

# EESTI MUUSIKA

## KUUKIRI



KIVIT

Eesti rahvusliku iseseisvuse ja hää käekäigu aluspõhjaks on tema majanduslik tugevus. Majanduslikult tugev ja iseseisev on meie rahvas siis, kui tema varandusi ja väärtusi alaliselt juure loob ja neid alal hoiab. — Varanduste alalhoidmist võimaldab nende kinnitamine hukkamise ja hävinemise vastu Eesti rahvuslikus kinnitusseltsis.

## EESTI OMAVALITSUSTE KINNITUSSELTS



tähtsam Eesti rahvuslik kinnitusettevõtte  
kinnitab igasugu varandusi

tuleõnnetuste, põllusaadusi rahekahjude  
ja elu surmajuhtumiste vastu.

Iga rahvuslikult mõtleja kodanik kinnitab oma elu ja varandused ainult „OMA's“, kelle põhimõtteks on Eesti rahvamajanduse huvides ja rahva kasuks töötamine.

Seltsi juhatus: Tartus, Riia tän. 41, omas majas, kõnetr. 5-62 ja 3-44.

Peaagentuur: Tallinna, Harju tän. 48, kõnetr. 18-58. Esindajad igal pool.

## Rõige maitserikkamas ja suuremas valikus

alati ladus saadaval

Pruudi  
Leerilaste  
Palli  
Õhtukleidi  
Mantli  
Kostüümi

### siidiriideid

### Siidi ja poolsiidi riideid

mitmesuguses häduses palitute ja kos-  
tüümi voodriteks

väga mõõdukate hindadega.

## Kirjuid Jaapani siidiriideid,

missugused oma vastupidavuse, värviehtsuse ja odavuse tõttu igale ostjale kättesaadavad.

**M. Jänese suuräri** Tartus, Kaubahoov 10-11-12.  
Kõnetraat 5-91.

Müügil  
EESTI MUUSIKA KUUKIRJA  
I AASTAKÄIK

Kõidetult 4 kr. — Kõitmatult 3 kr.

MUUSIKALISE HARIDUSE JA KULTUURI  
EDENDAMISE SELTS  
Tartus, Lossi tän. 15

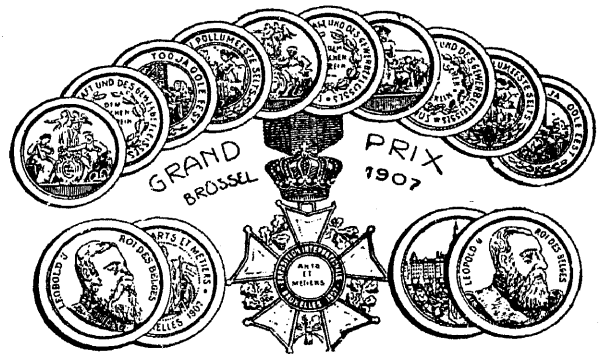
Tartu  
Majaomanikkude Pank

SUURTURG Nr. 7 / OMAS MAJAS  
Telefon 6-50.

*Pank võtab raha hoiule, makstes aja-  
kohast protsenti, annab laenusid ja  
toimetab kõiki panga operatsioone.*

Panga juures asuvad: Kinnitusselts «Turis» ja  
I järgu vahetalituse kontor.

Juhatus.



**J. RÄSSA**

muusikariistade tehas

TARTUS, TIIGI TN. 86

Kauplus: Suurturg 2, raatuse kõrval,

soovitab oma rikkalikust tagavarast  
kõiksugu *muusikariistu*, nagu  
pianiinosid, harmooniume, vaskpille  
üksikult ja orkestrite viisi.

*Pianilnode ja tiibklaverite väljajuurimine.*

# Kolmas Tartu Laenu- ja Hoiu-Ühisus

Üldine telefon nr. 99.

Tartus, Suurturg nr. 8.

Juhatuse telefon 11-13.

Avatud igal äripäeval kella 9—2.

Ühisus on asutatud Tartu majaomanikkude poolt 1913. a. ja kuulub vanemate Eesti ühistegeliste rahaasutuste hulka.

Ühisus võtab raha hoiule; annab laenu-  
sid välja; saadab raha igasse kodumaa  
linna, alevisse ja valda, kus ühistegelised  
rahaasutused asuvad; võtab vastu veks-  
leid, veokirju ja tšেকে sissenõudmiseks;  
akkreditiivid ühispiimatalitustele; garan-  
tiid ettevõtete, hangete ja maksude kind-  
lustuseks.

Toimetab kõiki pangaoperatsioone.

Ühisusel oli 1. septembril 1. a. 3254 lii-  
get ja nende vastastikune vastutus-  
summa ulatas Kr. 1.026.382.35.

Oma kapitalisid . . . .	Kr.	231.487.09
Laenusid välja antud	„	2.859.662.08
Hoiusumme . . . . .	„	1.950.535.70
Äriseis . . . . .	„	3.366.596.06
Rahaline läbikäik . . .	„	23.136.401.52

SOODSAMAKS JA OTSTARBEKOHASEMAKS OSTUKOHAKS

on igale meie ühistegelise

## raamatu- ja kirjutusmaterjali- kauplus.

Saadaval: Raamatuid / Büroo- ja kirjutus-  
tarbeid / Kirjutusmasinaid / Raha- ja kirja-  
taskuid / Kodukäsitöö saadusi: rahvamust-  
rites kanne, kibusid, paberinuge jne. / Aja-  
lehtede ja ajakirjade tellimiste vastuvõtmine.

Liikmetele ostusoodustused teistes ärides.

AKADEEMILINE KOOPERATIIV

TARTUS, JAANI TÄN. 7 / TELEFON 63.

# EESTI MUUSIKA

I aastakäik

KUUKIRI

N<sup>o</sup> 6—12

Ilmub Muusikalise Hariduse ja Kultuuri Edendamise Seltsi väljaandel

**Toimetus:** Muusikateadus ja -ajalugu: dr. phil. (mus.) *Elmar Arro*. / Muusikaesthetika ja -kasvatus: direktor *H. Laksberg*. / Vaimulik muusika: dots. dr. phil. *A. Paris*. / Muusikaline ilukirjandus: *H. Jürgenstein*. / Teater: direktor *V. Mettus*. / Muusikaline looming: heliloojad *H. Eller* ja *A. Läte*. / Muusikaline kroonika: sisemaa — *J. Puusild*, välismaa — *Elmar Arro*.

**Tegev ja vastutav toimetaja:** mag. *Herm. Paris*. / **Päätöimetaja:** *Miina Hermann*.

Toimetus ja talitus asub Tartus, Lossi tän. 15.

**Tellimishind:** Sisemaal aastas kr. 5.—, 1/2-aastas kr. 2.75; välismaal kr. 7.50 ja 3.75.

**Kuulutuste hind:** 1/1 lehekülge kr. 50.—, 1/2 lehekülge kr. 25.—, 1/4 lehekülge kr. 12.50.

Üksiknumbri hind 50 s.

== Ilmub kord kuus. ==

## Lõppsõnaks.

Käesoleva numbriga peame oma ajakirja väljaandmise vähemalt senisel kujul lõpetama. Kuna juba ka selle viimase numbril ilmumine aineliste raskuste tõttu nii kaua viibinud, ei leia M. H. ja K. E. Selts enam võimaliku olevat edaspidiseid puudujäärke katta. See on seltsile eriti raskeks muutunud seetõttu, et ka ametlikult poolt ära öeldi meie ajakirja toetamisest.

Siinkohal täname soojalt kõiki oma tellijaid huvi eest asja vastu. Samuti avaldame südamlõhku tänu oma kaastööliste nende ennastsalgava, tasuta töö eest. Ja kuigi ka toimetus, terves oma koosseisus, töötas tasuta, osalt koguni ainelist kahju kannatades, ei suuda meie sellegipärast oma ettevõtet kuukirja kujul enam jätkata, kuna tellijate arv liiga piiratuks osutus. Paistab koguni, et meie ajakiri leidis isegi välismaail rohkem tähelepanu kui sisemaal. Kas peituvad selle põhjused rahva ajutises majanduslikus kitsikuses, või tuleb neid otsida üldises muusikaelu kriisis ühenduses viimaste aastate muusikapoliitilise suunaga — selle küsimuse selgitamine siinkohal oleks ehk otstarbetu.

Ainult üht küsimust tahaksime puudutada mõne selgitava sõnaga: meie ajakirja ilmumise tarvidus jäi nii mõnelegi arusaamatuks. Seda peeti mõnelt poolt nagu mittesündaüks võistluseks „Muusikalehega“, kuna kaks ajakirja meie kitsastes oludes vaevalt püsida võiksid, seda enam et vanem neist, „Muusikaleht“, ametlike ringkondade tegeliku toetuse ja sanktsiooni omab.

Rääkimata sellest, et igasugune monopol puht vaimlisel alal on õigustamatu, kuna see pikapäädle edu kammitssasse paneks, on täiesti ekslik vaadelda meie ajakirja nii ühekülgselt kui „võistluslehte“. Ja kui sarnane vaade siiski olemas on, siis võis see tekkinud olla, kui „Muusikalehe“ selgejoonelise suuna puudumise järeldus.

*Kõike ei saa üks asutus ikkagi teha: nii tahtsime meie omalt poolt esitada kitsamaid, puhterialalisi muusikateaduslikke uurimusi, et Lauljate Liidu häälekandja enmast seda selgemini võiks pühendada laialisele muusikalisele propaganda ja -valgustustööle laulukooride ringkonnis. Ja selles mõttes oleks mõlemapoolne produktiivne koostöö mitte ainult võimalik, vaid ka tarvilik olnud. Kuid teistsugused vaated säält poolt ei lasknud selles asjas kahjuks arusaamist ja mõistmist tekkida. Meie sooviks aga oli ja jääb, et „Muusikaleht“ ühel või teisel viisil jõuaks ligemale oma otsekohestele ülesannetele ja neid ka edukalt teostaks. Selles mõttes meie ainult rõõmustaksime oma naaberlehe edu üle!*

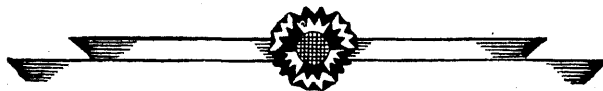
*Seevastu aga tundub meil ikka enam ja enam tarvidus kitsama, muusikaloolise uurimistöö järele. Kogu meie rahvamuusika, rahvaviisid, meie maa ja rahva muusikaline arenglugu minvikus on veel uurimata. Samuti ka selgitamata suunad, millistes meie omapärane helikunst ja kogu muusikakultuur arenema peaks. Nende ülesannete täitmist sammu võrra edasi viia, oli meie kõige tähtsam ülesanne. Juhtivatelt kohtadelt pole meie püüded esialgu ei toetust, ega tunnustust leidnud.*

*Meie tänapäeva muusikaolud on paljus suhtes troostitud, ja mitte ainuüksi majanduslik kitsikus pole siin mõõduandev, küll aga ka kogu asja suund. Meie ei või tänapäev rahulduda ainult sellega, et iga viie aasta järele üldlaulupeo korraldame ja päämiselt edasi propageerime ja harrastame laulukoorimuusikat. Tänapäeva muutunud sotsiaal-poliitiline olukord säeb meile laiemad ülesanded, ja kuigi hea traditsiooni harrastamine õilis ülesanne, kuid on piir, kust pääle kivinenud traditsioon seisakule viia võib. Kes edasi ei sammu — läheb tagasi. Caveant consules!*

*Meie isade teeneks jääb, et nad laululiikumisega korda saatsid hiigla kultuuritöö. Ja seda ennastsalgavalt, eneseohverdavalt. Täna valitseb aga suures osas meie muusikaringkonnis troostitu apaatiia ja tihtigi väiklus. Armastusest asja vastu ei tehta täna mitte palju. Nagu unustatakse, et oma kultuurilist iseseisvust võime maksma panna ainult kultuurvarade loomisega.*

*Kuigi muusikaolu olukorrad tänapäeval on nii paljuiski suhtes kurvad, oleks aga ka ühe külgnel näha ainult seda troostitud seisukorda. Meie omalt poolt usume kindlasti oma rahva jõudude viljakasse õitsengusse. Ja selles mõttes ei või ka vaadata meie käesolevale numbrile kui lõpule. Kuukirja välist vormi ei suuda meie enam alal hoida, kuid meie valmisolekut tööle hää asja teenistusesse ei suuda see veel takistada. Mis kujul ja viisil meie edaspidised kavatsused aga teostuvad, on raske öelda. Ainult ühes oleme veendunud: kord tuleb aeg, kus see töö jätkamist kui ka tunnustamist leiab.*

**Toimetus.**



# EMIL HÖRSCHELMANN,

ESIMENE EESTI HELILOOJA.

Tema laulude analüüs 75. surmapäeva puhul.

Dr. Elmar Arro.

„Siis käisin kord ka Põltsamaal,  
kus laulu heli kõlas.“

J. V. Jannsen.

Emil August Heinrich Hörschelmann sündis praosti pojana Viru-Jaagupis 12. juulil 1810. Juba isa oli rahva juures eriliselt lugupeetud oma sallivuse pärast vennastekoguduse pooldajate vastu ja oma vabade vaadete pärast, mis kasvatasid pojagi samale tõelisele inimlikkusele. Kuni 17. eluaastani jäi poiss vanemate kodusse ja nii ei saanud juba vanast ajast kuulsa Tallinna doomkooli aadlikkus enam rikkuda neid häid idusid, millest hiljem kasvas välja tema tegevus rahva hulgas. Nimetatud kooli ta lõpetas kahe aasta järel 1829. a. Mõni aasta oli ta koduõpetajaks Põltsamaa ligidal Võisiku mõisas, et teenida endale raha õppimiseks ülikoolis. 1832. aastal astus ta Tartu ülikooli usuteaduskonda, mille lõpetas 1835. aastal. Kogu üliõpilaspõlve jooksul ta elas Tartus La Trobe'i<sup>1)</sup> majas, ja siin ta sai küll nii mõnegi äratuse muusika alal. Kas Hörschelmann, kes juba koduõpetaja põlves Zoega v. Manteuffeli muusikaarmastajas perekonnas harrastas muusikat, sai La Trobe'ilt õpetustki muusikas, pole kahjuks mitte täpsalt teada, on aga küll tõenäoline. Ka olevat noor Hörschelmann ise juba oma üliõpilasaastates annud muusikatunde, et sel teel osalt endale teenida edasiõppimise võimalusi. Pärast ülikooli lõpetamist võttis ta jälle koduõpetaja koha samas ümbruskonnas, nimelt Põltsamaa mõisas. Sääli ta püsis, kuni a. 1838 sai kutse Kodavere koguduse õpetaja kohale; kuna ta veel kahtleb, sureb ootamatult Põltsamaa õpetaja ja Hörschelmann jääb tema järeletulijaks armsaks saanud paigale („Tema süda rippus Põltsamaa küljes, ja süda oli tema pääosaks“ — Sokolovsky.). Tema õpetaja tegevuse esimesse aastasse langeb Martin Willbergi tagasi-tulek Põltsamaale ja tema tegevuse algus sellel kohal.

Martin Willberg kes oli sünnilt sakslane — tema vanemad olid välja rännanud Magdeburgist —, sündis 1821. a. 29. augustil Lipsu (Kalypso) talus Paala jõe kaldal. Sääli ta veetis oma lapsepõlve ja käis viis aastat läheda Põltsamaa Kapp'i koolis. Juba tolkorral paistnud silma tema armastus laulu vastu. 12. aastaselt antakse ta õpipoisiks maalermeister Lembergi juure Paide linnakeses. Kirikukooris äratav tema hele sopran kõikide tähelepanu. Oma meistri eestkostmisel leiab ta vaeslastemaja kooli juhatajas La Nika's arusaaja õpetaja ning aitaja, kes ennastalgavalt hoolitseb andeka poisi eest. Too La Nika aga, sünnilt ja päritolult šveitslane, oli oma noorpõlves Šveitsi suure laulu-

1) Johann Friedrich de La Trobe, silmapaistev vanem balti-saksa helilooja, sündis 1769. a. Chelsea's Londoni lähedal, sai kasvatusena Saksamaal Herrnhuti asutises, õppis Jena ülikoolis arstiteadust, tuli koduõpetajana Liivimaale, asus jäädavalt siia 1795. a. ja pühendus täiesti muusikale. Ta omandas suuri teeneid Tartu muusikaelu edendamisel, asutas siin 1834. a. ümber oma lauluseltsi „Sing-Akademie“, mille abil korraldas tolle aja kohta silmapaistvaid kontserte. J. F. de La Trobe suri Tartus 1845. a. Tema trükis avaldatud helitöödest oleks nimetada hulk laule klaveri saatel, „Stabat mater“ ja „Agnus Dei“ (Mendelssohni väljaandel), sonaat klaverile ja viiulile, 12 variatsiooni klaverile, 3 divertissementi, „7 kantsooni“, „50 väikest pala“ jne. Hulk Ph. E. Bachi tundmata töid ostis tema pärandist Berliini Kuninglik Raamatukogu. Vrdl. Wold. v. Bock, „Ein balt. Musiker J. F. La Trobe“ („Inland“, 1848), F. B. „J. F. La Trobe“ („Balt. Monatsschrift“, Bd. 58 u. 60, 1904/05).

uuendaja Nägeli<sup>1)</sup> õpilaseks. Ja nii juhtub vahel küll imelikke lugusid. Kas Nägeli omal ajal võis aimata, et tema kodumaal tehtud töö idudest seemneiva, kantud tuulest kaugele võõrale maale, saavutab sääl ilusamat vilja? — Õpetaja mõjust noormehele annab tunnistust täismehe elutöö; peagi selgub, mis vaimus ja mis laadi oli laulu- ja muusikaõpetus, mille noor Willberg sai Paides õpipoisiaastates: temast ei saanud mitte nagu vahest muidu juhtub täispuhutud ooperilaulja, vaid vaikne töömees, kes ennatsalgavalt teotseb rahva hulgas.

