

Elmar Arro

EMIL HÖRSCHELMANN

ESIMENE EESTI HELILOOJA

Äratrükk
„Eesti Muusika Kuukirjast“
(№ 6—12)

TARTU HELIKUNSTI SELTSI VÄLJAANDEL

TARTUS 1930

EMIL HÖRSCHELMANN,

ESIMENE EESTI HELILOOJA.

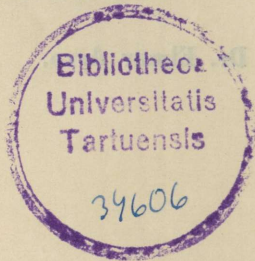
Tema laulude analüüs 75. surmapäeva puhul.

Dr. Elmar Arro.

EMIL HÖRSCHELMANN

ESIMENE EESTI HELBLOJA

ARHIIVKOGU



B-594

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

J. V. Jannsen.

Emil August Heinrich Hörschelmann sündis praosti pojana Viru-Jaagupis 12. juulil 1810. Juba isa oli rahva juures eriliselt lugupeetud oma sallivuse pärast vennastekoguduse pooldajate vastu ja oma vabade vaadete pärast, mis kasvatasid pojagi samale tõelisele inimlikkusele. Kuni 17. eluaastani jäi poiss vanemate kodusse ja nii ei saanud juba vanast ajast kuulsa Tallinna doomkooli aadlikkus enam rikkuda neid häid idusid, millest hiljem kasvas välja tema tegevus rahva hulgas. Nimetatud kooli ta lõpetas kahe aasta järel 1829. a. Mõni aasta oli ta koduõpetajaks Põltsamaa ligidal Võisiku mõisas, et teenida endale raha õppimiseks ülikoolis. 1832. aastal astus ta Tartu ülikooli usuteaduskonda, mille lõpetas 1835. aastal. Kogu üliõpilaspõlve jooksul ta elas Tartus La Trobe'i¹⁾ majas, ja siin ta sai küll nii mõnegi äratuse muusika alal. Kas Hörschelmann, kes juba koduõpetaja põlves Zoega v. Manteuffeli muusikaarmastajas perekonnas harrastas muusikat, sai La Trobe'ilt õpetustki muusikas, pole kahjuks mitte täpsalt teada, on aga küll tõenäoline. Ka olevat noor Hörschelmann ise juba oma üliõpilasaastates annud muusikatunde, et sel teel osalt endale teenida edasiõppimise võimalusi. Pärast ülikooli lõpetamist võttis ta jälle koduõpetaja koha samas ümbruskonnas, nimelt Põltsamaa mõisas. Sääal ta püsis, kuni a. 1838 sai kutse Kodavere koguduse õpetaja kohale; kuna ta veel kahtleb, sureb ootamatult Põltsamaa õpetaja ja Hörschelmann jääb tema järeletulijaks armsaks saanud paigale („Tema süda rippus Põltsamaa küljes, ja süda oli tema pääosaks“ — Sokolovsky.). Tema õpetaja tegevuse esimesse aastasse langeb Martin Willbergi tagasitulek Põltsamaale ja tema tegevuse algus sellel kohal.

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

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

uudaja Nägeli¹⁾ õpilaseks. Ja nii juhtub vahel küll imelikke lugusid. Kas Nägeli omal ajal võis aimata, et tema kodumaal tehtud töö idudest seemneiva, kantud tuulest kaugele võõrale maale, saavutab sääl ilusamat vilja? — Õpetaja mõjust noormehele annab tunnistust täismehe elutöö; peagi selgub, mis vaimus ja mis laadi oli laulu- ja muusikaõpetus, mille noor Willberg sai Paides õpipoisi-aastates: temast ei saanud mitte nagu vahest muidu juhtub täispuhutud ooperilaulja, vaid vaikne töömees, kes ennastalgavalt teotseb rahva hulgas.

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

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

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

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

2) Materjalidest Emil Hörschmanni eluloo kohta olgu mainitud järgmised:

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

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

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

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

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

„Inland“, 1854, lk. 568;

„Album Academicum“, nr. 3031.

