



EESTI MUUSIKA-  
JA TEATRIAKADEEMIA

## Kontserdisari „Meistrid laval“

Brahms – 190

Foyle-Štšura Duo:

Michael Foyle <sup>VIIUL</sup>

Maksim Štšura <sup>KLAVER</sup>

8.11.2023 – 19.00

EMTA suur saal

**Johannes Brahms (1833–1897)**

*Allegro c-moll F.A.E. sonaadist WoO posth. 2*

Sonaat klaverile ja viiulile G-duur *op. 78*

I *Vivace, ma non troppo*

II *Adagio*

III *Allegro molto moderato*

*Vaheaeg*

Sonaat klaverile ja viiulile A-duur *op. 100*

I *Allegro amabile*

II *Andante tranquillo — Vivace*

III *Allegretto grazioso, quasi Andante*

Sonaat klaverile ja viiulile d-moll *op. 108*

I *Allegro*

II *Adagio*

III *Un poco presto e con sentimento*

IV *Presto agitato*

**Foyle-Štšura Duo:**

**Michael Foyle** (viiul)

**Maksim Štšura** (klaver)

**Johannes Brahmsi** (1833–1897) kammermuusika on vaieldamatult üks õhtumaade muusikaloo haripunkte. Helilooja panus traditsioonilistesse žanritesse nagu keelpilli- ja klaverikvartetid, triod keelpillidele ja klaverile ning saksa suurkuju luigelauluks peetavad Richard Mühlfeldi (1856–1907) mängust inspireeritud teosed klarnetit sisaldavatele koosseisudele on olnud läbi aegade nii interpretide kui publiku lemmikud. Kõigis kammermuusika žanrides duost sekstetini on Brahms oma elu jooksul loonud kokku kakskümmend viis teost. Olles äärmiselt hoolikas oma avaliku maine kujundamisel, oli saksa suurkuju tuntud ka oma kompositsiooniliste ebaõnnestumiste (tema enda hinnangul) ja üldisemas plaanis visandite ning mustandite hävitamisel (Brodbeck 2011: 100). Ükski meedium ei ole Brahmsi loomelaboris ülekaalus ning vormiliselt katsetab Brahms kõikvõimalikke kombinatsioone: kolme- ja neljaosalised tsükliid, aeglase ja tantsuliste osade asukoha vahetus või hoopiski keskmiste osade tunnuste integreerimine ühte ossa. Kuid Brahmsi uuendused ulatuvad vormilistest strateegiatest kaugemale. Ta suutis tema enda silme ees sündivas Saksa Riigis taastada süvamuusika staatuse intellektuaalse tegevuse kõrgeima väljendusvormina, väljudes pöördumatult Beethoveni kurikuulsast „varjust“, tsiteerides muusikateadlast Mark Evan Bondsit, ning rajades vundamenti Uue Viini koolkonna otsingutele (Bonds 2013: 329).

Kui noor Brahms koputas Robert Schumanni (1810–1856) ning tema abikaasa Clara (1819–1896) Düsseldorfi kodu uksele 30. septembril 1853. aastal, oli Roberti staatus helilooja ja muusikaelu tegelasena tolles kultuuriruumis kõikumatu. Schumann oli loonud teoseid pea kõigis instrumentaal- ja vokaalmuusika žanrites ning seisnud saksa muusika väärtuste eest ka ajakirjanikuna, Leipzigi Uue Muusikalise Ajakirja (Neue Zeitschrift für Musik) asutajana 1834. aastal. Brahmsi külastus leidis aset keset kontsertturneed, mis viis Hamburgi kasvandiku koos 19. sajandi ühe silmapaistvaima viuldaja Joseph Joachimiga (1831–1907) veel liitumata saksamaade eri nurkadesse. Joachimit soovitus tagas Schumannide huvi Brahmsi muusika vastu, ning tutvudes tema klaveripalade ja lauludega oli

Robert noorema kolleegi stiili julgusest sisse võetud. Neue Zeitschrift'is 28. oktoobril ilmunud artiklis „Uued rajad“ võrdles Schumann Brahmsi Kreeka jumalanna Minervaga, kes täies relvastuses Kroniuse peast välja kerkis.