Aastal 1839 tuleb Willberg Põltsamaale tagasi, kus temal vanem vend on kooliõpetajaks. Selles koolis ta pühendub lauluõpetuse andmisele lastele, suureks abiks vennale, kes vaevalt tunneb noote ja kellele ta hakkab samuti muusikaõpetust andma. Pärast 1840. a. uut aastat asub Willberg tööle koolikooriga, ja kui vaevalt 2 kuud hiljem kohalik kirikuõpetaja Emil Hörschelmann külastab kooli, kuuleb ta oma suurimaks imestuseks ühehäälelise viisilaulmise asemel koraali „Mu elu Kristus ise“ ettekandmist neljal häälel. Imetus ning rõõm noore koolmeistriabilise seni kuulmata saavutuse üle lähendab mõlemaid mehi.

Nüüd algab nende kahe mehe koostöö sel teel, et Hörschelmann loob Willbergi koorile eesti vaimulikke laule, — esimesi eesti algupäraseid helitöid eesti sõnadele. 1841. a. jõululaupäeval kantakse esimest korda säärane teos ette Põltsamaa kirikus segakoori poolt, mille Willberg oli kohapääl ellu kutsunud oma koolikoori kõrval ja mille tüve esimestel aastatel moodustasidki päämiselt tema kõige vanemad kasvandikud. See koor sai peagi kuulsaks üle maa ja etendas suurt osa meie laululiikumises. Selle koori kunstilisele väljaarendamisele pühendas Willberg oma elutöö. Hörschelmanni asutanud oma koori: see oligi vist meeskoor, mis ümbruskonna koolmeistrite kaastegevusel ellu kutsuti Põltsamaal aastal 1843—45, ja mille edendamiseks Hörschelmann igatahes võttis huviga osa. Oma muusikalise tegevuse kõrval ei jätnud Hörschelmann oma kui hingekarjase elukutselisi kohustusi mitte hooletusse; koguni selle vastu on tal erilisi teeneid kooliasjanduse ja vaestehoolekande arendamise alal oma kihelkonnas, kus ta m. s. asutas vaestemajagi. Piibliuurimisele ta pühendus eluaeg erilise huviga. 1841. a. alates oli ta ka Tartu Õpetatud Eesti Seltsi liikmeks. Tema kodu kirjeldatakse meile tüübilise evangeelse maapastoraadina. Pärast oma esimese abikaasa Lina (sünd. Bosse) surma abiellus ta oma Põltsamaa viimastes aastates veel teist korda, nimelt Dorothea Sokolovsky'ga (mõlemad olid läti kirikuõpetajate tütreid). Kuid see teine abielu kestis ainult lühikest aega. Aastal 1853 võttis ta kutse vastu Peterburi Anna koguduse abiõpetaja kohale. Kuid tema nõrgapoolne tervis ei kannatanud säälsel karedat kliimat. 1854. a. märtsikuul ta külmetas kord tugevasti öisel väljasõidul haige juure, arenes välja gripp pikaldase palavikuga, lisaks tuli kõhunahapõletik ja 23. juunil 1854. a. tabas teda surm Pargolov'os Peterburi suvituseeslinnas.<sup>2)</sup>

1) Hans Georg Nägeli't (1773—1836), kes oli Šveitsi „rahvalaulu isa“ ja esimese meestelaulu seltsi asutaja (Zürichis 1810. a.), ja temast algatatud laululiikumise mõju iseloomustab dr. Fritz Gysi („Wege und Ziele der schweizerischen Musik“ ajakirjas „Musikblätter des Anbruch“, 1926, vihk 6) lühidalt ning tabavalt järgmiselt:

„... algab Šveitsis liikumine, mis erilise rõhuga kuulutab muusika kasvatavat mõju ja seetõttu otsustavalt puudutab rahvuslikku rahvaharidust. Jälgides Pestalozzi äratuse, võtab lauluisa Hans Georg Nägeli energiliselt kätte lauluõpetuse korraldamise koolides; rahvalaul lööb uuesti õitsema... Nägeli algatusel tähtsavad nüüd igalpool meestelaulu seltsid, mis aastakümneteks enda kätte kisuvad muusikaelu diktatuuri ja Šveitsi lauluasjanduse teevad poliitiliseks teguriks, mida ei tohi alla hinnata. Alles siit kohast tuleks alustada moodsa šveitsi muusika ajaloolist vaatlust. Sest eeskätt meestelaul virgutas kohalikke heliloojaid iseseisvale loominguks. Tee rahvuslikkusest üldkunstilisuseni...“ jne. Vastavate aja- ning nimemuudatustega võiks see tsitaat olla eestigi muusikaajaloo alguse kokkuvõtlikuks iseloomustuseks.

2) Materjalidest Emil Hörschelmanni eluloo kohta olgu mainitud järgmised:

Past. Sokolovsky: „Nekrolog Emil August Hörschelmann's“ (ajakirjas „Mitteilungen und Nachrichten für die evang. Geistlichkeit Russlands“, 9. köide, 1855, lk. 222—246, 295—312);

K. A. Hermann: „Emil August Hörschelmann“ („Laulu ja mänguleht“, 3. köide, 1. vihk, 1887);

Dr. Napiersky: „Beiträge zur Geschichte der Kirchen und Prediger in Livland“, 3. vihk, 1851, lk. 17;

Sama teos, jätkatud A. V. Keussleri poolt, 1877, lk. 85 j.;

Carl Maurach: „Eines livländischen Pastors Leben u. Streben, Schaffen und Arbeiten“, Leipzig 1896;

„Inland“, 1854, lk. 568;

„Album Academicum“, nr. 3031.



Hörschelmanni isikut iseloomustab tema järeletulija õpetaja Carl Maurach järgmiselt:

„Hörschelmann, kunstniku loomus kirikukuuces, eriti kõrgeandeline muusika alal, algupärane, eestlaste juures väga armastatud helilooja, sügavtundeline luuletaja, suurepärane eesti jutlustaja, säälijuures silmapaistev koolimees, kes kogu kihelkonnas koolid mitme astme võrra tõstnud; tegelikus elus naiivne nagu laps, kes ikka jälle valusalt üllatus, kui nägi end petetuna; kes oma kutsari, kes oli purujoomar ning kaeravaras, ülendas kupjaks, et autunde äratamisega teda parandada ja päästa, milline katse küll täielikult äpardus; kellelt lähem naaber varastas 12 noort õunapuud ja istutas nad sada sammu eemale oma aeda, olles kindel, et Hörschelmann neid ära ei tunne.“

\*

Hörschelmanni lauludest ilmus omal ajal trükkis kaks kogu: „Waimulikud laulud“ ja „Kuus väikest laulo“. Nad levinud omal ajal väga laialt, kuid juba mõni aastakümme hiljem nimetab dr. K. A. Hermann neid vihke kadununa. On K. A. Hermann ajalooliseks teeneks, et ta säilitas meile eesti heliloomingu mälestisi Põltsamaa ajajärgust, trükki andis 1885. a. päälkirja all „Põltsamaa endise õpetaja E. Hörschelmanni laulud“ 16 laulu segakoorile, päästes neid lõpulikust ununemisest ja kadumisest.

Selle väljaande eessõnas kirjutab K. A. Hermann järgmiselt:

Põltsamaa endine õpetaja E. Hörschelmann oli laulu ande poolest Sumalaft õnnistatud mees. Ilma et ta ialgi korralist õpetust komponeerimises oli saanud, on ta hulga õige ilusaid laulusid teinud. Muudugi ei võinud asjatundja salata, et neil lauludel häälte kokkuseadmises rohkesti vigasid oli, mis jüa maani parandamata olivad. Ülemaal kõnelnud wigasid olen püüdnud nii palju parandada kui võimalik oli, ilma et laulude iseloom selle juures vähenes.

Kuid käesolevaski Hermanni väljaandes on Hörschelmanni lauludel veel mõningaid asjaarmastaja töö jälgi, mis paiguti esinevad tähelepanemata jäänud eksimustena valju seade reeglite vastu: kui näit. dominantseptakordi septiim lahenemisel tõuseb, või kui laul lõpeb dominanthelitõus eelmärkide vastu (vrd. noodinäide nr. 8); viimaks pole muusikaline ortograafia mitte alati korrektne, nii näit. enkromaatilistes vahetustes modulatsioonide ja alteratsioonide puhul, mis tunnistab sellest, et kirjutamisel oli tegemist ainult kuuldu, teoreetiliselt aga mitte arusaadu fikseerimisega. On ainult tänuväärt, et K. A. Hermann neid asju, mis ainult kergendavad õiglast suhtumist Hörschelmanni saavutustele, jättis lihtsalt püsima, — või jäid nad temagi kui „asjatundja“ ees varju? Et Hermann ülalmainitud väidetes oma toimepandud paranduste kohta on suurel määral tegemist Hermanni tavalise kiitlemisega, seda võib kergesti kindlaks teha: Roigi (Roicks) õpetaja G. F. Rinne vanas laulukogus „32 Laulo“ (1869. a.) on nimelt ära trükitud terve hulk noid Hörschelmanni laule autorit nimetamata (ja igatahes nende algkujul). Võrdlus Hermanni väljaandega näitab ainult üksikuid, tähtsuseta muudatusi seades, kui välja arvata Hermann poolt koolmeisterliku pedantsusega ettevõetud mõningaid „parandusi“, mis tõendavad täielist mittearusaamist Hörschelmanni püüetest, nagu näit. järgmise koha parandus jõululauludest, kus Hermann arvatavasti nägi ainult „avatud oktaavi-paralleele“:

Hörschelmann:

K. A. Hermann:

The image shows a musical score with two systems of staves. The top system is the treble clef (melody) and the bottom system is the bass clef (bass line). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The notation for Hörschelmann's version is on the left, and K. A. Hermann's version is on the right. The two versions are compared side-by-side for the same musical phrase.

Muide jätkugu siinkohal tõendusest, et Hörschelmanni seade kahtlemata eksib valju seade reeglite vastu. Hörschelmann oli ju ainult asjaarmastaja.<sup>1)</sup> Ja nagu kõiki esimesi eesti heliloojaid, nii tohib tedagi muusika alal hinnata ainult asjaarmastajana. Alles siis, kui arvestada seda tõsiasi, võib täiesti õiglaselt hinnata Hörschelmanni (kui ka tema lähemate järglaste) loomingut; alles siis ilmneb siin uinuva muusikalise anni suurus, mis igasugu soodustavate eelduste puudumisest hoolimata kandis nii ilusat vilja.

Et Hörschelmanni lauludes peitub teatav „omapära“, seda tundis juba K. A. Hermann, ja seda on väidetud hiljemgi korduvalt. Olgu siinkohal muusikalise analüüsi najal katsutud lühidalt kujutada, milles seisab Hörschelmanni laulude muusikaline omapära ning eriline mõju.

Kui läbi lehitseda väike K. A. Hermann'i väljaantud vihik 16 Hörschelmanni lauluga ja kõigepäält silmas pidada laulude algusi, siis torkas peagi silma, et suurem osa laule algab sama-laadiliselt, nimelt kogu koori unisooniga (oktaavi kahendusega). Nõnda näit. kohe esimeses laulus,

Vägevasti, mitte väga ruttu.

Nr. 1. Psalm 24.

Nr. 1.

Je - hoo - va pä - ralt on see maa ja sel - le täi - us,

kus koor alustab viisi jõulise unisooniga, ja alles niisuguste sissejuhatavate fraaside kadentsis hääled äkki lahku minnes laienevad harmooniaks. Säärased markantsed algused mõjuvad kooris eriliselt hästi, ja Hörschelmann tarvitas neid tihti ja meeeldi. Sagedasti korratakse säärane unisoon-algus motiivilise vastusenagi:

Mitte väga pikalt, rõõmuga.

Nr. 3. Halleluja.

Nr. 2.

Hal - le - luu - ja, kii - da mu hing, Hal - le - luu - ja kii - da mu hing,

1) Hörschelmanni muusikaline haridus piirdus küll vist päämiselt klaverimänguga (võib olla ka vähese orelimänguga), selle kõrval omandas ta vist ka mõningaid teadmisi neljahäälisest koraalseadest ja harmoonia algeid. See on kõige tõenäolisem üksikute vasturääkivate teadete hulgas tema muusikalise eelhariduse kohta.

Viimaks kordub unisoon-motiiv sagedasti ka veel laulu kestes, — enamasti teisendites, nagu näit. jõululaulud, kus unisoon-algus

Tugevasti.

Nr. 10. Jõuluks.

Nr. 3.

Au ol-gu Ju-ma-la-le kõr-ges ja maa pääl ra - - - hu.

laulus eneses esineb muudetuna korduvalt, näit.:

Nr. 4.

Au ol-gu Ju-ma-la-le kõr-ges, Au ol-gu Ju-ma-la-le,

au ol-gu kõr-ges, Au ol-gu, au ol-gu, au ol-gu kõr-ges

Väga vähe leidub unisoon-lüli päris uue motiiviga laulu keskelgi, — vahest siis, kui meeleolu muutus sõnades võimaldab uue muusikalise jao algamist, nagu näit. järgmisel kohal laulust „Suureks reedeks“ (nr. 15):

Nr. 5.

Ja pääs - ta mind, ja pääs - ta mind! Ma loo-dan si - nu pää-le, päästa, mu

*p*

hing! Muud a-bi-meest ep o-le mul o-le-mas.

*p*

Ainult harva esineb unisoon veel laulu lõpul, jõulise lõpetuse rõhutamiseks (vrd. näide nr. 8).

Ülaltoodud näites ilmneb samal ajal veel teine unisoon-alguste (või -vahelülide) laad: nimelt viiakse motiiv unisoonis lõpuni välja, siis aga korratakse seda täielikult harmoniseerituna. Sellejuures saavutatakse veel teinegi tagajärg, sel teel, et motiiv esineb esimesel korral jõulises forte's, kordumisel aga tasases piano's, nagu kauge kajastusena. Sääraseid motiivkordumisi kaja taoliselt leidub näit. kohe sama laulu alul:

Nr. 6.

*f* *pp* *mf*

Mu Ju - - - mal! Mu Ju - - - mall miks sa mind ma-ha jät-nud?

*f* *pp* *mf*

*p* *pp*

Kuu-le mu oi-ga-mi-si ja pääs - - ta mind!

*p* *pp*

Kordumine toimub emb-kumb kas samal heliastmel või madalamal, kuna langemise abil helivarjundiliselt paremini väljendub laulu vaibumine. Neid kajalaadilisi motiivkordumisi tarvitab Hörschmann meeleldi ja sagedasti oma lauludes kaunistava vahendina.

Motiivkordumised on üldse väga iseloomulikud Hörschmanni kirjutusviisile. Kui pilku heita tema laulude ehitusele, siis võib tähele panna, et neis leidub harva mõnda pikemat, edasi arenevat viisitervikut, vaid et nad enamasti üles ehitatud sel viisil, et üht või mitu säärast lühikest, ümmargust motiivi korratakse sagedasti ja mitmel kujul. See motiivide käsitus (lihtsate kajataoliste kordumiste kõrval) sünnib kahel teel: emb-kumb kas motiiv „varieeritakse“, s. t. arendatakse

alatas muudetuna (nagu näites 3—4) või jällegi „sekventseeritakse“, s. t. korratakse alatas muutmatul kujul tõusvas või alanevas suunas (vrd. ka viimast näidet säärase lühikese kahekordse sekventsina).

Edasi moodustavad eriti sekventsids iseloomuliku stiiliomapära Hörschelmanni lauludes. Sääraseid iseendast muutumatuna püsiva motiivi katkestamatuid ahelliigitusi, nagu näit.

(Sopran ja tenor soolo.)

Nr. 7.

Küll Is-sand te-da kait - - seb, küll Is-sand te-da kait - - seb, küll

Is-sand te-da kait - - seb, küll Is-sand te-da kait - seb.

leidub mitmesugustes pikkustes: motiivi kahe- või kolmekordsest kuni kuue- või kaheksakordse kordamiseni, — sagedasti ka ühenduses kajaefektidega. Tavaliselt tarvitatakse alanevaid sekventse kurbade, kaebavate sõnade jaoks, tõusvaid jällegi rõõmsate, hõiskavate jaoks, ja nii on sekventsids viimasel juhul aegaegse tõusu väljenduseks. Terved lauluosad koosnevad Hörschelmanni juures tihti ainult ainsa motiivi sekventseerimisest. Säärase laialt arendatud sekventsina näitena (ühes lihtsa kaja-taolise motiivikordumisega) olgu esitatud 24. psalmi lõpuosa :

Nr. 8.

See on Je - hoo-va suurest väest, see on Je - hoo-va suurest väest, see on Je - hoo-va

suurest väest, see on Je - hoo-va suurest väest, see on Je - hoo-va suurest väest, see on Je -

hoo-va suurest väest, see on Je - hoo-va suurest väest, see on see Is-sand Seeba - ot!

