

RUUMID MOZARTI ÜMBER

SAALE KAREDA



Joseph Lange. Mozart klaveri taga. Lõpetamata portree, 1789. Õli.
Mozart Museum, Salzburg.

Praha, september 1905: „27. jaanuaril 1906 täitub sada viiskümmend aastat sellest, kui Wolfgang Amadeus Mozart, „saksa muusika valguse ja armastuse geenius“, nagu Richard Wagner teda kaunilt ja tabavalt nimetas, Salzburgis ilmavalgust nägi, ning tuhanded käed hoolitsevad selle eest, et seda päeva väärikalt tähistada.“¹

Viin – Salzburg, sügis 2005: Mozarti muusika armastajad jälgivad kõhedustundega tarbimisühiskonna Mozarti-nimelise pandeemia lähenemist – iga kavalpea, kel vähegi „idee“ valgatab, lööb oma tootele peale Mozarti templi, spordivõistluste korraldajaist vorsti- ja õllemeistriteni, rääkimata tavapärasematest valdkondadest, nagu poliitilised ja kultuurisündmused, liköörid, maiustused, jogurtid, leivakatted jne. Vägisi kerkib silme ette prohvetlik löik ühest aastatagusest Austria naljasaatest: varjatud kaamera põhimõttel töötavas show's püüab saatejuht Salzburgis umbkeelsetele turistidele käte-jalgade ja inglise keele abil selgitada, et silmates Mozarti kuulikesi, hoidku nad neist eemale, „because it's very dangerous“. Järgmises kaadris veereb hoiatatud turistide suunas mäest alla üleelusuurune Mozart-Kugel.

Jaanuar 2006: kes pole oma töö tõttu geeniuse muusika ettekandmisega otseselt seotud, hiilib mööda seinäääri või üritab Viinist-Salzburgist pageda, kui mitte mujale, siis vähemalt siseemigratsiooni. 27. jaanuaril potsatavad Salzburgi postkastidesse Mozarti kuulikesed. Üha enam omandab sisu mõiste Mozart Free Zone.

Märts 2006: suuremad massipidustused on möödas, hüsteeria vaibumas, vähehaaval hakkab tekkima immuunsus Mozarti markeerimise kola suhtes ning taastub võime kuulata Mozarti muusikat.

Kahtlemata on Wolfgang Amadé Mozart tuntuim, mängituim ja uurituim süvamuusika helilooja maailmas. Vaatamata sellele teame üsna vähe sellest inimesest, kes peitus peadpööritava elutempo ja produktiivsuse fassaadi taga.

Mozart elas pingeväljas, kus ristusid ühelt poolt pragmaatiline, teisalt mässav valgustusajastulik eksperimentaalsus, aadliühiskonna kõrgstiliseeritud instseneerimismaania dekadentliku rokkoo näol, aga ka vabamüürlik vaim, latentselt võrsuv romantism ja ärkav individualistlik vabadusjanu. Aastal 2006 on peen nimetada Mozartit modernse individualismi ikooniks. Mida selle all mõeldakse?

Mozart ei ole XIX sajandi võtmes romantiline kunstnik-geenius. Ta ei vastandanud end aadliühiskonnale, olles oma ambitsioonika ja haritud isa poolt ritualiseeritud galantse ühiskonna mängudeks hästi ette valmistatud. Imelapse fenomen oli selle ühiskonna produkt ning andekas produtsent Leopold Mozart pigistas sellest võimalusest välja maksimumi, saavutamata siiski ihaldatud prestiižset kohta mõnes õukonnas. Ehkki imelapse tähelend ja pidev viibimine nartsissistlikus energiaväljas vajutas teatud pitseri tema psüühikale, ammutas geniaalse mälu ja sünteesivõimega Mozart pikkade kontserdireiside jooksul endasse tohutu pagasi, mis leidis väljundi ühelt poolt tema võrratult mitmepalgelises loomingus ning teisalt tema kohanemisvõimes ühiskonna skisofreensete väljakutsetega. Saavutamata elu lõpuni nn väärikat ühiskondlikku positsiooni, tõusis ta vaatamata lakeija hiljem vabakutselise seisusele selle maailma vägevatega samale kõrgusele, kehtestades end oma loomingu kvaliteedi ja kõrge eneseteadvuse kaudu ning tõustes seega hilisemate põlvkondade jaoks tol ajal sündinud modernse individualismi kultusfiguuriks. Mozart laveeris näiliselt galantse kergusega oma ajastu ja isiklike loominguuliste paralleelmaailmade vahel, valitsedes mängureegleid ning olles ajastuvaimule kohaselt riskijulge ning mängualdis.