Brahmsi rolli 19. sajandi muusikamaastikul vaadeldakse sageli läbi tema esteetilise vastandumise niinimetatud „progressiivse“ leeri heliloojatele nagu Hector Berlioz (1803–1869), Franz Liszt (1811–1886) ning Richard Wagner (1813–1883). Eelpool nimetatud kuulusid Weimari või „uue saksa“ koolkonda ja, kasutades nende eestkõneleja kriitik Franz Brendeli (1811–1868) ütlust, otsisid maksimalistlikku väljenduslaadi valdavalt programmilises muusikas ning keskendusid revolutsioonilistele žanritele nagu sümfooniline poeem ja muusikaline draama. Brahms ning paljud tema Viini kolleegid, sealhulgas heliloojad Carl Reinecke (1824–1910), Otto Dessoff (1835–1892) ja nimekas kriitik Eduard Hanslick (1825–1904) võtsid enda peale „konservatiivsete“ kammermuusika mudelite esmapilgul tagasihoidliku übermõtestamise auväärse mantli.

Erinevalt oma kirjanikest kolleegidest osales Brahms vaid ühe korra oma elus avalikus debatis. Selleks kujunes 1860. aastal kavandatud kurikuulus manifest, kus ta koos Joachimi, Pärnus sündinud ning Tartu Ülikoolis õppinud Julius Grimmi (1827–1903) ning Hannoverist pärit dirigendi Bernhard Scholziga (1835–1916) mõistis hukka uue saksa koolkonna esteetilised tõekspidamised ning avaldas ka oma ärritunud hoiakut Schumanni asutatud ning nüüdseks uue peatoimetaja Franz Brendeli käe all „progressiivsete“ vägede propagandistlikuks ruuporiks kujunenud Neue Zeitschrift'i seisukohtade üle. Manifestiga juhtus aga 21. sajandi kommunikatsioonispetsialistidele tuttav probleem, nimelt manifesti mustand lekkis Berliini ajakirja Echo ning tekst avaldati enne, kui autoritel õnnestus juurde koguda allkirju deklaratsiooni toeks. Brahmsi eluloolane Malcolm MacDonald rõhutab oma monograafias, et mõlema leeri esindajad olid oma loomingus sisuliselt romantilised heliloojad ning nende esteetilised vaidlused käisid vaid selle üle, kas kirjandus või maalikunst

tohivad ette kirjutada muusikalise vormi seaduspärasusi või tuletatakse see reeglistik helikunsti enda sisemisest loogikast (MacDonald 1990: 58).

Meenutagem veelkord Schumanni artiklit, milles ta ennustas noorele Brahmsile Beethoveni truu mantlipärija saatust. Tagantjärele vaadates seisneb Brahmsi kompositsiooniline saavutus just akadeemiliste vormide ja koosseisude kõige sügavamate kihtide rekonstrueerimises, fraasiehituse alustalade muundumises, motiiviliste seoste integreerimises muusikalise kanga kõikidesse mustritesse ja sonaaditsükli elementide sulandumises semiootilisel tasandil. Arnold Schönberg (1874–1951) kasutas 1947. aastal artiklis „Brahms the Progressive“ helilooja temaatiliste protsesside kirjeldamiseks mõistet „arenev variatsioon“. Nimetatud kompositsiooniline võtte seisneb selles, et teemasid vormi eri lõikudes tagasi tuues toimub nende pidev evolutsioon vastavalt emotsionaalse narratiivi muutuvale kontekstile. Tulemuseks on muusikalise vormi orgaaniline kasv teemadesse esmasel läbiviimisel sisse ehitatud motiiviliste sümbolite, intervallide ning harmooniliste järgnevuste potentsiaalset, mis viib läbi deterministliku kontrapunktilise retoorika välja teenitud kulminatsioonideni. Just selliste protsesside tõttu väitis muusikateadlane Carl Dahlhaus (1928–1989), et Schönbergi enda leiutatud dodekafoonilise tehnika juured on justnimelt Brahmsi detailideni viimistletud arhitektoonikas (Dahlhaus 1989: 255–256).