Olgu veel tähendatud, et pikemad sekventsids ühendavad motiivikordumistega alalist samade sõnadegi kordumist. Säärases sekventsisis, sama viisilise ja sõnalise käände alalises kordamises peitub teatav monotoonsus, millist tihti tarvitas vana kirikumuusika enda omapärase mõju saavutamiseks (tuletatagu meele kas või ainult n. n. „litaaniaid“). Juba sagedase sekventseerimise abil andes oma lauludele vaimulikkude iseloomu, taotleb Hörschelmann seda veel suuremal määral n. n. „psalmodeerimise“ teel, mida evangeelne kirikumuusika tarvitab liturgikas.

Psalmoodias on see tekstdeklamatsiooni teatav muusikaline monotoonsus, mis sünnib pidulike-pateetilise kõnelemise üleminekul laulmiseks: psalmoodia iseloomulikuks tunnuseks on kõigepäält ühe tekstfraasi äralaulmine süllaabilises deklamatsioonis (retsitatiivikujuliselt) ühel toonil („retsitatsioontoonil“). Hääle langus või tõus järgneb alles lause lõpul sama-aegse tempo aeglasemaks muutumisega. Sageli leidub ka juba takti alul hääle tõusu nagu eeltaktina. Selles põhikujus tarvitab Hörschelmann psalmodeerimist, kuna ta ainult imekspandaval viisil muidu häämeelega tarvitatud melismest<sup>1)</sup> sarnaste fraaside lõppkadentsis loobub.

Ühe psalmodeeriva koha kohtasime juba ennemalt ühe endise näite (vrd. näide nr. 6) juures, ja nimelt „Suurereede-laulu“ alul, kus psalmodeerivalt deklameeritud kaebemotiiv läbib sekventsides laulu, mis kannab litaania iseloomu. Millisel osaval ja kunstilisel viisil Hörschelmann oma lauludes psalmoodiat kasutab, võime nüüd üksikute näidete varal jälgida.

Mõnikord algab laul kohe psalmodeeriva tekstdeklamatsiooniga ja seotakse selle ühel toonil retsiteerimisega sama-aegselt mõjukalt unisooniga.

Parajalt. „Kristuse tulemiseks“.

Nr. 9.

Kii-de - tud ol - gu Is - sand!

1) Melisma = mitmed, kuid ühel tekstisilbil lauldavad noodid; ornamentaalne kaunistus.

Ühe laulu kestel mõjub psalmoodia sageli väga väljendusrikkalt ühenduses vastava tekstikohaga, nagu näit. 24. psalmis selles värsis, mis algab ootamatult pateetilis-käskiva hüüdega:

Nr. 10.

Tei-e, vä-ra-vad, tõst-ke pe-ad ü - les ja tei-e, i - ga-ve-sed uk-sed,

Seega peletatakse, nagu ilmneb näitest, psalmoodia meloodiliselt-monotoonne mõju moduleerivate pööretega kadentsis (lõpul); ja liiga pikal fraasil on keskel vahelduseks ühetoonilises retsiteerimises mingisugune poollõpp. Seesugune lõpp muudab ka sageli retsitatsioontooni asendit, nagu ilmneb kas või järgmises näites,

Rutemalt. „Päevad ja nädalad“.

Nr. 11.

Tu-hat aas-tat on te-ma ees kui ei - la-ne päev, mis mööda läi-nud,

kus retsitatsioontoon e sopranis, fraasi teisel poolel a-ks tõuseb, kuna alto veel e-l edasi retsiteerib. Sageli laiendatakse säärast löiget psalmodeerivas fraasis täieliku lõhestamiseni kahte jakku, nii et sääljuures kujuneb mingisugune psalmoodia motiiviline vastamine mingisugusel teisel astmel:

Mitte ruttu. „Psalm 118“.

Nr. 12.

Kit-si-ku-sest o-len ma Je-hoo-vat ap-pi hüüd-nud, kit - si-ku-sest

o-len ma Je - hoo-vat ap-pi hüüd-nud,

Samal ajal selgub sellest näitest ka ikka vabamaks muutuv psalmoodia käsitletu, kusjuures loobutakse alaliselt samal kõrgusel püsivast retsitatsiooni kramplikust kinnipidamisest deklameerimisele tuleva fraasi kasuks, teda kergelt meloodiliselt elustades; see sünnib aga nii osavalt, et sääljuures veel täielikult säilitatakse psalmoodia iseloom — ülaltoodud näites kahe hääle seismajäämisel ühel ja samal toonil. Seeläbi tekib psalmoodia kõrval rütmiliselt kaasakloppiv orelipunkt saatehääldes.

Seesugune permanentne deklamaatoriline kloppimisrütmika esineb kohati Hörschelmanni mõnede tema laulude teise iseloomulise omapärana. Kohal, nagu järgnev,

Nr. 13.

Sest sinust peab mul tu-le-ma mu rah-va kar-ja - ne.

võib veel näha teatavat retsiteerivat psalmodeerimist, mis seotud astmeliselt tõusva, resp. langeva sekventseerimisega välishääldes.<sup>1)</sup>

Suuremalt osalt kujuneb aga seesugune kloppimisrütmika paljaks monotoonseks saatekloppimiseks, kas juurelisatud meloodilise poogna pääl või all,

Nr. 14.

Sest si-nust peab mul tu-le-ma mu rah-va kar-ja - ne.  
ta lau-su sõ-na, kae-ba-gi, kõik kan-na-tab hää mee-le-ga

1) Psalmodeeriva deklamatsiooni ja motiiviliste sekventsides ühendus esineb Hörschelmanni väga sagedasti (vaata näide nr. 6.)



nagu ka mõlema välishääle samaaegsel liikumisel (näide 13) või ülemise hääle liikumisel tenoriga (näide 12). Seesugused kohad, nagu nägime ülalmainitud näites, võivad olla õigustatud instrumentaalmuusikas — vokaalmuusikas mõjuvad nad vaevalt enam rahuldavalt: meie võime neid vaadelda koorilausele omase mittekohase instrumentaalse kirjutamisviisi vesivõsudega. Üldiselt piirdub Hörschelmann kloppimisrütmes ka ainult lühidate, enesesse lõppevate motiividega, missuguseid siis parema mõjuga sekventseeritakse.

Kogu see kloppimisrütme tehnika põhjeneb psalmoodia olemusel: toonikordamise moment jääb siinjuures iseloomulikuks. Sääljuures avaneb võimalus: asendada säärane kaasakloppiv toonikordamine tooni paigalejätmisega. Ülejäänud häälte rütmiline kaasalöömine retsitatsioonihäälega oli senistes näidetes tingitud teksti kaasadeklameerimise sundusega. Selle tarve äralangemine annab mitmekesiseid võimalusi uues tekstikujundamises, milledest Hörschelmann kasutab oluliselt järgmisi:

1) teksti antitsipatsioon (teksti osa ette paigutamine), sündmustik, mille juures

a) üks ehk kaks häält alustavad üht tekstikohta, kuna ülejäänud hääled alles hiljemini sisse astuvad, nagu püüdes järele jõuda nendele häälele, mis tekstis ette jõudnud; — mis neile

b) pikemate fraaside juures suuremalt osalt ka õnnestub, kuna hääled, mis alustanud, niikaua oodates mõnele tekstisilbile peatuma jäävad, kuna neile järele jõutud — ja siis fraas koos kõigi häältega lõpule lauldakse.

2. Teksti lühendamise ja teksti kahekordistamine, tegevus —, mille juures

a) ühes või kahes hääles teksti lühendatakse väljajätmisega või tuuakse ainult üks iseloomustav sõna tekstist, mida teised hääled täielikult laulavad; — mis läbi esimestel häätel võimalus on pikemates noodiväartustes sel alal püsima jääda. Ja kui

b) sama ka seega saavutatakse, et üks hääle teksti samuti täielikult laulab, ülejäänud aga samal ajal sama teksti kaks korda ette kannavad.

Ning viimaks

3. teksti jaotus (resp.-kordamine), mida Hörschelmann siin sel viisil tarvitab, et kaks häälegruppi (mõlemad ülemised nais- ja sügavamad meeshääled) lauldavaid teksti sõnu

a) jagavad, resp.

b) kordavad

ja mõlemad alumised hääled niikaua viimsele silbile püsima jäävad, kuni ülemistes hääletes tekstisõnad vastatud, resp. korratud on.

Seda vokaalkoha jagunemisviisi kahte gruppi (topeltkoorilisus) tarvitab Hörschelmann temale omase vastukaja-mõjutustena, kusjuures tekstilised ja motiivilised vastused nende spetsiifilises vastukaja-mõjutuses välja kooritakse ja kinni peetakse. Tema antitsipatsioonidki kannavad sageli säärast vastukaja-iseloomu. Seesugust peab loomulikult ettekandel vastavate dünaamiliste differentseerumiste läbi esile toodama ja välja töötama, kusjuures võiks saavutada suurepäraseid tagajärgi.

Mis nüüd puutub pidevate toonide tarvitamisse ja jaotamisse neljahääles lauses, siis on siin mitmekesiseid grupeerimisvõimalusi; neist kasutab Hörschelmann päämiselt seesuguseid, mis vokaallauses hääleliselt kõige paremini mõjuvad, ja mis siin on loetletud nende tarvitamise sageduse järjekorras:

Pidev toon asetseb

I. a) bassis, kolme ülemise hääle liikudes, või

b) ühel ajal bassis ja tenoris, mõlema ülemise hääle liikudes

c) välimistes hääletes (bassis ja sopranis) mõlema keskhääle liikudes;

II. a) sopranis, kolme alumise hääle liikudes;

b) sopranis ja ühes mõlemas keskhäälest (tenoris või aldis) mõlema ülejäänud hääle liikudes;

III. a) ühes keskhääles üksinda, ülejäänud häälte liikudes;

b) mõlemas keskhääles sama-aegselt välimistehäälte liikudes;

— viimane esineb veel õige harva. Muud kombinatsioonid pääle loetletute (nagu näiteks seisak kolmes hääles, ühe ülejäänu edasi liikudes) tuleb lugeda erandjuhtumeiks.

Kõik ülalloetletud juhtumid ei esine aga mitte ainult üksikult, vaid reastatakse sageli takt taktilt kirjus vahelduses. Näitena sarnasest kohast olgu mainitud tuntud uueaastalaulu „Päevad ja nädalad“ keskmine osa, kus üheltpoolt pidevtoonide grupeerings kui ka teiselpoolt samaaegses tekstikäsitelus olemas on pea kõik ülalloetletud liigid, mille illustreerimisest iseloomustavate üksiknäidetega ruumi säilitamise ja artikli üldülevaatlikkuse põhjusel loobuti.

Nr. 15.

mf Ju-mal  
hak-ka - vad, lõ - pe - vad, närt-si - vad, närt-si-vad!  
mf  
närt-si - vad,

ük f si mf  
Ju-mal ük-si jääb ik-ka ja i - - ga-vest', ta jääb i - - ga-vest', Ju-mal  
f mf f  
i - ga-vest', i - - - - ga - - - vest',

f mf  
Ju-mal ük - - si, Ju - mal ük-si jääb ik-ka ja i - - ga-vest', Ju-mal  
mf  
ük - - - - si, jah, mf  
Ju - - - - mal ük - - -

ik-ka ja i - - ga-vest', ik-ka ja i - - ga-vest.

ük-si jääb i - - - - ga - - vest', Ju-mal ük-si jääb i - - - - - ga-vest'.  
i - - - - ga - - - vest'.

si jääb ik - - - ka ja i - - - - ga - - - vest'.

Erakordne vabadus lauses ja häälejuhtimises on siin juba olemas; igatahes leidub säärast edenenud tehnikat teksti ja üksikhäälte käsitlemisel Hörschelmanni alles tema hilisemates lauludes, mis langevad 50-date aastate algusesse, — 40-dais aastais puuduvad veel pidevtoonid ja vaba teksti käsitus. Seda kahetsemisväärsem on tema võrdlemisi varane surm, sest et Hörschelmanni alatud teel kindlasti veel suuremaid tagajärgi oleks saavutanud.

Üldse näitavad Hörschelmanni laulud, kronoloogilises järjekorras vaadeldud, pidevat järjekindlat kompositsioonitehnilist edusammu, mis avaldub ühelt poolt iga üksiku stiili maneeeri ikka selgemas väljatöötamises, nagu teiselt poolt nende ikka sagedamas samaaegses sidumises teineteisega. Viimane saab eriti silmapaistvaks: olgu meeletuletatud, kui sageli juba varem näidetes üks stilistiline erinevus ühe teisega resp. paljudega samaaegselt seoti; veel tugevam tendents selleks töömeetodiks ilmneb viimaste eluaastate lauludes eriti selgelt. On arusaadav, et seega ka eriti prägnantne isikliku omapära mõjutus saavutatakse. Mitmetliiki pidevtoonide ühenduse demonstreerimiseks äsja tsiteeritud laulus „Päevad ja nädalad“ (viimases meile 1853. aastast säilinud laulus) leidub alul ka pea kõigi varem loetletud stiilimaneeride samaaegne liitmine:

Kindlaste.

Nr. 16.

*p* c - r - e - s - c. *mf* c - r -

Päe-vad ja nä - da-lad tu - le-vad, läh - e - vad, aas - ta - teks ko - gu - vad,

*p* c - r - e - s - c. *mf* c - r -

Päe - - - - vad läh - - - - vad,

e - s - c. *f*

õit - se - vad, närt - si - vad. Päe - vad ja nä - da - lad tu - le - vad, läh - e - vad,

e - s - c. *f* Päe - - - - vad läh - - - - vad,

väikene unisooni algus, ühe ainsa lühikese motiivi (kordamisega) sekventseerimine, psalmodeeriv tekstdeklamatsioon, ühenduses permanentse kloppimisrütmi kaga, lõppeks samaaegne pidevtoonide tarvitamine. Siin, ses lühikeses kohas on koondatud pea kõik stiilierinevused, mis senini üksikult ja üksikasjalisemalt kõne alla tulnud. Seepärast on seletatav, miks just see laul peetakse iseloomustavaimaks ja parimaks Hörschelmanni lauludest; päälegi kus see markantne algus, tema aegamööda, süngelt ja halastamatult ülespaisuvas sekventsisis („Nii koputab saatuse värvale“) tekstile sügavalt vapustava tähenduse annab. Nagu meeleheide peatumatult edasisammuva saatuse halastamatuse ees, nagu kaebe kõige maise kaduvusest, nagu lähedane surmaaimdus käib läbi selle viimase laulu, Hörschelmanni luigelaulu.

\*

Oleme juba kõnelnud kõige silmapaistvamatest stiilitunnuseist Hörschelmannil. Mitte vähema tähtsusega pole komponisti omapära määritlemisel sääraste positiivsete tegurite kõrval kindlaks teha selle vastand, ja nimelt teatavate kompositsioontehniliste võtete puudumine, missugused harilikult teistes sama liigi ja aja töödes tarvitusel on. Ühenduses sellega olgu siis mõnda mainitud, mille puudumine Hörschelmanni lauludes neile annab erilise omapära teiste kiriklikkude vokaalteostega võrreldes.

Esimesena olgu ära märgitud igasuguse imiteeriva resp. kontrapunktilise töö puudumine. See on seda iseäralikum laulude motiivilisel ülesehitusel: motiivkordumisi käsitletakse eranditult lihtsaina kogu koormassilt toodud paljaste kordumistena, äärmisel juhul seotud ainult vastukaja-mõjuga, kunagi aga mitte väiksemagi temaatilise imitatsiooni kavatsusega. Ka sääl, kus koor jaguneb kahte ossa, (nagu küsimiseks ja vastamiseks) on tegu ainult puht responsooriliselega seespool teksti, millega ka kunagi ei seota vähematki imitatsiooni taotlevat sihti seespool muusikalise motiivi ülesehitust. Näib nagu oleks Hörschelmannile täiesti tundmatuks jäänud kontrapunktilise kirjaviisi põhimõte. Seda tarvilikum on seda kinni naelutada, sest et ta laulud üldiselt evangeelilise mõtete stiili näitavad, millises kompositsiooniliigis valitseb teatav tendents kontrapunktilise-imateeriva töö poole (päämiselt teineteisele järgnevate häälte sisseastumiste kohtadel) koraalis.

Edasi annab end tunda melismaatika puudulikkus. Kuna tavaliselt kiriklikud vokaalteosed, mis baseeruvad sageli ainult lühikesel tekstikohal, seda mitte ainult tihti ei korda, et seal läbi pikemat muusikapala saavutada, vaid ka pikemaid muusika partiisid mõnede lühikeste tekstisõnade kohal toovad, nii et tihti laialdased koloratuurlaadilised melismaatilised kujundid moodustuvad — ei tunne Hörschelmann viimast üldse mitte. Tema laulud baseeruvad tihti ainult ainsal lühikesel piiblilausel, kusjuures viimane ikka ainult korratakse. Melismaatilistest ühenditest kasutab Hörschelmann ainult evangeelilise koraalistiili omi: kaks nooti ühele tekstisilbile, kusjuures teine läbikäiv, harvemini vahelduv noot võib olla. Neli nooti ühele tekstisilbile on väljavõttena äärmine, mida Hörschelmann oma melismidest lubab.

Hal - le - luu - - - - - ja !

Nr. 17.

Hal - le - luu - - - - - ja !

Nii kerkib silmapaistvalt esile tendents valjuks süllaabiliseks teksti käsitleks ta lauludes.

Lõppeks veel mõned üldised kokkuvõtlikud märkused.

Hörschelmanni meloodika põhialuseks on diatooniline heliredel või kolmkõla toonid.

