ajal (1955) suri tuberkuloosi helilooja teine lähedane sõber, Lucien Roubert. „Dialoogide“ lugu on lihtne ja tegevust selles peaaegu ei ole. Teose keskmes on eeskätt üks vaimne kulgemistee – lugu sellest, kuidas noor aristokraat neiü Blanche nunnaks saab ja usu nimel ohverdudes surmahirmu ära võidab. Ooperi lõpustseenis sammuvad nunnad rahumeelsete lambukestena giljotiini alla. Surma teema tuleb esile ka kloostri abtissi Madam de Croissy raskes haiguses ja piinarikkas surmastseenis.

„Karmeliitide“ muusikas ühinevad tundlik ja voolav, sügavalt prantsuse keele ja vokaaltraditsiooniga seotud meloodika, stravinskilikud orkestratsiooni- ja stilisatsioonivaimukused ning vana kirikulaul. Populaarmuusikastki tuntud raugete prantsuse sekventsides, kohati ülimalt agressiivse rütmipulsi ja kirikulaulu intonatsioonide vastandustes on tunda üsna tänapäevast „märgiteadlikkust“.

„Helikon Opera“ pealavastaja Dmitri Bertmani Venemaal pärjatud ja korduvalt välismaatuuridel mängitud lavastuse reklaamis töötati, nagu kombeks, lavastuslikke eriefekte ja kontseptuaalset imetegu. Tegemist oli siiski minimalistlikult karge ja väljapeetud lavastusega, mida võrtsitas surmaheitlust ja vägivalda kujutavate episoodide rõhutatud väljamängimine.

Et võimendatud orkestripartii oli kohati üsna „vaba käega“ mängitud ja kõlas karmi tooniga (provintsiturneele iseloomulik hooletus pluss võimenduse

spetsiifika), seda võib vist enam-vähem iga vabaõhuetenduse loomulikuks eripäraks pidada. Lavastuse köitvaim külge ei olnudki kontseptuaalne või visuaalne, vaid eeskätt ühtlaselt tugev lauljate koosseis – tõeline häälte teater – ja samuti just tänu osatäitjatele saavutatud pingestatunud psühholoogiline atmosfäär.

Ooperi üks meeldejäävamaid tegelasi oma pisut pahelises lapsemeelsuses oli **Anna Gretšiškina** lauldud öde Constance. Maha saladud või varjatud tunnete tume vari ümbritses ka ema Maria karakterit **Maria Maskhulia** esituses. Meelekindluse ja hirmu rikkalike varjundeid laulsid ooperisse abtissi osatäitja **Larissa Kostjuk**, Blanche'ina esinenud **Natalia Zagorinskaja** ja **Svetlana Sozdateleva** uue abtissi rollis. Sama veenvalt esinesid meesosatäitjad: **Sergei Kostjuk** kloostri preestrina, **Igor Tarassov** markii de la Force'ina ja **Vladimir Bolotin** tema poja rollis. Just psühholoogilise „teise plaani“ olemasolu ja pooltoonid tundevarjundite rohkus andis lavastusele sügavuse ja veenvuse.

Teine lugu oli kontseptuaalse küljega. Dmitri Bertmani lavastuse sõnum oli välja kuulutatud kui sõnum valikuvadusest. Mis tahes lavateose sõnum saab sündida vaid kontekstiga haakudes. Vabadus ohverduda – see idee ei mõju tänapäeva maailmas kuigi veenvalt. Kontekst nõuab muud: oluline on võita, pääseda, vähemalt ellu jääda. Veel enam. Pole saladus, et kõrgema idee nimel fanaatiline ohverduja kannab tänapäeval hulluse ja ohu pitsertit...

Kas õnneks või kahjuks, kuid tegelikult ei tulegi Bertmani lavastuses (ja ehk ka Poulenci ooperis) esile ohverdumise ülevus ja ilu (kas see ongi võimalik?), vaid pigem surma ja vägivalda halastamatu, ilustamatu käsitus. Surmaheitluse naturalismi ja erotiseeritud jõhkruks oli nii abtissi surmastseenis kui ka nunnade omavahelistes suhetes. Hirmu vari

laotus üle kogu lavategevuse ja peegeldus meisterlikes vokaalpartiides. Revolutsioonilised sõdurid kui vägivaldse jõu reaalsed füüsilised kehastajad mõjusid peategelase ränkade psüühiliste ja vaimsete otsustuste kontekstis peaaegu et kahjutute statistidena...