Iga kuulaja või interpreedi jaoks tõstatab aga Brahmsi muusika oma ontoloogilise keerukuse tõttu olulise küsimuse: kas ükski performatiivne katse keset argipäeva keerist suudab avada nendes helitöodes sisalduvat tähenduste rägastikku? Või ongi ainus võimalus selle helikunsti olemuse täiuslikkusest osa saada vaid imetleda selle jäädvustust nüansirikkas noodikirjas? Meenutagem Schönbergi seisukohta, et muusikalist esitust on vaja vaid neil õnnetuil, kes ei oska trükitud nooti lugeda (Newlin 1980: 164). Paistab, et just sellise näilise estetismi tõttu pidas liri viktoriaanlik näitekirjanik George Bernard Shaw (1856–1950) Brahmsi „uitavaks Leviataniks“.

Olles aastaid avastanud Brahmsi viiulisonaate, julgen lubada, et käesoleval kontserdil kõlavate teoste kõlamaailmas ei ole ruumi ei estetismile ega Vana Testamendi hiiglaslikele koletistele. Vastupidi, ungari mustlasliku kirklikkuse ning „helides elustatud vormide“ sünergias, laenates Hanslicki ütlust, kodeerib Brahms nootidesse mitmepalgeliste tunnete läbilõike, mis ilmutab end erakordse väljendusjõuga.

Brahmsi soov kajastada muusikas karjääri alguses otsustavaks saanud viiulikunstnike Eduard või Ede Reményi (1828–1898) ning juba mainitud Joachimi kunstilisi mõjutusi on ilmne algusest peale. Joachimi tunnuslause *Frei aber einsam* ehk „Vaba, aga üksi“ on aluseks muusikalisele sümbolismile varases **c-moll *Allegro's WoO op. posth. 2 (1853)***. Kolmeosalises vormis pala pärineb sõbrale kingituseks mõeldud sonaadist, mis sündis Düsseldorfis ringkonna veel ühe püsiliikme Albert Dietrichi (1829–1908), Roberti ning Brahmsi kollektiivse loomingu tulemusena. Dietrichi sisendiks olid sonaadi esimene osa ja finaali, Schumann lisas omalt poolt nostalgilise intermetso ning Brahms tormilise *Allegro*, kus Beethoveni viienda sümfoonia avalöök domineerib pala tervet rütmilist struktuuri. Et laenatud materjali päritolu oleks veelgi selgem, viib Brahmsi tonaalne arhetüüp kuulaja läbi võitluse raskuste dramaatilises **c-mollis** nooruslikult entusiastliku lõpukulminatsioonini triumfaalses **C-duuris**.

Brahmsi ainulaadne poeetiline katse laulu- ning instrumentaalloomingu integreeritud integreerimisel andis tema **esimesele sonaadile op. 78 G-duur** „Regenlied“ ehk „Vihmalaulu“ hüüdnime. Kahe *op. 59* laulu töötlusel (lisaks „Regenliedile“ veel „Nachklang“ ehk „järelkaja“) põhineb sonaadi finaali, mis algab **g-mollis** *Allegro molto moderato* tempos, Schubertliku faktuuriga ning karakterse punkteeritud rütmiga, millest kujuneb kogu kolmeosalise tsükli tuumikmotiiv. Mõlemad laulud Klaus Grothi (1819–1899) sõnadele mõtisklevad noorusliku süütuse kaotamise valust romantilisele kunstile omasele loodusliku metafoori abil. Nendest välja

