

HELIKUND

EESTI MUUSIKA AJAKIRI

Nr. 7/8

NOVEMBER, DETSEMBER 1923

SISU:

Instrumentaal- ja vokaalmuusika — Emar Eme.

Muusika ja elu — P. Ramul.

Muusika ja moraal — Emar Eme.

Mõnda laulmise õpetamisest algkoolis —

E. Mesiäinen.

P. I. Tšaikovski 30 a. surmapäeva puhul — S.

C O D A.

**Kontsertide ülevaade, teated episoodid, pam-
flett, humoor jne.**

Tekstis pildid „Estonia“ ooperist jne.

Noodilisaks M. Lüdigi 12 segakoori laulu.

Eesti Klaverivabrik
„ASTRON“ A.-S.

— TARTUS, Aia tän. 67. —

Kõnetraat 4-68.

Juhatus: TALLINN, Lai tän. 34.

Kõnetraat 10-24.

Kõrgema väärtusega

PIANIINOD

GRAMMOFONID,

TSITERID

jne.

Klaverite

parandus.



O.-Ü.

„Esto-Muusika“

TALLINN, Lai tän. 34.

Kõnetr. 10-24.

NOODID ja nende kirjastus.

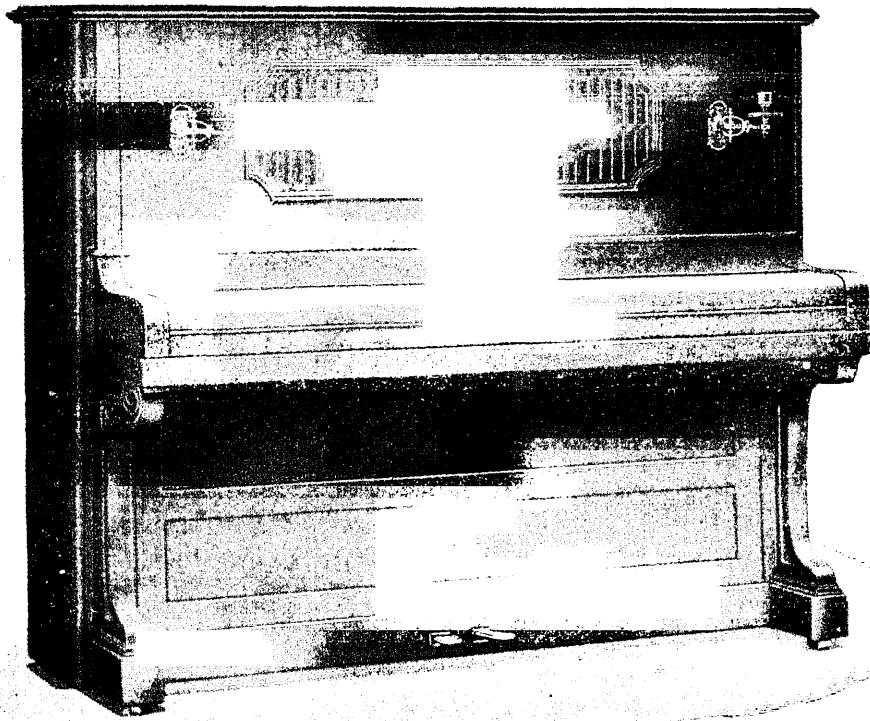
**TIIVKLAVERID, PIANIINOD,
MUUSIKARIISTAD**

ja nende osad.

Ainuesitused Eestis:

C. BECHSTEIN, tiivklaverid ja piano.
STEINWAY & SONS, Nev-York, London, Hamburg,
tiivklaverid ja piano.

JUL. HEINR. ZIMMERMANN, Leipzig, muusikariistad.
Eesti Klaverivabrik „ASTRON“, Tartus, tiivklaverid
ja piano.



$\frac{1}{2}$ a. jooksul 4 kõrgemat auhinda — kuldauraha.

Ainukesed võistluseta pianoinod Eestis on
Tartu klaverivabrik

„ASTRON“ A.-S. pianoinod

Ainuesitus Eestis O.-Ü. „ESTO MUUSIKA“

Tallinn, Lai t. 34, Kõnetr. 10-24

Mida pakuvad ajakirja „ROMAAN“ senised 15 romaani?

Ameerika naiskelm.

Lõbusal toonil jutustatud Ameerika juhtumiste-otsija neiu elu: põnev romaan.

Ameerika nisuväljal.

Euroopa väljarändajad, kes pole harjunud raske võitlusega oma elu eest — töös ja reisul. Juhtumiste-otsijad ja töölustilised — mõlemad on siin esitatud.

Haaremi võre tagant.

Hommikumaa salaparane elu ja karmid kombad. Üle teiste paistab silma noore Euroopa ohvitseri kuju, kes armastab muhameedlase tütar.

India hauasammas.

Kauge tarkusemaa loodus, ilu ja rikkus esinevad selles romaanis sädlevalt ja pillavas uhkuses. Filmina tuntud suurteos.

Kui mina kuningas oleksin!

Hulgus, rõõvel, mõrtsukas, naistemeelitaja — seda kõik on François Villon, kes on aga ühtlasi ka prantsuse esimene kunstimuusik.

Kullikisa.

Insener Barra saladuslik leidus; selle varjamine, röövimine ja päästmine. Kriminaalromaanide autori Sveen Elvestadi üks paremaid juttudest.

Laane laul.

Armastus sugulaste vahel, mis areneb lõpuks suureks ja meeldivaks õnneks. Selle romaani poolt räägib asjaolu, et ta minevaastasel ankeedil tunnistati meie lugejate poolt kõige paremaks jutuks.

Lutsiferi silm.

Surmav fotograafia-kunst, millega hävitatakse suur anarhistide-kommunistide röövsalk. Ülesleidjaks on endine Vene suurvürstinna, kes sellega kätte maksab oma isa piinad.

Must täht.

Nagu Robinson Crusoe lugu vanasti, niisama mõjub praegusel ajal Must täht. Mitte üksikul saarel, vaid vangimaja katusel tuleb inimesel end toita ja katta. Tuntud kinofilm.

Pime Geronimo ja tema vend.

Venna süü läbi on Geronimo oma nägemise kaotanud. Vend hoolitseb ta eest — selle pimedat mängumehest-kerjase eest. Nii rändavad nad mööda maad. Siin sünnib kohutav arusaamatus vendade vahel.

Punasel kaldal.

Saksa randlaste elu. Täis armastust ja viha. Ilusad looduse-kirjeldused vahelduvad elava sündmustikuga. Suure osavõtu osaliseks saanud filmina „Rekordis“.

Russalka.

Kes ei tunne samanimelist mälestussammast Tallinnas. Esimest korda Eestis tõstetakse kate selle laevaõnnetuse loolt. Vene ajal keelatud kirjanduse hulka kuulunud romaan.

Saare õpetaja.

Noor õpetaja usub oma Jumalasse ja tahab luua üksikul saarel kaluri'e hulgas jumalariiki. Kuid tekiwad arusaamatused. Armastus ja mõjuvad loodusekirjeldused teevad sellest jutust ühe kirjanduslikuma romaani.

Vanne.

Oma ausõna ohver — nii on selle romaani õnnelik õnnetu. Läbi kõitva sündmustiku jälgib igaüks põneva huviga kangelase hingepeena avaldusi.

Väike-Hvammur.

Kaugel Islandi saarel elavad inimesed sama vaikist ja vähenõudlikku elu, kui meilgi kodus. Ka siin kasvavad vaiksest ümbrusest suured ja ülendavad tundmused, kuid räägib ka samati ainelikkuse keel.

Nr. 18 alates uus romaan: „ARMASTUSE OKASTEL“

Autoriks on „Laanelaulust“ tuntud **H. Courths-Mahler.**

„ROMAAN'i“ tellimishinnad on järgmised:

1923 aasta peale (24 Nr.)	Mrk. 750.—	kuu peale (2 Nr.)	Mrk. 80.—
1/2 aastat (12 Nr.)	Mrk. 400.—	Üksiknumber	Mrk. 40.—
1/4 „ (6 Nr.)	Mrk. 225.—		

Samad hinnad maksavad ka 1924. aastal.

HELIKUND

EESTI MUUSIKA AJAKIRI

ILMUB ÜKS KORD KUUS

TOIMETUS JA TALITUS TALLINNAS, LAI TÄN. 34.

TELEFON 10-24.

Nr. 7/8

NOVEMBER ja DETSEMBER

1923

Instrumentaal- ja vokaalmuusika.

Emar Eme.

Instrumentaalmuusika ja vokaalmuusika on kaks suurt voolu, kaks eriliiki, kaks erinevat esteetilist väljendusprintsipi tervikus, mida nimetame muusikaks üldises mõttes. Vastavalt väljendusvõimeile, omab kumbki enda omapärase ilme: vastavalt materjaalile, mille kaudu kumbki avaldub, oleneb kummagi esteetiline mõju, naudingu omapärasus.

Kõneall olevast kahest muusika liigist osutub vanemaks, kahtlemata, vokaalmuusika. Vokaalmuusika võis sündida samal hetkel, kui sündis inimsugu, ning inimese esimest eneseavaldust — nuttu — võib mõista, kui vokaalmuusika prototüüpi. Kuna vokaalmuusika instrument — häälepaelad — inimesele otsekohe loodusest ant, peab instrumentaalmuusika instrumendi — mänguriista — inimene ise konstrueerima. Muidugi oli esimene mänguriist löökinstrument, mille „ülesleidmine“ kuigi suuri eeltingimusi ei vaja: see võis olla kepp, millega taoti õõnsale, kõmavalle puutüvele, võis olla veetilkade perioodiline langemine mingile kõlavalle esemelle. Ning kulub palju aega ja tsivilisatsiooni arengut selleks, et ülesleida võidi muusikariistad, mis enda nime väärivad, mis muusikalisi intervale, meloodiat esile tuua võivad: igasugused torud, vileid, sarved, ning lõpuks keelpillid, millistest väljaarenenud praegusaja keerulise mehanismiga muusika instrumendid.

Käesoleva artikli ülesandeks ei ole vokaal- ja instrumentaalmuusika ajaloolise ülevaate toomine, — olgugi, et see, eriti instrumentide arengu mõttes, mõndagi huvitavat pakkuda võiks, — vaid instrumentaal- ja vokaalmuusika võrdlemine nende praeguses kujus, kahe muusikalise erivoolu analüüs. Seejuures hoiame järgmist süsteemi: 1) kummagi liigi väljendusvõimete võrdlemine, nende tehnilis-virtuoosliste abinõude kõrvusäädmine ja 2) nende sisemine,

oluline lahkumine, nende erinevuse esteetilis-filosoofilises mõttes.

Pöörame esimese juurde.

Nagu iga kunst, nii ka muusika, koosneb üksikuist elementest, iga kunst moodustub üksikuist vähemaist üksusist. Igat kunsti võib analüüsida ning uurimusele võtta tema üksikud tegurid. Sarnaseid üksikuid tegureid, elemente, mis helikunsti juures mõeldavad, on neli: heli kõrgus, vältus, dünaamilikkus ja heli täambr. Seepärast, instrumentaal- ja vokaalmuusika küsimust lahendades, peame vaatlema, millised suhted omab kumki liik nimetat elementidega, mil määral leiavad viimased kummagi juures esiletuleku võimalusi. Leides, edasi, lahkuminekut üksikute tegurite suhtes ning nähes, kuivõrd nad kummagi liigi juures pinda leiavad, võime hinnata kogu liigi, kui elementide summa, väljendusvõimeid.

Võrdleme kõige päält instrumentaalmuusikat vokaalmuusikaga esimese elemendi — heli kõrguse — seisukohalt. Siin torkab kohe silma instrumentaalmuusika paremus; viimane omab siin kindlasti avaramad võimalused, kui vokaalmuusika. Inimhääli on mahu mõttes kahtlemata vähema ulatusega, kui instrument; viimase heliredel on avaram. Instrumentaalmuusika heliredel ületab vokaalmuusika oma, nii hästi alt, kui ülalt; niihästi kõrged, kui ka madalad noodid on instrumendile enam kättesaadavamad. Ei suuda ükski sopraan heli kõrguse suhtes võistelda piccolo flöödiga, viiuliga, samuti nagu ka sügavaim bass madalate nootide võtmises kontrabassiga, klaveriga, eriti orelil sügava printsipaaliga, konkureerima ei küüni. Kõrgeim noot, mis harilikule sopraanile võimalik, on kolmandama oktaavi c (c^3) (mõned üksikud fenomenid saavutavad fis^3 , g^3 , isegi c^4), kuna viiulille võimalik on neljandama oktaavi g (g^4), klaverille si^4 , piccolo flöödile d^5 , orellille koguni c^6 (kuuendama oktaavi c). Ning vaevalt võib bass madalama tooni laulda kui kontraoktaavi B (B_1), kuna bass-tuuba siin terve oktaavi võrd madalamale ulatab ning subkontraoktaavi B (B_2)

välja toob, klaveri madalaim toon A_2 ning orellile isegi C_2 võimalik on. Inimhääle ulatus on kontraoktaavi B-st kuni neljandama oktaavi c-ni ($B_1 - c^4$), seega üle viie oktaavi, — instrumentide ulatus subkontra C-st kuni kuueandama oktaavi c-ni ($C_2 - c^6$): üheksa oktaavi.

Need andmed räägivad küllalt selget keelt instrumentaalmuusika kasuks. Vokaalmuusika kasutada on ainult keskmine register ning ta peab nii mõnestki meeleolust, mõnestki efektist loobuma, mis võimalikud instrumentaal-

Laulja noodis figureerivad harva 32-kud, kuna mingis viiuli kontserdis või klaveri rapsoodias 64-kud, isegi 128-kud sugugi harukordne nähtus pole, ning üle 1—2 minuti on lauljal võimata mingit nooti venitada, kuna orel seda tundide kaupa teha võib. Ükski koloratuur sopraan ei suuda sarnase kaelamurdva eksperimentiga esineda, mida teeb viiulnik mingis „Perpetuum mobile’s“. Kuna laulja kopsust õhk — nii ökonoomiliselt, kui ta seda ka ei tarvita — kunagi ikkagi lõppema peab, on oreli

Foto Parikas.



J. Offenbachi oop. „Hoffmanni lood“ Estoonias.

Stseen proloogist.

muusikalle arvesse võttes, et heli kõrgus helile teat koloriidi, teat meeleolu annab, millest omakord jälle kogu meloodia, kogu muusika meeleolu ning iseloom oleneb.

Ka helide vältuse seisukohalt peab eelistama instrumentaalmuusikat, ka siin osutub viimane paremana nii hästi vältuse maksimaalses, kui minimaalses mõttes. Kunagi ei saavuta ühelt poolt, inimhäälel sarnast kiirust passaashides, mida võib, näit., paendlik viiul, nagu ei saavuta ta, teiselt poolt, nii pikka nooti, mis võimalik mekaanilisele muusikariistale — orellile.

„kops“ ammutamatu õhu reservuaar; samuti ei tarvitse keelpillide détaché'l iialgi õhu puuduse all kannatada. Igaüks, kes laulukooriga või laulukooris tegutsend, teab kui palju vaeva ja ettevaatust sääal hingamispauside küsimus sünnitab, kuna instrumentaalmuusika, väljaarvat puhkpillid, tollest raskusest midagi ei tea.

Jällegi peame instrumentaalmuusika suuremat paenduvust ning mitmekesisemaid tehnilisi võimeid konstateerima. Jällegi näeme, et vokaalmuusika nii mõnestki efektist, mõnestki meeleolu loomisest, mis instrumentaalmuusika või-

mupiies, loobuma sunnit on. Kunagi ei saavuta laulukoor seda gratsiööslikkust, mida saavutab sinfoonia orkester, nagu ei saavuta venivat monotoonsust, mis viimaselle võimalik.

Ka dūnaamika mõttes omab instrumentaalmuusika vokaalmuusikast teat üleoleku. Kui pianissimo suhtes mõlemad ühesuguse eduga võistelda võivad ning inimhääli siin vast ainult hääkonstruktsioonilise orellile allaandma peab, siis võib fortissimo mõttes kindlasti orkestri üleolekut laulukoorist oletada. Vaevalt saavutab

detakse mõnelt poolt, et täambri ilu mõttes inimhääli iga instrumendi ületab. Ükski instrument ei andvat seda mahlakust, mis omane häälele, inimhääli olla elav, pulseeriv, loomulik, kuna instrumendi täambri mekaanilise, kunstliku ja järehteht ilme omada. Ükski instrumentalist ei saavutavat seda südamlikkust võltsimatut ning ehtsat mõju, mis laulja. Võib olla, on siin isiklise maitsega tegemist, võib olla, ületab inimhääli täambri mõttes ka tööpoolest instrumentide enamiku, on siiski raske konstateerida siin suu-

Foto Parikas.



J. Offenbachi oop. „Hoffmanni lood“ Estoonia.

Esimene vaatus, „Nukustseen“.

ükski bass selle jõu, mis tromboon, vaevalt küünib laulukoori forte selleni, mis annavad sõjakad fanfaarid ja trompeedid. Inimese suu olles halb resonator, omab inimhääli mf ise-loomu. Tugeva hääle sünnitamiseks on ikka mingit puhkpilli tarvitet. Sõjaväes figureerivad signalistid, jahimehed tarvitavad jahtsarvi, isegi karjapoiss ei usalda enda häälepaelu, vaid imiteerib lepa koorest pasuna. Hää näituse pakub siin usuline fantaasia: inglite laul on mahe ning tasane, kuna viimsepäeva pasun surnud ülesäratab.

