KOORI- JA ORKESTRIJUHI

KÄSIRAAMAT

TOIMETANUD
R. RITSING

EESTI LAULJATE LIIDU TARTUMAA OSAKONNA KIRJASTUS
TARTU 1938

KOORI- JA ORKESTRIJUHI KÄSIRAAMAT

KOORI- JA ORKESTRIJUHI

KÄSIRAAMAT

TOIMETANUD

R. RITSING

Koor.

EESTI LAULJATE LIIDU TARTUMAA OSAKONNA VÄLJAANNE NR. 18
TARTU 1938

Bibliotheca
Universitatis
Tartuensis
1938: 0800
7447
A-10920

K. Mattieseni trükikoda o.-ü., Tartu, 1938.

Saateks

Meie muusikaelus omab koorilaul ja selle kõrval ka orkestrimäng tähtsa seisundi. Nende alade kunstinõuete-kohane arendamine on hinnatavaks kultuurülesandeks. Laialdane üle maa levinud üksuste hulk, mille võimsust ja haaravust oleme tundnud üldlaulupidudel, nõuab aga nii tasapinna ühtlustamises kui ka selle tõstmises veel suurt pingutust ja energilist edasirühki.

Muusikaelu loomulikuks arenguks vajame enne kõike vastavat juhtkonda, kelle koolitamisele tuleb osutada erilist tähelepanu. Kuna meie koori- ja orkestrijuhtide pere enamik ei oma muusikalist eriharidust ja teotseb muusika alal oma otsese elukutselise tegevuse kõrval, siis tuleb selle juhtkonna edasiarendamisel leida võimalusi, mida oleks kõigil hõlbus kasutada. Pääle muusikakursuste ja kodukooli ilmet kandva erikooli, mille asutamisele tuleks tõsiselt mõelda, on hääks tõukejõuks, ergutajaks ja muidugi ka teadmuste allikaks vastav käsiraamat, mis aga senini on kahjuks puudunud.

Käesoleva töö koostamist ja ilmutamist ongi põhjustanud ammune vajadus sellase käsiraamatu järele. Kavatsuse teostamine on aga võtnud rohkesti aega. Viivitavateks asjaoludeks on kujunenud kollektiivse tööprintsiibi rakendamisest ja kasutamisest olenevad raskused.

Teose ilmumine on saanud teoks tänu Eesti Lauljate Liidu Tartumaa Osakonna Juhatuse ettevõtlikkusele ja majandusliku külje eest hoolitsemisele. Raamatu sisulist koostamist on soodustanud esijoones artiklite autorid, kellele siinkohal olgu öeldud südamlik tänu. Oma väärikat abi ei ole keelanud ka prof. A. Humal, kes asjatundliku nõuga abiks oli intonatsiooniküsimustes. Tõsiselt tänatagu ka mag. P. Aristet, kelle näpunäiteid ja nõuandeid on arvestatud foneetilistes küsimustes, samuti H. Tamperet, kelle tähelepanekud ja teadmused kõne ja laulu vahekorrast on raamatule kasuks olnud. Tänu

olgu öeldud ka filoloog J. Arike'le, kes abiks oli toimetustöös ja tegi keelelise korrektuuri.

Raamatu valmimise eest olgu eriline tänu öeldud veel K. Mattieseni trükikojale eesotsas juhataja hr. R. Mölder'iga, kelle lahkel vastutulelikkusel ja hoolitsemisel teos on võinud XI-ndaks üldlaulupeoks ilmuda.

Tartus, 15. juunil 1938. a.

Toimetaja.

I. KOORIJUHT

Koorijuhist üldiselt

Richard Ritsing.

Koori kunstiline edu ja areng oleneb suurimal määral ta juhist. On ju igal kooril oma kunstiline ilme, mille annab talle isiklik koosseis, kuid määravaks osutub seejuures ikkagi koorijuhi isik oma annete, võimete ja teadmustega.

Nagu iga muusiku, nii ka koorijuhi võimete puhul peame vahet tegema looduse poolt antud ande, sünnipäraste eelkalduvuste ja teiseltpoolt kätteõpitavate ning arendatavate oskuste, teadmuste ja võimete vahel.

Iga koorijuht peab omama sünnipärase muusikaande, mis eeldab esijoones hääd muusikalist kuulmist. Absoluutne kuulmine seejuures ei ole muidugi vajalikuks eeltingimuseks, nagu seda on tõendanud rida väljapaistvaid muusikamehi nii minevikus kui ka olevikus. Peene relatiivse kuulmise peab aga omama iga koorijuht, kes tahab saavutada puhast koorilaulu.

Teiseks peab koorijuht omama arenenud rütmitunde. Sest lauluettekande rütmilised raskused on ületatavad vaid siis, kui dirigendil on kindel ja eksimatu rütmitunne, mis laulu rütmilise ilu taotlemise kõrval aitab suurel määral kaasa ka häälelisele puhtusele ning selgusele.

Edasi on koorijuhi vajaliseks omaduseks sugestioonivõime, mis võimaldab edasi anda niihästi lauljaile kui ka publikule helilooja mõtteid ning tundmusi.

Et loov vaim ja kujutlusvõime koorijuhile kui vaimseima kunstiala esindajale hädavajalised on, seda ei saa salata. Olgugi et dirigeerimine seisneb päämiselt järelloomises — reprodutseerimises, nõuab ta ju ometi kunstiteose uuestiloomist, tugevat kujutlusvõimet, et tajuda helindit sama täielikult, nagu see kõlas helilooja kujutluses.

Koorijuht peab omama ka hää m u u s i k a l i s e m ä l u. Sest on ju oluline, et dirigent oleks võimeline pääst juhatama. See võimaldaks talle vaba pilguga ja segamatult jälgida oma koori ning ette mõelda heliteose ettekandmisel.

Õige olulist tähtsust tuleb anda ka muusikajuhi mitmesugustele teistele isikulistele omadustele, milledest nimetatagu siinkohal organiseerimisvõimet, peenetundelisust, kannatlikkust, korralikkust, usinust, ausameelsust, otsekohesust, püsivust, vaimset üleolekut ja rahu. Seejuures peab koorijuht loomulikult igas olukorras näima värskena ja energilisena, tundes huvi oma kooriliigete, nende tegevuse ja muudegi küsimuste vastu.

Teise poole dirigendi võimetest moodustavad kätteõpitud ja arendatud oskused ning teadmused. Siin tuleb arvesse koorijuhi m u u s i k a l i n e e t t e v a l m i s t u s, mis omab suure tähtsuse koori tegevuse edukuses. Korraliku muusikalise haridusega dirigent saab oma muusikaannet ja võimeid kasutada maksimaalselt.

Sellelt seisukohalt väljudes peab koorijuhil olema esijoones vastav muusikateoreetiline ettevalmistus, s. o. põhjalik muusikaalgteooria valdamine ja teadmused vajalikus ulatuses ka kõrgemast muuusikateooriast. On ju loomulik, et mida rohkem on dirigent kodus muusikateoorias, seda enam tulemusi võib ta saavutada oma tegevuses.

Kuna iga muusiku juures paratamatuks eeltingimuseks on mõne instrumendi mänguoskus, siis peab endastmõistetavalt ka koorijuht valdama hästi vähemalt ühe instrumendi mängutehnikat. Eelistatavamaks tuleb muidugi pidada klaverimänguoskust, kuna see on koorijuhi töös kõige otstarbekamalt rakendatav.

Üheks tähtsamaks nõudeks, mille hääle koorijuhile kui vokaaldirigendile peame esitama, on põhjalik häälekool. Loomulikult on koorijuhi häälematerjal seejuures vähem tähtis, kuid laulmise tehnikas, häälesünnitamises peab hää vokaaldirigent igal juhul kodus olema.

Samuti peab iga dirigent omama teadmusi kultuuri-, kunsti- ning muusikaajaloost, et õieti tabada teatud ajajärgu stiili ning aru saada selle ajajärgu heliloojatest. Pääle muusika-, kunsti- ja kultuuriajalooliste teadmuste omamise tuleks koorijuhil tutvuda ka teiste vaimuteaduste aladega, eriti filosoofia ja psühholoogiaga, mis aitavad kujundada dirigendi maailmavaadet ning hõlbustavad heliloomingusse süvenemist.

Enne kõike peab aga iga koorijuht tundma juhatamistehnikat. Sest õieti on ju dirigeerimine see, mille kaudu kõik harjutustel õpitu

määratud silmapilgul tuleb kooril meelde tuletada ja esitada. Koorijuhatamine ei seisne seepärast ainult mehaanilises taktilöömises, vaid kogu oma olemisega, liigutuste, näo ja silmadega peab koorijuht koori mõjutama, et helilooja tundmusi koori kaudu üle kanda kuulajaile.

Teadagi nõuab ka dirigeerimine teatud määral sünnipärast eelkalduvust, mispärast võib küllalt kohata väga häid koorijuhte, kelle muusikateoreetiline ettevalmistus on kas nõrk või hoopis väike. Teiseltpoolt pole jälle mõni kuulus komponist võimeline isegi oma töid juhatama.

Koorijuhi ettevalmistuses ja arengus omab erilise tähtsuse praktika, mis põhjeneb hulgalistele tähelepanekutele ja kogemustele. Seejuures ei tohi unustada jälgimast häid eeskujusid, kelle tehnika, töömeetodid ja väljenduslikud võtted võivad suurel määral kasuks tulla koorijuhi isikupäraste töömeetodite ja juhatamistehnika väljakujunemisele.

Järjekindel harjutamine, süsteemikindel õppimine ja kogemused teevad meistriks.

Koorijuhatamise tehnika

Eduard Oja.

Juhatamisest üldiselt

Nagu iga teine muusikaala nii ka dirigeerimine nõuab enne kõike looduslikke eeldusi muusikalise kuulmise, loogilise sisetunde jne. näol. Juhatamistehnika väljaõppimine iseenesest pole raske, selle kasutamine aga tegelikkuses nõuab pääle hää kuulmise veel suurt enesekindlust, katkematut kontsentratsiooni ning iseenesestki mõista põhjalikku muusikateooria tundmist. Eriti tähtis on oskus pidevalt kontsentreeruda. Momentaalne mõtete kõrvalekaldumine võib põhjustada kogu teose ettekande luhtumist. Tõele väga ligidal seisab lause: „Pole üldse halbu orkestreid, on vaid halbu juhte." On ju tõde, et nii paljudki koorid oma koosseisult ja arenemiselt seisavad võrdlemisi madalal tasemel, kuid tõde on ka see, et samade kooridega võib hää asjatundmise juures ajajooksul palju ära teha. Juhataja, kelle teadmused muusikast on puudulikud,

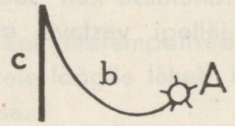
kes ei mängi vajaliselt klaverit ega oska lugeda kõige lihtsamatki partituuri, loomulikult ei saavuta kooriga vajalisi tulemusi. Samuti peab koorijuht tundma ka hääleseadet, omades sellest vähemalt algteadmused.

Koori- ja orkestrijuhatamine on kaks üksteisest küllaltki erinevat ala. Orkester nõuab võrdlemisi kindlat takti väljalöömist, koorile on aga kohati suureks soodustuseks, kui juhatamine pole kindel taktimõõdu väljalöömine, vaid enam muusikaliste mõtete väljendus vastavais liigutusis. Siinkohal olgu tähelepanu juhitud žestikulatsiooni esteetilisele küljele. Paljud koorijuhid, kes ei oma vajalisi eeldusi, püüavad oma kohmetust varjata väga mitmesuguste ülearuste liigutustega, mis üheltpoolt muutub segavaks koorile, teiseltpoolt ka kuulajaile. Igal liigutusel olgu oma eesmärk; mitte midagi ärgu tehtagu ülearuselt, põhjendamatult. Liigutused peavad olema selged, eesmärki väljendavad ning ettekantava teose meeleoluga kõigiti kooskõlas. Raske on juhtnööre anda, kuidas seda kõike omandada. Päämiselt oleneb see koorijuhi individuaalsusest, intelligentsist ja muusikalise sisetunde arenemisnivoost.

Enne kõike peab koorijuht omama kindla oskuse igasuguste taktimõõtude väljalöömises, kusjuures peab silmas pidama füüsiliselt vaba, seejuures aga sugereerivat käte liikumist. Juhatamine pingutatud lihastega on puine, väsitab juhti ennast ning segab ühtlase tempo alalhoidmist. Juht peab hinges tundma seda teost, mida ta juhatab, peab ette kujutama, nagu oleks tema ise see koor, keda juhatab: alles siis on võimalik muusika üleandmine liigutusis. Sarnasel juhul väljendub elamus ka miimikas, mis kunstilise külje esiletoomisel on üks olulisemaid vahendeid. Ei suuda aga koorijuht teosele seesmiselt kaasa elada, muutub tehtud temperament, miimika ja liigutused koorile segavaks ja publikule naeruväärseks. Kui juht on kindel ning teadlik oma ülesannetes, siis väljendub see nagu iseenesest igas liigutuses, vaates ja isegi pauseerimises. Väga palju kuulsaid dirigente juhatavad rohkem oma vaimlise kindluse kui käte vehkimisega. Jatkub ainsast vaatest, et saavutada soovitud tulemusi; kuid veelkord — see peab tulema seesmusest, mitte aga kunstlikult, tehtult. Teoreetiline koorijuhatamise tehnika omandamine on vaid hõlbustuseks, et oma soove otstarbekalt ja kergestimõistetavalt koorile üle anda.

Juhatamise üldnõudeist, mis kehtivad kõigi taktiliikide kohta, on kõige olulisemad ettevalmistav liigutus ja esimene löök. Kunagi ei

saa alata juhatamist ülestõstetud käte seisust kohe esimese löögiga. Tulemuseks sarnasel juhul on ebaühtlane sisseastumine, kuna õige tihti ka see jääb tulemata. Distsipliini mõttes on tarvilik, et käed väheke aega enne laulu alustamist ülal hoitakse, kusjuures enne esimest lööki aga tuleb teha hädavajaline ettevalmistav liigutus. Viimast kasutatakse laulu algul ja üldse muusikaliste mõtete alustamisel — pausi, fermaadi või pikema hingamise järele — ja lõpetamisel enne lõppviibet (vt. joon. 1: A — käte algseis, b — ettevalmistav liigutus, c — esimese löögi algus).[1])



Joon. 1.

Ka tempode ja nüansside muutumisel on tarvis ettevalmistavaid liigutusi. Neil juhtudel aga oleneb liigutuse kuju ja suund antud olukordadest, milliseid siinkohal on võimata üksikasjalikumalt käsitleda.

Enne kui asume eri taktimõõtude juhatamist kirjeldama, tuleb lühidalt peatuda mõningate üksteisest erinevate juhatamismeetodite juures. On dirigente, kes armastavad järske ja teravaid lööke, kusjuures esimene löök lüüakse äkki otsejoones alla ning kus alles käe tagasipõrkumise momendil koor sisse astub. Parem on plastiline taktilöömine, kus löögid kestavad ühtlaselt kogu nõutava aja ning kus kõik löögid, ka esimene, mis igal juhul ülalt alla lüüakse, antakse poolkaares, suunaga selle järgi, millise taktimõõduga on tegemist. Viimasel juhul peab koor sisse astuma juba löögi alguses, mille saavutamiseks aga on vaja väga sugereerivat ettevalmistavat lööki; vastasel korral võib sisseastumine muutuda ebaühtlaseks. Hää juhatamise juures on see võte igati parem kui järsk allalöök ning siis ootamine koori sisseastumise järele. Olgu siinkohal tähendatud, et nimetatud küsimus on vaieldav ning oleneb väga palju juhataja individuaalsusest.

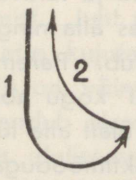
Probleemiks on ka see, kas juhatada kepiga või ilma. Viimasel ajal praktiseeritakse juhatamist ilma taktikepita, ning peab mainima,

[1]) Kõik näited on toodud parema käe jaoks, kuna vasak käsi liigub vastupidiselt.

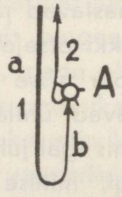
et see asjale aina kasuks tuleb. Parem käsi muutub seeläbi palju elastsemaks ning sõrmed, millega hääd juhid palju nüansseerivad, jäävad vabaks. Kepp aitab varjata kohmetust ning sugereerib kindlust, kuid seesmiselt arenenud juhil peab seda ka ilma kepita vajalisel määral olema. Koorijuhatamisel tuleb kasutada mõlemaid käsi, kusjuures parema käe ülesandeks on rohkem taktilöömine (eriti polürütmilistel kohtadel), kuna vasak käsi juhib nüansseerimist. Kindlailmelistel kohtadel, eriti pianos, võib juhatada ka ainult parema käega, kusjuures vasak käsi ärgu rippugu alati kõrval, vaid olgu rohkem valveolekus rinna juures. Tahetakse kätt seisvast olekust juhatamisse rakendada, peab seda jällegi vastava ettevalmistava liigutusega tegema.

Kaheosalise taktimõõdu juhatamine

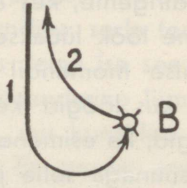
Kaheosalistesse taktimõõtudesse kuuluvad: $^2/_2$ (𝄵), $^2/_4$ ja $^2/_8$. Juhatamisel lüüakse esimene löök alla ja teine üles, kusjuures esimesel, s. o. allalöögil käsi liigub kaares väljapoole ning teisel löögil algseisu tagasi (vt. joon. 2). Teravate löökide korral tuleb esimene löök anda otse alla (vt. joon. 3 — a), kust ta siis teravanurgaliselt välja-



Joon. 2.



Joon. 3.

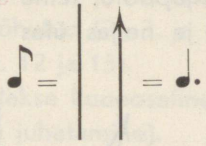


Joon. 4.

poole tagasi põrkub (vt. joon. 3 — b) ning enne teise löögi algust momendiks seisvasse olekusse jääb (vt. joon. 3 — A); teine löök antakse enamvähem ühtlaselt algseisu tagasi.

Joon. 3 näidatud taktilöömine on sobiv eriti neil juhtudel, kus esimest lööki tugevasti tahetakse välja tuua. On aga tarvis mõlemaid lööke rõhutada, siis on soovitavam kasutada joon. 4 näidatud liikumist, kus esimene löök läheb kaares seisvasse olekusse (B), võimaldades teisele löögile rohkem jõudu anda. Rahuliku tempo puhul on kõige sobivam tarvitada joon. 2 näidatud plastilist liikumist, mille juures seisvat momenti üldse ei esine.

Väga kiires liikumises juhatatakse kaheosalist taktimõõtu mõnikord ka ühele, kusjuures allalöök toimub otsejoones ja esimese kaheksandiku vältel, üleslöök aga vastassuunaliselt järgneva kolme kaheksandiku arvel (vt. joon. 5).

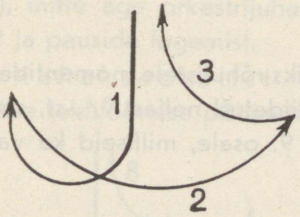


Joon. 5.

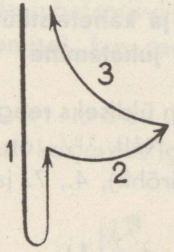
Kahele juhatatakse veel kiiretempolised kuueosalised ($^{6}/_{8}$ ja $^{6}/_{4}$) taktimõõdud, kus esimesele löögile läheb kolm esimest ning teisele löögile kolm järgnevat osa.

Kolmeosalise taktimõõdu juhatamine

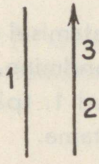
Kolmeosalised taktimõõdud on: $^{3}/_{2}$, $^{3}/_{4}$ ja $^{3}/_{8}$. Juhatamisel esimene löök lüüakse alla kaares sissepoole, teine kõrvale väljapoole ning kolmas üles (vt. joon. 6). Joon. 7 näidatud liikumist on soovitav kasutada teravailmelistel rütmidel, kus esimese löögi lõpul tekib seisev moment.



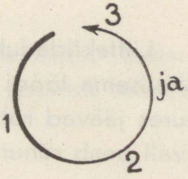
Joon. 6.



Joon. 7.



Joon. 8.

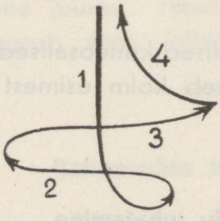


Joon. 9.

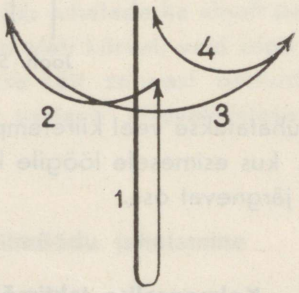
Kiires tempos (näit. valss) lüüakse kolmeosaline takt ühele, kusjuures esimene löök antakse otsejoones alla ning teine ja kolmas üles (vt. joon. 8). Halvem on kolmeosalise taktimõõdu ühele juhatamine ringikujulises liikumises, mida mõned dirigendid sageli kasutavad (vt. joon. 9). Kolmele juhatatakse veel kiiretempolised üheksaosalised taktimõõdud ($^{9}/_{8}$; $^{9}/_{4}$), millede juures igale löögile langeb võrdselt kolm osa.

Neljaosalise taktimõõdu juhatamine

Siia kuuluvad taktimõõdud: $^{4}/_{2}$, $^{4}/_{4}$, $^{4}/_{8}$, $^{4}/_{16}$ (viimane esineb harva) ja kiiretempoline $^{12}/_{8}$ ning $^{12}/_{16}$. Juhatatakse järgmiselt: esimene löök alla kaares väljapoole, teine peaaegu rõhtloodis sisse, kolmas tagasi väljapoole ja neljas üles algseisu tagasi (vt. joon. 10 ja 11).



Joon. 10.

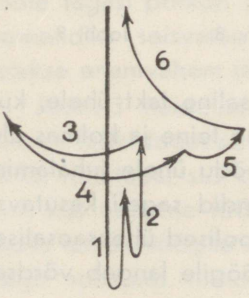


Joon. 11.

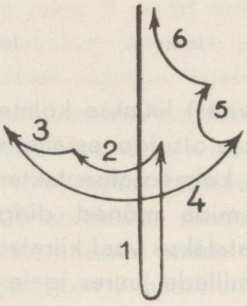
Joon. 11 näidatud liikumist on soovitav tarvitada neil juhtudel, kus esimest lööki on tarvis eriliselt rõhutada. Kiire $^{12}/_{8}$ juures läheb neljale juhatamisel igale löögile 3 osa.

Kuue-, kaheksa-, üheksa- ja kaheteistkümneosaliste taktimõõtude juhatamine

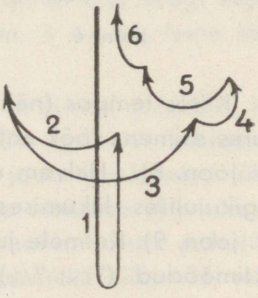
Liittaktide juhatamisel on üldiseks reegliks rõhulistele momentidele rõhulisema löögi andmine. Näit. $^{12}/_{8}$ on liidetud neljast $^{3}/_{8}$-st, seejuures jäävad rõhud 1. (päärõhk), 4., 7. ja 9. osale, milliseid ka vastavalt peab rõhutatama.



Joon. 12.



Joon. 13.



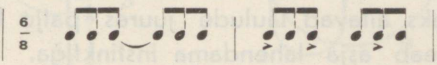
Joon. 14.

Kuueosaline taktimõõt on liidetud kahest kolmeosalisest: 3+3. Seejuures langevad rõhud järgmiselt: 1 2 3 4 5 6. Juhatamisel tarvitatakse pääasjalikult neljaosalise taktimõõdu põhimõtteid, kusjuures rõhulised (s. o. 1. ja 4.) osad langevad esimesele ja kolmandale löögile, kuna rõhutud (2., 3. ja 5., 6.) jagatakse teisele ja neljandale löögile (vt. joon. 12 ja 13).

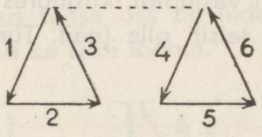
Kiires liikumises juhatatakse kuueosaline taktimõõt lihtsalt kahele (vt. Kaheosalise taktimõõdu juhatamine).

On erilisi rütme, kus kuueosalise taktimõõdu juhatamisel peab kasutama kolmeosalise taktilöömise põhimõtet (vt. joonis 14).

Seda eeldab näit. järgmine rütm:



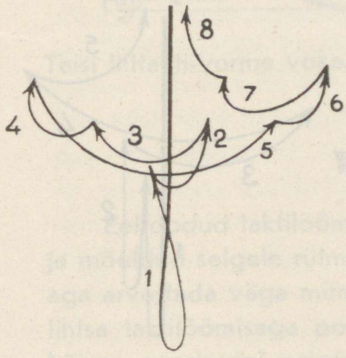
Vähevilunud koorijuhid armastavad sageli kuueosalist taktimõõtu juhatada lihtsalt kahe kolmeosalisena (vt. joonis 15).



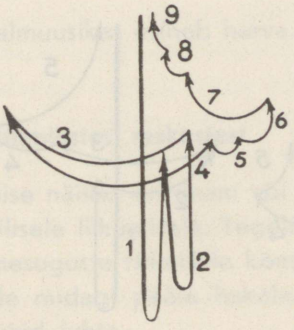
Joon. 15.

Koori juures võib ju seda juhatamisviisi kasutada (aeglasel tempol), mitte aga orkestrijuhatamisel, kus see segab taktiosade eritlemist ja pauside lugemist.

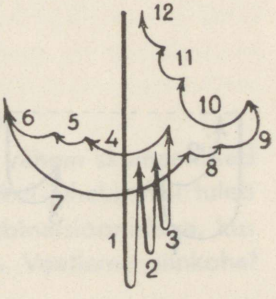
Kaheksaosalist taktimõõtu ($^{8}/_{8}$) juhatatakse neljaosalise taktilöömise põhimõttel, kusjuures iga löök on jagatud kaheks



Joon. 16.



Joon. 17.



Joon. 18.

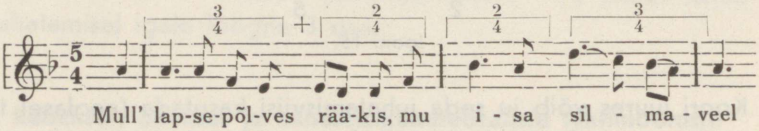
(vt. joon. 16). Kaheksaosaline taktimõõt esineb iseenesest harva, kuid kaheksale võib juhatada ka väga aeglasi neljaosalisi taktimõõte. See annab rütmilist kindlust ja selgust, samuti kui selgust annab kiiretempolistes rütmides üksikute löökide vahelejätmine.

Üheksaosalist taktimõõtu juhatatakse kolmeosalise ja kaheteistkümneosalist neljaosalise taktimõõdu põhimõttel (vt. joon. 17 ja 18).

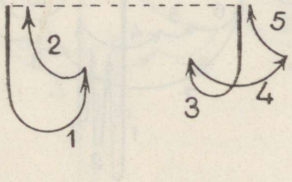
Segataktimõõtude juhatamine

Segataktimõõtude juhatamine oleneb nende liitmise vormelist. Vormeli leidmiseks aitavad laulude juures palju kaasa sõnarõhud, kuna orkestris peab asja lahendama instinktiga. Meie rahvalaulus esinevad õige tihti viie- ja seitsmeosalised taktimõõdud.

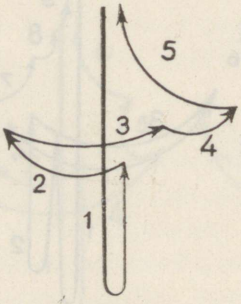
Viieosaline taktimõõt on liittakt päämiselt ühest kahe- ja ühest kolmeosalisest, või vastupidi, kusjuures see ühes ja samas laulus võib kord nii, kord teisiti olla (näit. Türnpu „Mull' lapsepõlves rääkis").



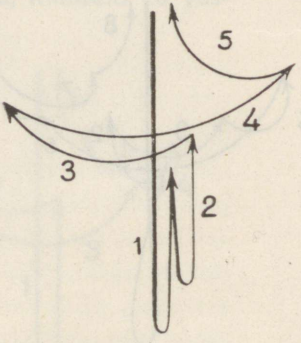
Juhatatakse harilikult lihtsalt $^{2}/_{4}+^{3}/_{4}$ või $^{3}/_{4}+^{2}/_{4}$ (vt. joon. 19). Sobivam on sel puhul kasutada siiski komplitseeritumat taktilöömist (vt. joon. 20 ja 21).



Joon. 19.

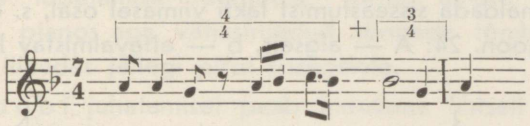


Joon. 20.

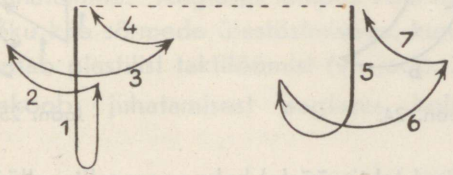


Joon. 21.

Seitsmeosaline taktimõõt võib liidetud olla väga mitmesuguselt; sellele vastavalt peab ka takti lööma. Kõige harilikum juhus on 4+3 või vastupidi: 3+4. Näites

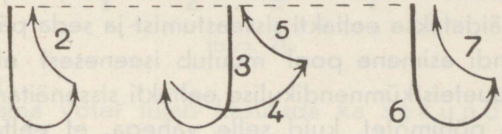


on kõige parem juhatada $^4/_4+^3/_4$:

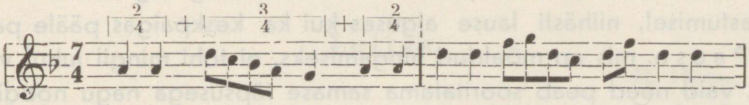


Joon. 22.

Esineb ka juhte, kus seitse osa on liidetud järgmiselt: 2+3+2; sellele vastavalt peab siis ka takti lööma.



Joon. 23.

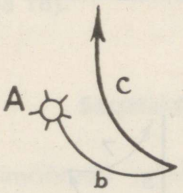


Teisi liittakti-vorme vokaalmuusikas esineb harva.

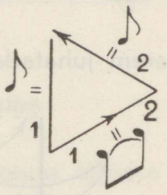
Rütmilistest raskustest

Eeltoodud taktilöömise näited on enam või vähem skemaatilised ja mõeldud selgele rütmilisele liikumisele. Tegelikul juhatamisel tuleb aga arvestada väga mitmesuguste rütmiliste kombinatsioonidega, kus lihtsa taktilöömisega pole midagi pääle hakata. Vaatleme siinkohal kõige sagedamini esinevaid juhte.

Paljud laulud algavad e e l t a k t i g a, millega juhatamisel peab arvestama kui vastava taktiosaga: $\frac{5}{4}$ 𝅗𝅥 | 𝅘𝅥𝅮 𝅘𝅥𝅮 𝅘𝅥𝅮 𝅘𝅥𝅮 | 𝅗𝅥 || . Antud eeltakti korral peab ettevalmistav liigutus suunduma käte algseisust allapoole, et võimaldada sisseastumist takti viimasel osal, s. o. käte ülestõstmisel (vt. joon. 24: A — algseis, b — ettevalmistav liigutus, c — eeltakt).



Joon. 24.



Joon. 25.

On neljaosalisel taktimõõdul kaks veerandit eellöögiks (𝄴 𝅘𝅥𝅮 𝅘𝅥𝅮 | 𝅗𝅥 𝅘𝅥𝅮 𝅘𝅥𝅮 𝅘𝅥𝅮 ||), siis sooritatakse eeltakt ühes ettevalmistava liigutusega täpselt nii, nagu kaheosalises taktimõõdus. Raskem on juhatada lühikest eeltakti (𝅘𝅥𝅯 või koguni 𝅘𝅥𝅰). Esimesel juhul on soovitav ilma ettevalmistava liigutuseta anda veerandile vastav löök, kusjuures veerandi teisel poolel näidatakse eeltakti sisseastumist ja seda päämiselt vasaku käega (veerandi esimene pool muutub iseenesest ettevalmistavaks liigutuseks). Kuueteistkümnendikulise eeltakti sissenäitamisel tuleb tarvitada eelmist põhimõtet, kuid selle vahega, et eeltakti sissenäitamist teostatakse lühikese äkilise liigutusega enne täistakti esimese löögi andmist. Kõik need juhised on maksvad igasuguste eeltaktide sisseastumisel, niihästi lause alguses kui ka keskpaigas pääle pausi.

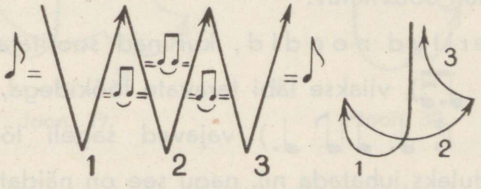
P a u s e, mis on mõeldud hingamiseks, ei tohi mingil juhul venitada, vaid need peab sooritatama samase täpsusega nagu noodidki. Pause muusikaliste mõtete vahepääl võib arenenud maitse juures oma äranägemise järgi tarbekorral kas pikendada või lühendada, kusjuures koorile pole tarvilik taktilöömine. Tahetakse aga seda teha, siis niivõrt tagasihoidlikult, et seda publik ei märka. Orkestrile peab aga igal juhul takti lööma. Suuremate teoste ettekandmise juures, kus on kaastegevad pääle koori näit. orkester ja orel, pole oreli soolo-vahemängude puhul tarvis reeglipäraselt takti lüüa; jatkub, kui iga takti alguses anda tagasihoidlik löök (orkestrantidele pauside lugemiseks).

F e r m a a t i d e juures on mitmesugused moodused võimalikud, kuid igal juhul enne käte seismajätmist peab ettevalmistava liigu-

tusega pisut aeglasemaks jääma. On fermaat lihtsalt tenuto-taoline, s. t. kui ta ilma katkestamata edasi läheb, siis peab fermaadi lõpu arvel uus ettevalmistav liigutus tehtama. Järgneb aga paus, allub see harilikkudele lõpetamise reeglitele: fortes äkilise allalöömisega (sissepoole), pianos aga väljasirutatud sõrmede tõmbamisega rusikasse, käte liikudes jällegi pisut sissepoole.

S ü n k o o b i juhatamisel peab kasutama lihtsalt kindlat taktilöömist tagasipõrkuva esimese löögiga (vt. joon. 3, 7, 11 ja 12), harvem aga antud sünkoobi rütmi väljalöömist. Joon. 25 on toodud sünkoobi vale juhatamine. Aeglases tempos võib mõnikord sünkoobi rütmi anda vasaku käe sõrmede ülestõstmisega, kuna parem käsi sarnasel juhul sooritab plastilist taktilöömist (vt. joon. 2, 6 ja 10).

Näide sünkoobi juhatamisest aeglases kolmeosalises taktimõõdus:

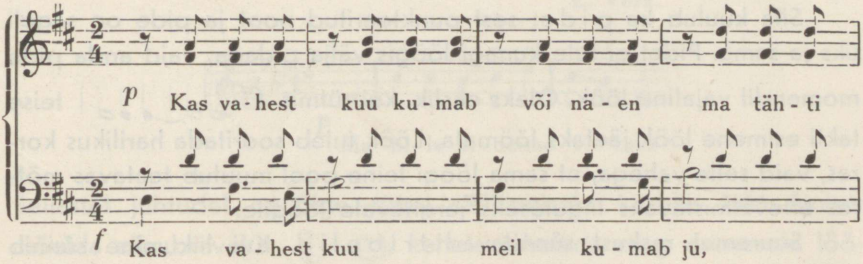


Joon. 26.

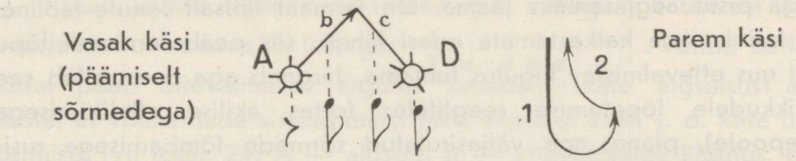
Umbes sama võtet tuleb kasutada ka s e k u n d a näitamiseks. Siin pole aga rohkem vaja näidata, kui esimesel löögil, kuna järgnevatel löökidel vasak käsi võib lihtsalt paigal seista.

T u l j a k.

M. Härma.



Käesoleval juhul on kõige otstarbekam kasutada järgmist taktilöömist (A ja D — käe seisu momendid).

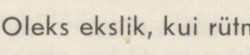


Joon. 27.

Sest peetagu meeles, et iga liigutus, mis pole hädavajaline, jäägu tegemata. Kui võtaksime sama näite aeglases tempos, siis oleks soovitav vasaku käega näidata eraldi igat kaheksandikku. Löökide alajaotuste juhatamisel peab alati silmas pidama tempot. Lauljal on kergem laulda, mida rohkem silpe erilöökidega välja tuuakse, kuid seda ainult teatava piirini. Liiga kiire vehkimine mõjub aga segavalt, samuti kui liiga hõregi. Mõõdukus, mida iga laulu juures isesuguselt tuleb tarvitada, on alati soovitatav.

P u n k t e e r i t u d n o o d i d, kui nad sooritatakse ühe löögi vältel ($\frac{2}{4}$ ), viiakse läbi teravate löökidega, kuna pikemad punkteerimised ($\frac{2}{4}$ ) vajavad sageli löögi alajaotust. Viimast näidet tuleks juhatada nii, nagu see on näidatud joonisel 28.

Joon. 28.

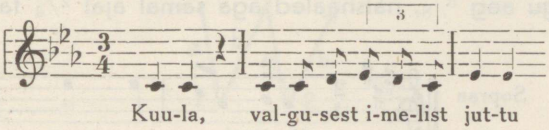
Siia kuulub ka p i d e; sest punkteeritud noot ja pide on sageli üks ja sama. Pidet ei tule kunagi löögis välja pidada, vaid anda pide momendil vajaline löök. Oleks ekslik, kui rütmis  teise takti esimene löök jäetaks löömata. Löök tuleb sooritada harilikus korras, vaid selle vahega, et sama löögi teine pool muutub teatavas mõttes ettevalmistavaks liigutuseks järgnevale löögile.

Suuremat raskust sünnitavad t r i o o l i d. Kui liikumine sünnib pidevalt trioolides, siis juhatatakse triool igal puhul ühele löögile; esineb ta aga lühikest aega, siis tuleb kasutada väga mitmesuguseid võtteid. Juhul, kui triool võrdub löögile, on juhatamine muidugi lihtne;

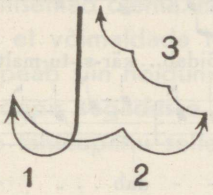
kusjuures aeglasemas tempos antakse sellaste trioolide igale löögile veel ka alajaotus.

Priiuse hommikul.

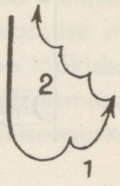
K. Türnpu.



Selle näite teises taktis tuleb triooli löögile ka alajaotus anda:



Joon. 29.



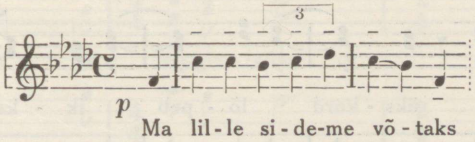
Joon. 30.

Seda on võimalik aga ainult siis ühtlaselt läbi viia, kui juht seesmiselt tempot oskab kindlal alusel hoida, vastasel korral muutuvad üksikud löögid oma kestvuselt ebaühtlaseks. Kiiremas tempos võetakse sarnased trioolid lihtsalt ühele löögile, ilma alajaotuseta.

Raskemad on sellased trioolid, mis jagunevad kahele löögile.

Lilleside.

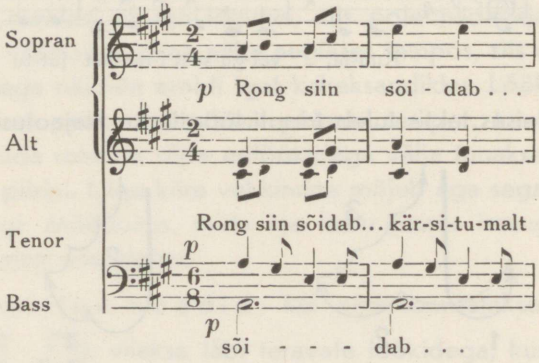
E. Võrk.



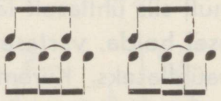
Sellastel juhtudel on õige rütmi säilitamiseks kasulik takt ümber mõelda alla breveks ($\frac{2}{2}$, $\mathbb{C}$), kahele juhatada ning esimesele löögile kaks ja teisele kolm alajaotust anda. Arenenud rütmitunde juures võib siin ka neljale juhatada, kusjuures kahe viimase veerandi vältel juhatatakse triool ikkagi alajaotuses, kolmes võrdses osas.

Polürütm

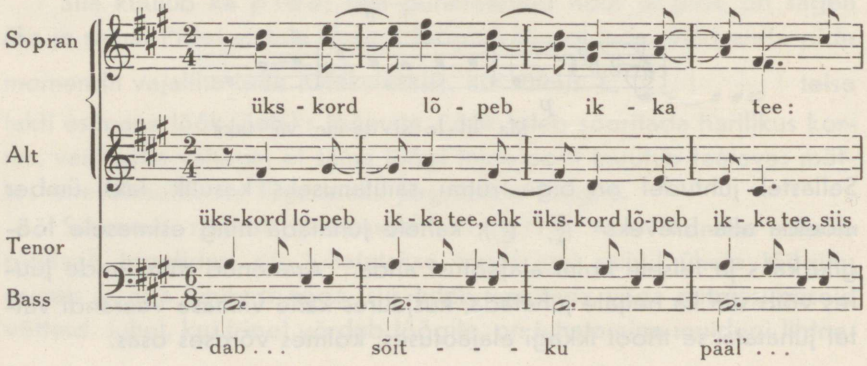
Kõige suuremat raskust sünnitab mitmesuguste rütmide liikumine paralleelselt. Liiguvad hääled järjekindlalt igaüks omas rütmis, on asja lahendus lihtsam. Artur Kapp'i laulus „Rong sõidab" meeshääled liiguvad kogu aeg $^{6}/_{8}$, naishääled aga samal ajal $^{2}/_{4}$ taktis.



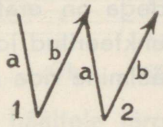
Kuue suhe neljasse näeks siin nootides välja järgmiselt:



Selle komplitseeritud rütmi tegelik läbiviimine sünnib aga lihtsalt kaheosalises taktimõõdus; tarvitseb vaid hääled kindlalt kätte õpetada ning julgelt asja juurde asuda. Märksa raskem on sama laulu lõpposa, kus $^{2}/_{4}$ esineb juba sünkopeeritult.



Kahe erineva rütmi eraldi juhatamine viiks siin nii koori kui ka juhataja enda rööpaist välja. Antud korral peab juhatatama ikkagi kahele, kuid selle vahega, et vasak käsi ei löö takti, vaid näitab käe ülestõstmisega naishäälte sisseastumise momente nõrgal taktiosal. Vasaku käe liikumine oleks siin järgmine:



Joon. 31.