kasvanud *Rondo* viib meid läbi kahe kontrastse episoodi erakordselt häirimatu kooda mühisevate käikudeni. Esimese osa sonaadivorm viitab taas Schubertile, nii oma viiniliku 6/4 taktimõõdus „topeltvalsi“ meeleolu poolest kui ka tonaalse plaani osas – nimelt algab töötlus peateema tagasitulekuga mažoorises peahelistikus. Sellele järgnevad kauged modulatsioonid, pilvede kogunemine ning dünaamiliseks kõrgpunktiks kujuneb markeeritud kadents minoorises toonikas ehk g-mollis, ennustades finaali hõngu.

Sonaadi teise osa ehk *Adagio* konteksti avab Brahmsi kiri Clara Schumannile 1879. a. veebruarist:

*Kallis Clara,*

*Kui Sa mängid päris aeglaselt seda, mis selle lehe teisel poolel ilmub, siis see ütleb Sulle, palju selgemalt kui mina iial suudaks, kui südamlikult ma Sinu ja Felixi peale mõtlen – isegi tema viiuli peale, mis küll praegu puhkab.*

(Sandberger 2008, tlk. Maksim Štšura)

Felix oli Schumannide noorim laps ning Brahmsi ristipoeg, kes kannatas tuberkuloosi all ning suri loetud päevi pärast seda, kui Brahmsi kiri ja *Adagio* esimese, hingestatult majesteetliku Es-duuris lõigu noot jõudsid Clara kätte. Meile hästi tuttava punkteeritud rütmiga keskosa meenutab oma saatuslike akordidega leinamarssi, aga aeglase osa kooda rahustab laiahaardeliste Es-duuris arpedžodega, mis loovad teatud allusiooni Wagneri ooperile „Reini kuld“.

**Teine viiulisonaat A-duur op. 100** on tulvil Šveitsi maalilise Thuni järve vaadetest innustatud pastoraalseid meloodiaid, ning viitab oma avamotiivis ka Walteri võidulaulule Wagneri ooperist „Nürnbergi meisterlauljad“. Allusiooni pani tähele Viini kriitik Ludwig Spiedel, arvustades 7. detsembril 1886 ajalehes Fremdben-Blatt sonaadi

esiettekanne (Notley 2007: 42). Joel Lesteri 2020. aasta raamatus „Brahmsi viiulisonaadid: stiil, struktuur, esitus“ esitleb autor Schenkeri analüüsi põhimõtetest innustatud süvaanalüüsi sonaadi esimese osa ehk *Allegro amabile* kõrvalpartiist (Lester 2020: 11–25). Märkimisväärsetest aspektidest toob ta Brahmsi teema sarnasust Ludwig van Beethoveni A-duur viiulisonaadiga *op.* 30 nr. 1, mida Brahms on omakorda mänginud oma sõbra Rudolf von Beckerathi küllastades 1883. aasta suvel. Veinimeister Beckerath harrastas viiulimängu ning sama aasta oktoobris kirjutas Brahms sõbrale kirja, milles ta endale omasel iroonilisel kombel ütleb kahetsusväärset, et ta oleks juba mitmel korral alustanud enda A-duur sonaati, aga katsetele järgnenud Beethoveni „ületamatu“ A-duur sonaadi läbimängimine koos Beckerathiga seadis Brahmsile loominguilise lati liiga kõrgeks. Küll aga lubab Brahms samas kirjas, et „küll ta veel kirjutab Beckerathile samas helistikus sonaadi“, ning jääb oma sõnadele truuks vaid kolm aastat hiljem.