Meloodiate rütmilisel kujundamisel tarvitatakse silmatorkavalt ainult neli neljandikku taktimõõtu ( $\frac{4}{4}$ ). See annab lauludele stabiilse, liikumata-kindla ilme.  $\frac{3}{4}$  takti temale omase sulava liikuvusega tarvitatakse ainult üks kord, laulu „Päevad ja nädalad“ algosas — vististi küll seks, et seeläbi ka toonmaaliliselt edasikestva liikumise tunnet anda. Näib, et Hörschelmanni täiesti selge oli kahe- ja kolmeosaliste taktiliikide seesmine olemusvahe.

Hörschelmanni harmoonika on (võrreldes mõne hilisema järeltulijaga) võrdlemisi rikas modulatsioonilistest üleminekutest. Mingeid eelistatud, sagedamini tarvitatavaid skeeme ei saa seejuures kindlaks teha, — need on ainult igakordsele üksikjuhule eraldatud, puht kuulmisega leitud kujundid, mis hoiduvad igasugusest teadlikust schabloonitsemisest laulude loomisel.

Meloodilise liini väljatärtsimised ja -sekstimid on harmooniliste abinõudena tema poolt väga armastatud ja esinevad kõige päält orelpunkti sarnasel mõlema hääle seisma jäämisel.

Lausetehnikas leiduvad (nagu juba üksikasjaliselt näidatud) suurimad vastolud ühendatult: neljahäälse, isorütmilise meloodia harmoniseeringu homofoonilisest kirjaviisist kõige vabama häälejuhtimise kohtadeni, kus iga üksik hääle iseseisvat käsitlust leiab. Alumised hääled jäetakse tihti orelpunktina seisma, käsitletakse sellevastu aga kohati jällegi õige vabalt.

Laulude formaalne liigitelu on õige mitmekesine, põhjapanevaks jäävad kahe- ja kolmeosalised lauluvormid, viimane mitte ainult tema schabloonis A-B-A, vaid mitmesuguseis vabama kombinatsioones, näiteks: A-B-B<sup>1</sup>, A-A<sup>1</sup>-B, A-B-C. Edasi leiame ka neljaosalisi liigitusi ühe nende kolme osa kordamise läbi (A-A-B-C, A-B-A-C, jne.)

Mis puutub tekstikäsitellu, peab ära märkima kõige päält tekstfraaside suurepärasest deklamatsiooni meloodia loomisel, mis sellel saksa pastoril märksa parem on, kui mõnel hilisemal eestikeelse emakeelega vokaalkomponistil. Motiivid leiutatakse sageli otseselt loomulikust sõnade deklamatsioonrütmikast. See nähtus kergendab vastuvaidlemata kindlaks teha, et laulud olid kindlasti loodud eestikeelsetele originaaltekstidele, sest et mõnda biiblikohta vastavais saksakeelseis Lutheri tekstides sugugi alla asetada ei saa meloodiaile ilma oluliste muudatusteta (vrld. näit. näide 6). Seega pole need mitte alul saksa keeles komponeeritud, vaid pärast alles eestikeelsete teksti tõlgetega varustatud laulud.<sup>1)</sup> — Sisujärele on need päämiselt jõululaulud, teisel kohal seisavad psalmikatkendid (seega tüübilised motetitekstid), viimaks kannatusaja laulud, tänu- ja kiituse-laulud jne. Sedamööda kui tekstid pole piiblist võetud, on Hörschelmann ühel hoobil ka nende looja. Näiteid tema luuletaja-talendist on samuti säilinud.

Tema laulude stiil seisab (nagu juba tähendatud) evangeeliliste motettide stiilile kõige lähemal. Sääljuures on aga ta laulud erakordselt lühikesed (iga lauluosa keskmiselt ainult 16—24 takti pikk). Selles kontsentratsioonis lühiduse suunas peitub tema päämõju.

Sääl kõrval on Hörschelmann ka mõned tüübilised koraalid loonud, milledest ta „Surma laul“ üks ilusamaid tohiks olla, ka selle stiilikuju täielikku valdamist näidates.

Õige pikalt, koraali moodi.

Nr. 18.

1. Nüüd o - le - me kõik lei - na - mas, meil sil - mad va - lu - - pi - sa - ras, meid  
2. See on ta suur ja vä - gev nõu, mis ü - le mei - e a - ru jõu, et

1) Välja võetud mõned kõige vanemad laulud a. 1838—40, mis Hörschelmann veel oma emakeeles saksa tekstide kohal loonud. Tõuke komponeerimiseks eesti keeles sai Hörschelmann küll vististi alles Villbergi kooriasutamise läbi.

Ju - mal tul-nud kat-su - ma, ja sur-ma - ga on o - ma - se meilt võt-nud ta.  
 pa - neb vä - sin'd rän - da - ja ta ui - nu - ma, siis üks - kord te - da hüü - ab ta.

Kas Hörschelmann ka ilmalikke koorilaule komponeerinud, on teadmata. Igatahes olevat ta Põltsamaal „saksa rahvalaulu erilise hoole alla võtnud“ (Dörptsche Zeitung a. 1866, nr. 231 sõnumi järele). Kuus kõige populaarsemat rahvalaulu on ta seks otstarbeks eestikeelse tekstiga varustanud ja 1847. a. anonüümselt välja annud päälkirja all „Mõnned armsad laulud vagma süddame romustamiseks ühe ehk kolme healega laulda“. 1862 järgnes veel teine väljaanne sellest lauluvihust, mis tunnistust võiks anda viimase levingust ja populaarsusest tol ajal, mis aga igatahes meie rahvalaulu omapärale kasu ei toonud.

Mõned Hörschelmanni soololaulud on säilinud (laulud klaveri saatel) Riia linnaraamatukogus. Need väikesed laulud on õige värvi- ja eluvaesed, nõrgad ja mittemidagi ütlevad. Vaevalt tunned siin meistrit ja on ilmne, et ta anne ja võime eranditult vaimuliku koorilaulu alal on peitunud.

Siin on Hörschelmann meie kodumaal jäänud ületamatuks. Tema stiili on paljud järglased kopeerinud (K. A. Hermann, Fr. Brenner, Fr. Hollmann, G. F. Rinne j. t.), ilma et need tema tasapinnani tõusnud, rääkimata ületamisest. Nii on eestikeelse vaimuliku laululoomingu alged ühel ajal ka ta haripunkt. Tõsiasiast, et Hörschelmanni laulud paljusid hilisemaid vaimulikke vokaalkomponiste mõjutanud, selgub kõige paremini tema laulude sügav väärtus ja kunstipärane sisu. Kõige lihtsamate abinõudega on ta väljendusjõu suhtes saavutanud määratu palju. Selles muusikaliste vahendite piiramises ühenduses samaaegse äärmise kunstilise mõjutusega peitub Hörschelmanni meisterlikkus. Selles on tema muusika ürgjõud.

On imestustäratav, et Hörschelmann nii lühikese ajaga täiesti on unustatud. Isegi esimesed laulupeod ei toonud midagi tema esimestest eestikeelseist kompositsioonest. Alles päale dr. K. A. Hermann poolt 16 laulu väljaandmisega algatatud „Hörschelmann-Renaissance'i“, mis meistrit jälle meele tuletas, leiame ühe tema laulu „Päevad ja nädalad“ 5. üldlaulupeo kavas. Seda laulu lauldi pärast seda tihti ja on ainuke tänapäeval veel tuntud. Ilma K. A. Hermann teota oleks vist mälestus Hörschelmannist ja ta laulude olemasolust vististi täiesti kadunud. Siin tekib tahtmatult küsimus: kuipalju kallist vara meie vokaalmuusika alguspäevilt on juba unustusse vajunud?

Küsimust, kas Hörschelmanni laulud tänapäev veel eluvõimelised oleksid, peab kahtlemata jaatama. Eriti kirikule ja jumalateenistuse tarveteks oleks need laulud, mis oma lihtsuses ja sügavusulises ilmes peaksid väärima kõrvutamist koraaliga. Maakirik on siiani igoneerinud kõike meie enese vaimuliku vokaalloomingu väärtuslike varasid, mille olemasolu laiemale publikule isegi täiesti tundmatuks jäänud. Võib olla muutuvad kunagi ajad — seda võimalust ei saa mitte otse eitada. Kuni jätkub veel meelt lihtsa ja siiski nii vägeva koraali mõistmiseks, ei suudeta vististi külmaks jääda Hörschelmanni lihtsate laulude sügav-kunstilisele mõjule.

# EESTI RAHVALAULUD 17-da SAJANDI ALUL.

Valter Graf, Viin.

(Järg).

Ühendus, millesse F. Menius paigutab oma arutlusi kaasaegsest eesti rahvalaulust, näib küll veidi julge ja ebatõenäoline olevat. Kuid olgu meele tuletatud, et veel möödunud sajandi lõpu-pooltel K. A. Hermann oma uurimuses „Über die estnischen Volksweisen“ (Verh. d. gel. Estn. Ges. zu Dorpat, 1891) viib eesti rahvalaulud põhjalikku ühendusse egiptuse ja siis vana kreeka rahvalauluga, milleks temale põhjust andis mõne laulunäite juures ilmsiks tulev sarnasus (mis on eriti üllatav ühe laulu juures). Sääraste sarnasuste seletamiseks tuleks küll enne, kui oletada laenu või pärandust ajalt ning ruumilt nii väga lahutatud rahvakultuuride vahel, arvestada sarnaseid astmeid kummagi arenemiskäigus. Ja säärase oletuse vastu ei kõnele üksikasjalisemgi kokkulang üksikute laulunäidete juures, kuna just algelisemal arenemisastmel, nagu seda on kõne all olevgi, on kasutada vaid väike helivara, mis, kõnelemata muist hingeelulisist ja arenemislolisist tegureist, pakub juba iseendast vähe kombineerimisvõimalusi ning seega täielikult õigustab vaid juhusliku sarnasuse oletamist.

Olgu kuidas tahes, käesoleval juhul võlgname just F. Meniuse hüpoteetilisele järeldusele mõne õige huvitava teate eesti rahvalaulust seitsmeteistkümnenda sajandi alul, eriti tema muusikalisest kujust.

Rahvateaduslikust küljest — sellega tahame alustada oma arutlust — mainib Menius kõigepäält pruuki, mille ta iseloomustab mõistega „ingeminare“. F. Meniuse lühikeste andmete põhjal me küll ei suuda väita, et siin on kindlasti mõeldud see või see pruuk, aga tahaksime ikkagi ära märkida, et siin võiks olla tegemist pruugiga, mis oleks vahest sarnane „lallotamisele“, kui mitte koguni selle varasem kuju (Vrd. Neus, Estnische Volkslieder, lk. 74: „Kui tüdrukud on teel läbi võsastiku ja metsa, nad peavad tugeva häälega sama heli võimalikult pikalt. Seda nimetatakse ‚lallotamiseks‘, ja see on täieline vastand mägismail tuntud huilgamisele.“)

Edasi saame teada kombest, tervitada külalisi lauluga. F. Menius nimetab seda kommet õige üldisena, mida meie küll oleviku või lähema mineviku kohta väita ei saa. Igatahes ei ole aga see komme veel kustunud, võime osutada konkreetsele näitele, mille esitab meile Neus oma teoses „Estnische Volkslieder“ (2. köide, lk. 191):

„Kui Kreutzwald oma 1849. a. suvel teadusliku eesmärgiga ettevõetud teekonnal Pihkva kubermangu eestlaste juure külastas reisiseltsilise saatel muu seas Vaksorovi küla, siis ei võetud neid mitte üksi suure lahkusega vastu, vaid ärasõidul lauldi nende auks järgmine improviseeritud laul. Neiu laulis ühe rea ette, mis lõppes mitmekordse leeloga, koor kordas!“

Enam rõhku kui rahvateaduslikule küljele paneb F. Menius — rõõmuks meile — lauluviiside kujule ja ettekandele. Tema andmed viimase kohta näivad meile esialgu õige tuttavaina: „Nad tarvitavad nii üksik- kui ühislaulus vaid üht häält, ja nimelt nõnda, et üks on eellauljaks ning alustab laulu, millele järgnevad ühe või teise vaheaja järele mõned vähesed sama viisiga.“ Nii siis pole mitmehäälelisust koori laulus (muidugi silmas pidades alljärgnevat!), vaid vaheldumine koori ja eellaulja vahel. Mõlemad tunnused on runomeloodiate laulmises säilinud tänini. Olgu lubatud lühike tähendus koori ning eellaulja vaheldumise kohta. Seda nähet seletatakse harilikult sel teel, et kooriosa vahelepõimumine pidi võimaldama eellauljale vaheaegu puhkamiseks ja valmistumiseks, nii et säärast vaheldumist oleks loonud puht tegelik tarvidus. Et säärane seletus on võimalik, vähemalt kaasamõjuva tegurina, me ei taha eitada; kuid võib paista teataval määral tõenäolisena, et see vastu-sead juurdub juba paganluses ja vastab preestri (või šamaani) ja koguduse vahekorrale. (Vrd. näiteks

paganluse ajajärgu kirjeldusi 16. sajandist, nagu Meneciuse kiri G. Sabinusele, *Script. rer. Liv.*, 2. köide, lk. 389, või alljärgnev koht Augustinus Eucaediuse 1564. a. ilmunud teosest „*Aulaeum Dunaidum*“ 140. reast alates:

„Ast alij, quorum rebus mens apta gerendis  
Estiones duri, peperit quos Scandia mater,  
Scandia multorum genetrix foecunda nepotum:  
Bellum exercebant pelago, laetique ruebant  
conuulsum remis postrisquam sese abtulit amens,  
Siue errore viae, seu tempestatibus aetus.  
Sic igitur scissam studia in contraria gentem  
Vana superstitio, verique ignara Tonantis,  
Infecit, mentemque atra caligine pressit.  
Dij quales habitus Dium, Dij qualia monstra  
Intersunt operi Nymphae, statuuntque videnda  
Vurschaites Dium interpretes, coelique sacerdos  
In luco syluis et religione parentum  
Horrendo: sacras caprum mactabat ad aras  
Pergrubio, coeli tempestatumque potenti  
Illum omnes circa matres, omnisque iuventus  
Astabat moesta, ao pectus percussa dolore  
Tum miseri ad cantus incensa altaria circum  
Arbuteis adsunt velati tempora ramis:  
Atque suo peragunt Diuo praeconia laudum.  
Salve vere Poli rector, qui legibus orbem . . .“

Vrd. *Script. rer. Liv.*, 2. köide, lk. 403. Jääb küll küsimus, mil määral tohime tarvitada eeltoodud kohta, kuid selle ülesandeks oli ainult illustreerida, ja tema äralangemine vaevalt muudaks kõne all oleva vahelduse ülalmainitud seletuse võimalust).

Kuid loeme edasi! „Suurem osa laulab kaasa hoolimata sõnade tähendusest ainsal kestvalt peetud helil — sekundis, kvardis, sekstis, oktaavis või tertsis, kvindis jne. —, sedaviisi nagu saksa talupojad alustavad oma torupilli puhumist“.

Et runomeloodiate kooriosa võidi vahel kujundada lihtsamal viisil mitme häälelisenagi, on ju teada. Launis (nimetatud teoses, lk. XIII) kõneleb selle kohta järgmiselt: „Kooriosa on kas ühe- või mitme-hääleline vastavalt lauljate arvule ja nende võimele leida saatvaid hääli. Enamasti ta koosneb eel-laulja osa kordamisest. Teised hääled laulavad harilikult saatvat tertsi, kas ülemist või alumist. Sel teel tekib sagedasti täieline kolmkõla. Aga mitmehäälelisus võib tekkida ka kaasalaulmise võime puudumisest, sest sagedasti esineb koguni ühel ajal kõlavaid sekundeid, kindlasti kogemata.“ (Launis tähendab edasi ka sellele, et mitmehäälelist laulu leidub peamiselt vene mõju piirkondades.) See on juba hoopis teist liiki mitmehääleline laul kui see, mida kirjeldab F. Menius! Siin jääb laul viimaselt täitsa ühehääleliseks ning kujuneb mitmehääleliseks ainult pideva hääle (orelpunkti) juurelisamise tõttu. Selle nähu seletust pole tarvis kaua otsida; F. Menius juhatab meid oma võrd-luse abil ise selle juure. Näib nimelt lihtsalt torupilli mäng üle kantud olevat koorilaulule. Seda küll vist kõige tõenäolisemat seletust toetab liialt veel eelpool juba rõhutatud asjaolu, et torupill oli laialt levinud ning lugupeetud. Muude teadete puudumise tõttu ei saa nüüd küll mitte kindlaks määrata, kui kaugele levis see ettekandeviis, kui kaua ta oli juba tarvitusel olnud, ja millal ta kadus täiesti. On seepärast täitsa võimalik, et see viis oli vaid mööduvaks nähuks, nimelt kuni püsis moes torupill, ja et ta oli koguni ainult kohaliku tähtsusega.

Mis puutub muusikalisse kujusse endasse, siis pakub lühikese teate kõrval rütmika kohta meile esijoones huvi esitatud lauluviis ise, mida F. Meniuse järele tarvitatud kõige sagedamini. See viis esineb siin teksti jaoks, millel on trohheilne värsimõõt ja mis igatahes pidi kuuluma pulmalaulule. Värs on neli tõusu ja on katalektiline. Polegi tarvis eraldi mainida, et just neljalajane trohheilne värs esineb eesti rahvaluule kõige tavalisema mõöduna (vrd. Neus, *Estnische Volkslieder*, lk. IV



või Dr. Bertram, Zur Geschichte und zum Verständnis der estnischen Volkspoesie, Baltische Monatschrift, Bd. II). Kuna aga nüüd ühelt poolt see viis esineb kõige suuremal määral kohandatuna värsiehitusele — seda leiame veel oma arutluse edaspidises käigus —, ja teiselt poolt olevat väga laialt levinud, siis ei näi põhjendamatu oletus, et trohheilne värsimõõt juba tookord pidi valitsema eesti rahvalauludes.