Üks olulisi dimensioone, milles Mozart elas ja lõi, oli sakraalmuusika. Kiri-



Barbara Krafft. W. A. Mozart.
Postuumne portree 1819. aastast. Õli.
*Archiv der Gesellschaft der Musikfreunde
in Wien.*

kumuusika tähtsusest Mozarti jaoks tema viimasel eluperioodil kirjutab helilooja esimene biograaf Franz Xaver Niemetschek oma 1798. aastal ilmunud raamatus „Leben des K. K. Kapellmeisters Wolfgang Gottlieb Mozart, nach Originalquellen beschrieben“: „Kirikumuusika oli Mozarti lemmikala, aga ta sai end sellele pühendada kõige vähem... Mozart oleks saanud oma tugevust selles valdkonnas näidata täies hiilguses, saanuks ta tõeliselt asuda kohale St. Stephani; ta juba rõõmustas selle üle väga.“² Nimelt oli helilooja esitanud aprillis 1791 taotluse Viini Stephani toomkiriku kapellmeistri asetäitja kohale, lootusega pärida koht tollaselt kapellmeistrilt Leo-

pold Hoffmannilt. Niemetschek jätkab Reekviemi teemal: „Kui väga sobis tema geniaalsusele tõsise kirikumuusika kõrge stiil, näitab tema viimane teos, leinamissa, mis ületab selgelt kõik, mis siiani selles vallas kirjutatud.“ Oma taotluses Stephani toomkiriku asekapellmeistri kohale rõhutas Mozart ka oma väljakujunenud oskusi kirikustiilis muusikat komponeerida ning kinnitas, et see stiil on talle eriti südamelähedane. Niemetschek toob ära ka ühe Constanze kõneluse Reekviemi üle oma mehega, milles Mozart oli väljendanud soovi end selles žanris proovile panna, seda enam, et kirikumuusika nn kõrgpateetiline stiil tema anedele hästi sobis.

Viimastest kirikumuusika teostest oli möödunud kuus aastat, kui Mozart juunis 1791 oma moteti „Ave verum corpus“ KV 618 kirjutas. Nii motetis kui ka Reekviemis avaldub Mozarti uus kirikumuusika stiil – kontsentreeritud neljahäälne vokaalfaktuur kompositsiooni tuumana, millele on allutatud nii meloodika kui ka vorm. Sellega erinevad mõlemad teosed varasemaist Salzburgi perioodi töödest, millel ei olnud veel niivõrd väljakujunenud kompakset ja tasakaalustatud vokaalfaktuuri ning kus suuremates teostes olid orkestripartiitid arendatud sageli võrdlemisi iseseisvalt. Reekviemi vähestest täielikult orkestreeritud taktidest ning Mozarti orkestratsiooni juhustest on näha, kuivõrd on orkestripartiitid allutatud uut liiki kompaktselt häältejuhtimise üldkontseptsioonile ning millise pieteeditundega on vormitud üksikute orkestriiinide eristumisvõimalused põhimateriaaliga suhestudes. Reekviemi polüfoonilised osad on klassitsismiajastu polüfooniakunsti täiuslikemaid meistriteoseid. „Ave verum corpus“ ja Reekviem avasid Mozarti sakraalmuusikalises arengus uue rajajoone, mis kulges Mozarti lahkumise läbi teispoolsusse.