Mis puutub, edasi, t ä ä m b r i s s e, siis väi-

remat ja silmatorkavat vokaalmuusika paremust, seda enam, kui arvesse võtta sarnaseid instrumente schdäävre, kui viul või cello. Ent mõondates seda ning oletades, et hääle täambri kindlasti ilusam, tema värv lopsakam, värskem ja sitkem, kui ühegi instrumendi oma, peame siingi — vaadeldes instrumentaal- ja vokaalmuusikat üldises mõttes — konstateerima esimese paremust. Sest instrumentaalmuusikal on rohkem värve, enam nüanse. Kuigi kvaliteedilt vokaalmuusika instrumentaalmuusika ületab — mis õieti polemiseeritav seisukord, — siis omab kvantiseedilt viimane vastuvaidle-

matu ülekaalu. Vokaalmuusika värvide valik on piirat, värve on minimaalne koguarv: mehelik bass, pehme bariton, tundelik tenor, tume kontraalto, naiselik sopraan j. m. m. Instrumentaalmuusika värvide paliiter sellevastu on rikkalik ning sinfoonia orkester sisaldab endas tüseda kogu värve. Siin kõige päält iseloomulikud värvid, nagu ninakas oboe, koomiline fagott, mahalakas cello, siis viiul, bratsche, kontrabass, mitmesugust kaliibrit klarnetid ja flöödid, tromba, tromboon, metsasarv, tuuba, arfa, terve leegion löökriiste ja palju muid. Arvesse võttes veel sordiini, mis värvide koguarvu siin veel pea kahekordseks tõstab, leiame instrumentaalmuusika üleoleku täämbri mõttes.

Nägime, et instrumentaalmuusika igal alal vokaalmuusika ületab, iga helikunsti elemendi mõttes avaramad väljendusvõimed annab, olgu see heli kõrguse, vältuse, dünaamika või täämbri mõttes. Muidugi ei ole sellega öeld, et iga üksik instrument inimhäälega võrreldes paremust osutaks. Üksikult võttes, saavutab laulja üleoleku nii mõnegi instrumendi suhtes. Nii ei või heli kõrguse mõttes lauljaga võistelda kontrabass, madaluse mõttes piccolo flööt; vältuse mõttes ei saavuta kohmakas orel kunagi seda paendlikkust, mis koloratuur sopraan ning iial ei anna klaver, mis omalt iseloomult kolkimise ja tõukamise ilmet kannab nii kestvaid ja meloodilisi toone, kui laulja. Samuti ei saavuta dünaamika mõttes ükski tromboon seda pianisimot ega ükski oboe seda fortet, mis laulja. Üksikult võrreldes jääb instrumentalisti või laulja paremus suhteliseks mõisteks, võttes ent instrumentide kogu ja lauljate kogu, orkestri ja koori, instrumentaal- ja vokaalmuusika üldises mõttes, leiame esimese paremuse tema väljendusabinõude mitmekesisuse ning suurema värvide valiku.

On veel üks asiolu, mis instrumentaalmuusikalle paremuse annab. Nimelt võib instrumentaalmuusika tulevikus enam areneda, kui vokaalmuusika, esimesel on mõeldavad siin suuremad tehnilised võidud ja saavutused, kuna vokaalmuusika areng piirat on. Kui ainult laulu tehnika areneda võib, ainult uued paremad koolid ja meetodid tõusta võivad, siis võib instrumentaalmuusika pääle selle veel instrumendi enda arengust edusamme teha. Laulja kõri, suu ja kops jäävad muutmatuks, kuna muusikariistad alaliselt arenevad. Kui omal ajal orelid ehitati, mida 70 meest tallama ning kaks organisti korraga mängima pidid kes sääl juures ainult rusika hoopidega avamid (klahvid) liikuma ja oreli kõlama panna võisid (Griving & Ilves: kirikumuusika) siis on see meie päivil nii kaugele arenenud, tuuletallajad elektrivoo-

luga vahetet; et „orelitagumine“ „orelimängimisele“ maad annud, et organist juba libedaid passashe välja tuua võib. Miski ei keela oletamast, et orel, nagu iga teinegi muusikariist, ka tulevikus areneks, millisest asiolust tingit ühtlasi ka kogu instrumentaalmuusika tehnikas uued kombinatsioonid ja perspektiivid avanevad.

(Järgneb.)

Muusika ja elu.

(Järg)

5) Pärast klassikuid püüab suurem hulk heliloojaid omas toodangus pääasjalikult isiklist laadi meeleolusid ja elamusi avaldada. Need on näit. Schubert, Schumann, Chopin, Tšaikovski, Gounod, Grieg jne. Vahel loobuvad nad isiklikkusest ja väljendavad oma sugurahva erutavaid meeleolusid; sel juhusel saavad nad rahvalikkudeks heliloojateks.

Püüe, muusikas isiklike meeleolusid ja elamusi avaldada, seletub lüürilise voolu arenemisega üle terve Euroopa, kõikides kunstiharudes. Nähtavasti võrsub see üldine lüüriline vool inimese loomupärasest idealismist ja on nagu omapärane reaktsioon karedale realismile. Poesia vallas omandas lüürika sel perioodil erilise arenemise ja ulatuse. Lüürilise poesia esitajad andsid tõuke samasihilisele voolule ka muusikas. Need on näit. Saksamaal — Goethe, Schiller, Uhland, Klopstock, Heine; Venemaal — Pusckin, Lermontov; Austrias — Seidel; Inglismaal — Valter Scott; Prantsusmaal — Jean Paul jne.

Esiti kirjutasiid heliloojad muusikat poeetide-lüürikute kirjanduslistele teostele; ühes sellega saabus eriti laulu õitseng. Pärastpoole hakati kirjutama tekstita lüürilist muusikat, avaldades ainult isiklike subjektiivseid elamusi. Kuivõrd piirita mitmekesised heliloojate isiklikud elamused on, sama erisugused on ka vormid, millesse need paigutatakse. Näidete toomiseks peatan mõnede heliloojate-lüürikute juures, käsitades nende eralduvaid jooni.

☞ Schuberti lüürilise muusika loomingu omapäraseks jooneks on südamlilik meloodia. Schuberti ilm on — laul. Laulu lauldakse; järjekult, on temas kõige tähtsam meloodia. Selle poolest on loodus Schubertit imehelledelt annestanud: kui lõpmatust hallikast voogab meloodia ta inspiratsioonist. Schuberti muusikas ei üllata tehniline virtuositeet, vaid just südamlikkus. Siin pole sentimentaalsust ega kunstlikku toredust. Schubert on omis meloodiais haruldaselt lihtne, kaldudes lihtsusega vahest isegi naiivsuseeni.

Schubert on laulnud täis jõulist, rõõmsat ja igavest noorust; ta lauludes avaldub nagu mehisus. Meie teame, Schubert oli elurõõmus inimene, nägi kõike heledalt. See tema optimistlik ilmavaade pidi põhjalikult kajastuma ka ta muusikalises loomingus. Algses ei valinud Schubert palju oma laulude teksti; kirjutas muusikat igasugu tekstile, mis aga juhtus. Muusikalised ideed tärkasid Schuberti hinges, ja neid pidi viibimata üles tähendatama. Hiljemalt kirjutas ta aga peaaugjalikult Goethe ja Schilleri tekstile. Mõned krii-

muusikalise loomingu iseloom naiselikuna. Ja tõesti, ükski uueaja lüüririk-helilooja pole naisest nii tihti ega kirglikult laulnud, kui Schumann. Seda näitavad paljud tema lauluseeriade nimetusedki, nagu näit. „Naise armastus ja elu“, „Mirdid“ ja „Poeedi armastus“, „Armastuse kevad“ jne. Schumanni unistav lüürika hoovab samuti kui Schubertil peaaugjalikult lauluna. Ta kirjutas muusikat enamasti Bayroni, Jean Paul'i, Körner'i, Hebbeli teostele. Huvitav on tähele panna, et Schumannile just armastus lauluilma avas. Nagu teame, kirjutas Schumann enne

Foto Parikas.



J. Offenbachi oop. „Hoffmanni lood“ Estoonias.

Esimene vaatus, lõputseen.

tikerid peavad Schubertit lüürilise muusika valdas sama tähtsaks, kui Goethe lüürilise poeesia alal. Schubert kirjutas omad laulud seeriatena, nagu näit. „Die schöne Müllerin“, „Die Winterreise“, „Schwanengesang.“ Schuberti meloodiad on sisuliselt äärmiselt mitmekesised, alates lõbusate mõldri lauludega ning lõppedes Goethe „Erlkönigi“ vapustava paatosega.

Schumanni lüürika kannab luulelist unistavat ilmet; nagu kerge uneluste udu varjab ta lüürikat; Schubertile kontrastina näib Schumanni

abiellu ainult klaveri palasid. Pärast abiellu astumist aga armastatud naisega kirjutab ta kogude viisi romansse, mis lüürilise muusika alal üldse paremad tooted on.

Lüürilise tunde avaldusel ei leppinud Schumann, Schubertile vastaselt, meloodiaga. Iga muusikaline teos allub kõige hoolikamale detailsemale läbitöötamisele; see hoolas väljatöötus avaldub tema juures kaasmängu peensuses, kokkõla külluses, elavas muusikalises deklamatsioon, kindlas ning väljakujunenud vormis jne. Selles haruldaselt hoolikas muusikapalade läbi-

töötamises tundub Schumanni teadvuslik loomine. On ka täitsa mõistetav, kui meelde tuleb et Schumann laialdaselt haritud inimene oli; ta oli filosoofia doktor Jena ülikooli juures. Lõpuks püüdis Schumann oma muusikalises toodangus esitada psükoloogilist karakteristikat. Selles suhtes on eriti tähtsad ta klaveri teosed. Liialduseta võib öelda, et Schumann lüürikuna ühtlasi olnud ka poeetpsükoloog.

Mendelssohn on teiste tähtsate lüürikute hulgas kõige tagasihoidlikum. Sel ajal, kui teised nende kaasaegsete poeetide-lüürikute sõnadele muusikat kirjutasid, avaldas Mendelssohn vanaaja austajana kalduvust vanade kirjanikkude teoste poole. Kui tõsine klassikute austaja, püüab Mendelssohn oma muusikalistes teostes, eriti laulus, omi muusikalisi mõtteid avaldada teravalt joonestatuna; oma toodangus pooldab kindlat sümmeetriat, kindlat vormi. Ühtlasi ei luba täit avarust fantaasiale, ega lähe helides piiritu kaugele isiklikkude elamuste väljenduses. Selle põhjal nimetavad mõned kriitikerid Mendelssohni lüürikute klassikuks.

Tschaikovski lüürika on äärmiselt eeleegiline, melankoolne. Ta muusikas on märgata kalduvust minööri, mis väljendab lõpmatu hulga kurbe meeolusid. Muidugi leidub Tschaikovskil ka hiilgavaid mashöör kohti. Kuid isegi neil mashöör lehekülgedel tundub tihti minööri mõju. Üldiselt läbib ta muusikalist toodangut piirita igatsus, kurbus, vahest haiglaseks muutuv. See igatsev kurbus tundub väikestes kui suurtes teostes. Vähematest töödest esinevad selles mõttes iseäranis ta romansid; suurematest teostest aga ooperid, programmtööd ja eriti sinfooniad. Ehk küll ta ooperid draamatilise süsheel põhjal kirjutatud on, ei näe meie siiski sääl kangelasi; kangelaste asemel figureerivad harilikud inimesed, kes kannatavad nagu meie kõik; ühe sõnaga, ta ooperite teema on harilikkude inimeste kannatus ja mitte heroism. Mõnes sinfoonias, näit. IV, V ja VI avaldub see lõpmatu igatsev kurbus niivõrd tugevalt, et juba ilmavaluks kujuneb. Nendes tundub armetu ja raske faatumi rõhumine helilooja ja vast isegi terve inimsoo hingel. Seni on teadmata, mis Tschaikovskit õieti sundis eluaeg kõnelema helide kaudu lõpmatu kurbusest, ilmavalust ja inimest rõhuvast armetust saatusest. Võib olla mõjundasid mingid isiklikud põhjused; kuid vahest aga väljendus temas üldse slaavilase kannatav hing. Tschaikovski kirjutas pääasjalikult Puschkini, Shakespeare'i ning Bayron'i teoste.

Chopini lüürika on äärmiselt subjektiivne, intiimsuseni ulatav. Omas muusikalises loomin-

gus loobub ta nagu välisest ilmast ja süveneb täitsa iseenda seesmisse ilma. Ta muusikalise toodangu hallikaks on tema seesmine „mina“. Ta on — individualist, ta on lüürikute lüürik, ta muusika üldine ilme — eeleegiline; see eeleegia ei ulata aga melankoolsusse ega haiglusse, nagu näit. Tschaikovskil. Tõsi küll, Chopin oli füüsiliselt nõrk, põdur, kopsuhaige. Sellest hoolimata pole ta muusikas füüsilise haigluse jälgi. Ta muusikalises tegevuses avaldub, kontrastselt, terve psüühika, kõike ümbritsevat idealiseeriv. Chopin'ile paistis ilm roosilisena; ühes sellega avaldus ta lüürika õrnus helides, kus polnud melankoolsust. Chopin'i õrn muusika omab naiselikku ilmet; tundub naise ülendav mõju. Tuletame näituseks meelde, kuis tema haiguse kõige kriitilisemal ajal Majorka saarel teda valvanud ja hooldanud jumaldatud poetess George Sand. Nagu enne tähendasin, kannab ka Schumanni muusika naiselikku ilmet. Schumann ülistas naist omis laules, Chopin'i muusikas aga avaldub nagu armastav naisehing ise. Chopini lüüriline toodang on osalt ka rahvuslik. Tõsi küll, Chopin kehastas omi muusikalisi mõtteid vahel rahvatantsudes, nagu näit. masurka, valss, polonees. Ometi polnud muusika selles vormis tantsuna mõeldud. Chopin kasutas rahvatantsude vorme, et kujutada poola seltskonna idealiseeritud ballile; need on kõik väiksed armastusel põhjendavad draamad poola seltskonnast. Niivõrd esineb Chopin rahvusliku heliloojana. Oma kunstilise loomingu tõttu kuulub Chopin tervele ilmale. Intiimsete isiklike elamuste avaldamise vahendina valib Chopin mitte laulu, nagu enamjagu lüürikuid, vaid ainult klaveri.

Nagu poeesias, eraldatakse ka muusikas kolm stiili: lüüriline, eepiline ja draamatiline. Seni rääkisin lüürilisest muusikast, s. o. isiklike, subjektiivsete elamuste muusikast. Nagu juba tähendasin, omandas lüürika valdava ulatuse kõigis kunstialades ja eraldi ka muusikas. Sellepärast peatasin pikemalt selle voolu juures. Eepos, s. o. objektiiv-jutustav vool kaob aga selle vastu ikka enam ja enam kunstist; eriti tähelepanav on see muusikas, sest muusika on teistest kunstialadest inimese seesmisele ilmale kõige lähem. Regajalt astub lüürika üldse kunstis ja eraldi ka muusikas eepose asemele. Sellepärast ei käsita ma eepilist stiili muusikas. Vaatlen draamatilist muusikat, mis klassikutele järgneval perioodil oma tähtsust ei kaotanud, vaid selle vastu, veel suuremat edenemist saavutab Wagneri isikus.

Drama on üldse sündmuse kujutamine tegevuses; muusikaline drama ehk ooper sündmuse kujutus ühendatult muusikaga. Iga draa-

ma iseloomustavaks jooneks on võitlus. Inimene heitleb iseendaga, oma tunnetega, väliste takistustega, teda ümbritsevate inimestega, seltskonnaga jne. Kõigil neil juhustel on pääelement võitlus, mida nimetakse dramatismiks. Et paremini mõista praeguse muusikalise draama tähendust, pean tarvilikuks, olgugi kõige üldisemates joontes, käsitada muusikalise draama arenemiskäigu ajaloolisi peastaadiume.

Kunsti vormina oli muusikaline draama olemas juba vanadel greeklastel. Sophokles'e, Euripides'e, Eschillus'e dragöödiad kanti ette

tõi muusikalisse draamasse aaria ning dueti. Selle voolu esitajaks on Monteverdi, keda lugema peab õieti praeguse muusikalise draama isaks. Hiljemini sattus see vool vale teele. Heliloojad pühendasid tähelepanu pea ainult meloodilisele elemendile, virtuoos-lauljate kasuks. Dramaatilise element aga kaotas tähenduse, sest muusikaline draama ei olnud õieti enam draama. Muusikalise draamale pidi antama tagasi tema õige mõiste ja ülesanne. Ja seda tegi Gluck. Gluck suurendas dramaatilist elementi muusikalises draamas, pääasjalikult n.

Foto Parikas.



Eugen d' Albert'i oop. „Madalik“ Estonias.

Pilt esimesest vaatusest.

muusikalise retsitatiivi näol; koor laulis sääl ühishäälel. Vanade greeklaste muusikalise draama mälestusmärkest pole midagi meieni ulatanud. Mõningat ettekujutust neist omandame ainult vanade greeka ajaloolaste kaudu.