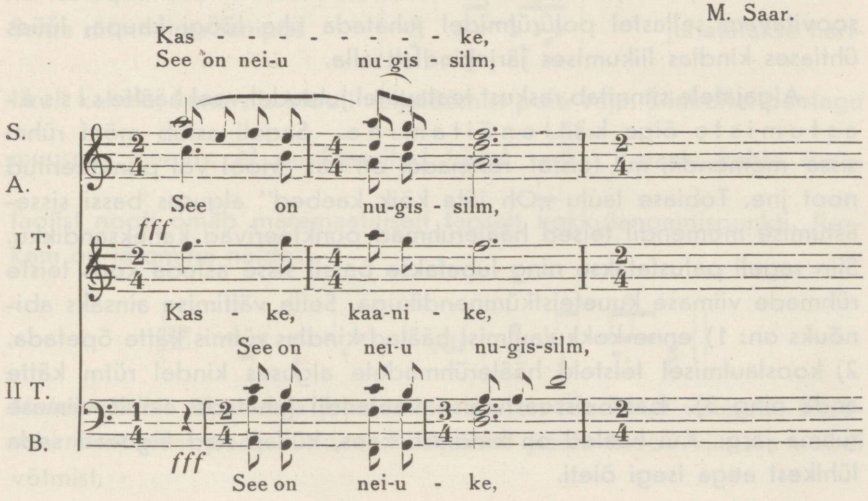
Vasaku käe ülestõstmise momendid (b) peavad võrreldes allalangemisega energilisemad olema. Parem käsi lööb ühtlases plastilises liikumises kahele, et võimaldada tenoritel kuueosalise rütmi õiget väljatoomist. Eriti peab siin hoiduma parema käe löökide alajaotuse eest, mis tenorid hoopis segadusse viiks. Ka peab sarnasel korral juhataja häälerühmade tähelepanu sellele juhtima, missugust kätt mingi rühm peab jälgima.

Samuti tuleb toimida paralleelselt-kirjutatud $^{3}/_{4}$ ja $^{9}/_{8}$ või $^{4}/_{4}$ ja $^{12}/_{8}$ puhul; esimesel juhul juhatatakse kolme- ja teisel juhul neljaosalise taktilöömise põhimõttel.

Juhtub ka selliseid polürütme, kus taktikriipsud ei lange kokku (M. Saar'e „Jaan läheb jaanitulele", R. Ritsingu „Kõrr-kõrr"). Juhul, kui

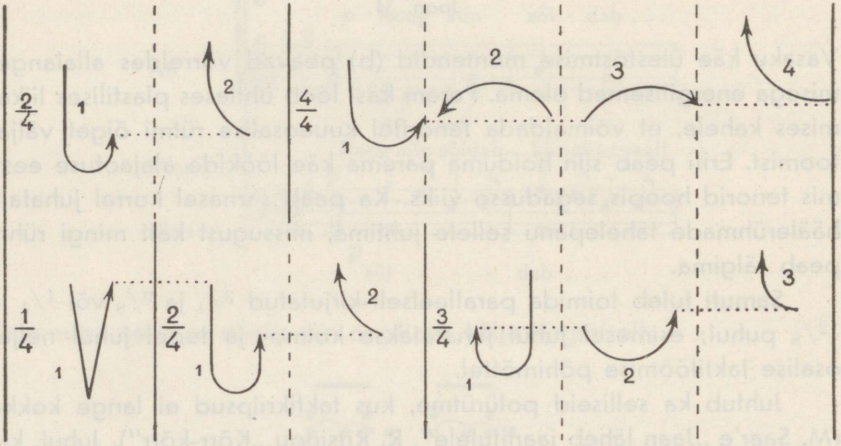
Jaan läheb jaanitulele.

M. Saar.



esineb ainult kaks iseseisvat eritaktimõõtudes liikumist, on hää kontsentratsiooni juures võimalik kummagi käega eraldi juhatada. On aga enam iseseisvaid liikumisi, siis jääb ainukeseks võimaluseks lüüa lihtsalt ühe löögi kaupa.

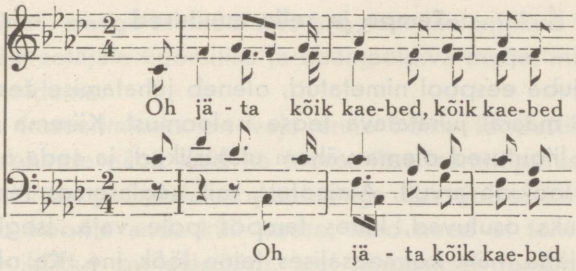
Kui antud juhul eraldi juhatada, siis peaks tarvitama järgmist taktilöömist (katkestatud kriipsudega on eraldatud üksikud löögid, mis mõeldud veerandnoodile, punkteeritud jooned ühendavad ühe löögi lõppu järgneva algusega; päälmine rida on paremale käele, alumine vasakule):



Joon. 32.

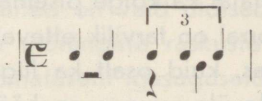
Vähevilunud juhatajale antud juht sünnitab suuri raskusi, mispärast on soovitavam sellastel polürütmidel juhatada ühe löögi kaupa, lüües ühtlases kindlas liikumises järjekindlalt alla.

Algajatele sünnitab raskust teatavatel juhtudel veel häälte s i s s e a s t u m i s t e õige k ä t t e n ä i t a m i n e. Sageli astub mõni rühm sisse momendil, mil teistel rühmadel on kas triool või punkteeritud noot jne. Tobiase laulu „Oh jäta kõik kaebed" alguses bassi sisseastumise momendil teised häälerühmad punkteerivad kaheksandikku. Siin sageli patustatakse ning lubatakse bassil sisse astuda koos teiste rühmade viimase kuueteistkümnendikuga. Selle vältimise ainsaks abinõuks on: 1) enne kokkulaulmist hääled kindlas rütmis kätte õpetada, 2) kooslaulmisel teistele häälerühmadele alguses kindel rütm kätte anda ning 3) bassi sisseastumise veerandil juhatada ainult viimase rühma järgi. Kui hääled on kindlasti käes, küllap nad liiguvad seda lühikest aega isegi õieti.

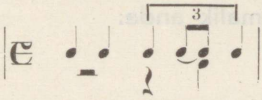


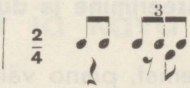
Püüe näidata veel teistele häältele järgnevat kuueteistkümnendikku tekitaks ainult segadust.

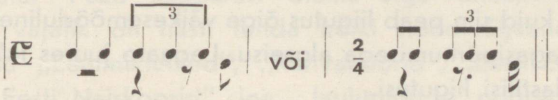
Triooli ajal sisseastumise korral tuleb aeglasema tempo juures talitada puhtmatemaatiliselt.



Jagades kolm kahele saame poolteist; järelikult veerandnoot astub sisse triooli teise veerandi poolel, kus sisseastumist vasaku käega peab ka näitama. Iseenesestki mõista peab siin vasak käsi vajalise ettevalmistava liigutuse tegema. Samast näitest saame täpsema pildi, kui triooli teise löögi jagame kaheksandikkudeks.



Sama rütm kiires tempos  juhatatakse harilikult kahele, kuna siis triooli väljalöömist pole vaja. Siinkohal peetagu muuseas meeles, et punkteeritud triool  vastu kahte omataolist nooti omab matemaatiliselt täpsalt kokkulangemispunkti. Raskem on järgmine näide:



Matemaatilise täpsusega juhatamine siin on tegelikult võimata. Sisseastumismoment peab sündima hetkeliselt pääle triooli viimase noodi võtmist.

Tempo ja selle muutused

Nagu juba eespool nimetatud, oleneb juhatamise žestikulatsioon õige suurel määral juhatatava teose iseloomust. Kiirema tempo juures peavad liigutused olema vähem ulatuslikud, ja seda nii amplituudilt kui ka löökide arvult. Alajaotusi, mis aeglasemas tempos sageli hädavajalikuks osutuvad, kiires tempos pole vaja. Isegi taktilööke võib välja jätta, näit. kolmeosalises teine löök jne. Ka oleneb liigutuse suurus juhatatava koori suurusest. Suured koorid nõuavad ulatuslikumaid liigutusi, kuna väikese, näit. 15—20-liikmelise koori juhatamine suurte liigutustega juba koomikasse kaldub. Intelligentsem on igal juhul juhatada tagasihoidlikkude žestidega. Distsiplineeritud koor peab mõistma oma juhatajat ka kõige pisematest liigutustest.

Tempo muutuste korral on tarvilik ettevalmistus, mis peab väljenduma päämiselt miimikas, kuid osalt ka liigutustes. Äkilise muutuse korral, kiiremale tempole üle minnes on hääd teravamad liigutused; aeglasemaks muutumise korral loomulikult vastupidi. Aeglaste tempo muutuste puhul peab löök muutuma accelerando juures sugereerivamaks, tähelepanu äratavamaks, seejuures ulatuslikult aga väiksemaks. Ritenuto teostamine on iseenesest kergem. Mis puutub ühtlase tempo alalhoidmisse, siis oleneb see täiel määral juhi sisetundest. Juhtnööre siin pole võimalik anda.

Fraseerimine ja dünaamika

Et forte vajab suuremat, piano väiksemat, crescendo järjest paisuvamat, diminuendo vähenevat žestikulatsiooni, see on mõistetav juba nendest terminitest enestest. Suure ja pikaldase crescendo juures peab algama tagasihoidlikult, sest muidu tuleb lõpuks liigutustest puudus. Samuti peab suure kahanemise korral algama jõuliselt, et liigutustes oleks võimalik väljendada kordkorralt enam tagasihoidlikkust. Rõhud vajavad teravaid ja energilisi lööke. Järsku lööki vajab ka stakaato, kuid siin peab liigutus õige väikesemõõduline olema, lõppedes käe tagasipõrkumisega algseisu. Legaato juures tuleb tarvitada päämiselt plastilisi liigutusi.

Fraseerimisel etendab väga tähtsat osa miimika, kuid see ei tohi tehtud olla. Juht peab laulule kaasa elama, mille tulemusena miimika iseenesest õieti reageerib. Pantomiimilised liigutused, nagu põlvedest

„kniksutamine", pääga taktilöömine jne., on diletantlikud võtted ning jätavad päältvaatajale koomilise ja ebameeldiva mulje, mille eest iga juht peab hoiduma.

Õigeks fraseerimiseks on vaja enne kõike looduslikke eeldusi vormilise sisetunde näol, kuid ka teoreetilise vormiõpetuse tundmist. Kõige sagedamini patustatakse peatustega ebasobivas kohas. Hingamiseks tuleb koorile anda küll pause, kuid need ei tohi katkestada fraaside terviklikku mõjulepääsu. Igal hingamisel tempost väljaviiv peatus teeb laulu katkendlikuks. Hingamine, kui selleks pole laulus pausi antud, peab sündima motiivi lõppnoodi arvel, kusjuures viimane silp fileeritakse, mitte aga rõhutatakse; seda isegi kui komponisti poolt erilist teist nõuet pole esitatud.

Kõik toodud näpunäited on vaid üldised juhised, mis tarbekorral võiksid kaasa aidata mõningate raskuste ületamiseks. Tegelikus kooritöös aga esineb lõpmatuseni igasuguseid variante, milliseid siinkohal kõiki on võimata loetleda, ja milliste lahendamiseks iga koorijuht ise teid peab leidma. Ühele küllalt tähtsale asjaolule tahaksin siiski lõpuks tähelepanu juhtida. Juht peab mõtlema ette ja ka juhatama ette, s. t. juba eelmises liigutuses peab väljenduma järgnev mõte. See aitab alal hoida üldist kontsentratsiooni ning valmistab ette ka lauljaid.

Laulude valimisest ja kava koostamisest

August Topman.

Hoolitsemine laulude eest on koorijuhi esimesi ülesandeid. Juba varakult enne tööleasumist, s. t. enne hooaja algust tuleb koorijuhil valida laulud, millised ta kavatseb õppimisele võtta. See ülesanne aga polegi nii kerge, nagu esialgu võidakse arvata. Nõuab aega, vaeva ja kulu. Peab käepärast olema õige rohkesti koorinoote. Paratamatult vajalik on hästi tunda kõiki noodiväljaandeid, nagu Lauljate Liidu „Lemmiklaulud", „Rahvakoorid", „Eesti Laul", „Eesti Meeslaul", „Eesti Naiskoorid" jne., laulupidude noodiraamatud ja paljude autorite eneste või mitmesuguste kirjastajate väljaandel ilmunud teosed meie heliloojailt. Samuti on tarvilik omada ülevaade välismaiste autorite töödest.

Asudes laulude valimisele peab kindel olema töökava, mis kooril tuleb eelseisval hooajal teostada. Kui on teada, missugused esinemised seisavad kooriga ees, siis on ka kerge valida vastavaid laule. Huupi valitud laulud võivad hiljem osutuda ebasobivaiks.

Laulude valikut tehes tuleb iga lauluga põhjalikult tutvuda. Seejuures püütagu laulu — ta teksti, meloodiat, harmooniat, rütmi, vormi jne. — igakülgselt analüüsida. See töö on küllaltki kannatustnõudev, aga paratamatu. Nii mõnigi laul hakkab meeldima alles mitmekordse läbivaatamise järele. On väga tähtis, et koorijuht ise oleks küllaldaselt valitud lauludesse süvenenud, siis suudab ta ka lauljaid mõjutada ja publikus huvi äratada ning vaimustust tekitada. Mõningal määral tuleb ka publiku maitsega arvestada, kuid sellejuures ei tohi unustada, et koor eesotsas oma juhiga on ikkagi kuulajaskonna ja üldse rahva kunstiline kasvataja ning arendaja.

Sama erinevad, nagu laulud on oma sisult ja muusikaliselt väärtuselt, on nad ka oma raskuselt, mispärast tuleb laulude valimisel arvestada koori võimetega. On ju küllalt huvitav ja tarvilikki ka raskemaid laule õppida ja kavva võtta, kuid see peab sündima parajuse piirides. Laulud, millede kätteõppimiseks ei küüni võimed, toovad kahtlemata pettumust ja tuju langust.

Kui laulude valimisel on arvestatud nende kunstilise väärtusega ja koori võimetega, siis ei tohi unustada ka laulude mitmekesidust, mis loob vaheldust koori töös ja hiljem ettekandes.

L o o m u l i k u l t o n v ä g a t ä h t i s k o o r i j u h i m u u s i k a l i n e e t t e v a l m i s t u s, i n t e l l i g e n t s j a m a i t s e, milledest suurel määral oleneb laulude valik, samuti kui kogu muusikaline tegevus koorilaulu alal.

Kava koostamisel on mõõduandev esinemise iseloom, olenedes sellest, kas esinetakse k o n t s e r d i l, k o n t s e r t - b a l l i l, k o n t s e r t - j u m a l a t e e n i s t u s e l, p i d u õ h t u l või a k t u s e l jne. Kõige valjemad muusikalised nõuded tuleb esitada kontserdi kavale. Selle koostamist peab teostama eriti hoolikalt, silmas pidades järgmisi nõudeid: s t i i l s u s, t e r v i k l i k k u s, m i t m e k e s i s u s, s o b i v j ä r j e s t u s j a s o b i v p i k k u s.

Eriti stiilinõude täitmine nõuab hääd maitset ja orientatsiooni. Stiilses kavas väljendub kindel muusikaline põhimõte ja ühtlus. Seepärast on võimata koostada stiilset kava mingisugusest kirjust ja ebaühtlasest laulude valikust. Koorikontsertidel on tavaliselt kaastegevad solistid, harvem igasugused ansamblid (kvartetid, kvintetid,

orkestrid jne.), kes tihtipääle ei arvesta koorikava stiilinõudeid. Nii näiteks esitavad solistid õige sageli puhteestilise koorikava keskel kas ainult välisautorite helindeid või neid segamini eesti heliloojate omadega. Põhimõttes tuleb aga järjekindel olla kogu kava ulatuses, seega ka solistide ja üldse kaastegelaste suhtes. Iseasi on muidugi siis, kui koori kavas on ette nähtud välisautorite osa; sel juhul võivad vastavalt talitada ka kontserdi kaastegelased.

Kui pakutakse liialt palju osi, mis päälegi pole sobivas seoses üksteisega, siis mõjub kava tükeldatuna ja ei vasta terviklikkuse nõuetele.

Tuleb hoolitseda, et kavas ei esineks palju ühelaadseid laule. Vaheldus mõjub värskendavalt ja ergutavalt. Seepärast püütagu anda kavas dünaamilist, agoogilist, rütmilist, harmoonilist, meloodilist ja muusisulist mitmekesisust — aga ikka ja alati kunstinõuetele vastava mõõdukusega.

Laulude järjestamisel tuleb arvestada mitme asjaoluga: missuguse lauluga kontsert avada, missugusega lõpetada, kuhu asetada raskemad laulud, kuhu lõbusamad, missugused laulud sobivad üksteise järele jne? On kindel, et tavalist ilmalikku kontserti ei sobi avada kurva, nukra, vaikse ega naljasisulise lauluga. Kontserdi avalauluks valitagu rõõmsam ja hoogsam isamaa-, loodus- või meeleolu-laul. Lõpulauluks või lõpulauludeks tavaliselt valitakse lõbusamad või hoogsamad laulud, et kuulajaskonnas tekitada elevusrikast meeleolu. Aga võiks kontserti lõpetada ka tõsisemate lauludega, kusjuures tuleks lõbusamad laulud paigutada kava keskele — kas esimese osa lõppu või sobivasse kohta teises osas jne. On tähtis, et laulud, mis asuvad üksteise kõrval, oleksid vaheldustpakkuvalt erinevad, kuid mitte nii kontrastselt, et nende jälgimist segaks ja mõju kahandaks liialt terav meeleolu vahetus.

Hoidutagu asetamast raskemaid laule kava algusse või lõppu. Kontserdi algul pole lauljad veel küllaldaselt kohanenud ega hoos ja publik tarviliselt ette valmistatud selleks, et raskematesse lauludesse süveneda. Kontserdi lõpul aga annab tavaliselt end tunda juba väsimus nii lauljais kui ka kuulajais, mispärast on ettevaatlikum raskeid laule ka mitte lõppu paigutada. Raskemate laulude õige koht oleks seega kava keskosa piirkonnas.

Kava pikkuse määramisel on mõõduandvaks laulude pikkus, raskus ja sisuväärtus, kontserdi iseloom, kontserdi koht ja aeg, lauljate vastupidavus ja kuulajaskonna püsivus. Tavaliselt kestavad kontserdid pool-

teist kuni kaks tundi, aga võiks leppida veelgi lühema ajaga, kuid siiski mitte alla ühe tunni. Kontsert, mis kestab üle kahe tunni, mõjub väsitavalt.

Olgu veel tähendatud, et ei saa ja pole ka mõtet anda mingit täpset šablooni kava koostamiseks juba esinemiste ja helitööde väga suure mitmekesisuse, erinevuse ja suuruse tõttu. Pääasi, et kava koostamisel täidetakse eelnimetatud nõuded kunstikriitikalise taibukusega ja hää muusikalise maitsega.

Kontsertide kavu

Lisaks eelnevale artiklile esitame näidetena mõnede tuntumate kontsertkooride käepärast olnud kavu.

Tallinna Meestelaulu Selts

Pühapäeval, 29. apr. 1928
„Vanemuise" saalis

XXXVIII

Kontsert

Juhatab: prof. A. Topman

E e s k a v a:

I.

Lootus	*Türnpu*
Päälíku hüüd	*Päts*
Kuu kahvatu	*Vettik*
Sarvelaul	*Päts*
Pilamine	*Vettik*

II.

Ehitagem Eesti kojad	*Võrk*
Lilleside	
Kalevipoeg	
Sõjalaul	*Aav*
Oma saar	
Nooruse aeg	

Budapesti Muusikaülikooli Kontsertsaal
5. juunil 1926. a. kell 8 õht.

Tartu Akadeemilise Meeskoori

(Eestist)

Kontsert

K a v a:

1. *Palestrina: Adoramus te Christe*
   Lotti: Regina coeli
   Mozart: Ave verum corpus
   Koor

2. *A. Lemba: Toccata e fuga*
   Berceuse
   Menuett
   Solist

3. *R. Tobias: Nelipühiks*
   Koor

V a h e a e g

4. *M. Saar: Karjase kaebus*
   M. Saar: Tulesüütaja
   A. Läte: Unenägu
   Koor

5. *R. Tobias: Kevadlauluke*
   Valss
   Sõnadeta laul
   Menuett
   Solist

6. *M. Saar: Lauluke*
   Hiir hüppas
   Tipa-tapa hällilaul
   Valuvõtmise laul
   Tii tii tihane
   Koor

Klaveril: Tallinna Konservatooriumi professor A. Lemba

Juhataja: L. Neuman-Helisalu

Estonia kontsertsaal
11. märtsil 1933. a. kell 20

Tallinna Rahvaülikooli Seltsi Laulukoori

30.

Kontsert

15. aastapäeva puhul

Juhataja: T. Vettik

K a v a

I

Palve	*A. Läte*
Ühest vaiksest, pühast hiiest . . .	*M. Lüdig*
Antti, ärtu armsakene	*A. Karafin*
Kevadöö	*A. Kapp*
Las kasvame	*V. Nerep*

Koor

Kvartett nr. 2	*H. Eller*

Eesti Akadeemilise Helikunstnike Seltsi keelpillide kvartett, koosseisus R. Palm (1. v.), H. Laan (2. v.), A. Saat (viola), A. Karjus (čello)

II

Kullali-hällilaul	*T. Vettik*
Öö-laul	*T. Vettik*
Nõiasõnad	*T. Vettik*
Nõmm	*M. Lüdig*
Sangarite laul	*R. Päts*
Kõver kuuseke	*M. Saar*
Ma kõndisin vainul	*C. Kreek*
Jaanitulele	*M. Saar*

Koor

Üliõpilaskonna Muusika Sektsiooni

10-da aastapäeva kontsert

Ülikooli Aulas
23. novembril 1930.

Juhataja: Alfred Karafin.
Solist: Rudolf Jõks — tenor.

E e s k a v a:

I

1. *Ülevaade Muusika Sektsiooni tegevusest 1920—1930.*
Muusika Sektsiooni esimees stud. agr. V. Pärn.

2. *a) Koit . . . . . M. Lüdig*
b) Põhjavaim . . . . . M. Saar
d) Koju igatsus . . . . . M. Hermann
e) Põlismetsa järv . . . . . M. Lüdig
g) Õhtul . . . . . J. Aavik

Segakoor

II

3. *a) Primula veris . . . . . A. Läte*
b) Küla mul ütleb . . . . . A. Karafin
d) Igatsuselaul . . . . . H. Meri
e) Lume sees . . . . . J. Aavik

Solist Rudolf Jõks.
Klaveril Olav Roots.

III

4. *a) Oh mis ilus . . . . . J. Aavik*
b) Kõla õhtulaulu mõnu . . . . J. Aavik
d) Kasehaldjate laul . . . . . M. Saar
e) Tulesüütajalle . . . . . M. Saar
g) Sirisege sirbikesed . . . . . C. Kreek

Segakoor.

Tallinna Meestelaulu Selts

Pühapäeval, 13. mail 1934. a.

Tartus, Ülikooli Aulas

79. Kontsert

Juhatab prof. Aug. Topman

E e s k a v a:

I

Mul lapsepõlves rääkis	*K. Türnpu*
Lootus	*K. Türnpu*
Pilvedele	*A. Läte*
Küll oli ilus	*M. Hermann*
Aimdus	*J. Simm*
Miks sa nutad	*A. Kapp*
Õõtsuv meri	*R. Tobias*

II

Põlluteel	*J. Foerster*
Immitseb	*L. Björgas*
Laul	*Rezsö Hoppe*
Meil aiaäärne	*K. Türnpu*
Pisike pimp pambuke	*J. Aavik*
Rannal	*G. Ernesaks*
Hakkame, mehed, minema	*G. Ernesaks*

Vanemuises

Reedel, 15. märtsil 1935. a. kell 20

Tartu Meeslaulu Selts

50. Kontsert

Juhataja: Ed. Tubin

Kava:

I

1.	*Meeste laul*	*E. Võrk*
2.	*Unenägu*	*A. Läte*
3.	*Pilvedele*	*A. Läte*
4.	*Kojuigatsus*	*M. Hermann*
5.	*Varas*	*R. Tobias*
6.	*Aimdus*	*J. Simm*
7.	*Kevade tunne*	*K. Türnpu*
8.	*Mull' lapsepõlves rääkis*	*K. Türnpu*

II

9.	*Küll ma laulaks*	*M. Saar*
10.	*Hällilaul*	*M. Saar*
11.	*Ainult pääle varju*	*M. Saar*
12.	*Karjase laul*	*E. Tubin*
13.	*Paan*	*V. Haapalainen*
14.	*Kullervo laul*	*T. Kuula*
15.	*Nuiameeste marss*	*T. Kuula*

Vanemuise Muusika Osakond

27. märts 1938.

Vanemuise Kontsertsaalis

136. Kontsert

Koori 30. a. tegevuse juubeli tähistamiseks

Juhataja: Richard Ritsing

Sümfooniaorkester VMO endiste koorijuhtide Juhan Simmi ja Eduard Tubina juhatusel

K a v a:

I

1. *Su Põhjamaa päikese kullast . . . . T. Vettik*
2. *Kuidas juhtus . . . . . M. Saar*
3. *Hommik . . . . . E. Aav*
4. *Krüsanteem . . . . . T. Vettik*
5. *Naabri tüli . . . . . J. Aavik*
6. *Krati loomine . . . . . R. Ritsing*

VMO segakoor — juhatab R. Ritsing

II

7. *Süit . . . . . A. Kapp*
8. *Vaimupiigade tants . . . . . J. Simm*
9. *Kaks rahvaviisi . . . . . J. Aavik*
10. *Toccata . . . . . Ed. Tubin*

Sümfooniaorkester — juhatavad J. Simm ja Ed. Tubin

III

11. *Mu süda . . . . . A. Kapp*
12. *Öö laul . . . . . A. Karindi*
13. *Mis mulle jutustad . . . . . M. Härma*
14. *Kangakudumise laul . . . . . Ed. Oja*
15. *Laul kodumaale, orkestri saatel . . . J. Simm*
16. *Millal, segak., meesk. ja orkestrile . . A. Läte*

VMO segakoor — juhatab R. Ritsing

Estonia Muusika Osakond

Pühapäeval, 6. detsembril 1936, kell 20.
Tartu Ülikooli Aulas

Kontsert

Juhatab Verner Nerep

Kaastegev pr. Lidia Adler
(sopran)
Klaveril hra Vilhelm Tilting

EESKAVA:

I

1.	*a) Mis see oli*	*T. Vettik*
	b) Kalevite kodu	*M. Saar*
	c) Oles mo heli ennitses	*C. Kreek*
	d) Vihaga	*C. Kreek*
	e) Kodu viis	*J. Simm*
	E. M. O. segakoor.	
2.	*a) Sügislinnule*	*T. Vettik*
	b) Ainus palve	*Ev. Aav*
	c) Karjaaias	*T. Kuula*
	Pr. Lidia Adler.	

II

3.	*a) Ta tuli*	*M. Saar*
	b) Pilved sõudvad	*M. Saar*
	Pr. Lidia Adler.	
4.	*a) Laul kodumaale*	*M. Saar*
	b) Oh jäta kõik kaebed	*R. Tobias*
	c) Lootus	*A. Karindi*
	d) Kangakudumise laul	*Ed. Oja*
	e) Talvine õhtu	*K. Türnpu*
	f) Tuljak	*M. Härma*
	E. M. O. segakoor.	

Tartu Üliõpilassegakoor

XV aastapäeva kontsert

Laupäeval 30. nov. 1935. a. kell 20
Tartu Draamateatris

Juhatavad Enn Võrk ja Juhan Aavik

K a v a:

I

1.	*Tervituslaul*	*E. Võrk*
2.	*Murtud roos*	*R. Tobias*
3.	*Mis need ohjad*	*M. Saar*
4.	*Pilvedele*	*A. Läte*
5.	*Heliseb vaid tundetoon*	*R. Ritsing*
6.	*Lõppeks*	*M. Saar*

II

7.	*Hommik*	*E. Aav*
8.	*Une sõit*	*A. Karafin*
9.	*Vistel, vastel, poisikene*	*E. Võrk*
10.	*Rabamaastik*	*G. Ernesaks*
11.	*Laulik*	*E. Oja*

Juhatab Enn Võrk

12.	*Laulu võim*	*J. Aavik*
13.	*Lõpukoor „Kalev ja Lindast“*	*M. Härma*
14.	*Koit*	*M. Lüdig*

Juhatab J. Aavik

Akadeemiline Meeskoor

Neljap. 27. mail 1938. a. Ülikooli Aulas

Välismaise kontsertmatka

Riia - Krakov - Zakopane - Leipzig - Berlin - Kopenhagen

Oslo - Stockholm

Pääproov — Kontsert

Kava:

I. Hümnid

1. *Talvine õhtu* . . . . . *A. Karindi*
2. *Pilvedele* . . . . . *A. Läte*
3. *Varas* . . . . . *R. Tobias*
4. *Öö* . . . . . *T. Vettik*
5. *Oh sõbrad, ei lase ma öelda* . . . . *R. Ritsing*

Akadeemiline Meeskoor R. Ritsingu juhatusel

6. *Primula veris* . . . . . *A. Läte*
7. *Karjapoiss on suuri meesi* . . . . *M. Saar*
8. *Mets* . . . . . *E. Oja*

Laulab R. Jõks, klaveril V. Tilting

II. 9. *Kaks prelüüdi* . . . . . *H. Eller*

Klaveril V. Tilting

10. *Vasarad* . . . . . *V. Kapp*
11. *Tipa-tapa hällilaul* . . . . . *M. Saar*
12. *Oma saar* . . . . . *J. Simm*
13. *Hiir hüppas* . . . . . *M. Saar*
14. *Mänd* . . . . . *M. Lüdig*
15. *Kalevipoeg* . . . . . *E. Võrk*

Akadeemiline Meeskoor R. Ritsingu juhatusel

Koorilaulu analüüsist

Richard Ritsing.

Analüüsi vajadus kerkib esile juba lauludega tutvumisel. Eriti tarvilikuks osutub analüüs aga repertuaari koostamisel ja kätteõpetamisel.

Laulude õppimine ei tohi kujuneda mehaaniliseks tööks, puhttehniliseks paratamatuseks, vaid peab arenema sisulis-tundeliseks tegevuseks. Esikohal olgu laulu mõte ja ilutaotlus, kusjuures domineerivalt mõjugu tundejoone haaravus. Niisugune kooritöö eeldab aga kõigi muude vooruste kõrval õpitava laulumaterjali põhjalikku läbitöötamist ja analüüsimist enne kätteõppimisele asumist.

Endastmõistetavalt ei saa koorijuht koorile edasi anda laulu sisu ja hinge, kui tal endal pole täit selgust ja kindlat ettekujutust õpitavast laulust. Sügavama arusaamise laulu sisust, ilust ja muist omadusist annab analüüs, mida tuleb teostada teatava süsteemi järgi ja detailse põhjalikkusega.

Analüüs praktilises mõttes näitab esiteks, kas vaadeldav laul sobib teatud koorile oma iseloomult, meeleolult ja õpitavuse raskuselt, ning teiseks, kuidas laulu käsitleda, õpetada ja tõlgitseda.

Koorilaulu tuleks analüüsida tekstiliselt, rütmiliselt, meloodilis-temaatiliselt, harmooniliselt, fraseoloogiliselt, agoogiliselt ja dünaamiliselt.

T e k s t i a n a l ü ü s i m i s e l tuleb esiteks põhjalikult tutvuda laulu sõnalis-sisulise küljega, et mõista sõnades peituvaid mõtteid ja tundmusi. Oleneb ju sõnadest suuresti laulu tõlgitsuslik külg, laulu ilme üldiselt. Teiseks vaadatagu tekst läbi ka hääldusliku seisukohalt, kuna artikulatsioon laulmisel on raskem ja keerukam kui kõnelemisel. Tekstisse ja hääldamisse tuleb suhtuda esinemisnõuete kohase täpsuse, korrektsuse ja põhjalikkusega.

R ü t m i a n a l ü ü s i l e tuleb osutada erilist tähelepanu, kuna koorilaulmisel tehakse üsna sageli ja rohkesti rütmilisi vigu. Meie koorid laulavad üldse rütmiliselt ebakindlalt ja lohistavalt. Rütmi algnõudeks on, et iga noot lauldaks täpselt vastava pikkuse ja kindlusega. Rütmi iseloom oleneb aga üldjoontes laulu iseloomust; pikaldase tempoga laulus on rütm pehmem ja sulavam, hoogsas ja kiirema tempoga laulus aga tugevam, teravam ja kindlapiirilisem. Raskusi

sünnitavad punkteeritud noodid, sünkoobid, duoolid, trioolid, kvartoolid jne.

Meloodilis-temaatilisel analüüsimisel pandagu tähele viisi üldlaadi, tessituuri, hüppeid, viisi ülekandumist ühest häälest teise, viisi imitatsiooni, temaatiliste kohtade esinemisi kõigis häältes jne. Viisi ülekandumine ühest häälest teise, imitatsioon ja temaatilised kohad saatehäältes tuleb dünaamiliselt välja tõsta, andes neile ühtlasi vastavat ilmekust.

Raskusi sünnitavad meloodia käikudes esinevad suured hüpped (eriti suur septim), vähendatud ja suurendatud intervallid ning kromaatilised käigud.

Harmoonilise analüüsi kaudu tutvutakse helindi kooskõlalise küljega. Erilise tähtsuse omavad seejuures altereeritud akordid, helistikulised kaldumised ja modulatsioonid. Endastmõistetavalt on tarvilik tunda akorde ja nende lahendusviise ning harmooniat, kuna ilma selleta on raske süveneda laulu harmoonilisse struktuuri.

Olgu veel tähendatud, et eriti harmoonias evib suure tähtsuse intonatsiooniküsimus, millest ses raamatus on antud üsna täielik ülevaade vastavas artiklis teisal.

Fraseoloogilise analüüsi all tuleb mõista helindi muusikalise lausestuse vaatlemist koos tekstilise lausestusega, puudutades ühtlasi ka teose vormilist külge. Muusikalise vormi algühikuks on motiiv, mis kujutab endast muusikalise mõtte kõige väiksemat osa. Mitme motiivi liitumisest saame fraasi, fraasidest lause ja lausetest perioodi. Tavaliselt koorilaul on kahe- või kolmeosaline, kusjuures osaks ongi periood.

Fraseoloogilise analüüsi teostamisel tuleb vaadelda, missuguses seoses on teksti laused muusikaliste lausetega, ära märkides ühtlasi hingamiskohad ja suuremad peatused. Lausestusel peab silmas pidama, et helind ettekandel ei kaotaks oma terviklikkust.

Agoogilise analüüsi ülesandeks on läbi töötada laul tempoliselt. Kuigi tempo valik on enam-vähem subjektiivne, tuleb siiski kinni pidada teatud üldnormidest vastavalt helindi iseloomule. Heliteose ettekannet elustavad ja teevad ilmekamaks tempomuutused: aeglustamine ja kiirendamine — ritardando, accelerando, tenuto jne. Pääle vastavate märksõnade aitab tempos orienteeruda sellekohane aparaat — Mälzeli metronoom, millega täpselt määratakse heliteose tempo. Metronoomi järgi märgitakse tempo noodis järgmiselt: MM ♩ = 56 või lihtsalt ♩ = 56. Siinkohal näitena toodud arv 56

näitab, et ühe minuti jooksul tuleb sooritada 56 veerandnooti, s. o., et üks veerandnoot vältab $^{1}/_{56}$ minutit. Metronoomi pendli tiksumiskiirus on reguleeritav sellekohase numbrilaua järgi (numbrid 40—208). Helindi või selle osade algul antud tempot määrava arvu kohaselt liikumapandud metronoomi pendel näitab vastava noodi pikkust tiksudes.

On enam-vähem kindlaks kujunenud, missugused arvud metronoomi skaalal vastavad agoogilistele märksõnadele. Toome siinkohal mõned tähtsamad agoogilised märksõnad ühes vastavate metronoomi arvudega.

Pikaldases tempos:

Largo — MM ♩ = 40—50

Larghetto — MM ♩ = 50—60

Adagio — MM ♩ = 60—69

Keskmises tempos:

Andante — MM ♩ = 69—80

Andantino — MM ♩ = 80—88

Moderato — MM ♩ = 88—104

Kiires tempos:

Allegretto — MM ♩ = 104—120

Allegro — MM ♩ = 120—152

Presto — MM ♩ = 152—176

Prestissimo — MM ♩ = 176—208

Juhul, kui noodis agoogilised märgid ja märksõnad puuduvad, tuleb laulu analüüsides tema iseloomu kohane tempo ja tempomuutused leida.

Dünaamiline analüüs omab suure tähtsuse seetõttu, et ilmeka ja hingestatud ettekande üheks tähtsamaks teguriks on dünaamika. Kuigi tavaliselt on helitöös dünaamilised märgid ja märksõnad juba antud (ppp kuni fff, sfz, dim., cresc. jne.), tuleb siiski — arvesta-

des ettekandeaparaati, heliteose iseloomu ja muid asjaolusid — laul dünaamiliselt läbi töötada üsna põhjalikult ja ära märkida üksikasjalikult kõik tõusud, kahanemised, rõhutamised ning üldine tugevus. Peab silmas pidama, et dünaamiliste muutustega ei käi alati käsikäes agoogilised muutused.

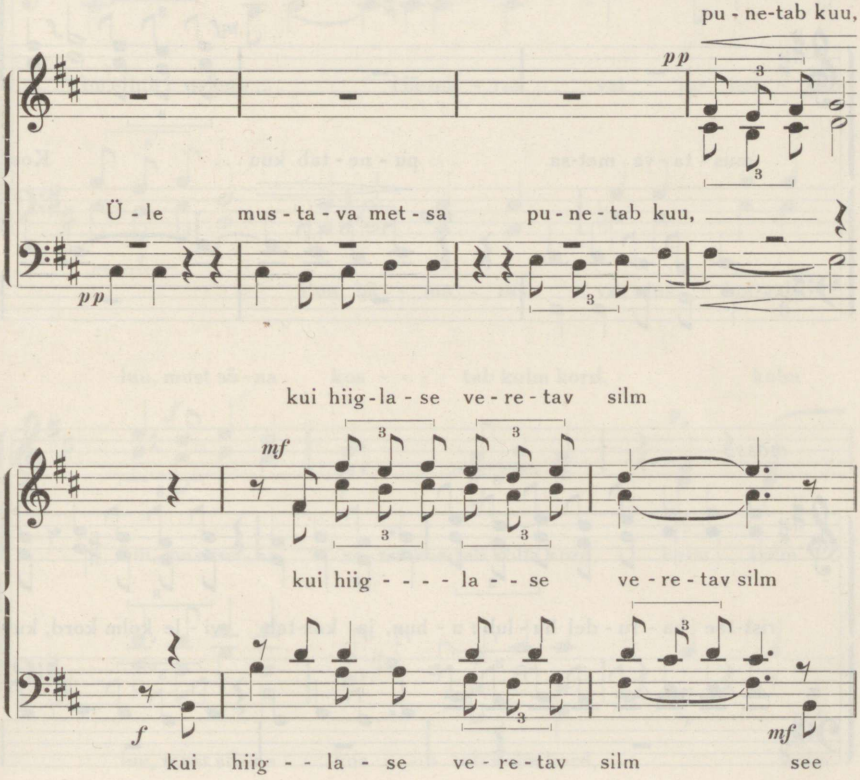
Analüüsimisel ilmnenud detailid tulevad ettekandel nii tasakaalustada, et tõlgitsus mõjuks ühtlase tervikuna, andes meeldiva sünteesi.

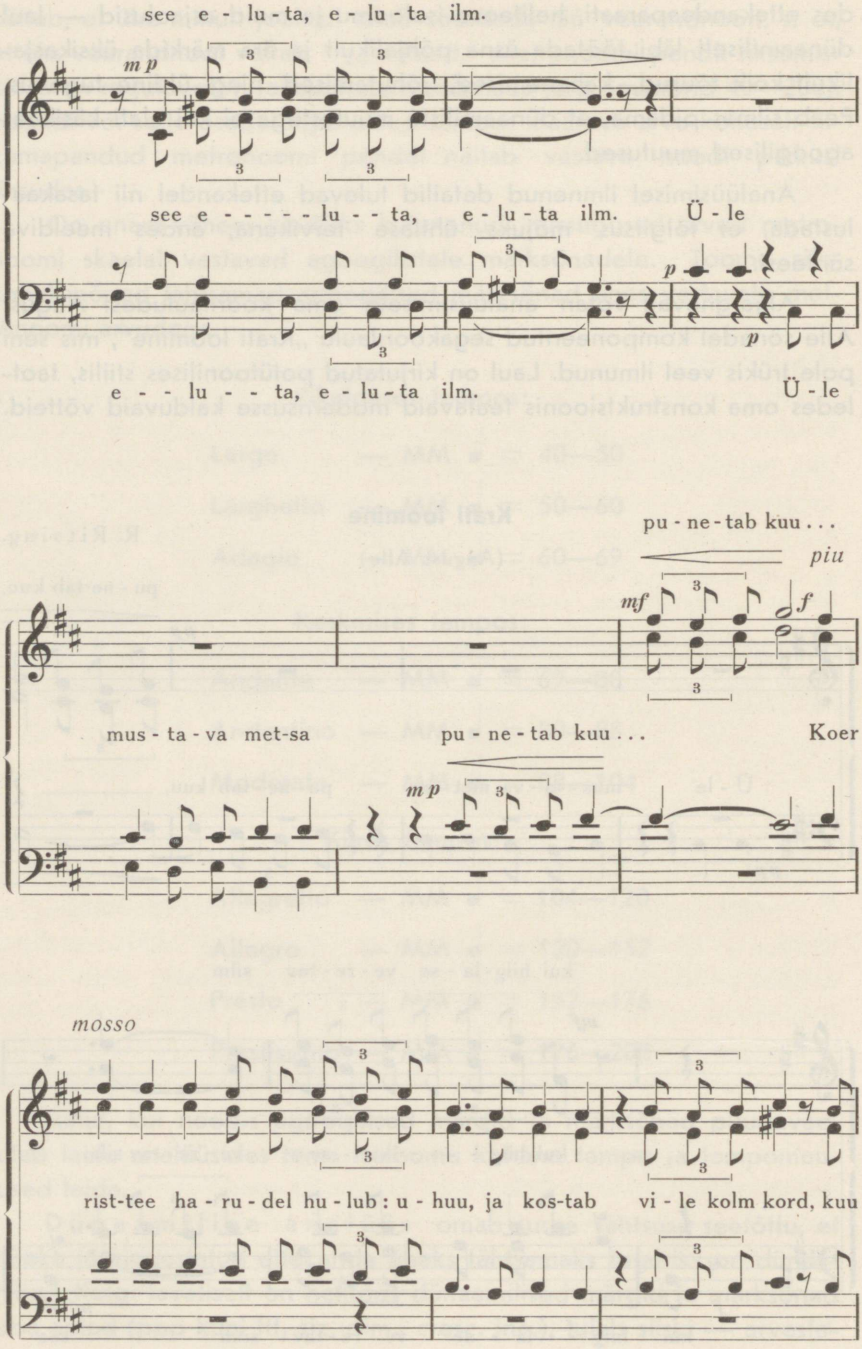
Alljärgnevalt võtan analüüsimisele oma koorilauludest August Alle sõnadel komponeeritud segakoorilaulu „Krati loomine", mis seni pole trükis veel ilmunud. Laul on kirjutatud polüfoonilises stiilis, taotledes oma konstruktsioonis teatavaid modernsusse kalduvaid võtteid.

