

Doktoriväitekiri ooperilibretodest

Антон Кюналь. Специфика оперного либретто как текста: на примере опер на библейские сюжеты (Россия, вторая половина XIX в.).

Tallinna Ülikooli humanitaarteaduste dissertatsioonid 14, 2012, 234 lk.

—
Jaan Ross

Anton Künla doktoriväitekirjas, mis kaitsti 10. jaanuaril 2013 Tallinna Ülikooli slaavi keelte ja kultuuride instituudis, uuritakse ooperilibretot kui verbaalse teksti spetsiifilist žanri 19. sajandi teisel poolel kirjutatud vene autorite piibliteemaliste ooperilibretode ainel. Töö keskse empiirilise osa moodustab kolme ooperi – Aleksandr Serovi „Juuditi“, Anton Rubinsteini „Paabeli segaduse“ ning Mihhail Ippolitov-Ivanovi „Ruti“ libretode analüüs. Põgusamalt vaadeldakse töös ka teiste Rubinsteini ooperite libretosid. Doktoritöö on loomult interdistsiplinaarne, tuginedes lisaks kirjandusteadusele ja semiootikale ka muusikateaduse, informatsiooniteooria, hermeneutika jt. teaduste saavutustele. Väitekiri koosneb eessõnast, seitsmest peatükist, kasutatud kirjanduse loetelust, mis sisaldab üle 170 nimetuse, ja kokkuvõttest, millele lisanduvad autori lühibiograafia ning andmed tema teemakohaste publikatsioonide ja esinemiste kohta konverentsidel.

Väitekirja kaks esimest peatükki on teoreetilise iseloomuga. Nagu on näidatud esimeses peatükis, põhineb libreto spetsiifika eelkõige tema integreeritusel ooperisse kui tervikusse. Väitekirja autori arvamusel kohaselt on kõigi ooperi komponentide vastastikune integreeritus (libreto, muusika, lavaline tegevus) selgitatav ooperi kui žanri objektiivsete karakteristikute ja sotsiaalse reaalsuse koosmõjuga. Teises peatükis kirjeldatakse peamist libreto analüüsi vahendit käesolevas töös, milleks on Greimase nn. semiootiline ruut. Kolmandas peatükis antakse ülevaade piibliteemalistele ooperite tekkimisest Venemaal, mida võib jälgida alates

19. sajandi algusest. Neljas, viies ja kuues peatükk on pühendatud vastavalt Serovi, Rubinsteini ja Ippolitov-Ivanovi ooperite libretode analüüsile. Seitsmendas peatükis püütakse mõtestada Serovi, Rubinsteini ja Ippolitov-Ivanovi piibliteemaliste ooperite loomise, lavastamise ja retseptiooni ajaloolisi aspekte ning näidata, et nende ooperite tekkimine ei olnud juhuslik, vaid seotud mitmesuguste protsessidega Venemaal nii sotsiaal- kui ka kultuurisfääris.¹

Serovi ooperi „Juuditi“ süžee, mida Künal oma väitekirjas ühena kolmest põhjalikumalt analüüsib, põhineb Juuditi raamatul, mis õigeusu traditsioonis moodustab osa Vanast Testamendist, protestantlikus traditsioonis aga osa apokrüüfidest, mida Vana Testamendi hulka kuuluvaks ei peeta. Juuditi raamatus on kokku 16 peatükki. Serovi ooperisüžee tugineb peatükkidele 7 kuni 16: 7. peatükk algab Petuulia piiramisega (nagu oopergi), 16. peatüki aga moodustab Juuditi tänulaul, millele ooperis vastab koor „Мы победили“ („Me võitsime“; nr. 25). Piibli tekstiga võrreldes on ooperi libretos tehtud mitmeid muudatusi. Nt. preester Eliakimi kuju Juuditi raamatus ei esine. Samuti on Ammonist pärit tegelaskuju nimega Ahhior libretos omandanud märksa suurema kaalukuse kui Juuditi raamatus. Millest võiks olla tingitud Serovi ooperi „Juuditi“ süžee väiksem maht lähtetekstiga võrreldes ning originaalist hälbivad muudatused ooperi tegevuse käigus? Kas need erinevused lähteteksti ja libreto vahel on „Juuditile“ eriomased või saab neid pidada iseloomulikuks ooperižanrile tervikuna?