Renaissance'i perioodil XVI aastas. püütakse elustada vana greeka muusikalist draamat. Need katsed olid kuiva, teoreetilise karakteriga; hoidusid sihilikult meloodiast ning püüdsid olla ainult teksti muusikaline deklamatsioon. Loomulikult kutsus see esile teise voolu, mis pää-tähelepanu juhtis meloodilisele elemendile: see

nimet. deklamatsioonilise retsitatiivi abil. Viimasega tähendatakse niisugust laulmist, kus meloodiline element dramaatilise tõe huvides minimaalseks muutub. See on nagu „jutt laulus“ või „luuleline proosa“. Gluck püüdis teadvusega saavutada retsitatiivide täielikku vastavust draama tekstile. Püüdes ühtlustada muusikalist draamat päris-draamaga, vähendas ta ometi ühtlasi ka puhtmeloodialist elementi. Muusikalises draamas pidid kokkukõlastuma muusika ning draama huvid; oli tarvis kindlustada puhtmeloodialist elementi, ühtlasi mitte kahan-

dades dramaatilist. Ja seda tegi Mozart. Draama tekstile vastav elu ja tõelikkus püsivad puutumata. Temagi kasutab tarvilikku juhustel retschitatiive, ehk küll koondatud kujul. Kuid, teisest küljest, ei olene Mozarti dramaatiline muusika tema lavalisest käsitusest; Mozarti muusikaline draama esitab tegevusest ja tekstist hoolimata iseendast juba suurepäralist muusikat.

Need on muusikalise draama ajaloolise arenemise päästaadiumid. Asun praeguse muusikalise draama juurde, mille tähtsamaks esitajaks Richard Wagner.

R. Wagner käsitas muusikalist draamat nimelt draamana, mida iseloomustab võitlus. Wagneril ei esine aga muusika muusikalise draama iseseisva sihina ja olemusena, vaid ainult vahendina, et muutuksid dramaatilised kujud tüübilisemaks ja reljefsemaks.

Wagner käsitas muusikalist draamat kui kõrgete ning aateliste tunnete ja meeleolude väljendajat. Muusikaline draama pidi kuulaja närvisüsteemi päale mõjudes esile kutsuma samuti vastavaid kõrgeid aatelisi tundeid ja meeleolusid; teiste sõnadega, muusikaline draama pidi enam füsioloogiliselt kui esteetiliselt mõjuma. Selleks otstarbeks näis Wagnerile muusika kõige vastavama abinõuna, sest muusika kõneleb otsekohe tundele. Sõnade keel, ütleb Wagner, on selleks puudulik. „Helide keel aga algab sääli, kus lõpevad sõnad.“ See on Wagneri põhivaade muusikalise draama kohta.

Oma kavatsuste teostamiseks muusikalises draamas, kasutas Wagner kõiki neid abinõusid, mille määravad üldse kõik kunstialad. Wagneri muusikas on aga eriti tähtsad n. nim. juhtmotiivid. Juhtmotiividega tähendatakse motiive, mis seotud muusikalise draama osaliste karakteristikaga. Igal osalisel on oma motiiv, millega ta seotud on kogu draama kestvusel. Vahel on juhtmotiivid seotud mitte üksi osaliste, vaid ka teatud seisukordade, tegurite või isegi objektidega. Wagneri muusika on keel; juhtmotiiv — muusikalise keele üksik, kindla psühholoogilise sisuga sõna. Kogu Wagneri muusikaline draama on juhtmotiividest koosseisv temaatiline võrk. Kuid seejuures moodustub igasugu juhtmotiivide kombinatsioonest mõistuslikult ehitatud muusikaline üksus, mis on täielises ühenduses draama käiguga.

Ja et kujutluse mõttes orkester eriti rikas vahendite poolest, on ka loomulikult Wagneri raskuspunkt orkestris. Vokaal osades puudub põhimõttelikult meloodia. Inimese hääl ja tekst määravad ainult täiendavalt ekspressiivselt kohava orkestri mõtte. Harilikult kaldub vokaal osa retschitatiivi ehk üksikusse orkestri juhtmo-

tiivi. Need on muusikalised päävahendid, mida kasutanud Wagner muusikalise draama teostamisel. Nüüd tähendan Wagneri muusikalise loomingu põhimõtte.

Wagneri muusikalise loomingu põhimõte — on igavese ja vankumata armastuse sääduse heitlus eluoludega. Ühelt poolt mitte platooniline ehk puhas armastus, kui näit. Mozartil, vaid kirglikult põletav, kõrvetav, lämmatav, rahuldust nõudev. Teisalt lõpmata hulk igasugu tõkkeid, mis takistavad ühinemist kahe hingeliselt ühinenud inimesel. Need on kaks kontrastset elulist algust, mis ühteist eitavad, vastollu satuvad ja võitlevad omavahel. Selles heitluses ongi Wagneri muusikalise draama dramatism. Võitlus on lõpmata. Ta nõuab ohvreid, nõuab lunastust. Lunastuse nimel loobuvad kangelased elurõõmudest ja uimastavast armastusest. Nad leiavad elus lunastust puhtas armastuses. Kangelaste ühinemine aga võimaldub ja teostub ainult surma teel: Kahe füüsiliselt eraldatud ja hingeliselt ühinenud isiku surm suurendab veel enam nende surma traagikat. Lõppude lõpuks on surm selle võitluse teostamine, lunastus ja äraseletus; surm ei esine kohutava, hukutava lõpuna, vaid õnneliku igatsetud vabastusena.

Wagner vihkab reaalselt külma tundmuseta ilma ühes ta lõpmatute vastoludega. Kõige hingega püüab ta fantastilisse unistuste ilma mineviku muinaslugude ja mütoloogia maale. Ühtlasi ilmutab ta müütose sügavat tähendust ja selle suhet tõelise eluga.

Asun praeguste muusika voolude käsitlusele. Kõige päält pean tähendama, et kaugeleki mitte kõik praeguse aja muusika esitajad n. nimet. modernismi voolu poolehoidjad pole. Ka nüüdsel ajal on olemas muusikas voole, mis; ühendust ei takista endise aja muusikaga. See vool rehkendab eriti printsiipidega, mida loonud suured klassikud ja jätkab neilt omandatud muusikalise päranduse edasi arendamist ja kujundamist. Need on nõnda nimet. uus-klassikud. Ühelt poolt poolduvad nad klassikute väljatöötatud norme, kui julged nende muusikalised uuendused ka oleks; teisest küljest, ei jää nad maha ka elust, kandes teadvusega oma muusikalisse loomingusse palju uut, nagu nõuab seda elu ja dikteerib nende loov individualism. Uus-klassikud omavad lipukirjana teadvusliku evolutsiooni, mis peab pärandavust muusikalise kunsti vajaliseks aluseks.

Aja suhtes tuleb esimeseks uus-klassikuks pidada Brahms'i, kes, pea ainukene kõigist klassikutele järgneva perioodi heliloojaist, jätkas selle pooldamist ja arendamist, mida pärandanud suured klassikud. Pooldades klassitsismi

põhimõtteid, järgis ta ometi elule ning mõistis õieti avaldada kõige mitmekesisemaid tolleaegse elu meeolusid. Ta valab nagu klassilisse vormi uue omaaegse elu. Selles mõttes ei nimetata Brahms'i asjata renaissanc'i perioodi esitajaks muusikas. Viimase aja kõige suuremad tüübilised uus-klassikud on Max Reger, Glasunov ja Rachmaninov. Max Regeri teosed on kirjutatud pääasjalikult polifoonilises stiilis. Glasunov — on eepik. Teda ei huvita isiklikud elamused, vaid avaldab objektiivselt, erapooletult muusikalisi mõtteid. Rachmaninov on lüürik; esitades

halb, esteetiliselt väärtuslik ehk väärtusetta. Kunst on iseseisev väärtus, samuti kui moraal ja teadus. Kunst, mis moraali ideesid propageerib, on moraal, mitte kunst. Sama absurdne, kui on seda nõudmine, et kunst moraali propageerijana esineks, on soov, et kunst moraali huvidele vastu ei töötaks: kumbki ei kuulu kunsti ülesandesse ning kumbagi ei saa kunst. Nii väidavad kunstnikud ning võtavad enda aineks halasti naise, orgia, rüveduse.

Kunstnikud ei tagane omast vaatest, ka moralistid ei tee enam kompromissi, — ning

Foto Parikas.



Eugen d' Albert'i oop. „Madalik“ Estoonias.

Pilt viimasest vaatusest.

muusikalisi mõtteid, kannab ta oma loomingu ühtlasi ka isiklikku, subjektiivset elementi.

(Järgneb.)

P. Ramul.

Muusika ja moraal.

(Järg.)

Ent kunst ei saa siingi moraali kompromissile vastu tulla. Kunst, väidavad kunstnikud, ei saa olla häa ehk kuri, ta võib olla häa ehk

vahekord kujuneb õige teravaks. Rääkimata lugematuist näitustest, mis võimalik tuua siin ajaloo, tuletame meelde juhuseid lähemast minevikust: Eesti haridusministeerium keelab õppurkonnale „Siuru“ ja M. Underi „Sonetide“ lugemise, Berliinis karistatakse kahte maalikunstnikku suurema rahatrahviga „kõlvatute kujude väljapaneku pärast“ (Pvl. 12. VII. 23).

Millest oleneb õieti to konflikt? Millest need alalised kokkupõrked vahel kahe ilmavaate: eetilise ja esteetilise? Miks ei loobu ometi kunst moraalile ebasoovlikuist aineist ja miks, teisalt, ei taipa moralistid kunsti autonoomiat? Kunst-

nikud tõendavad: „Kunst on täiesti omaette ilm, moraal omaette.“ Kunst võib kujutada kõike, ainult kujutamine olgu kunstipärane ja meisterlik. Kunstiteost ei saa moraalil mõõdupuuga mõõta, vaid esteetilisega. Nagu naisarsti tegevust ei või muu mõõdupuuga mõõta, kui ainult arsti tegevuse seisukohalt. „Loomisaktis sündind ilu on väljaspool „siit ilma“ ning temas ei ole pimedust, mis omane patuselle ilmale, kunst ei allu füüsilisele olemasolule. Ei saa seepärast kunst ei teotada, ega toetada kõlblust.“ (Berdjaev). Moralistid väidavad jälle: kunsti produktsioon võib antimoraalselt mõjuda ning kunstnikud peavad seepärast aine valikus moraalil huve silmas pidama; moraal on tähtsam kui esteetika, hääduus on ülim inimsöö siht, üldluse hää nimel peab üksiku indiviidi maitse- sengt piirama, kunst peab alistuma.

Kummal on nüüd õigus: moralistel või kunstnikkudel? Leian, et kummagil absoluutset õigust ei ole, et mõlemil pooltel osaline õigus on, et kumbki õige on enda seisukohalt. Kunst on esteetiliselt seisukohalt iseseisev väärtus, ometi võib ta antimoraalselt mõjuda. Sest kunsti nautimine ei olene mitte üksi kunstist, vaid ka nautijast. Kuna kunsti teos iseenesest mingi alaline ja muutmatu mõiste, on nautjaskond muutlik. Mida enam viimane esteetiliselt arenenum, seda rohkem garantiid selleks, et ta kunsti ainult kunsti seisukohalt hindab, mida vähem arenenud, seda rohkem leiavad pinda muud instinktid. Vähe sellest: ka ühe ja sama nautija juures võib ühe ja sama kunstteose vastuvõtu puhul nautivuse erinevust konstateerida. See oleneb nautija meeleolust, üldisest psüühilisest seisukorrast. Igal ajal ei ole võimalik kunsti esteetiliselt nautida. Suurim esteet, kui ta kolm päeva söömata, vaatleks mingit kulinaarse sisuga natur morte kahtlemata nälgiisa seisukohalt. Samuti ärritaks seksuaal-näljast Dekamerooni situatsioonid, kui ka „libisev pitsivaht“ ning „sukad need, mis lõppeda ei taha“ kõige päält erootiliselt. Räägitakse suitsetajast, kes otsustand suitsetamisest loobuda, kes, sumbutades iha nikotiini järgi, mis suitsetajaile nii tuttav, andund igasugustele meelelahutustele. Nii sattund juhtumisi kinno, kus juhuliselt kunsti- väärtuslist filmi demonstreerit. Nautides kinodraamat esteetiliselt (mis sugugi võimatu nähtus pole!), unustand ajutiselt nikotiini nälja, — kui, korraga, ekraanil üks päätegelastest paberossi süüdanud ja isukalt suitsetamisele andund. Iha nikotiini järgi valdanud seda inimest nii võitmatult, et ta kinost lahkund, lähemas müügikohas karbi paberosse ostnud ning kolm paberossi järjest läbi suitsetand. — Kahtlemata ei olnud suitsetamise stseen kinodraamas mil-

gil kombel vähema esteetilise väärtusega kui teised stseenid, kõneall oleva isiku pääle mõjus see ent ebaesteetiliselt. Sein, mis esteetiliselt nautimist mitteesteetilisest eraldab, on õige rabe, ta murdub, olenedes nautija meeleolust. (Huvitavad mõtted selle kohta v. K. Гроосъ: Введение въ эстетику).

Seepärast: olenedes nautjaskonnast, kui ka üksiku nautija meeleolust, tema psüko-füsioloogilisest seisukorrast, võib kunst mõjuda 1) kas esteetiliselt ehk 2) mitteesteetiliselt; viimasel juhul võib see mõjuda ka antimoraalselt.

Kunstnikkudel on täieline õigus: kunst on esteetiline mõiste. Ent ka moralistidel on õigus, sest olenedes kunsti tarvitajast, võib kunst nii hästi esteetiliselt, kui mitteesteetiliselt, antimoraalselt mõjuda. Kui pädagoogilismoraalses mõttes ülemäärane seksuaalne ärritus noorsoole kahjulik, siis toimivad haridusministeeriumid õieti (nii tagurline, kui see mõte ka ei näi) kui õpilaste raamatlaist Dekameroonid, Marquis de Sade'd, „pitsivahu“ ja H. Visnapuu „Mõnitused“ eemaldavad. Nad toimivad õieti endi, moralistide, seisukohalt; toimides teisiti, ei vääriks nad moralisti nime.

Moralistid on õiged, kui tõendavad, et kunsti toodang, olenedes sisust, võib moraalselt kahjulikult mõjuda, eksivad ent selles, kui siit edasi järjeldavad kunstnikkude antimoraalsust, sest kunst, nii moraalivastaselt kui ta ka mõjuda võib, on kunstnikule, enda loojale alati esteetiline väärtus. Samuti on kunstnikud õiged väites, et kunst ainult hää või halb olla võib, kunagi aga mitte hää või kuri, kui asja esteetilisest seisukohast võtta; kahjuks unustatakse siin, et moraalil seisukohalt, vastupidi, iga nähtus, ka kunst, ainult hää ja kuri, mitte kunagi hää või halb, olla ei saa.

Kunstnikkude ja moralistide vastastikkune arusaamatus ning konflikt tuletub meelde järgmist pilti. Kaks subjekti, varustet erivärviliste prillega, vaatlevad mingit asja. Üks tõendab: asi on sinine, teine vaidleb hägedalt vastu ning väidab, et asi punane olla. On selge, et mõlemil õigus on, kuigi mõlemad eksivad. Sest asi iseenesest on täiesti värvitu, kõik oleneb sellest, milliste prillidega teda vaadelda. Täiesti analoogiline on kunstnikkude ja moralistide vaieldus. Üks tõendab: see on antimoraalne, teine: see on esteetiline.

Nii siis: Kunst (mõtlemine selle all kujutav- vaid kunste) on iseseisev, autoomne väärtus, ta ei või olla moraaliga seot, kui ta enda olemasolu hävitada ei taha, esteetilisest küljest vaadatuna ei või kunst hää ega kuri, vaid väärtuslik ehk väärtusetu olla; ometi võib, olenedes

nautijast, kunst niihästi esteetiliselt, kui mitte-
 esteetiliselt, järjekult ka antimoraalselt, mõjuda.

Asume nüüd muusika juurde ning vaat-
 leme selle suhtumist moraaliga. Ühtlasi lisame
 siinsamas juurde, et alljärgnevad seisukorrad
 ning reeglid, mis muusika suhet moraaliga ise-
 loomustama peavad, ka arkidektuuri kohta maks-
 vad on (v. Helikund № 1, lhk. 4).

Kui kujutavate kunstide suhtumist moraa-
 liga vormuleerisime: kunst on iseseisev väärtus
 (1), ent, olenedes nautijast, võib ta mõjuda
 antimoraalselt (2), siis vormuleerime muusika
 (ja arkidektuuri) suhet moraaliga järgmiselt:
 muusika (ja arkidektuur) on iseseisev väärtus
 (1) ning ta ei või antimoraalselt mõ-
 juda (2).