Helilooja Georg Friedrich Haas.
Johanna Kemptneri foto

Mozarti surma-aastapäeva eelõhtul, 4. detsembril 2005 tuli Salzburgi Mozarteumis Salzburgi Bachi koori ja Mozarteumi orkestri esituses Ivor Boltoni dirigeerimisel esiettekandele **Georg Friedrich Haasi „Sieben Klangräume zu den unvollendeten Fragmenten des Requiems KV 626 von W. A. Mozart“** koorile ja orkestrile („Seitse kõlaruumi Mozarti Reekviemi lõpetamata fragmentidele“). Üks hinnatumaid tänapäeva austria heliloojaid Georg Friedrich Haas ei asunud Mozarti Reekviemi autentsetele fragmentidele tänapäevast kontrapunkti kirjutama sugugi mitte isiklikust jul tumusest. Idee kommenteerida Reekviemi fragmente tänapäeva helikeeles

muusikaga tuli austria uue muusika määndžmendi *grand old man* Hans Landesmannilt ning teose tellis Internationale Stiftung Mozarteum. Mõeldes Austrias tegutseva heliloojaskonna peale, on Haas kahtlemata peenekoelise maid, kõlatundlikumaid ja transtsendentaalsema helikeelega loojaid, niisiis – kui üldse keegi, siis kahtlemata Georg Friedrich Haas. Haas andis esialgu eitava vastuse, pärast intensiivset tööd fragmentidega nägi ent siiski idee teostamise võimalust, motoga: Mozarti pärand peab jääma puutumatuks.

Haasi kompositsiooni tekstiliseks aluseks ei ole sakraaltekst, vaid Viini linna magistraadi vastuskiri Mozarti



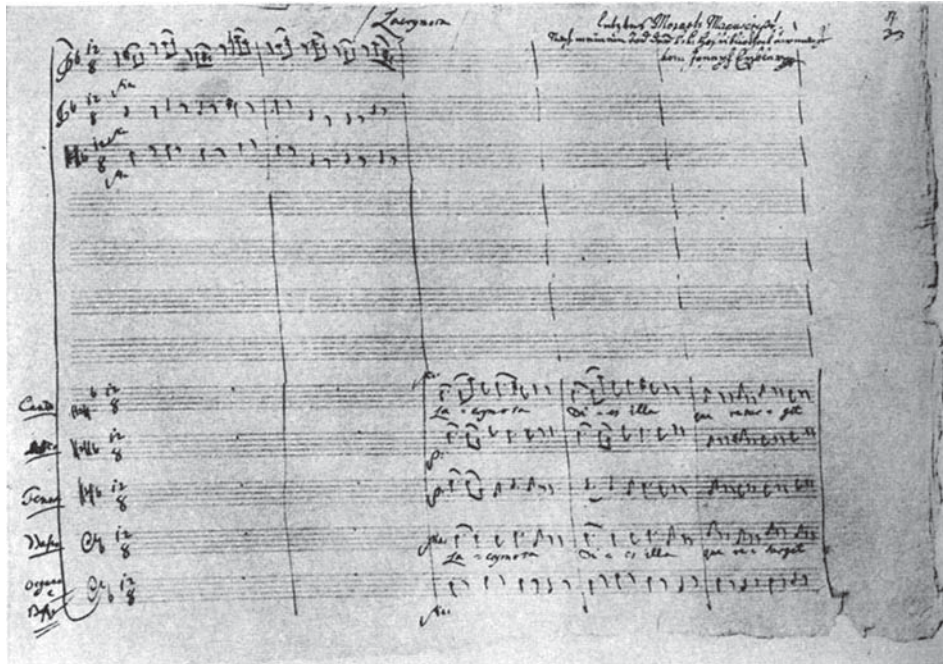
W. A. Mozart. Reekviem. *Introitus*. Fragment autograafist.
Viini Rahvusraamatukogu.

1791. aasta aprillis esitatud taotlusele Viini Stephani toomkiriku kapellmeistri asetäitja kohale. Viini magistradi vastuses mais 1791 lubatakse Mozartile armulikult töötasuta aseorganisti kohta, aga sellise administratiivse brutaalsusega, mis väljendab Haasi jaoks karjuvat lõhet looja ja reaalse kodanlik-bürokraatliku eksistentsi vahel. Sellesama linna valitsus, mis kaks sajandit hiljem Mozarti juubeli tähistamiseks miljoneid eurosid käisest raputab, käib heliloojaga mõni kuu enne tema surma ringi kui tähtsusetu ühikuga.