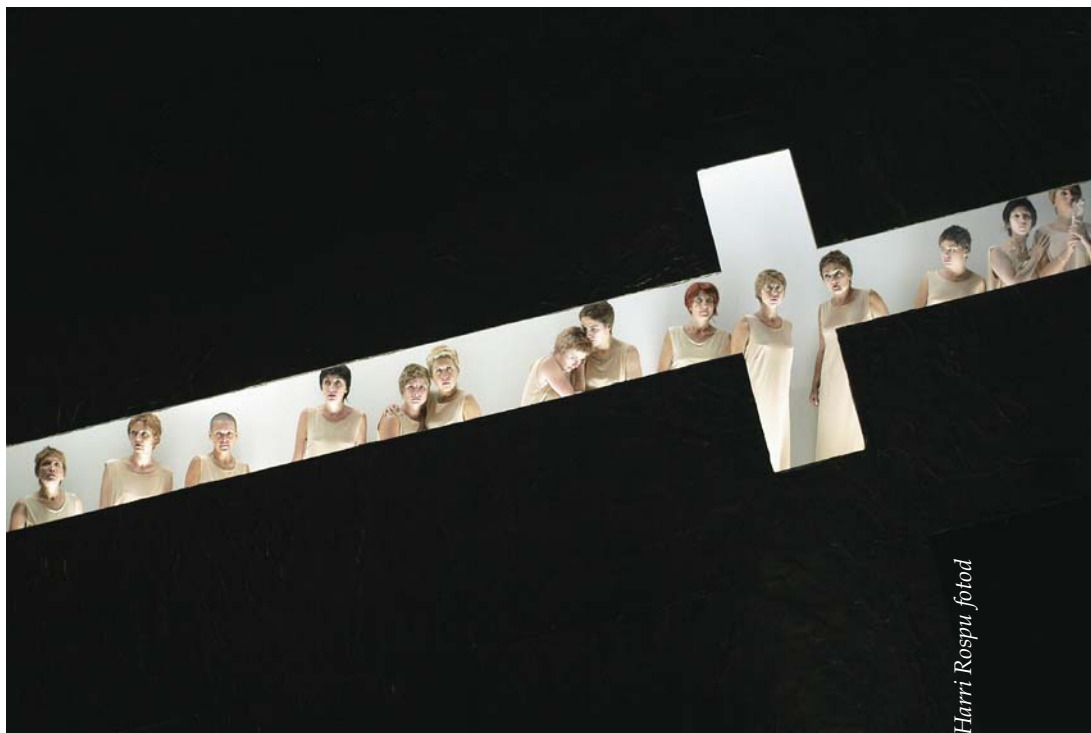
Aga pealtnäha justkui ilmselge vastusega küsimus, mille nimel õieti ohverduda, jäi lavastuses vastusetu. Ooperi lõppvaatus – nunnade giljotineerimise stseeni lahendamine veerevate kuulide ja langevate keeglikurikate kujundiga rõhutas pigem surma mõttetust ja jõhkrust kui tõi kaasa mingi spirituaalse ülenduse. Tundub, et seda vastust ei ole põhjust otsida ka Poulenci muusikast...

Kui vastust küsimusele „Mille nimel?” ei ole, siis jääbki vaid surmaõuduse neurootiline, kannatust nautlev läbi-mängimine. Ja sel viisil, vastust teadmata, paistabki Poulenci ooperist vaid avalik tapalava. Tundub, et Bertmani lavas-

tus mängis eriti teadlikult tänases meediaühiskonnas juba igapäevaseks saanud avaliku tapalava kujundi peale. Ja juhuslikult on nii, et surm ja vägivald läheb hästi müügiks.

Pole kindel, kas mõni teine lavastaja suudaks Poulenci surmahirmust läbi imbutunud teosest midagi oluliselt helgemat välja pigistada. Tapalava on selles suurem ja surmahirm vägevam kui lunastuse või pääsemise lootus. Ristikujuline tunnel põhikujunduses mõjus nagu rotilõks. Ja kaunist lõpumuusikast hoolimata ei olnud tunnet, et taevad avanevad. Selle asemel oli selge teadmine, et tapalava all on luuk ja sellest kukuvad pimedusse karmeliitide surnukehad. Ja et surm oli ja on väga isiklik ja väga lõplik asi. Tõele au andes peitub just selles kontseptuaalses kalkuses ja kiretuses väga aus vastus. Iseasi, kas kunst peab pakkuma kalki tõde või hoopis lohutust.

Ristikujuline tunnel lavastuse kujunduses mõjub nagu rotilõks.



Harri Rospu fotod