Selleks, et mingi kunst antimoraalselt
 mõjuks, peab ta midagi kujutama, mingi
 kindla pildi ette manama, mis antimoraalselt,
 näit. seksuaalselt, mõjuda võiks. Kuna muusika
 kujutusvõim puudub (v. lhk. 6), siis ei saa
 ta moraaliveastaseid instinkte esile kutsuda. Muu-
 sika ei suuda kuulajaile anda kindlapiirjoone-
 list pilti, kindlat mõtet, mis patuselle teele mee-
 litaks, muusikal puudub absoluutselt see omadus,
 millest sootuks vabaneda ei või ükski kujutav
 kunst, eriti kirjandus, mida me harjunud oleme
 äratähendama sõnaga: dendants. Muusika on
 ainult meeolu kunst, ta võib ainult meeolu
 suggereerida: kurbuse, rõõmu, elujõu, väsimuse
 või lootuse tunnet. Ükski meeolu, ükski tunne
 ei ole, kui niisugune, ei moraalne ega — mis
 pääasi — antimoraalne, eriti kui see meeolu
 üldist, ebamäärast ilmet kannab, nagu muusikas.
 Muusika võib suggereerida, näituseks, melan-
 kooliat, kunagi ent mitte sarnast kurbuse tun-
 net, mida läbielab varas, kes teo päält tabat;
 võib suggereerida rõõmu, üldist elujõu tunnet,
 kunagi aga mitte mõnutunnet, mida läbielab
 roimar inimest tappes või kaartimängur ligimist
 tüssates. Muusikal puududes kujutlusvõime, puu-
 dudes pilt, muusikast suggereerit meeolul puu-
 dudes siht, ei saa muusika kõlbustvastase
 tegurina esineda. Muusika meeolu on sama
 vähe antimoraalne, kui seda on tunnete skaala
 religioonilises ekstaasis.

Kujutavaid kunste võib mõista, s. t. esteeti-
 liselt võtta, ehk mitte mõista, s. t. mitteesteeti-
 liselt, ebaesteetiliselt võtta, näit., seksuaalselt
 (Boccaccio, Marquis de Sade). Muusikat võib
 võtta ainult esteetiliselt ehk üldse mitte võtta.
 Kujutavad kunstid võimaldavad ebaesteetilisele
 nautijale veel muude, mitteesteetiliste, instink-
 tide esiletuleku; muusika on väljaspool esteet-
 tilist maitsengut null, mitte midagi. Isikulle,
 kellel esteetiline meel puudub, jääb Leonardo
 da Vinci „Dioconna'st“ vähemalt illusioon veet-

Foto Parikas.



Heino Eller.

Andeline noorem eesti helilooja.

levast korpulent daamist, samale isikulle jätab
 aga Beethoveni sinfoonia veidra, mitte midagi
 ütleva ning mitte kunagi seeditava helide ports-
 joni. Muusikat võib mõista, valesti mõista mitte;
 teda võib esteetiliselt nautida, halvasti nautida
 (moraali mõttes) teda ei ole võimalik.

Käesoleva väite tõelikkust kinnitab osalt ka
 tegelik elu, kultuuri ajalugu. Väljaarvat periood,
 kus moralistid üldse mingit kunsti ei tunnusta-
 nud, on muusika nende silmis võrdlemisi väike-
 kurjus olnud. Kuna marquis de Sade romaa-
 nid politsei poolt konfiskeeriti, kuna Gabriele
 D'Annunzio „Surma triumf“ aresti alla pandi
 ning kirjastai kohtulikult karistati, kuna tagur-
 lise Venemaa „poliitiliste“ kirjanikkude karjäär
 Siberiga lõppes, kuna Puschkin enda epigram-
 mide pärast Peterburist väljasaadeti, kuna Boc-
 caccio matuskoht lõhuti ning tema põrm iga
 nelja tuule poole laiali pillutati, — siis ei ole
 senini heliloojate korjuste man sarnaseid tülitavaid
 protseduure teht ning helilooja elu kest-

vusel ei kollita teda ega tema loomingut ei § 184 ega mingi teine paragraaf.

See ütleb omast kohast õige palju. Just massi sallivus muusika vastu näitab, et viimane moraalses mõttes kuigi kohutav ei ole. See on, võib olla, ainukene juhus, kus massil õigus on, kus massi toimingust miskit järjeldada tohib, kus massi arvamisega arvestada tuleb. Kõne all on ometi kunsti mitteesteetiline mõju ning siin on kunsti profaanid targemad, kui kunsti eriteadlased, siin otsustab suurema eduga esteetiline arenematus, kui esteet.

Leidsime, et helikunst antimoraalne olla ei saa ning nägime, et käesolev väide ka tegelikult elult kinnitust leiab. Muidugi leidub siingi üksikuid häáli, mis vastupidist väidavad, üksikuid argumente, mis muusika antimoraalset ilmet konstateerida püüavad, ent need argumentid ei ole küllalt kaaluvad ning need häälled jäävad suuremalt jaolt „hüüdjaks hääleks kõrbes“. Nii imetleb rauk-Tolstoi, kui Beethoveni „Kreutzeri sonaati“ salongis, dekolteerit daamide juuresolekul, ettekanda võib; piirdub seejuures ent ainult pateetilise innustushüüuga ega selgita lähemalt, mil kombel to „Kreutzeri sonaat“ dekoreerit daamidelle hädaohtlik olla võib. Max Nordau enda kuulsas „Väljasuremises“ materdab peaaegu kõiki tunt ning tundmatuid modern kunstnikke ja selle kunsti pooldajaid, ristides neid grafomaanideks, erotomaanideks, profaanideks, maniakideks, idiootideks või mõne muuebataktilise nimetusega. Muusikuist on selle tigea kritiku poolt süüdlaseks tunnistet Richard Wagner ning diagnoosina märgit: parandamatu erotomaan. „Wagneri kogu kujutusvõim pöörleb naise ümber, kõige harilikumad emotsioonid kutsuvad temas esile erootilise iseloomuga lopsakad pildid.“ (Nordau.) Ühes esteetilises artiklis käsitab Wagner tantsu, muusika ning luule vahetõrda ning tahts nende kolme kunstiliigi sugulust, vastastikkust sallivust tõestada, tarvitab võrdlusea ringmängus keerlevaid neidusid. Selle puhul leiab Nordau: „Wagner, see himur vanamees, sulab, vaadates tantsivaid naiti, jälgides lihahimus nende keha jooni ning joovastavaid liigutusi.“ „Vampiiridest“, Siegfried'ist“ ja „Tristan ning Isolde'ist“ on ta sarnasel arvamisel: „Küll võivad need saksa naised süütud olla, kui nad neid oopereid ilma põletava häbipunata vaadata suudavad!“ Samuti süüdistab kaldumises erotikasse Wagnerit veel Hanslick (sama Hanslick, kes muusika kujutusvõime üks hägedamaist eitajaist!).

Nordau värvirikkad süüdistused ei suuda ometi milgil kombel tõestada muusika seksuaalset mõju: siin on räägit rohkem Wagnerist, kui kunstist. Asjaolu ent, kas Wagner ero-

tomaan oli või mitte, ei huvita meid siinkohal põrmugi. See kuulub pataloogia piirkonda ning huvitab arstiteadlaste kõrval vast veel moraliste. Sest oletades, et Wagner tõepoolest erotomaanliste kalduvustega oli, ei paljastu see erootiline tendents milgil kombel Wagneri muusikalises loomingus, ning ei Nordau ega Hanslick suuda esitada näitusi tema muusikalise loomingu erootilikkusest. Süüdistus on tõstet siin mitte Wagner-komponist, vaid Wagner-lihalikinime vastu ning to lihahimu ei peegeldu Wagneri muusikas, võib olla, ooperi süsheel. Kui Wagneri ooperid seksuaalselt mõjuvad, siis tuleb meeles pidada, et ooper ja muusika kaks isegust mõistet on. Olgu kirjanikuna Wagner seksuaalist, mis sellest? Muusikalises loomingus ei avaldu, ega saagi avalduda see, ning ükski esteetik, ükski kriitik, ükski muusika teoreetik, ükski moralist, ükski pataloog ei suuda ühegi komponisti toodangust erootilise sisuga näitusi tuua, sellel lihtsal põhjusel, et muusikal sisu puudub.

Edasi väidetakse mitmelt poolt, et muusika ärritavat. „Et kunst ainult mitte välise sisuga (?) (minu sõrendus), vaid sisemise oluga moraali võõras on, tõendab muusika, mis on vaba igasugusest nähtavast ainest ja mõjub ainult häälte järjekorraliste kombinatsioonide ja taktiga. Tõsi, häältes ja taktis pole midagi otsekohest hirmsat, kuid on kõigile teada, kuidas muusika ühesuguse eduga on õhutand sõjakust, metsikust ja sugulist kõlvatust, ärritades närvi ja lihaste süsteemi ning sünnitades ägedaid vapustusi ihus. Sõjamehed saavad uut jõudu muusikast, töö areneb kiirelt rütmi all, haiged saavad erksamaks j. n. e. Siit mõistame, miks kõige rängemad lõbustused, orgiad on ettekujutatavad ainult koos muusikaga. Muusika on igatahes kunst kõige teravam mõttes, kuid täidab esteetilise printsiiibi kõrval õige tugevalt ka muud: ärritab, ahvatleb tegevusele. Ja moralistidel on õigus: „rohkem moraali vaenulisele tegevusele, sest elus on vähe moraali.“ (R. Kangro-Pool: „Kunst ja moraal.“) Tood väide on halvemal juhusel absurd, paremal juhusel sofism, kergelt seletatav sõnade mäng. Kui muusika esteetilise printsiiibi kõrval ka muud täidab, tegevusele ahvatleb, siis ei ole sellega öeld, et ta just moraali vastaselle toimingulle ergutaks. Ta võib sama loogika mõjul ju ka moraalsele tegevusele ergutada. Kui episoodiline daam kontserdilt lahkudes pateetiliselt hüüab: „Kahju, et siin vaeseid ei ole, keda ma aidata võiksin!“ siis ergutab muusika seda daami moraalsele, altruistilisele toimingulle. Kunsti ja moraali vastastikkust sümbioosi, nagu eelpool näidat, mitte oletades, näib siiski tõenäolisem ja võimalikum daami sarnane psüü-

hika, kui vastupidine; õieti raske oleks uskuda, et daam muusika mõjul hüüdnud oleks: „kus on inimene, kellele ma kurja teha võiksin!“ Süüdistus — muusika ärritada tegevusele — on seepärast ka hääkskiit, päälegi võib see kahemõtteline otsus iga probleemi ning nähtuse suhtes maksev olla. Tõepoolest, kas ei erguta ka teadus tegevusele, kas ei tee seda ka moraal, kas ei opereeri toreadoor punase rätikuga ning eks erguta punane lipp sotsialistide malevat, kas ei olene, lõpuks, toidust, kehakattest, normaalseist elamisvõimalusist iga inimese elu ja töö? Süüdistagem sama õigusega meie igapäevast leiba ja konstateerigem „Issa Meie“ palve kõlblusvastast tendentsi: meie igapäevane leib annab tõe tegevusele ning moraali vastas selle tegevusele, sest elus on vähe moraalit! Punkt!

Raskeim süüdistus, mis muusika moralivastast tendentsi konstateerib ning mis tõesti otsekoheses mõttes ümberlükatav ei ole, oleks järgmine: muusika enda välise iluga kultiveerib inimeses üleliigset tundelikkust (чувственность). Nii leiab Schiller:

„Meie aja muusika võtab arvesse ikka ainult liigtundelise külje ning allub seega ajamaitsele, ainult mõnusat kodi nõudvale. Eesõigus antakse kõigile õrnutsevale ning milline lärm ka ei sünniks kontsertsaalis, tarvitseb kõlada helide sarnast õrnutsevat iseloomu, et kõik tähelepanelikuks muutuks. Elajalikkuseni küüniv liigtundelikkus avaldub siin igal näol, silmad sulguvad ning kattuvad niiskusega, avat huuled tõmbuvad himuralt, kiimaline värin valdab kogu keha, hingamine muutub tihedamaks ja katkeliseks, sõnaga, meie ees on kõik joobumuse sümptoomid — tõendus, et välised tunded on ärritet, kuna hing ja vaba alus inimeses on ohvriks tood liigtundelikkusele.“

Käesolev argument on kaaluvaim, mis moralistidel, tormi jookstes muusika kallale, selle kunsti vastu sihtida on ning selle tõttu on see argument nende armsaim ja tarvitetavaim. Siin esinetakse mõtetega, mis tõesti faktilistele andmetele tugenevad. Tõepoolest kultiveerib muusika enda välise iluga liigtundelikkust. Õieti ei ole seegi argument midagi muud kui sofism, otsit ning sihilik süüdistus. Olgugi tõsiasi, et muusika enda välise võluvusega liigtundelikkust arendab, tuleb arvestada seda, et süüdistus siin mitte muusika, vaid selle välise ilu, mitte kunsti, vaid kunsti materjaali vastu tõstet on. See ei ole oluline süüdistus, vaid kaudne, „ümber nurga“. Sarnase etteheitega võib igale kunstile, kui ka looduselle esineda ning iga ilu on, anti-moraalne. Olgu tõsi, et muusika välise ilu, avaldugu see pehmeis

„schokolaadilistes“ akkordides, viulite võluluses, cellode kaeblikkuses või meloodia mahe-duses, liigtundelikkust äratav, teeb sedasama värvide hurmav harmoonia, joonte graatsiline paenduvus, pehme naise käsi ning soe vann. Ent ükski moralist ei tee etteheiteid maalijalle, kui see võluvaid värve tarvitab. Olgu kõige meeldivamad värvide kombinatsioonid, ärgu ainult kunstnik nendega suguelulist perversiteeti kujutagu. Ei süüdistata skulptorit graatsiliste joonte pärast: süüdistus tuleb vast siis, kui need jooned naise henemisfääri moodustavad. Muusikat aga süüdistakse. Moralistid teavad küllalt hästi, et ei värv ega marmor iseenesest antimoraalsed olla ei saa; teavad, et ka helikunsti materjaal — heli — seda ei ole, ometi peab mingi süüdistuse leidma, kui selle järgi tarvitust tuntakse.

Foto Parikas.



A. Hellat-Lemba, mezzosopraan.

(Donizetti oop. „Favorita“, Leonore osas).

Esines läinud hooajal Rooma Natsionaalteatris ooperites: „Gioconda“ — Cieca osas, „Favorita“ — Leonore os. ja „Carmeni“ nimiosas, mis puhul La Gazzetta, La Rivista, Il Mondo ja Il Piccolo kiitusi ütlevad.

Faktoreid, mis välise iluga liigtundelikkust kõdistavad, on lõpmatu palju; ning kui „rängeimad orgiad on ettekujutatavad koos muusikaga“, siis on nad ettekujutatavad koos ka muude mugavustega meie viie meelega: ilusate inimestega, ilusate värvidega, mõnusa soojusega, pehme mööbliga, uimastava aroomiga, maitseva toiduga j.n.e. j.n.e. Mõistes hukka muusikat ainult sellepärast, et see väliselt ilus, peame hävitama iga välise ilu: maheda ööpiklaulu, õhtueha unistavad värvid, siidpehme tuule, lillede aroomi, kuu kahvatu kuma, ilusa inimsoo. Oleme õiglased ning, heites tuliriidale muusika selle ebavoorusliku välise iluga, murrame ööpiku keele, matame õhtueha värvid vabrikusuitsuga, sumbutame lillede hurma ekskrementidega, tõrvame kahvatu kuu ning paiskame inimsoo näole väävelhapet. Hävitame isegi moraali tema „hingeiluga“ tükis; milleks siingi erandit lubada?

Argument — muusika enda välise iluga arendavat liigtundelikkust — ei kaalu seega enam, kui harilik sofism, ta on sihit kunstimaterjaali, mitte kunsti vastu. Kuna ka eelpool tood süüdistused küllalt kaaluvad ei olnud, siis jääb arusaamatuks üksikute moralistide vaen muusika vastu ning tõestusele: „muusikas on paljud leidnud kõige peenemat kire- ja patuavaldust, mis inimesi süüdistuse ja vooresse teedelt meelitab ihulisele maitsemisele“ — peame ainult õlgade kehtimisega reageerima.

Jõuame lõpule. Muusika ei saa omalt olemuselt antimoraalset tendentsi avaldada, ta on meeolelu kunst, millel kindlapiirjooneline kujutusvõime, ühtlasi „ahvatlusvõim“ puudub. Jääme seisukorra juurde:

Kunst üldises mõttes on iseseisev, väljaspool moraali, väärtus. Kuna kujutavad kunstid, olenedes kunstitarvitajast, siiski antimoraalselt mõjuda võivad, ei või seda muusika (ja arhitektuur.) Viimased võivad seda minimaalsel määral, arvesse võttes nende välist ilu, ent siis ei ole elus ühtegi nähtust, mis absoluutselt moraali vastast tendentsi ei omaks, — ning lõpetame juurduse muusika suhtumisest moraali tsitaadiga Brösgalovist:

„Heliseva muusika sõnatud teoksed on patuses ilmas täiesti puhtad, patutud ning puutumad ühestki maapäälsest kurjusest.“

Noodilisaks

„Helikunna“ nr. 7/8 on M. Lüdigi 12 segakoori laulu.

Mõnda laulmise õpetamisest algkoolis.

(Järg).

Häälesäädmise.

Hingamist harjutatakse esimestel tundidel istudes, siis — seistes; häälesäädmist alati seistes, esialgu üks käsi kõhu pääl, teine rinnal, et õiget kõhu liikumist silmas pidada.

Umbhääliku „m“ juhib igaüks säetult. Samuti ka „n“. Need häälikud on siis häälesäädmise meetodi rakused. Nendest peab algama. Missuguses järjekorras edasi minna, selgub edaspidi.