Kui aga tulla tagasi Lesteri analüüsi juurde, siis autori toodud paralleelid Beethoveni ja Brahmsi sonaatide kõrvalpartiide vahel on märkimisväärsed ning hõlmavad selliseid muusikalise materjali aspekte nagu helistik, harmooniline järgnevus, kaunistushelide kasutamine ning teema üldine meeoleolu. Samaaegselt jõuab Brahms oma teemas klassitsistlikust mudelist kaugele, tõstes dissonantside küllastumust, täites faktuuri lugematute kontrapunktidega ning pikendades perioodilises fraasiehituses järellauset täpselt nagu seda hakkab tegema varsti Richard Strauss (1864–1949). Sonaadi teine osa on elegantne kombinatsioon lüürilisest *Andante tranquillo*’st ja sädelevast *Vivace*’st ning *Allegretto grazioso* finaali justkui tõendab taas Thuni ääres veedetud suvekuude inspiratsiooni küllust. Lesteri analüüsi üks mõtlemapanevaid aspekte on kolmeosalises tsükliis toimiv kahe mängija rollide arengujoon. Esimeses osas klaver enamasti laulab ning viiul kuulab, teises on nad võrdväärsed partnerid ning finaalis saab viiuldajast kahtlemata duo liider (Lester 2020: 277).



Sümfoonilise mõõtmega **kolmas sonaat d-moll op. 108** avab aga läheneva *fin de siècle*1 meeolude traagilise alltooni. Teos on pühendatud tumeda iseloomu ja peaga pianistile ja dirigendile Hans von Bülowile (1830–1894), kes alustas karjääri Liszti silmapaistvaima õpilasena ning aastast 1857 ka väimehena, abielludes Liszti tütre Cosimaga (1837–1930). Õnnelik abielu ei kestnud aga kaua ning juba 1863. aastal alustas Cosima suhet Wagneriga, mis viis lõpuks lahtuseneni ning Bülowi ja Wagneri sõpruse katkemiseni. Brahmsi sonaadi esimene osa on üsna traditsioonilises sonaadivormis, kuid tabamatult hämara atmosfääriga, arhailiste orelipunktidega, plahvatuslike kulminatsioonidega. Teise osa teeb kontrastseks viiuli aristokraatlik aaria, kolmandas kohtume mõistatuslikult sentimentaalse kerguse ja mustlaslikult kirgliku temperamendiga ning finaali toob tagasi virtuoosse skertso, meenutades mudelit *F. A. E.* sonaadist.

*Maksim Štšura*

## Kasutatud kirjandus

Bonds, Mark Evan 2013. *Beethoven's Shadow: the Nineteenth Century* [Beethoveni vari: 19. sajand]. – *The Cambridge Companion to the Symphony*. Toim. Julian Horton. Cambridge: Cambridge University Press.

Brodbeck, David 1999. *Medium and Meaning: New Aspects in Chamber Music* [Kooseis ja tähendus: kammermuusika uued aspektid]. – *Cambridge Companion to Brahms*. Toim. Michael Musgrave. Cambridge: Cambridge University Press.

Dahlhaus, Carl 1989. *Nineteenth-Century Music* [19. sajandi muusika]. Tõlkinud J. Bradford Robinson. Berkeley: University of California Press.

Lester, Joel. *Brahms's Violin Sonatas: Style, Structure, Performance* [Brahmsi viulisonaadid: stiil, struktuur, esitus]. Oxford: Oxford University Press, 2020.  
MacDonald, Malcolm 1990. *Brahms*. London: J. M. Dent.

Newlin, Dika 1980. *Schoenberg Remembered: Diaries and Recollections (1938–76)* [Schönberg meenutatud: päevikud ja mälestused (1938–1976)]. New York: Pendragon Press.

Notley, Margaret 2007. *Lateness and Brahms: Music and Culture in the Twilight of Viennese Liberalism* [Hilisus ja Brahms: muusika ja kultuur Viini liberalismi videvikus]. New York: Oxford University Press.

Sandberger, Wolfgang 2008. Vorwort. – *Johannes Brahms, Sonate für Klavier und Violine G-Dur op. 78*. München: G. Henle Verlag.