Hörschelmanni isikut iseloomustab tema järeletulija õpetaja Carl Maurach järgmiselt:

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

*

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

Selle väljaande eessõnas kirjutab K. A. Hermann järgmiselt:

Põltsamaa endine õpetaja E. Hörschelmann oli laulu ande poolest Sumalaist õnnistatud mees. Ilma et ta ialgi korraldift õpetustf kompon eerimises oli saanud, on ta hulga õige ilusaid laulusid teinud. Muidugi ei võinud asja- tundja salata, et neil lauludel häälte kokkuseadmises rohkesti wigasid oli, mis siia maani parandamata oliwad. Ülemaal kõnelbud wigasid olen püüdnud nii palju parandada kui võimalik oli, ilma et laulude iseloom selle juures wähenes.

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

Hörschelmann:

K. A. Hermann:

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

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

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

Vägevasti, mitte väga ruttu.

Nr. 1. Psalm 24.

Nr. 1.

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

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

Mitte väga pikalt, rõõmuga.

Nr. 3. Halleluuja.

Nr. 2.

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

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

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

Tugevasti.

Nr. 10. Jõuluks.

Nr. 3.

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

laulus eneses esineb muudetuna korduvalt, näit.:

Nr. 4.

p *ff*
 Au ol-gu Ju-ma-la-le kõr-ges, Au ol-gu Ju-ma-la-le,

mf *ff*
 au ol-gu kõr-ges, Au ol-gu, au ol-gu, au ol-gu kõr-ges

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

Nr. 5.

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

p

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

p

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

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

Nr. 6.

f *pp* *mf*

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

f *pp* *mf*

p *pp*

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

p *pp*

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

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

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

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

(Sopran ja tenor soolo.)

Nr. 7.



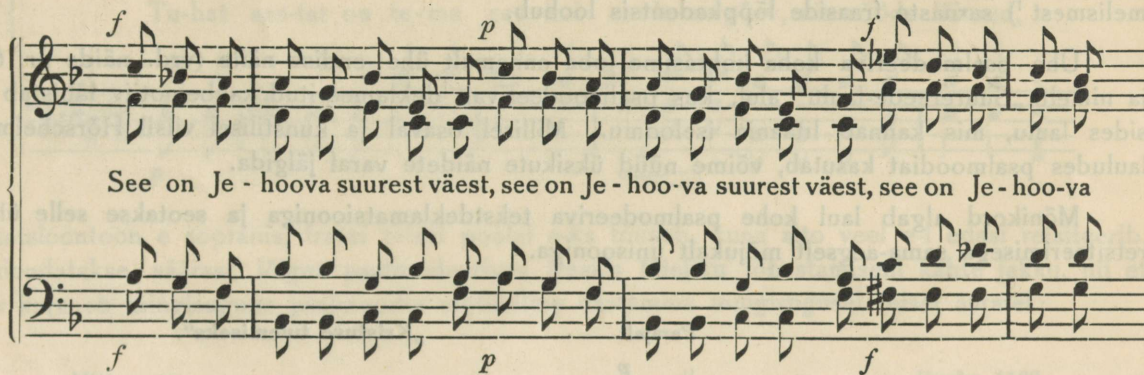
Küll Is-sand te-da kait - - seb, küll Is-sand te-da kait - - seb, küll