Sissejuhatusesks tarvitatakse mõned esimesed tunnid. Räägitakse hingamise elunditest, muuseas vahelihast (võrreldakse oreliga, sepapaja lõõtsaga), hingelõõrist, häälepillust (võrreldakse oreli vile, või pajupilliga). Tehtakse kindlaks, et kõhu liikumine on vaheliha liikumise tagajärg. Siis räägib õpetaja umb. nõnda: „Nüüd hakkame õppima õiget laulja hingamist! Seiske sirgelt! (Mitte ebaloomulikkude pingutust!). Hingame sisse ka kohe laseme ka välja. Nüüd! (Hingavad. Õpetaja teeb kaasa; Sissehingates tõstab käed üles, väljahingates laseb käed alla). Pange pahem käsi kõhu pääle, parem rinnale, siis saate kohe aru, kuidas kõht liigub, aga rind mitte! Teeme veel! veel!“

Järgmisel tunnil: „Sel tunnil õpime hingamisest midagi uut. Õpime sissevõetud õhku kinni pidama, sulgema. Vaadake ja kuulake kuidas mina teen! (Hingab sisse, sulgeb ja laseb korraga 2—3 sek. pärast välja, kostab „ahhhh“. Kui sellest lapsed aru ei saa, harjutatakse „hop-ho“ silpidega). „Tehke teie ka nõnda! Kui ma üleval sõrmed sirgu tõstan, siis sulgege; väljalaskmiseks annan märgi. Sissehingata ruttu nina kaudu, suu kinni. Kuidas peab sissehingama? Välja lastakse suu kaudu. Kuidas välja lastakse? (Täied vastused kooris). Sisse! (Õpetaja tõstab käed üles, üleval esimesed sõrmed sirgu õhu sulgemiseks ja siis märk välja laskmiseks). Veel! Veel kord! (Välja lastakse ikka „veel korraga“). Tunni lõpul tuletatakse lühidalt meelde küsimuste abil tunni sisu.

Järgmisel tunnil: „Kuidas meie minevkord hingasime? (Tuletatakse meelde, hingatakse). Nüüd peab õppima õhku välja laskma vähehaaval, pikkamööda, mitte korraga, nõnda. (Õp. hing. sisse, sulgeb ja laseb „ts“-ga välja. Keel säetakse hammaste ette takistuseks, et õhk korraga välja ei pääseks). Sisse! (Väljahingates vaadatu järel, et lapsed väga tugevasti keelt

vastu hambaid ei suruks; nimelt pakub sise-
mine lastele suurt lõbu). veel! veel!“

Tähendada, et kes kauem oskab õhku välja
lasta, on parem, kuid „lõppusid“ ei tohi pigis-
tada: diafragma tõstmine väga kõrgele võib
saada tervisele kahjulikuks. Kõhu surve vältus
paari esimese aasta jooksul ei tohi tõusta üle
10 sek., III ja IV aastal — 15, V ja VI — 20 sek.
Üksikute õpilaste võimistega vältuse pikenda-
mise mõttes ei tohi rehkendada.

Kui ülal etteoodud hingamise tehnika alg-
mõisted on läbi võetud, järgneb häälesäädmise

Harjutus I.

1. võte: sissehingamine (nina kaudu kiirelt).
2. võte: õhu sulgemine (suu kinni, huuled pisut ettepoole).
3. võte: väljahingamine: m, m, m, m (esiteks lühidalt, siis pikemalt, ümisesedes nii kaua kui õhku jätkub. Õpetaja andku igaks m-ks märk. Thp! Ürniseses laulavad peaaegu kõik inimesed õieti).
4. võte: nagu 1, siis jälle 2., 3. j.n.e.

Märkus: märk \hat{m} tähendab, et „m“ pandakse käima kurgunibu abil, nõnda et õhku kinni pidades ninaõõs kurgunibuga suletakse, ja siis igat m-i hääldades eest ära tõmmatakse, mille juures kostab miski väike plaksatus. Seega harjub kurgunibu tugevamaks ja nõtkemaks, õpib paenduvamalt ninaõõsi auku sulgema, ja avama. Õpetaja käib pinkide vahel, näitab ette, õpilased püüavad järele teha.

I. ja järgmist harjutust võivad õpilased laulda vabalt ümisesedes, aga pärast peab andma ühine kõrgus tervele klassile (esiteks, näit. c').

Need harjutused lauldakse peamiselt ninas; mingisugust survet ei tohi kurgus olla.

mf

Sissehing. Sulgem. \hat{m}

\hat{m} \hat{m}



Foto Parikas.

Bernhard Hansen.
Bass „Estoonia“ ooperist.

Harjutus II.

mf

\hat{m} \hat{n} \hat{m} (ng)

\hat{m} \hat{n} \hat{m} (ng)

\hat{m} \hat{n} \hat{m} (ng)

$\frac{1}{4}$ pausi kohal sulgemine.

Kui suud veidi lahti teha, muutub m ü-ks. Otsaesise kajast (ninaheli taolisest), millega m-i juures tutvunesime, peetakse kinni ka ü-d lauldes. Terve harjutus lauldakse ühe heli pääl, nõnda et tekib silp mmüü. Niisama kerge on üleminek m-ist u-sse (mmuu). Järgmine harjutus näitab, kuidas ninaumbhäälikute kaja täishäälikutele üle viidakse.

Harjutus III ja IV.

mf

m - ü
n - ü
m - ü
m - ö

m - ü m - ü
n - ü n - ü
m - ü m - ü
m - ö m - ö

m - ü - u
mü - mu - mo
nü - nu - no
ngü - ngu - ngo

m - - - ü - - - u
mü - - - mu - - - mo (sama e'-st)
nü - - - nu - - - no
ngü - - - ngu - - - ngo



"RIGOLETTO"
GILDA - OLAK-MIKK

Olak-Mikk.

Sopraan „Estoonia“ ooperist; Gilda osas. „Rigolettos.“

Harjutus V ja VI.

mf

mä - e - i
mi - me - mä
ni - ne - nä

(sama f'-st)

Foto Parikas, 1922

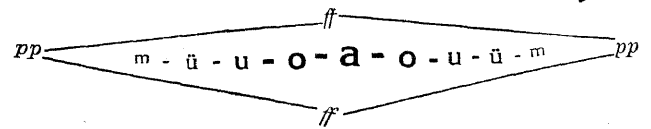
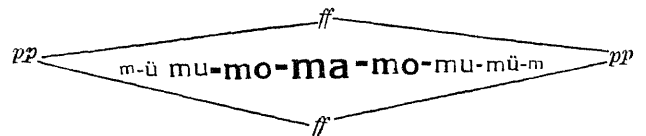


Alfred Sällik.

Tenor „Estonia“ ooperist.

Häälikud m-ü-u-o-a annavad loomuliku crescendo; tagurpidi (a-o-u-ü-m) loomuliku diminuendo. Sellest õpitakse loomulikult teel hääle paisutamist.

Näituseks:



Harjutus VII.

Nina umbhäälikute kaja üleviimine teistele umbhäälikutele ja silpidele.



mü - - - - -	mü - - - - -
mü - mu - mü	mü - mu - mü - mu - mü
mü - u - ü	mü - u - ü - u - ü
mü - u - o	mü - u - o - u - ü
mü - ul - lu	mü - u - ü - ul - lu
mü - u - el	mü - u - a - o - el



m - ü - mu - mo - ma - - - mo - mu - mü - m
 m - ü - mu - mo - ma - - - mä - me - mi - m
 m - ü - u - o - a - - - o - u - ü - m
 m - ü - u - o - a - - - ä - e - i - m

(kunni g')



mü - - - - -
 mü - mu - mo - ma - mo - mu - mü
 mü - u - o - a - o - u - ü
 mü - u - o - a - ä - e - i
 mü - u - o - a - n - n - nan
 mü - u - a - o - õ - a - õun

j. n. e.

Harjutus VIII. ja IX.



mü - - - - -
 mu - - - - -
 mo - - - - -
 mä - - - - -
 me - - - - -
 mi - - - - -
 m - ü - u - o - a - ä - e - i - m

(sama d'-st, e'-st)



mi - - - - -
 me - - - - -
 m - i - e - ä - a - ä - e - i - m*)
 Min-nid, Man-nid, Ju - kud, Tõn - nid pim

(sama h'-st, a'-st, g'-st)

Harjutus X ja XI.



m - ü - u - o - a - ä - e - i - - - m
 (sama d', e', f', g'-st; võib ka kromaatilisel tõusta.)



ma - a - a - - a - a - a - - a
 mo - o - o - - o - o - o - - o
 mu - u - u - - u - ü - u - - u
 ran - na - le, mam - ma - le ma.
 (sama d', e'-st)

*) näitus ebaloomulikust crescendost.

Harjutus XII ja XIII.



mü - - - - -
 mo - - - - -
 ma - - - - -
 mä - - - - -
 me - - - - -
 lau - la, mei - e Mus - ti, r
 (sama kunni g').



(Eelmine tekst).

Harjutus XIV.

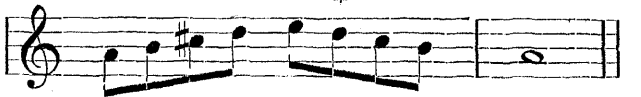
Kõrgete helide säädmine:



ng - - - - -



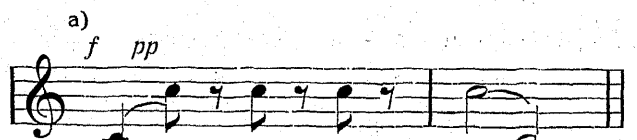
ng - - - - -



ng - - - - -

Harjutus XV.

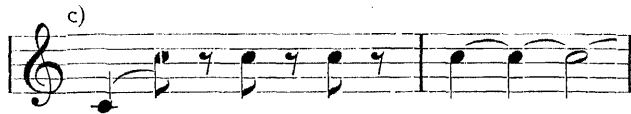
Registrite tasandamine:



a)
 f pp
 jang - u u u u - a



mu - u - u - u - u - o - o - a



jang - u - - - u - - - - u - o - a



a - a - a - a - a - a - - - a.

(Sama d', e' f' -st).

Märkus: harjutuses XV c peab u-d vähehaava muutma a-ks.

Harjutus XVI.

Häälesäädmine lauluga ühenduses



- a) mü - mu - mo - ma - mo - mu - mü - mi
 b) mi - u - a - oe - i - a - i - u
 c) is - tu - ta, poeg, i - sa - i - luks,



mü - o - a - o - u - ü - o - i - e - a
 a - a - a - a - i - e - a - a - i - e
 kaa - a - a - a - si - ke, kaa - a - si - kel

Täishäälikute tasandamine ehk kultiveerimine: Kui teeme suu ammuli ja laulame, näit. a, ä, e, kajavad need väga „laialt“. Need erinevad karedalt tumedamatest, ü, u, ö, o, ja omavad tühja, väga lahtise kaja. Selle tõttu on neid vaja „tasandada“, et nende üldtämbri sulaks tumedate häälikutega kokku ja nad saaks enam-vähem kultiveeritud resonansi. (See lahtiste täishäälikute tumendamise ei ole alati tarvilik, kuid toob kasu üldreeglina).

Foto Parikas.



K. Viitol.

Bariton „Estonia“, ooperist.

Ü ja u on nii kui nii tumedad. Kuid o lauldakse tihti väga lahtiselt. O-d lauldes ei tarvitse suud laiaks teha. Suu asend püsib o-s umbes nagu u-s, ainult lõug on liikunud veidi alla, nõnda et suu vertikaalses sihis suureneb. S. t. o peab pisut u taoline olema. A tuletatakse o-st (suud mitte laiaks ajada), lõug liigub alla; õige a tuletatakse enam meelde o kui ä kaja. Ä tuletatakse ö-st, kus lõug alla liigub; õige ä on veidi ö taoline. Suud võib ä-s natuke laiemal hoida kui ö-s.

I-d lauldes peatagu meele ü kaja; lauldes ei tohi hambaid üksteisest palju lahutada, vahe ainult 1 mm. (noa tera hammaste vahele!); huuled võivad olla rohkem lahus, nagu naeratuses. Hambad on hääle kajastajad; säetagu need siis õhuvoolu ette. Tähtis on, et hambad

on alles ja et hammas hamba kohal seisab. Kui lõug on ette ülemistest hammastest, on i e taoline, kui aga ümberpöörduvalt — kõlab i kurgu laes.

I-ga ühenduses on väga huvitav harjutada keele võimlemist, nõnda:

Säetakse suu i jaoks (keele ääred suu laes kinni, keskel — suulae ja keele vahel — kitsas pragu, keele ots vastu alumisi hambaid) ja nihutatakse vähehaaval keelt, seega ka alumist lõuga alla, nõnda et tekib järgmine täishäälikute libisemine:

i i c c e e c c o o ä ä ä ä ä ä

kus i vähehaaval muutub esiteks e-ks, siis — ä-ks ja a-ks. Nõnda viidakse kõige kergemini i kaja (otsaesise-nina) e, ä ja a pääle.

Lahtiste täishäälikute tasandamine on üks häälesäädmise tähtsamatest ülesannetest, sest et ilma selleta õige resonansi saavutamine raske on, laul ei oma kultiveeritud münti, vaid kõlab metsikuna ja kõledana. Kõike seda peab kohe alguses arvesse võtma nii harjutuste kui ka laulude juures. Iseäranis, kui lauldes selle pääle rõhku ei panda, jääb häälesäädmine vaeseklapseks, eraldatuks, millel nagu ei olekski praktilist tähtsust.

Silpnime laulavad lapsed harilikult umb. daa, rää (rie), mjj, faa, sal . . . On väga tähtis, et õpetaja kohe alguses do tumendab, nõnda et o kõlab u ja o vahelt. Sama lugu on sol-iga. Re tuletagu meelde rö-d, mi — mjj-d, fa — fo-d. Iseäranis re ja mi asemel soovitakse alguses laulda rö, mü.

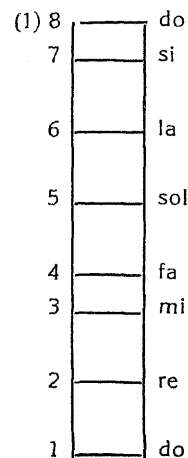
Palju tähendab muidugi õpetaja eeskuju. Laulgu õp. häälik esiteks lahtiselt (ka meelega liialdatult) ja kõrvuti peidetult, tumendatult. See aitab.

Lubatagu veel tähendada, et täishäälikute tasandamise juures peab olema siiski väga ettevaatlik, et mitte liialduseni minna. Kui suppi pandakse väga palju soola, rikub see supi ära.

Mis puutub ülal esitatud harjutustesse, ei tähenda, et iga harjutus peab ühe korraga läbi võtma. Igas harjutuses jätkub tööd mitme tunni pääle. Harjutust VI-b peab iga tund kordama. Mõnes teises harjutuses ei ole vaja igat häälikute kombinatsiooni tarvitada, vaid valigu õpetaja kohane, või mõtelgu ise välja midagi selle taolist. Iga laulutunni alguses säetakse häält 5 min., mitte rohkem.

Noote ei või tarvitada nooremates klassides (I, II), kuid redel, millest pärast rohkem, on tingimata tarvilik. Sellega tutvustatakse lapsi

kohe esimesel õpetunnil, igal järgmisel uuritakse ja „ronitakse“. Seda tarvitatakse ka häälesäädmise juures, millal heli kõrgust vaja muuta. Õpetaja näitab pulgaga, lapsed laulavad.



Sarnane on pääjoontes Th. Paul'i häälesäädmise meetod. Olen seda ruumi puudusel tublisti lühendanud (Paulil 137 harj. tabelit, Törnudd'il — 20), kuid põhimõtted on samad. Ja on ju iga lauluõpetajal võimalus seda muuta, laiendada käikude ja teksti suhtes harjutatavat laulu silmas pidades.

(Järgneb).

E. Mesiäinen.

P. I. Tšaikovski 30 a. surmapäeva puhul.

(† 6 nov. 1893 a.)

Peeter Iljitsch Tšaikovski sündis 7 mail 1840 a. Votkinskis Vjätka kubermangus, kus ta isa mäekaevanduse direktoriks oli. Sama ametit pidas isa ka Alapjevis ning asus hiljem Peterburi tehnoloogia instituudi direktori kohale. Peterburis hakkas noor Tšaikovski õigusteadust õppima ja määrati 1859 a. rahaministeeriumi ametisse. Lapsepõlves ei saanud T. mingit süstemaatilist ega korralikku muusikalist haridust. Pääle 1855 a., kui Tšaikovski R. Kündingeri juures klaverit hakkas õppima ja Lomakini kirikukooris kaasa laulis, pöörasid ta õpetaja ning juht tähelepanu tema muusikalise ande pääle. Et aga isa muusikeri elukutsele otse vastu oli, loobus T. esialgselt sellest nõust, kuid jättis aastal 1863 siiski riigiteenistuse ja astus alles-avatud Peterburi konservatooriumi, kus ta Zarembe (teooria), A. Rubinsteini (kompositsioon), Ciardi (flööt) ja H. Stiehli (orel) õpilaseks oli.