Schönberg, Arnold 1984. *Brahms the Progressive* [Progressiivne Brahms]. – *Style and Idea* [Stiil ja idee]. Toim. Leonard Stein. Berkeley: University of California Press.

Shaw, George Bernard 1978. *The Great Composers: Reviews and Bombardments by Bernard Shaw*. [Suured heliloojad: arvustused ja pommitamine Bernard Shaw poolt]. Toim. Louis Crompton. Berkeley: University of California Press.

Aastal 2012 moodustatud **Foyle–Štšura Duo** võitis 2015. aastal Salieri–Zinetti rahvusvahelise kammermuusika konkursi ja Euroopa Beethoveni Klaverühingu duode konkursi. Muusikud on andnud üle 200 kontserdi maailmakuulsates saalides, nagu Concertgebouw Amsterdams ja Wigmore Hall Londonis, samuti Cervantino festivalil Mehhikos ning New Yorgi kammermuusika festivalil. Duo on samuti esinenud otse-eetris BBC Raadio 3 In Tune saates, NPO Raadio 4 ning Eesti Klassikaraadios. Hooajal 2018/19 ilmusid duo debüütplaadid: „The Great War Centenary“ Hollandi plaadifirma Challenge Recordsi jaoks ning Penderecki ja Lutosławski viiuli ja klaveri koguteosed Suurbritannia plaadifirmale Delphian Records. Hooajal 2020/22 ilmusid duolt kolm plaati Challenge Recordsi jaoks salvestatud Beethoveni viiulisonaatide tsüklist. Salvestised on saanud kriitikute heakskiidu sellistes väljaannetes nagu Gramophone, Muusika ja BBC Music Magazine (viietärniline hinnang tsükli kolmandale plaadile 2023. aasta jaanuari numbris).

Lisaks laiahaardelisele interpreeditegevusele on Ühendkuningriigi viiuldaja **Michael Foyle** professor Londoni Kuninglikus Muusikaakadeemias, kus temast sai asutuse 200-aastase ajaloo noorim õppejõud ning aastast 2021 on ta lisaks Kölni Muusika- ja Tantsukõrgkooli viiuliprofessor. Michael Foyle mängib Gennaro Gagliano viiulil aastast 1750.

**Maksim Štšura** on Eesti pianist, helilooja ja muusikateadlane ning alates 2020. aastast kammermuusika, klaveri ja muusikaloo lektor Eesti Muusika- ja Teatriakadeemias.

[www.foylesturaduo.com](http://www.foylesturaduo.com)

*„Meistrid laval“ on Eesti Muusika- ja Teatriakadeemia (EMTA) kammermuusika sari, kus kõrgetasemeliste ja eriilmeliste kontserdikavadega esinevad EMTA õppejõud ja külalised.*

# OOTAME KUULAMA

K 29.11 kell 19.00 / EMTA suur saal / pilet 15 € Piletikeskusest\*

## **Meistrid laval**

Mari Poll (viul), Henry-David Varema (tšello), Mihkel Poll (klaver)

Kavas Mägi, Kõrvits, Eller, Lemba

R 1.12 kell 19.00 / EMTA suur saal / tasuta

## **Mart Saar – luuletaja, lüürrik, unistaja, müstik**

Mart Saare klaveriprelüüdide loovuurimuslik tervikkäsitlus

Sten Heinoja (klaver)

Maksim Štšura, Sten Lassmann (ettekanded)

\*(üli)õpilased ja pensionärid tasuta



**EESTI MUUSIKA-  
JA TEATRIAKADEEMIA**

**Eesti Muusika- ja Teatriakadeemia kontserdi- ja etenduskeskus**

[eamt.ee](http://eamt.ee)

[emtasalid.ee](http://emtasalid.ee)

[facebook.com/muusikaakadeemia](https://facebook.com/muusikaakadeemia)