Sääljuures näib viis juba tol ajalgi sugugi mitte seotud olnud kindla tekstiga, vaid F. Meniuse oma andmetel võib samal viisil mitu teksti laulda.

Lauluviisi rütmikuju on õige lihtne: mõlemas taktis on ainult pool- ja veerandnoote ja lõpuks terve noot, ei ühtki alajaotust ega veelgi keerulisemat rütmilist liigutust. F. Meniuse eelkäiva teate järele näib siis üldse selle aja rahvalauludes valitsenud olevat kõige suurem rütmiline lihtsus, kuna tarvitusele võeti enamasti miinimaid ja poolmiinimaid, lõpul ka brevis-paus. Lihtsuse on siis runomeloodiad üldiselt säilitanudki, kuigi vahel võib leiduda vähe keerulisemaid rütme.

Nagu rütmiline nii on ka viisi meloodiline kuju äärmiselt lihtne: antakse alanevat sekundit kolm korda ja lõpetatakse madalamal sekundhelil. Väike heliulatus on küll jäänud eesti rahvaviiside omaduseks, siiski esineb viimastel aastakümnetel tunduvalt rohkemal arvul laule ulatusega kvardist sekstini kui neid, millel on vähem või koguni kaheheliline ulatus. Meile esineb siis siin, nii palju kui siin tõesti on tegemist toleaegsete laulude üldise omadusega, algelisema arenemisastme tunnus, mis sel teraval kujul hiljem enamasti juba on kadunud.

Puhtvormiliselt on meil Meniuse poolt esitatud lauluviisi näite juures tegemist motiiviga, mida, nagu juba eelpool mainitud, tarvitatakse litaania printsiibil tekstide laulmiseks. Ja nimelt vastab viisi pikkus värsi pikkusele, s. t. leiame siin juba varem nimetatud tüübi R I b 1 esindaja A. Launise liigituse järele<sup>1)</sup>, ja lähemalt selle esimese kuju esindaja. Igatahes tuleb oletada, et see kuju, mille juures viisi pikkus vastab ühele reale, on arenemislooliselt vanem teisest, mille juures viis ulatub üle kahe värsi.

Suurema muusikalise kujundi arenemist ühest motiivist võime antud tingimustes kujutleda umbes järgmiselt. Et eesti rahvalaulus viiside kujundamisel on maksimas litaania põhimõte, ja et viimastest on tunnustusi ka 17. sajandi alguse kohta, mainisime juba eelpool. Nüüd on aga kindlaks tehtud arenemisloolise tõsiasi, et „sama elemendi (motiivi) alalisel kordamisel tekib uus: kordamisest saab teisendamine“ (vrd. R. Lach, „Das Konstruktionsprinzip der Wiederholung in Musik, Sprache u. Literatur“, Akad. d. Wiss. Wien, Sitz.-Ber. d. phil.-hist. Kl. 201, lk. 13). Läbi vaadates korjatud runomeloodiad, leiame hulga viise, milles ainsa konstrueerimisvahendina esineb kordamine lähedasel heliastmel (enamasti järgmisel allapoole).

Näitena meie arutluse jaoks olgu pakutud rahvaviisi, mille R. Lach esitab selle ajakirja esimeses vihuses, kirjutises „Eesti rahvalaulu arenguloolisest missioonist“ lk. 7, ja mis on ühe levinumaid rahvaviise kui mitte kõige levinuma rahvaviisi teisend:



Kui vaatame viimaks, kuivõrt viisi ehitus sobib teksti omaga, siis leiame siin kõige kaugeulatuslikumat kohanemist värsimõõdule. Vaheldus miinimate ja semimiinimate vahel korraldub sel teel, et iga tõusu kohta tuleks miinima ja iga langu kohta semimiinima. Taktijoonte puudumine tekstis ei lase avalduda dünaamilisel rõhul, mis avalduks taktis vastavalt asukohale. Päälegi on noodikujund iseendast ju korjamise toimingus saadus ja esitab meile parimal juhul viisi sel kujul, kuidas korjaja selle kuulis, mõistis ja kuidas ta kõige paremini suutis selle kirjalikult fikseerida. On seepärast väga võimalik, et selle viisi laulja mõtles üldse neljaajast takti, või ütleme paremini

1) Tüübi äratähendamine „R H“-ga eelmises numbris (lk. 106) on muidugi trükiviga: ta peab säälgi nagu saksa-keelses referaadis olema — „R I b 1“.

viisi neljaajases taktis, ja et kõnerõhu stiliseerimine tekitab niisuguse rõhutatud silpide pikenduse, et F. Menius pidas kõige paremaks fikseerida lauluviisi käesoleval kujul. Igatahes aga näeme siin säärast kohanemist värsimõodule, mis tundub koguni eesti kõnerõhu stiliseerimisena. Silma paistab muu seas ka asjaolu, et rõhutatud silp saab kõrgema heli. Võime siinkohal vahest meele tuletada Wiedemanni eesti keele grammatikas (v. lk. 130 j., § 49) ülestõstetud küsimust, kas tuleb eesti keelele ürgaja kohta omistada toonilist rõhutamist. Muide võib just viimases omapärasuses eona peituda viisi moodustamise võte, mis esineb paljudes korjatud runomeloodiates. Leiame nimelt paljudes runomeloodiates helisammud vastavalt trohheilisele värsimõodule nõnda korraldatud olevat, et, välja arvates algust ja üleminekut ühelt motiivilt teisele, ühe värsijala piirides tarvitatakse ainult alanevaid helisamme. Näitena olgu toodud jällegi R. Lach'i ülalmainitud viis, mis ainult mõlema (ehituselt sarnase) motiivi alul pakub tõusva sammu (mis siinkohal on täidetud vahenoodiga), kuna säält alates viisi joon alaneb ülalkirjeldatud kombel. See omapärasus annab seega viisidele vahest meloodilise decrescendo iseloomu ja avatleb seletuskatsele, et kaua aega pärisorjuses rõhutatud rahva hing leidvat siin psühholoogilis-foneetilisel teel endale väljendust langevas helisammus teadvuseta nagu teiselt-poolt laulusõnades teadlikult (vrd. vanemaist tekstidest näit. nr. 8 Herderi kogust „Stimmen der Völker in Liedern“, kus mässi vaimu alt paistab läbi rõhutatud meel, vrd. eriti alg- ja lõpufraasi).

Võimalik oleks vahest ka seletus, et see omapärasus kujunenud välja jäljendades kõnerõhku (umbes selle meloodilise vastena). Mõne lauluviisi teist omapärasust, motiivi kordumist järgmisel astmel allpool (eelistatakse just seda viimast seesuguse peaaegu muutumatu kordamise kui lihtsama konstrueerimisvahendi puhul), võib siis puht füsioloogiliselt seletada häälelangemisega väsimuse tõttu sama motiivi alalõpmata korduval laulmisel (litaania printsiip!); seda langust tähele pannes (eriti võrreldes torupilli saatega), leiti vahest, et sel teel võibki viisi vormiliselt lihtsalt edasi arendada.

Oma senises arutluses püüdsime üheltpoolt jämedaiski joontes skitseerida eesti rahvalaule 17. sajandi alul ja teiselt-poolt otsida ühendusjooni selle ja meile midu tuntud eesti rahvalaule kuju vahel. Sel puhul tuli meil korduvalt tähendada puhtarenemisloolisele tegurile, ja tahame nüüd oma kirjeldust lõpetada lühikese kokkuvõttega ja arenemisloolise iseloomustusega.

Nägime eesti rahvalaule asetatud olevat jõuliselt tuksuvasse rahvaellu ja niiviisi täiesti kuuluvat rahvavarasse. Vanu varasid leidsime osalt säilinud olevat, uute joonte idusid välja kujunemas. Mis puutub rahvalauludesse endisse, siis ilmnis tekstis juba trohheilise värsimõodu ja neljatõusulise värsi olemasolu; võib olla veel kohmakas väljendusviisis rõhutasime juba teravmeelse nalja.

Puhtmuusikaliselt küljelt leidsime valitsevate printsiipidena ühehäälelisuse ja litaania põhimõtte, nägime läbi viidud olevat vahelduse eellaulja ning koori vahel (mis põlvneb vahest juba paganluse ajast). Leidsime, et torupillist peeti eriti lugu, mille asjaolu jälgi võib tunda koguni lauluviiside käsitluses koori poolt. Iseloomustavaks lauluviisidele on lihtne rütmika, väike heliulatus ja lihtne viisikujundus.

Arenemislooliselt hinnatuna osutab suurem osa esitatud joontest muusikaharrastuse algelisele astmele. Ja sellega sobiks ka kujutus, mille saime ülalpool rahvapärase lõbutsemise omapärasest iseloomust. Ning just selle arenemisloolise külje poolest, milles avaldub juba edasiarenemise idusid, väärib kõne all olev ajajärk laialisemat huvi ka väljaspool eesti rahvaluule uurimise kitsamaid raame.

\*

*Eelolevad read on võetud minu veel äraandmata väitekirjast Viini ülikooli juures. Avaldamise loa eest võlgneb autor tänu oma lugupeetud õpetaja, härra professor dr. Robert Lach'i lahkele vastutulekule, kelle elav, osavõtlik huvi seda väitekirja üldse tunduvalt on edendanud. Olgu seepärast autorile lubatud avaldada härra professor dr. R. Lach'ile oma tõsisemat tänu. Osutugu need read vähegi nende vastu avaldatud usalduse vääriks ja pakkugu kõige üldisematki tutvumisvõimalust seni vaevalt tähelepanud alaga, eesti rahvalauluga 17. sajandi alul.*

V. G.

# PÄRNU PÜHA-ELIISABETI KIRIKU UUEST ORELIST.

Otto Freymuth.

(Lõpp.)

Muidugi võib selle dispositiooni kohta tekkida veel mitmesuguseid teisigi kaalutlusi. Nõnda võiks näiteks kõige soojemalt soovitada roogosade arvu suurendamist võrdeliselt labiaalidega. Kuid sellejuures peab tingimata arvesse võtma, et lõppude lõpuks on igal mängijal oma individuaalsed soovid ja et kriitika vist küll kunagi täiesti ei vaiki; kuna teisest küljest jälle ka majanduslikud tingimused iga üksiku dispositiooni koostamisel suurt osa mängivad ja suuremais enamuses juhtumeist, iseäranis veel meil, üheks raskemaks takistajaks osutuvadki. Seepärast saagu siin kergesti puudutatud ainult veel mõningaid põhimõttelisi küsimusi, ilma üksikasjusse laskumata, kuna viimased ei ole ju kuigi otsustava tähendusega.

Otsustav sõna on aga öelda sellel, mis annab oreli hinge — s. o. intonatsiooni. Dispositioon võib olla nii kaunis ja nii hästi koostatud kui tahes — kui tal on aga ebasobiv intonatsioon, on ta oma otstarbes ikkagi sama hästi kui nurjunud. Viiks liiga pikale siinkohal üksikasjaliselt analüüsida Eliisabeti kiriku oreli intonatsiooni, mis on täiesti härra Herbert Kolbe kätetöö. Võiks ainult mainida üht-teist, millel on värgi üldkõla kohta mõnesugust tähendust.

Kõigepäält peavad kadestajadki tunnustama, et sellise aliquotide rea, nagu meil on Eliisabeti kiriku oreli III-das manuaalis, suudab valmistada ainult kõrgel meisterlikkuse küpsusel seisev intonaator. Siin kohal peab ka märkima, et meil on härra Kolbes kahtlemata tegemist Balti-riikide kõige silmapaistvama intonaatoriga. Nende häälte peaaegu äraarvatute kasutamisevõimaluste üle veel pikemalt sõna kulutada tähendaks ainult öökulle Atheena viia (s. o. iseenesest selget asja veel seletada). Ainult Septime ja ebaharilikult suuremõjuline Sifflothe I' olgu siinkohal eriti alla kriipsutatud. Ma ei tea Eestis kõige paremal tahtmisel nimetada ainustki teist oreli, millel näit. J. S. Bach'i Pastoraali viimast lauset nii läbipaistvalt selgelt, pärlendavalt ja loitlevalt saaks mängida kui Pärnu oreli. Ja veel iseäranis õnnestunud mõttena tahaksin just nende häälte paigutamist paisutajasse alla kriipsutada. Koppeldamise läbi avanevad siin haruldased võimalused ka teiste manuaalide hääli värvindada, ilma et seejuures sentimentaalseisse sahineffektidesse langetaks, milleks orelite paisutajaid kahjuks nii sagedasti näeme tarvitavat. Loodame, et ka Eliisabeti kiriku oreli paisutaja mängib oma osa kaasa meie oludes paisutajaküsimuse saneerimiseks. Kuid sellegi juures ei saa hoiduda märkest, et aliquotid just oma paigutuse tõttu paisutajasse ja sellest sõltuva kahekordse värvingu tõttu osalt (iseäranis quintides) võiksid olla veelgi tugevamad; kuid see puudus on muide lähema häälestamise juures suurema vaevata parandatav.

Siis mixtuurid! Vastava mensureeringu ja sobiva intonatsiooni abil on siin jälle saavutatud seda, et mixtuure saab tarvitada mitte ainult forte's, nagu siinamaani, mitte kiledalt, tervet manuaali või isegi tervet värki üle karjvatena, vaid, ilma et nad liig tungivalt välja kostaksid, ka ühenduses üksikute õrnemate põhihäälega, mil nad neid ainult vastavalt karakteristlikult värvindavad. Sellest saabuvadki arvurikkad üllatavad ja just oreliomased kõlavärvingud, millede tähtsust ei suuda küllaldaselt alla kriipsutada; samuti võidavad põhihääled mixtuuride juurdelisandumise läbi polüfoonses mängus tublisti selguses ja läbipaistvuses, teiste sõnadega — alles nüüd saavad nad kõlvulistekski polüfoonse muusika edasiandmiseks. Muidugi võiks ju soovida veelgi mõnede mixtuuride juurdelisandumist, näit. teisesse manuaali, kas või loobudes selleasemel ühest või teisest põhihäälest. Kuid siin mängivad siiski mitmesugused momendid selleks liig suurt osa, et asja liig kerge käega

ära võiks otsustada. Ma ei taha aga väita, nagu tuleks mixtuure terves nende ulatuses ja ka auväärset, tagasihoidlikku (detsentset) intonatsiooni mingiks eriliseks Eliisabeti kiriku oreli vooruseks tembeldada. Jah, I-se manuaali mixtuuri tuleb võib-olla lugeda isegi liiga tagasihoidlikuks (detsentseks); ta võiks, oma üksikmõju sugugi rikkumata, olla tublisti tugevam. Ainult üks, täiesti põhimõtteline küsimus olgu siin veel esitatud: Kornett I-ses manuaalis on laiendatud Septime'ga  $1\frac{1}{7}$ . Selles tuleks otsida härra Kolbe suure kooliõpetaja Steinmeyeri mõju; on ju just Steinmeyeri ehitatud orelis Mannheimi Kristusekirikus Kornett täiendatud Septime'ga. Nüüd on aga tõsi, et Septime annab tõesti registrile täitsa omapärase värvingu. Kuid register omandab tema läbi ka mingit talle mitte täitsa omast iseloomu, millest ta peaks katsuma parem hoiduda; ta tekitab liig tugevasti mingi õigustamatu vägivaldse mulje ja tuletab osalt meelde orkesteroreli meetodeid. Ka ei või öelda, et hääli tema läbi midagi oleks võitnud (milline minu arvamine võib aga olla siiski täitsa subjektiivne). Kui juba Septime iseseisva registrina sisseehitamine mingisugustel põhjustel võimatuks osutus, siis oleks olnud parem tast üldse loobuda, selleasemel et teda Kornett'ile lisandada.

Lõppeks veel lühidalt paar sõna flöötidest ja printsipaalidest. Ülepuhuvad flöödid, mis kuuluvad „moodsa“ orelilaiendusele levinud tüüpidesse, on siin ära jäetud. Seda võib ainult tervitada. On ju tõsi, et ülepuhuvad flöödid võimaldavad väga ilusat, ilmekat kõlavärvingute karakteristikat, kuid nende toon on siiski enam-vähem tuhm ja mõjub kõlajärestavalt, on seepärast polüfoonne muusika ettekandmiseks vähe kõlvulik. Eliisabeti kiriku orelis ülekaalus olevad avarad, osalt isegi haruldaselt laiad mensuurid ja madalad lõiked annavad selge, täpsa tooni, mis haruldaselt elustab üldkõla ja on polüfoonne muusika ettekandmiseks eriti sobiv. Seejuures pakuvad flöödid endis täiesti vaheldusrikka pildi, nad on läbistikku kõik täitsa ebatavalise toonikandvusega ja täiusega, ning kõige oma tugevuse juures siiski haruldaselt mahedad ja pehmed, mis väärib iseäralist kiitust. Säärase laia mensuuriga hääli nagu Nachthorn 4<sup>1</sup> I-ses manuaalis (14 pooltooni laiem kui printsipaal) on Eestis esmakordne. Ja kui iseloomulikult kibe ja ühtlasi terve, täis ja siiski pehme on selle hääle kõla, kui mitmekülgsed nii saate- kui ka soolohäälena on tema kasutamisevõimalused, kui üllatavalt paneb ta ennast maksma isegi palju arvukamate põhihääle puhul, kui omapärane on tema paisumine, juurdetulevate registrite arvu kasvades. Kahjuks ei luba käesoleva artikli raamid sellesse nii huvitavasse häälegruppi põhjalikumalt süveneda.