1865 a. lõpetas ta konservat. preemiaga, komponeerides Schilleri hümni „Röömule“. Järgmisel aastal kutsus N. Rubinstein T. Moskva konservat. teooria õpetajaks, kus ta 11 aastat tegev oli (Tõlk. Gevardi instrumentatsiooni õpetuse ja kirjutatava harmoonia õperaamatus). Oma õpetöö kõrval töötas T. ka ajakirjanduses, kuid kõige enam kaldusid ta huvid heliloomisesse. Moskvas hakkas N. Rubinstein T. töid kontsertides esile tooma; tema soovitusel algas P. Jürgenson ka kirjastamist. T. esimene trükitud teos on Scherzo ja Impromptu kaverile, op. 1; esimestena kanti ette 1865 (Pavlovskis Joh. Straussi juhatusel) „Heinaliste tantsud“ ja 1866 (Moskvas) uvertüür fa mashöör. Iseäranis suur edu oli „Romeo ja Julia“ uvertüüril. 1877 a. suvel astus T. abiellu, kuid kohe tuli ilmsiks, et see ei s binu ja mõne nädala pärast järgnes lahutus. Varsti pääle selle andis T. konservatooriumis koha käest ning sõitis väljamaale (Schveits, Itaalia) kus ta „Onegini“ lõpetas ja IV sinfoonia kirjutas. Samal ajal algas tutvus ka pr. v. Meck'iga, kes tema talendi suur asutaja oli ja tema'e igaastaseks toetuseks 6000 rubla määras. Siit pääle elas T. vaheldumisi oma õe juures (Kamenkas), mitmetes Meck'i mõisates, väljamaal (San Remo, Clarens, Itaalia), omas mõisas (Maidanovo, Klini juures), Peterburis ja Moskvas. Ajajooksul hakkas T. dirigendina ülesastuma. Esimesena juhatas ta Moskvas (1887), siis Peterburis ja järgnevatel aastatel Hamburgis, Berliinis, Praagas, Pariisis, Lond'onis, Tifliisis, Kölnis, Frankfurdis (Maini ääres), Dresdenis, Genfis, Nev-Yorkis, Kiievis, Varschavis, Viinis, Brüsselis, Odessas, Hark'ovis, Cambridis (ülikooli aktusel, kus ta Dr. mus. hon. c. aukraadi omandas). Paljudes kohtades käis ta mitu korda. Viimati juhatas ta Peterburis V.K.M.S. 9 päeva enne surma oma VI sinfooniad. Kontsertreiside vahepääl elas T. 1890 a. Florentsis, kus ta „Pada emandat“ kirjutas. (1888 a. alates sai ta ka keisrilt 3000 rubla aupalka).

Tschaikovski tööde arv on võrdlemisi suur; temalt on ilmunud: 6 sinfooniad — I „Taliuned“, op. 13, 1868; II do minöör, op. 17, 1873 (ümbertöötatud); III re mashöör, op. 29, 1875; IV fa minöör, op. 36, 1877; V mi minöör, op. 64, 1888; VI si minöör, op. 74, (Pathétique), 1893; sinfooniline uvertüür „Manfred“, op. 58, 1885; 6 süiti — I op. 43, 1879; II op. 53, 1883; III op. 55, 1884; IV op. 61 „Mozartiaana“ 1887; V op. 66 „Okasroosike“; VI op. 71-a „Pähklapureja“; Italia capriccio“, op. 45, 1880; keelpillide serenaad op. 48, 1880; uvertüürid — fa-mashöör, 1865; mi minöör, 1866; op. 3 „Päälik“, 1868; op. 15 „Daani“; op. 49 „1812“, 1880; „Äike“, 1865, op. posth. 76; uvertüür-



P. I. Tchaikovsky

P. I. Tschaikovski, † 6. nov. 1893 a.

fantaasiad — „Romeo ja Julia“, 1870; Hamlet“ op. 67-a, 1888; fantaasiad — „Torm“, op. 18, 1873; „Francesca da Rimini“, op. 32, 1876; sinfooniline luuletus „Fatum“ 1868. (partit. T. poolt hävitatud, üksikute häälte kaupa op. 77 all kogutud); sinfooniline ballaad „Päälik“, 1891 (T. poolt hävit., hiljem väljaantud kui op. 78); „Slaavi marss“, op. 31, 1876; „Kroonimismarss“, 1883; „Õigusteaduse õpilaste marss“, 1885; „Sõjaväe marss“; „Eleegia“ keelpillide orkestrile, 1884 (Somarini surma puhul, hiljem 1891 op. 67-b all „Hamleti“ muusikasse paigutatud); 3 keelpillide kvartetti I re mashöör, op. 11, 1872; II fa mashöör, op. 22, 1874; III mi bemoll minöör, op. 30, 1876; trio, la minöör, op. 50, 1882 (à la mémoire d'un grand artiste, [N. Rubinstein]); keelpillide sekstett „Souvenirs de Florence“, op. 70, 1892; 3 klaveri kontserti — I si-bemoll minöör, op. 23, 1875; II op. 44, 1880; III mi-bemoll mashöör, op. 75, 1893; klaverile orkestriga 2 fantaasiat — op. 6, 1884 ja op. 56; „Andante ja Finale“

(op. posth. 79); viiul orkestriga — „Serenade melancolique“, op. 26, 1875; „Valse-scherzo“ op. 34; kontsert re mashöör, op. 35, 1878; viiul klaveriga, 3 pala — Souvenir d'un lien cher, op. 42, 1879; cello orkestriga — Variations sur un thème rococo, op. 33, 1876; Pezzo capriccio, op. 62, 1867; klaver — „Vene scherzo ja impromptu“, op. 1, 1861; Souvenir de Hapsal, op. 2 (3 pala); op. 4, valss; op. 5, romanss fa minöör; op. 7, Valse-scherzo; op. 8 capriccio; op. 9 (3 pala); op. 10 (2 pala); op. 19, 1874 (6 pala); op. 21 (6 pala ühe teema pääle); sonaat sol mashöör, op. 37, 1879; „Aastaajad“ (12 pala) op. 37 bis, 1876; „Laste album (24 pala), op. 39, 1848; op. 40, 1878 (12 p.); op. 51 (6 p.); op. 53, „Dumka“; op. 72, 1893 (18 pala); op. 80 (posth.) sonaat do-diees minöör, 1865; „Impromptu-caprice“, 1885; Momento flirio; impromptu la mashöör; „Valse-scherzo“, nr. 2; vabatahtliku mereväe marss (1878, pseudon. Sinopov; oop. „Päälik'u“ potpurri (pseudon. Kramer); Weberi „Perpetuum mobile“ ümbertöötus pahemale käele, 1873; 50 rahvalaulu 4 käeliselt; A. Rubinsteini „Juhan Hirmus“ 4 käel.; lavamuusika — „Luikede järv“, op. 20, 1876; „Okasroosike“, op. 66, 1890; „Pähklapureja“, op. 71, 1892; 10 ooperit — „Päälik“, op. 3, 1868 (järel ainult uvertüür, vahemuusika ja tantsud); „Vesineitsi“, 1869 (hävitatud ettekandmata); „Opritschnik“, 1874; „Sepp Vakula“, op. 14, 1875 („Tscherevitschki“ nime all 1885 ümbertöötatud); „Eugen Onegin“, op. 24, 1877; „Orleani neitsi“, 1881; „Masepa“, 1880—83; „Nõid“, 1887; „Pada emand“, 1890; „Jolanta“, 1892; muusika näidenditele — „Lumivalgeke“, op. 12, 1873; „Hamlet“; „Vale-Dimitri ja Vasili Schuiski“; melodraama, 1886 (Ostrovski „Päälik“); retschitatiivid ja koorid, 1868 (Fuberi „Must Domino“); retschitatiivid („Figaro pulm“); laul orkestriga — „Röömule“, 1866; „Kantaat politehnilise näituse avamiseks“, 1872; kroonimise kantaat „Moskva“, 1883; „Putukate koor“ lõpetamata oop. „Mandragoro“; Romeo ja Julia“ — sopraan, tenor, orkester; a capella — „Kiidetud“; „Ööpik“, „Õigusteaduskooli juubelikoor“; juubelikoor A. Rubinsteinile, 1889; 3 a capella koori; laulud ja duetid — op. 6, 1861 (6 pala); op. 16, 1873 (6 p.); op. 25, 1875 (6 p.); op. 27, 1875 (6 pala); op. 28, 1875 (6 p.); op. 38, 1878 (6 p.); op. 46, 1881 (6 duetti); op. 47, 1881 (7 d.); op. 54, 1883 (16 lastelaulu); op. 57, 1884 (6 lastel.); op. 60, 1886 (12 l. l.); op. 63, 1887 (6 l. l.); op. 65, 1888 (6 l. l.); op. 73, 1893 (6 l. l.); „Öö“; vokaal kvartett, 1893 (teema Mozarti do minöör fantaasiat); kirikumuusika — liturgia, op. 41, 1878; op. 52

(17 m.); hümnid püha Kirilli ja Methodiuse austamiseks; 9 nr. suurele koorile (1885). Pääle kompositsioonide kirjutas T. harmoonia õperaamatu (1870) ja teise lühendatud kujul, tõlkis vene keelde Gerardi instrumentatsiooni õpetuse (1866), Lobe „Muusika katekismuse“, Mozarti „Figaro pulma“ libretto, Rubinsteini „Persia laulud“, Glinka 6 Itaalia romanssi; redigeeris Bortnjanski kirikukompositsioonide koguväljaande jne. T. suri Peterburis 6. nov. 1893 a.

Tschaikovski looming kaldub lürismi, mis suures enamikus kurbmeelsusest läbiimbuud on ja sagedasti haigluseni ulatab. Ka tema heledamates värvides kirjutatud töödest paistab läbi mingi alistuv jõuetus ja nukrus. Äärmise subjektiivsusega kõneleb temas meile kurb, purustatud vene hing, mida meie mitte ta kaasaja raamidesse paigutada ei suuda, vaid mis oleneb täielikult tema enese isiku vaimulaadist. Kõige juures on Tchaikovski loonud vene rahvuslist muusikat, seda tähtsal määral rikastades. Ta töödest hoovab tunde ja värviküllus, mis inimhingedes sügavat vastukaja leiab. Novembri 6-mal kuupäeval möödus 30 aastat tema surmast, mil puhul tõsise austamisega teda mälestame.

S.

Kontserdid.

Käesoleva nr. aja kestvusel on „Estoonias“ erakorraliselt esinenud meie tuntud lauljanna M. Lüdig-Sinkel, A. Arder (E. M. O. kontserdil), S. Jurjevskaja, M. Kusnetsova. Posemkovski; kooridest „E. M. O.“ segakoor, „Meestelaulu seltsi“ koor ja „Tungla“ segakoor.

M. Lüdig-Sinkel esines iseseisva lauluõhtuga, mis sisaldas paremaid palasid eesti, soome, vene, saksa ja itaalia heliloojatelt. Lüdig-Sinkel on meie silmapaistvam kontsertlaulja, tema hääl väljakujunenud ja kõla- ning värvirikas igas dünaamilises astmes. Klaveril saatis M. Lüdig.

A. Arder esines solistina „E. M. O.“ kontserdil. Tema on mõne aasta jooksul meil tenorilauljate hulgas tähtsa koha omandada suutnud. Ilusa hääle juures omab ta ka hää kooli ja küllaldaselt muusikalist intelligentsi.

M. Kusnetsova ja Posemkovski ei kuulu õieti kumbki kontserdilavale, kuigi neil nii mitmeti tähelepanu väärilised võimised on. Nende õnnelikum ja kohasem ala on ooper, mida tõendas esinemine „Carmenis“. Lavaline külg kaalub üle muusikalise, nii et neid ikkagi ooperijõududena võtta tuleb.

„E. M. O.“ segakoor on üks vanematest ja parematest päälinnas. Võrdlemisi hää häälema-terjaali ja tasakaalulise koori-koosseisu juures võib panna tähele ka distsipliini ja häälesäädmise tagajärgi.

„Tallinna Meestelaulu seltsi“ koori võib Eestis pidada peaaegu kõige paremaks. Selle koori võimised ulatavad kahtlemata raskemate ülesannete täitmiseni, kui seda senini tähele on võinud panna.

„Tungla“ segakoor on viimastel aastatel languse tundemärke avaldanud, kuid see häda-oht on kõrvaldatav tõsise töö ja tahtmise juures.

Coda.

Meie igapäevast leiba anna meile tänapäev.

(Pamflett)

Kus küll sõna „muusika“ ettetulla ei või. Ta figureerib isegi linnavalimistel! Sääl näeme ühise väerinna ja tänavaliidu kõrval teatri-kinomuusika edustajate majanduslise bloki. Ent mis siin imestada: kas kunstnikud ei vaja igapäevast leiba ja kas kunsti huvid on vähema tähtsusega, kui teised ühiskondlised probleemid? Ja loeme kandidaatide nimekirjas: Voinov, Pinna, Leinus; me vaimustame ning hõiskame: Ole tervitet, sa esimene samm, ole tervitet kolmik, kes ohvrimeelselt kaitsema läbed kunstnikkude huve. Siin ootame meie, tagakiusat ja mõnitat kunstimoonakad — tulge ja hääletage. Kas ei hoolitse h-ra Voinov kodanikkude vaimliste huvide eest enda kinoga? Kas ei kogu ja ei valgusta h-ra Pinna „Demokraatia aeda“ (see on äraseletet maakeelde „Rahvaaed“)? Või kas ei laula h-ra Leinuse lastekoor imeilusasti? . . . Ning öösel näeme unes: hääli tuleb robinal. . . Hele päike paistab meie vaeselapse — kunsti — üle. . . Kinod on ruumikad, õhukad, filmid ideaalsed, pääsetähed jumalamuidu odavad. . . Lavakunst ei tarvitse enam kultiveerida lööknumbreid ja labasust; magamisvagonite kontrolöörid, uued ministrid ja neetud talud vahetatakse. . . vahetatakse. . . ah! millega nad küll ei vaheteta! . . . Helikunnale määratakse riigi ja linna poolt (üldse igalt poolt) 1,000,000,000,000-line toetus, rahvaviiside kogu ilmub juba 5. jaanuaril 1924, ehitatakse uus konservatoorium — 18 kordne pilvelõhkur. . .

Ent hommikul loeme: meie blokk saanud ainult 105 häält. (O, eestirahvas!) Meites rabe- neb miski ning pettunult küsime meie: kes on need 105 ja kui suur on meie blokklaste pere- ja sugulaskonde kogusumma?

Oli kord hää aeg, kus kunagi ei motiveeritud. Kui ülem ütles „пошелъ вонъ!“ ja sa arglikult küsisid „почему?“, siis vastati: „потому!“

Meie, demokraatlikuil päivil motiveeritakse ent. . . On Tallnas siuke viina tempel: „Imperiaal.“ Selle peremees tahtnud — selgest armastusest kunsti vastu — enda lokaali muusikat. Ei ole lubat. Oeldi ja motiveeriti: nii ja naa, teie kõrts asub kooli läheduses.

Siit küsime: on siis muusika tõesti kõige kurja juur? On siis tõesti see nii antimoraalne, kui muusika joomarite lärmamise kinnimatab?

Ent meie teame, et Tallnas on palju muusikalisi kõrtse ja paljud neist on koolide läheduses. Eks seisa ilusa kõlaline „Linden“ kahe kooli vahel ja eks ulata selle lokaali muusika isegi trammisõitjate kõrvu. Ootame siis ka „sen suhten“ motiveerimist. . .

Oh Jumal! Anna meile igapäevast leiba! . .

E. E.

Hulluksläinud klaver.

(Hektor Berlioz'i järele — S.)

Mineval nädalal algasid konservatooriumis eksamid. Et härjal otsekohe sarvist haarata, võttis härra Auber esimesel päeval klaveri klassis ette. Kohkumata jury, kellel ülesandeks on, eksamineerivaid kuulata, võtab ülesärritust märgata laskmata teate vastu, et neid arvult 31 on — 18 daami ning 13 härrat. Võistluseks on valitud Mendelssohni G-moll kontsert. Kui mitte mõnd kandidaati rabandus istangul ei taba, mängitakse kontserti 31 korda järgimööda; see on teada. Mida aga ehk veel mitte ei teata, ja mida ma ise alles mõne tunni eest ei teadnud, kuna mul julgus puudus katsel olla, seda seletas mulle konservatooriumi teener, kui ma üle asutuse õue sammusin.