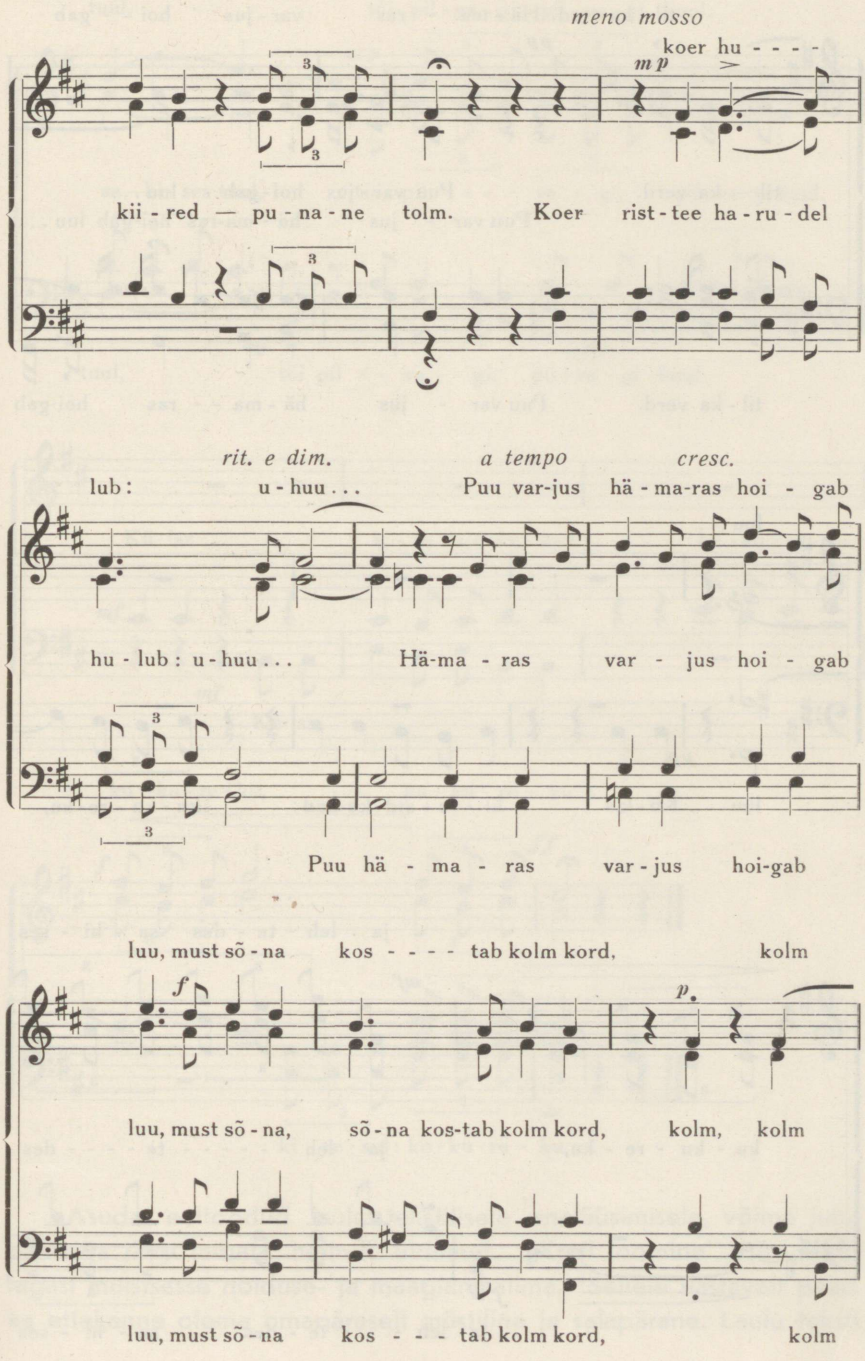
Krati loomine

(August Alle)

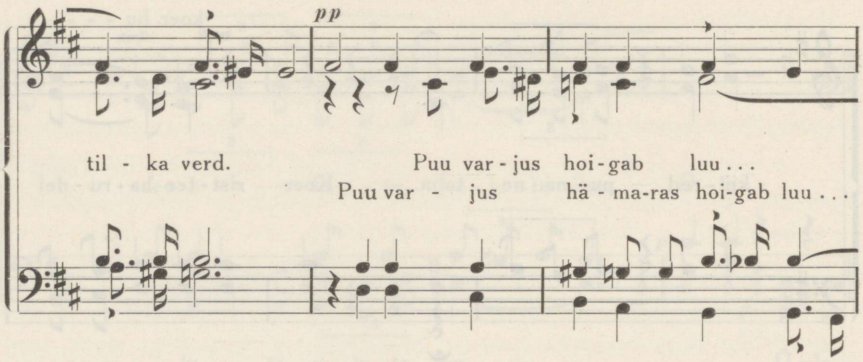
R. Ritsing.




see e - lu - ta, e - lu - ta ilm.
mp
see e - - - - - lu - - ta, e - lu - ta ilm. Ü - le
p
e - - lu - - ta, e - lu - ta ilm. Ü - le
pu - ne - tab kuu . . .
piu
mf
f
mus - ta - va met-sa pu - ne - tab kuu . . . Koer
mp
mosso
rist-tee ha - ru - del hu - lub : u - huu, ja kos-tab vi - le kolm kord, kuu


meno mosso
koer hu - - - -
mp
kii - red — pu - na - ne tolm. Koer rist - tee ha - ru - del
rit. e dim.
a tempo
cresc.
lub: u - huu . . . Puu var-jus hä - ma-ras hoi - gab
hu - lub: u - huu . . . Hä-ma - ras var - jus hoi - gab
Puu hä - ma - ras var - jus hoi-gab
luu, must sõ - na kos - - - - tab kolm kord, kolm
f
p
luu, must sõ - na, sõ - na kos-tab kolm kord, kolm, kolm
luu, must sõ - na kos - - - tab kolm kord, kolm

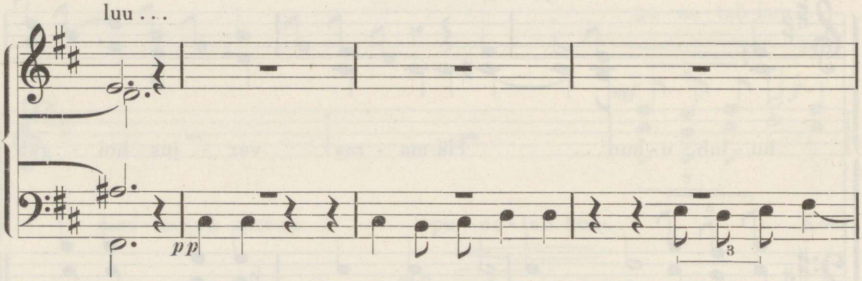
til - ka verd. Hä - ma - ras var - jus hoi - - gab



til - ka verd. Puu var - jus hoi - gab luu . . .
Puu var - jus hä - ma - ras hoi - gab luu . . .

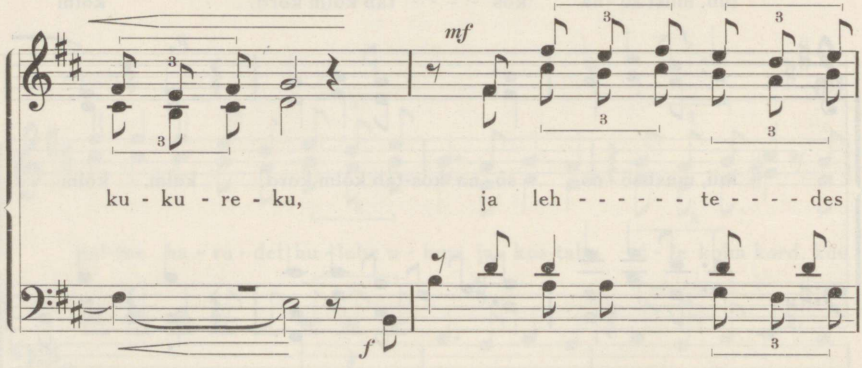
til - ka verd. Puu var - jus hä - ma - - ras hoi - gab

luu . . .



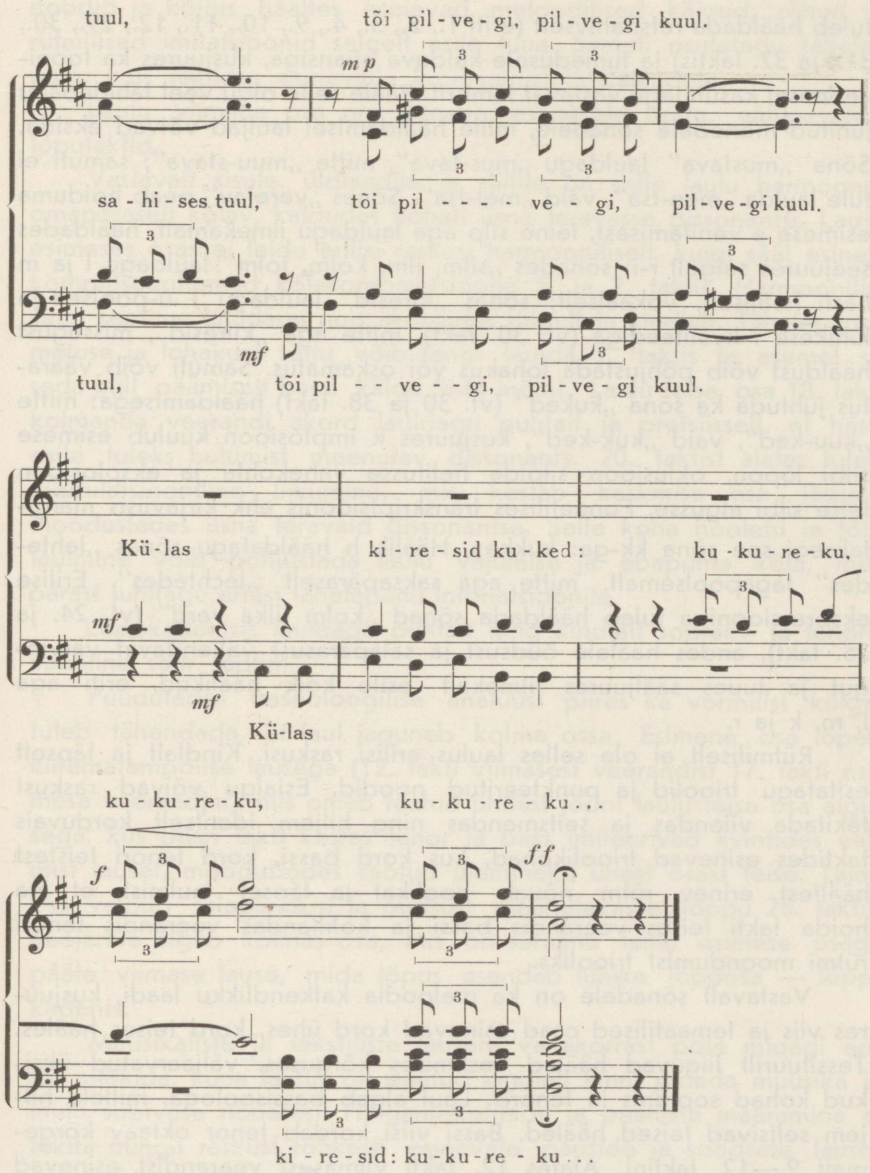
luu . . . Kü - las ki - re - sid ku - ked: ku - ku - re - ku,

ja leh - te - des sa - hi - ses



ku - ku - re - ku, ja leh - - - - - te - - - - des

ja leh - - - te - des sa - hi - ses



Asudes eeltoodud laulu tekstilisele analüüsimisele, võime juba päälkirja järgi taibata helindi üldilmet. „Krati loomine" viib meid tagasi muistsesse nõiduse- ja maagiamaailma. Sellele vastavalt peab ka ettekanne olema omapäraselt müstiline ja salapärane. Laulu teksti

tuleb hääldada retsitatiivselt (eriti 1., 2., 3., 4., 9., 10., 11., 12., 29., 30., 31., ja 32. taktis) ja tumedusele kalduva nüansiga, kusjuures ka tooniandmisel kasutatagu vastavat tämbrit. Pääle selle olgu veel tähelepanu juhitud mõnedele sõnadele, mille häältamisel lauljad võivad eksida. Sõna „mustava" lauldagu „mus-tava", mitte „muu-stava"; samuti ei tule laulda „mee-tsa", vaid „met-tsa". Sõnas „veretav" peab hoiduma esimese e venitamisest, teine silp aga lauldagu ilmekamalt, hääldades seejuures selgelt r-i; sõnades „silm, ilm, kolm, tolm" lauldagu l ja m hästi heliliselt, vokaalselt; sõnas „kiresid" lauldagu i ü-poolselt ja lühikese i kvaliteediga (vt. 30. takt), mitte aga „kiiresid", missugust hääldust võib põhjustada lohakus või oskamatus. Samuti võib väärratus juhtuda ka sõna „kuked" (vt. 30 ja 38. takt) häältamisega: mitte „kuu-ked", vaid „kuk-ked", kusjuures k implosioon kuulub esimese silbi lõppu, oklusioon silpide helitusse vahekohta ja eksplosioon teise silbi algusse. Foneetilises transkriptsioonis ehk kirjaviisis märgitaksegi see sõna ǩk-ga: kuǩkeɒ. Häälik h hääldatagu sõnas „lehtedes" tagapoolsemalt, mitte aga saksapäraselt „lechtedes". Erilise ekspressiooniga tuleb hääldada sõnad „kolm tilka verd" (vt. 24. ja 25. takt), andes häälele õudsust ja salapärasust väljendavat värvingut ja tuues sääljuures ilmekalt esile kõik häälikud, eriti aga l, m, k ja r.

Rütmiliselt ei ole selles laulus erilisi raskusi. Kindlalt ja täpselt esitatagu trioolid ja punkteeritud noodid. Esialgu võivad raskust tekitada viiendas ja seitsmendas ning hiljem identselt korduvais taktides esinevad trioolikohad, kus kord bassi, kord tenori teistest häältest erinev rütm nõuab hoolikat ja täpset laulmist, et ära hoida takti teises veerandis bassi ja kolmandas veerandis tenori rütmi moondumist triooliks.

Vastavalt sõnadele on ka meloodia katkendlikku laadi, kusjuures viis ja temaatilised osad esinevad kord ühes, kord teises hääles. Tessituurilt liiguvad hääled keskmises kõrguses, väljaarvatud üksikud kohad sopranis ja tenoris. Laul algab bassisoologa, millele hiljem seltsivad teised hääled. Bassi viisi kordab tenor oktaav kõrgemalt 9.—12. taktini. Alates 12. takti viimasest veerandist esinevad sopran, alt ja tenor viisiliselt samaväärsetena kuni 17. takti esimese veerandini. Rõhku tuleb panna sopranis esineva viisi väljatoomisele alates 20. taktist sõnadel „Puu varjus hämaras" jne. 22. ja 23. taktis tuleb esile tuua tenori osa sõnadel „must sõna, sõna kostab kolm kord". 25., 26., ja 27. taktis tuleb täpselt sooritada punkteeritud

noodid ja kõigis häältes esinevad meloodilised käigud, rõhud ja rütmilised imitatsioonid selgelt esile tuua. Samuti osutatagu tähelepanu neis taktides esinevaile kromaatilistele käikudele.

Laulu viimane osa on sarnane esimesele osale, väljaarvatud lõputaktid.

Vastavalt sisule, üldlaadile ja stiilile on selle laulu harmoonia omapäraselt kõlav, kaldudes kohati üsna teravasse dissonantsi. Laulu esimeses osas ei leidu erilisi raskusi harmooniliselt, kuigi sääl esineb komplitseeritumaid kõlakombinatsioone 5. ja 7. taktis. Harmoonilisi suuri septime lauldagu neis akordides julgelt ja kindlalt. Tähelepanematuse ja lohakuse tõttu võib tenor laulda 7. taktis la asemel si, seda küll päämiselt bassi käigu Si-fa mõjul. Laulu teise osa 18. takti kolmanda veerandi akord lauldagu puhtalt ja pretsiisselt, et hästi esile tuleks hulumist meenutav dissonants. 20. taktist alates tuleb modulatsiooniline liikumine, mis kestab keskmise osa lõpuni, moodustades üsna teravaid dissonantse. Selle koha hooletu ja lõtv laulmine võib põhjustada laulu vajumise ja ebapuhta kõla, mispärast juhitagu erilist tähelepanu intonatsioonile.

Lõppkadentsis lauldagu puhtalt ning kindlalt soprani- ja tenorivaheline suur septim.

Puudutades fraseoloogilise analüüsi piires ka vormilist külge, tuleb tähendada, et laul jaguneb kolme ossa. Esimene osa lõpeb kiirematempolise lausega (12. takti viimasest veerandist 17. takti esimese veerandini), mis omab teatud ühtlast joont laulu teise osa algusega, kus paari takti kestes tenor ja bass imiteerivad kvintides eelmist lauset, moodustades seotud ülemineku ühest osast teise. Teine osa vaibub salapärasust ja õudsust meenutavasse lõppu 28. taktis. Seejärele algab kolmas osa, mis on sarnane laulu esimese osaga pääle viimase lause, mida lõpus asendab lühike lõpposa — lõppkadents.

Muusikaliste ja tekstiliste lausete vahekorrast pole midagi erilist märkida, kuna laulus on püütud kindlalt kinni pidada muusika ja laulu sobivuse nõuetest. Hingamiskohtade ja peatuste määramine ei tekita mingit raskust rohkesti esinevate pauside ja soodsate lausevahekohtade tõttu. 12. taktis tuleb hingata enne viimast veerandit sõna „Koer" ees, 19. taktis on tenoritel ja bassidel sobiv hingata enne viimast veerandit sõna „Puu" ees, kuna aga aldil samas muusikalises lauses on hingamiskoht loomulikult alles järgnevas (20.) taktis enne sõna „Hämaras"; hoo- ja jõuvõtmiseks on tarvilik

hingata 22. taktis enne sõna „must". Teised hingamiskohad on niivõrd endastmõistetavad, et nende märkimine siinkohal oleks asjatu.

Laulu tempo on jäetud autori poolt märkimata eeldusel, et iga tõlgitseja laulusse süvenedes ise leiab sobiva kiiruse. Arvan, et laulu algus võiks olla pikaldane (andante), metronoomi järgi umbes ♩ = 66. Esimese osa teisel poolel võiks 11. ja 12. taktis koos dünaamilise tõusuga pisut kiirendada ka tempot, seega ette valmistades järgneva lause („Koer risttee harudel" jne.) tempomuutust, mis on noodis märgitud piu mosso-ga. Selle uue tempo kiirus võiks olla umbes ♩ = 92 või ka ♩ = 96, kusjuures lauset sõnadel „kuu kiired — punane tolm" tuleks pisut ritardeerida. Laulu teise osa algus võrreldes esimese osa lõpuga tuleks laulda natuke aeglasemalt (meno mosso), kusjures 19. taktis ritardando järele algab esialgne tempo (a tempo), mis aga võiks ehk ka pisut kiirem (näit. ♩ = 69) olla kui laulu esimeses ja viimases osas. Teise osa lõppu „hoigab luu" on sobiv ritardeerida.

Viimase osa tempo üldjoontes vastab esimese osa omale.

Dünaamiliselt on laul üsna vahelduv, liikudes pianissimost fortissimoni. Kuna selles laulus on kaunis üksikasjalikult ära märgitud dünaamilised astmed, tõusud ja mõõnad, mis on osutunud ka ettekandel vastuvõetavaks ja sobivaks, siis pole vajadust siinkohal pikemalt dünaamilise analüüsi juures peatuda.

Laulu analüüsikohane tõlgitsus, mis on hingestatud varjundirikkalt ja esitatud terviklikult, peaks pakkuma küllaldast kunstinõuetele vastavat rahuldust ja naudingut.

Koorilaulu ümberseadmisest

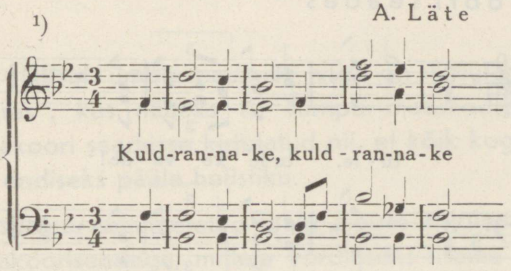
Juhan Simm.

Kuigi meie koorilaulu-noodiliteratuur on viimaseil aastail tublisti kasvanud ja arenenud, võib siiski tulla juhte, kus koorijuhil tekib vajadus laulu seadet muuta. Kui koorijuht tahab näit. mõnd meeskoorilaulu laulda segakooriga, siis tuleb see laul vastavalt ümber seada. Koorilaulu kunstipärane ja nõudlik ümberseadmine eeldab küll annet ja vastavaid muusikalisi teadmusi, kuid paljude lihtsamate laulude juu-

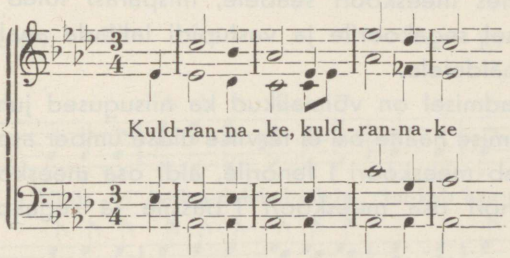
res on seda võimalik teha üsna lihtsate võtetega. Meeskoorilaulu seadmisel segakoorile toimitakse järgmiselt: meeskoori I tenori osa antakse sopranile, II tenori osa segakoori tenorile, I bassi osa aldile ja II bassi osa segakoori bassile, kusjuures tavaliselt tuleb muuta ka helistikku, asetades kõrgema asemele madalama, et saada segakoorile sobivat tessituuri.

Näide:

Meeskoor



Segakoori seades



Ümber seades segakoorilaulu meeskoorile tuleb talitada vastupidiselt, s. t. segakoori soprani osa anda meeskoori I tenorile, aldi osa meeskoori I bassile, tenori osa meeskoori II tenorile, bassi osa meeskoori II bassile, võttes ühtlasi kõrgema helistiku, nagu see tavaliselt on tarvilik. Siin aga esitame näite, kus ümberseatult sobib sama helistik.

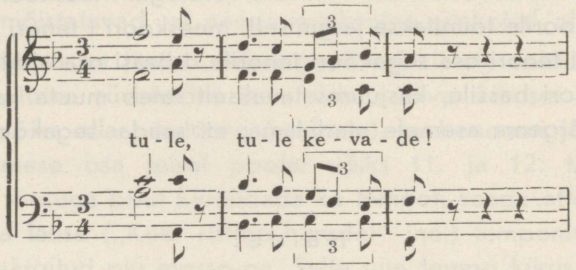
---

[1]) Meeskoori seades kirjutatakse tavaliselt tenorite osa oktaav kõrgemalt — viiulivõtmes. Viimasel ajal kasutatakse aga ka vastavat võtit, mis tähistab tegelikku kõrgust (vt. sõnastik).

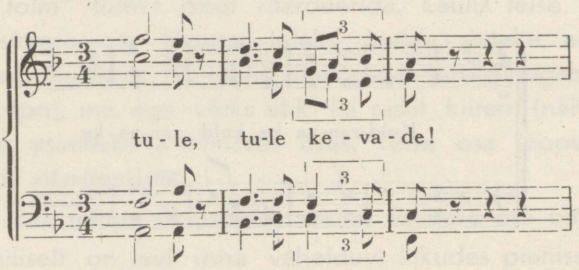
Ek bibl. muiv. Tart.

Segakoor

A. Läte.



Meeskoori seades



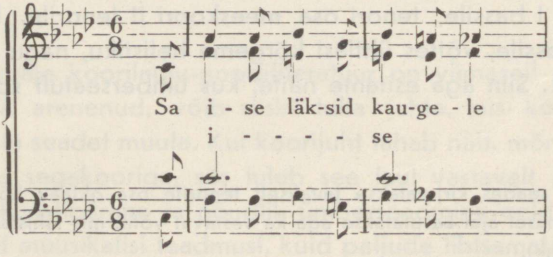
Kuigi naiskoorilaulu seade on kitsam meeskoori omast, vastab ta siiski üldjoontes meeskoori seadele, mispärast tuleb naiskoorilaulu ümberseadmisel segakoorile ja vastupidi talitada analoogiliselt eespoolesitatud näidetele.

Ümberseadmisel on võimalikud ka niisugused juhud, kus pääle helistiku muutmise häälte osi ei tarvitse üldse ümber asetada, s. t. soprani osa vastab meeskoori I tenorile, aldi osa meeskoori II tenorile, segakoori tenori osa meeskoori I bassile ja segakoori bassi osa II bassile.

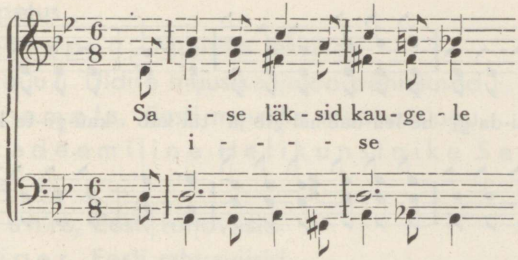
Näide:

Segakoor

M. Saar.



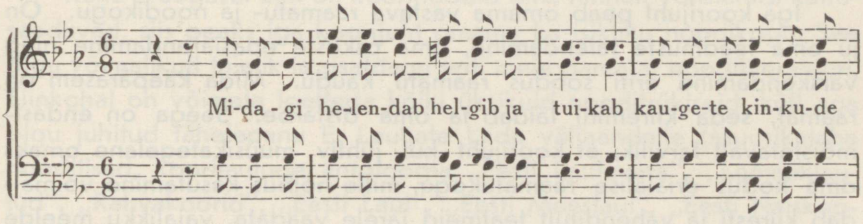
Meeskoori seades



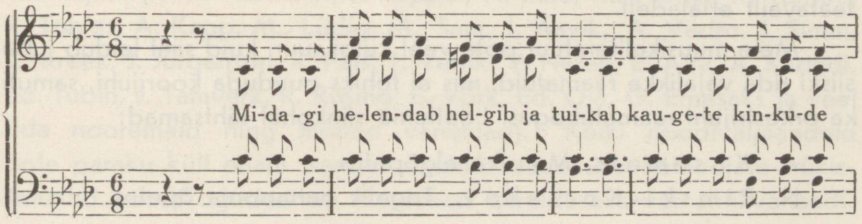
Seesugust lihtsat ümberseadmise viisi on kasutanud C. Kreek „Eesti lauluvaras", kus näiteks K. Türnpu meeskoorilaul „Kevade tunne" on segakoori seadesse kirjutatud nii, et kõik kogu laulu ulatuses on jäänud endiseks pääle helistiku.

Allpool esitame eelnimetatud laulu alguse originaalseades ühes C. Kreegi segakooriseadega, millele võrdluseks lisame ka M. Härma seade, mis on tehtud hoopis teistel alustel.

Meeskoor K. Türnpu.

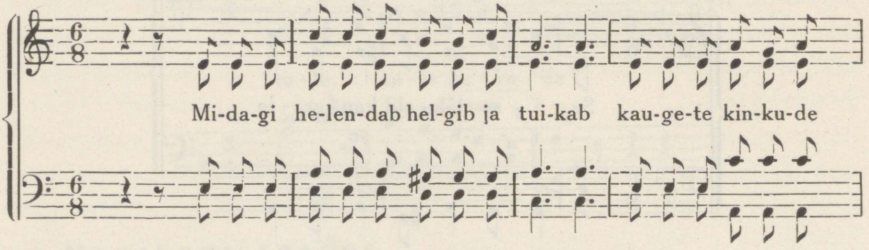


Segakoori seades Sdn. C. Kreek.



Segakoori seades

Sdn. M. Härma.



Lõpuks peab tähendama, et üldiselt ei anna koorilaulu ümberseadmine häid tulemusi, kuna helilooja laulu loomisel on arvestanud teatud kooritüübiga, millel omakohased võimed ja nüansivõimalused. Ometi esineb üksikuid juhte, mil teisele kooritüübile ümberseatud laul on samaväärne või paremgi kui originaal.

Koorijuhi raamatu- ja noodikogust

Richard Ritsing.

Iga koorijuht peab omama vastava raamatu- ja noodikogu. On ju oma teadmuste täiendamine, oma oskuste edasiarendamine ning värskendamine eriti soodus raamatu kaudu. Mida käepärasem on raamat, seda kiiremini täidab ta oma otstarbe. Seega on endastmõistetavalt tarvilik, et koorijuht kui juhtiv muusikategelane omaks oma kodus erialalise raamatukogu, mille hõlbus kasutamine võimaldab kiiresti ja vahenditult teatmeid järele vaadata, vajalikku meelde tuletada ja uut juurde õppida. Ei saa tähendamata jätta, et nagu iga vaimutegelane, nii eriti koorijuht peab lugema tähtsamaid ja paremaid ilukirjanduslikke teoseid, samuti ka teaduslikke töid teatavailt erialadelt.

Meie muusikaliteratuur pole veel kuigi suur, kuid sääl leidub juba siiski rida vajalikke raamatuid, mis ei tohiks puududa koorijuhi, samuti ka orkestrijuhi raamatukogus. Loetleme siinkohal tähtsamad:

A. Kasemets, Muusika algõpetus

N. Rimski-Korsakov, Tegelik harmoonia õpetus

A. Virkhaus, Akordid

A. Kasemets, Kontrapunkti, fuuga, kaanoni ja muusikaliste vormide õpetus

E. Visnapuu, Muusika leksikon

P. Ramul, Üldise muusikaajaloo põhialused

A. Kasemets, Eesti muusika arenemislugu

E. Akadeemiline Helikunstnike Selts, Eesti muusika almanak I

A. Launis, Eesti runoviisid

J. Zeiger, Eesti rahvaviisid

H. Tampere, Eesti rahvaviiside antoloogia

A. Vedro, Instrumendiõpetus

J. Vaks, Puhkpilliorkester

A. Topman, Algjooni koraali orkestreerimisest puhkpillidele

Eesti Laulupidude Liidu muusikaajakiri „Muusikaleht".

Nendest vähestest eelnimetatud raamatutest ja ühest muusikaajakirjast koosnevat väikest raamatukogu võiks täiendada veel paljudegi eesti ja ka välismaade teostega; seejuures oldagu aga ettevaatlik valiku tegemisel, sest sageli osutuvad mõned väga kõlava tiitliga teosed üsna väheväärtuslikuks, kõnelemata muust lugemist mittevääriväst literatuurist.

Kuna praegusel ajal on koorinoodid oma hinnalt võrdlemisi kättesaadavad, siis peaks iga koorijuht omama ka isikliku noodikogu. See olgu võimalikult täielik ja sisaldagu eriti meie paremat noodiliteratuuri. Siinkohal on võimata loetleda kõiki üksikuid nooditrükiseid, küll aga olgu juhitud tähelepanu E. Lauljate Liidu väljaandeile (Muusikalehe noodilisad, koorilaulude antoloogia „Eesti Lauluvara", „Lemmiklaulud", „Rahvakoorid", „Eesti Laul", „Eesti Meeslaul", „Eesti Naiskoorid", laulupidude noodiraamatud jne.), Eesti Ev.-Luteri Kirikumuusika Sekretariaadi väljaandeile („Kirikukoorid" jt.) ja paljude autorite eneste või mitmesuguste kirjastuste väljaandel ilmunud teostele meie heliloojailt (K. A. Hermann, J. Kappel, A. Läte, M. Härma, K. Türnpu, R. Tobias, A. Kapp, M. Lüdig, M. Saar, J. Aavik, A. Vedro, J. Simm, C. Kreek, J. Jürgenson, R. Päts, T. Vettik, V. Nerep, E. Aav, A. Karindi, Ed. Tubin, J. Tamverk, R. Ritsing, E. Võrk, Ed. Oja, G. Ernesaks ja veel rida nooremaid ning mõned vanemad). Kõiki noodiväljaandeid pole paraku küll enam saada: enamik vanemate heliloojate trükisilmunud noodikogudest on muutunud harulduseks või antikvariaadi-

esemeks. Hilisemat, eesti koorilaululiteratuuri kaalukamat osa, mille hulka võime arvata ka meie nooremate heliloojate rohkearvulist ja suures enamikus kvaliteetset produktsiooni, on aga võimalik suurema raskuseta igal koorijuhil endale muretseda müügitagavaradest.[1])

Orkestrijuhi olukord isikliku noodikogu puhul on erinev koorijuhi omast. Meil puuduvad orkestrihelindite partituurid, milledest õieti orkestrijuhi noodikogu peaks koosnema. Saadaolevad orkestrinoodid on trükitud orkestrikompleksidena koos n. n. direktsioonihäälega või isegi ilma selleta. Orkestrikomplekse aga osta orkestrijuhil oma kogu jaoks on tõepoolest väga kulukas.

Endastmõistetavalt ei tohi orkestrijuhi noodikogus puududa sellased väljaanded nagu J. Vaksa „Puhkpillikoori harjutused I" ning „Trompeti ja korneti õpik" ja P. Karbi koostatud baritoni, trombooni ja basside õpik. Puhkpilliorkestri väljaanded on saadaval E. Lauljate Liidu büroos.

[1]) Kõige värskemad nooditrükised on saadaval päämiselt E. Lauljate Liidu büroos (Tallinn, Lai tn. 7), kuna vanemaid noodiväljaandeid tuleb otsida noodi- ja raamatukauplustest ning antikvariaatidest.

II. KOOR

Koori asutamisest ja koostamisest

Juhan Simm.

Koori asutamine võib kõne alla tulla vaid sääl, kus on olemas koorijuht ja küllaldaselt lauljaid. Kui kohapääl ei ole vajaliste muusikaliste võimetega ja oskustega isikut, kes koorijuhina võiks tegutsema hakata, siis ei või ka koori asutamisest asja saada. Väljastpoolt koorijuhi kutsumine või mõni muu võimalus võib aga õige erandlikult arvesse tulla.

Kui eeltingimused koorijuhi ja lauljate valiku võimalusena on olemas, siis tuleb kaaluda, missugusena peaks olema korraldatud koori organisatoorne alus. Teatavasti peab iga koor töötama kas iseseisva organisatsioonina ehk jälle mõne ühingu või seltsi allorganina. Seda kaht võimalust tuleb tõsiselt kaaluda, kusjuures peab silmas pidama, et koor igal juhul, ka mingi ühingu või seltsi allorganina omaks omaette juhatuse, kel südamel oleksid esijoones ikka koori huvid. Kahjuks suurel osal meie maaseltside juures tegutsevaist kooridest sellane oma juhatus puudub.

Hästikorraldatud organisatsioonilised alused ei jäta ka koori kunstilist tegevust soodustavalt mõjustamata.

Koori tööks on kahtlemata vajalised ka sobivad ruumid ning vastavad abinõud, nagu klaver, noodid, tahvel jne. Loomulikult nõuab see majanduslikke kulusid, kuid neid tuleb intensiivse tegutsemise juures möödapääsmatult kanda.

Laulukoori ellukutsumisel tekitab palju raskusi kohaste lauljate leidmine. Ei ole kerge saada kokku teatud komplekti lauljaid, kes omaksid küllaldaselt häälematerjali ning musikaalsust ja kelle hääled üksteisega sobiksid, andes koorile nõutava ühtluse ning tasakaalu. Sest on ju hääli, mis oma teravuse või mõne muu omaduse tõttu koorist välja kostavad ja ühtlast kooslaulu rikuvad. Samuti peab hoolt

kandma, et kooriliigeteks võetaks ainult korralikke ja korrektse käitumisega isikuid.

Koori moodustamisel ja lauljate värbamisel on koorijuhi kohus silmas pidada, et üks häälerühm teisest tunduvalt tugevam ei saaks. Sagedasti on meie koorides naishäälte käes „vägi ja võim", mis ületab kolme- kuni neljakordselt meeshääled. Soovitav nais- ja meeshäälte arvuline vahekord segakooris oleks 3:2, mida iga koorijuht peaks õige tõsiselt katsuma hoida. Loomulikult tuleb siin arvestada ka iga rühma häälematerjaliga, mitte ainult lauljate arvuga, kuid keskmise mõõdupuuna võib ülaltoodud suhe siiski igal juhul arvesse tulla.

Lõpuks tuleb koori asutamisel kaaluda ka seda, kas koostada sega-, mees- või naiskoor; erandlikult ja eriti just koolide juures tuleb arvesse muidugi ka lastekoor. Mees- ja naiskoor nõuavad teatavasti enam kvalifitseeritud kogu, et pakkuda nõuetele vastavat laulu. Segakoori moodustamine on loomulikult lihtsam, kuna selleks ei ole vaja nii suurt hulka nais- või meeslaujaid eraldi ega ka nii madalaid ja kõrgeid äärmisi hääli. Päämiselt sellepärast ongi meil levinumaks kooritüübiks kujunenud segakoor, eriti just maal.

Segakoori häälerühmadesse jagades hoolitsetagu ka selle eest, et pääle nelja päärühma — soprani, aldi, tenori ja bassi — oleks koor juba kohe asutamisel jagatud ka alarühmadesse, s. t. I ja II sopraniks, I ja II aldiks, I ja II tenoriks ning I ja II bassiks. Ka teiste kooritüüpide moodustamisel jagatagu päähäälerühmad — meeskooris I tenor, II tenor, I bass ja II bass; naiskooris I sopran, II sopran, I alt ja II alt — alarühmadesse. Nii jaguneks ka meeskooris ja naiskooris kõik neli päärühma — igaüks kaheks alarühmaks, kõrgemaks ja madalamaks.

Kui kõiki ülalnimetatud eeltingimusi ja seisukohti on arvestatud ning kui on olemas vastavad energilised ning vastutustundelised juhtivad isikud, siis võib asutatud koor edukalt tööle asuda ja oma tegevuses häid tulemusi saavutada.

Lauljate koori vastuvõtmisest ja hääleproovist

Richard Ritsing.

Nii uue koori asutamisel kui ka olemasoleva koori täiendamisel on väga olulise tähtsusega lauljate koori vastuvõtmise küsimus. Laulukoori muusikaline ja organisatoorne edukus oleneb suurel määral lauljatest. Mida musikaalsemad ja korrektsemad on kooris lauljad, seda kergem on koorijuhi töö ja seda ilusamini kõlab koorilaul. Nii on väga tähtis, et pääle koorijuhi enese, kellelt nõuame andekust, asjatundlikkust ja energilist tegevust, oleks ka koori koosseis hää tasemega. Halva koosseisuga on kõige paremalgi koorijuhil võimata häid tagajärgi saavutada. Seepärast tuleb uute lauljate vastuvõtmisel toimida väga ettevaatlikult ja otsekoheselt; lauljate valikul oldagu kindlameelne ja kõigutamatu.

Kuigi meie tavaline koorilaulja on vaid asjaarmastaja laulukunsti alal, peame ometi ka tema suhtes püstitama mõningad nõuded. Päämiseks eelduseks ja nõudeks, mille koorilauljaile esitame, on musikaalsus — normaalne muusikaline kuulmine, muusikaline mälu, rütmitunne, sobiv hääl, muusikateoreetilised eelteadmused jne. Pääle selle tuleb silmas pidada, et lauldasoovija nii oma karakterilt ja käitumiselt kui ka teistelt isikupäraseilt omadusilt kõigiti vastaks neile nõudeile, mis tingimata peavad valitsema koori töös kui kollektiivses tegevuses. Laulja peab olema laitmatu käitumisega, korralik, usin, muusikaarmastaja, väsimatu, püsiv, terve hingeliselt ning kehaliselt jne. Intrigandid, joomarid, korratud ja ebaterved ning teised sellesarnased isikud hoitagu koorist eemal.

Nüüd tekib küsimus, kuidas nii ühel kui ka teisel juhul selgusele jõuda lauldasoovija omadusis, s. o. kas teatud isik sobib koori või mitte.

Isiku musikaalsuse kindlaksmääramiseks tehakse vastav katse ehk eksam, mida koorielus tavaliselt nimetatakse hääleproovik s. Kuigi see sõna keeleliselt tähendab vaid hääleomaduste läbikatsumist, tuleb siiski hääleproovi all mõelda ka kõigi teiste nõudekohaste muusikaliste omaduste, võimete ja teadmustegi kontrollimist. See nimetus on lihtsam ja tagasihoidlikum, ka traditsioonilisem kui kartustäratav ning eemalepeletav „eksam" ehk „katse".

Hääleproovi esimeseks ülesandeks on kindlaks teha, kas kooritulijal on lauluhäält, mis omaks sobiva tämbri, küllaldaselt ula-

tust ja teisi nõutavaid omadusi ning ühtlasi ka eeldusi arenemiseks. Kõige parem on häält läbi katsuda instrumendi abil, lastes kandideerijal laulda mõnel häälikul, näit. a-l või o-l, ette mängides helijärjestikke, nii et võimalik oleks kindlaks määrata ulatust ja tähele panna tämbrit ning häälekäsitlemise oskust. Kriiskavate, lõikavalt kõlavate ja tremoleerivate häälte parandamiseks on igatahes vähe lootusi, mispärast on mõistlikum niisuguse häälega lauljaid koori mitte vastu võtta.

Teiseks tuleb hääleproovil kontrollida muusikalist kuulmist. Sedagi tehtagu instrumendi abil, ette mängides intervalle ja akorde, mida kooriastuja viivu möödudes järele laulgu. Pääle selle lastagu laulda pooltooni üles- või allapoole, oktaavis jne.

Muusikalise mälu ja rütmitunde kontrollimiseks mängitagu või lauldagu ette mõni täiesti tundmatu viisiosake või fraas, mida lastagu hetke möödudes järele laulda. Samuti on väga soovitav, et kandideerija laulaks ette mõne laulu, mille najal on võimalik jälgida enamvähem kõiki hääleomadusi ja muusikalisi võimeid korraga.

Muusikateoreetiliste eelteadmuste suhtes ei saa lauljaile esitada küll kuigi suuri nõudeid, ometi peab iga kooriastuja teadma ja tundma noodikirja, viiuli- ja bassivõtit, intervalle jne.

Muidugi tuleb ette ka niisuguseid juhte, kus mõned musikaalsed isikud oma kohmetuse, tagasihoidlikkuse või ka närvilikkuse tõttu võivad jätta enese musikaalsusest hääleproovil hoopis vastupidise mulje. Sellaseid isikuid peab koorijuht kohtlema väga ettevaatlikult ja kannatlikult, toimetades hääleproovi nagu muuseas ja alates üsna kergete katsetega, väga rahulikult ja aeglaselt.

Aluseks võttes hääleulatust ja hääletämbrit tuleb laulja määrata vastavasse häälerühma, kusjuures ei tohi unustada ka rühmade alajaotuste vajadust. Eriti hoolitsetagu selle eest, et kõik häälerühmad oleksid üksteise suhtes vajalikult tasakaalus.

Ei saa mööda minna ka laulja vanaduse küsimusest. Üldiselt kõlab ju noortest lauljatest koosnev koor värskemalt, painduvamalt ja säravamalt; seepärast ärgu võetagu koori vanu inimesi, kelle hääles on märgata juba hääleilu kahanemise tundemärke. Hoopis raskeks kujuneb asjaolu nende lauljatega, kes kooris olles jõuavad teatava vanusepiirini, aga ei taha koorist eemale jääda, kuigi ei oma enam endist häält. Sellest tingitud olukord võib kujuneda koorile isegi väga saatuslikuks, kui ei leita sobivat lahendusviisi. On ju koori selekteeri-

mine üldiselt väga piinlik ja pahandust tekitav toiming, eriti aga nende suhtes, kellel on kooritöös olnud suuri teeneid.

Ka liialt noori inimesi, kelle hääl pole veel stabiilseks kujunenud ega häälemurdumise protsessi läbi teinud, ei ole otstarbekohane koori vastu võtta.