Oma kohtumist Mozarti Reekviemi autograafiga Austria Rahvusraamatukogus kirjeldab Haas hardalt: „Ma tundsin end palverändajana, kes saabub XIV sajandil Santiago de Compostelasse.“ Talle võimaldati valvuri saatel ajaliselt limiteeritud ligipääs Mozarti viimastele muusikalistele ülestähendustele. Pikka aega ei julgenud ta autograafi

puudutadagi ning siiani valdab teda tunne, justkui veetnuks ta Mozarti viimaste noodilehtedega terve igaviku.

Haas on varem töötanud analoogse projekti kallal – 2001. aastal valmis „Torso“ suurele sümfooniaorkestrile Franz Schuberti lõpetamata klaverisonaadi C-duur D 840 alusel. Erinevust Schuberti ja Mozarti lõpetamata teose puhul iseloomustab Haas nii: Schubert komponeeris teatud punktini ja sellega loodu katkes; Mozartil oli olemas kogu teose skelett, ta oli visandanud oluliseimate muusikaliste liinide arengu. Seega pole Mozarti puhul tegemist mitte formaalsete, vaid kõlafragmentidega (st tervikust kuuldavale toodud fragmentidega). See oli Haasile võti tema „kõlaruumide“ juurde: „nende kõlafragmentide vahele lükkisin ma teistsuguse kõlamaailma, XXI sajandi alguse oma“. Mozartilt võttis Haas üle ainult põhimõttelise koosseisu.³ Haasi seitse kõla-



W. A. Mozart. Reekviem. *Lacrimosa*. Fragment autograafist.
Viini Rahvusraamatukogu.

ruumi on loodud kommenteerima Mozarti Reekviemi lõpetamata fragmentide katkendlikkust, Mozarti teosest kõlab selles ühiskunsti teoses ainult tõeliselt Wolfgang Amadé poolt kirjutatud, kõik hilisemad täiendused, lisandused ja lõpuleviimised on elimineeritud. Teose ettekandel kõlavad niisiis tervikuna üksnes kaks esimest osa Mozarti Reekviemist: *Introitus* ja *Kyrie*. Sealt alates mängitakse ainult neid noote, mis on kirjas Mozarti visandites, seega vastandatakse kuulaja järsult lõppevate fraasidega üksikuis partiidides, lõpetamata orkestratsiooniga jne. *Lacrimosa* katkeb pärast 8. takti täielikult, aga mitte seetõttu, et see oleks olnud viimane Mozarti käega kirjutatud, sest järgnevad ju veel *Offertorium*'i osad. Muusikateadlane Christoph Wolff seletab seda nii: kuna *Lacrimosa* lõik lõpeb tekstiliselt samuti kui *Introitus* ja *Agnus Dei*, plaanis Mozart ilmselt muusikalist sidet nende osa-

de vahele. Et tal *Agnus Dei* aga veel puudus, ei kiirustanud ta ka *Lacrimosa*'t lõpetama, et säiliks võimalus kolme osa lõppe muusikaliselt suhestada. Veel ühe põhjusena nimetab Christoph Wolff *Lacrimosa* lõppu plaanitud *Amen*-fuugat. Mozart oli selle fuuga ekspositsiooni suuremalt osalt fikseerinud, fuuga edasise arengu kohta polnud tal aga veel täit selgust ja ta kavatses arvatavasti ka veel töötada peenemate temaatiliste ühendusliinide kallal (*Amen*-fuuga on seotud nii *Lacrimosa* alguse kui ka *Requiem aeternam*-teemaga *Introitus*'est). Mozarti õpilane Süßmayr arendas küll oma *Lacrimosa* rekonstruktsioonis muusikalist materjali edasi, fuugat lõpule viima polnud aga võimeline.