Nagu muudki põhihääled, ei lahku ka printsipaalid oma kõlatugevuses teatud keskmiselt joonelt. Kõik mürarikas, nagu seda orkesteroreli printsipaalides väga sagedasti juhtub, on siin otstarbekohase menseeringuga ja intonatsiooniga kõrvaldatud, ilma et seepärast saaks printsipaali vähemalgi määral õhukeseks või isegi nõrgakeseks tembeldada. See intoneerimislaad on värgi üldkõla seisukohalt jällegi rõõmustav samm edasi. Ka seda, et registrid on üldiselt väga kaunisti üksteisega ühtlustatud, ei ole vaja nii suureväärtusliku intonatsiooni juures, nagu käesoleval korral, iseenestmõistetava tõsiasjana pikemalt alla kriipsutada; samuti ka seda, et hääled oma vastastikustes kõlasuhetes on väga peenelt kaalutud ja kohandatud.

Kui veel lisaks vaatluse alla tõmmata mõõdukas tuulepress (Winddruck) — 75 mm — millel on tooniandmises otsustav mõju, siis ei ole vaja kõige öeldu põhjal enam pikemalt alla kriipsutada, et värgi üldkõla saabub haruldaselt ilus. Üsikusid hääled segunevad ja sulavad üksteisega eeskujuliselt, mis kõigepäält tervikule (pleenumile) annab haruldaselt ühtlase kõla. Sama maksab oluliselt ka üksikuist manuaalidest, kuigi ei või salata, et Trompete 8' I-ses manuaalist löikab pisut liig tugevasti kõrva ja tungib üle teiste, milletõttu mulje siin pole nii täiuslikult ilus kui teistes manuaalides. Terves värgis ei ole seda muidugi enam märgata. Tutti on iseloomulikult jõuline ja hoogne, ilma et mõjuks seejuures sugugi päeletükkivana. Ta on tooni kandejõult haruldaselt pehme ja tagasihoidliku (detsentse) täiusega, ilma et tunduks seepärast sugugi tuhm; ennem võib kõnelda tema puhul mingist mahedast läikest, ilma et ta isegi ülemistes toonides sunnituks, rääkimata veel karjuvaks muutuks. Tekib loomulikult tahtmine võrrelda Eliisabeti kiriku orelit teiste meie maa orelitega, kuid parem jäägu see juba ära; on ju meil üldse haruldaselt vähe niisuguseid oreleid, mis mingit võrdlust

välja kannataksid. Eliisabeti kiriku oreli pleenum (helistikutervik) näitab kõige ilusamini, kui kaugele oleme jõudnud eksida oma orkesterorelitega, teisest küljest aga ka, kui palju hääd võib saavutada mõtterikka, kõlasünteesiga arvestava dispositsiooni ülesehitamisega, kui on osatud leida ka vastav intonatsioon.

Kui küsime nüüd endilt, milliseid kunstilisi nõudeid värk valjemas mõttes suudab rahuldada, millised on ta piirid ses suhtes, siis peame kõigepäält konstateerima, et orel on nüüd saanud kõige laiemas ulatuses sobivaks vana polüfoonse muusika (seega loomulikult ka uuema sellesarnase, näit. Kaminski!) ettekandmiseks. Polüfoones mängus õnnestuvad nüüd häältearengud igas registreeringus üsna plastiliselt ja selgesti. Muidugi mõista tingib see hoopis teissugust riista käsitlemist mängija poolt, samuti ka mängija hoopis teissugust eelsuhtumist riistale, kui see oli varem orkesteroreli puhul. See on paremus, mida eeskätt küllalt ei suuda ülistada ja millest tuleb loota eriti tublit tervendavat mõju meie maa orelikunstile, pannes mõtlema orelit kui seesugusest. Ühtlasi suudaks aga riist rahuldada ka uue muusika täitsa õigustatud nõudeid. Sellega ühenduses ei saa jätta tege-mata märkust veel mänguabide kohta.

Iseenesest on ju väga rõõmustav, et mänguabide arv, nagu selle tõi enesega kaasa ja tingis juba terve dispositsioon, ei tõuse kuigi oluliselt üle mõõduka määra. Mängulaua koormatuse vähen-damiseks ja kõigepäält iseseisva kunstilise registreeringu huvides tuleb seda aina meeldivaks tunnustada. Kuid siiski, III-da manuaali oktaavkoppleid tuleb väljaehitatud aliquotide rea tõttu vaevalt õigustatuiks pidada; et nad manuaalkoppelitest kaasa võetakse, on ennem pahe kui voorus. Et rull-paisutaja on säilinud, ei tarvitse vist küll põhjendamist ega kaitsmist, kuigi mõnede vana oreli fanaatikute poolt tema vastu vaieldakse. Kuigi teda vana polüfoonse muusika ettekandmisel üldse vaja ei tule, tähendaks temast loobumine siiski seda, et uuemas muusikas, näit. Regeri orkestritööde ettekandmisel läheks kaduma mingi üsna oluline, komponisti enda poolt soovitud väljendusmõju. Üht asjaolu tuleb siin veel eriti esile tõsta; nimelt on registritepaisutaja korraldatud nii, et teda võib üksikuist manuaalidest, resp. ka pedaalist eraldada. See nähe esineb Eestis esmakordselt ja leiab loodetavasti ka järeleaimamist, kuna tähendab ju individuaalse registreeringu huvides olulist sammu edasi. Päälegi pakub see säädeldus ühenduses Tartu ülikoolikiriku oreli eeskujul valmistatud registrite-lahtilülitajaga kaugeleulatava tähtsusega asendaja vabaltliidetavale registritepaisutajale, mille teostamine puhtmajanduslikel põhjusil meil on pidanud ära jääma.

Igatahes muutub see paremus aga tublisti illusoorseks selle asjaolu tõttu, et registerpaisutajal puudub igasugune üldlahtilülitaja ja et mängija peab sellepärast, siis kui tahab valtsi lahti lülitada, ühel ajal toimima viies päälegi üksteisest kaugel lahus seisvas kohas (üksikute manuaalide ja pedaa-li lahutajad asuvad manuaalide kohal, kuna — koppelite lahutaja — I-se ja II-se manuaali vahel). Sellest tunduvast puudusest võib ja tulebki üle saada.

Kinnistes kombinatsioonides on veel ehitatud sisse kolm gruppseadet (printsipaalide, keelpillide ja flöötide jaoks), mis selles oreli pisut imeliku mulje jätavad, kuna nad terve riista vaimuga mitte täitsa ei taha sobida. Vast mõnes orkesterorelis, kus üksikud kõlavärvingud teineteisele vastamisi seisavad ja kus üksikud kõlagrupid vastastiku teineteisest peavad erinema, nii siis mingis, nagu ülemal tähendati, enam vertikaalses kõlarühmade liigenduses oleksid need gruppseaded teatud viisil õigustatud. Siin aga, kus on katsutud üksikuid manuaale iseseisvaiks kõlakehadeks kujundada, kus seega kõlakeha on uuesti liigendatud horisontaalselt, tunduvad nad ebajärjekindlatena. Ja päälegi on neil gruppseadeil isegi orkesterorelis alles siis suuremat mõtet, kui on tegemist mõne üsna suure riistaga, kus üksiku grupi pääle võib langeda tõesti tubli arv hääli. Eliisabeti kiriku orel pole aga iseenesest sugugi nii suur riist, et isegi teissuguse dispositsiooni juures säärast gruppseadet vajaks. Päälegi on 8' keelpillide arv manuaalides õnnelikul viisil redutseeritud (vähendatud) kolm e n i; võttes veel pedaa-li ja oober-toonid sellele lisaks, pääseksime ikkagi ainult kuueni. Seda väikest arvu silmas pidades tundub nende jaoks ehitatud eriline gruppseade ka sellest küljest ebaloogilisena, et keelpillid iseseisva kõla-komponendina terves värgis täiesti tagaplaanilist osa etendavad, ja kõlakomponentidena pole

mõeldudki vaid enam ainult soolohäältena, sellal kui gruppseaded üldiselt haaravad endisse just suuri iseseisvaid kõlagruppe. Kõige enam on vast ainult flöötideseaded teatud viisil õigustatud, kuigi ka siin, nagu eespool sai öeldud, palju sellele põhimõtteliselt vastu räägib.

Kuna nüüd need mänguabid pisut problemaatilistena tunduvad, siis oleks kõige soovitamam neist üldse loobuda, ja nõope teisiti ära kasutada: näit. üks kasutada ära mingiks registerpaisutaja üldlahtilülitajaks, teine — manuaali 16' ja pedaali Quint  $10^{2/3}$ ' lahtilülitajaks. Polüfoonse idee plastiliseks nähtavaletoomiseks terves värgis võiks sellest lahtilülitajast ainult kasu olla. Lisaks tuleks veel pedaalist ära tuua pedaali Quint, kuna ta on küll erakorraliselt täitev, kuid ühtlasi ka kõlajämestav ja polüfoonset joont pedaalil takistav. Iseenesest ja ka käesoleval korral tuleb teda pidada üldse üleaaruseks, päälegi kus äärmiselt huvitavast pedaalmixtuurist (esineb muide seesugusel kujul, ühe Septime'ga, Eestis kah alles esimest korda) jätkub juba üksinda küllalt 16' allakriipsutamiseks ja värvingut andvaks süvendamiseks, kuna aga mõnesuguse 32' illusiooni saavutamine  $10^{2/3}$ ' Quint'iga ikkagi võimalik pole. Mingi tugevam 2' annaks pedaalhääle esiletõstmiseks igatahes palju paremad tagajärjed, kuna juhiks kuulaja tähelepanu sellele palju intensiivsemalt. Need esitatud ettepanekud ei sünnitaks tehniliselt vist kuigi suuri raskusi, oleksid aga kunstiliselt väga suureks plussiks. Kolmas nõop võiks alul jääda ilma ülesandeta, arvatavasti tuleks küsimuse alla veel lahtilülitaja mixtuuride jaoks.

Sellest kõigest selgub, et Pärnu Eliisabeti kiriku orel on moodsa orkesteroreli põhimõtte hoopis kõrvale jättnud, välja arvatud ainult mõned laenud sellelt, sedagi pääasjalikult välisküljes; kuid seejuures ei ripu ta ka sugugi pimedalt ja orjalikult barokkoreli ideaali küljes, kuigi ei või salata, et ta paljus just vanale orelile tänu võlgneb ja päämiselt just vana muusika ettekandmiseks kohane ongi. Ta on, kui soovite, „kompromissorel“, kui see sõna ainult teatud halba lisakõla ei sisaldaks. Muidugi pole ta kompromissorel kitsamas, palja kokkuloendamise printsiibi läbiviimise mõttes, nimelt sellisena, kus moodsasse orkesterorelisse vajalised vanad hääled ainult juurde on lisatud, et orelit ka vanema muusika ettekandmiseks kõlvuliseks teha; seega kahe heterogeense orelit teineteisega liitmise mõttes. Seda moodust oleks niihästi majanduslikel kui ka ruumilistel põhjustel võimata olnud läbi viia, täiesti kõnelemata veel tema kahtlasest kunstilisest väärtusest. Küll aga kompromissorel kõige avaramas mõttes, kuna siin dispositsiooni kõlasünteesilise ülesehituse ja vastava intonatsiooni läbi on saavutatud riist, mis nii vanema kui uuema muusika nõudeid ühtviisi rahuldab.

Selle orelitüübi vastu sihivad uuemas muusikakirjanduses mõned arvustavad märkused: ta ei kätkevat eneses edasiarenemise idusid: ta kohandavat orelit kompositsioonidele, selleasemel et, kompositsioonidest täiesti rippumata tuletada ja luua täiuslik orel täitsa tema enda sisemast olemusest; ta ei hoolivat orelit tulevikust, kriipsutavat pigemini alla midagi iganenut, seades motto'ks: „Siit saadik, ja mitte enam edasi!“ Kuid nende vastuväidete põhjendavus on ainult näilik. Kõigepäält tuleb tunnustada lõpmata suureks edusammuks juba sedagi, et me üldse mingi orelitüübini välja oleme suutnud pingutada, mis meile vana muusika jälle otstarbekohaselt kättesaadavaks teeb ja tema mõistmist edendab, mida moodne orel igatahes ei suutnud. Peab tingimata tõeks tunnistama, et me seesuguste riistadega saame tähelepanelikuks orelit spetsiifilisest värvingust ja seega orelit kui täitsa iseseisva instrumendi vaimu juurde uuesti tagasi saame juhitud. Iseäranis maksab see kõigepäält meie oma kodumaa kohta, kui ainult meelde tuletada, millisteks me oma orkesterorelitega ja valtsi kurjastitarvitamisega näit. Bachi oreliteosed oleme moonutanud. On ju tõsi, et sääranegi orelitüüp ei tähenda veel probleemi lõplikku lahendumist ja et me edaspidi ka temast üle peame saama ja saamegi, kuid praeguses asjades seisukorras osutub ta paratamatuks ja nähtavasti ainsaks olemasolevaks. Igast orelist tohib nõuda, et ta komponistidega kontakti ära ei kaotaks, vaid neile nende püüetes ja kalduvustes vastu tuleks. Vastastikuse mõjutamise tõsiasia komponisti ja instrumendi vahel, niihästi see, et juhtivate komponistide oreliteosed sagedasti instrumendist, millele nad on kirjutatud üle siirduvad, ja seega instrumendiehitamisele viljakat ja edasi arendavat mõju avaldavad, nagu ka teisest küljest see, et komponistid omakord instrumendist uusi ideesid ja ergutusi saavad, ei vaja vist pikemaid vaidlusi. Väljudes siit tuleb tunnistada, et uuema ja isegi kõige uuema ning järjest

enam polüfoonsele muusikale suunduva oreli koostamise vaimsed põhialused eeldavadki just seda orelitüüpi, mis esineb meile nii ilmeka füsionoomiaga ja karakteriga Eliisabeti kiriku uues oreli. Ja nii palju kui võib oletada ja ette näha, jäävad eeldused ka tulevikus kauemaks ajaks samadeks, kuna seisame praegu just ühe uue arengu algul.

Lõppeks ei tohi kahe silma vahele jätta veel üht asja. Kuigi käesolevat tüüpi orel ei tähenda veel probleemi lõplikku lahendumist, on juba seegi kiiduväärt nähe, et ta enda jälle kord on rajanud varemloodu põhjale, et ta end minevikust hoolimatult pole lahti kiskunud, vaid ühel või teisel viisil püüab viimasega sidemeid alal hoida. Muidugi võib ka sellekohta tuua väga palju ja kaugeltki mitte alati põhjendamatuid vastuväiteid; kuid mitte vähem kahtlaste tagajärgedega pole ka igasugused järsud eksperimendid hoopis vastupidises suunas nagu neid mõnelt poolt propageeritakse. Vaevalt viiksid meid sihile näit. laboratooriumides, töökodades ja kongressidel tehtavad katsed mingit uut instrumenti välja targutada ja see siis tegelikus elus tarvitusele viia. Ainult aegade jooksul loomulikult arenenud loomingu võrsunud instrument võib mingisuguseid tuleviku väljavaateid evida.

Kõigepäält maksab öeldu just kultuseoreli kohta, millisena Eliisabeti kiriku orel üldse saabki arvesse tulla. Mingit kunstlikult väljamõeldud riista kultuse teenistusse rakendada tähendaks katse täielist kokkuvarisemist juba *a priori*. Kultuseorel peab olema võrsunud jumalateenistusest enesest, jumalateenistusest kõige laiemas mõttes. On ju isegi meie maa oreliasjanduse väga madalat seisundit iseloomustav, et peame üldse kõnelema kultuseorelist, et termin „kultuseorel“ üldse võis tekkida. Omal ajal, kui orel veel oli orel, oli olemas ainult üks, parim orel, ja see oli kultuse teenistuseks sama hää kui muukski. Ühes sellega on meile kätte näidatud õige tee: kui orel leiab uuesti tee iseene juurde, on ka kultuseoreli küsimus ühelhoobil lahendatud.

Selles suunas tähendab Eliisabeti kiriku orel tõtusrikast sammu edasi. Orel peab võrsuma jumalateenistusest. Kõigepäält puhtväliselt kujult: ta peab väliskultuslike nõuetega arvestama. Selles tükis võib Eliisabeti kiriku oreli juba praegu nimetada eeskujulikuks. Orel oma tervikus arvestab otse haruldaselt ruumilisi tingimusi; intonatsioon on eeskujuliselt kiriku akustiliste võimalustega kooskõlastatud. Tutti oma mahedas täiuses ei lase koguduse koorilaulu juhtimist kunagi käest libiseda, kuid ei kaja ka kunagi kõrvuhaavavalt koorilaulust üle, ega kisu labase turukarjumisega ülemäärast tähelepanu endale, mida kahjuks üsna sagedasti võime öelda just moodsaist oreleist. Polüfoonse mängu iseärasustesse ei ole siin vaja lähemalt süüvida. Samuti ei nõua pikemaid seletusi seegi seik, et värk nüüd on kitsamas mõttes liturgilisteks tarvidusteks kohastatud. Ta suudab nüüd täiel määral affektitugevalt ja õiglaselt edasi anda kõiki neid rohkearvulisi ja sügavaid tundmusi, milliseid religioonsel baasil üldse esindub, laskumata sellejuures neisse välistesse efektidesse, millesse just orkesterorel väga kergesti kaldub ja ära meelitub. Orel pole nüüd sugugi värvivaene või ühetooniline; ei, vaid ta valitseb tervet rikkalikku skaalat oreliomaseid, objektiivseid värvinguid, mis omal ajal just vanu oreleid iseloomustasidki ja milledele nüüd jälle eluõigust püütakse võita.