Kõik hääleproovil saadud andmed ühes teatmetega nime, elukoha (aadressi), sünniaja, elukutse, senise laulmise (kus varem laulnud), soovitajate, kooriastumise aja jne. kohta tuleb säilitada ja kanda uute liigete vastuvõtu kaustikusse, kus olgu vastavad lahtrid kõigi andmete ülesmärkimiseks.

Lisaks sellele kaustikule võiks kasutada ka registreerimislehte, mille täidaks kooriastuja ise ja mis sisaldaks andmeid ees- ja perekonnanime, aadressi, sünniaja, elukutse ja senise laulmise kohta ühes soovitajate nimede ja daatumiga. Registreerimisleht, mis olgu varustatud kooriastuja allkirjaga, võiks soovikohaselt sisaldada ka vastava tõotuse.

Ei ole soovitav uustulnukat k o h e täisõiguslikuks kooriliikmeks tunnustada, vaid jätta lõplik vastuvõtmine edaspidiseks, et katseaja jooksul oleks võimalik saada täielikumat selgust kandideerija isikulise sobivuse ja muusikaliste võimete ning huvi kohta.

Iga laulja, kes rahuldab hääleproovi nõudeid ja sobib koori ka oma isikulisilt omadusilt ning kes suudab ka katseajal näidata end korraliku lauljana, on teretulnud uus koori liige.

Koorilaulja muusikalisest ettevalmistusest

J u h a n A r i k e.

Käsitledes koorilaulja muusikalise ettevalmistuse küsimust peame arvestama isiku kahesuguste võimetega: üheltpoolt looduselt antud häälematerjaliga ning muusikalise intelligentsi ja anniga — muusikalise kuulmisega, rütmitundega, vastavate laulmiseks vajaliste organite sobiva ehitusega jne., teiseltpoolt aga antud algete väljaarendamisega ja teatud oskuste omandamisega.

Häälelised ja sünnipärased m u u s i k a l i s e d v õ i m e d, musikaalsus on igale koori vastuvõetavale lauljale e r a n d i t u k s t i n g i-

museks. Loomulikult ei ole kõigi lauljate võimed niihästi häälelt kui ka musikaalsuselt ühesuurused, kuna ühe hääl võib olla tugev, suure ulatusega jne., teisel aga piiratud kvantiteediga; mõni laulja võib ju omada isegi absoluutse kuulmise, aga piiratud hääle, millega ta ei suuda mõjuvalt kaasa aidata häälerühma õige intonatsiooni hoidmisele jne. Sellast väga rikkalikku koorilauljate võimete ja muusikaliste omaduste mitmepalgsust aitab tasandada ja ühiseks eesmärgiks rakendada antud muusikaliste algete väljaarendamine ja laululiste oskuste omandamine.

Koorilaulja muusikaline ettevalmistus suundub õieti kahele alale: noodiõpetusele ja hääleseadele. Noodiõpetus ühes laulmisõpetusega on meie üldhariduslikkudes koolideski muusikaõpetuse päämiseks käsitlusalaks. Ja kuigi algkoolides muusikaõpetuse kava on nii lai, et peaks andma oskusi koorilauluks küllaldaselt, ei oma tavalisesti enamik algkoolist võrsuvaid koorilauljaid siiski vajalisi oskusi, mida koorides igalt lauljalt tuleks nõuda. Hääleseadest algkoolis ei saa aga peagu juttugi olla. Sellepärast tuleks koorides koorilaulja muusikalisele ettevalmistusele omistada senisest suuremat tähelepanu.

Koori noodiõpetuses on tähtsad õieti kaks ala: helikõrguste (intervallide) tabamine ja rütm. Muusikalise mälu ja rütmitundega varustatud isik võib ju ka nooti tundmata teatud harjutuste järele laulu õieti ära laulda, kuid noodiõpetus võimaldab mälu ja rütmitunde teadlikku rakendamist ning seega kooriharjutustega seotud aja ratsionaliseerimist, töötulemuste kiiremat saavutamist ja edukust.

Paraku senini vajalised õpikud koorilauljaile noodiõpetuses puudusid. Teisi noodiõpikuid ei saa aga kooride juures nende pikkuse ja koorilauljaile kohandamattuse tõttu kasutada. Eesti suur organiseeritud lauljaskond vajaks teatud konspektilaadilist lühemat noodiõpikut, mida iga laulja võiks ja peaks omandama, mida ta lühiduse tõttu on kerge lugeda ja kätte õppida ning milline hinnalt oleks igale lauljale kättesaadav.

1938. a. algul ilmus Leho Võrgult „Noodilugemise õpik koorilauljaile" I osa, mis on esimeseks selletaoliseks käsiraamatuks ja peaks täitma esialgseltki seni olnud lünka. Ligem tulevik vahest selgitab, missuguse ulatusega ja metoodilise käsitlusviisiga koorilaulja noodiõpik on meie kooridele kõige sobivam.

Õieti peaks meie koorijuhid noodilugemise õpetamiseks kasutama ka õppimisel olevaid koorilaule, mitte vana kulunud võttel viisi

pillil ette mängides, vaid ilma instrumendil ettemängimiseta ja ettelaulmiseta lasta lauljail endil oma hääl noodist maha veerida. Sellane meetod ergutaks kahtlemata igat lauljat intensiivsemale noodilugemisele.

Noodilugemisel peab esijoones omandatama r ü t m i l i n e k ü l g; eriti just sellepärast, et noodipikkusi võib omandada võrdlemisi õige lühikese ajaga, kuna õigete helikõrguste ja intervallide tabamine noodistlaulmisel nõuab väga pikaajalist harjutamist ja tööd. Taktimõõtudest ja taktiosade vältusest peab igal lauljal olema täielik ülevaade, kuid õigete helikõrguste ja intervallide tabamise võib koorilaulja omandada ikkagi aastatepikuse töö järele. Kahtlemata see noodilugemise viimane osa ei olegi koorilauljale nii tähtis nagu r ü t m i l i n e k ü l g j a laulja hääle arendamine — h ä ä l e s e a d e.

Teatavasti meie paari suurema linna paremates koorides on korraldatud koorilauljaile kohustuslik hääleseade. See on ju alus, millest väljudes õieti laulukoor saabki tõusta kõrgemalt hinnatavale kunstilisele tasemele. Vaid sellane koor, kus on korraldatud hääleseade, võib laulda puhta intonatsiooniga. Sellepärast ongi loomulik, et meie paremad koorid hääleseadele nii suurel määral on hakanud rõhku panema. Kui lauljal on küllaldaselt musikaalsust, keskmine muusikaline kuulmine ja rütmitunne, siis võib ta seatud hääle omamisel laulda kõige kõrgemate koorilaulu nõuete kohaselt. Vastupidi, s. o. seadmata häälega, kuigi noodilugemise oskusega, ei ole koorilaulja suuteline nõudlikumat laulu pakkuma.

Kui lõpuks asetame küsimuse, missugused võimalused on meie suurearvulises laulukooride peres noodilugemise ja hääleseadmise õpetamiseks, siis võime siin püstitada teatud minimaalsed nõuded ja loetleda vajalisemad abinõud.

Noodilugemise õpetamisel on kahtlemata vajaline, et harjutusruumis oleks noodijoonestikuga tahvel, mida võiks kasutada ka kooriharjutustel ja hääleseade tundides. Samuti peaks noodiõpetuse edukaks teostamiseks iga laulja omama lühikese ja praktilise noodiõpiku koorilauljaile. Noodiõpetamiseks kasutatagu teatud osakest harjutuse ajast, näiteks veerand tundi kahetunnilisest harjutusest. Sellaseid veerandtunde võiks korraldada üle ühe või kahe harjutuse.

Hääleseadeks on vajaline hääleseadja, kes töötaks individuaalse meetodiga, s. o. harjutaks iga lauljaga eraldi kolme- kuni kaheksaliikmelistes gruppides. Loomulikult pole igal kooril, eriti aga maakooridel võimalik hääleseadet korraldada spetsialisti kaudu, seda

päämiselt majanduslikkudel põhjustel, mispärast koorijuhid ise peaksid omama oskusi ja teadmusi hääleseade alalt, et neid kasutada kooriharjutustel ja võimalust mööda ka hääleseadjana individuaalsel põhimõttel.

Kooriharjutus — laulude õpetamine

Eduard Tubin.

Kooriharjutust on soovitav alata mõne lihtsama juba kätteõpitud lauluga või jälle mõningate hääleharjutustega. See loob töömeeleolu ja distsipliini. Hääleharjutustest võiks soovitada heliredeli laulmist unissonis pikkade nootidega, mis ühtlasi oleks ka hingamisharjutuseks, siis mõnesuguseid lihtsamaid harjutusi — enamasti ikka unissonis — mida ka hääleseade tundides käsitletakse. Hääleharjutustest võiks esijoones soovitada veel mõningaid dünaamilisi harjutusi, näiteks mingi konsoneeriva akordi väljapidamist pp < f > pp; edasi on väga hääd sforzato-harjutused ühes diminuendoga (valjult rõhuga alates ning järkjärgult kahanedes) jne. Kõiki neid harjutusi leiab koorijuht oma tegeliku töö juures ise kõige paremini, ja need täidavad eriti siis oma otstarvet, kui nad on seoses ettevalmistusel oleva repertuaariga. Kõigi nende harjutuste juures aga peetagu silmas puhtuse ja täpsuse nõuet. Ei maksa enne üle minna järgmisele harjutusele, kui eelmine pole sooritatud küllalt hästi. Päälegi kui sellele nõudele koor ihu-hingega vastu tuleb.

On harjutused tehtud või mõni kergem laul lauldud — mis umbes 10—15 minutit kooriharjutuse ajast võib oma alla võtta — siis tuleb asuda repertuaari kätteõppimisele. Olgu tähendatud, et meie harilikkude kesktasemega kooride juures on töö vastu huvi tõstmiseks tingimata vajaline selge ja nähtav eesmärk: misjaoks kooriharjutus on ja millal esinetakse. Kokku tulla ja laule õppida lihtsalt laulmise pärast, et ehk kunagi ka esineda saab, selleks puudub suuremal osal meie lauljatest tahe. Ideaalselt võttes ei ole sellane olukord küll õige, kuid tegelikult pole ka küsimuse teistlaadne käsitelu meie oludes mõeldav. Koorijuht peab harjutusele minnes täpselt teadma, mida ja kuipalju läbi võtta, sest kauemaaegse koostöö järele kooriga ollakse teadlik selle võimetes.

Alates uue laulu õppimist tuleb teha seda süstemaatiliselt. Siin ei pääse sageli ka kõige paremate kooride juures mööda osade läbivõtmisest üksikute häälte kaupa; keskmiste võimetega kooride juures on see paratamatu. Kui koorijuhil on kasutada klaver või harmoonium, siis on soovitav kord terve laul koorile ette mängida, et lauljad laulust üldmulje saaksid; paraku võib see mulje sageli laulu kunstilise väärtuse suhtes ebaõigeks osutuda, kuna instrument ei võimalda laulu vastavalt edasi anda. Laulu tuleb õpetada üksikutele häältele lühemate lausete ja osade kaupa, kusjuures ainult käsiloleva hääle lauljad kaasa laulavad. On näiteks sopranil vastav osa juba meelde jäänud, aldil ka, siis võivad need kaks häält koos paar korda oma osad läbi laulda — ja juba ilma instrumendi abita, kui see lauljatele raske ei ole. Edasi meeshäältega samuti. On kõik neli häält nii läbi võetud, siis tuleb seda osa koos laulda, kuni ta enam-vähem puhtalt hakkab kõlama. Nii läheb töö edasi õpitava laulu lõpuni. Viimati on soovitav laul läbi laulda paar korda terveni ja siis kõrvale panna, et järgmisel harjutusel jälle läbi võtta, kuigi juba palju kiiremini. Olen seda meetodit uute laulude õppimisel kasutanud mitu aastat ja ma ei leia paremat, kiiremat ning põhjalikumat õpetamisviisi kui see. Terve laulu käsitlemisel aga üksikute häälte kaupa peavad teised hääled kaua ootama, seni kui üks õpib. Sellane pikk ootamine läheb igavaks, tekitab jutuajamist jne., mis takistab tööd ja halvab edasijõudmist.

Küllalt tähtsaks küsimuseks on koorilaulu õpetamisel ka see, kas õpetada pianos või fortes. On selge, et ei tohi lasta laulu õppimisel laulda järjest fortes: see väsitab häält ja segab lauljail üksteise kuulamist. Kõige loomulikumaks tuleb pidada seda, kui laulu juba õppides hakatakse laulma enam-vähem nii, nagu on kavatsetud ette kanda. Muidugi tuleb siin mõnigi kord harjutada forte asemel pianos ja vastupidi, teinekord jälle teatud kohti kinnise suuga jne., kuid üldine laulu käsitelu harjutusel jäägu ikka ettekande taoliseks.

Kooriharjutuse kestvuseks võiks olla keskmiselt 2 tundi. Siia hulka kuuluks ka vaheaeg. Igal harjutusel on soovitav läbi võtta kuni kaks uut laulu — parem veel ainult üks. Ülejäänud aeg tuleb kasutada endiste laulude kordamiseks. Kui uus laul on juba niivõrd selge, et teda neljahäälselt võib kokku laulda, siis tuleb seda ka teha ja e i t o h i seejuures l ä b i l a s t a a i n u s t k i e b a p u h t u s t. Raskemad kohad, nagu kromaatilised käigud, dissonantsid, keeruline rütm, kõrged või madalad noodid, kiired käigud, suured hüpped üksikutes

häältes jne., mis puhtalt välja ei tule, nõuavad suuremat tähelepanu ja peatumist, et neid üksikute häältega, häälerühmadega ja isegi üksikute lauljatega läbi harjutada, kuni need kohad korralikult ära lauldakse. Pole mingit mõtet pooleldi kätteõpitud laulu kord või paar läbi laulda ja siis jälle kõrvale panna. Sel puhul võivad vead lauljatele sisse harjuda ja p ä r a s t neid parandama hakata, kui laul üldiselt juba ära lauldakse — selleks pole koorijuhti veel ilma sündinud.

On väga kasulik kogu uue laulu õppimise ajal juhtida lauljate tähelepanu dünaamilistele märkidele, nagu crescendo, diminuendo, piano, pianissimo, forte, fortissimo ja eriti mezzoforte ning mezzopiano. Harjutage lauljaid piinliku hoolega vahet tegema mf ja f vahel, samuti p ja mp vahel, ja teie näete, kui suure dünaamilise ulatuse saate oma koorile. Ärge jätke kunagi pp juures nõudmata veelgi vaiksemat tooniandmist, ärge rahulduge crescendoga ja diminuendoga, mis tehakse järsku, ärge kaotage kannatust ff ja f vahel vahetegemiseks, ärge laske lauljail fortissimot karjuda, vaid nõudke neilt tihedat ja laulvat tooni. Oma nõudmistes olge alati täpne, sest neist olenevad koori töötulemused ja ettekantava laulu ilu.

Rütmiline külg iga laulu juures peab olema täpselt kätte õpitud. Ei või lasta näiteks poolnooti ja veerandnooti ühepikuselt laulda, pause mitte välja pidada jne. Vahest mõne lihtsama laulu juures paistab see olevat vähem tähtis, kuid kuipalju niisugune lohakus üldiselt siiski laulu rikub! Kui pole selge näiteks trioolide laulmine (mis muuseas kaunis raske on selgeks saama meie keskmisele lauljale), siis tuleb seda harjutada, — ainult triooli, siis kogu fraasi ühes triooliga, üksikute häälte, rühmade ja isegi üksikute lauljatega. Rütm peab hää olema — see on muusika tähtsamaid nõudeid. Tuleb hoolega valvata, et kõik hääled koos laulaksid ka rütmiliselt keerulisemail kohtadel, nagu trioolidel, kiiretel käikudel jne. Väga raske on ka vahelduv rütm, kus elavale tempole järgneb kohe aeglane ja vastupidi. Säärased kohad tuleb koorile kindlalt kätte õpetada.

Kui koor on omandanud ka sõnade selge hääldamise ja rõhud, kui on edasiandmiseks ette valmistatud tekstile ja muusikale vastav meeleolu, siis on laul ettekandeks küps.

Väga tõsine pahe, mis kooride juures sagedasti esineb, on häälte vajumine, eriti aeglasetempolistes lauludes. Laulu lõpuks on koor mõnikord kuni väikese tertsi võrra madalamale läinud, mis väga halva

ja kahvatu mulje jätab niihästi ettekantavast laulust kui ka koorist endast. Mis siin teha? Kõigepäält peab selge olema, missugused võivad vajumise põhjused olla. Koori vajumise kohta on kirjutatud väga palju, tehtud väga mitmesuguseid järeldusi ja leitud psühholoogilisi ning füsioloogilisi põhjusi. Siinkohal ei ole aga koht nende kirjutiste ja väidete juures pikemalt peatuda, kuid üht tahaksin siiski mainida: laulu vajumise päämiseks põhjuseks on laulja häälepaelte väsimus, mis põhjustab üldise psüühilise languse. Mõnikord on olukord ka vastupidine: laulja, kes hingeliselt on väsinud, ei suuda oma häälepaelu küllalt valitseda. Häälepaelte väsimuse põhjuseks võib olla liialt palju laulmine, laulu kõrge tessituur jne., s. o. kõik, mis häälepaelu ülemäära pingutab. Samuti avaldab häälepaeltele mõju külmetus, üldine füüsiline nõrkus mõne haiguse puhul jne. Hingelise väsimuse põhjusi on üles lugeda juba raskem, sest siin võivad olla igal lauljal oma erilised põhjused. Üldiselt on aga koorile väsitav ebameeldiva laulu laulmine, halb akustika, unine koorijuht ja palju muud. Katsutagu neid puudusi kõrvaldada ja kohe on tagajärg teine: laul ei vaju enam või vajub vähem. Sageli on ka harjumus süüdi: on hakatud kord teatud kohti ebapuhtalt laulma ja neid ei saa enam ühegi abinõuga parandada. Sellepärast peab juba laulu õppimist alates hoolsalt valvama, et sääraseid kohti sisse ei jääks. Samuti võib vajumist põhjustada mõne laulu tüütuseni laulmine või üksikute kohtade liigne tuupimine. Niipea kui seda on märgata, tuleb laul katkestada ja mõni teine võtta.

Kõige radikaalsemaid ja sagedamini kasutatavamaid abinõusid teatud laulu vajumisest hoidumiseks on kõrgemalt laulmine. Igakord ei ole see aga läbiviidav, eriti siis, kui on laulda palju kõrgeid noote, mis koorile lõpuks üle jõu käivad. Olen seda abinõu väga tihti ja ka tulemustega kasutanud. Põhjalikku psühholoogilist analüüsi ma kahjuks ei oska siin küll anda, kuid olen tähele pannud ja arvan, et see abinõu väga värskendavalt mõjub. Kuid liialdada selles võttes siiski ei või; sest lõpuks hakkab vajuma ka kõrgemalt võetud laul ja tuleb moment, kus enam kõrgemale ei saa minna, kuna hääled ei ulatu. Nähes ette, et teatud laulu juures säärase defektiga tuleb võidelda, võib koorijuht hakata laulu õpetama antud helistikust madalamalt ning siis kordkorralt ülespoole minna. Mõnikord annab see häid tulemusi. Siiski tuleb enne läbi katsuda kõik teised abinõud, et alles kõige viimati selle lihtsaima, kuid kahtlemata ka kõige radikaalsema juurde peatuma jääda. Kui ükski abinõu ei aita, tuleb laul jätta mõneks ajaks

kõrvale, teinekord isegi aastaks või kauemaks, et hiljem jälle värskelt käsile võtta.

Koorijuhatamise välise külje, taktilöömise puhul peame kõiki neid vigureid, $^{4}/_{4}$, $^{3}/_{4}$, $^{6}/_{8}$, $^{12}/_{8}$ jne. löömist sinna ja tänna teadma; kuid ärgu ainuüksi sellega välja mindagu. Koorile pole tähtis löögi suund — kas alla, vasemale või mujale — vaid mõte. Võib juhatada silpide järgi, lüües käega kergelt iga silpi, võib juhatada dünaamiliste märkide järgi, takti üldse mitte lüües, kui laul on kooril kindlalt käes, kuid võib juhatada lõppeks ka oma isikliku harjumuse järgi, kuidas kord seda on hakatud tegema. Iialgi ei seisa aga juhatamise päämine mõte taktimõõdu viguri väljalöömises: sääraseid juhatajaid kutsutakse taktilööjateks ja neid võib palju paremini asendada mingi käimapandav mehhanism.

Edasi peab tõsiselt silmas pidama, et ei juhatataks koori järgi, vaid koor peab laulma juhataja järgi. Olen näinud õnnetut koorijuhti, kes lõi takti koori järgi, kusjuures laul kordkorralt ikka aeglasemaks ja lõpuks hoopis seisma jäi. Kui lauljad esimese korraga järele ei tule, siis juhtige nende tähelepanu enesele ja laulge veelkord, ikka niikaua, kuni t u l l a k s e järele — nii nagu juht seda tahab.

Taktilöömise juures peetagu silmas ka selle toimingu välist külge. Kuulajaisse ja mõnikord ka lauljaisse mõjub koomilisena, kui juhataja väikesearvulise koori ees vehib väga suurte žestidega, tuletades meelde tuuleveskit, või kui jälle juhataja liigutused on kas nurgelised, kohmakad, salapärased jne. Mõni juht lööb takti pääga kaasa, ilma et ise seda teaks, teine võtab majesteetliku poosi nagu mõni kuningas ja muud sellesarnast. Koorijuhil on väga tarvilik läbi harjutada oma repertuaar kodus peegli ees, teha liigutused kergeks ja painduvaks ning ilmaaegsed neist vältida. Tuleb eelistada väikesi, kuid kindlaid liigutusi, mitte suuri. Noorematele koorijuhtidele olgu teadmiseks, et tuleb lauljatele juhatamise ajal ikkagi silma vaadata, mitte häbeneda. Natuke jultumust peab igal juhil olema. Ka on soovitav sõnu ilma hääleta kaasa laulda, s. o. ainult suud liigutades, sest lauljad jälgivad juhi suud ja laulavad siis ühtlaselt. Ka koorijuhi miimika olgu valitud: ei maksa teha ei kurba ega ka väga vihast nägu, kui laul just hästi ei lähe; sest see võtab lauljailt sageli tuju ja laul läheb veel halvemini.

Kõiki neid nõudeid saab täiel määral maksma panna vaid siis, kui lauldakse ilma nootideta, s. o. kui laul on kooril pääs. Seda tuleb

nõuda iga laulu juures. Noodist laulmine ettekandel pole koorile kuigi suureks auks. Vaid pikemate helitööde juures, nagu oratooriumides jne. võib lasta nooti tarvitada; kuid ka siin ei tohi lauljad ninapidi nootides kinni olla. Juhil ei tohiks aga kunagi nooti ees olla, harilikkude á capella laulude juures kategooriliselt mitte. Kui mõni koorijuht katsub ennast vabandada, et tal laul pähe ei jää, siis on selle põhjuseks vaid laiskus.

On hää, kui harjutuse lõpul lauldakse mõnd õpitud laulu, mis hästi välja tuleb. See annab niihästi lauljatele kui ka koorijuhile teatud rahuldustunde, nii et järgmist harjutust juba oodatakse. On kahju, et meie koorilauljad, kuuludes enamasti enamarenenud isikute hulka, on seotud paljude ettevõtete ja ülesannetega ning omavad sellepärast vabandavaid põhjusi kooriharjutustelt puudumiseks. Kahtlemata on harjutustelt puudumine kooritöö edukust takistav, kuid tihti pole siin midagi parata. On koorijuhte, kes lauljaid ootavad, kuni viimased tulevadki, kuid pool tundi hiljem, mitte tahtes oodata „teisi". Hilistumiste puhul on aga koorijuhil öelda oma kindel sõna: alaku harjutus õigel ajal, kas või kolme lauljaga, küll siis ka hilinejad hakkavad „häbenema" ja õigel ajal harjutusele tulema. See on üldisele töömeeleolule väga tarvilik.

Tahaksin puudutada ka lauljatega käitumise küsimust. Siin tuleb arvestada muidugi koorijuhi individuaalsete omadustega, temperamendiga jne. Üldiselt tuleks aga soovitavaks pidada rahulikku, mitte ägedat, kuid kindlasõnalist käitumist. Ei maksa iialgi oma sõnu muuta, ka siis mitte, kui need ehk kogemata pole päris õiged olnud. Nõudke ikka üht ja sama — käituge järjekindlalt. Kui on kord öeldud, et forte, siis peab jäämagi forteks. Lauljatega tülitseda pole sobiv: aitab paarist tõsisest sõnastki. Samuti pole „kõnemeestel" soovitav pikki seletusi anda laulu kohta. Rohkem tegu ja tegelikku laulu õpetamist. Palju tõsist tööd ja ainult asjalikku rääkimist lühidate ning selgete sõnadega.

Kõige suurema õpetuse saame aga töös eneses, ja seda koorijuht p e a b tegema. Koori juhatada ainult kohustuse sunnil, oma seesmist isikut tööga mitte sidudes, on asjatu ajaraiskamine niihästi lauljail kui ka koorijuhil endal.

Kooriharjutuse ruum

Joh. Tamverk.

Üheks olulisemaks eelduseks hääde kooriharjutuste korraldamisel on nõuetele vastav harjutusruum. Et koori töö annaks maksimaalseid tulemusi, selleks peame teatavad nõuded püstitama ka nende ruumide kohta, kus koor teeb oma päätöö — harjutused. Sellepärast küsime: milline peab olema eeskujulik kooriharjutuse ruum?

Harjutussaaliks ei ole sobiv liiga suur ega avar ruum. Sest see annab tavalisesti ka suure kajavuse, mis takistab koorijuhil üksikute häälerühmade ja eksimuste täpset jälgimist. Harjutades laule liialt kõlavas saalis võib koori puhtus kannatada, kuna suure kajavuse tõttu jäävad tähelepanematuks ka vähemad vääratused intonatsioonis. Esineb koor, kes harjutusi pidanud liialt kõlavas ruumis, kord akustiliselt halvas saalis, siis ei saa ettekanne olla kaugeltki puhas. Sellepärast ärgu olgu harjutusruum liialt suur ning ülearu kõlarohke, kuid küllalt nii avar, et igale lauljale jatkuks vajalisel määral õhku ning istumiseks ruumi.

Teiseltpoolt ei või soovitavaks pidada ka liiga halva akustikaga saali, mis vajalise kõlavuse puudumisel lauljaid väsitab.

Vastavad koolihügieenilised eeskirjad näevad ette, et klassis peab olema õpilase kohta õhku vähemalt 4,2 kantmeetrit. Kui arvestada seda, et kooris on tegemist täiskasvanutega, kelle füsioloogilised nõuded on laste omadest suuremad, siis võiks eeskujulik harjutusruum sisaldada õhku iga laulja kohta 5—6 m^3. Seega peaks näiteks 40-liikmelise koori harjutusruum mahutama õhku vähemalt 200 m^3.

Valgustus harjutusruumis peab olema otstarbekohane ja küllaltki tugev, et kaasa mõjuda elava ning erksa töömeeleolu tõstmiseks ja võimaldada noote jälgida ka vanemail ning nõrga nägemisega lauljail.

Temperatuur harjutussaalis peab olema normaalne, s. o. 17—18° C sooja. Liialt-köetud ruum mõjub lauljaile väsitavalt ja langetab tähelepanu. Külm ja kütmata harjutusruum, kus lauljad on sunnitud viibima koguni üleriietes, mõjub halvavalt kooriliigete häältele ja töömeeleolule. Paljude häälerikete ja külmetuste põhjusta-

jaks ongi kütmata harjutusruumid. Sellepärast oldagu külmas ruumis ettevaatlik isegi ühekordsel laulmisel.

Eeskujulikus harjutusruumis peab olema ka klaver laulude õpetamiseks ning hääleharjutuste korraldamiseks. Klaveritüüpidest tuleks eelistada tiibklaverit, mis oma madala ehitusega ei takista juhi vaadet koorile ja lauljaile. Klaver asetatagu kooriharjutustel nii, et koorijuht omaks täieliku ülevaate kogu koorist ja võiks lauljaid vabalt jälgida. Teised muusikariistad on koorilaulu õpetamisel ebasobivamad kas oma paindumatuse, tämbri, ulatuse mittevastavuse või akordide mängimise võimaluse puudumise tõttu.

Samuti on vajaline, et harjutusruumis oleks ka noodijoonestikuga tahvel, mida tihtipääle tarvis on harjutuste ja näidete selgitamiseks, teoreetiliste küsimuste valgustamiseks jne.

Kui iga laulja jaoks on olemas ka tool või viimaste puudumisel koht vastaval seljatoega istepingil, siis on enam-vähem kõik tähtsamad eeldused olemas, et kooriharjutuste edukus ruumidest olenevalt oleks tagatud.

Koori distsipliinist

Eduard Oja.

Nagu igas töös, nii ka koorilaulus on distsipliin olulisemaks nõudeks, kui tahetakse saavutada häid tulemusi. Halva distsipliiniga koor ei jõua kuigi kaugele.

Koori distsipliini eest peab hoolitsema enne kõike koorijuht koos juhatusega, kuid ka iga üksik laulja.

Juba uute lauljate vastuvõtmisel peab silmas pidama mõningaid väga olulise tähtsusega nõudeid. Ei tohi võtta kandidaatideks lauljaid, kes ilmutavad nõrku eeldusi. Tõsi ju on, et nii mõnedki neist hiljem arenevad keskpärasteks lauljateks, kuid risk, mis seoses juhuga, kui kedagi lõpuks peab koorist eemale jätma, on liiga suur selleks, et tõsta koori arvu mõne liikme võrra. Koorist eemaldamine on inimesele igal juhul solvav ja intrigeerimised sel puhul on õige sagedased nähted. Leidub aga juba kooris tegelasi, kes püüavad luua intriige, siis katsutagu neist kohe vabaneda. Vastasel korral pole distsipliini loomine üldse mõeldav.

Harjutuste aja suhtes valitsegu kindel kord. Harjutusi ära jätta võib ainult tungivatel põhjustel; samuti pole soovitav harjutuse aegasid muuta. Harjutused alaku alati täpselt.

Hilinemised ja puudumised on kooris suurematèks distsipliini rikkumisteks. Iga hilineja segab tööd ning annab kohalolijaile võimaluse jutuajamise alustamiseks. Puudumine on veelgi tõsisem pahe, mille all kannatab puuduja ise kui ka kogu koor. Seepärast tuleb nende pahede vastu energiliselt võidelda ja järjekindlad hilinejad ja puudujad kas või koorist eemaldada.

Harjutusel peab valitsema täielik rahu ning kogu tähelepanu peab olema suunatud koorijuhi tegevusele ja seda isegi siis, kui koorijuht tegeleb üksikute häälerühmadega või koguni üksiku lauljaga. Olgu keelatud ka igasuguste vahemärkuste tegemine nii koorijuhile kui ka kaaslauljaile. On seda tõesti tarvis teha, siis tehtagu ükskõik millal, kuid mitte harjutuse ajal. Peab kõige eest hoiduma, mis lauljate tähelepanu kuidagi võiks tööst eemale viia. Selles suhtes peab ka koorijuht ettevaatlik olema. Liiga palju juttu ajada pole hää. Mõningad humoristlikud märkused meeleolu tõstmiseks võiksid ju olla, kuid need ei tohi kedagi solvata.

Koorijuht peab hoidma oma autoriteeti kõrgel. Pole soovitav neil tundidel, mis on määratud harjutusteks, laskuda lauljatega kodusesse vahekorda jutuajamise ja muuga. Samuti peab koorijuht suhtuma kõigisse lauljaisse ühtlase poolehoiuga. Korda peab nõutama kõigilt ühe ja sama mõõdupuuga, nii lauljailt kui ka juhatuseliikmeilt.

Distsipliini nõuded esinemiseks tehtagu varem selgeks. Olgu lauljatel teada, et ettekande ajal on jutuajamine, kõrvale, maha ja publikusse vahtimine kategooriliselt keelatud. Samuti olgu teada nõue riietuse suhtes, et poleks momendil enne esinemist asjata meeleolu rikkumist. Peetagu meeles, et ainus tähelepanu keskus esinemismomendil on koorijuht. Kõik, kellest on näha, et nad ei suuda esinemisel korrektselt käituda, näit. joobnud oleku või muude põhjuste tõttu, eemaldatagu kohe ja seda mitte ainult esinemistelt, vaid ka harjutustelt.

Juht peab olema kategooriline ja järjekindel. Nii kuidas juhataja oskab koorilt korda nõuda, nõnda veendub selles ka koor. Iseenesest mõistetav on, et koori juhatus omaltpoolt peab kõik tegema, et koorijuhti abistada distsipliini loomisel. Rikub aga juhatus ise distsipliini, keda koorijuhil juba raskem on korrale kutsuda, siis valitagu kiiremas korras uus juhatus. Ei tehta seda mitte, siis lahkugu koorijuht, sest distsipliinitul kooril pole mingit väärtust.

Hääleseade

Arno Niitof.

On rõõmustav näha, missugusel määral viimastel aastatel kooride juures on hakatud hääleseadele rõhku panema ja et selle vajaduses on veendumusele jõutud. Eestlased on lauluarmastaja rahvas ja kooride arv võrreldes rahva üldarvuga on väga suur. Kuid selleks, et need koorid kõik võiksid koosneda hääst häälematerjalist, peaks meil hääde loodushäälte protsent tohutult suur olema. Seda ei saa paraku ütelda. See protsent on küll üle keskmise, kuid mitte nii suur kui mitmete lõunapoolsete rahvaste juures. See tõsiasi oleneb mitmesuguseist põhjusist, mis soodustavad või ebasoodustavad inimhääle kujunemist.

Sisuliselt ei ole alati õige ütlus, et ühel o n häält, teisel e i o l e. Küsimus on rohkem funktsionaalne, s. t. üks oskab häält sünnitada paremini kui teine; olgu see oskus siis teadlik või instinktiivne. Selle oskuse väljakujunemine oleneb mitmesuguseist tegureist. Kui Itaalias on nii suurel arvul loodushääli, siis pole see juhuslik nähe ega ainult selle rahva erilise lauluande küsimus. Pääle suurepärase kliima, mis sääl hoiab ja kaitseb hingamis- ning hääleorganeid haiguste eest, võime mainida ka rea teisi tegureid, mis hõlbustavad selle rahva hääleorganite soodsat kujunemist. Need on: temperament, kõnekeel ja itaallase füüsiline tüüp. T e m p e r a m e n t n e itaallane kõneleb kõlavalt ja palju, mille tõttu hääleorganite lihaksed arenevad hästi. Itaalia k e e l on väga rikas vokaalidelt ja kõlalt hele; seetõttu kujuneb juba kõne kaudu õige keelehoid ning instinktiivne hääle õige resoneerimine. Kõne elavuse ja painduvuse tõttu kujunevad elavaks ning kergeks ka lõua ja huulte liigutused. On ju õppinud lauljatel keele, huulte ja lõua liigutused elavad, kuna kõri püsib võrdlemisi paigal. Oskamatute lauljate juures ilmneb aga vastupidine nähe: kõri teeb palju liigutusi, kuna keel, huuled ja lõug liiguvad üsna vähe. Itaallastele loodus ise annab kaasa instinktiivse oskuse hääleorganite olulisemate liigutuste sooritamiseks õigel kujul. Ka itaallase f ü ü s i l i n e t ü ü p on lauljale soodus; nimelt lühikesevõitu keha, tugev rind, lühike tugev kael ja ümarusse kalduv näovorm, mis eeldab hääd resonantsi võimalust näoõõnsustes.

Tõin tüübilisema lauljasrahva esindajana itaallase, kellele üsna lähedased on hispaanlased, rumeenlased, lõuna-prantslased, lõuna-

slaavlased ja vähemal määral ka ungarlased. Kui võrdleme nendega põhja-sakslasi, inglasi jne., siis näeme, kui imevähe leidub viimaste juures loodushääli. Selle nähte põhjuseks on inglaste ja põhja-sakslaste äärmiselt loomuvastane, antifüsioloogiline kõnekeel oma ch-dega, kurgu-r-idega, alaliselt kõril hoitud keeleasendiga jne. Et kliima üksi pole määrava mõjuga, näeme võrdlusest venelastega, kelle keskelt karedast kliimast hoolimata on võrsunud palju loodushääli seetõttu, et on olemas teised arenemise eeltingimused.

Meil, eestlastel ei ole nii häid looduslikke eeltingimusi nagu itaallastel; ometi on nad kaugelt paremad kui sakslastel või inglastel. Meie keel võib kiidelda vokaalide rohkuse ja kõlavusega, kuid paraku sünnitatakse osa vokaale lamedalt. Temperamendilt on meie rahvas hulga flegmaatsem itaallasest, ja kliimat tuleb meil hoopis halvaks pidada. Seepärast on eestlastel hääde loodushäälte protsent sedavõrd väike, et ainult meie suuremad linnad suudaksid hoolsa organiseerimisega kujundada ühe või kaks koori valitud häältest, kes ilma hääleseade abita meie oludes kõlaliselt rahuldavad oleksid, mitte aga täiesti laitmatud.

Meil on aga koore igas linnas terve hulk. Kui nad tahavad vähegi nõudliku kuulajaskonna ees kontsertida, siis on neile kõigile hääleseade tingimata tarvilik, ning rahvusvaheliselt kõrgele tasemele suudab meie koorilaul tõusta vaid põhjaliku hääleseade abil. Sest kui lauljad teatud kooris omandavad hääleseadega hääleorgani üksikosade teadliku valitsemise, õige hingamise ja artikulatsiooni, siis paraneb kooslaulu muusikaline ja kõlaline puhtus ning kaovad säärased pahed, nagu lamedad kõlad, mis iial omavahel kokku ei sula, kaovad karedused pianos, sunnitud ja sellejuures jõuetu forte, intervallide ebatäpne tabamine, sõnade ebaselgus jne.

Hingelise ja intellektuaalse kasvatuse kõrval arendab õige laulu-organi tarvitamine ka üldist tervist ning on seega tervishoidlik sport.

Kui me eeltoodud arutlustest lähtudes katsume piiritleda hääleseade mõistet ja ülesandeid, siis ütleksime nii: hääleseade on hääleorgani võimete maksimaalne väljakujundamine looduse poolt ettemääratud füsioloogiliste seaduste kohaselt. Ta on põhjapanev osa laulukoolist, mis rea teiste võimete väljakujundamisega moodustab kunstipärase laulu.

Käesoleva kirjutise eesmärgiks on anda vaid kõige põhjapanevamaid ja üldiselt olulisemaid teadmusi hääleseadest ning laulufüsio-

loogiast. Seejuures peame teadlikud olema selles, et raamatu kaudu on hääleseade teostatav vaid õige vähesel määral: töö ise nõuab kindlasti õpetajat, juhatajat või vähemalt õiget kontrolli. Sest häälesünnitamine on liialt komplitseeritud toiming; samuti kui esineb väga mitmesuguseid häälevigasid, mida parandada võib vaid vilunud õpetaja. Koori hääleseade juures eriti on ju suureks raskuseks see, et siin pole tegemist alati valitud häältega, mis vastaksid kutsehuviliste lauluõpilaste häälelistele võimetele ja omadustele.

Iga laulja, eriti ka tõsiselt laulusse suhtuv koorilaulja peab tuttav olema hääleorganite anatoomia ja füsioloogia olulisema osaga. Sellepärast vaatleme allpool hääleorganeid ja nende ülesandeid, s. o. seda, kuidas nad häälesünnitamisel tegevusse astuvad.

Häälesünnitamisest võtavad osa

1. hingamisorganid — kopsud ühes bronhide ja hingekõriga,
2. kõri — tegelik häälesünnitaja ja
3. resonaatorid — õõnsused all- ning ülalpool kõri.

1. H i n g a m i s o r g a n i d j a h i n g a m i n e. Laulja hingamistüübi määravad nõuded, mis laulmine hingamisele esitab. Need nõuded on järgmised: a) sisse hingata kiirelt ja sügavalt, b) sisse hingata võimalikult vähese jõukulutusega, d) välja hingata ühtlaselt ja aeglaselt, nii et väljahingamine allub täielikult meie tahtele ja e) hingamine ei tohi väliselt liialt märgatav olla.

Ruumi ja aja säästmiseks mööd ume kõigist hingamise väärtüüpidest ja asume kirjeldama hingamistüüpi, mis vastab eelloetletud nõuetele kõige paremini. See on a l a m r o i d e l i s - d i a f r a g m a l i n e hingamine. Selle hingamistüübi paremused on tänapäeval vastuvaidlematult tõestatud. Alamroidelis-diafragmalise hingamise juures töötavad päämiselt diafragma ja alumised roided. Sisse hingates rinnakorv paisub rohkem oma alumises osas, kuna ülemised roided ja õlad jäävad liikumatuks. Ülalloetletud nõudeid see hingamisviis rahuldab järgmiselt:

a) sisse hingata kiirelt ja sügavalt võimaldab see asjaolu, et kops on alumises osas laiem ning et 11. ja 12. paar roideid on lahtised; pääle selle on kopsu allosas kopsumullikeste arv suurem, kuna ülalpool bronhid ja veresooned endale ruumi nõuavad. Sellepärast suu-

dab kops endasse rohkem õhku võtta siis, kui ta paisub oma alumises osas;

b) sisse hingata võimalikult vähese jõukulutusega võimaldab see hingamisviis sellepärast, et diafragma vajub kergelt alla ning alumised roided lähevad oma lahtisuse tõttu kergesti laiali; samuti on kopsu alumine osa bronhide puudumise ja veresoonte vähesuse tõttu elastsem paisumiseks;

d) väljahingamiseks on diafragma elastne organ, mis ei hakka pärast allavajumist kohe õhku tagasi suruma, nagu teeb seda roiete raskus, vaid surub meie tahte kohaselt;

e) väliselt pole see hingamine liialt märgatav, kuna pole rinna üles-alla õõtsumist, vaid rind püsib rahulikult, laulmisel ainult vähe ülestõstetuna.

Vaatleme nüüd üksikasjalikumalt, kuidas sisse- ja väljahingamine tegelikult teostub.

Sisse hingates paisub rinnakorvi alumine osa ühes alumiste roietega. Paisumine ulatub selgrooni, ja kuna diafragma vajutab siseelunditele, siis paisub ka kõhu ülemine osa. Selle järele kerkivad keskmised ja vähe ka ülemised roided, nii et rind on enam-vähem kõrgel, kuid õlad jäävad rahulikuks. Kui sissehingamine on toimunud, jääb rind püsima samasse asendisse, nagu ta oli sissehingamise lõpul.

Välja hingates kõhu paisunud osa ühes rinnaaluse piirkonnaga kahaneb, kuid rinnakorv jääb ikka liikumatuks. Viimane asjaolu on väga tähtis; sest kui välja hingates rinnakorv ei vaju, peab diafragma kopsudest õhku välja suruma. Diafragmal ei ole aga seda päälerõhuvat iseloomu nagu rinnakorvil ja seepärast toimub õhu andmine laulja oma tahte järgi — ühtlaselt ja ökonoomselt.

Hingamise probleem on laulule nii tähtis, et osa lauluõpetajaid on omistanud hingamisele poole kogu lauluõpetusest. See on ehk väike liialdus; kuid mõnd laulutehnilist võtet, nagu fileerimine, staccato, tooni pidevus jne., ei saagi ülarinna hingamise juures välja töötada.