„Ah! vaene Erard!“ ütles ta, „niisugune õnnetus!“

„Erard, mis on temale siis juhtunud?“

„Kuidas, kas Teie ei olnud siis klaverikatsel?“

„Ei. Mis on siis sündinud?“

„Mõtlege ometi, härra Erard oli nii armastusvääriline, laenates meile suurepäralise klaveri, mis just valmis-saanud oli ja mida ta Londoni ilma näitusele saata tahtis. Võite siis enesele selle järele ettekujutada, et ta sellega rahul oli. Suurepäraline tooni küllus, mitte millalgi kuulnud basside jõud, lühidalt üks täiesti mitteharilik pill. Ainult avamid liikusid natuke raskelt, aga just sellepärast saatiski ta meile. Erard ei ole ju mitte laps ja sellepärast mõtles eneses: Kui need 31 õpilast oma kontserdi mahatrummeldavad, siis liiguvad minu klaveri avamid juba ladusamalt ja see teeb talle ainult hääd. See oli ju õige; vaene mees aga ei aimanud ei, et avamid hirmsamal kombel ladusamaks tehtakse. Muidugi, kui üht kontserti 31 korda järgimööda samal päeval mängitakse. Kes võib ettenäha sarnase kordumise tagajärgi? Ilmub esimene õpilane, ja kuna ta leiab et klaver kurnis raske on, võtab täie jõuga, et tooni välistua. Teine samuti. Kolmandama juures ei tõrgu pill enam väga; viiendama juures veel vähem. Kuidas kuues tema leidis, seda ma ei tea; silmapilgul, kuna ta algas, pidin ühe härrale hindajale, kellel süda pahaks läks, liikvapudeli tooma. Kui ma tagasi tulin, oli seitsmes just valmis, ja kui ta poodiumilt tuli, kuulsin teda ütlevat: „Klaver ei olegi nii raske; just vastuoks, mina leian ta olevat hää, igas suhtes täielik.“ Kümnest kaheteistkümmeni järgnevad kandidaadid olid samal arvamisel; viimased tõendasid koguni, et löök ei ole ainult mitte raske, vaid ennem liiga kerge. Kella $\frac{3}{4}$ paiku olime jõudnud m. 26 juurde, kell 10 algasime; järjekorras tuli preili Hermance Lévy, kellele rasked klaverid hirmutuseks on. Ta ei võinud enesele paremat soovida, kuna selle aja ümber igaüks kaebas, et avamid juba paljast puudutamistest liiguvad. Ta mängis ka kontserdi nii kergekäeliselt maha et puhtalt esimese auhinna sai. Kui ma ütlen puhtalt, siis ei ole see mitte päris õige, sest seda tuli tal jagada prl Vidal'i ja prl Roux'iga. Ka mõlemile neile daamidele oli avastiku kergus kasuks; see hakkas juba liikuma, kui tema päale vaevalt hingati. On millalgi olnud sarnane klaver? Kui nr. 29 mängis, pidin ma jälle äraminema et üht arsti tuua; üks teine hindaja oli hädaohtlikult haigeks jäänud, ning tal pidi aadrid laskma. Ja, klaveri eksam ei ole nali, ja kui arst tuli, oli viimane aeg. Kui ma saali tagasi läksin, nägin nr. 29, väikest Planté'd, kahvatuna lavalt tulema, tema värises kõigest kehast ning ütles: „Ma ei tea, mis klaveriga on, aga avastik liigub iseenesest. On nagu istuks keegi sees, kes vasaraid tõstab. Minul on hirm.“

sele seda ette,“ vastas väike Cohen, kes 3 aastat temast vanem on. „Laske mind läbi, mina ei karda.“ Cohen (nr. 30) läheb sisse; ta istub klaveri ette, ilma et avastiku päale vaataks, mängib oma kontserdi hästi, ning viimase akkordi järele, kui ta üles tõuseb — kas ei hakka klaver üksi jälle kontserti otsast päale? Vaene noor inimene oli end tundnud kangelasena; nüüd aga olles silmapilguks kivistanud, jooksis nii ruttu minema kui võis. Klaver, mille toon minutist minutisse kasvab, ei lase end segada ning mängib oma gammad, trillerid ja arpeggioid maha. Publikum, kes kedagi klaveri ees ei näe ja teda kümme korda kõvemini kuuleb kui enne, muutub saalis rahutuks; ühed naeravad, teised hakkavad kartma, kõik on põnevuses. Ainult üks hindajatest, kes tagumisest looshist lavale näha ei võinud, oli arvamisel et härra Cohen kontserti jälle otsast päale hakkas ja karjus ära omad kopsud: Küllalt! küllalt! küllalt! Jälke ometi järele. Laske nr. 31, viimane tulla. Meie pidime temale kisen-dama: Keegi ei mängi; klaver on harjunud Mendelssohni kontserdiga ja kannab seda üksi, omapääd ette, vaadake ometi.“ „Nüüd on ju asi päris hull; see on ju pöörasus; Kutsuge härra Erard! Rutake, vahet on temal võimalik seda hirmsat pilli taltsutada.“ — Otsime härra Erardit. Sellajal jõudis nurjatu klaver oma kontserdiga lõpule ja algas seda jällegi uuesti, vahetpidamata, minutit kaotamata, ja nii edasi, ikka suurema müraga, nagu mängiks 4 tosinat klaverisi unisoonis. Jooksud, tremolod, passaashid sekstides ja tertsidest mitmekordsetes oktaavidest, kümnehääled akkordid, kolmekordsed trillerid, häälte valing, pedaal, kurat ja ta vanaema.

Härra Erard ilmub; asjata, klaver, kes on päris meeletu, ei taha ka teda tunda. Ta laseb pühitsetud vett tuua ja pritsib sellega avastikku, mingisugust mõju; tundemärk, et mängus pole nõidust, vaid et see on 30-ne ühe ja sama kontserdi kordumise järeldus. Pill laotatakse; avastik, mis ikka üles-alla käib, tõstetakse välja ning visatakse keset töökoja õue, kus tulivihaane Erard ta kirvehoopidega purustada laseb. Kergelt öeldud! Nüüd oli veel hullem, iga osa tantsis, hüppas, siples omaette, prügituskividel, meie jalge vahelt läbi, müüri mööda üles, igal pool, nii et töökoja mehaanik kõik selle hullukslainud kraami kokkuhaaras ja ta oma ääsile viskas, et asjale kord lõppu teha. Vaene Erard! Nii ilus pill! See löikas meile kõigile südamesse. Aga mis võis parata? See oli ainuke abinõu, kuidagi hakkama saada.“

„Oh, rumalus, mu poiss, sa kujutad ene-

Meie ei või.

Saksamaal tuli üks külakantor kord mõtte pääle krikupüha mõne uue, suurema kirikumuusika teosega kaunistada ning seega ühtlasi ka iseennast oma koguduse ees maksma panna. Telemann, tuntud, viljakas kirikukomponist naabrusest, pidi temale selle kirjutama ning ametivennad lähikonnast oma abilistega ettekandel kaastegevad olema. Telemann teadis, kui viletsad kantori ja selle kaastöötajate muusikalised teadmised olid. Nii lükkas ta kantori ettepaneku mõne vabandusega tagasi; see aga ei lasknud end rahustada ning läks ikka pääletungivamaks. Telemann, osalt haavatud, osalt meelepahas, küsis viimaks: „Aga on siis teil sõnad selleks?“ — „Sõnad jäägu teie valida“, vastas kantor sügava kummardusega, „üks piiblisalm, ehk mis teie muud sündsat leiate“. T. lubas nüüd kantori palvet täita, ning käskis sellel kõik prooviks ettevalmistada, lubades ka ise mõne tuttavaga ilmuda. Pidu hommikulil muski Telemann proovile, nagu lubanud. Häälled säeti valmis. Telemann oli tekstiks valinud salmi: „Meie ei või midagi Issanda sõna vastu“, ning selle fuugana väljatöötanud. „Nüüd“, sosistas Telemann oma kaasatunud sõpradele, „peavad need patused oma patu ülestunnistama.“

Fuuga algas ning kõikidest kõridest kostis võidu virilates häältes kui hädakisa: „Meie — meie — meie ei või, — midagi ei või, — ei midagi — ei midagi, — ei midagi, — ei midagi“ kunni kõik lauljad, kes kaua, paha aimamatta südamest kisendanud olid, Telemanni ja selle kaaslaste pöörasest naerust nagu unest äratatud, segaselt, ning kantor mahalöödult seisma jäid. „See ei lähe tõesti mitte hästi,“ ütles T.; „vaatame, kas meie väljaaidata saaks“. Ta tõi ühe teise väikese muusikapala nähtavale, ning kandis selle kirikus oma kaaslastega ette.

Muusikaline aastasada.*

Nutulaul Karl Herlosssohni järele.

Muusikaline aastasada! Nii võidakse nimetada meie praegust aega. Muusika tegemiseks on meil kõikvõimalikud asjad: klaas ja eeslinahk, puu ja õled, plekk ja raud, traat ja soolik. Uuema aja leiduse järele lõhutakse kive ja need annavad harmoonia. Tulevad tarvitusele sidumisnõör ja vaha, kautschuk ja tallanahk, vilt ja steariin, jänesenahk ja seapõis. Saapasulane

*) Nimetatud „nutulaul“ on kirjutatud 100 a tagasi nii et meie päivini asi mõnes suhtes mitte paranenud pole, vaid veelgi kurvemaks on muutunud. Tlk.

on juba täieõigusline. Pajad ei ole enam üksi keetmiseks, vaid ka orkestris tarvitusel, sõjatrümmid ei pörise enam lahingus, vaid kontsertlaval.

Ja kes on päevakangelased? — Instrumentalistid ja lauljad. Üks Liszt teenib haritud ilmas enam tähelpanu, kui kangelane Wellington; m-lle Löwe (Pariisist) angascheerimise üle vaieldakse suurema huvitusega, kui lord Palmerstoni seisukoha üle hommikumaa küsimuses. Diplomaatilised noodid peavad viiuli ja bassinoo ide eest aralt taganema; kõigist akadeemiastest on väärtus ainult muusikalistel; suurepäralisemad literatuur-ooperid pimenevad iga uue ooperi ees, neljakliidu allakirjutamine paneb vähem mõtlema, kui Thalbergi uue kontserdi eelteade. Hääletamist prantsuse parlamendis ja inglise alamkojas jälgitakse vähema huviga, kui debütandi Kathinka Heinefetter'i häält.

Meie elame toredamal, teguvõimsal ajal, kus viiuli vibud on mõõgad ning avastikud*) lahinguplatsid. Kõik on muusikaline: veskirattad ja nurgakivid, klaaslaternad ja kärud, kaviaritünnid ja korstnad, kupusarved ja hannoveri anirinnad. Lapsed mähkmetes on virtuoosid, poisid, kes veel ei mõista oma nina kasida, on komponistid, katekismuse asemel õpivad plikad Bellini aariat laulma, ja isegi öövahid proovitakse linnamuusikeri ees, kui kohta tahavad saada. Juba emaihus mängivad tütarlapsed harfat ning tulevad böömi harfamängijatena ilmale. Kes tahab midagi olla, midagi teenida, peab kõigepäält viiuli haarama ja alles 30 aastal, kui ta aeg lubab — sule, et õigekirjutust õppida. „Mis mina piinan oma poega teadustega,“ ütles mulle üks entusiastiline isa. Kui tema on suur kunstnik, võib ta järele õppida seda tühipaljast teadust. Ja tõsi, 15 aastane poeg ei mõistnud mitte üht rida ortographiliselt ja õiges joones kirjutada.

Muusika, taevalik harmoonia.

Kui taevas ka samapalju muusikat tehtakse, nagu maapääl, siis ei tahagi ma taevasse saada. On's võimalik, et nüüd 4—5 inimest kokku tulevad kuiva võileiba allakuugistama, ilma et iga üksikut suutäit muusikapala ei saadaks? Peab muusika seedida aitama? Tõsisel jutujutamisel ei ole ruumi. Iga vähegi jõukam perekond on muusikaline; kuidas, seda ei võeta arvesse. Küllalt oldakse muusikaline, antakse muusikalisi soiree'sid, kutsutakse külla läbisõitvaid kunstnikke, kes peavad enesele tee, võileiva ja külma prae tasalaulma ja -mängima. Giuliani kutsuti ühte suursugusesse perekonda teeõhtule ning paluti ka oma gitari kaasa võtta.

*) Klaviatuurid.

„Ma tulen, ütles ta, aga ilma gitarrita, sest et see teed ei joo.“ — Tõsisele kunstnikule on selles midagi haavavat, et teda ei kutsuta mitte nagu inimest, vaid nagu instrumenti. Ta peab enesele prae ja salati ärateenima. Veel rohkem, ta peab terve leegioni asjaarmastajaid ja vussijaid, kes ka kutsutud võõrad, ära kuulama ja nendele viisakusi ütleva, kuigi ta kõrvad pisaraid tahaks valada.

Veel enam!

Iga kuu antakse üks sööming; inimesi peab kord võõrusele paluma, sest et ka nemad meid kutsunud on. Nüüd peetakse ühe kunstniku pääle jahti, kas olgu võõras või oma; see peab õhtu hinnaliseks tegema, peab pikantset sousti pakkuma, peab andma põhjust inimestele rääkida: X'i majas on alati mõnus. Kui üks lauas rohkem, seda ei panda tähele. Nii siis, välja, paiats! Näita oma kunsttükki, paiats! Ja vaene paiats, tahes ehk tahtmata, ta peab; muidu sõimatakse teda kangekaelseks, tooreks, lahuseta inimeseks ja muuks sarnaseks.

Annab ta nüüd ise kontserdi, siis öeldakse: Mis meie sinna läheme? Oleme teda ju mõnusaalt enese juures kuulnud. Kes teab, kas ta täna laulabki nii hästi kui tookord meil. Ja need tookordsed külalised: Meie olleme teda V. Schlumperite juures kuulnud, päälegi on täna ringiõhtu, minu tütreid peavad jõulutikandusi tegema, minu omaksed on õuenõuniku Schemmelbeini sünnipäeva-pidu proovil jne.

Seda sai nüüd kunstnik oma vastutulilikuse, oma püsivuse, oma enesesalgamise eest, neelates vintsket, toorest sinki ja haput perekonnaveini. Aga see on talle paras. Mispärast on ta nii järelandlik, nii edev, tahaksin ütelda. Lasku end ennem tooreks, viisakusetaks sõimata! Kui on ta midagi tüsedat, siis sunnib ta juba inimesi oma kontserdile minema ja tal ei tarvitse oma paremat jõudu ühe muusikalise perekonna võileiva vintsutamise pääle raisata.

Kõigist neist mahedatest igatsuses ohkajatest preilidest, kes teda magusa häälega klaveri ja noodipuldi juurde meelitavad, ei astu ükski temaga abiellu, kui ta ei ole enesele pool miljoni kokkumänginud. Tema jääb nende inimeste, kunstisõprade, entusiastide hooldajate jm. silmis ikka ainult lõhustajaks, ning ei nähta nende poolt iialgi omasugusena. On nad teda tundideviisi kuulanud, teda väljakurnanud, on nad tema haige kõri võileivaga täistoppinud ja kareda kõrisõlme Grünebergi viinaga valusaks niisutanud, siis ei ole ta neile enam olemas. Temale antakse lahkudes kaasa soovituskiri mõnele sõbrale, et ka sellele lõbu valmistada, teda enda vastu tänule kohustada, ja säääl lä-

heb tal just samuti kui siin. Nii käib ta käest kätte. See on „Kunstniku salongihõljumine“.

Kõige pöörasemad on aga need raagus neiud, kes end on vedanud just Oginsky poloneesini ja ühe Straussi valsini. Nad nõjatavad virtuoosi tooli seljatoele, vahivad kangestatult ta sõrmede pääle, naeratavad, muigavad, tõmbavad otsaesise krimpsu ja ütlevad eneses: Nüüd tean ma, nüüd mõistan ma ka. Sääljures näevad nad nii kavalad välja, nagu tahaksid järgmisel päeval kõik kuradid avastikust väljakihutada.

Ja mõni veabki end sinnani. Ta tambib ja nühib klaveril hommikust keskööni, nii et naaberrahvas pääluuvalu saavad. Ta hiilgab soireedel, teda austatakse, imetletakse, jumaldatakse, kuuleb tuhat korda ohkeid: „Ah kui kahju, et teie end koguni ei pühenda kunstile, armuline preili!“

„Ja,“ ohkab ta, „minu seisus, isa!“

Sarnaste neidudega on muuseas hää abiellu astuda; sest usun, nad saavad muusikaliselt raskejalgseteks, ja kui rinnalaps hällis kisen-dab, tambivad nad klaveril ja matavad sellega kinni rahuldumata lapse hääled.

Aga ma olen siin, nii ütelda, eksinud. Selle kirjutuse otstarb oli õieti mitmesugused pillid mitmesuguste rahvustega ühendusesse viia. Nii näit. on sakslasele kõige rohkem omane parmupill ja ksilofoon. Venelastel on „dudka“ ja balalaika: esimene väljendab jõudu, viimane — mahedust. Prantslased puhuvad ventiil-trompeeti, mis palju tuult tarvitab. Inglisele kõlbab basstromboon ja viul. Itaallastel — pik-kolo-flööt. Schottlastel ja böömlastel on juba oma torupill, schveitslastel — metsasarv; kuid muusika-instrumentide hulka arvatakse nende juures ka võitünn. Preislastel käsitavad hästi suurt trummi; baierlastel ei ole õieti kuigi hääd instrumentalistid, kuid n. n. õllebass on nende juures väga lugupeetud. Greeklased mängivad üsna hästi ninaharmonikat, millest ka tuleb, et nad kõiki läbi nina laulavad. — Hispaanlastel „löövad“ eduga orelit, portugallased on enestele fagoti sissetoonud. Türklased õpivad nüüd kannelt mängima; see läheb neil sama hästi, kui igal muul. Daanlastel mängivad vioo-lat. Hollandlastel on virtuoosid tam-tam'il. See on kõige kallim orkestripill; belglased löövad trummi, saksa vaba-linnalased mängivad flüte-douce'i ehk „Flödusi“. Poolakad mängisid viulit — kuid ei pane nüüd oma viulile enam keeli pääle.

Nüüd siis oleksime jagamisega umbes val-mis ja võime ainult veel lombardlasi nimetada, kes viletsat Schneebergeri klarnetti puhuvad, mis iga silmapilk kiuksub.

See on see muusikaline aastasada. Temal on, nagu meie näeme, ka omad hääd küljed, aga üksainsam suur viga, nimelt see, et ta ei ole veel lõpule jõudnud.