Oma kunagi ilmunud artiklis² olen püüdnud peamiselt Albert Gieri ja Carl Dahlhausi töödele

¹ Väitekirja teksti struktureerimisel on tekkinud väike viga. Alajaotusele VII.2 lk. 197–203 järgneb lk. 204 alajaotus VII.5, nii et alajaotused VII.3 ja VII.4 puuduvad. Ilmselt peaks alajaotus VII.5 kandma numbrit VII.3.

² Jaan Ross 2007. Georges Bizet, „Carmen“ ja Prosper Mérimée „Carmen“. – *Vikerkaar* 22/10–11, lk. 128–136.

tuginedes analüüsida erinevusi libreto ja sõnalavastuse vahel teatris. Olen kirjutanud:

Näib, et ooperi kõige silmatorkavam erinevus sõnalavastusest puudutab **aja kulgemist** teoses. Üsna selge, et ooperisse „mahub“ vähem tegevust (s.t. aega) kui sõnalavastusse, ning vastavat suhet on Gier püüdnud isegi arvuliselt hinnata, osutades, et stiili muutumisest tulenevalt saaks ooper 17. ja 18. sajandil sisaldada tegevust vaid umbes kahe kolmandiku kuni poole mahu ulatuses draamatekstiga võrreldes, samal ajal kui see proportsioon – ilmselt pikemate aariate osakaalu suurenedes – 19. sajandi ooperites võib langeda kuni ühe kolmandikuni. Teiseks ooperi iseärasuseks on ajavoolu hakitus sõnalavastusega võrreldes. Draamateksti üldiselt lineaarselt kulgevale tegevusele vastanduvad ooperis aariad ja ansamblid, kus aeg justkui peatuks ning kus žanri poeetika seisukohast esmatähtsaks muutub tegelas(t)e emotsioonide väljendamine, mis paratamatult tegevust kui tervikut silmas pidades „võtab aja maha“. Et aaria või ansambli vorm tingib tihti kordusi (nt nn *da capo* aariates, mille vorm vastab skeemile ABA), siis vastandatuna draamateose lineaarsele struktuurile on ooperit iseloomustatud ka kui tsüklilist struktuuri, kus vormi moodustavate teguritena tõusevad esile seisakud ja kordused, mis lõhuvad tegevuse ühtlast kulgemist. „Aja maha võtmisele“ aariates võib samas vastanduda draamateose puhul ilmselt raskesti ette kujutatav mitme aja paralleelne kulgemine ooperiansamblikes, kus erinevate osatäitjate poolt esitatav tekst võib olla erinev ning draamateksti poeetika raamides simultaanselt ühitamatu. Teiselt poolt saab ansambli ooperis käsitada ka kui teose struktuuri sellist elementi, mis lubab mitmel tegelasel oma emotsioone väljendada samal ajal; väljenduslikkus ehk ekspressiivsus on samuti ooperi üks iseloomulikke tunnuseid [--].

Paraku leiavad Gieri ja Dahlhausi kirjeldatud ja muusikast tulenevad libreto iseärasused väitekirjas võrdlemisi vähe tähelepanu (Dahlhausile, tänapäeva muusikateaduse ühele tunnustatuimale esindajale, ei viita Küünal üldse). Nendele eelistab autor, nagu ta ütleb, libretode nn. hermeetilist analüüsi, kus libretot vaadeldakse kui „suletud“, muusika suhtes otsekui eraldi seisvat teksti, samal ajal kui muusika aluse libreto tegelikult just moodustabki.