Kas hingata läbi nina või suu? Siin tuleb vahet teha tavalise ja laulu ajal hingamise vahel. Kuna nina kaudu hingamine on vastuvaidlematult hügieenilisem, siis püüdku igaüks tavaliseks hingamiseks kasutada nina-teed, eriti just talvel ja ebapuhtas õhus. Laulu juures on aga olukord teistsugune. Iga tegelik laulja teab, et ainult

ninahingamisega kiireid fraase ei saa laulda. Neil juhtudel peame kasutama hingamiseks korraga suud ja nina. Sissehingamiseks nina kaudu pole vaja suud kinni panna — mis segavalt mõjub — vaid aitab sellest, kui keelepära ja kurgupurje (pehme suulae) ühendame (n abil sõnadest hing, vang jne.).

2. K õ r i. Nüüd vaatame edasi, missugused organid järgmistena häälesünnitamisel tegevusse astuvad. Väljahingatav õhk läheb kopsust bronhe ja hingekõri mööda üles ning kohtab siis kõris häälepaelu. Kõri nimetame igapäevases kõnes kõrisõlmeks, Aadama õunaks jne. Ta koosneb ehituselt kõhredest, lihastest ning häälepaeltest. Kuna kõri detailne kirjeldus leidub igas vastava ala õpperaamatus, siis tahaksin tähelepanu juhtida vaid mõnele f u n k t s i o n a a l s e l e küsimusele, mida ka häälefüsioloogia õpperaamatuis igakord pole käsitletud; eriti tahaksin puudutada mõningaid liigutusi, mis on alluvad meie tahtele, on nähtavad ja ka kontrollitavad.

K õ r i l i i k u m i s e k ü s i m u s on laulus põhilise tähtsusega, igasuguse edu algus ja põhi. Nimelt peab laulmise juures kõri seisma allpool seda asendit, mis temal on tavalises tegevusetuse seisundis. Kel loodus selle asendi ka laulu juures on säilitanud, selle häälel on jõudu ning kandvust, ja kui siia lisandub veel meeldiv tämbr ning toonijuhtimise instinkt, siis on meil tegemist juba looduslauljaga. Sellane hääl võib kohmakas olla, paindumata jne., kuid tal on suurust, ümarust ja kandvust. Enamik inimesi ei oska aga seesugust kõri asendit hoida. Lõua- ning kaelalihaseid kangestades tõmmatakse sageli kõri kramplikult üles, mille tulemuseks on kõhetu ja inetu kõrvalvärvinguga, lame ja kriiskav ning vähese ulatusega hääl.

Kõri liigse üleskerkimise vältimiseks katsutagu harjutada lõua vabamat liikumist, jälgides et lõug alla langedes end liialt ette ei sirutaks, vaid pigemini enda poole ja alla hoiaks. Kõri allaviimiseks on hädaohutuim võte sügav sissehingamine.

3. R e s o n a a t o r i d. Viimaks vaatleme seda, mis sünnib edasi, kui hääl on juba tekitatud. Häälelained vajavad vabaks resonantsõõnsustesse pääsmiseks eeskätt soodsat keelehoidu. Sellepärast ei tohi keelemass end taha kõri pääle tõmmata, vaid peab vabalt hammaste juures püsima, kusjuures keeleots oleks natuke suupõhja poole libistatud. Ekslik on nõuanne suruda keel lamedaks, sest keelepära lükkab end just siis alati kõrile. Pigemini olgu keel kalduv kas vähemale või suuremale kumerusele, nii nagu see kellelegi individuaalselt omane on. Ärgu surutagu i ja e juures keelt liialt ette, sest

siis muutuvad need häälikud lõikavuseni teravaks; teiseltpoolt ärgu u juures keelt liialt taha tõmmatagu, sest siis muutub u hoopis kõlatuks.

Kui keele tegevus sedasi enam-vähem on silmas peetud, siis võib hääle resoneerimist juhtima hakata.

Resonaatorite all mõistame õõnsusi all- ning ülalpool kõri. All-pool asuvad bronhid, kopsuõõnsused ja hingekõri. Need resonaatorid töötavad automaatselt; sellepärast on asjatu ja kahjulik liigse rinnaresonantsi püüdmine, nii nagu seda teevad kõige sagedamini bassid ja aldid, surudes kõri sügavate toonide juures ülemäära alla. Sedasi sünnitatud toonidel pole kandvust.

Ülalpool kõri on eeskätt kurk, suukoobas ning ninakurk ühes näoluustikus asuvate kiilluu-koobastega. Olenedes keele tegevusest jääb suuresonants väheseks, kui keel end kõri poole tõmbab; sest siis põrkuvad häälelained suulae tagapoolsema osa vastu. Häälekõla on sel juhul tume, kinnine ja tuhm. Suuresonants on aga rikkalik, kui keel end vabalt hammaste juures hoiab. Ninakurk ja näoõõnsusi pole aga nii kerge resoneerima panna. Ninaresonantsi määrab kurgupurje asend. Ilma õpetaja kontrollita ei saa siin iseseisvalt iialgi kätte seda, mis täpselt vaja. Kartes inetut ninakõla ei juleta ninaresonantsi mõnikord hoopiski kasutada või kasutatakse tihtipääle jälle halvasti kontrolliva kõrva tõttu liialdatult ja vääralt. Halb ninakõla tekib siis, kui ühes resoneerimisega ka õhk väljub nina kaudu. Kuid nina peab olema ainult resonaator, mitte aga õhu väljumise tee laulmisel.

Lihtsaim nõuanne ninakõla kontrollimiseks on järgmine: ninasõõrmed käega kinni pigistada ja laulda julge ninaresonantsiga; kui nüüd häälekõla niihästi kinnipigistatud kui ka lahtise ninaga lauldes samaks jääb, siis on suu- ja ninaresonants tasakaalus ega pole inetut ninakõla.

Resonaatorid on tegevuses vahelduva ülekaaluga: sügavate toonide juures resoneerivad rohkem rinnaõõnsused, keskmiste juures suukoobas ja kõrgete juures näokoopad. See ühe või teise resonantsi ülekaalu vaheldumine ongi üks „registrite" teooria aluseid. On ju registrite teooriaid püstitatud veel häälepaelte kuju muutumise järgi mitmesuguse toonikõrguse juures, kõri liikumise järgi jne. Laulupedagoogikas on registri mõiste pääliskaudselt kasutamine pigemini kahjuks kui kasuks, kuna ta nõuab põhjalikku käsitlemist ja asjatundmist.

Vigadest laulmisel

Peatume lühidalt mõningate tavalisemate vigade juures, mis eriti kooslaulule tihtipääle suureks paheks on. Neist vigadest kõige tuntum on vajumine.

V a j u m i s e põhjusi on mitu. Kui laseme igal koorilauljal laulda heliredeli ülalt alla, siis märkame, et on lauljaid, kes näit. poole tooni asemel ebapuhtalt laulavad rohkem, nii umbes $^2/_3$ tooni. Heliredelit lõpetades oleme sellega madalamal õigest helikõrgusest. Heliredelis või ka mõnes muus langevas meloodias võib kohata noote, mida osa lauljaid alati madalamalt laulab. Paljud suruvad lauldes madalatel toonidel kõri ning lõua liiga alla, ja sellegi tulemuseks on vajumine. Edasi võib tähele panna, et leidub lauljaid, kes heliredeli iga järgneva madalama tooni laulavad j ä r s u langemisega, nagu nõksuga, langetades helikõrguse õigest toonist allapoole ja õiendades seda tooni siis ruttu ülespoole tagasi, kuid mitte täpse kõrguseni, mispärast ka siin heliredeli laulmisel võime konstateerida vajumist.

Teiseltpoolt: kui laseme laulda oktaavi ulatuses tõusvat arpeggiot, siis on huvitav tähele panna, et suur osa koorilauljaid laulavad mõnd intervalli madalamalt, mis jällegi on üldise vajumise põhjuseks.

Ülalloetletud vajumise põhjused on a l a l i s t laadi ja olenevad laulja laulutehnilistest võimetest. Need alalise vajumise põhjused on individuaalse hääleseadega kõrvaldatavad. A j u t i s t vajumist põhjustavad häälehaigused ja hääleväsimus, samuti ka üldine kehaline või vaimline ülepingutus.

Teine tuntum viga on tooni v e d a m i n e. See ilmneb eriti siis, kui on vaja võtta mingit kõrgemat tooni, mille otsese tabamise asemel alatakse tooni tertsi kuni oktaavi võrra madalamalt ja veetakse siis hääl õigele kõrgusele. Selle vea põhjus ei peitu ainult lohakuses. Lohakuse korral on ta parandamine piinlikuma tähelepanuga lihtne. Tõsisem töö tuleb aga selle veaga siis, kui ta põhjus on tiheda kontakti puudumises aju ja häälelihaste vahel. Sest täpseks tooni tabamiseks on tarvis, et meie seda tooni enne ettekujutuses kuuleme, kusjuures siis häälepaelad vastavalt aju käsule pingule tõmbuvad ja õhu survel tooni sünnitavad. Kuid igaühel ei oska häälelihased aju käsule reageerida ning otsekohe pingule tõmbuda, vaid alustavad tooni lõdvas seisundis ja hakkavad alles siis pingule tõmbuma.

Selle vea kõrvaldamiseks harjutatagu alumistel ja keskmistel toonidel täpset algust pianos; pärast aga häält paisutades. Ka võib ajutiselt tarvitada „kõrilööki" (coup de glotte), mis seisab selles, et häälepaelad enne üksteise vastu surutakse ja siis kerge tõukega lahti lastakse. Muuseas hääldavad selle võttega k-d need inimesed, kes seda kaashäälikut õieti hääldada ei oska.

Hääle hügieen

Kõik suuremad hädad tulevad lauljal külmetusest. Külmetuse kaitseks aga ei pea end sallidesse mässima, vaid karastama. Kui igal hommikul jalgu külmas vees pestakse ja kaela ning rinna piirkondagi märja rätikuga hõõrutakse, siis ei olda külmale nii vastuvõtlik. Siia juurde kuulub ka jaheda veega kuristamine, kui kurk terve on. Enne esinemist hoidugu lauljad suitsuses ruumis viibimast, eriti kui ruum külm on. See nõue on maksev isegi suitsetajate kohta. Samuti on soovitav enne laulmist rääkida vähe ja ettevaatlikult. Igasuguste alkoholiste jookide tarvitamine enne esinemist hääle „soojendamise" otstarbel on täiesti hukkamõistetav. See mõjub mälule, koorijuhi tähelepanelikule jälgimisele ja ka häälele. Pigemini joodagu sooja teed. Ülimaks abinõuks hääle tervise säilitamisel on hääle õige kasutamine laulmisel ja ka kõnelemisel. Sest raskelt ja pingutusega lauldes sünnib liigne veretõus hääleorganitesse, mille järele nad kõigile mõjutustele ning pisemalegi külmetusele väga vastuvõtlikud on.

Laulmine kooris häälemurdumise ajal on kahjulik. See ei jäta alati küll orgaanilisi rikkeid, kuid seda enam funktsionaalseid. Kuipalju kõripigistusi on säält alguse saanud!

Kuidas hääleseadet teostada!

Suuremates linnades teevad seda vastavad spetsialistid-lauluõpetajad. Kindlate tulemuste saavutamiseks olgu hääleseade individuaalne; kuid et ainelisest küljest vist ükski koor ei suuda oma liigetele ühekaupa laulutunde korraldada, siis töötatagu rühmades, kus oleks igaühes umbes 4—8 lauljat. Ka sel juhul tuleks hääleseadjal võimalikult rohkesti tegeleda iga lauljaga üksikult.

Raskem on küsimus maakooridega. Mõni lühiajaline kursus

on siin ainsaks hääleseade võimaluseks, millest aitab ainult väga jämedate vigade kõrvaldamiseks, mitte aga peentööks. Tähtsam oleks sel juhul koorijuhil endal põhjalikumaid teadmusi ja oskusi omandada hääleseadest. Kuna aga kaugelt suuremal osal koorijuhtidest on võimata küllalt kaua niisuguseid õpinguid sooritada, siis arendatagu end tublisti ka vastava literatuuri lugemisega. Muidugi on väga kasulik, kui koorijuht ise oleks suuteline hästi või vähemalt õige häälesünnitusega laulma.

Häälerühma määramisest

Laulja määramine häälerühma peab sündima päämiselt hääleulatuse järgi ning alles teises järjekorras tämbrit ja tessituuri arvesse võttes. Kui hääl teatud häälerühmale vastavas ulatuses vabalt liigub ja tämbr sobiv on, siis võib laulja ilma pikema kaalumiseta sellesse häälerühma ka määrata. Hoopis keerulisem on aga lugu sel puhul, kui tämbr vastab teatud häälerühmale, näit. tenorile või bassile, kuid hääleulatus mitte. Siis võib rühmitamisega kergesti eksida. Peab teadma, et iga hääl, olgu või madalaim bass, muutub kõhetuks ja tenoraalseks, kui ta kõrile on pigistatud. Samuti muutub hääl kõlalt — tämbrilt madalamaks, kui kõri liialt alla surutakse. Eksitusi tuleb vähem ehtsate basside ja tenoritega, rohkem aga baritonidega, kes pigistavad, ja madalate tenoritega, kes püüavad baritoni kõla anda. Nii leidub segakoori tenori ja meeskoori teise tenori rühmas sageli vähem või suurem osa rängalt pingutavaid baritone. Laulmine on siin otse enesepiinamine.

Ei ole otstarbekohane, kui koorijuht üksinda lauljaid koori vastu võttes neid häälerühmadesse määrab. Sest koorijuht arvestab tihtipääle eeskätt just seda, missugusesse häälerühma lauljaid hädasti tarvis on ja katsub siis, kas uus kandidaat kuidagi s e l l e s s e rühma ei sobiks. Rühmitamisel otsustagu koorijuht üksinda vaid siis, kui hääle iseloom ilmsesti teatud häälerühmale vastab. Kui aga tämbr ja ulatus üksteisele vastu räägivad, või muidu midagi kahtlast on, mingu kandidaat mõne tuntud laulupedagoogi juurde hääle põhjalikule läbikatsumisele. Neis koorides, kus hääleseadja olemas, on küsimuse lahendamine lihtsam.

Üldised juhtnöörid häälerühma määramisel on järgmised. Meeskooris võivad esimest tenorit laulda need, kelle hääleulatus on

ligikaudselt do kuni do^{2} ja vastav kõrge hääletämbr. Teist tenorit laulavad hääled, kellel ülemised toonid enam nii vabad pole. Esimest bassi laulavad baritonaalse kõlaga hääled, kelle ulatus on ligikaudselt Sol kuni fa^{1} ja teist bassi hääled, kellel on madalaim ulatus ning madal hääletämbr.

Segakooris on meesrühmade nõuded vähe pehmemad. Siin pole piiri esimese ja teise tenori vahele alati vaja tõmmata; samuti kui baritonid ja bassid enamasti ühes ja samas häälerühmas laulavad. Naishäältega tuleb aga olla ettevaatlikum. Eriti olgu esimese soprani rühmas lauljad, kel tõepoolest kõrge ja puhtakõlaline hääl on. Siin peab silmas pidama ka laulja vanadust; sest vanemas eas tekib peaaegu kõigil tavalistel häältel halb kõrvalkõla ja hääl muutub kahisevaks ning kaledaks. Esimene sopran segakooris ja esimene tenor meeskooris on aga viisikandjad hääled ja peavad suutma tooni iluga mõjuda. Teised häälerühmad annavad kooris päämiselt harmoonilist tagapõhja ja sellepärast on nendes vanaduse küsimus vähem terav. Esimeses tenoris ja esimeses sopranis kostab välja nende erilise kõrguse tõttu igasugune krobedus ja ebakõla ning hävitab kogu koori ilusa tämbri.

Soprani hääleulatus on ligikaudselt do^{1} kuni do^{3} ja altide oma ligikaudselt fa kuni fa^{2}.

Laulutehnilistest võtetest

Koorilaul ei nõua kõiki soololaulule omaseid hääletehnilisi võtteid, kuid mõningad neist on siiski ka koorilaulule väga tähtsad; eriti legaato, stakaato ja falsett.

L e g a a t o all mõistame sellist toonide sidumist üksteisega, et hääl ei libise ühelt toonilt teisele järsult, vaid nii, et mööda minnes oleks puudutatud ka kõik vahepäälsed toonid. Aeglane legaato on g l i s s a n d o. Kooris on raske teha legaatot intervallidel, mis kvindist suuremad. Hää legaato on siis vaevalt saavutatav: ta ei tule nimelt ühtlane, kuna üks laulja langeb toonilt toonile järsemini kui teine. Glissandot teha kooris on veelgi raskem; ta kipub kõlama segaselt. Siiski on hää lauljasmaterjali puhul nii üks kui teine võimalik.

S t a k a a t o on lühike ning järsult katkestatud toon. Rinna ülalosa hingamise juures on seda võimatu teha. Ei aita ka üksi diafragmalisest sissehingamisest ning tavalisest väljahingamisest, vaid tarvis on

diafragma piirkond ühes kõhu ülemise osaga kergelt pingul hoida, et saavutada toonide puhast ning järsku katkestamist.

Falsett on isesugune häälepaelte funktsioon meeshäälte juures. Falseti puhul ei vibreeri häälepaelad oma terves ulatuses vaid ainult ühe osaga. Falsetis on hääl õrna peene tooniga suuteline tõusma väga kõrgele; sellepärast on ta eriti meeskoori esimeses tenoris palju tarvitatav. Sest paljudes meeskoorilauludes on esimese tenori osa kirjutatud niivõrd kõrgele, et seda koolitatudki lauljad täishäälega ei suudaks laulda. Säärastel juhtudel aitab falsett kergesti raskustest üle. Siinkohal peitub aga ühtlasi hädaoht: kõvendatud falsett, millega tahetakse täishäält asendada, on häälele ruineeriv. Sellepärast hoidutagu falseti pingutamise eest.

Vibraato ja treemolo

Vibraato on hääle võnkumine üles- ja allapoole seda tooni, mida parajasti lauldakse. Treemolo samuti. Esimene on aga hääle juures suureks väärtuseks, teine — viga. Et vibraato väärtuslik oleks, peab ta omama ühtlase lainetuse, ei mitte liiga kiirete ega aeglaste, s. o. liiga laiade võngetega.

Treemolo tekib siis, kui häälepilu rahutuks muutub, s.t. kui häälepaelad tooni sünnitades ei püsi enam paigal, vaid hakkavad vaheldumisi kinni ja lahti lööma, tooni ebasobivalt katkestades. Ebaõigelt nimetatakse vahel ka laia ja isegi kiirevõnkelist vibraatot treemoloks. Treemolo kõrvaldamiseks tuleb mõnda aega laulda vajalikust suurema õhukaotusega, mis ei lase häälepaelu lüüa üksteise vastu. Treemolo tekib ka liiga tugeva häälepaelte sulgemise tõttu.

Häälesünnitamise vigu

Lamedus on resonantsi viga ja ilmneb siis, kui suuresonants kipub esikohale. Kõige ebaesteetilisemalt mõjub ta kõrgetel toonidel, mil õhk just näoõõnsustes — maskis maksimaalselt peab kaasa vibreerima. Lameduse vältimiseks on kõige olulisem kõri vaba ja madala seisu säilitamine.

Ninakõlast olen juba eespool hääle resoneerimise küsimust puudutades rääkinud. Lisan siia vaid märkuse, et on patoloogilisi nähteid, mil ninakõla hääleseadega ei ole parandatav. Sellaseid põhjusi on kolm: 1. kurgupurje halvatus, 2. loomupäraselt

liiga lühike kurgupuri, mis ei tõuse ja 3. kasvajad ninakurgus. Esimesel kahel juhul on viga parandamatu, viimasel juhul aga operatsiooniga siiski kõrvaldatav.

K õ r i p i g i s t u s. Lisaks varemkirjeldatud kõri liikumisest tingitud pigistusele tahan siinkohal tähelepanu juhtida ühele harvem esinevale pigistusele, missugune tehakse h ä ä l e p a e l t e g a. Selle põhjuseks on liiga tugev väljahingamine. Liigset õhku asjatult mitte läbi lasta tahtes pigistavad häälepaelad end liialt kõvasti üksteise vastu ja nii tekib kas terav, lõikav või kugistatud hääl. Seda viga parandab ainult õige hingamine ühes püüdega tooni pehmelt võtta.

O r g a a n i l i s i v i g u. Kes tahab oma häält arendama hakata, peab kõrvaldama olulised orgaanilised vead, kui need on olemas. Säärasteks vigadeks osutuvad polüübid, ninakoopa kitsused, haiglaselt suured kahepoolsed, mis tekitavad alatist katarri jne. Need vead ei jäta kunagi mõjustamata häälepaelte seisukorda ja põhjustavad nendel alalist punetust.

Lõppsõna

Olen käesolevas lühikeses ülevaates käsitlenud vaid hääleseade olulisemaid küsimusi, sest piiratud ruum ei luba laskuda aine kõigisse detailidesse. Kahjuks on laul üks niisuguseid väheseid alasid, mille kohta ilmunud literatuur on ebatäiuslik ning laialipillatud. Üks küsimus on ühes, teine teises teoses hästi käsitletud. Peab seepärast lugema võimalikult mitmeid autoreid, ja just kahelt alalt — laulupedagoogiliselt ja arstiteaduslikult. Sest sel teel kujunevad laulutehnilised oskused teadlikuks ning tehnika vääramatuks.

Nende ridade päämiseks ülesandeks on tähelepanu juhtida hääleseade tähtsusele koorides, näidata sagedamini esinevaid vigu ja anda tõuget analüüsivale vaatlemisele igasuguste nähete põhjuste leidmiseks. Kui mõne laulja juures mingi viga eriti silma torkab, siis katsutagu täpse jälgimisega vea põhjust taibata ja hääl juhul ka sobivat nõu leida.

Laul on sellaseid kunste, kus ettekande momendil pole võimalik enam midagi parandada või uuesti teha. Selles peitub laulukunsti raskus, kuid ühtlasi ka võlu. Ialgi ei sarnane üks ettekanne teisele täpselt; iga ettekanne on ainulaadne ja ainukordne. Seepärast peab ta olema maksimaalselt hää. Armastagem seda suurt kunsti.

Hääldamine

Richard Ritsing.

Laul on kahe kunsti — m u u s i k a ja p o e e s i a ühendus.

Kuigi laulu väärtust hinnatakse rohkem muusika kui tema juurde kuuluva teksti järgi, ei tohi viimasesse suhtuda siiski kui ainult helitekitamise abinõusse, millega kuuldavale tuuakse muusikalisi väljendeid, vaid kui hingestav-sisustavasse tegurisse nii komponeerimisel kui ka interpreteerimisel ehk tõlgitsemisel. Selle kahe kunstiala ühenduses valitsegu üksteist täiendav tasakaalu ja terviklikkuse nõue. Seepärast tuleb kunstiküpse ja ilmeka laulmise taotlemisel pääle puhtmuusikalise külje arendamise osutada intensiivset tähelepanu ka artikuleerimisele ehk hääldamisele. Mida selgemalt, kostvamalt, arusaadavamalt ja suurema foneetika- ning ilunõuete kohase täpsusega hääldatakse laulu teksti, seda enam tõuseb laulu väärikus ja hingelisus.

Nii hääldamise arendamisel ja täpsustamisel kui ka häälekultuurilises töös omab erilise tähtsuse kvalitatiivne kuulmine, mis hästi eraldab igasuguseid kõlanüansse ja määrab õige suuna nii hääle kujundamisel kui ka sõnade artikuleerimisel. Kui ligemalt vaatleme kõlatämbri tohutul arvul esinevaid omadusi ja isikupäraseid jooni, samuti kõiki võimalikke hääletarvitamise ja artikuleerimise vigu, siis näeme, et kvalitatiivse kuulmise ülesanne on üsna raske ja keerukas, eeldades hoolsat õpingut, suurt praktikat ja looduselt antud annet.

Nii võime kinnitada, et koorijuht pääle relatiiv-kvantitatiivse kuulmise, mis eraldab ning määrab helide kõrgussuhteid ja tugevusastmeid, peab omama ka kvalitatiivse kuulmise, sest teisiti pole mõeldav koori kõlalise külje, s. t. hääletarvitamise ja artikuleerimise nõudekohane ühtlustamine ning arendamine.

Nii kõnelemine kui ka laulmine on inimese häälduSorganite koostöö tulemus, mis on kuuldeliselt tajutav hääle kaudu. Kuigi laulmisel on hääldamine ekspressiivsem kui kõnelemisel, jäävad artikulatsiooni põhinõuded üldiselt siiski samaks.

Kõneldava ja lauldava keelendi artikulatsiooni algühikuteks on häälikud. Häälikute tekitamine toimub kopsudest tuleva õhuvoolu takistamise teel. Kui õhuvoolu takistus sünnib ainult häälepilus

häälepaelte (häälehuulte) vibreerides, siis tekivad vokaalid ehk täishäälikud —

a, e, i, o, u, õ, ä, ö ja *ü*.

Kui õhuvoolu takistus toimub häälepilus häälepaelte vibreerides ja ühtlasi ka suukoopas huulte, hammaste või keele teataval puudutusel, siis tekivad helilised konsonandid ehk helilised kaashäälikud —

j, l, m, n, r ja *v*.

Kui aga õhuvoolu takistus toimub häälepaelte vibreerimata kas häälepilus, kurgus, suukoopas või huultes, siis tekivad helitud konsonandid —

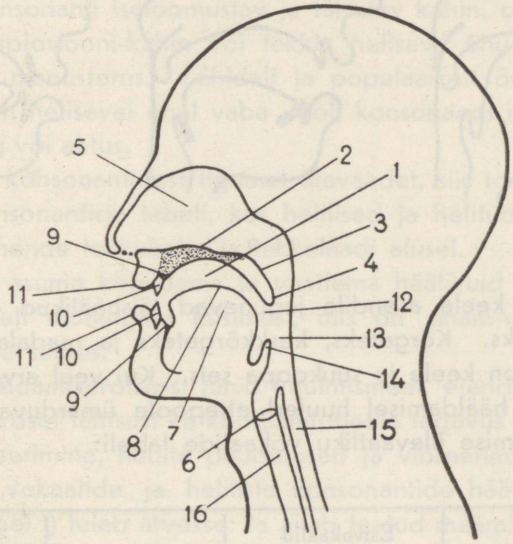
p(b), t(d), k(g), s ja *h*.

Eelöeldust näeme, et häälikud kopsudest tuleva õhuvoolu takistuse iseloomust olenevalt jagunevad kolme suurde rühma, mis üksteisest erinevad avarusastme (I ja II rühm) või helilisuse ja helituse (II ja III rühm) poolest. Laulmisel osutuvad kõige soodsamaks esimese rühma häälikud oma avaruse ja kõlatäiuse tõttu. Ka teise rühma häälikud, mis suukoopas toimuva lisatakistuse pärast kõlavad küll kitsamalt, surutumalt ja kinnisemalt, võimaldavad laulus oma helilisuse tõttu siiski katkestamatut ja voolavat artikulatsiooni. Ebamugavamaks ja ebasoodsamaks (eriti laulmisel) osutuvad aga kolmanda rühma häälikud, milliseid nende helituse tõttu ei ole võimalik esile tuua häälduspoolu katkestamata või ahistamata.

Kuigi häälikud, nagu nägime, pole häälduslikult üheväärsed, ei või ometi eelistada soodsamaid ja unarusse jätta raskemalt häldatavaid. Artikuleerimisel tuleb kõigile häälikuile pühendada võrdlemisi ühtlast tähelepanu, jälgides sääljuures keele omapära ja kõlavuse nõudeid. Seepärast on tarvilik tunda kõigi häälikute omadusi, häälikute kujunemisprotsessi ja iseärasusi meie ühiskeele hääldusе, s. o. standard-hääldusе seisukohalt.

Kuna häälduspaparaat omab imetletavalt kombinatsioonirikka konstruktsiooni, siis on võimalik tekitada väga mitmesuguseid ja peenelt erinevaid häälikuid ning kõlanüansse suurel arvul. Selle artikli ülesandeks ongi vaadelda lühidalt häälikuid ja hääliknähteid, mis esinevad meie ühiskeele hääldusеs, käsitledes neid seoses tähtsamate hääldusküsimustega eriti laulmisel, jättes aga kõrvale muud, kuigi ehk huvitavad foneetilised seigad.

Toome häälduspaparaadi läbilõikelise kujundi, kus on märgitud tähtsamad organid ja nende osad.

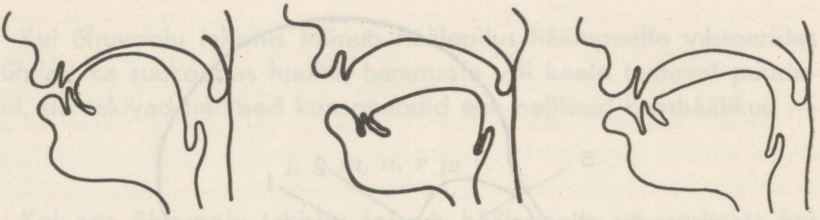


1 — suukoobas (cavum oris), 2 — kõvasuulagi (palatum), 3 — pehmesuulagi (velum), 4 — kurgunibu (uvula), 5 — ninakoobas (cavum nasi), 6 — kõrisõlm häälepaeltega (larynx), 7 — keel (lingua), 8 — keeleselg (dorsum), 9 — igemed (alveoles), 10 — hambad (dentes), 11 — huuled (labia), 12 — kurk (fauces), 13 — neel (pharynx), 14 — kõrikaas (epiglottis), 15 — söögikõri (oesophagus) ja 16 — hingekõri (trachea).

Nagu eelpool nägime, on hääliku moodustamiseks tarvilik õhuvool, mis vastavalt takistusele tekitab mitmesuguseid häälikuid. Need omandavad oma värvingu, mündi ja lõpliku kuju manustorus, mis koosneb suukoopast (cavum oris) ja ninakoopast (cavum nasi). Eriti tähtsaks osutub muidugi suukoobas keele, huulte, hammaste ja oma teiste osadega, mis hääldamisel omavad määrava tähtsuse, kuna aga ninakoobas pääle nasaalide hääldus omab vaid kõrvalise tähtsuse.

Vokaalide moodustamisest võime märkida üldjoontes järgmist. Häälepaeltes tekitatud helile antakse suukoopas vokaali kõlamünt. Vastavalt suukoopa avarusastmele, keele ja huulte tegevusele erinevad vokaalid üksteisest. Häälepaelte tegevus kõigi vokaalide artikuleerimisel on identne. Kuidas keele, suukoopa ja huulte seisust

vokaal oleneb, selgitagu siinjuures näitena esitatud *i*, *a*, ja *u* hääldus-kohased joonised.



i *a* *u*

Vastavalt keele asendile jagunevad täishäälikud esi-, kesk- ja tagavokaalideks. Kõrgeteks, keskkõrgeteks ja madalateks rühmitamise aluseks on keele ja suukoopa seis. Kui veel arvesse võtta, et *ü*, *ö*, *o* ja *u* hääldamisel huuled ettepoole ümarduvad, siis võime koostada järgmise ülevaatliku vokaalide tabeli:

Vokaalid	Esivokaalid		Keskvokaalid	Tagavokaalid	
		Huulte ümardus			Huulte ümardus
Kõrged	*i*	*ü*			*u*
Keskkõrged	*e*	*ö*	*õ*		*o*
Madalad	*ä*			*a*	

Järjestades vokaalid nende hääldusse kohaselt vertikaalses suunas üksikasjalikumalt, saame read, mis näitavad häälikute täpsemaid asendeid kõrguse suhtes.

i *u*
ü
e *o*
õ
ö
ä *a*

Järjestades vokaalid hääldusskoha järgi horisontaalses suunas, saame esi-, kesk- ja tagavokaalide rea, järjestusega esipoolseimast tagapoolseima poole.

i ü ö e ä õ a o u

Kui vokaalide artikuleerimisel moodustab olulisima ja iseloomustava momendi hääl, mis olenevalt manustoru formatsioonist muutub, siis konsonantide hääldamisel tuleb esile kas heli kõrval või ka ilma helita igat konsonanti iseloomustav ja tähistav kahin, olgu see hõõrkahin või eksplosiooni-kahin või tekkiv heliseva õhu tagasipõrkest mõnes kohas manustorus. Lühidalt ja populaarselt öeldes: vokaali hääldamisel on heliseval õhul vaba vool, konsonandi moodustamisel tekib aga sulg või ahtus.

Et saada konsonantidest ligemat ülevaadet, siis toome järgneval leheküljel konsonantide tabeli, kus helilised ja helitud kaashäälikud on liigitatud nende tekkekoha ja tekkelaadi alusel.

Enne kui asume kirjeldama ja vaatlema häälikuid üksikult, puudutame lühidalt mõningaid küsimusi, mis on enam-vähem ühised kõigi häälikute suhtes.

Kuigi hääldamisprotsessi juhib kuulmismeel, etendab artikuleerimisel mõnevõrdset tähtsust ka kompamismeele tegevus (keele puudutused ja vibreerimine, huulte puudutused ja vibreerimine, kõrisõlme vibreerimine vokaalide ja heliliste konsonantide hääldamisel jne.). Ka nägemismeel [1]) tuleb arvesse: ta aitab teatud määral täpsustada ja reguleerida hääldamist, kõnelemata nägemismeele abist igasuguste häirete ja haiguslikkude nähete määramisel ning ravimisel. Nii on sageli vägagi tarvilik hääldamisel kontrollida ja tarviduse korral ka parandada huulte, suupilu, keele, pehmesuulae (kurgupurje) ja kurgunibu tegevust visuaalselt. Häädusaparaadi sisemiste osade, näit. häälepaelte funktsioneerimist on võimalik nägemise teel jälgida vaid vastava aparaadi (larüngoskoobi) abil.

Nii teaduslikult kui ka praktiliselt omab õige suure tähtsuse palatograafia, mille ülesandeks on uurida ja kirjeldada keele puudutust suulaega või keele suundumist vastu suulage. Seda uurimist teostatakse tavaliselt kunstliku suulaega, millest pärast keele puudutust tehakse jäljend — palatogramm.

Kuna kunstliku suulae abil tehtud jäljend näitab täpselt keele puudutusala suulaega vaadeldava hääliku artikuleerimisel, siis on palatogrammi abil võimalik kindlaks määrata häälikute omadusi ja

---

[1] Muide olgu vihjatud sellele, et kurttummade kõnelema õpetamisel omab kompamis- ja nägemismeele rakendamine määravat tähtsust. Samuti olgu tähendatud, et nägemise puudumine mõjub teatud määral takistavalt kõnelemise arengule: nii näit. hakkavad pimedad lapsed kõnelema tublisti (umbes aasta võrra) hiljem kui nägijad.

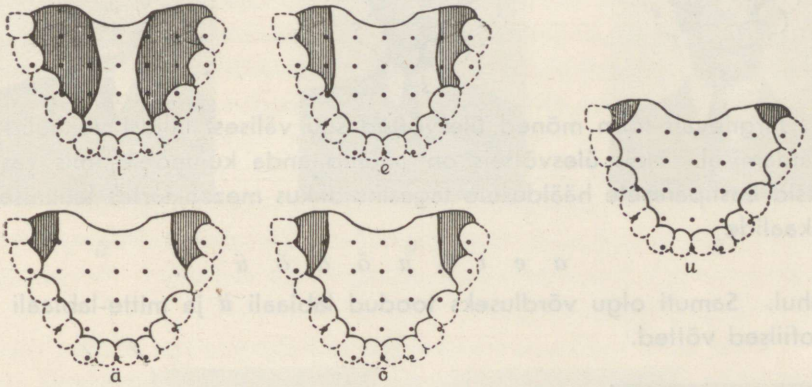
Konsonandid.

Liigitus tekkekoha järgi / Liigitus tekkelaadi järgi	Labiaalid ehk huulhäälikud		Dentaalid ehk hammashäälikud		Palataalid ehk lagihäälikud		Prepalataalid ehk esilagihäälikud		Postalveolaarid ehk tagaigehäälikud		Palatovelaarid ehk pehmekõva-suulagihäälikud		Larüngaalid ehk kõrihäälikud	
	helil.	helitud	helil.	helitud	helil.	helitud	helil.	helitud	helil.	helitud	helil.	helitud	helil.	helitud
Klusiilid ehk sulghäälikud		*p(b)*		*t(d)*								*k(g)*[1]		
Spirandid ehk piluhäälikud	*v*[2]	*f*[3]			*j*	*[h]* *š*[4]				*s*		*[h]*		*h*[5]
Nasaalid ehk ninahäälikud	*m*								*n*		*ŋ*[6]			
Liikvidad ehk sulahäälikud							*l*		*r*					

1) Olles väga rippuv naabruses esinevaist vokaalidest, on *k* tekkekoha suhtes kõige liikuvam häälik.
2) Täpsemalt formuleerides on *v* dentilabiaalne häälik.
3) *f* on *v* helitu vaste, häälduselt intensiivsem kui *v*; esineb võõrsõnus.
4) *š* on tagapoolsem ja avaram kui *s*, ühtlasi labialiseeritud; esineb võõrsõnus.
5) *h* on teatavais ühendeis heliline (m a h a); olenedes naaberhäälikuist võib *h* esineda ka palataalse (t i h t i) ja palatovelaarse (t u h k) häälikuna.
6) Palatovelaarne *n* (*ŋ*) esineb *g* ja *k* ees, näit.: k a n g e, l ü n k jne.

erinevusi keelepuudutusest välja minnes. Et vokaalid on avaramad konsonantidest, osutub keele puudutus suulaega vokaalide juures väiksemaks kui konsonantide puhul. Mida esipoolsem ja kõrgem on vokaal (vt. vokaalide tabelit ja horisontaalset ning vertikaalset rida), seda suurem on puudutusala. Sel puhul peab märkima, et keele ja suulae puudutusala suurus oleneb ka hääliku pikkusest: mida pikem häälik, seda suurem puudutusala. Võrreldagu sõnu: s i g a — (seda) s i i g a, t u l i — (neid) t u u l i, e m a l e — e e m a l e. Seejuures on tähelepanuväärne, et ühes pikenemisega häälik (vokaal) ühtlasi ka kõrgeneb (muutub kitsamaks), mis on eriti märgatav *i* ja *u*, vähem *e*, *o* ja *ö* puhul; teiste vokaalide hääldamisel aga ei esine seevõrdset kõrgenemist ega ühtlasi ka puudutusala suurenemist, kui pikalt ka ei hääldataks. Häälikute *a* ja *o* hääldamisel ei teki üldse keele ja suulae puudutust, kuna need vokaalid on niivõrd madalad ja avarad.

Esitan siinkohal vokaalide *i*, *e*, *ä*, *õ* ja *u* palatogrammid mag. P. Ariste kogust. Joonitatud aladega on palatogrammidel tähistatud keele puudutamiskohad.

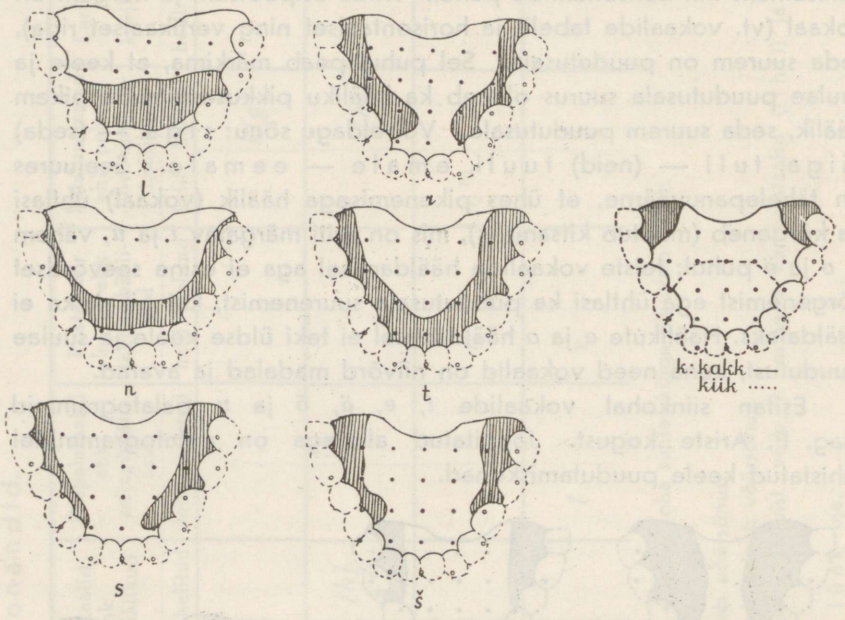


Nagu juba eelpool tähendatud, on konsonantide hääldamisel puudutusala suurem. Ka konsonantide juures oleneb puudutusala suurus hääliku pikkusest: mida kestvam artikulatsioon, seda suurem puudutusala.

Järgneval leheküljel esitan rea palatogramme ka mõnede konsonantide hääldamisest (samuti mag. P. Ariste kogust).

Võrreldagu palatogrammide andmeid konsonantide tabeli andmetega. Ühtlasi olgu tähelepanu juhitud *š*-ile, mis eesti omasõnades ei esine, küll aga võõrsõnades; nagu palatogrammist nähtub, on *š*-i puudutusala *s*-i omast tublisti tagapoolsem. Viimane palatogramm

pakub huvitava näite selle kohta, kuidas *k* puudutusala muutub naabruses asuva vokaali mõjul (esitatud on *k* sõnades k a k k ja k i i k).



Järgnevalt toon mõned ülesvõtted suu välisest kujust vokaalide hääldamisel. Neis ülesvõtteis on püütud anda kujundeid, mis vastaksid eestipärasele häälduse tagasihoidlikus mezzo-fortes laulmisel vokaalide

a e i o u õ ä ö ü

puhul. Samuti olgu võrdluseks toodud labiaali *ü* ja mitte-labiaali *i* profiilsed võtted.



a



e



i



o



u



õ



ä



ö



ü



ü



i

Erilise tähtsuse eesti keeles omab kvantiteedi — häälikute pikkuse ehk vältuse küsimus. Pääle eesti ja lapi keele ei tunta teisi keeli, kus kvantiteet oleks välja arenenud säärasel kujul ja määral. Suurem osa keeli tunneb vaid kaht vältusastet — pikka ja lühikest. Eesti deskriptiivses grammatikas eritletakse kolme väldet — lühikest, pikka ja ülipikka. Tegelikult on aga välteid kõnes rohkem. Glotiliselt ehk fonoloogiliselt tehakse vahet viie pikkusastme vahel, näit. vokaali *a* välted sõnades: s**a**da, sad**a**, s**aa**da (siia), s**aa**ta ja (on) s**aa**da (foneetilises transkriptsioonis *saᴅà, saᴅ**à**, sāᴅà, sā́ttă* ja *sâᴅă*). Ligema foneetilise vaatluse najal võime eritleda näiteks üheksa vältusastet vokaali *a* häälduses (*ᵃ ă a à à ā̀ ā ā́ â*) või seitse vältusastet konsonandi *p* häälduses (*B p p̀ p̄ p̆p pp p̀p*) jne. Kuid nii kõneldavas kui ka lauldavas keelendis pole praktilises mõttes erilist vajadust eritleda pääle kolme päävälte väiksemaid vältusastmeid.