Puutumatule, haaramatule ja hooamatule Mozarti muusikalises testamendis saab Haasi sõnul läheneda üksnes täiesti autonoomse hoiakuga – Mozarti muusikalist materjali Haas prakti-

liselt ei puuduta. Haas reageerib tundlikult Reekviemi üksikute fragmentide seisundile ning loob mikrotonaalsetes kõlaväljades kulgeva maagiliselt intensiivse, ent teadlikult subjektiivse kontrapunkti, mis ei pretendeerigi sekundeerima Reekviemile selle sügavuses. „Seitse kõlaruumi“ oli tellitud esiettekandmiseks Salzburgi festivalil „Dialogue“, mille raskuspunktiks oli religiooni teema. Haas väljendub selles kontekstis väga lapidaarselt: „Religiooni teema kohta saan ma öelda üksnes seda: ainus jumal, kellest ma siinkohal rääkida saan, on minu jaoks Mozart.“

Kahe helilooja teoseid ühendab ainult põhitoon *d*, millele Haas ehitab üles oma ülemhelide rea. Haasi avatud assotsiatiivsusega kõlaruumid kõlavad *Dies irae, Tuba mirum'i, Rex tremendae, Recordare, Lacrimosa, Domine Jesu ja Hostias*'e järel, rangelt bürokraatlikus keeles loodud dekreedid tekstist kasutab Haas esimesest kuni neljanda kõlaruumini katkendeid ning laseb sel kuuendas valanduda täies brutaalsuses. Viies kõlaruum järgneb kaheksale taktile *Lacrimosa*'st ning selle intensiivse pingelaenguga fragmendi järel ei saa Haasi visiooni kohaselt kõlada ükski heli. Vastandudes tüüpilisele romantilisele ettekujutusele surivoodis haigusega võitlevast ja palavikuliselt viimaseid visandeid tegevast heliloojast, annab Haas nappide löökpillivahenditega edasi vaikse siit ilmast lahkumise sentimendivaba kõlaruumi. Oma viimases, seitsmendas osas suhestub Haas esimest ja viimast korda Reekviemi muusikalise materjaliga ja nimelt muusikalise tekstiga sõnadele „quam olim“ (mis on *Domine Jesu* lõpufuuga algussõnad): *fac eas, Domine, de morte transire ad vitam, quam olim Abrahae promisisti et semini ejus* – „Issand, luba neil läbi minna surmast elusse, nagu kord töötasid Aabrahamile ja tema soole“. On see meie ambivalentse heaoluühiskonna pits, et isegi austria kaasaja

muusika ühe helgeima looja Haasi reageering Mozarti viimasele muusikalisele sõnumile kõlab palju süngemates ja traagilisemates värvides kui leinamuusika, mida kirjutas teadlikult surmaga võidu jooksev Mozart ise? Milline ühiskond on tõeliselt dekadentlikum, Mozarti või meie oma?

Reekviemi viimased osad *Domine Jesu* ja *Hostias* on hoolimata leinamissa tekstist helged ja armastust kiirgavad. Kas Mozart tunnetas, vaatamata elu põletamisele, mängurlusele ja üleinstseeneeritud kirevusele enda ümber, tava-reaalsuse ja seega nii naudingute kui ka kannatuste illusoorst ning dimensioone, mis avanevad pärast surma läbimist – *fac eas, Domine, de morte transire ad vitam*? Nende nähtamatute ruumide jumalikkust, kuhu on inimolend teel?

Kommentaariid:

¹ Ernst Rychnovsky eessõnast raamatule „W. A. Mozart's Leben nach Originalquellen beschrieben von Franz Niemetschek“. Facsimiledruck der ersten Ausgabe, I. Taussig, Praha 1905, lk V.

² W. A. Mozart's Leben nach Originalquellen beschrieben von Franz Niemetschek, lk 77.

³ Haasi teose koosseis: segakoor, enamasti neljahäälne nagu Mozartil, aga kõnekoorides ka kuni 16 hääleni laiendatud; 2 bassett-sarve, 2 fagotti, 2 trompetit, 3 trombooni, timpanid, keelpillid; orel; lisaks Mozarti Reekviemiga võrreldes laiendatud löökpilliarsenal (antiiktaldrikud, piitsaplaks, guiro, tamtam ja nn suure reede kärsti); see-eest puuduvad Haasil aga vokaalsolistid.