Siinkohal ei ole tarvis laskuda vaidlustesse küsimuse üle: kas vast tulevikus kultuseoreli kõrvale ei teki veel üks teine tüüp oreleid. Ainult üks on selge: Orel peab ja saabki välja kasvada ainult jumalateenistusest laiemas mõttes. S. t. mitte ainult välistest kultuslike tarvidustest (ehk küll juba asjaolude praegust seisukorda tuleb tunnistada tubliks edusammuks), vaid inimese vaimust enesest, mille teod õieti polegi muud kui elav jumalateenistus ise. Päälkiri „Soli Deo Gloria“, mis ehtis juba vanu oreleid endistel aegadel, peaks leidma endale õigustatud platsi ka selle instrumendi kohal, mille teostamiseks Eliisabeti kiriku kogudus pole säästnud ei vaeva ega kulu, ning mille teostumisele nüüd täie uhkusega võib tagasi vaadata.

Eliisabeti kiriku orel on kaunis piirikupits üles tolle oreli poole, mille pole sünnitanud mitte mõnesugused eluvõõrad refleksioonid ja tehnilised kaalutlused, vaid mis oma loomulikus elujõulikkuses on tõusmas uuesti kõikide instrumentide kuningatariks. Saagu see vaim meie seas uuesti elavaks!

Veni Creator Spiritus!



# KROONIKA.

## VÄLISMAAD.

Vaheajal kogunenud materjali rohkuse ja ruumi puuduse tõttu jääb sisemaa kroonika ja bibliograafia osakond ning romaani lõpp ilukirjanduslikus osas ära.

### OOPERISTATISTIKA.

Ülihuvitava ooperistatistika ümmarguselt 100 saksa ooperilava kohta on koostanud prof. Wilhelm Altmann. Selle järgi on kõige sagedamini ettekantavad ooperid, millest igaüks viimasel mänguaastal 300 ja enam ettekande osaliseks saanud, järgmised: „Carmen“, „Nõidkütt“, „Hoffmanni lood“, „Tannhäuser“. Edasi järgnevad ettekande sageduse järgi: „Figaro pulm“, „Madame Butterfly“, „Nõiavile“, „Lohengrin“, „Aida“, „Bajazzo“, „Meistersingerid“, „Cavalleria rusticana“, „Troubadour“, „Fidelio“, „Tosca“, „Tsaar ja puusepp“. „Röövimine Serail'ist“, „Rigoletto“, „Lendav hollandlane“, „Bohème“, millest igaüks üle 200 korda mängitud. 200—100 ettekannet elasid üle muuseas: „Sügavmaa“, „Roosikavaleer“, „Margarethe“ (Faust), „Don Juan“, „Traviata“, „Martha“, „Walküür“, „Othello“. 100—50 ettekande osaliseks said muuseas ooperid „Tristan ja Isolde“, „Reinikuld“, „Fra Diavolo“, „Juuditar“, „Simson ja Deliila“, „Stegfried“, „Boris Godunow“.

240 ooperit ei saavuta 50, 150 ooperit isegi mitte 10 ettekannet aastas. Eriti halvasti käib mõne noorema sensatsioonilise „uue ooperi“ käsi. Nii elas üle viimastel aastatel suure menu osaliseks saanud ooper, Ernst Krenek'i „Jonny algab mängu“ 421 etenduse vastu 1927/1928. hooajal a. 1928/29 ainult veel 24 etendust. Veel elavaist ooperikomponistest on Richard Strauss ja Eugen D'Albert nagu vareminkinigi meukamaid. Komponistide nimede järjekorras on nende ooperite ettekannete arv järgmine (klambrites eelviimase hooaja arvud):

Wagner 1630 (1576); Verdi 1387 (1513); Mozart 1103 (762!); Puccini 936 (966); Lortzing 782 (767!); Rich. Strauss 600 (443); Bizet 485 (369); Weber 388 (304); Offenbach 330 (237); D'Albert 323 (402); Leoncavallo ja Mascagni 250.

### UUSI NIMETAMISVÄÄRSEID OOPEREID.

Universaal-editsioon teeb teatavaks käesolevaks hooajaks järgmised ettekanded:

Franco Alfano „Viimane lord“ (Neapel);  
George Antheil „Transatlantic“ (Frankfurt);  
Walter Braunfels „Galathea“ (Köln);  
Ernst Krenek „Orestis elu“ (Leipzig);  
Darius Milhaud „Cristoph Columbus“ (Berliin);  
Karol Rathaus „Võõras muld“;  
Alexander Tšerepnin „Sobeide pulm“;  
Kurt Weill „Mahagonny linna tõus ja langus“;  
Eugen Zador „X kord Rembrandt“.

### Edasi huvitavaid uusi teoseid:

Karl Flick-Steger „Dorian Gray“.  
Antonio Modarelli „Ookeanilend“ (Tantspantomiiim).  
Béla Balázs „Katastroof 1940“.  
Alois Hába „Ema“ (Ooper veerandtoones!).  
Mitja Nikisch „Carneval“.  
Arnold Schönberg „Tänasest homseni“.  
Slavco Osterc „Kriidiring“ (Klabundi järgi).  
Pietro Mascagni „Vestilia“.  
Benno Bardi „Surnud kapelmeister“.  
Edgar Istel „Kuidas õpitaks armastama?“  
L. M. Rogowski „Prints Mirko“.  
Franz Schreker „Christophorus“.  
Alfredo Casella „La donna serpente“.

Mussorgsky lõpetamatu, väga huvitav ooper — „Naimine“ — „Женитьба“ — (muutmatult Gogoli järgi) täiendati hollandi komponisti Daniel Ruyneman'i poolt.

### UUSI TÄHELEPANDAVAD KONTSERTEOSEID.

„Masina ristikäik“ — Artur Wolff. (Lolo Frank'i tekst.) Sotsialistlik kooriteos orkestriga, uuelaadiline teos, mis ka tugevaid väliseffekte kasutab, kõige tugevamini dramaatilistes affektkohtades, lüürilistes osades vähe nõrgemalt. Ettekandele kavatsatud illustratsiooniga udu-pildite näol, Käthe Kollwitz'i joonistustega (Berliin).

„Sursum corda“ (hümnid kirikule) — Arthur Pichler'ilt (A. Fürstner'i kirjastus) soolohäältele, koorile, orkestrile, orelile — on lai oratooriumi laadiline teos katoliku kiriku ülistamiseks (Wiin).

„Atlantis“. Oratooriumi kujuline teos, autor Manuel De Falla. Kuipalju mitmesuguseid „atlantilisi“ muusikateoseid on juba ilmunud viimasel ajal? Kolonel Lindbergh näib seega ka olevat vägevalt ergutanud meie noorte komponistide fantaasiat. Igatahes peab tublisti ära kasutatama konjunktuur kõigil aladel ja ka õilis muusika peab teatavasti (nagu kuuludub uusi nõudeid) rõõmsalt ajaga kaasa marssima.

Eriliste ringhäälingu muusikate arv kasvab (iseäranis Saksamaal) päev päevalt. See on üsna uus ala „tarbemuusikat“ — nagu kõlab uus lööksõna.

### MITMESUGUSEID TEATEID.

Budapestis asutati mustlasemuusikat harrastava rahvusliku ungari ühingu poolt muusikaakadeemia mustlastele. Uuel õppeasutusel on juba üle 100 õpilase kuni 50 aasta vanuseni.



Pariisi konservatooriumis avati eriline jazzmuusika-klass.

Stuttgartis asutati muusikaõpetajate seminar.

Mälestusmärgid. Leipzigi avati mälestussammas Schubert'ile. Pariisis kavatakse püstitada mälestusmärki Debussy'le, Viinis — Wagner'ile ja Gustav Mahler'ile.

Rahvasteliidu septembrikuuistungite-hooajaks Genfis kutsuti gastroleerima Dresdeni riigiooper Fritz Busch'i juhatusel (repertuaaris 2 ooperit ja 2 kontserti).

Audoktoriteks nimetati Fritz Kreisler (Glasgow), Hans Pfitzner (München) ja Felix Weingartner (Baasel).

Bruno Walter nimetati dirigendiks Leipzigi Gewandhaus'i juurde.

Wilhelm Furtwängler sõlmis katkestamatu lepingu, millega ta 10 aastaks Berliiniga seotud.

Aparaadi klaverimängijate kehaliigutuste, musklinge ja hingamise graafiliseks registreerimiseks kurvides konstrueeris ja varustas patendiga Berliini klaveripedagoog dr. Kurt Johnen.

50-aastane kaitseaeg senise 30-aasta asemel kavatakse käesoleval ajal Saksamaal ja Austrias maksmata panna uue seaduseelnõuga.

Kirjastus Max Hesse omandas kirjastused „Schuster ja Löffler“ ja „Saksa Kirjastusasutuse, Stuttgart“. Max Hesse on seega suurim saksa muusikaraamatute kirjastus ja jätkab nüüd ka tuntuima muusikaajakirja „Die Musik“ väljaandmist.

Läti rahvusoperisse on mitmesuguste juhatuskriiside järele Emil Cooperi asemele kutsutud saksa dirigent Georg Schneevoigt, kes juba ennemini aastate kestel Riias sümfoonia orkestrit juhatas.

Saksa komponist Heinrich Zöllner, kes meil Tartus tegutses ilikooli muusikadirektorina a. 1879—85, pühitakse Freiburgis täies elujõus oma 75-aastast sünnipäeva.

Tuntud vene laulja Dimitri Smirnovi poeg hüppas Pariisis Eiffeli tornilt alla, põhjuse, et kontsertreisil viibib isa temale liiga vähe raha jätnud.

## S. S. S. R.

### MOSKVA.

#### Oper.

Rahvakomissariaadi kunstide erikomisjon keelas ära kõigi nõukogude vabariikide territooriumil järjekorralised „riigihädaohlikud“ ooperid: „Aida“, „Traviata“, „Othello“, „Madame Butterfly“ ja „Hoffmanni lood“. Edasi püüab Stanislavski-teaater kindlaks teha, kas on ametlikult lubatav Richard Strauss'i „Roosikavaleer“ ja Rimski-Korssakow'i „Lumivalguke“. Revolutsiooniline ooper „Punased piigid“ kõrvaldati kohe peale esiettekannet repertuaarist. sest et ta kuritahtlikeks paskvilliks osutus. Uuest revolutsioonilisest ooperist „Прорыв“ — autor S. Pototzki — oodatakse seniste ebaõnnestunud katsete järele sellel alal vähe enam; tegelastena esinevad siin ainult punaväelased, töölised ja talupojad, eelmängu illustreerib saatefilm, mis kohati ooperis eneseski esitatud. Anatol Aleksandrow'ile tehti kohuseks komponeerida usuvastane ooper „Püha Georgiuse püha“ (Bernstedi romaani järgi). Ka muid nõukogude muusikute uusi oopereid said ettekande osaliseks: Wassilenko õige väarikas teos „Päikese poeg“ (Hiina bokserite mässu ajalt), mis omab rikka meloodika ja omapärase eksootilise muusikastiili, A. Spendiaro'vi „Kõikvägevus“, Al. Krein'i „Sagmuk“, Šostakowitš'i „Nina“, edasi lava-teoseid Anatol Aleksandrow'ilt, W. Oransky'lt, Mossolow'ilt, Six'ilt, Polowinkin'ilt. Suurima menu osaliseks viimaseil aastail näib saanud olevat A. Krein'i ballett „Punane moon“.

Uutest saksa ooperitest tulevad riigi-ooperis ettekandele Max Brandt'i „Masinist Hopkins“ ja Paul Hindemith'i „Päevauudised“. Opitakse tervikuna „Nibelungide sõrmus“ ja „Fidelio“.

Suur ooper mängib käesoleval hooajal üksteistkümmend kuud, kuigi tervishoiukomissariaat teatritegelastele vähemalt kahe kuulise puhkuse määranud. Nii aga loodetakse vähendada 560 000 rubla suurst puudujääki kolmandikuni, kusjuures senine puhkepäev esmaspäev kaob ja seega terve nädala jooksul katkestamatult mängitakse.

Kontserdid. Dirigendita orkester „Persimfans“ korraldas möödunud aastal 12 abonementkontserti. Vene kontsert-aktiasalts „Sofil“ (Соверская филармония) tahab laiematele töölislhulkadele kättesaadavaks teha sümfoonilist muusikat, milliseks kultuuriliseks ülesandeks kasutada olid rikkalikud rahalised toetused. Esimesel Seltsi tegevusaastal olevat korraldatud üle 700 kontserdi, nendest üle poole maksuvaba sissepääsuga. Konservatooriumi orkester esines mõne huvitava esiettekandega: Šebalin (sümfoonia), Šechter (sümfooniline luule), Kovalj (5 romanssi) j. m. Eri komisjon tegutseb väliskunstnikkude võõrusetenduste kavade koostamisega. Külalisjuhatajana esinesid Otto Klemperer, Hans Knappertsbusch, René Baton. Solistidest tuleks nimetada viiuldajaid Hubermann'i ja Jan Dahmen'it. Moskva konservatooriumi-kvartett tõi esiettekandele tähelepanud keelpilide-kvarteti D. Kabalewsk'i'lt.

### LENINGRAD.

Riigiooperi juhatus on Deševov'i nimelisele komponistile kohuseks teinud revolutsioonilise ooperi loomise, mille tekst Kroonlinna mässu käsitat. Peale ülalmainitud ooperite on Leningradis veel keelatud „Kiteš“ (Rimski-Korssakov), „Juudit“ (Sserov) ja „Manon“ (Massenet). Ettekandele tuleb „Kolmekrossiooper“.

Saksa dirigent Fritz Stiedry'le on pakutud Leningradis muusikadirektori koht. Praegu viibib ta seal külalisjuhatajana.

### HARKOV.

Vastav ehituskomisjon töötab ooperimaja uuestihitamise projekti kallal, mis läheb maksma 7 miljonit rubla. Kavatakse välja kuulutada rahvusvaheline auhinna võistlus. Muidu on ukraina rahvusoper teatriruumides ettekandele toonud esmakordselt mõned ooperid ukraina keeles, nagu „Boris Godunov“, „Vürst Igor“, „Masinist Hopkins“ j. t. On ette nähtud ka kaks uut ukraina ooperit — „Kupava“ ja „Tuline sõrmus“.

### PERM.

Siin tuli esmakordselt ettekandele ballett (Krein'i „Punane moon“).

### TIFLIS.

Grusia riigiooperis mängiti ooperit „Abessalom ja Eteri“ — autor grusia komponist S. Pališvili — 200 korda. Ooperis esines suure menuga läti primaadonna M. Brechmann-Stengel Riias.

### ODESSA.

Möödunud ooperihooaeg lõppes 180.000 rublalise puhtakasuga(!) — ainulaadse juhtum ooperipraktikas. Aset leidis 140 etendust, mida külastasid ligikaudu 150.000 inimest, nende hulgas ümmarguselt 25.000 töölisl.

## POOLA.

Varssavis asutati poola „Muusikakirjanikkude ja -kriitikute ühing“.

Tuntud poola komponist Karol Szymanowski pani suvel maha Varssavi konservatooriumi direktori kohused. Koht on senini vakantne.

Varssavi muusikaelust. Ühe aasta teotsenud „Varssavi keelpillide-kvartett“ kandis esiettekandena ette Jarecki teose. „Philharmonias“ toodi kuuldavale „Kontsert(!) sopranile ja orkestrile“ — autor noor komponist T. Z. Kassner. Eriti elav on poola ooperiproduktsoon. Prof. P. Rytel'i uus ooper „Ilja“ leidis rohket tähelepanu. Esietendusele tulevad edasi „Boruta“ — Maliszevskilt, „Harnasie“ Szymanowski'lt, „Kuradiveski“ — Rozycki'lt ja ballett „Viimane Pierrot“ — Karol Rathaus'ilt. Philharmonia teeb teatavaks Bach'i „Matthäus-passiooni“ ettekande, mida Poolas seni veel pole kuulnud.

## ITAALIA.

Roomas muudeti endine erateater Costanzi ümber kuninglikuks ooperimajaks. Mängukava, mis koosneb pea eranditult itaalia ooperitest, määrab Mussolini isiklikult.

Arturo Toscanini, kuulsaim itaalia dirigent, on lahkunud Mailandi Skala'st, kus ta aastaid tegutsenud. Põhjuseks on nõrk nägemine, mis tal võimatuks teeb uute partituuride kätteõpetamise. Muidu juhatas Toscanini peast, teise põhjusena nimetatakse aga ka konflikte fascistilise diktatuuriga: Toscanini maitseka muusikuna olevat tüdinenud publiku nõudmisel fascistilise hüümi mängimise ettekannete tähtsamal kohil. Seesuguseil juhtumel eemaldus Toscanini alati demonstratiivselt dirigendipuldilt. — Toscanini on juba Ameerikasse siirdunud, kus ta ainult kontsert-dirigendina tegutseda kavatab. Tuleval kevadel läheb ta oma New-York'i sümfooniaorkestriga laiaulatuslikule Eurooparingreisile. Lähematele Bayreuthi Wagner pidumängudele ilmub Toscanini esimest korda puldi ette ja juhatab Tannhäuserit. Siegfried Wagner seevastu esineb aga Itaalias külalisjuhatajana.