Eesti keele kvantiteedi alal on huvitavaks nähteks eriti kahesilbilistes sõnades teise silbi pikenemine, kui esimene silp on lahtine, näit. k a l a (*kalà* või koguni *kalā*) s i n a, v a r a jne. Teatud juhtudel võib sellane pikenemine esineda isegi kinnise esimese silbi puhul (*meťtsà* või isegi *meťtsā*). Eelöeldu põhjal võime konstateerida, et eesti keele silbirõhk ei ole kõigis sõnus sõltuv kvantiteedist, kuna aga näiteks saksa ja vene keeles rõhk on sõltuv kvantiteedist (i h r g**e**b e t, d a s G e b **e** t, või o n **a**, v **e** r a). Kui võrrelda näiteks sõnu k a l u ja k a a l u (*kalù, kālù* või *kâlu*) siis näeme oma väite kinnituseks veel selgemalt, et ühel juhul pikeneb rõhutu silp, teisel aga rõhuline. Olenevalt laulu rütmist võib see asjaolu tekitada mõnikord häälduslikult teatud raskusi, kui sõnad pole rütmiga hästi sobitatud. Sellest aga pikemalt eespool.

Kuna meie kirjakeele transkriptsioonis ei tehta iga hääliku puhul vahet pika ja ülipika välte vahel, siis jääb üsna sageli välte eritlemine häälduseski unarusse. Sõnades k a **b** i, k a **p** i ja k a **pp** i on väldete vahe hästi edasi antud, kuid sõnades „(ära) n a **rr** i (seda) n a **rr** i" või „t a h a n r a h a s**aa**da — s**aa**da m u l l e s a d a k r **oo** n i" selgub teise ja kolmanda välte vahe vaid kontekstist. Vältevigu tehakse sageli ka diftongide ja konsonantühendite hääldamises (ö i n e t a e v a s, t ä h e d o n t a e v a s, s e l l e s i l m a, s e d a s i l m a jne.).

Kvaliteediküsimustest olgu siinkohal puudutatud mõningaid seiku palatalisatsioonist, nasalisatsioonist, labialisatsioonist, häälikute kostvusest ja hääliku osadest.

Palatalisatsioon (muljeerimine, peenendus) on eesti keele huvita-

vamaid omapärasusi, millele aga kahjuks pole seni veel küllalt tähelepanu osutatud, mistõttu sel alal valitseb teatud anarhia. Murdeti on palatalisatsiooni pilt väga kirju. Ühiskeeles esineb palatalisatsioon häälikuil *d, t, s, n, l* ja *r*, kui neile järgneb või on varem järgnenud *i* või *j*. Palatalisatsiooni kirjakeeles ei märgita; foneetilises transkriptsioonis aga tähistatakse palatalisatsioon vastava märgiga ', mis asetatakse palataliseeritud hääliku kohale või kõrvale (*kan'n, kul'l* jne.). Palatalisatsiooni puhul tekib hääliku normaalsele artikulatsioonile lisaks suurem puudutus või sulg keelega vastu kõva suulage (võrreldagu sõnu *kann — kan'n, karm — kar'm, tulp — tul'p, kurk — kur'k* jne.).

Üle minnes nasalisatsiooni küsimusele tuleb tähendada, et nagu kõrvuti seisvad häälikud üldse üksteist mõjutavad, nii ka nasaalid (*m* ja *n*) avaldavad mõju oma naaberhäälikuile, muutes viimased teatud määral nasaalseiks. Eesti keele häldusele on omane küllalt tugev nasalisatsioon, mispärast seda tuleb arvestada ka lauldava keelendi hääldamisel. Nasalisatsiooni märgina tarvitatakse foneetilises transkriptsioonis flagelli kas vastava hääliku all (nõrgem n.) või pääl (tugevam n.), näit. *omã*.

Labiaalseist häälikuist oli juttu artikli algul vokaalide liigitamise puhul. Üldiselt labialiseeritakse laulmisel ka neid häälikuid, mille kujundamisel kõnes ümardust ei ole. Labialiseerimisega saavutatakse ümaramat, vähem-lahtist ja kaetumat kõla.

Häälikute kostvuse puhul tuleb tähendada, et mida avaram ja helilisem on häälik, seda suurem on ta kostvus. Nagu katsed näitavad, on vokaalidest kostvuselt esikohal *a*, millele järgnevad alanevas järjekorras *ä, õ, o, ö, e, u, ü ja i*. Konsonantidest on kõige kostvamad *l, m, n, r, v* ja *j*, vähem-kostev spirant *s*, nõrgaltkostvad klusiilid *k, p, t* ja eriti nõrga kostvusega spirant *h*.

Otoloogid kasutavad kuulmisvõime proovimiseks sosinkõnet, mispuhul häälikud on jagatud kuuldavuse ja kostvuse suhtes kolme rühma; nõrgema kostvusega — *u, o, r, v, m* ja *n;* keskmise kostvusega — *ü, ö, õ, k, p, t* ja diftongid *au* ning *eu;* suurema kostvusega — *a, e, i* ja *s*. Võrreldes neid andmeid eelpool-toodutega, näeme lahkuminekuid, mis on tingitud kõne ja sosinkõne vahest ning osalt ka uurimismeetodite erinevusest.

Häälikut ligemalt analüüsides leiame, et ta jaguneb kolme ossa: implosioon (hääldusе algusjärk, hääldusе esiosa), oklusioon (hääldusе pideosa, üldiselt võttes hääliku keskosa) ja eksplosioon (hääldusе väljasulgemine, hääliku lõpposa). Kuna inimkõrv

on suuteline eritlema hääldamisel maksimaalselt 108 häälikulist erinevust sekundis, s. t. kõrv eritleb häälikut $^1/_{108}$ sekundi kestel, siis ei ole loomulikult suurema osa häälikute juures implosioon ja eksplosioon tajutavad, kuna nad on enamikul häälikuist äärmiselt lühikesed.

Häälikute kõik osad on eriti tajutavad klusiilide hääldamisel. Hääldades sõnu l a k k a (*lak-ka*), r a p p a (*rap-pa*) ja k a t t a (*kat-ta*), märkame selgesti kõiki hääliku osi: implosioon kuuldub esimese silbi lõpul, oklusioon silpide vahekohal ja eksplosioon teise silbi algul.

Siinkohal on võimata puudutada kõiki kvalitatiivselt huvitavaid hääliknähteid, erijuhte ja erilisi omadusi. Tahaksin viidata veel vaid sellele, et eesti ülipikk vokaal on kahetipuline, s. t. kuuldub peaaegu nagu kahekordselt (näit. a sõnas v a a r u m a), missugust asjaolu on kasulik hääldamisel teada.

Nagu eespool juba selgus, pole kirjakeel täpselt vastav hääldusele. Seepärast kasutatakse sellekohastes teaduslikkudes töödes foneetilist transkriptsiooni. Meil tarvitatava soome-ugri transkriptsiooni aluseks on ladina minuskel-tähestik, mida on täiendatud paljude diakriitiliste märkidega, võttes veel lisaks ka kreeka ja slaavi märke.

Esitan siinkohal näitena mõned foneetilise transkriptsiooni märgid ja märkimisviisid. Kvantiteedi märkidest (asetatakse tähe pääle) on tähtsamad: ˘ (ülilühike: *ă*); ` (poolpikk: *à*); ¯ (keskpikk: *ā*); ˆ (ülipikk: *â*). Häälik ilma diakriitilise märgita on lühike (*a*).

Kvaliteedi märkidest olgu toodud kõrgendust ˏ, madaldust ˎ, tagapoolsust ˏ, esipoolsust ˎ, tähistavad märgid (asetatakse vastava tähe alla; nii *e̯* ja *o̯* lähenevad *i*-le ja *u*-le, *e̯* ja *o̯* — *ä*-le ja *a*-le, *ä̯* läheneb *a*-le, *a̯* — *ä*-le jne., jne.). Nasalisatsiooni tähistatakse flagelliga ~ (*ã* või *a̰*, labialisatsiooni väikese ringikesega ° (*å*, *l̊*, *n̊*), palatalisatsiooni märgiga ′ (*pal′k*), punktiga tähistatakse teatavat vahepäälsust (*ȯ* on *o* ja *u* vaheline häälik), švaavokaaliga (redutseeritud *e*, mis märgitakse ümberpöördud *e*-ga — *ə*) tähistatakse sõna absoluutses lõpus teatud juhtudel esinevat redutseeritud häälikut, mis isikuti on levinud isegi ühiskeeles (näit. *tallə, konnə, tulebə*).

Helitud kaashäälikud märgitakse kapiiteltähtedega (*taʙà, raᴅà, ɭuɢù* jne.), geminaadid aga kui kahte silpi kuuluvad häälikud kirjutatakse alati kahekordse tähega (*kat̆tà, kat̀ta, aukku, vemppu* jne.). Silbi moodustav heliline konsonant märgitakse ringikesega tähe all (*liʙ-l̥, tah-m̥*), palatovelaarne *n* *ŋ*-ga jne.

Järgnevalt puudutame üksikult kõiki häälikuid, neid lühidalt iseloomustades.

Häälik *a* on tagavokaal, mille hääldamisel keel jõudeseisundist (puhkeasendist) pisut tahapoole tõmbub, tõustes postdorsaalselt, kuna keeleots on suunatud allapoole. Esinemissageduselt on *a* vokaalidest esikohal. Hääliku *a* laulmisel tuleb hoiduda liialdatud suuavamisest, sest see muudab hääle lahtiseks ja lamedaks. Selle asemel anda mõõdukat labialisatsiooni, mis teeb hääle ümaraks.

Häälik *e* on keskkõrge esivokaal, mille hääldamisel keel tunduvalt tõuseb (vt. palatogramm lk. 91). Ülipikk *e* (v e e l, e e l d a m a) artikuleeritakse pisut kõrgema keeleasendiga kui pikk (s e e m e, k e e d a b) või lühike *e* (v e d u, k e d a). Laulmisel on soovitav *e*-d pisut labialiseerida, s. o. artikuleerida *ö*-poolselt. Kõrgemate toonide laulmisel on sobivam *e*-d laulda *ä*-poolsemalt. Kuid tuleb hoiduda laulmast *e*-d *õ*-poolselt (k a r j a n õ, A n t s u l õ, s u v õ) ja *i*-poolselt (m i n u l i, õ i e k i, p ä i k i).

Kõrgeim esivokaalidest on *i*, tema hääldamisel keel puudutab suulage kahelt küljelt, jättes keskele õhukanali (vt. palatogramm lk. 91). Keeleots asetseb hääldamisel vastu alumisi hambaid. Suupilu on üsna kitsas. Lühike *i* kaldub *e* poole (vrd. k i d a — k i i t a). *i* laulmisel ärgu lastagu keelel liialt tõusta, kuna see muudab hääliku spirantseks, andes häälele terava ja surutud kõla. Ettevaatamatu ja lohaka hääldusega tõttu võib spirantsus esile tulla eriti esisilpides esineva pika või ülipika *i* puhul. Järgsilpides ja ka esimese silbi lühikese *i* juures on see hädaoht märksa väiksem. *i*-d on sobiv laulda *ü*-poolselt (labialiseeritult), eriti kõrgemail toonidel (näit. „I s a m a a i l u h o i e l d e s").

Vokaal *o* on velaarne avahäälik, mille hääldamisel huuled ümarduvad. Keeletõus on postdorsaalne ja võrdlemisi madal. Kõrgemaid toone lauldes on soovitav anda *o*-le rohkem avarust (kallutades teda teatud määral *a*-poolseks).

Tagavokaalidest on *u* kõige kõrgem; tema artikuleerimisel tekib keeletõus väikese puudutusega vastu suulae tagumist osa (vt. palatogramm lk. 91), kusjuures huulte ümardus on võrdlemisi energiline. On teatud kvalitatiivne vahe lühikese ja pika *u* vahel: lühike on artikulatsioonilt madalam (vrd. t u l e — t u u l a m a). Laulmisel antagu *u*-le rohkem avarust, lastes tal kalduda vajaduse korral (kõrgemail toonidel ja fortes) *o*-poolseks (nii näiteks A. Läte meeskoorilaulus „U n e n ä g u" on soovitav laulda fraasis „s a k o l e k u r j a i l m a" teise oktaavi do-l esinev *u* teatud avarusega, *o*-poolselt).

õ on labialiseerimata keskkeele avahäälik, mille moodustamisel keel tõuseb mediodorsaalselt, tekitades puudutuse vastu suulage (vt. palatogramm lk. 91). Sageli lauldakse *õ*-d vigaselt, venepäraselt (*i*-na, näit. sõnus õnnelik, kõik, kõnnin jne.), millest tuleks hoiduda. Pikka *õ*-d ei tule diftongeerida (nii siis r õ õ m u s, mitte r õ e - m u s jne.).

ä hääldamisel on keel peaaegu puhkeasendis, kusjuures tõus on väike. Keelepuudutust suulaega kujutab palatogramm lk. 91. Huuled on artikuleerimisel üsna passiivsed. Laulmisel välditagu lamedat hääleandmist; püütagu hääldada *ö*-poolselt.

ö artikuleerimisel ei tõuse keel nii kõrgele nagu *e* hääldamisel; huuled ümarduvad üsna energiliselt ettepoole. Kõrgeid toone lauldes on sobiv artikuleerida *ö*-d *ä*-poolsemalt.

ü hääldamisel ei tõuse keel nii kõrgele nagu *i* puhul; huuled ümarduvad õige tugevasti ettepoole. Pikk *ü* on muutunud ühiskeele hääldu ses diftongiks. Nii tuleb hääldada n ü i d, mitte n ü ü d, p ü i e, mitte p ü ü e jne. Kõrgemaid toone lauldes on sobiv artikuleerida *ü*-d *ö*-poolsemalt, s. t. avaramalt.

Kokku võttes võib vokaalide hääldu se kohta öelda, et neid tuleb laulmisel artikuleerida selgekõlaliselt, liialdamata nii avaruse, lahtisuse kui ka ahtuse, kinnisuse suunas, andes neile tarvilikku ümarust ning sobivat kõlamünti, kusjuures tuleb aga pooldada häälikute mõõdukat ja teatud piires sündivat (teiste vastavate vokaalide najal lähendamise ja kallutamise printsiibil) hääldu slikku muutuvust kõlailu ja tõhusama artikulatsiooni saavutamise otstarbel.

Nagu juba eelpool tähendatud, on klusiil *k* tekkekoha suhtes väga liikuv: ühendeis *a, o* ja *u*-ga on ta velaarne, *õ* naabruses prevelaarne või postpalataalne, esivokaalide, *i, e, ä, ö* ja *ü*-ga ühenduses olles aga palataalne, mistõttu sulg tekib eri kohtades vastavalt naaberhäälikuile (vt. palatogramm lk. 92). Klusiil *p* on bilabiaalne, *t* aga dentaalne. Viimase moodustamisel on keeleots hammaste taga, *tt* puhul aga hammaste vahel. Dentaali *t* palatogrammi vt. lk. 92.

Spirant *v* on heliline (*f* — helitu) dentilabiaalne ahtushäälik, mille artikuleerimisel alumine huul puudutab ülemisi esihambaid. *j* on poolvokaalne spirant, mis tagavokaalidevahelises asendis on *e* ja *i* vaheline vokaal.

s on postalveolaarne spirant, mille hääldamisel keeleots on suunatud alumiste hammaste juurde. Keeleselja esiosa tekitab vastu igemeid ahtuse, kusjuures õhule jääb käik keele keskkohal. Keelepuudu-

tust vastu suulage näeme palatogrammil lk. 92, kus võrdluseks on toodud ka *š*-i puudutus. Oma esinemissageduselt on *s* konsonantidest esikohal.

h on kõrihäälik, mille häälduamisel ei tehta takistust manustorus. Vastavalt häälikümbrusele võib *h* olla ka heliline või jälle hääldada puudutusega vastu suulage.

Nasaalide *m* ja *n* iseärasuseks on see, et nende hääldamisel on avatud käik ninakoopasse. Palatovelaarse *n*-i erinevuseks on ta palatovelaarne sulg. Keelepuudutust suulaega *n*-i hääldamisel kujutab palatogramm lk. 92.

l-i artikuleerimisel tekib keelotsaline sulg vastu kõva suulae esiosa, kusjuures keele keskele koomale-tõmbumise tõttu jääb õhule käik kahelepoole keele külgedele (vt. palatogramm lk. 92).

r-i artikuleerimisel moodustab keeleots ahtuse vastu kõva suulae esiosa. Keele võnkumisest tekib tremuleeriv häälik. Palatogrammilt (vt. lk. 92) nähtub *r*-i puudutusala.

Konsonantide hääldamisel osutatagu erilist tähelepanu häälikute selgele esiletoomisele. Helilisi kaashäälikuid hääldatagu hästi sonoorselt (k õ **n** d i m a, m u **l** d a, t õ **m** b a, k a r d a jne., kuid ka k a **n** a, t a **l** i, t e **m** a, m a **j** a, v a **r** a, l a **v** a jne.). Tavaliselt kipuvad laulmisel helilised konsonandid eriti sõna algul ja lõpul nõrgaks jääma, mispärast lastagu neil heliseda pikemalt ja täiskõlalisemalt (**l** a u l a **n**, t u n n e t **e l**, m a a i **l m**, **v** a a t a, s u u **r**, **r** o o g u, **j** o o jne.). Kuigi kõnekeeles mõningail juhtudel helilised kaashäälikud hääldatakse helitult — sõna lõpul helitu kaashääliku järel, näit. *taĥm, käšn, riťv, toĥl, kõĥr* jne., tuleb aga laulmisel kõik helilised kaashäälikud hääldada heliliselt; nii siis: *taĥm̬, käšn̬, riťv̬, toĥl̬, kõĥr̬* jne.

Helitutest konsonantidest tuleb klusiilid *k*, *p*, *t* hääldada laulmisel pisut tugevamalt kui kõnelemisel (**t u k** s u m a, h a **k k** a n, **k** u i, **k** a **t** m a, l a **p** s i jne.), kusjuures välditagu liialdusi ja ebasobivaid võtteid, nagu **th** u l e, **ph** u h u, **kh** u u l e jne. *g*, *b*, *d* hääldamisel peetagu silmas, et neid ei lauldaks võõrapäraselt, s. t. heliliselt.

s-i hääldamine jäägu tugevuselt kõnehäälduse piiridesse, kuna *h*-d püütagu laulda heliliselt, mitte aga *ch*-lisena (näit. l e c h v i g u). *s*-i hääldamine laulmisel nõuab erilist hoolt, et häälik kõlaks täpselt. Hoidutagu laulmast *s*-i heliliselt (*z*). Sõnaalgulist *h*-d on soovitav laulmisel mitte hääldamata jätta, kuna *h* soodustab järgnevale vokaalile suurema avaruse andmist.

Kõiki võimalikke ja erandlikke vigu (nagu näit. liialdatud liaison — sõnade sobimatu sidumine: m u - u s u t u n n i s t u s, m u - u n i s - t u s, s ä ä l - i t s i t a b; delabialisatsioon: t u l e **n i i d** s **i i** e; murdelised: v ä **e** g a k e n **ä**, k o h **o** t; sigmatism: *s*-iline pudikeel, mitmesugused orgaanilised vead jne., jne.) ei ole võimalik siinkohal käsitleda. Pääasi, et oleks selge ja hää ettekujutus aga õigest häälduses, siis on ka vigade äratundmine kerge.

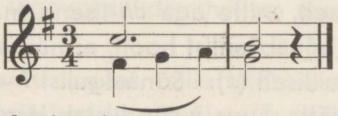
Juhiksin siiski veel tähelepanu ühele levinumale pahele. Paljude lauljate juures esineb isesugune redutseeritud lisahäälikute kasutamine nii sõna lõpus kui ka keskel (o l e d **e**, k e n a d **e**, o n **e**, l a h - k u n **e**, p a l **e** j u jne.). Eesti keeles on sõnadel l a u s k (mitte järsk) lõpp, mistõttu kõnehäälduses tõepoolest kipub sõnade absoluutses lõpus (muidugi mitte sõna keskel) lisanduma švaavokaal (*kenadə, kõnnibə, kullə, konnə* jne.), kuid seda nähet ei saa veel mingisugusekski üldiseks aluseks võtta ühiskeelegi häälduses, ammugi mitte lauldava teksti artikuleerimisel. See on lihtsalt häälduslik maneer, pahe, millest tuleb igal lauljal tingimata loobuda.

Diftongide laulmisel tuleb hääldada diftongi komponendid seotult. Pikemate nootide laulmisel on tarvilik teada, kumb diftongi osis tuleb välja pidada — pikemalt artikuleerida. Sellelt seisukohalt jagame ühiskeeles esinevad diftongid kahte rühma, kusjuures aluseks on võetud vokaalide avarusaste. Esitame siinkohal avarusastme kohaselt järjestatud vokaalide rea, kõige avarama (*a*) poolt kõige kitsama (*i*) poole.

a ä õ o ö e u ü i

Diftongis tuleb laulda seda komponenti pikemalt, kumb vokaalide avarusastme reas eespool asub; nii näiteks lauldagu diftongides *ai, ei, õe* jne. pikemalt esimene komponent, diftongides *iu, eo, õa* jne. aga teine. Esimesse rühma kuuluvad need diftongid, millede esimene komponent tuleb laulda pikemalt, teise aga sellased, milledel pikemalt tuleb laulda teist komponenti.

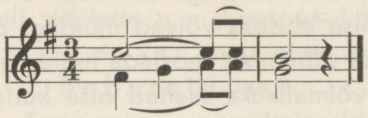
Küsimuse ligemaks selgituseks toome ühiskeeles esinevad diftongid näitesõnades koos noodinäidetega.



I rühm: lae - - - - - va
II rühm: tea - - - - - da

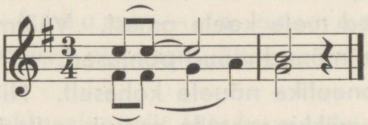
Laulda:

I rühma diftongid



ae: la . . . . . e - va
ai: ma . . . . i - ne
ao: ka . . . . . o - vad
au: la . . . . . u - lan
ei: le . . . . . i - na
eu: se . . . . . u - ran
oe: po . . . . . e - ga
oi: to . . . . . i - bub
ou: ko . . . . . u - gib
ui: tu . . . . . is - kab
äe: nä . . . . . e - vad
äi: kä . . . . . i - ma
äo: nä . . . . . o - ga
äu: rä . . . . . us- kab
öe: sö . . . . . e - ga
öi: ö . . . . . i - ne
õe: sõ . . . . . e - la
õi: lõ . . . . . i - kab
õo: lõ . . . . . o - ke
õu: õ . . . . . u - na
üü = üi: pü . . . . . i - e

II rühma diftongid



ea: tea . . . . . - da
eo: seo . . . . . - tud
iu: liu . . . . . - gu
oa: loa . . . . . - ga
öa: söa . . . . n - dab
õa: lõa . . . - le

Olenevalt rütmist, meloodiast ja tessituurist on diftongide laulmisel võimalikud mõned kõrvalekaldumised ja erandid.

Enne kui kõnelda silbitamisest, puudutame üsna lühidalt silbiküsimust üldiselt.

Teaduseilmas valitseb silbi olemasolu suhtes kaks vaadet. Ühed teadusemehed (eesotsas O. Jesperseniga ja E. Scripture'ga) jaatavad silbi olemasolu, kuna aga teised (eesotsas G. Panconcelli-Calziaga) seda eitavad, pidades silpi mitte foneetiliseks vaid psühholoogiliseks nähteks. Ükskõik milline ka ei oleks silbi saatuseküsimus, ei saa meie ometi eitada grammatikas juurdunud vaate tähtsust ja silbitamise vajadust nii tegelikus hääldus es kui ka teoorias. Eriti tähtis on silbitamise küsimus vokaalmuusika seisukohalt. Oleks vist äärmiselt raske teksti laulda (aprioorselt ka sõnadele komponeerida), kui ei oleks võimalust ja alust sõnu osadesse, s. o. silpidesse jagada.

Õige silpidesse jagamine ehk silbitamine eeldab kogemusi ja teadmusi. Üsna tihti eksitakse silbitamisel sellega, et võetakse eeskujuks võõrkeeli, millede hääldus ja traditsioonid aga on hoopis erinevad meie keele omast. Väärmõistmise aluseks võivad muidugi olla ka mõned muud põhjused, mis ei lase silbitamist teostada meie keele foneetika nõuete kohaselt. Nii on võimalikuks saanud otse kurioosumlikke reeglite esitusi, millede järgi tuleks sõnu laulmisel silbitada näiteks järgmiselt: m u - l l e, k a - t m a, m e - t s a, k õ - n d i m a, p i - n g u t a m a jne. Silbitada tuleb laulmisel üldjoontes meie deskriptiivse grammatika vastavate juhiste kohaselt. Kuna aga kirjakeele transkriptsioon ei vasta täpselt hääldusele, siis nõuab asi ligemat selgitamist, mida püüame siinkohal teha pikema teoretiseerimiseta — näidete varal.

Lahkarvamusi ja eksimusi ei teki muidugi niisuguste sõnade silbitamisel, millede vokaali-vahelisteks häälikuteks on lühikesed konsonandid (*b, d, g, h, j, l, m, n, r, s* ja v). Niisuguste sõnade silbitamine laulmisel on identne kirjakeele omaga (va-**b**a-**d**u-**s**e-**g**a, va-**n**a-**n**e-**m**i-**s**e-**l**e, ma-**j**a, va-**r**a, ta-**h**a-**v**ad). Vääratusi võib juhtuda sõnadega, millede vokaalide vahel esinevad geminaatklusiilid (*k, p, t, kk, pp, tt*). Nii näiteks tuleb sõnu — v a k a, k a p a, k a t a; v a k k a, k a p p a, k a t t a — silbitada ja hääldada järgmiselt: *vaǩ-kà, kap̆-pà-kaṫ-tà; vak̀-ka, kap̀-pa, kaṫ-ta.* Klusiilide *k, p, t* implosioon kuulub, nagu näeme, esimese silbi lõppu, oklusioon silbi vahekohta ja eksplosioon teise silbi algusse, kusjuures oklusiooni pikkusest oleneb välte pikkus. Sõnu, kus esinevad teised geminaatsed konsonandid (*hh, jj, ll, mm, nn, rr, ss* ja *vv*), tuleb silbitada vastavalt grammatika reeglile — siinjuures ühtlasi märgime ära välted — (*lih-ha, maǐ-jàs, maì-ja, kuǐ-lì, kuì-li, saḿ-mù, saṁ-mu, kań-nù, kaṅ-nu, kaŕ-rà, taṙ-ru, kaš-sà, kaṡ-sa, lav̀-va*). Raskusi võivad tekitada silbitamisel mitmesugused konsonantühendid, nagu *ks, ts, ps, nd, tr, nk, ng, kl, pl, st, rtm, stm, mps, nts, rts, rskl* jne. Vastavaid sõnu tuleb laulmisel silbitada: *tuk̀-ksu-ma* (mitte t u u k s u m a, nagu tihtipääle lauldakse), *meṫ-tsà, meṫ-tsa, laṗ-psè, laṗ-psi, kõn̄-ɒi-ma, keṫ-tra-ma, vaŋk̀-ker, hiŋ-gè, hiŋ̄-ge,* (mitte h i i n g e) *viŋ̄-gu-ma* (mitte v i i n g u m a) *kak̀-kle-ma, tap̀-ple-ma, kas-tàʙ, karṫ-tma, kaṡt-tma, komṗ-psi-ma, tanṫ-tsì, tanṫ-tsi-ma, kõrṫ-tsì, kõrṫ-tsi, karṡk-kla-ne* jne.

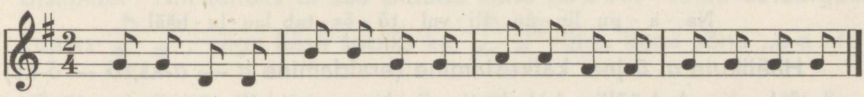
Tahaksin lisada märkuse ka diftongide silbitamise kohta. Kuna üldine nõue on, et diftonge tuleb hääldada hästi seotult, siis endastmõistetavalt ei ole sobiv diftonge silbitada, mida aga kahjuks siiski

tuleb mõnikord teha komponisti seekohase sõnade sobituse tõttu. Eriti lubamatu on silbitada algupäraseid diftonge (näit. **lau**lma, k**ä i** m a), küll aga võiks vahest paradigmaatilistest diftongidest erandlikult silbitada n. n. kontrakt-diftonge (s i d u m a — s e - o n, n e e - d i m a — n e - a n jne.), mitte aga partitiivis esinevaid diftonge (i l u - s**ai**d, h o b u s**ei**d jne.).

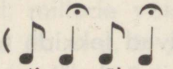
Kuna praegu on rütmiprobleem aktuaalne, siis lõpuks puudutan lühidalt ka rütmist olenevaid hääldusküsimusi.

Küsimuse tulipunktiks on hääliku ja noodi pikkuse suhe. Tavaliselt lauldava keelendi välted ei vasta kõneldava keelendi välteile laulu kui niisuguse rütmivabaduse tõttu. Ja pole ka mõtetki nõuda laulult täielikku rütmilist vastavust kõnekeelele. Laul ju on õieti harvendatud, pikendatud või teatud juhtumeil ka kiirendatud kõne. Mida retsitatiivsemaks, kõnelähedasemaks muutub laul, seda enam kaotab ta oma põhilist ilu.

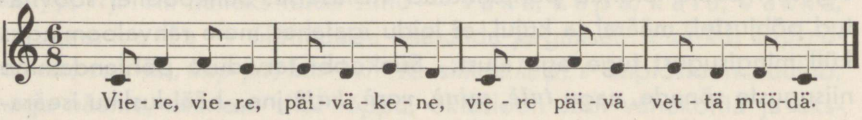
Tõsi küll, et laulu rütmivabaduse tõttu võivad tekkida teatavad hääldusliku raskused, kuid need juhused on niivõrd vähesed, et ei tundu seepärast tarvidust olevat luua mingisuguseid erilisi rütmiteooriaid. Erilise sünkoobilise rütmi tarvituselevõtu propaganda on juba algusest pääle leidnud põhjendatud vastuseisu. Sünkoobile, soovitatud põhjustel, määral ja kujul, ei leidu igatahes meie rahvaloomingus küll mingisugust tuge ega alust. Sünkoobi tarviduse põhjendamine niisuguste sõnade, nagu *tulè, minè, varà, kajà* jne., häälduslikuiseärasusega on küll väga nõrgabaasiline, kuna neid sõnu võib laulda väga mitmesuguse rütmiga, mida näitab ka kujukalt rahvalaul, kus sünkoopi igatahes praegu propageeritavail aluseil küll ei esine, kuigi sünkoobi kuju üldiselt rahvalaulus eksisteerib. Asjaolu, et eesti keeles silbirõhk ei ole alati pikimal silbil (s. t. et rõhk ja pikendus ei lange alati kokku), ei saa olla mingisuguste uute vaadete ja teooriate põhjenduseks ja aluseks, kui teistlaadsed rütmivõtted sama hästi või veel pareminigi kui soovitatud sünkoop asja lahendavad. Sünkoopi on soovitav tarvitada samal mõõdul ja määral nagu igasuguseid teisigi rütmifiguure, mis on vajalikud rütmilise struktuuri mitmekesistamiseks ja elustamiseks. Mitte aga rohkem sellepärast, et ligineda kõnerütmile või koguni ühtida sellega.



Eeltoodud rahvalaulus on antud nii lühikestele kui ka ülipikkadele vokaalidele samapikused noodid, missugune asjaolu näitab, et laulu (viisi) rütm ei tarvitse sõltuda sõnade rütmist. Siinjuures ei saa märkimata jätta seda tähtsat seika, et rahvalaulik laulmisel teeb vahet lühikese ja pika (resp. ülipika) hääliku vahel ka kvalitatiivselt, tuues hästi esile vastavaid nüansse (sõnades „k o d u" ja „t u l e b" ilmestades rohkem järgsilpi, esisilpi aga madalama värvingu esitades, sõnades „s u u r i", „s ö ö j a" ja „j o o j a" hääldades ülipikki vokaale kahetipuliselt jne.). Pääle selle teeb rahvalaulik vastavalt häälikute pikkuse eritlemise vajadusele rütmilisi pikendusi ja lühendusi, mis on aga vaevalt märgatavad kõrvalekaldumised ning milliseid pole senini ka noodikirjas märgitud, kuna need kuuluvad endastmõistetavate interpreteerimisvõtete hulka.

Kõnelemata kiigelauludes esineva viisi- ja sõnarütmi mittevastavusest (

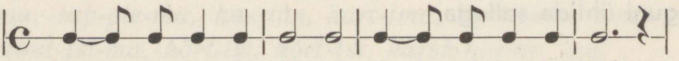
jne.) esineb rahvalaulus niisuguseid rütminähteid, mis on täiesti vastolus sõnade rütmiga (kuid sellest hoolimata kõlab laul ilusasti ja loomulikult), näit.:



On ju selle laulukese rütm täielikult sünkoobiline, kuid nagu näete, mitte sõnade, vaid kindlasti muusika enda ilutseva tungi ja rütmilise vaheldussoovi pärast.

Meie uuemas koorilaulu-literatuuris ei esine eriti silmatorkavaid rütmilisi vastuoksusi (kui nii ütelda tohib) sõnade sobituses muusika rütmiga, mispärast ei tarvitse selle juures ka pikemalt peatuda. Küll aga puudutaksin omaltki poolt neid üksikuid erijuhtumeid, mis on näidetena saanud juba otse klassilisteks.

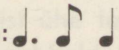
Spohr'i tuntud laulus „N a g u l i n n u t i i v u l" soovitatakse sõnu artikuleerida järgmiselt:



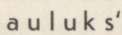
Häälikute *a*, *õ* jne. katkestamine (eraldamine *a* — *a*-ks, *õ* — *õ*-ks) muudab need häälikud kahetipuliseks — nii siis ülipikaks. Seega

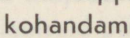
on tagajärjed hoopis vastupidised: lühikese hääliku asemel saavutatakse õige pikk häälik. Nii et see võte igatahes niisugustel juhtudel küll ei sobi — seda enam, et voolavates lauludes üksikute sõnade katkendlik artikuleerimine mõjub väga segavalt.

Sõnu „p o j a d" (A. Läte üldtuntud laulus „Ärka üles isamaa") ja „t o b i d" (G. Ernesaksa laulus „H a k k a m e, m e h e d, m i n e m a") soovitatakse laulda katkestusega *o* järel, et saavutada lühikese hääliku muljet (p **o o** j a d ja t **o o** b i d asemel p **o** j a d, t **o** b i d). Seegi võte tundub kunstlikuna, sest vastavad viisikohad eeldavad portamentot, seega sõnu, kus oleks kõnemeloodiline langus (nagu III-vältelistel diftongidel ja ülipikkadel vokaalidel resp. ülipikkadel häälikuil üldse); teiseks katkestus kui niisugune ei taha ka siin hästi sobida, eriti Läte laulus. Muidugi võiks ju seda moodust teatud juhtudel kasutada, aga kui hädavõtet, kuna häälik *o*, nagu rida teisigi vokaale, ei võimalda kvalitatiivset vahetegemist laulus lühikese ja pika välte vahel, nagu see on võimalik (kuigi üsna kasinasti) *i* (*vili — vîli*) *ja u* (*tuli — tûli*) puhul.

Kõige parem abinõu rütmist olenevate hääldusraskuste vältimiseks on muidugi uute vastavate sõnade leidmine interpreetide poolt, kui seda pole teinud helilooja ise. Nii näiteks helilooja E. Võrk asetas oma laulus „E e s t i l i p p" sõna „e h i t a g e m" asemele „k a u n i s t a g e m", kuna viimane võrdlematult paremini sobib muusika rütmiga (võrreldagu: 

). Muidugi ei sobinud sõna „e h i t a g e m" viimatinimetatud laulu konteksti ka juba semasioloogiliselt ehk tähenduslikult.

Samuti võitis hääldus helilooja A. Kapp'i laul „P ü h e n d a n s i n d l o o k s j a l a u l u k s" rütmi kohandamisega sõnade „l o o k s j a" kohal, muutes esimese kaheksandiku (l o o k s) poole võrra pikemaks, teise kaheksandiku (j a) aga poole võrra lühemaks. Kuigi väldete eritlemisele laulus tuleb vastavat tähelepanu osutada, ei tarvitse siiski ilmaaegu teoretiseerida ja peenutseda. Tähtis on ilu ja arusaadavuse taotlemine (s. t. et sõnad rütmi tõttu ei kaotaks selgust ega saaks vale tähendust), mitte aga rakendamatute teooriate otsimine. Nii näiteks ei saa pidada sõna „e e s t i" rütmi ainuõigeks kujuks 

, väga hästi sobiks ka 

rütm, kuna sõna „e e s t i" silbid ei ole võrdsed: esimene silp (e e s-) on teisevälteline,

teine aga (-t i) esmavälteline (foneetilises kirjaviisis keskpikk *e* ja poolpikk *i* — *ēstì*). Päälegi on sõna „e e s t i" ühiskeelne häälda-mine välteliselt kõikuv (Lõuna-Eesti mõjutusel III-välteline, Põhja-Eesti mõjutusel aga II-välteline).

Üldiselt olgu tähendatud, et pikemanoodiliste rütmikujude (

jne.) puhul on kõnekeelele vastavate väldete säilitamine eriti raske.

Kuna laulu artikulatsiooni alal pole veel kõik küsimused küllaldase põhjalikkuse ja mitmekülgsusega läbi töötatud ja uuritud, siis on tähelepanu osutamine selle töö süvendamiseks eriti vajaline. Käes-olev kirjutis tahabki hoogu anda laulu häälduspro bleemide teaduslikumale käsitlusele ning ühtlasi abiks olla koorijuhile ta tegelikus töös.

III. ESINEMINE

Esinemisest üldiselt

Joh. Tamverk.

Esinemine on pidulik silmapilk, kus kuulajaskonna ette tuuakse see, mida on õpitud ning ette valmistatud paljude harjutuste kestel. Peab kulutama palju aega ja nägema palju vaeva, enne kui jõutakse esinemiseni, millal kõik peab selge olema, kõik küsimused lahendatud. On ülev hetk — astuda täie teadlikkuse ja hoolsa ettevalmistusega kuulajaskonna ette ning pakkuda oma parimat. See eeldab pidulikku meeleolu, pidulikku ümbrustki ja tihedat sidet esineja ning publiku vahel.

Esinemise hääd kordaminekut aitab tagada ka lühikene harjutus enne lavaletulekut. Prof. H. Klemetti soovitab lasta kooril laulda enne esinemist ühe tunni jooksul hääleharjutusi ning mõningate laulude raskemaid kohti. See on kõigiti hää nõuanne; kuid isiklikult jaotaksin selle tunni järgmiselt: laulda harjutusi ning kontserdi iseloomulikumaid laule 20—30 minutit, kuna ülejäänud aeg olgu teejoomiseks ja puhkuseks niihästi koorile kui ka koorijuhile. Liigne laulmine enne esinemist võib lauljaile mõjuda väsitavalt. Sellepärast ei ole soovitav kuhjata isegi kontserdieelseid päevi liiga tihedate pääproovidega ega viimastel proovidel ette võtta muudatusi laulude tekstis, nootides ning fraseerimises. Kõik peab olema varakult läbi katsutud eelkäinud harjutuste jooksul, kuna pääproovil ja enne esinemist võib mõningaid tähtsamaid nõudeid vaid korrata ja meelde tuletada.

Nagu koor sisuettevalmistuselt peab vormis olema, nii olgu ta ka väliselt esinemise puhul pidulikus rüüs. Nagu oma ettekannetega, nii peab koor ühtlase ning tervikulise mulje jätma ka välise esinemisega. Sellepärast olgu kooril esinedes ühtlane rõivastus. Tavalisesti kandku naislauljad esinemisel heledaid (valgeid), meeslauljad tumedaid (musti) rõivaid.

Eesriideta lavadel tuleb kooril lavale ilmuda publiku nähes, mispärast seegi toiming sündigu läbimõeldult ja korrapäraselt. On soovitav, et lavaletulek toimuks ridade kaupa, kuna koor ju ka laval jaguneb ridadesse. Et lavaletulek oleks küllalt korrapärane, kiire ja ladus, siis on ka selleks vaja teha mõned harjutused.

Laval olles ei tohi lauljad seista ei liialt pingutatult ega ka liialt loiult. Samuti on lubamatud laval igasugused omavahelised jutuajamised ja märkused või publiku hulgast tuttavate otsimine. Koorijuhi laval olles peab iga laulja põikamatult jälgima vaid juhti, et koondada kogu oma tähelepanu laulule ja selle ettekandmisele. Saalivahtimine laulu ajal segab koorijuhti ja lauljaid endid ning jätab koorist halva mulje ka publikule.

Hääleandmine võib sündida kahel viisil: kas mõne instrumendi või helihargi abil. Mõlemad viisid on küllalt levinud ja vastuvõetavad. Ometi tohiks rohkem pooldada hääleandmist helihargiga, sest sel juhul on lauljail koorijuhilt häält saades kergem oma tooni tabada. Klaverit kasutades hääleandmiseks peab see olema puhtalt häälestatud; ja et igale häälerühmale tooni selgemalt kätte anda, tuleb akordiga algavais lauludes lüüa klaveril kõik akordi noodid ka üksikult.

Esinemisel lauldakse kas päästvõi noodist. Noodistlaulmine võib kõne alla tulla siis, kui ettekantav helind on suure ulatusega, komplitseeritud jne., näit. mingi kantaat, mess, oratoorium või muu pikem muusikapala. Päästlaulmine on hilisema aja moodus. Loomulikult nõuab laulude päheõppimine põhjalikku ning püsivat ettevalmistust, kuid tavaliste à capella laulude puhul on päheõppimise vaev ületatav ja tasub end ettekandel mitmekordselt: päästlaulmisel saab koor kogu oma tähelepanu juhtida koorijuhile ja alluda täiel määral viimase tahtele.

Esinemise vaheajal ei ole soovitav kooriliigetel minna publiku hulka. On loomulikum, kui koor kogu kontserdi aja, ka vaheaja veedab koos, puhates ja koondades end esinemise teise osa jaoks. Publiku hulgas võivad lauljad end külmetada, palju rääkides häält väsitada ja mõtted eemale lasta kontserdi ettekandeilt. Ka vaheaeg olgu pühendatud kontserdi edukusele ning õnnestumisele.

Viimaks ei tohi unustada ka seda, et esinemisel peab niihästi koor kui ka koorijuht omama head meeleolu. Kui koorijuht harjutustel oli asjalik ja nõudlik, siis kontserdi eel koori ette astudes sisendagu ta koorile hääd meeleolu, julgust ja usaldust. See meele-

olu kandugu laulude kaudu edasi kogu kuulajaskonnale. Sundides publikut ettekannetele kaasa elama, oleme saavutanud koori ja publiku vahel k o n t a k t i, mis on eelduseks kontserdi õnnestumisele.

Hääd ja hoolikalt ettevalmistatud esinemist kroonib rahuldustunne, mis aga ei tohi koori ja ta juhti jätta loorberitele puhkama, vaid peab tiivustama uute kõrguste vallutamisele, s u u r e m a t e t u l e m u s t e t a o t l e m i s e l e.

Esinemisruum ja -paik

J o h. T a m v e r k.

E s i n e m i s r u u m i d — kontsertsaalid, teatri-, kooli- ja seltsimajasaalid ning kirikud — võime jagada kolme liiki. Esimesse kuuluvad kontsert- ja aktussaalid ning aulad, mis on ilma eraldiehitatud lavaruumita; teise teatri- ja seltsimajasaalid, milledel on omaette lavaruum, kuna kolmanda liigina võime mainida kirikuid, kus esinemine on ette nähtud vastaval selleks ehitatud rõdul. Neil kõigil juhtudel võime eest leida häid ja halbu akustilisi tingimusi, mispärast koorijuht peab väga tähelepanelik olema koori üleseadmiseks koha otsimisel.