Miks mängis Paganini ühelainsal keelel?

Anektoodid räägivad, et Paganini oma armukese ära tappis, mille pärast ta 15 aastat vangis istus. Kaasas pidi temal olema viiul. Ajajooksul katkesid kõik esimesed keeled, nii et ainult kõige madalam — sol (g) järele jäi. Seda ainukest keelt kasutades omandas ta ühelainsal keelel mängimises hiigla virtuositeedi.

Vaatame aga, mis Paganini ise selle kohta kirjutab „Mängisin Luccas, kus ma iga kord ooperit juhutama pidin, kui valitsev perekond teatris oli. Esinesin kolm korda nädalas kuninglikus õues ning andsin iga kahe nädala tagant kõrgema selstkonna pidulikult koosviibimisel ühe suure kontserdi. Vürstinna Elisa Baccocchi *) ei ilmunud mitte alati, ehk tuli alles lõpuks, sest et mu viiuli flasholett-toonid temale närvide pääle käisid. Selle vastu ei puudunud aga kunagi üks teine armastuse vääriline daam, kes mulle enese poolehoidu avaldas, kuna mina teda ka ammu imetlesin. Meie vastastikkune poolehoid kasvas järjest, kuid pidi salajas hoitama; selle tõttu süvenes see ainult.

Ühel päeval lubasin teda järgmisel kontserdil üllada muusikalise naljaga, mis meie vahekorda pidi puudutama. Ühtlasi teatasin ka õue ringkonnas oma ettekantavast uudisest, mille nimeks „Armustseen“. Asjast oldi äärmiselt huvitatud, kuni ma viiuliga ilmusin, millel mõlemad keskmised keeled puudusid, nii et ainult e ja g tarvitada olid. Esimene keel esitas naist, teine — meest, ning nüüd algasin mingisugust dialoogi, mis kujutas armastaja-paari väikseid pahandusi ja leppimise stseene. Keeled pidid kord tõrelema, kord ohkama, sosistama, hoigama, naljatama, rõõmustama ning lõpuks hõiskama. Viimaks on tulnud lepitus, ning jälle — õnnelik paar kannab ette ühe *pas de deux*: mis hiilgava codaga lõpeb. Muusikaline stseen leidis suuri poolehoidu; daami kellele see õieti kuulus, tänas mind armsamate pilkudega, ning vürstinna külvas mind üle kiitustega, ja tähendas viimaks: Kuna teie kahel keelel nii ilusat saavutate, oleks teil vist võimalik ka ühelainsamal midagi kuuldavale tuua. Olin otsekohe nõus, mõte ergutas mu fantaasiat, ja et mõne nädala pärast keisri **) nimepäev oli, kirjutasin selleks puhuks sonaadi „Napoleon“ g keelele, mille kokkukogunud õueringkonna ees suurima eduga mängisin.

See on esimene ja õige põhjus minu g keele eeldamiseks. Pääle selle sooviti mind ikka kuulda, ja nii kujunes mu tehnika sellel alal päev-päevalt kindlamaks ja täielikumaks.

E. S.

*) Napoleoni õde.

**) Napoleoni.

Ooperi vabritseerimine.

(Katkend, vaba tõlge L. Tolstoist)

... Mu saatia talutas mind üle näitelava ning laud-sillakest mööda orkestri ruumi kohal, milles umbes, sada muusikut istusid, litavritest kunni flöödi ja arfani, hämarasse saali. Kahe lampreflektori vahel asuval kõrgustikul istus puldi ees, kepikene peos, muusikajuht. Minu tulles, oli harjutus ju algand: näitelava kujutas parajasti indiaanlaste pulmarongi. Pääle kostümeerit meeste ja naiste (viimse võimaluseni dekolteerit) jooksid ning askeldasid näitelaval veel kaks inimest: üks — dramaatilise külje korraldai ning teine, haruldase kergusega astuv ja paigast teise libisev — tantsu õpetai, kes kuu jooksul rohkem palka sai kui kümme töölist aastas. Need kolm ülemust juhtisid laulu, orkestert ning rongikäiku.

Rongikäik kujunes üksikuist paarest, igal rongilisel tapper õlal. Astuti esile, tehti mööda näitelava mõni ring, ning peatuti. Rongikäik ei tahtnud kuidagi õnnestada: kord jäid tapperitega indiaanlased hiljaks, kord tulid liig vara, ehk tulid õigel ajal, ent rüsesid äramines, ehk kui ei rüselend, siis asetused tagaplaanil ebaõiges sümmeetrias, — ning igakord peatuti ja korralti algusest. Rongikäigule eelnes mingisuguseks türklasteks kostümeerit laulja retschitatiiv, kes veidralt suu avades venitas: „ma mõrsjat saa-a-a-dan.“ Laulab ning lööb käega — teadagi, paljastetuga — mantli alt. Rongikäik algab.

Korraga vääratab retschitatiivi akkordis metsasarv ning dirishöör, võpatades, kui oleks juhtund kuulmatu õnnetus, peksab kepiga puldile. Kõik peatub ja dirishöör pöördudes orkestri poole, kargab voorimeheliku sõimuga metsasarve puhuja kallale: miks, kuradi pihta, ta õiget nooti ei võtnud? Ning jälle algab kõik otsast pääle. Jälle tulevad täpperitega indiaanlased, jälle laulab laulai „ma mõrsjat saa-a-a-dan.“ Ent siin on paarid üksteisele liig ligi asetund. Jälle koputus, vihane sõim, ning jälle algusest pääle. Jälle: „ma mõrsjat saa-a-a-dan,“ jälle sama paljastet käe shest mantli alt, ning paarid, tapperid õlal, ühed kurb-tõsiste nägudega, teised naeratades, asuvad kohale ja alustavad laulu. Kõik näib, lähneb hästi, ent jälle koputab taktikepp ning dirishöör kannataja ja väsind häälega hakkab koori sõimama: osutub, et statistid unustand vaimustuse demonstreerimiseks käed üles tõstmast. „Olete surnud või? Lehmad! olete laibad, et ei liigutu?“ Jälle algusest pääle, jälle „ma mõrsjat saa-a-a-dan“ jälle laulavad tüdind-kurva nägudega statistid ning tõstavad, kord üks, kord teine, käe. Ent kaks naisstatisti keskustelevad omavahel — jälle häge taktikepi koputus. „Keda teie sääil tagaräägite? Olete jutuajamiseks siia tulnud? Võite seda kodus teha! — Hei, teie sääil, punastes pükstes, lähemale tulla! Minu pääle vaadata! Otsast pääle!“ Jälle „ma mõrsjat saa-a-a-dan“ ...

Nii kestub sarnane harjutus kuus tundi järjest. Koputused, kordamised, ümberpaigutused, parandused. Sõnu: „eeslid, lollid, idioodid, siad“ orkestri ning lauljate

adressile, kuu'sin ühe tunni jooksul korda nelikümmend. Ning õnnetu, füüsiliselt kui ka hingeliselt kurnat inimene, flöötist, metsasarv, laulai kellele sõim määrat, vaikib ning täidab käsku, kordab 20 korda „ma mõrsjat saa-a-a-dan!“ . . .

E. E.

Teated.

Tallinna konservatooriumi säädus

on haridusministeeriumi nõukogus vastu võetud vabariigi valitsusele esitamiseks. Kuuldavasti on aga see säädus, mis omal ajal Tallinna kõrgema muusikakooli kunstinõukogu poolt välja töötati, haridusministeeriumis tuntavalt kärbitud ja kitsendatud nii palkade kui ka õpejõudude suhtes. Näituseks pole ajaloo ja esteetika klassis mitte professorit ettenähtud, kuna sellel alal just kõige laialisemad teadmised olema peavad. Esimeses jones tuleks siin haritud inimesega arvestada. Sääduse kärpimise puhul on konservatooriumi kunstinõukogu poolt haridusministeeriumile protest saadetud.

Eesti Muusikute Liit.

Tallinnas on praegust asutamisel, „Eesti Muusikute Liit“, kus oleks esitatud harud sellel alal, nagu: heliloojad, instrumentalistid, lauljad, muusikaõpetajad, koorijuhid jne. Liidu sihiks on muusikute huvide kaitsemine, nende vaimline arendamine ja muusika edendamine. Põhikiri, mis juba valmis, antakse varsti kinnitusele.

Tallinna Kaarli kiriku orel

on juba nõkauge valmis, et 16. dets. pääle suuremat remonti kiriku õnnistamist võidi toimetada uut oreli tarvitades. Õhtuks oli ka kontsert korraldatud. Kuigi veel 27 registrit puudusid, võis kuulda suurt kõla- ja värvirikkust. Lõpulikult saab orel valmis jaanuari keskpaigas, mil puhul „Helikunnas“ pikem kirjeldus ühes piltidega ilmub.

Kaastööliste.

Pikemad artiklid, mis osadena ilmuma peavad, palutakse toimetusele saata korraga ja mitte poolitatult, et takistusi ei tuleks materjalide korraldamises. Ühtlasi tänab „Helikunna“ toimetus kõiki kaastöölisi, kes ajakirja artiklite ja helitöödega toetanud on, lootes ka edaspidi nendelt aktiivset osavõttu ja sooja poolehoidu.

Toimetus.

Tellijatele.

Jaanuari kuust alates hakkab ilmuma „Helikunna“ II. aastakäik. Senised aasta-tellimised loetakse 12 numbrilisteks, nii et puuduvad numbrid järgnevast aastakäigust kätte toimetatakse. Endise muusika ajakirja „Sireeni“ tellijatel lõpeb kõikidel käesoleva numbriga tellimise tähtaeg, sellepärast palume nendel tellimisi kohe uuendada, et lehe saatmises vahet et tuleks. Uuest aastast pääle ilmub „Helikund“ numbrile vastava kuu lõpul õigeaks ajaks.

Talitus ja toimetus.

Lugejatele.

Käesoleva numbriga lõpetab „Helikund“ esimese aastakäigu, mispärast tellijaid, kellel tähtaeg täis, tellimisi aegsasti uuendada palume. Esimesest jaanuarist hakkab ajakiri ilmuma iga kuu lõpul; muude kirjutuste hulgas tuleb osade kaupa pikem artikkel koorijuhutamise üle. Et muude koorilaulude hulgas ka koolidele sündsast materjaali anda, ilmuvad aeg-ajalt lastekoori laulud. „Helikunna“ võib tellida igast postiasutusest.

Toimetus.

Kirjavastused.

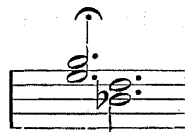
Paljude järelepärimiste pääle teatame, et kaastööd häämeelega vastu võtame; käsikirjad palume saata: „Helikunna“ toimetusele, Lai tän. 34, Tallinna.

Noodivigade parandus:

A. Kapp'i laulus „Püha paik“ on trükitud teises taktis tenorites:



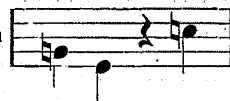
peab olema

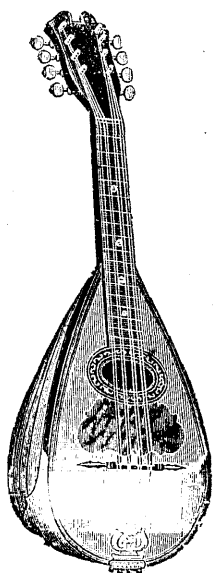


„Tuttiga“ märgitud taktis, laulus „Tõotus“ on teisele tenorile trükitud:



peab olema





Vanem ja ülemaa tuntud

J. OLBREI

muusikariistade äri ja töökoda

Asutatud 1890 a.

TALLINNAS, S. TARTU M. Nr. 6

KONETR. 26-58

Igasugused muusikariistad
ja nende tarbed.

Pianiinod ja harmooniumid oma töökojast
müük 5 aasta vastutusega

Harmooniumi, klaveri ja harmooniku materjaalid ja
üksikud jaod isehitajatele.

Muusikariistade kauplus

Tallinn, Kopli t. 2-a, Kõnetr. 26-64

Ilmunud eestikeelsed gram-
mofoni plated. Suures valikus
igasugu muusikariistu, gram-
mofone, ja üksikuid osasid.
Alati saadaval värsked viiuli,
cello ja kontrabassi keeled.
Välitellimised täidetakse kor-
ralikult ja ruttu.

JOH. MITT

Ziivklaverid, pianiinod ja harmooniumid.

Kõige kõrgema tehnilise
ja kunstlise väärtusega.
Esimise klassi kodu ja
väljamaa vabrikutest. Ka
on müügil üks vähe pruugitud,
ziivklaver. Soovitab parajate hindadega

Karl Jürgenson

Tallinn, Kuninga tänav 5

Asut. 1872

OSKAR HEINE

end. J. Morig'i

KLAVERIVABRIK

TARTUS, Tähe tänav 114. Kõnetr. 4-82

On kõige vanem sellel alal spetsial-tööstus Eestis ja soovitab kõrge väärtusega, ilusa kõlaga puhtalt väljatöötatud pianiinosisid, mitmesuguses suuruses.

O. KRUPP

Noodikauplus
ja Antiquariat

Tallinnas, Dunkri tänav 4.

Eriala: Juhusliselt saada vene, prantsuse ja teisi noote.



REMINGTON
KIRJUTUSMASINAD

RONEO
PALJUNDAMISE-
MASINAD

BRUNSVIGA
ARVE MASINA

BURROUGHS
KOKKUARVAMISE-
MASINAD

National kassad, rahakapid

Suurem äriala Eestis kontoritarbeasjade ja äride organiseerimises

O.-Ü. SYSTEMA, Tallinn

Zuur Karja tän. 11

Kõnetraat 7-09

O.-Ü. „ESTO-MUUSIKA“

TALLINN, Lai tän. 34. Kõnetr. 10-24.

Noodid ja nende kirjastus,
Tiivklaverid,
Pianinod,
Muusikariistad ja nende osad.

Ainuesitused Eestis:

C. BECHSTEIN, tiivklaverid ja pianinod.
STEINWAY & SONS, Nev-York, London, Hamburg,
tiivklaverid ja pianinod.
JUL. HEINR. ZIMMERMANN, Leipzig, muusikariistad.
Eesti Klaverivabrik „ASTRON“ A.-S., Tartus,
tiivklaverid ja pianinod.

J. & A. PAALMANN'i TRÜKI- ja KÖITEKODA

TALLINNAS, V. Karja t. 12.

Kõnetraat 8-86.

Valmistab: ühe ja mitnevärvi trükis **aktsiaid, tshekke, kviitungid, kirja-
pögnaid, arveid, igatselti planke, tabelisi, reklaam-plakaate**
ja kuulutusi, etikette, põhikirje, liikme-, kutse- ja postkaarta,
laulatuse ja matuselehta jne. **Õpe- ja teaduslikke raamatuid,**
eriti matemaatika ja võerakeelseid, foneetika tähtedega inglisi-,
prantsus-, rootsi-, saksa- ja venekeelseid. **Kuukirje** võrk- ja
joon-piltidega. Kõige täielikum **nooditrükk** mitmes suuruses nootidega. **Press-
trükk (Prägedruck)** mitmet seitsi ilustustega. **Kõiteosakonnas**
häid kõiteid, ilukõiteid kuldtrükiga, mapesi, kontoraama-
tuid, broshüüre jne. **Töö kiire ja korralik.** **•••••**

Asutatud 1873 a.

EUGEN BRANDT

MUUSIKARIISTADE KAUPLUS

TALLINN, PIKK TÄN. Nr. 29. POSTKAST Nr. 91.

Kõige suurem ja täielikum noodiladu Eestis, igasugune muusikakirjandus, niisama alati
ladus rikkalikus valikus.

Kõige paremini väljatöötatud:

**Viulid, celloid, mandoliinid, gitarrid, bala-
laikad, tsiterid, puust ja metallist puhkpillid,**
nagu: flöötid, klarnetid, kornetid, altosarved, tenorsarved, baritonid,
bassid, tubad, trummid, tamburiinid jne.

Igasugused **muusikariistade tarbed**, alati värsked **keeled**
1-a häduses kõikauguste keelpillidele.

Järgmiste ilmakuulsate firmade

ainuesitaja Eestis:

RUD. IBACH & SOHN, BARMEN.

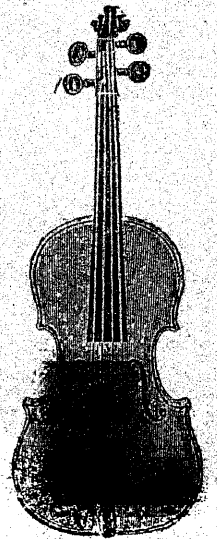
ROMHILDT, WEIMAR

Üksine pärl klaveritehituse kunstis,
võistluseta väljatöötamisviisi poolest.

Väljastellimised täidetakse ruttu ja korralikult.

∴ Ladus puuduv kirjandus muretsetakse ∴

Järelepärimistele saateraha juurde lisada.



G. F. BELJAGIN'I

TEE

HIINAST IMPORTEERITUD,
KÕRGES HÄÄDUSES,
AROOMILINE



Etikett Kaub.- ja Tööstusministeeriumi
poolt kinnitatud



KAUBANDUSKONTOR

G. F. BELJAGIN, TALLINNAS

VANA TURG Nr. 1, KÕNETRAAT 4-81

& A. Paelmann'i trükk. Tallinnas, V. Karja tän. 12.