Bellini-museum asutati Catanias komponisti sünnimajas.

Parma konservatooriumi juure avati esimene itaalia riiklik viuliehitamise kool.

## AMEERIKA.

Äsja New-Yorgi Metropolitan-ooperi poolt austava kutse osaliseks saanud tundmatu saksa dirigent Joseph Rosenstock sai peale selle kui Ameerika ajakirjandus vaenulikult suhtunud mõne Wagneri teose käsitlemisse, närvipörotuse, mille tagajärjel tema kohalt loobus ja Euroopasse tagasi pööras. Saksamaal äratas tähendatud sündmus ebasõbralikke tundeid ameeriklaste vastu ja tekitas palju kõmu.

Arturo Toscanini leidis Ameerikas, oma uuel tegevuspõllul sooja vastuvõtu. Tema orkester koosneb 180 mehest.

Bostoni sümfooniaorkester kuulsa Serge Kussevitzi juhtimisel kavatab kevadel ringreise Euroopasse.

## SURMASÕNUMEID.

Adolf Weissmann †. Palestina-reisil suri äkki silmapaistev Berliini muusikakriitik, üks tähtsamaid uema muusika publitsiste üldse. Ta lõi täiesti uue stiili muusikalises teadetes käsitletus, propageeris innukalt uemat muusikat, ja kirjutas ka arvukaid raamatuid, nende hulgas Verdi, Chopini, Bizet, Puccini üle kui ka vaimukad esseed „Virtuoso“, „Primadonna“, „Dirigent 20. sajandi“, samuti tähelepanuäratava teose „Muusika ilmakriis“.

Lilli Lehmann †, kuulsamaid saksa lauljaid ja laulupedagooge varem aastail.

Antonio Smareglia †, itaalia ooperikomponist. Maikki Järnefelt-Palmgren †, soome kontsertlaulja.

Eugen Mandyczewski †, muusikateadlane.

Hermann Grädener †, austria komponist.

Kurt Grotrian †, klaverivabrikant.

## Seletuseks Eesti Biograafilise Leksikoni kirja puhul.

Meie ajakirja eelmises numbris ilmus Eesti Biograafilise Leksikoni toimetusest vastus mõnede minu omal ajal ettetoodud parandus- ja täiendusettepanekule. Mõõdunud aastail pakkusin korduvalt säärast täiendusmaterjali Leksikoni peamuusikareferent härra Leenart Neumann'ile isiklikult, ilma et see oleks leidnud kasutamist tema poolt. Pöörata selles asjas otsekohe toimetuse poole (härra Neumann'ist möödudes) ei pidanud ma sündsaks, sest see võis tekitada mulje, nagu tahaksin mina peamuusikareferendilc tagaselja tema töö kohal leksikoni toimetuses kahjulik olla või teda kõrvale tõrjuda. Eelistasin seetõttu avalikku esinemist. Minu siht oli leksikonile kasu tuua. Nüüd on aga toimetuse kõik parandus- ja täiendusettepanekud tagasi lükanud, asudes oma poleemikas seisukohale, neid üldse mitte vajada. Säärane sündmatu iseteadvus on kahjulik kõige pealt küll leksikonile enesele. Ma tegin seda, mida pidasin oma teaduslikuks kohuseks. Seega oleks asi minu seisukohalt lõpetatud. Loobun igasugusest edaspidisest poleemikast Leksikoni toimetusega, et tagasi tõrjuda kõiki vääratusi, vale arvamisi, tõestamata väiteid ja lõpuks ka isiklikke

kallaletunge, mida Leksikoni toimetuse pole põlanud. Säärast väiklasest õigusenorimisest ei pea mina lugu<sup>1)</sup>. Peale paari (Leksikoni toimetuse poolt poleemiliseks otstarbeks tublisti kasutatud) tõlke- ja trükivea jääb püsima nii enne kui pärast kõik minu poolt meie ajakirja 2-ses numbris ettetoodu. Kuigi mõtetevahetus mõne seal algatatud küsimuse kohta tohiks kindlasti huvi pakkuda, ei ole edaspidisel arutusel Leksikoni toimetuse seisukoha juures (kellel nähtavasti kõige tähtsam oli „ümberlõkkamine“), mingit mõtet: asja see kahjuks enam ei aita ja mis puutub meie lugejaid, siis võib igaüks asjast huvitatu ise otsustada, kummal õigus on.

Dr. Elmar Arro.

Viinis, jaulikuul 1929. a.

Järelmärkus: Muuseumis on vahepeal ilmunud Leksikoni viimases köites muusikute biograafiad silmapaistvalt korralikumalt ja palju täpsamalt koostatud. See näitab küll kõige selgemini, et avaldatud arvustus sugugi polnud õigustamatu ja lõppeks ka mitte päris kasutuks ei osutunud.

1) P. S. Pealegi on kogu asjakäik ajalisel nüüd juba nii kauge, et üksikasjade lähem käsitus vaevalt veel võiks huvi pakkuda.

# „EESTI MUUSIKA KUUKIRI“ NR. 6—12 ILMUNUD ARTIKLITE SISU SAKSAKEELSE KOKKUVÕTTE.

## DEUTSCHES REFERAT DES INHALTS DER „ESTNISCHEN MUSIKALISCHEN MONATSSCHRIFT“ NR. 6—12.

**Emil Hörschelmann (1810—1854), der erste estnische  
Komponist.** Von Dr. *Elmar Arro*.

Anlässlich des 75-ten Todestages gibt der Verf. einleitend einige biographische Daten: geboren als Sohn eines Probstes zu Wierland, studierte E. H. gleichfalls Theologie in Dorpat, wo er im Hause des baltischen Komponisten Joh. Friedr. de La Trobe lebte. Später erhielt er eine Pfarre im Flecken Oberpahlen, wo der örtliche Schulmeister Martin Willberg um 1840 einen Bauernchor begründete, welcher durch seine künstlerischen Qualitäten bald im ganzen Lande rühmlichst bekannt wurde. Für diesen Chor verfasste E. H. als Dilettant eine Reihe geistlicher a cappella-Gesänge, die ersten estnischsprachigen Originalkompositionen. Es sind schlichte, aber tief gehaltvolle Lieder, die im Jahre 1885 von dem ebenfalls aus Oberpahlen stammenden Förderer der estn. Gesangsbewegung Dr. K. A. Hermann zum Teil im Druck herausgegeben wurden. Der Verf. vermerkt das Vorhandensein einiger kleiner pedantischer Korrekturen durch den Herausgeber in dieser Ausgabe (vgl. das erste Notenbeispiel) und beginnt mit einer ausführlicheren Analyse der Gesänge E. H.'s.

Auffallend sind vor allem die zahlreichen markanten Unisono-Anfänge seiner Lieder (s. Beisp. Nr. 1), die oft nochmals wiederholt werden als eine motivische Beantwortung (s. Beisp. Nr. 2). Auch kehrt ein Unisono-Anfang mitunter im Verlaufe des Liedes in Varianten wieder (s. Beisp. Nr. 3 u. 4). In der Mitte der Lieder treten Unisono-Stellen beim plötzlichem Stimmungswechsel im Text ein (Beisp. Nr. 5).

Motivische Kleinarbeit bildet die Struktur der Lieder H.'s. Die kleinen, in sich geschlossenen Motive werden häufig in Echo-Manier wiederholt (Beisp. Nr. 6), oder aber variiert oder sequenziert. Besonders beliebt sind bei H. die kettenartigen Sequenzgliederungen (Beisp. Nr. 7), aus denen bei ihm ganze Liedteile bestehen (Beisp. Nr. 8), die durch ihre litaneiartige Wirkung seinen Gesängen jenen gewissen geistlichen Charakter verleihen.

Als ein weiteres charakteristisches Merkmal Hörschelmann'scher Kompositionstechnik ist die Psalmodie häufig zu finden. H. verwendet sie in sehr geschickter Weise: zur Vermeidung melodischer Monotonie wird die psalmodierende Phrase oft geteilt (Beisp. Nr. 10), wobei auch der Rezitationston wechselt (Beisp. Nr. 11) und die melodische Linie belebt wird, ohne den Charakter einer Psalmodie zu verleugnen (Beisp. Nr. 12). Das gleichmässige Rezitieren führt zur einer gewissen, deklamatorisch bedingten Klopfrythmik (Beisp. Nr. 13), wobei oft Auswüchse rein instrumentaler Schreibweise in Erscheinung treten (Beisp. Nr. 14). Mit bedeutend besserer chormässiger Wirkung wird die Tonwiederholung durch das Liegenlassen des Tones ersetzt, wobei sich die Notwendigkeit freier Textbehandlung ergibt, die zu einer freieren Satztechnik führt (Beisp. Nr. 15). Der Verfasser analysiert nun ausführlicher die von Hörschelmann verwendeten Arten freier Stimmführung und Textbehandlung. Alle bisher besprochenen Stileigentümlichkeiten treten bei H. aber nicht nur einzeln, sondern in wechselvollen Verbindungen miteinander auf, so z. B. im Liedanfang Nr. 16,

wo sich fast alle bisher angeführten Stileigenheiten vereinigt finden. Auffallend ist im Schaffen H.'s auch das Fehlen zweier Dinge — kontrapunktisch-imitatorischer Schreibweise und fast jeglicher Melismatik. Die Rhythmik der Gesänge ist (mit einer einzigen Ausnahme) geradtaktig, stets  $\frac{4}{4}$ . Häufige Orgelpunkte und Austerzungen resp. Aussetzungen sind ein weiteres harmonisches Charakteristikum H.'s. Der Stil seiner Gesänge liegt zwischen dem des Chorals und der evang. Motette. Die Texte sind meist Weihnachtslieder, Psalmenbruchstücke und Passionsgesänge (teils selbstverfasst, teils der Bibel entnommen). Die Lieder sind alle relativ kurz, dabei markant und von kraftvoller Schlichtheit. Neben der zwei- und dreiteiligen Liedform finden sich reichlich freiere Kombinationen und Gliederungen vor, wie z. B. a-b-b', a-b-c, a-b' b-c, a-b-a-c u. s. w. Auch einige typische „Choräle“ hat H. verfasst (Beisp. Nr. 18).

In der Beschränkung der Mittel, verbunden mit gleichzeitiger künstlerischer Wirkung, liegt die Meisterschaft Hörschelmann's, die durch und durch urgesund und volkstümlich ist.

**Über den estnischen Volksgesang zu Beginn des  
17. Jahrhunderts.** Von *Walter Graf*, Wien. [Fortsetzung.]

Der Verf. bespricht und kommentiert nunmehr die Ausführungen des F. Menius im Einzelnen. Der von Menius als „ingeminare“ bezeichnete Brauch dürfte sich wohl mit dem sog. „lallotama“ decken, — „einen Ton mit kräftiger Stimme möglichst lang auszuhalten“ (H. Neus). Mitteilungen über die Sitte, Gäste mit aus dem Stegreif vorgetragenen Liedern zu begrüssen finden sich auch in späteren Zeiten noch bei H. Neus. Die Teilung in Chor und Vorsänger wird gewöhnlich damit erklärt, dass letzterer durch Einfügung eines Chorrefrains oder einer Wiederholung durch den Chor eine Erholungs- resp. Überlegungspause erhält; aber es mag wohl nicht unwahrscheinlich scheinen, dass diese Gegenüberstellung schon im Heidentum wurzelt und dem Verhältnis von Priester und Gemeinde entspricht (man vgl. als Beleg hierfür ein lateinisches Zitat im Text). Dass die Chorpharie der Runenmelodien gelegentlich auch in einfacher Weise mehrstimmig ausgestaltet werden konnte, wird auch von Armas Launis später bestätigt, der es allerdings in einer ganz anderen Art schildert; Menius spricht nur von der Hinzufügung eines Haltetones und erklärt es selbst als eine Übertragung des Dudelsackmässigen in den Chorgesang.

Rhythmik und Melodik des von Menius überlieferten Melodiefragmentes weisen auf ein noch primitives Entwicklungsstadium. Den weiteren Entwicklungsgang kann man sich sehr gut in der Entstehung von Varianten durch fortwährende Wiederholung denken: Wiederholungen auf benachbarten Tonstufen sind ja oft das einzige Konstruktionsmittel der Runenmelodien (vgl. Notenbeispiel). Eine Erklärung für die in der Regel auf der tieferen Tonstufe ansetzenden Motivwiederholung kann sowohl psychologisch durch die seelische Depression des in Leib-

eigenschaft geknechteten Volkes, als auch einfach durch stimmliche Ermüdung infolge ständigen Wiederholens zu erklären sein. Der Text des Menius'schen Melodiefragmentes gibt (wie auch in vielen Runenmelodien) eine derartige Stilisierung des sprachlichen Akzentes, dass man an die bereits von Wiedemann in seiner estn. Grammatik aufgeworfene Frage erinnern möchte: ob nicht für die estn. Sprache in der Urzeit eine tonale Akzentuierung anzunehmen sei?

Nach einem kurzen rekapitulierenden Schlussüberblick spricht der Verfasser Herrn Prof. R. Lach, Wien, seinen Dank aus für die Förderung seiner dem estn. Volkslied gewidmeten Dissertationsarbeit: vorliegender Artikel ist

ein daraus zum Vorabdruck freundlichst freigegebenes Probekapitel.

**Über die neue Orgel der St. Elisabeth-Kirche zu Pernau.** Von *Otto Freymuth*. [Schluss.]

**Musikchronik: Ausland.**

*Bibliographie.* Wir danken für die uns zur Einsicht übersandten neuen ausländischen Musikdrucke, können jedoch infolge des Raummangels in dieser letzten Nr. keine Besprechungen mehr bringen, sondern müssen uns mit einer Nennung der Werke unter „Ausland-Chronik“ begnügen.

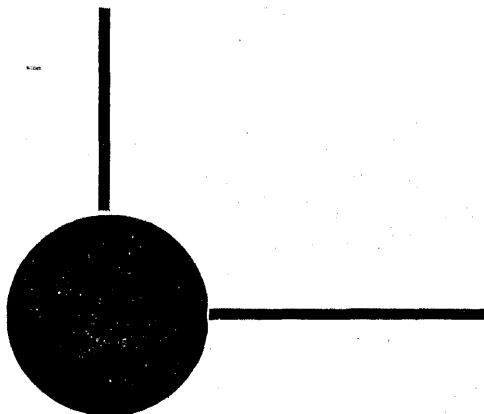
*Mit vorliegender letzter Nummer muss die weitere Herausgabe des Blattes — jedenfalls in seiner bisherigen Form einer Monatsschrift — wegen eines zu hohen Defizites eingestellt werden.*

**Tartu õlletehas**

# „LIVONIA“

**Kalda tän. 5, telefon 2-38.**

soovitab tehase saadusi



**Õlut  
Keedetud mõdu  
Limonaadi**

## J. Rästa & A. Laan

Tartus, Holmi tn. 7  
Kõnetraat nr. 332

Raud- ja teraskaubad / Klaas / Ehitus- ja põllumehtarbed

Rauda igas mõõdus  
Ree- ja saaniterast  
Vitsplekki

Raudplekki

Tsingitudplekki

Alumiiniumplekki

Vaskplekki

Nikkelplekki

Tsinkplekki

Tinaplekki

Schamott- ja  
telliskive

Valgeid glasuuritud  
ahjupotte (Riia)

Aknaklaasi ja igasugust ehitusmaterjali soovitab

Pliite, siibreid, praeahje

Padasid, keedupotte

Mööblivedrusid

Mereheina

Kasevineeri

Tammevineeri

Mahagonivineeri

Lukke, kruve

Naelu igas mõõdus

Hobuseraua haake

Jää- ja kabjanaelu

Rootsi uiske —

„Nurmis Sport“  
Seebikivi

**J. Rästa & A. Laan, Holmi 7, telef. 332.**

Rehvi, rõnga, hobuse, kandilist, ümmargust, vinkli ja kõiksugu

# rauda

Reetalla **terast**  
Doppelt **reerauda**

Inglise } **saagisid**  
Rootsi }

Inglise **saeviile**

Rootsi } **kirveid**  
Soome }

**Hobuse** { kruvihaake  
jäänaelu

Looma } **kette**  
Kaela }  
Päitse }  
Köietamise }  
Jala }  
Trenki }  
Kõiksugu }

Kramplukkusid  
Aidalukkusid  
Schnepperlukkusid  
Musti ja emailitud  
**potte ja padasid**

Mööblivedrusid  
Meriheina

**Aknaklaasi**  
igas mõõdus ja suuruses

**Ukse** { hingesid  
lukkusid  
käepidemeid  
riive

**Akna** { hingesid  
haake  
kremoone  
pööre

**Puukruve**

Lati } **naelu**  
Sindli }  
Krohvi }  
Pleki }  
Papi }  
Hobuse ja }  
kõiksugu }

Tsingitud } **plekki**  
ja raud }

Viljakuivatuse plekke  
ja restirauda

Peitleid  
Höövliraudu  
Tangisid  
Vasest kardinahoidjaid  
Lauanuge  
Triikmasinaid  
Lihamasinaid  
Vitsarauda

**Ahju** { uksi  
kriiskasid  
siibreid

Pliidiraudu  
Praeahjusid  
Soojavee katlaid

Kõiksugu raua- ja teraskaupa suures valikus soovitab mõõdukate hindadega

## Carl Bedraudse

Tartus, Kaubahoov nr. 13. Kõnetraat 7-76.