Kontsertsaalis, mis on eraldiehitatud lavaruumita, tuleb koor asetada võimalikult seina äärde, sest tagaolev sein takistab hääle laialivalgumist. Seda nõuet peab silmas pidama ka kirikus, kus laulukoori ülesseadmisel tuleb leida vastav tagapind oreli või kirikuseina näol.

Hoopis erinevaks kujuneb laulmine näitelaval, kus tühi lavaruum, mis on harilikult suure kõrgusega, neelab laulu endasse, kuna saali läheb sellest vaid teatud osa. Et seda viga vältida, tuleb näitelavale ehitada koori suurusele vastav tuba, mis takistab laulu hajumist tühja lavaruumi ja juhib hääle saali. On väga tähtis, et see tuba oleks päält kaetud laega. Puudulikult ehitatud ja halvasti kaetud toas, mis on üles seatud päälegi häältsumbutavast materjalist (näit. riie), on hääle hajumise ja sumbumise hädaoht paratamatu.

On soovitav asetada koor näitelaval võimalikult ette — lava servale, soodustades seega hääle juhtimist otse saali. Seejuures peame tähele panema, et vahemaa koori ja publiku vahel ei jääks liiga väikeseks. Publikust kaugemal seistes tunnevad lauljad end vabamana, pub-

likul jäävad aga kuulmata koorijuhi märkused, lauljate hingamine jne. Koori ja publiku vahelise distantsi suurendamiseks asetatagu saalis toolide read lavast kaugemale.

Igas esinemisruumis peab olema vastav astmik (vt. Koori ülesseadmine), millele koori saab otstarbekalt üles seada. Ilma sellase astmikuta ei või edukas esinemine kõne alla tulla.

E s i n e m i s p a i k a vabas õhus tuleb hoolega valida. Eriti on valikul suur kaal siis, kui on tegemist suuremate vabaõhu muusikaüritustega, nagu laulupeod, laulupäevad ja kontserdid. Esinemispaigaks tuleb eelistada varjulist kohta, mis on piiratud ümberringi mäenõlvakuga, metsa, varemete või suuremate ehitistega. Koor tuleb siin üles seada võimalikult kõrgeima „seina" vastassuunda. See looduslik kõlakoda ei lase laulu laiali valguda.

Loomulikult ei saa vabas õhus esinedes tavalise suurusega koorid mõjule pääseda. Väljaslaulmiseks peab olema suur koor, mis koosneb vähemalt sadadest lauljaist. Kuid isegi mitmetuhandeliikmeline laulupeokoor vajab s u l e t u d ü m b r u s t ja kõlakoda (lava) oma laulu mõjusaks esiletoomiseks.

Meie tavaliste kontsertkooride ja teiste laulukooride esinemisteks tuleb aga kasutada saale, kus akustika on laulmiseks soodne. Pole sobiv ei liiga kõlarikas ega ka liiga kõlavaene esinemisruum. Eriti tujulangetavalt mõjub lauljaile laulmine liialt kõlavaeses saalis, kus koor peab laulma justkui kotti ning ei tunne mingit rõõmu oma esinemisest. Ülepingutatud laulmine halbades saalides sooviga ruumi kõlama panna vaevalt annab tulemusi, küll aga võib ennem ettekannet rikkuda. Sellased halvad esinemisruumid aina takistavad kooride edu ja tööindu.

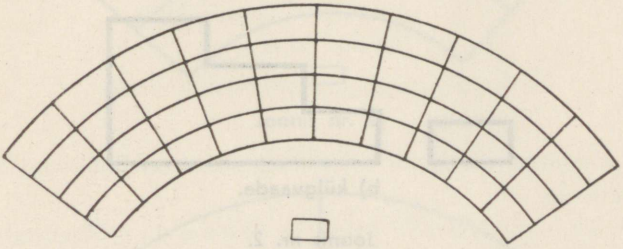
Koori ülesseadmine

J o h. T a m v e r k.

Koori korrapärasel ja otstarbekal ülesseadmisel niihästi harjutuseks kui ka esinemiseks on kaks ülesannet. Esiteks — anda üksikule häälerühmale küllalt kumer kuju, võimaldades sellega koondatud ja paremat väljendust, ja teiseks — seada need üksikud häälerühmad võimalikult tihedasse kontakti üksteisega.

Üksikute häälerühmade ülesseadmisel peab arvestatama tingimata häälte sobivusega. Üksteisele sarnaneva hääletämbriga lauljad peab asetama lähestikku, võimaldades neile julgema ja ühtlasema väljenduse, mis omakord tõstab kogu rühma väljendust. Sellepärast tuleb koorijuhil anda igale lauljale vastavalt tema hääle omadustele, värvile ning võimetele kindel koht kooris, kus laulja püsib niihästi harjutustel kui ka esinemisel.

Koori ülesseadmisel on esimeseks ja tähtsamaks nõudeks see, et koor oleks üles seatud poolringi-kujuliselt, nii et



Joonis nr. 1.

Lauljate paigutus 40-liikmelises kooris.

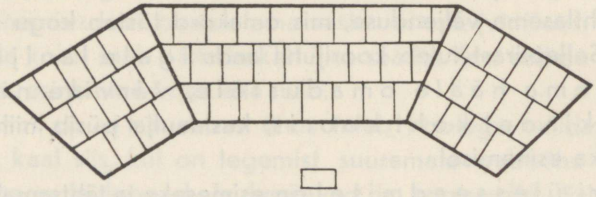
koorijuht jääks koori keskpunktiks, kõigile lauljaile nähtavaks ja kõiki valitsevaks. Poolringikujulise ülesseade puhul on koorilauljail võimalik üksteist hästi kuulda ja kontrollida.

Koori ülesseadmisel peab olema esirinne võimalikult avar. Liiga sügavalt ülesseatud kooris on lauljail küll parem üksteist kuulda, kuid kõlajõult koor sellases asendis kaotab. Siinkohal toon näite lauljate paigutusest 40-liikmelises kooris (vt. joonis nr. 1).

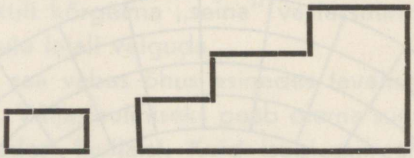
Nagu joonisest näha, on 40-liikmelises kooris ainult neli rida ja igas reas 10 lauljat. Sellase paigutuse puhul on koori rinne avar ja laul pääseb mõjuvalt esile.

Kas seista laval tihedalt, nii öelda külg külje vastas, või harvalt, see on olulise tähtsusega küsimus, mis sagedasti põhjustab vaidlusi. Soome tuntud koorijuht prof. H. Klemetti asub seisukohal, et mida harvemalt lauljad seisavad, seda jõulisemalt laul kõlab. Ta väidab, et kui lauljad seisavad üksteisest kaugel 80 cm, siis laulab 80 lauljat niisama tugevalt kui 200 kokkusurutult.

Nende ridade kirjutaja oma tähelepanekute põhjal võib prof. H. Klemetti väidet aina kinnitada. Tehes katseid kokkusurutud ja



a) päältvaade.

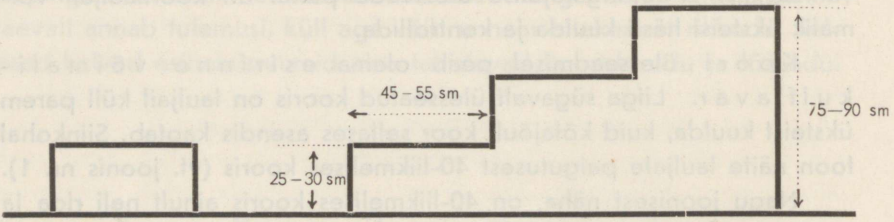


b) külgvaade.

Joonis nr. 2.

Kolmeastmeline astmik.

harvalt seisva kooriga, tulin otsusele, et viimase kandepind on palju avaram ning võimaldab hääle esiletulekut palju suuremal määral.



Joonis nr. 3.

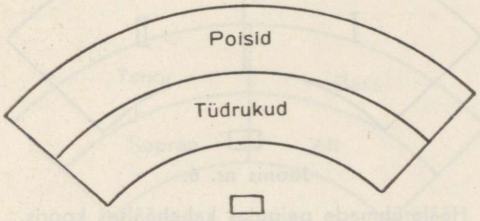
Astmiku mõõdud.

Muidugi ei tohi unustada, et harvalt seisvas kooris peavad lauljad olema enam-vähem iseseisvad.

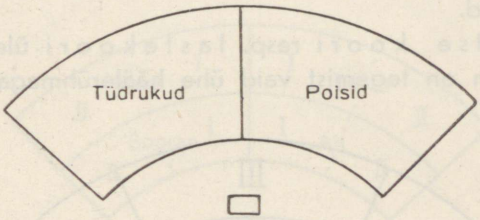
Üheks olulisemaks nõudeks keskmise ja suurema koori ülesseadmisel on ka see, et koor oleks asetatud a s t m i k u l e. Sellane asetus tagab iga laulja häälele vaba pääsu kõlaruumi, ja vaid astmikule

ülesseatud koor võib kuulajaskonnale anda oma maksimumi. Samal pinnal seisvad lauljad aga peavad laulma esimestele ridadele kuklasse ja suuresti pingutama, et jälgida üle esiridades lauljate koorijuhti.

Astmik peab olema ehitatud nii, et igal astmel asetseks vaid üks rida lauljaid. See väldiks täielikult üksteise varjamist ja iga laulja hääl pääseks täiel määral mõjuie. Astmik peaks olema õieti poolringi-kujuline, võimaldades kõigi lauljate vaate koondumist radiaal-



Joonis nr. 4.



Joonis nr. 5.

Poeg- ja tütarlaste paigutus ühehäälses kooris.

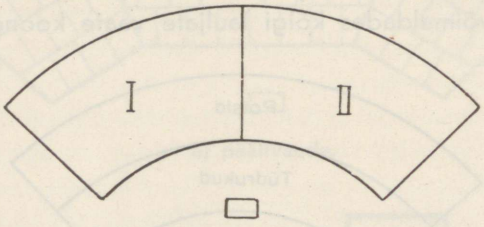
selt ühte punkti, kus asub koorijuht. Kuna aga tehnilistel põhjustel täiesti poolringi-kujulist astmikku on raske ehitada, siis tuleb eelistada nurkadega ehitist, mis enam-vähem vastab poolringi-kujulisele astmikule ja on toodud joonisel nr. 2.

Joonisel toodud kolmeastmeline astmik võimaldaks paigutada lauljad nelja ritta ja vastaks umbes joonisel nr. 1 esitatud ülesseadele. Sellase astmiku ehitamine on küllalt lihtne ja vähe kulu nõudev; tuleks vaid silmas pidada tugevust ja kindlust. Koosnedes üksikuist kokkupandavatest osadest on seesugust astmikku kerge asetada lavale või mõnesse muusse esinemisruumi või paika.

Astmiku üksikud astmed peavad olema nii kõrged, et iga tagumine rida laujaid seisaks eelmisest pääjagu kõrgemal. Astmete laius

peab võimaldama lauljaile vaba seismise astmel. Neist nõudeist väljudes võiks astmiku ehitamisel püstitada järgmised normid: astme kõrgus olgu 25—30 cm ja sügavus 45—55 cm (vt. joonis nr. 3).

Koorijuhi jaoks ehitatagu eraldi kastitaoline kõrgendik, mille kõrgus vastaks keskmiselt astmiku esimese astme kõrgusele.

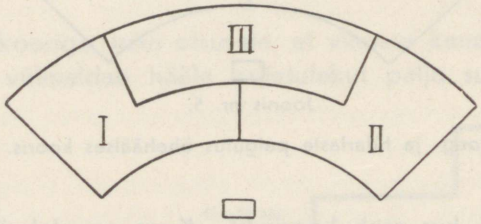


Joonis nr. 6.

Häälerühmade paigutus kahehäälses kooris.

Edasi vaatame lähemalt mitmesugustes kooritüüpides tarvitatavaid ülesseadeid.

Ühehäälse koori resp. lastekoori ülesseadmine on lihtne, kuna siin on tegemist vaid ühe häälerühmaga. Segakooles



Joonis nr. 7.

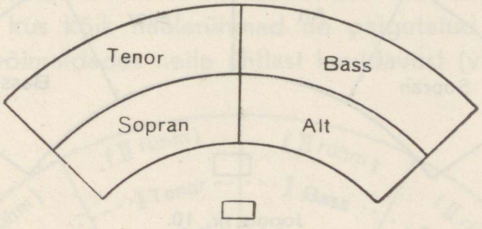
Häälerühmade paigutus kolmehäälses kooris.

võib ühehäälset lastekoori kahel viisil üles seada. Esiteks: paigutada tütarlapsed ette ja poeglapsed kui tugevama häälega taha (vt. joonis nr. 4). Teiseks: kui ettekandes on vaja kummagi rühmaga ka eraldi laulda, siis paigutada tütarlapsed juhi asendist vaadates vasakule ja poisid paremale (vt. joonis nr. 5).

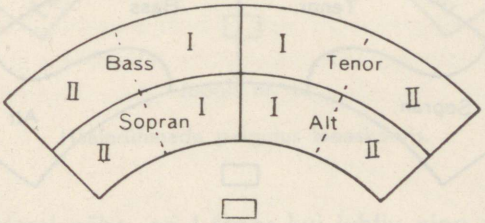
Kahehäälse koori resp. lastekoori ülesseadmisel tuleb esimene hääl paigutada juhi poolt vaadates vasakule ja teine hääl paremale (vt. joonis nr. 6).

K o l m e h ä ä l n e k o o r resp. laste- või naiskoor tuleks üles seada nii, et üksikute häälerühmade vahel oleks tihe kontakt, kuna siin tuleb laulda mitmesugustes häälerühmade kombinatsioonides (vt. joonis nr. 7).

Nagu joonisest näha, on esimene hääl paigutatud eest vaadates vasakule ja teine hääl paremale; laulu harmooniliseks põhjaks olev kolmas hääl on paigutatud taha esimese ja teise hääle vahele. Selles



Joonis nr. 8.



Joonis nr. 9.

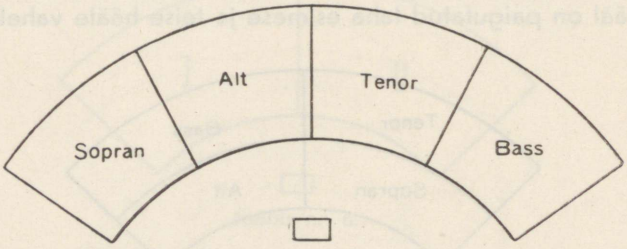
Tavalisem häälerühmade paigutus segakooris.

asendis annab kolmas hääl küllalt tuge ja siduvust kahele ülemisele häälele. See ülesseade asetab kõik häälerühmad üksteisega tihedasse ühendusse.

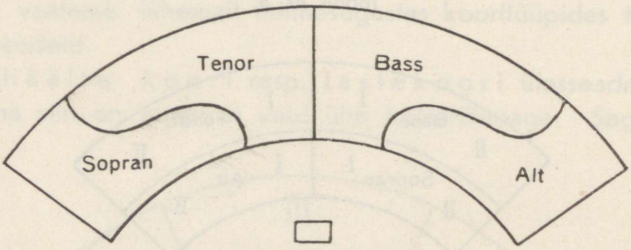
S e g a k o o r i ülesseadmisel on üldiselt tarvitusel viis paigutada meeshääled kui tugevamad naishäälte taha. Naishääled on siin asetatud ette harilikus korras, s. o. eest vaadates vasakule sopranid ja paremale aldid. Meeshäälte paigutamises on tarvitusel kaks moodust.

Esimeses variandis (vt. joonis nr. 8) on paigutatud kõrgema naishäälte rühma — sopranite taha tenorid, s. o. kõrgem meeshäälte rühm; altide kui madalama naishäälte rühma taha on paigutatud bassid kui madalam meeshäälte rühm. Võib arvata, et sellega muutub koori vasakpoolne tiib kõrgete nais- ja meeshäälte ühtesattumise tõttu

liiga heledaks, kuna parem tiib madalate häälte tõttu jääb tumedaks. Selle vea vältimiseks ja suurema tasakaalu loomiseks kõrgete ja madalate häälte vahel on viimasel ajal levinud ja Lauljate Liidu poolt maksvaks tunnustatud teine segakoori ülesseade, kus bassid asuvad sopranite taga (vt. joonis nr. 9).



Joonis nr. 10.



Joonis nr. 11.

Kaks segakoori uuemat ülesseadet.

Paigutades kõrgema naishäälte rühma — sopranite taha madalama meeshäälte rühma — bassi ja madalama naishäälte rühma — aldi taha kõrgema meeshäälte rühma — tenori, saavutame nais- ja meeshäälte vahel tasakaalu.

Viimasel ajal, eriti aga ringhäälingutes mikrofoni ees on kasutatud segakoori kiirtekujulist ülesseadet (vt. joonis nr. 10). Selle asetuse puhul on kõik häälerühmad mikrofonist samas kauguses ja kõlavad ühetugevustena.

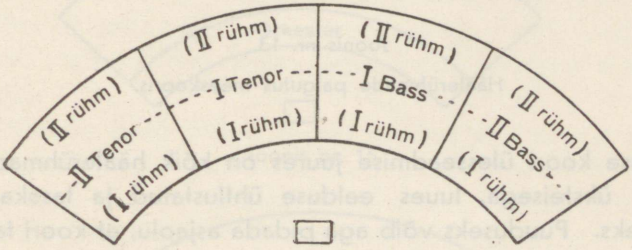
Viimasena tuleks mainida segakoori ülesseadet, mis on õieti eelmiste ülesseadete kombinatsioon (vt. joonis nr. 11).

Selle ülesseade paremuseks on kõigi häälerühmade ulatumine koori esirinda, andes laulule tiheda ja koondatud kõla ning ühtluse.

Nagu eespool nägime, on segakoorides enamasti tarvitusel viis paigutada meeshääled kui tugevamad naishäälte taha. Meeskooris on häälerühmad enam-vähem ühejõulised ja sellepärast on siin kombineerimisvõimalused kujunenud mitmekesisemaks. Esitame allpool t a v a l i s e m a d m e e s k o o r i d e ü l e s s e a d e d.

Esiteks tuleks mainida ülesseadeid, mis vastavad eelpool-esitatud segakoori ülesseadeile (vt. joonised nr. 8 ja nr. 9).

Teataval määral on meie meeskoorides kasutamist leidnud ka see ülesseade, kus kõik häälerühmad on paigutatud ribadena üksteise kõrvale, võimaldades neile ühtlast kuuldavust (vt. joon nr. 12).



Joonis nr. 12.

Häälerühmade paigutus meeskooris.

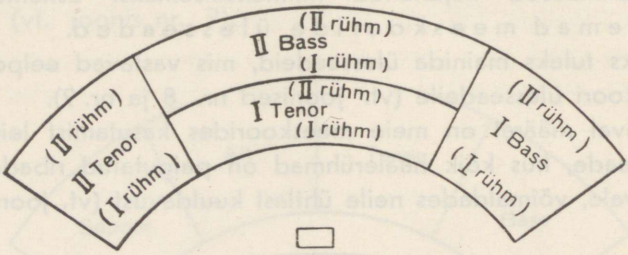
Nagu joonisest näha, on I tenor kui juhtiv ning viisikandja hääl ja I bass kui meloodiliste lausete laulja paigutatud koori keskele. Need mõlemad rühmad on ühenduses kahe naaberrühmaga. Sellevastu II tenor ja II bass on paigutatud koori äärtele, olles ühenduses vaid ühe naaberrühmaga.

Selle ülesseade puuduseks võib lugeda asjaolu, et äärmiste häälte vajumise korral ei saa nad küllalt tuge teistelt häälerühmadelt. Paremuseks aga võib lugeda häälerühmade kokkusulavust ja kõigi rühmade ühtlast kuuldavale tulekut, võimaldades niihästi sama rühma kui ka teise rühma lauljail üksteist hästi kuulata.

Veel on tarvitusel meeskoori ülesseade, mis paigutab I-se ja II-se tenori ning I-se bassi koori esirinda, kuna II bass jääb keskele I-se tenori taha (vt. joonis nr. 13).

Siin on I tenor kui juhtiv hääl paigutatud koori keskele; temast paremal asetseb II tenor, keliel on tarbe korral võimalus liituda I-se tenori ja II-se bassiga; I bass kui madalam viiside esitaja on otseses

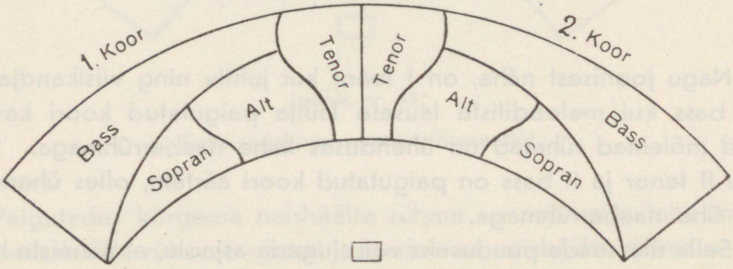
ühenduses I-se tenori ja II bassiga; II bass, moodustades koori põhja ja olles sellega ülemiste häälte liitja, on paigutatud taha koori keskele, kus tal on võimalus kontakti astuda iga häälerühmaga.



Joonis nr. 13.

Häälerühmade paigutus meeskooris.

Sellase koori ülesseadmise juures on kõik häälerühmad tihedas kontaktis üksteisega, luues eelduse ühtlustatud ja tasakaalustatud ettekandeks. Puuduseks võib aga pidada asjaolu, et koori tagumised read vähem kuuldavale tulevad. Kuna II bass on selles ülesseades paigutatud tervelt taha, siis on karta tema nõrka kuuldavust.



Joonis nr. 14.

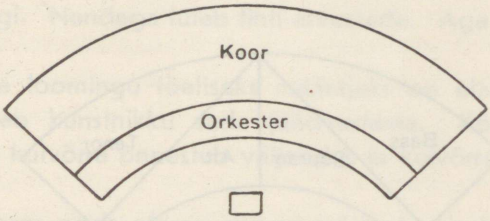
Kahekordse koori ülesseade.

N a i s k o o r i kui ühtlashäälse kooritüübi ülesseadmisel tuleb silmas pidada samu põhimõtteid, mis on üles seatud meeskoori puhul. Vahe seisab vaid selles, et tenorite asemel on tegemist sopranitega ja basside asemel altidega.

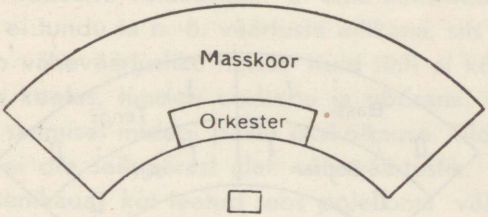
K a h e k o r d s e k o o r i ülesseadmisel tuleb arvestada samu eelesitatud põhimõtteid ja ülesseadmisviise (vt. joonis nr. 14).

K o o r i j a o r k e s t r i koostöö korral paigutatakse orkester koori ette (vt. joonis nr. 15). Sellane paigutus on tingitud puhttehnilisest põhjusest: kuna orkester esineb istudes ja koor seistes, siis paigutatakse seisjad istujate taha.

Kui kasutatakse orkestrit masskooride saatmiseks, siis suurema kontakti loomiseks on soovitav paigutada orkester koori keskele (vt. joonis nr. 16).



Joonis nr. 15.



Joonis nr. 16.

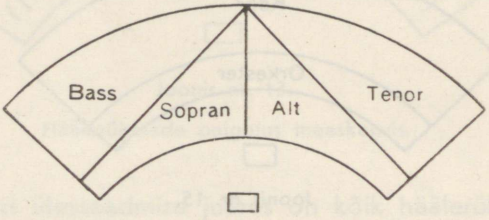
Koori ja orkestri ülesseade.

M a s s k o o r i d e ülesseadmisel tuleb silmas pidada samu nõudeid, mis on püstitatud eelkäsitletud normaalkooride kohta. Masskooride esinemised toimuvad tavalisesti vabas õhus, kus laululavaks on sagedasti looduslik mäeveerg. Koori ülesseadmisel sellasele laululavale peab arvestatama lava kallakuga: mida järsema kallakuga laululava, seda suurem on koori kostvus. Lavadel, kus naishääled küllalt kuuldavale ei tule, peab koor üles seatama nii, et ka sopranid ja aldid oleksid üles viidud (vt. joonis nr. 17). Paigutades naishääled kiiluna üles, saavutame mainitud häälerühmade suurema kõlavuse; sest mida kõrgemale on asetatud lauljad, seda enam nad tulevad kuuldavale.

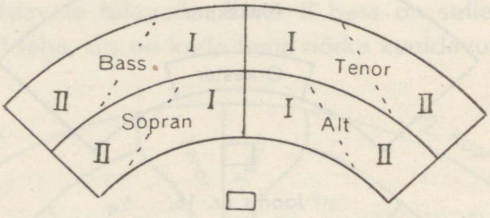
Masssegakoori teises ülesandes (vt. joonis nr. 18) on kasutatud tavalist segakoori ülesseadet, kusjuures diagonaalid jaotavad üksi-

kud häälerühmad kaheks. Poolitades häälerühmi diagonaalselt saavutame suurema kontakti rühmade vahel. Selles ülesseades kõik esimesed, s. o. kõrgemad rühmad on paigutatud koori südamesse.

Ülalesitatud ülesseadmisviisid on tavalisemad ja mõned neist omavad kindlasti paremusi teiste ees. Kuid tihtipääle tuleb koori ülesseadmisel arvestada ka üksikute häälerühmade võimeid ja vahekordi, mis omakord võib tingida ühe või teise ülesseade. Teatavasti on ju pääle ülalesitatute kasutatud veel mõningaid teisi ülesseadeid.



Joonis nr. 17.



Joonis nr. 18.

Masskoori ülesseade.

Nii näiteks on prof. H. Klemetti mõnda aega parimaks pidanud sellast ülesseadet, kus sopran on I-ses reas, alt II-ses, tenor III-ndas ja bass IV-ndas. Samuti on mõnel puhul koor üles seatud isegi ringikujuliselt. Kuid missugust eelpoolesitatud ülesseadmisviisidest ka ei kasutataks, on tähtis ja oluline esijoones see, et koori rinne oleks avar ja et koor oleks üles seatud poolringi kujuliselt.

Arvustusest

Karl Leichter.

Üksikute loovisikute kunstiteosed on määratud laiema üldsuse kunstiliste vajaduste rahuldamiseks. Laiade hulkade soovid ja kalduvused — olgugi vahel väga juhuslikud — seavad üles nõudeid ja piire loojailegi. Nendega tuleb tihti arvestada. Aga mitte ainult nendega.

Kunstilise loomingu tõeliseks määrajaks on elamusprotsess, mis nagu kohustab kunstnikku seda jäädvustama. Kõik oleneb nüüd ainult sellest, kuivõrra õnnestub väljendus ja kuivõrra ta üldsusele on vastuvõetav.

Kunstiteoses peab olema midagi mõjusat, mis temast välja hoovab ja vastuvõtja viib igapäevase unustamiseni, reaalsest väljapoole, sügavale mingi ideaalse valdkonda. Ei oma kunstiteos üldsuse silmis neid omadusi, ei tundu ta n. ö. väärtuste allikana, siis ei leia ta tähelepanu ja kaob väheväärtusliku hulka. Kuid tihti ei kõnele kunstiteos üldarusaadavas keeles, tundub uudsena ja võõrana, ega kutsu esile esimese mulje saamisel midagi pääle ükskõiksuse. Üldsuse poolt alahinnatud teos ei ole sellepärast alati väheväärtuslik. Tõsiasjaks jääb aga see, et senikaua, kui teatud teos pole oma väärtusi üldsusele suutnud avada, on vähene olnud ta tähtsus. Üks kunstielu püüdeid on ikka olnud sellele juhitud, et väärtuslik kunstiteos saaks õige hindamise osaliseks ja leiaks tee laiadesse ringidesse.

Kunstiteose ligema sisulis-vormilise analüüsi, sisulisest omapärast tingitud väljendusvahendite uudsuse põhjendamise, kunstniku loomisprotsessi ja loomingulise arengu, aga ka laiade hulkade kunstiliste kalduvuste selgitamine viib lähemale isikupärase ja täisväärtusliku kunsti mõistmisele ja teeb teosed üldarusaadavaks. See kõik juhib kunstiarengu teadlikult rajatud tuleviku teele. Sellest selgub aga ühtlasi ka pääliskaudse hindamise pahe ja mitmekülgsele teadlikule kaalutlusele rajatud analüüsiva, selgitava ja põhjendatud hindamise väärtus. Et arvustus on enamasti kõige varajasem üldhinnang, mida oodatakse ja millega arvestatakse, siis mõeldagu nüüd arvustuse sisulise avaruse tähtsusele.

Kunst ja kunstiarvustus on kujunenud kõige lähedasemaiks käsikäeskäijaiks. Arvustust vajavad loojad, tõlgitsejad ja kunstihuviline

publik. Temast on huvitatud koguni näituste korraldajad, teatrijuhatused ja kirjastajad. Tihti — nagu seda nii mõnelgi korral on märkinud meie teatrite juhtivad tegelased — oleneb teose või selle tõlgitsuse edaspidine (vähemalt mõneaegne) saatus arvustusest. Publik ei tungi kaalutluste viimaste võimalusteni. Temalt ei saa seda nõudagi. See kõik aga suurendab arvustuse tähtsust ja arvustaja kohusetunde koormat.

Arvustuse ülesandeks on rahuldada nende nõudeid, kes teda vajavad; need on: loovkunstnik, tõlgitseja ja kunstihuviline üldsus. On ju kindel, et keegi neist ei rahuldu ainult lihtsa halva või hää otsusega, vaid nad on huvitatud sellest, millega üks või teine seisukoht ja otsus on põhjendatud. Seega on väär arvamus, et arvustus on mingi üldsõnaline hindamine, nagu seda tegelikult tõepoolest sagedasti on meie m u u s i k a a r v u s t u s.

Mis kasu on arvustusest, kus on ainult üles loetud ettekantud palad ja tähendatud, et ühed olid huvitavad ja teised sisult nõrgad, et tõlgitsus oli rahuldav ja laulja omab ilusa ja võrdlemisi koolitatud hääle? Kõik oluline, mis iseloomulik teose ja tõlgitsuse suhtes, on jäänud avaldamata. Suudab keegi uskuda, et sarnane arvustus ütleks või selgitaks midagi teose kunstilisest väärtusest loojale, tõlgitsejale ja publikule? Ometi tundub, et just arvustusest loodab loovkunstnik leida oma teose (või kogu loomingu) isikupärase sisulis-vormilise ja väljendusliku mõistmist, tõlgitseja — selgitust teosele vastava õige tõlgitsuse suhtes, publik aga kõike seda, mis mõlemad eelmised. Kuid see on võimaldatud vaid siis, kui arvustuses on antud mitmekülgsele teadlikule kaalutlusele rajatud teose (ja tõlgitsuse) oluliste omaduste, sisulis-vormilise ning väljendusliku omapära p õ h j e n d a t u d s e l g i t u s. Ainult teose ja tõlgitsuse oluliste omaduste esiletõstmisega ja puht kunstilis-elamuslikkude üksik- ning üldnähete, eriti isikupäraselt erilaadse rõhutamise teel jõutakse lähemale sellele, et iga kunstiteos ja kunstipärane tõlgitsus saab õige hindamise osaliseks ning väärtuslik leiab tee laiadesse ringidesse.

Kokku võttes peab kordama, et arvustuse ülesanne ei ole ainult publiku informeerimine, et muusikaarvustaja ülesanne ei seisa kontserdi käigu, kava, muljete, meeldimise või mittemeeldimise jne. üldsõnalises edasiandmises, vaid sügavamate perspektiivide avastamises. Arvustaja peab teost või ettekannet põhjalikult ja objektiivselt analüüsima, esitades kaalutud seisukohti, väiteid ja põhjendusi. Loomulikult omab vähe kaalu üldsõnaliselt kiitev või ka laitev arvustus, kui

selles pole toodud faktilisi andmeid ja objektiivseid seiku väidete põhjenduseks.

Teiseltpoolt peab arvustus olema kasvatav ja ülesehitav. On arusaadav, et arvustaja saab kaasa mõjuda ühes või teises suunas. Kui võtame näiteks muusika, siis võib teadlik muusikaarvustus väga palju mõju avaldada ütleme kas või rahvusliku stiili jaatamisega, eitamisega või ka ükskõikse suhtumisega. Loomulikult peaks arvustaja katsuma publikut juhtida õigete väärtuste suunas.

Neid nõudeid suudab arvustus täita vaid siis, kui arvustaja on omal alal mitmekülgsete ja suurte võimetega isik, kes kõrgemal seistes laiast üldsusest suudab sihiteadlikult kaasa mõjuda arvustatava kunstiala arenemisele. Vaid sellane arvustus täidab oma ülesande, kus arvustaja on võimeline objektiivselt ja asjatundlikult näitama õigeid vigu, tõelisi häid külgi ja teatud kunstilist suunda ning laadi. Sellane kunstiarvustus on kasuks niihästi publiku kui ka kunsti enda arenemisele.

IV. INTONATSIOON

Õigete helisuhete teostamisest laulus

Evert Mesiäinen.

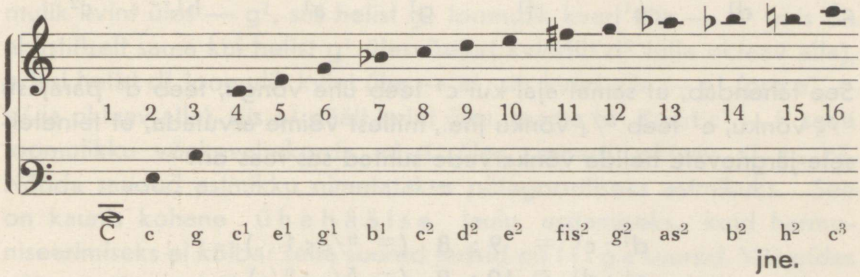
Helide tabamine puhtas a-capella-laulus on oma olemuselt hoopis teissugune kui näit. klaveril või mõnel muul mänguriistal, kus helikõrgust ei saa muuta muidu, kui võtmega keelekruvi keerates. Laul ja viiulimäng on intonatsiooni suhtes väga painduvad. Üht ja sama nooti — mitte tooni! — võime laulda või viiulil mängida kord veidi madalamalt, kord kõrgemalt, nii kuidas olukord nõuab; sellejuures võib tegemist olla vägagi väikeste kõrgussuhete muutusega, näit. $^1/_{10}$, $^1/_{20}$, $^1/_{50}$ või $^1/_{100}$ tooni.

Kui lauluviis õpitaksegi algul mänguriista järgi, jääb ikkagi küsimuseks, kas laulja laulab teda hiljem täpselt nii, nagu õppis. Või kas laulja, harjutades näit. klaveri järgi, üldse lauliski intervalle täpselt nõnda, nagu nad kõlasid mänguriistal? Esimesele küsimusele saame vastuse arutades nõnda: oletame, et pill oli häälest ära, mistõttu kätteõpitud meloodiat peaks laulja ka laulma vastavalt valesti; ometi tegelikult laulab laulja seda meloodiat õieti. Samuti on kerge vastata ka teisele küsimusele. Teame väga hästi, kui valus on laulda ebapuhtalt-häälestatud klaveri saatel: meie kõrv ei taha kuidagi painduda häälestamata pilli intervallisuurustele. Ega paindugi! — Kuidas oskab rahvamängija, kellele noodiõpetus on tundmatu, häälestada oma viiulit ja ette kanda oma viise päris õigesti, ühehäälsele meloodiale omaste intervallidega, mis klaveri intervallidest harilikult lahku lähevad? On selge, et rahvamängija määrab intervallid k u u l m i s e järgi. Normaalset muusikalist kuulmist juhib mingi imelik looduseseadus, millele ettekandja allub vaistlikult. Muusikaline kuulmine on väga mitmeastmeline, alates kurtuse piiridega ja lõpetades absoluutse kuulmisega.

Normaalse muusikalise kuulmisega inimesel on intervallide tabamisvõime seletatav tuntud füüsikaseadustega ülemhelide (Obertöne) kohta. Laulja ja viiuldaja leiavad tarvilised helid sellest n. ö. nägematust helisarjast.

Ülemhelid. Tempereerimine. Ükski heli ei kõla üksi, vaid sellega kaasas või selle sees heliseb terve rida teisi helisid. Nende olemasolus võib igaüks kergesti veenduda.

Kui võtame kõlarikkas ruumis klaveril näit. suure okt. c ja ootame mõne sekundi, siis kuuleme selgesti ka väikese oktaavi c, samuti kui väikese oktaavi g, esimese oktaavi c, esimese oktaavi e, g, b jne.



Kõige alumist heli (ülaltoodud näite puhul C) nimetatakse põhiheliks. Temaga kaasakõlavaid kõrgemaid helisid nimetatakse tema ülemhelideks.

Ülemhelide tekkimist selgitab füüsika järgmiselt.

Kui laseme pingutatud keelel võnkuda, siis väriseb samal ajal: terve keel, $^1/_2$ keelt, $^1/_3$ keelt, $^1/_4$, $^1/_5$, $^1/_6$ jne., teoreetiliselt kuni lõpmatuseni; võnkumisest tekkiv heli on aga ka seda nõrgem, mida väiksem osa väriseb. Nõnda iga võnkuv osake saadab välja helilaine, mille suurus on $^1/_2$, $^1/_3$, $^1/_4$ jne. terve keele võnkumisel tekkivast lainest, vastavalt võnkuva osakese pikkusele. Sellest järgneb, et kui põhiheli (terve keele) võnkude arv sekundis on n, siis on see ülemhelidel (keele osadest tekkivail helidel) 2n, 3n, 4n jne. Samal ajal, kui C teeb ühe võngu, teeb c kaks võnku, g kolm, c^1 neli, e^1 viis võnku jne., nagu nähtub ka ülemhelide tabelist. Võetagu põhiheliks ükskõik missugune, on tema ülemhelide võnkarvude suhe alati sama. Ka lauldud helid alluvad sellele huvitavale looduseseadusele.

Eelöeldu põhjal saab tuletada loomuliku astmiku helide võnkarvude suhteid nõnda: C ühe võnke vältel c^2 teeb 8 võnget, d^2 aga 9 võnget — niisiis d:c = 9:8; et C ühe võnke vältel c^1 teeb 4 võnget,

e^1 aga 5 võnget, seepärast e:c = 5:4; analoogiliselt saadakse g ja c ning h ja c võnkarvude suhted.

Ainult f:c ning a:c leidmiseks tuleb võtta põhitoon F ja tema ülemhelide sari; F ühe võnke vältel c^1 teeb 3 võnget, f^1 teeb 4 võnget ja a^1 teeb 5 võnget — järelikult f:c = 4:3 ning a:c = 5:3.

Järjestame nüüd helid diatoonilisse astmikku alates c^1:st, siis kujuneb nende võnkarvude suhe (ülemhelide tabeli kohaselt) järgmiseks.

1	$^9/_8$	$^5/_4$	$^4/_3$	$^3/_2$	$^5/_3$	$^{15}/_8$	$^2/_1$
c^1	d^1	e^1	f^1	g^1	a^1	h^1	c^2

See tähendab, et samal ajal kui c^1 teeb ühe võngu, teeb d^1 parajasti $^9/_8$ võnku, e^1 teeb $^5/_4$ võnku jne., millest võime arvutada, et teineteisele-järgnevate helide võnkarvude suhted ses reas on:

$$
\begin{aligned}
d^1 : c^1 &= 9 : 8 \quad (= {}^9/_8 : 1) \\
e^1 : d^1 &= 10 : 9 \quad (= {}^5/_4 : {}^9/_8) \\
f^1 : e^1 &= 16 : 15 \quad (= {}^4/_3 : {}^5/_4) \\
g^1 : f^1 &= 9 : 8 \quad (= {}^3/_2 : {}^4/_3) \\
a^1 : g^1 &= 10 : 9 \quad (= {}^5/_3 : {}^3/_2) \\
h^1 : a^1 &= 9 : 8 \quad (= {}^{15}/_8 : {}^5/_3) \\
c^2 : h^1 &= 16 : 15 \quad (= {}^2/_1 : {}^{15}/_8)
\end{aligned}
$$

Ülaltoodud tabelis võime eritella kolme erinevat suhet (seega siis kolmesuguseid intervalle): pooltoon — võnkarvude suhtega $^{16}/_{15}$, s u u r tervetoon — võnkarvude suhtega $^9/_8$ ja v ä i k e tervetoon — võnkarvude suhtega $^{10}/_9$.

Kahesuguste — suurte ja väikeste — tervetoonide olemasolu võib äratada imestust nendes, kes ainult klaveri või muude sõrmispillide järgi on harjunud intervalle kuulma; kuid näiteks laulja ja viiulimängija mõistavad seda väga hästi. Klaveril ja kõigil teistel pillidel, kus iga heli kõrgus on kindlaks määratud, on kõik tervetoonid ühesuurused (võrdse võnkarvude suhtega); nad on kunstlikult t a s a n d a t u d ehk t e m p e r e e r i t u d (võnkarvude suhted on tehtud võrdseiks), vähemasti l i g i k a u d u , niivõrd kui seda tempereerija oma kõrva järgi on suutnud teostada.

Tempereerimine seisneb õieti selles, et puhas oktaav (võnkarvude suhe 2) jagatakse kuueks täpselt võrdseks tervetooniks (igal tervetoonil saab võnkarvude suhe $\sqrt[6]{2}$, mis on umbes 1,1225) ja iga niisugune tervetoon kaheks täpselt võrdseks pooltooniks (ehk puhas oktaav 12 võrdseks pooltooniks; iga tempereeritud pooltooni võnkarvude suhe on $\sqrt[12]{2}$, seega umbes 1,0595).

Et tasandatud ehk tempereeritud häälestuse ebapuhtust mõista, peame heitma pilgu häälestamise probleemile üldse.

Juba Pythagoras (umb. a. 500 e. Kr.) murdis pääd diatoonilise duurastmiku häälestamise kallal. Tema häälestas nõnda: helist c^1 loomulik kvint üles — g^1, siis helist g^1 loomulik kvart alla — d^1 (mis on akustiliselt sama kui helist g^1 ülesvõetud kvindilt d^2 tulla oktaav alla), edasi helist d^1 loomulik kvint üles — a^1, siis kvart alla — e^1 (pro a^1 — e^2 ja oktaav alla), siis e^1 päält kvint üles, saame h^1. Kvart c^1 — f^1 seati loomulikku võnkevahekorda c^1-st üles, samuti oktaav c^1 — c^2. Nõnda saadud astmikku nimetatakse pütagooriliseks astmikuks. See on kaunis kohane ühehäälse laulu esitamiseks, kuid harmoniseerimiseks ei kõlba: selle suured tertsid on liiga suured. Võrreldes pütagoorilise astmiku suurt tertsi loomulikku suure tertsiga, näit. c^1 — e^1, märkame, et viimane on madalam. Nende kahe tertsi vahe, nn. süntooniline koma, on tähtis akustiline mõõduühik; tema suurus on $^1/_9$ tervetooni.