Töö mõisteparaadis asetseb kesksel kohal termin „*дидакалии*“ (*didaskaliad*). Oma pealiskaudse vene keele oskuse juures sõandan väita, et sõna ei kuulu venekeelse tavapärase leksika hulka. Kui nii, siis tekib küsimus, mis on selle sõna tähendus. „*Encyclopædia Britannica*st“ loeme: „*didascaly*, the instruction or training of the chorus in ancient Greek drama. The word is from the Greek *didaskalia*, „teaching or instruction.“ The Greek plural noun *didaskaliai* („instructions“) came to refer to records of dramatic performances, containing names of authors and dates, in the form of the original inscriptions or as later published by Alexandrian scholars.“³ Väitekirjast selgub, et autor tõlgendab kõne all olevat mõistet üldisemas tähenduses kui sõna „*пемарка*“ („*remark*“), mida draama või libreto puhul kasutatakse niisuguse teksti märgistamiseks, mis ei kuulu tegelaste otsese kõne hulka. Ja tõepoolest, Ožegovi sõnaraamat määratleb remarki nii: „В пьесе: пояснение автора к тексту, касающееся обстановки, поведения действующих лиц, их внешнего вида.“⁴ Niisiis tuleb väitekirja autorilt küsida, kas mitteotsese kõne tähistamiseks libretos polnuks siiski parem kasutada traditsioonilist terminit „*пемарка*“, millel on juba välja kujunenud kindel ning käesoleva töö sisuga üldiselt kooskõlas olev tähendus.

Lk. 26 kirjutab autor:

Однако статус исполнителей на сцене и музыкантов-инструменталистов [в опере] различен. Если первые сами исполняют роли, то вторые – только обеспечивают

³ „*didaskalia*, koori juhendamine või õpetamine vanakreeka draamas. Sõna tuleb vanakreeka keelsest sõnast *didaskalia* „õpetamine, juhendamine“. Kreeka keelset sõna mitmuses, *didaskaliai* („juhtnöörid“), on hakatud kasutama draamaetenduste nimestike kohta, mis sisaldavad autori nime ja dateeringut, kas originaalkujul või hiljem Aleksandria õpetlaste avaldatuna.“ <http://www.britannica.com/EBchecked/topic/162415/didascaly> (26. detsember 2012).

⁴ „Näidendis olustikku, tegelaste käitumist, nende välimust puudutavad autori selgitused tekstile.“ *Словарь Ожегова*, <http://www.ozhegov.org/words/30578.shtml> (26. detsember 2012).

это исполнение дополнительными средствами: способствуют координации одной или нескольких вокальных партий, вносят массивность звучания, тем самым подчеркивая отличие вокальной музыки от „обычной“ речи и. т. д.⁵

Kas ei alahinda väitekirja autor siin orkestri kasutamise võimalusi Lääne ooperiliteratuuris? Nt. juhtmotiivitehnika Wagneri ooperites eeldab orkestrilt küll märksa kaalukamat rolli, kui seda on vokaalpartiide koordineerimine ning tihedama ja täidetud kõlapildi tagamine.

Kahetsusega peab täheldama, et muusikalise teksti analüüs väitekirjas on paiguti vigane. Silma torkab see näiteks tabelite 11 ja 12 käsitluses lk. 56–58. Kõigepealt tuleb märkida, et noodinäidete nimetamine tabeliteks on eksitav: tabelis peavad olema read ja veerud, mida nootides ei esine. Lk. 57 kirjutab autor tabeli 11 kohta: „В этом примере хор, фактически разделенный на три части, поет „единогласно“.“⁶ Väide, et kooripartii on jagatud kolmeks osaks, on ebaõige. Iseseisvaid hääli („osasid“) on tegelikult neli: sopran, alt, tenor ja bass. Et soprani- ja aldidipartiid on paigutatud ühele noodijoonestikule, ei vähenda nende iseseisvust vähimalgi määral. (Sama viga kordub tabeli 12 analüüsil lk. 58.) Pisut allpool kirjutab autor: „В данном примере в унисон поют сопрано и альты [---]“⁷ Ka see väide ei pea paika. Sopranid ja aldid laulavad selles näites üldiselt tertsidel ning **üksikutel** juhtudel tekib kahe partii vahel harmoonilise intervallina kas suur sekund või unisoon.