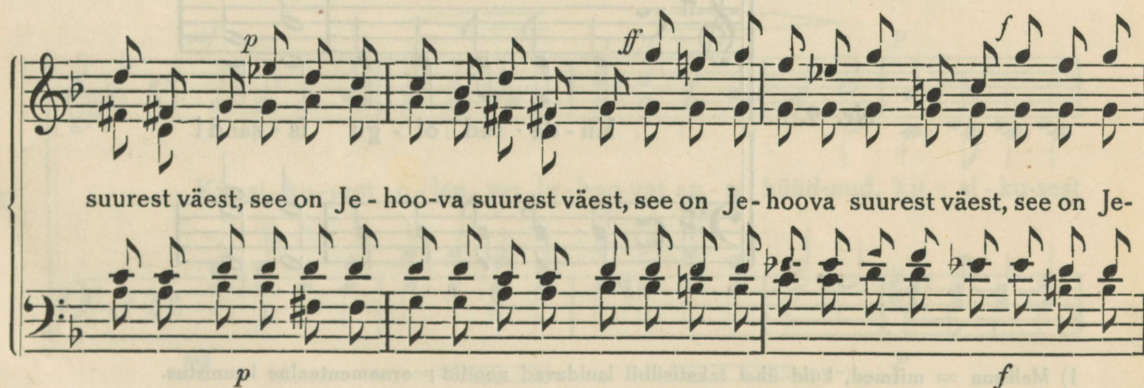
Is-sand te-da kait - - seb, küll Is-sand te-da kait - - seb.

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

Nr. 8.



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



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

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

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

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

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

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

Parajalt. „Kristuse tulemiseks“.

Nr. 9.

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

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

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

Nr. 10.

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

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

Rutemalt. „Päevad ja nädalad“.

Nr. 11.

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

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

Mitte ruttu. „Psalm 118“.

Nr. 12.

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

1.

o-len ma Je - hoo-vat ap - pi hüüd-nud,

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

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

Nr. 13.

p

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

p

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

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

Nr. 14.

mf

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

mf

ta lau-su sõ-na, kae-ba-gi, kõik kan-na-tab hää mee-le-ga

mf

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Ning viimaks

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

a) jagavad, resp.

b) kordavad

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

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

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

Pidev toon asetseb

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

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

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

II. a) sopranis, kolme alumise hääle liikudes;

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

III. a) ühes keskhääles üksinda, ülejäänud häälte liikudes;
 b) mõlemas keskhääles sama-aegselt välimistehäälte liikudes;
 — viimane esineb veel õige harva. Muud kombinatsioonid päale loetletute (nagu näiteks seisak kolmes hääles, ühe ülejäänud edasi liikudes) tuleb lugeda erandjuhtumeiks.

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

Nr. 15.

hak-ka - vad, lõ - pe - vad, närt-si - vad, närt-si-vad!

Ju-mal üks - si jääb ik - ka ja i - - ga-vest', ta jääb i - - ga-vest', Ju-mal

Ju-mal üks - - si, Ju - mal üks-si jääb ik - ka ja i - - ga-vest', Ju-mal üks - - - - si, jah, Ju - - - - mal üks - -

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

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

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

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

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

Kindlaste.

Nr. 16.

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

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

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

Päe - - - - vad läh - - - - vad,

e - s - c. *f*

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

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

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

*

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

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

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

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

Nr. 17.

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

The image shows a musical score for a vocal piece. It consists of two staves: a treble clef staff on top and a bass clef staff on the bottom. The melody is written in a simple, homophonic style. The lyrics 'Hal - le - luu - - - - - ja !' are written above the treble staff. The score is labeled 'Nr. 17.' on the left side. The melody is characterized by a simple, homophonic style with a clear, steady rhythm. The lyrics are written above the treble staff, and the melody is written in a simple, homophonic style. The score is labeled 'Nr. 17.' on the left side.

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

Lõppeks veel mõned üldised kokkuvõtlikud märkused.

Hörschelmanni meloodika põhialuseks on diatooniline heliredel või kolmkõla toonid.

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

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

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

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

Laulude formaalne liigitelu on õige mitmekesine, põhjanevaks jäävad kahe- ja kolmeosalised lauluvormid, viimane mitte ainult tema schabloonis A-B-A, vaid mitmesuguseis vabama kombinatsioones, näiteks: A-B-B¹, A-A¹-B, A-B-C. Edasi leiame ka neljaosalisi liigitusi ühe nende kolme osa kordamise läbi (A-A-B-C, A-B-A-C, jne.)

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

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

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

Õige pikalt, koraali moodi.

Nr. 18.

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

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

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

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

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

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

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

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