Lk. 56 kirjutab autor:

Если речь строится на контрастах чередующихся тембровых единиц (за которыми закреплены референции к миру вне речи), то вокальная музыка – на контрастах чередующихся единиц тональных.⁸

Tundub, et terminite valik selles lõigus (ja ka mujal väitekirjas, kui juttu on kõne ja vokaalmuusika vahelistest erinevustest) pole mitte kõige õnnestunud. Sõnal „tämbler“ on muusikas, sh. vokaalmuusikas selgelt välja kujunenud sisu. Ožegovi sõnaraamatu järgi on tämbler „характерная окраска звука (у инструмента, голоса), сообщаемая ему обертонами, призвуками“.⁹ Nimetada häälikutevahelisi erinevusi foneetikas tämbreliseks ei ole ilmtingimata vale, kuid siiski segadust tekitav: näiteks üht ja sama /a/-häälikut võib laulja esitada erineva tämbriaga. Foneetika-alases kirjanduses tarvitatakse häälikute vaheliste erinevuste tähistamiseks tavaliselt sõna „качество“ („kvaliteet“), mida minu arvates oleks olnud õigem ka selles väitekirjas teha.

Eespool tsiteeritud lause tekitab teisigi küsimusi. Muusikateaduses on tavaks kõrvuti helide kõrgusliku organiseeritusega lugeda primaarseks ka nende metrorütmilist organiseeritust. Kõne ja vokaalmuusika vastandamisel autor helide temporaalset korrastatust ei maini. Miks? Kas põhjus seisneb selles, et autor peab helide korrastatust aja vallas võrdselt tähtsaks nii kõnes kui ka laulus, või milleski muus?

Tabelis 2 lk. 30 teeb autor katse esitada 19. sajandi Lääne muusika tüpoloogiat, lähtudes kahest mõõtmest: publiku ja esitajate lahususest või ühtsusest ning tõmbest mimeetilise või diegeetilise kujutamise poole teoses (mimeetiline kujutusviis jälgendab, diegeetiline kujutusviis jutustab). Vaadeldava ajastu kontserdirepertuaari iseloomustab selle tabeli järgi publiku ja esitajate lahusus ning diegeetiline kujutamiskiis. Siinkirjutaja ei saa jätta märkimata, et sel juhul moodustavad näiteks Richard Straussi sümfoonilised poeemid reeglist erandi, sest nende mimeetiline olemus on väga tugev.

Kui autor peaks edaspidi kavatsema avaldada teaduslikke töid väitekirjaga samal või lähedasel

⁵ „Samas on solistide ja orkestrimuusikute staatus [ooperis] erinev. Kui esimesed on rollide kehastajateks, siis teised vaid aitavad seda täiendavate vahenditega kindlustada: nad soodustavad ühe või mitme vokaalpartii koordineerimist, lisavad kõlale massiivsust, kriipsutades ühtlasi alla vokaalmuusika ja tavakõne erinevust, jne.“

⁶ „Selles näites laulab tegelikult kolmeks osaks jagatud koor „ainuhäälselt“.“

⁷ „Vaadeldavas näites laulavad sopranid ja aldid unisoonis“.

⁸ „Kui kõne moodustumise aluseks on vahelduvate tämbriüksuste kontrast, siis vokaalmuusika moodustumise aluseks on vahelduvate helikõrguslike üksuste kontrast.“

⁹ „ülemhelide, osahelide mõjul tekkiv instrumendi või hääle poolt tekitatud helile omane värving“. *Словарь Ожегова*, <http://www.ozhegov.org/words/35622.shtml> (26. detsember 2012).

teemal, siis soovitaksin tal kaaluda, kas operis lauldava teksti tähistamiseks ei sobiks termin „вокальная речь” („vokaalkõne”). Teadaolevalt on selle termini vene keeles juurutanud üks Venemaa tuntumaid lauluhääle uurijaid Vladimir Morozov (vt. nt. tema raamatut „Тайны вокальной речи”, Leningrad: Nauka, 1967).

Kokkuvõtteks võib öelda, et Anton Künla doktoriväitekirja näol on tegemist põhjaliku ja mahuka uurimusega uudsel ja interdistsiplinaarse

iseloomuga teemal. Autor tunneb hästi Serovi, Anton Rubinsteini ja Ippolitov-Ivanovi poolt 19. sajandi teisel poolel loodud ooperite libretoisid ning nimetatud ooperite loomisega seotud kultuurikonteksti, mida ta oma väitekirjas põhjalikult analüüsib, kasutades selleks peamiselt semiootikast pärit mõisteaparaati ning tehes paiguti ulatuslikke kõrvalepõikeid naaberteadusvaldkondadesse. Seda tunnustades otsustas kaitsmisnõukogu Anton Künlale anda filosoofiadoktori teadusliku kraadi.