Kõrvutame siinkohal loomuliku ja pütagoorilise astmiku, et näha nendes vastavate helide võnkarvude erinevusi.

	c^1	d^1	e^1	f^1	g^1	a^1	h^1	c^2
Loomulik	261	293,625	326,25	348	391,5	435	489,375	522
Pütagooriline	257,778	290	326,25	343,704	386,667	435	489,375	515,556

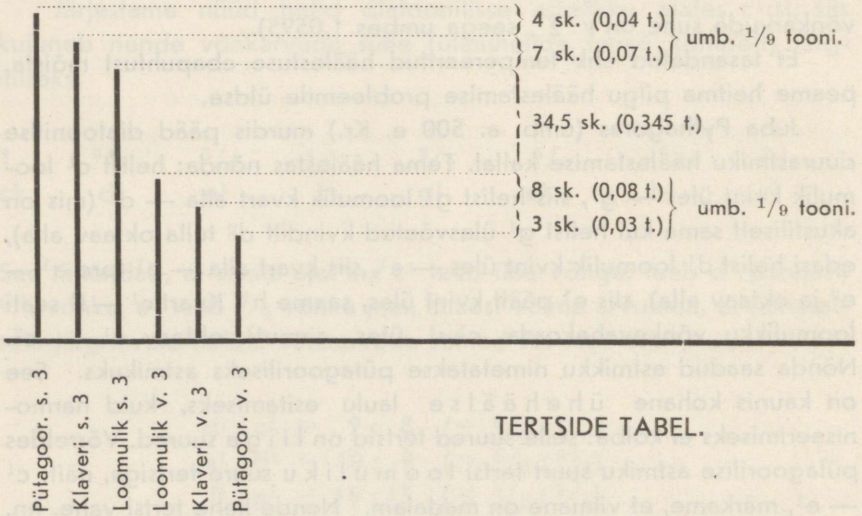
Pütagoorilise astmiku helide võnkarvude suhted erinevad muidugi ka loomuliku astmiku omadest (mis olid märgitud lk. 126).

Pütagoorilise astmiku võnkarvude suhe on järgmine:

1	$^9/_8$	$^{81}/_{64}$	$^4/_3$	$^3/_2$	$^{27}/_{16}$	$^{243}/_{128}$	$^2/_1$
c^1	d^1	e^1	f^1	g^1	a^1	h^1	c^2

Pütagooriline v. terts c^1 — es^1, mis saadakse samal kvintkvardi mõõtmise alusel, kuid c^1-st alla (c^1 — f, f — b, b — es ja okt. üles —

es[1]), on samapalju ($^1/_9$ t.) madalam loomulikust väikesest tertsist, kuipalju pütagooriline suur terts on suurem loomulikust suurest tertsist. Klaveri tertsid, suur ja väike, on võetud keskmistena vastavaist loomulikkudest ja pütagoorilistest tertsidest. Selgitagu mitmesuguste tertside suurusi ja vahekordi alljärgnev tertside tabel.



TERTSIDE TABEL.

Jätkame veel pütagoorilise astmiku vaatlemist, laiendades astmiku ulatust ülespoole ja allapoole. Ülal jõudsime h[1]-ni. Võttes h[1]-st kvardi alla saame fis[1]. Et poleks tarvis astmikust välja minna, võtame fis[1]-st kvardi alla, saame cis[1], sellest kvint üles gis[1] jne. Allapoole laiendamiseks võtame vaheldamisi kvindi alla ja kvardi üles: c[1] — f, f — b, b — es, es — as jne. Kui nüüd tõstame as-i oktaavi võrra kõrgemale gis[1]-se kõrvale, paneme tähele, et gis[1] on as[1]-st veidi kõrgem; samuti — kui läheksime edasi — dis[1] on es[1]-st, ais[1] on b[1]-st, eis[1] on f[1]-st ja his[1] on c[2]-st kõrgem. Nõnda seatud gis-i ja as-i ning teiste praegusaja n. n. enharmooniliste risti- ja b-helide vahet nimetatakse p ü t a g o o r i l i s e k s k o m a k s, mis on s k i s m a (0,01 tervetooni) võrra süntoonilisest komast suurem. Sünt. k. = 11 sk. ja pütagooriline k. = 12 skismat.

Kui tahetakse kvintide ja kvartide loomulik puhtus säilitada, tuleks välja, et ülespoole võetud kvintide abil saadud risti- ja allapoole võetud kvartide abil saadud b-helid nõuaksid igaüks isesõrmiseid; pääle selle oleks vaja veel eri sõrmiseid loomulike suurte ja

väikeste tertside jaoks jne. Sääraseid mänguriistu on ka ehitatud. Kromatismi ajajärgul, umb. a. 1500, ehitas itaalia teoreetik ja helilooja Nicola Vicentino archicembalo-nimelise klaveri, mille ühes oktaavis oli 32 sõrmist. Helilooja Galeazzo Sabbatini (XVI saj. algul) virginalise oktaavis oli 38 sõrmist. Nii siis on katseid tehtud puhta intonatsiooni saavutamiseks instrumentidel juba varakult; kuid sääraste mänguriistade tegelik kasutamine oli seotud raskustega ja katsetamisest loobuti peagi. Hakati otsima väljapääsu, kuidas oleks võimalik klaveri häälestamisel enharmoonilisi helisid mängida ühe sõrmisega. Alles XVI saj. lõpul jõuti küsimuses rahuldavale kokkuleppele. Vähehaaval saavutas üldise pooldamise nn. tempereeritud häälestamisviis, mis ka praegu on tarvitusel.

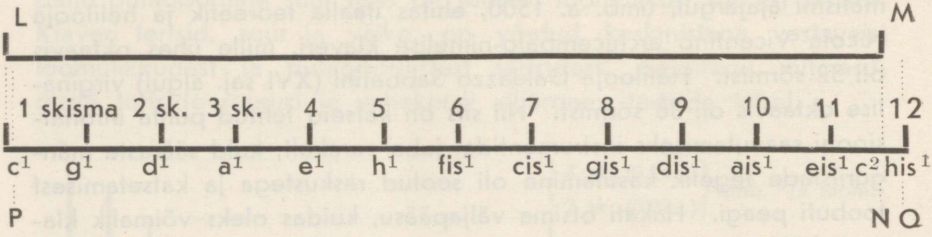
Kui läheme näit. c^1-st kvint-kvardi alusel üles, saame 12-nda kvindi järele (c^1 — g^1 — d^1 — a^1 — e^1 — h^1 — fis^1 — cis^1 — gis^1 — dis^1 ais^1 — eis^1 — his^1) his^1-se, mis on c^2-st pütagoorilise koma võrra (umb. $^1/_8$ tervetooni) kõrgem (täpsem suhtarv $^{531441}/_{524288}$). Kui igaüht ülalnimetatud kaheteistkümnest kvindist vähendame $^1/_{12}$ pütagoorilise koma, s. o. umb. 1 skisma võrra, siis vajub his^1 puhtasse oktaavi c^1-ga ja seega täpselt ühte c^2-ga. Tõsi küll, seega kaotavad kõik kvindid ja kvardid veidi oma loomulikust suurusest, kuid ühtlasi kahaneb ka pütagooriliste tertside teravus (s. t. püt. v. terts suureneb ja püt. s. terts väheneb).

Toome siin rahvusvahelise temperatsiooni absoluutsed võnkarvud (Müller-Pouillet' „Lehrbuch der Physik Band I" järgi).

	C_2—H_2	C_1—H_1	C—H	c—h	c^1—h^1	c^2—h^2	c^3—h^3	c^4—h^4
C	16,165	32,331	64,663	129,326	258,652	517,305	1034,610	2069,220
Cis	17,127	34,254	68,508	137,016	274,033	548,066	1096,132	2192,264
D	18,145	36,290	72,581	145,163	290,327	580,655	1161,310	2322,620
Dis	19,225	38,449	76,898	153,796	307,592	615,183	1230,366	2460,732
E	20,368	40,735	81,470	162,940	325,881	651,763	1303,526	2607,052
F	21,579	43,157	86,314	174,629	345,259	690,519	1381,038	2762,076
Fis	22,862	45,723	91,447	182,895	365,730	731,580	1463,160	2926,320
G	24,221	48,442	96,885	193,770	387,541	775,082	1550,164	3100,328
Gis	25,662	51,323	102,646	205,292	410,585	821,171	1642,342	3284,684
A	27,188	54,375	108,750	217,500	435	870	1740	3480
Ais	28,804	57,600	115,216	230,433	460,866	921,733	1843,466	3686,932
H	30,517	61,033	122,067	244,135	488,271	976,542	1953,084	3906,168

Vaatleme alljärgneva skeemi najal, mitme skisma võrra tuleb tempereerimisel madaldada pütagoorilise astmiku üksikuid helisid.

Skeem.



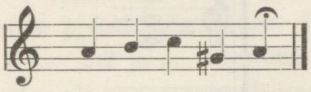
Joon LM kujutab puhast oktaavi c^1 — c^2. Joon PQ — puhtate kvintide ja kvartide abil saadud intervalli c^1 — his^1, mis on oktaavist (PN) pütagoorilise koma (NQ) võrra pikem. Too pütagooriline vahe kaotatakse tegelikult järgmiselt. Häälestatud c^1-st kvindiga g^1-sse minnes lastakse loomulikust kõlasuhtest niipalju alla, et on tunda natuke dissonantsi. See „natuke" on $^1/_{96}$ tervetooni (umbes 1 skisma), mille äratundmine nõuab väga hääd kuulmist ja suurt praktikat. Nõnda saadud skisma võrra madalamast g^1-st võetakse allapoole kvart g^1—d^1 ühe skisma võrra suurem (nii jääb tempereeritud d^1 juba 2 skisma võrra madalamale pütagoorilisest); siis kvint üles d^1—a^1 skisma võrra väiksem, a^1—e^1 alla jälle 1 skisma võrra suurem jne. Tempereeritud astmiku suured tertsid jäävad nõnda küll 4 skisma võrra väiksemaiks pütagoorilistest suurtest tertsidest, kuid ikkagi veel 7 skisma võrra suuremaks kui loomulikud suured tertsid; tempereeritud väikesed tertsid — 8 skisma võrra väiksemaiks loomulikkudest väikestest tertsidest; eelmised nõnda siis $^1/_{14}$ tervetooni võrra liiga suurteks, viimased natuke rohkem kui $^1/_{12}$ tervetooni väiksemaiks. Sekstides on sellest ebapuhtus tingitud nõnda: suur sekst on 8 skisma võrra liiga suur ja väike sekst — 7 skisma võrra liiga väike. Ebapuhtaimaks jääb väike septim, näit. c^1—b^1 (b^1 on c^1-le tasandatud ais^1). See ais jääb 2 skisma võrra kõrgemale pütagoorilisest b^1-st (mis on c^1-le kvardi kvart), ja kuna see ise on juba tublisti 14 skismat kõrgem loomulikust septimist, saab nõnda väikest septimi esindav tasandatud ais tublisti 16 skismat (ligi $^1/_6$ tervetooni) kõrgem loomulikust septimist.

Ometi pole klaveri ebapuhtus nii suur, et see kuulajat eriliselt häiriks; kuid ta on ikkagi olemas. Tempereeritud kvint on $^1/_{96}$ tervetooni väiksem loomulikust. Õnneks meie kõrv, nagu meie silmgi, oskab „andestada" väikesi vigu ja püüab aru saada, mida on tahetud edasi anda.

Kui näiteks joonistatakse meile paljalt käega ruut, siis näeme küll, et joonistatud kujund ei ole täpne, kuid sellegipärast saame väga hästi aru, mis autor tahab öelda. Nii on lugu ka klaverimuusikaga, kus rütm, viis, dünaamika ja muud kunstilise ettekande abinõud tempereeritud häälestuse ebaloomulikkuse muljet suurel määral paralüseerivad.

Viisi intoneerimine ühehäälses laulus. Suured tervetoonid (c-duuris või a-mollis: c-d, f-g, a-h) lauldagu energiliselt, kuid mitte dünaamilises mõttes, vaid just sisemise pingega. Juhttooni ja toonika vahekord tõusvas käigus peab olema kaunis terav; juhttoon omab alati erilise tõmbejõu toonikasse. Et aga eelnev tervetoon, VI ja VII astme vahe, juhttooni teravuse tõttu ei veniks liiga suureks, lauldagu ka kuuendat astet (a) tõusvas käigus energiliselt.

Mollkolmkõla terts peab puhtas loomulikus muusikas olema pisut kõrgem kui klaveril (vt. tertside tabel lk. 128). Loomulik duurkolmkõla terts aga peab olema veidi madalam klaveri omast. Toome siin näite klaveri ebapuhtusest. Kadentsis (a-moll)



kõlab vähendatud kvart c^2 — gis^1 klaveril nagu suur terts (gis-his), kuid sellisena teda kunagi ei lauldа. Ka hariliku muusikalise kuulmisega inimene võib märgata, et see lauldakse märksa väiksem, mis oleneb juhttooni (gis-i) iseloomulikust püüdest ühineda toonikaga. Asjatu vaev on seda lauljaile klaveri järgi kätte harjutada. Kui teda mõni absoluutse kuulmisega laulja laulakski täpselt klaveri järgi, siis ei rahuldaks see meid sugugi. Klaveri häälestus üldse on niivõrd keeruline, et keegi selle järgi kunagi ei laula. Normaalne muusikaline kuulmine leiab ise õige roopa, mis tema loomulikku ilutunnet rahuldab.

Harmoonia ja intoneerimine. Ülemhelide tabelist näeme, et samal ajal kui C teeb ühe võngu, teeb c kaks võnku; kui c teeb kaks võnku, siis c^1 teeb 4 võnku, sest et 2:4 on sama kui 1:2, mis on oktaavi võnkarvude suhe; kui c^1 teeb 4, siis c^2 teeb 8 võnku jne.

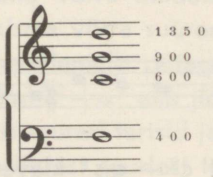
Näeme ka, et kui c teeb 2 võnku, siis g teeb 3 võnku; kui c^1 teeb 4, siis g^1 teeb 6 võnku (4:6 = 2:3). Puhta kvindi võnkarvude suhe on alati 2:3.

Loomulikus nelikõlas on põhitooni ja septimi võnkarvude suhe 4:7, tabelis c^1 — b^1.

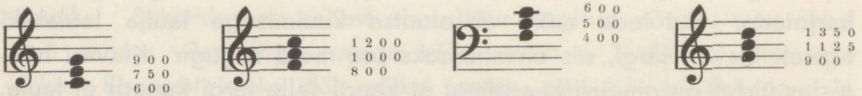
Duurkolmkõla võnkarvude suhe on 4:5:6, tabelis c^1-e^1-g^1; tähendab, kui toonika teeb 4 võnku, siis selle suur terts teeb 5 ja puhas (loomulik) kvint 6 võnku.

Hakkame nüüd ülaltoodud suhtarvude najal uurima mingit helitõugu, näit c-duuri. Et poleks vaja tarvitada keerulisi murdarve, võtame aja, mille vältel c^1 võngub 600 korda (ühes sekundis loomulik c^1 teeb 261 võnget, tempereeritud c^1 aga 258,652), siis võngub g^1 900 korda, sest et c^1 — g^1 on puhas kvint ja seega võnkarvude suhe on 2:3 (600:900 = 2:3); nõnda teeb ka d^2 sellesama aja vältel 1350 võnku (900:1350 = 2:3) ja f teeb samal ajal 400 võnku (400:600 = 2:3).

Arendame arutelu edasi. Kui kord oktaavi võnkarvude suhe on 1:2, siis võime tuletada veel järgmised arvud: C = 150, c = 300, c^2 = 1200, F = 200, f = 400, f^1 = 800, f^2 = 1600, G = 225, g = 450, g^1 = 900, g^2 = 1800, d^1 = 675 jne.

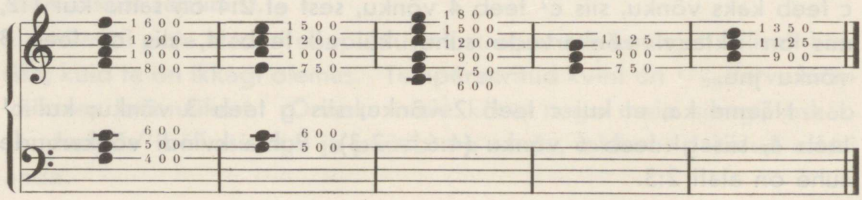


Duurkolmkõla võnkarvude suhe oli 4:5:6. Ülalolevatest helidest võime tuletada kolm duurkolmkõla: c-e-g, f-a-c ja g-h-d. Arvutades nende võnkarvude suhted, saame:

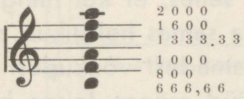


Loomuliku puhta mollkolmkõla võnkarvude suhe on 4:4,8:6.

Seni kõik võnkarvud sobisid, nõnda et igal helil on määratud arv võnkusid.



Üks kolmkõla d-f-a, on veel kontrollimata. Leidsime juba f^1 ja a^1 võnkude arvud (800 ja 1000); d^1 asetseb puhta kvindi võrra a^1-st allpool — d:a = 2:3, tähendab d^1 teeb $\left(\frac{1000 \cdot 2}{3} =\right)$ 666,66 võnku. See on õige mollkolmkõla, sest et selle võnkarvude suhe tõesti on 4:4,8:6



Aga kui nüüd kolmkõla d^1-f^1-a^1 võrdleme varemleitud kolmkõlaga g^1-h^1-d^2, siis näeme, et helil d^2 on kahesugune kõrgus: 1350 v. ja $1333{,}_{33}$ v., vahe on tegelikult 0,11 tooni. Nõnda see peabki olema; kui d kõlab üheskoos helidega g ja h (V astme kolmkõlas), lauldakse ta kõrgemalt kui kõlades a ja f-iga koos (II astme kolmkõlas).

On veel teine heli, millel on ka võimalik kaks kõrgust.

Nägime juba, et loomulikus nelikõlas põhitooni ja septimi võnkarvude suhe on 4:7; V astme nelikõlas g^1-h^1-d^2-f^2 on meil helide g^1, h^1 ja d^2 võnkumiste arvud juba teada: 900; 1125; 1350 (seega 4:5:6); kuna nüüd g^1:f^2 = 4:7 ja g^1 võnkude arv on 900, peab f^2-se arv olema 1575. Teiseltpoolt aga, varemalt vaadeldes IV astme kolmkõla f-a-c, leidsime f^2 võnkude arvuks 1600. Sellest näeme, et kui f kõlab g, h ja d-ga koos (V astme nelikõlas või VII astme kolmkõlas), lauldakse ta madalamalt kui kõlades c ja a (mõnikord ka d) seltsis (või IV ja II astme kolmkõlas); vahe on siin tegelikult 0,16 tooni.

Ülaltoodud matemaatilise arutelu põhjal on selge, et II aste tuleb laulda kõrgemalt V astme kolmkõlas ja madalamalt II astme kolmkõlas. IV aste lauldagu madalamalt V astme nelikõlas (ka VII a. kolmkõlas) ja kõrgemalt IV astme kolmkõlas: vastasel korral laul vajub.

D o m i n a n t lauldakse ka harilikult liiga madalaks, üldse kõik puhtad kvindid liiga väikeseks ja puhtad kvardid liiga suureks. Võib oletada, et selle põhjuseks on tempereeritud mänguriistade (klaveri, oreli, harmooniumi) vigane intonatsioon, mis juba hulga aastate vältel on meie loomulikku akustilist instinkti seganud. Puhta kvindi ja kvardi loomulikku kõrgust peab eraldi harjutatama, muidugi mitte klaveri abil, vaid palja kuulmise järgi.

T e r t s i d e kohta on juba mainitud, et ka need klaveril õiged pole. Väikese tertsi (klaverlikult) liiga väikeseks laulmisest ühes har-

moonilise juhttooni (mollis) lodeva tabamisega olenebki see, et mollid vajuvad laulmisel rohkem kui duurid.

Suured septimid (c—h) lauldakse harilikult liig väikesteks: harjumata kõrv kardab dissonantside teravust.

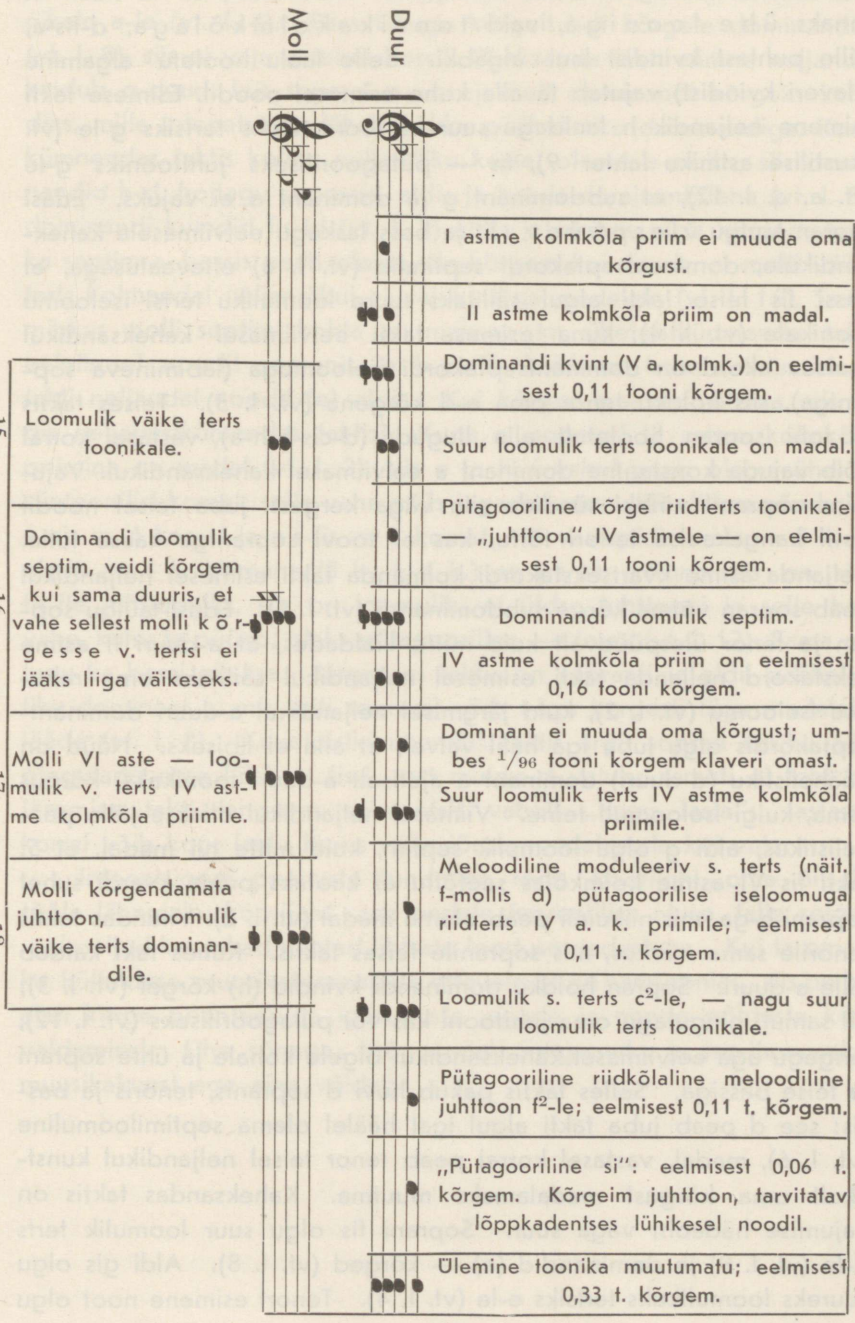
Väga tähtsaks laulu vajumise põhjustajaks on ka n. n. helistiku kulumine, mis seisab selles, et kui mingit laulu on harjutatud ja lauldud kogu aeg ühes ja samas helistikus, siis laulja närvikava tihtipääle tüdib korduvaist samadest võnkudest ja laul vajub. Aga kui sedasama laulu võtta nüüd mõnes teises helistikus, soovitavam ½ või isegi ¼ tooni kõrgemalt, siis lauldakse enamasti üllatavalt puhtasti: laul ei vaju, kuigi lihased töötavad kõrgemalt lauldes isegi suurema pingega kui varem. Selle nähte seletus seisab selles, et närvid kui lihaste käsutajad toimivad hoopis tähelepanelikumalt, kui töötab uus osa närvikavast, uued kiud basilaarmembraanis, mida pole veel väsitatud sama asja üksluise kordamisega. Seletusviisi tõestamiseks olen katsetanud paljusid kordi oma segakooriga, harjutades sihilikult mõnd laulu ainult ühes teatud helistikus; lõpuks on laul ikka hakanud vajuma; kuid kui harjutamist jätkati $^1/_2$ tooni kõrgemalt, siis laul ei vajunud.

On muidugi arusaadav, et kui koor on akustiliselt ja diktsioonilt väga puudulikult ette valmistatud või kui kooris on liiga palju nõrga kuulmisega lauljaid, siis ei püsi laul kunagi hääles ei mingisuguses helistikus, olgu ehk siis juhuslikult. Kõige eelöeldu põhjal tuleks hoiduda harjutamast helitöid liiga palju selles helistikus, milles neid kavatsetakse ette kanda.

Kahtlemata suurt mõju avaldab intonatsioonile häälda mine. Seatud hääl oskab paremini orienteeruda akustilistes peenustes kui seadmata. Lõtv, hooletu ja harimatu sõnade hääldamine segab basilaarmembraani kiude akustilist tegevust. On ju tõsiasi, et seatud koorid vajuvad vähem kui need, kus hääleseadet pole teostatud.

Selgitagu järgmisel leheküljel toodud akustiline astmik näitlikult astmete painduvust.

Et näidata kuidas käesolevas kirjutises omandatud teadmusi puhta loomuliku intonatsiooni saavutamiseks tegelikult rakendatakse, toome prof. J. Aaviku „Laulupeo laulu" (vt. X üldlaulupeo noot) akustilisest analüüsist iseloomustavamad kohad. Laul on näitena kõigiti sobiv: lihtne, selge, päämiselt homofooniale põhjeneva harmooniaga jne.


Moll
Duur
I astme kolmkõla priim ei muuda oma kõrgust.
II astme kolmkõla priim on madal.
Dominandi kvint (V a. kolmk.) on eelmisest 0,11 tooni kõrgem.
Suur loomulik terts toonikale on madal.
Pütagooriline kõrge riidterts toonikale — „juhttoon" IV astmele — on eelmisest 0,11 tooni kõrgem.
Dominandi loomulik septim.
IV astme kolmkõla priim on eelmisest 0,16 tooni kõrgem.
Dominant ei muuda oma kõrgust; umbes 1/96 tooni kõrgem klaveri omast.
Suur loomulik terts IV astme kolmkõla priimile.
Meloodiline moduleeriv s. terts (näit. f-mollis d) pütagoorilise iseloomuga riidterts IV a. k. priimile; eelmisest 0,11 t. kõrgem.
Loomulik s. terts c²-le, — nagu suur loomulik terts toonikale.
Pütagooriline riidkõlaline meloodiline juhttoon f²-le; eelmisest 0,11 t. kõrgem.
„Pütagooriline si": eelmisest 0,06 t. kõrgem. Kõrgeim juhttoon, tarvitatav lõppkadentses lühikesel noodil.
Ülemine toonika muutumatu; eelmisest 0,33 t. kõrgem.
15. Loomulik väike terts toonikale.
16. Dominandi loomulik septim, veidi kõrgem kui sama duuris, et vahe sellest molli kõrgesse v. tertsi ei jääks liiga väikeseks.
17. Molli VI aste — loomulik v. terts IV astme kolmkõla priimile.
18. Molli kõrgendamata juhttoon, — loomulik väike terts dominandile.
1.
2.
3.
4.
5.
6.
7.
8.
9.
10.
11.
12.
13.
14.

Juba laulu algus nõuab koorijuhilt ettevaatust, et ta häält ei annaks ühe tooniga, vaid toonikakolmkõlaga, d-fis-a, mille puhtast kvindist laul algabki. Selle laulu hooletu algamine (klaveri kvindist) vajutab ta alla kohe esimesel noodil. Esimese takti esimene neljandik h lauldagu suureks loomulikuks tertsiks g-le (vt. akustilise astmiku lahter 9), fis — pütagooriliseks juhttooniks g-le (vt. a. a. l. 12), et subdominant g ja dominant a ei vajuks. Edasi sopran laulgu ülespüüdvalt ja bass laskugu eelviimasele kaheksandikule, dominantseptakordi septimile (vt. l. 6) ettevaatusega, et bassi fis teise takti algul säilitaks suure loomuliku tertsi iseloomu toonikale (vt. l. 4); kuna esimese takti eelviimasel kaheksandikul asetsev akord on dominantseptakordi iseloomuga (läbimineva sopraniga), siis hoidku tenor oma e-d kõrgena (vt. l. 3). Teises taktis ei tohi sopran hooletult alla liuguda (d-cis-h-h-a), vastasel korral võib vajuda konstantne dominant a eelviimasel kaheksandikul. Vajumine sopranil võibki sündida siin väga kergesti juba teisel noodil cis-il kangekaelse tenori tõttu, kes ei soovi sopraniga kaasa tulla. Neljanda astme kvartsekstakordi kolmanda takti esimesel neljandikul peab sopran võtma kõrge subdominandi (vt. l. 7). Edasi laulgu sopran ja tenor ülespüüdvalt kuid mitte liialdades, et a-duuri II astme sekstakord neljanda takti esimesel neljandikul säilitaks oma rahuliku iseloomu (vt. l. 2), kuid järgmisel neljandikul a-duuri dominantseptakordis olgu juba iga hääl valvel, et alla ei libiseks. Nüüd on päähelistiku (d-duuri) dominant a ajutiselt a-duuri toonikaks: kõrgus sama, kuigi iseloomult teine. Viimasel neljandikul ollakse jälle päähelistikus; aldi g olgu loomulik septim, kuid mitte nii madal, et 5. takti fis VI astme kolmkõlas seetõttu ei kaotaks puhta kvardi suhet soprani h-ga, mis niikuinii peab olema madal (vt. l. 2). Viiendas taktis tenorile sama märkus, mis sopranile teises taktis. Kuues takt kaldub jälle a-duuri. Sopran hoidku dominandi kvindid (h) kõrgel (vt. l. 3); alt samuti pingutagu oma juhttooni kas või pütagooriliseks (vt. l. 12), langegu aga eelviimasel kaheksandikul õigele kohale ja ühte soprani ja teise bassiga. Selles taktis pakub huvi d sopranis, tenoris ja bassis: see d peab juba takti algul igal häälel olema septimiloomuline (vt. l. 6), madal, vastasel korral peab tenor teisel neljandikul kunstlikult oma kõrgust madalamaks muutma. Kaheksandas taktis on vajumise hädaoht väga suur. Soprani fis olgu suur loomulik terts d-le (vt. l. 9) ja dominandid (e) — kõrged (vt. l. 8). Aldi gis olgu suureks loomulikuks tertsiks e-le (vt. l. 4). Tenori esimene noot olgu

juba septimiloomuline, cis hoitagu aga suure loomuliku tertsina toonikale a-le (vt. l. 4). Bass liikugu kõrgelt h-lt kõrgele dominandile (vt. l. 8), siis ei vaju a teisel bassil. Üheksanda takti viimne neljandik kaldub g-duuri, kus soprani a on ajutiselt dominandi kõrgeks kvindiks, mille intonatsioon läheb kokku päähelistiku dominandiga. Kuna kümnendas taktis kolme neljandiku kestel oleme e-mollis, siis dominandid h-d, hoitagu sopranis, aldis ja bassis dominantidena (vt. l. 8), dominandi kvindid fis-id (vt. l. 3) aldis ja tenoris olgu kõrged; kuid ka septim a bassis peab olema siin kõrgem kui duuris, et molli väike terts kolmandal neljandikul ei vajuks liiga madalale (vt. l. 16). Sama märkus molli septimi kohta on maksev ka üheteistkümnenda takti eelviimsel noodil sopranis ja h-molli kalduva kaheteistkümnenda takti neljandal noodil (e) aldis. Kui kõrged peavad olema eis ja gis neljateistkümendas taktis? Kuna e sopranil II astme kolmkõla priimina on madal (vt. l. 2), siis e ja fis-i vahel peab olema üheksa süntoonilist komat; selle vahe võib jagada kromaatiliselt kas nõnda, et e-eis = 4 komat ja eis-fis = 5 komat, või vastupidi: e-eis = 5 k. ja eis-fis = 4 k. Viimane (5 k. + 4 k.) on parem. Kuna eis on siin fis-ile juhttooniks, siis on loomulik, et üldse juhttooni ja selle heli vahe, kuhu ta püüab, oleks pütagooriline — terav (vt. l. 12). Sama on lugu ka bassi gis-iga. Järgmises taktis on sopranil ja aldil päähelistiku dominant a, mis eriti sopranil võib väga kergesti liiga madalaks jääda (vt. l. 8). Kuueteistkümnendas taktis ärgu sopran kartku alti, pingutagu oma lühikest fis-i, sest muidu d vajub; samuti ei tohi ka järgmise takti langevas sekventsis vabalt „liugu lasta"; vastasel korral võib koor laulu lõpus välja jõuda madalamale kui vaja.

Intonatsiooni peenuste tundmine toob koorijuhi oma õilsale tööle lähemale; koorijuht saab endale teoreetilise aluse, talle selguvad paljud keerukad nähted lihtsate looduseseadustena. Kui ta omab ka küllaldase muusikateoreetilise ettevalmistuse harmoonias, siis on tal alati kerge orienteeruda igasuguste vigade ja nende põhjuste kõrvaldamisel. Ühe sõnaga: töö muutub kergemaks ja huvitavamaks, muusikakunst aga aina võidab.

V. ORKESTER

Puhkpilliorkestri koosseisust ja koostamisest

Adalbert Virkhaus.

Sageli armastatakse väita, nagu poleks puhkpillimuusika küllalt õilis ja kunstipärane, et sellane muusika kuuluvat alamasse liiki, mitte aga kontsertsaali nõudlikule publikule. Kuigi ses väites võib osalt tõtt olla, eriti kui arvestame seda, et painduvama ja õrnema keelpillirühma puudumist orkestris ei suuda puupillid täiel määral asendada, ei saa me siiski tunnustamata jätta ka puhkpillimuusika küllalt suurt kunstilist väärtust, eriti aga rea puhkpillide vajalikkust sinfooniaorkestreis ja mitmesuguseis ansambleis, kuid samuti ka puhtakujulise puhkpilliorkestri ülesandeid igasuguste aktuste, mälestuspäevade, paraadide, jumalateenistuste, pidude jne. puhul.

Puhkpillimuusika on meil kiireid edusamme teinud möödunud sajandi lõpul ja käesoleva sajandi algul. Eriti on puhkpilliorkestril küllalt suur osatähtsus olnud maaseltsides ja laulupidudel ning nende kaudu ka meie üldises kultuurpoliitilises arengus.

Meil on korduvalt vihjatud tõsiasjale, nagu oleks meie puhkpilliorkestrite kunstiline tase liiga madal, nagu puuduks sageli võimed ja isegi tahe edasiarenemiseks, nagu ei leiduks meil küllaldaselt asjatundlikke muusikajuhte jne. Kõik sellased väited võivad ju tõtt sisaldada, kuid ainult osaliselt. Nagu igal alal, nii võib ka siin tähele panna ajutisi tõusu- ja mõõnaaegasid. Suureulatuslikud poliitilised sündmused — maailmasõda, iseseisvuse saavutamine jne. — pole oma mõju avaldamata jätnud. Üldiselt võib aga puhkpilliorkestrite arengus siiski teatud tõusu märgata. On kujunemas traditsioonid, areneb omapära jne.

Kõige raskemaks küsimuseks on ja jääb arvatavasti ka ligemas tulevikus orkestrijuhi küsimus. Ei ole kerge leida isikut, kellel oleksid muusikas nii mitmekülgsed, võiks öelda isegi universaalsed teadmused, nagu seda nõuab puhkpilliorkestri juhi töö. Tüseda teoreeti-

kuna, kellele igasuguse viisi asjatundlik ja otstarbekohane harmoniseerimine ning orkestreerimine vähimatki raskust ei tee, peab orkestrijuht kõiki orkestris kasutatavaid pille enamvähem põhjalikult tundma, s. o. peab tuttav olema nende omapäraga, võimetega ning mängutehnikaga, et tarbe korral mängijale asjalikke ning otstarbekohaseid näpunäiteid anda. Juht peab oskama süveneda individuaalselt igasse mängijasse, et igaühega vastavalt käituda; peab omama kiire organiseerimis- ja orienteerumisvõime igasuguses olukorras, kuid kõigepäält — kannatust. On selge, et kõiki loetletud võimeid ja omadusi ühes ning samas isikus kohata on äärmiselt raske, kuigi tähtsamal määral just sellest olenebki orkestri kunstiline edu.

Puhkpilliorkestrid linnades ja teistes suuremates keskustes on juhataja valiku suhtes märksa paremas olukorras kui maal, kus tasuvõimaluste puudumisel tuleb leppida juhiga, kelle muusikaline ettevalmistus piirdub vaid sõjaväe-orkestris omandatud praktiliste oskustega või küllaltki puudulikkude teadmustega, mis kaasa toodud seminaridest ja pedagoogiumidest. Kuid ka puudulikud ja lünkelised teadmused ei tarvitse energilisele orkestrijuhile igal juhul ülesaamatuks takistuseks olla. Praktiline tegevus ja visa edasipüüdmine aitab üle nii mõnestki raskusest.

Uue orkestrijuhi esimeseks ülesandeks ametisse asumise järele on olemasoleva koori läbikatsumine ja tarbe korral ka ümberorganiseerimine. Asjatundlikul ümberkorraldusel võib orkestrijuht teinekord nii mõnegi „uinuva jõu" avastada ja otstarbekalt tööle rakendada.

Raskemaks kui olemasoleva orkestri ümberorganiseerimine osutub uue orkestri asutamine. Esimese raskusena kerkib siin päevakorrale pillide ostmiseks summade hankimine. Kuid kui on hääd tahtmist ja huvi asja vastu, siis on see küsimus ühel või teisel teel siiski lahendatav. Pillide hankimise küsimus on enamasti ikka lahendust leidnud, küll on aga palju suuremaid raskusi tekitanud orkestri moodustamisel sobiva isikliku koosseisu leidmine.

Pole sugugi tarvilik, et ühe hoobiga moodustataks suur mitmekümnemeheline puhkpilliorkester. Nii mõnigi pasunakoor, kes suure kära saatel tellis välismaalt paar tosinat läikivaid pille, on lühikese aja jooksul kas päriselt hingusele läinud või hingitseb vaid vaevu, kuna pooled pillid roostetavad kapipäälsetel ja pööningutel. Palju otstarbekam on algust teha väikese hästitasakaalustatud vaskpillide rühmaga ja seda siis järkjärgult suurendada. Sellane rühm — näit. kornet, alt, tenor ja bass — võiks vajaliste kokkuharjutuste järele mõnel

juhul ka juba esineda, mängides näiteks kirikus koraale ühes oreliga jne. See äratab tähelepanu ja tõstab märgatavalt asjaosaliste huvi.

Mainitud rühm oleks aluseks, moodustaks põhirühma, miile ümber ajajooksul koguneks teisi mängijaid — sekundeerivad ja täiendavad pillid. Ka oleks pillide järkjärguline hankimine pikema aja kestes märksa kergem ja jõukohasem.

Pillide ostmisel tuleb silmas pidada, et nad kõik oleksid võimalikult ühest ja samast vabrikust; sest sellega säilitame kõlavärvi ühtluse ja tasakaalu, mis teatavasti suurel määral oleneb pilli konstruktsioonist. Ka kvaliteedilt peaksid pillid enam-vähem ühtlased olema.

Omaette küsimuseks on ka see, kas muretseda ventiil- või pumppillid. Väidetakse, et pumppillid olevat pehmema tooniga. Ventiilpillid aga on sobivamad meie kliimaoludele (välismängud talvel) ja näevad kenamad välja.

Kui vaskpillide põhirühm — kornet, alt, tenor, bass — juba oma teguvõimet on näidanud, siis hakkame teda täiendama teiste pillide juurdelisamisega, kusjuures arvesse võiks tulla II kornet, II alt, II tenor, bariton jne. Sellejuures peab muidugi silmas pidama, et häälte tasakaal ei kannataks. Järkjärgult tuleb mõelda ka puupillidele, sest need moodustavad puhkpilliorkestri painduvama osa ning võimaldavad mängukavva võtta juba keerulisemaidki palasid. Et aga puupillide kätteõpetamine pikemat aega nõuab, siis on soovitav võimaluse korral juba põhirühma loomise järele ka puupillide kätteõpetamisega algust teha.

Puupillidest tuleb esimese ja tähtsamana arvesse b-klarnet. Selle järele flööt ja es-klarnet. Kõigi teiste puu- ja vaskpillide juurdelisamisel orkestrikoosseisu tuleb muidugi arvestada ka isikliku koosseisuga, pillide hankimise võimalusega jne.

Küsimuse täielikumaks selgitamiseks toome allpool orkestri põhirühma täiendamise järjekorra kuni keskmise suurusega orkestri koosseisuni.

Orkestri põhirühm:

kornet, alt, tenor ja bass.

Seda põhirühma tuleks täiendada järgmiselt:

1. järjekorras — II kornet ja II alt
2. „ — II tenor ja I klarnet
3. „ — bariton, II klarnet ja trummid
4. „ — flööt, trompet, II bass, kornet või II trompet jne.

Olgu veel tähendatud, et orkestri moodustamisel ja täiendamisel tuleks arvestada iga bassi kohta kaks sekundeerivat pilli.

Orkestri isikliku koosseisu täiendamisel ja algajate mängijate läbikatsumisel tuleb selgitada, et heli puhkpillil ei teki toore ja ohjeldamatu jõuga, vaid distsiplineeritud töö ja oskuse tulemusena: vastava pingega võnkuma pandud puhuja huuled annavad võnked sissepuhutava õhu kaudu edasi pillile, mis võimeline on reageerima huulte pinge vähimalegi muutusele. Sellepärast tuleb juba õpingute algul püstitada põhimõte, mis on maksev niihästi enamiku muusikariistade kui ka laulu juures: minimaalse jõukulutusega saavutada maksimaalseid tulemusi.

Üldiselt valitseb arvamus, et õhukesed ja peened huuled on sobivad väikestel vaskpillidel mängimiseks, kuna tüsedad huuled ennustavat hääd bassimängijat. Igakord ei tarvitse see siiski nii olla, kuigi puhuja huuled loomulikult peaksid vastama pilli huuliku suurusele. Tähtsaim on ikka huulte tundlikkus ja arenemisvõime. Vaskpuhkpilli mängu õpetades ja õppides tuleks erilist rõhku panna keelelöögile, et saavutada ilusat ja täpset tooni algust.

Täpse helikõrguse saavutamisel mängib otsustavat osa mängija kõrv. Kui mängija kuulmine helikõrguse suhtes pole küllalt tundlik ja peen, siis võivad hoolsa töö ja harjutuse tulemused ikkagi mitterahuldavateks osutuda. Isegi igakordsed piinlikud pillide häälestamised enne harjutusi aitavad siin vähe. Pillide helikõrgus on enamvähem stabiilne ning ümbritseva õhu omaduste muutumisel kõigil puhkpillidel ühtlaselt muutuv.

Iga orkestriliige peab omama muusikalist kunstimeelt. Hää muusikaline mälu, peen rütmitunne, reageerimine dünaamilistele väljendustele jne. on loomulikuks aluseks kunstimeele edasisele arenemisele. Praegusel raadioajajärgul on muusikalise maitse ja kunstimeele arendamine suurel määral võimalik isegi piiratud maaoludes.

Orkestrijuhi tähtsamaks ülesandeks jääb otstarbekohane palade valik ja nende kätteõpetamine. Kui koraalide mängimine, millega tööd alatud, enam raskusi ei sünnita, siis tuleb mõelda ka raskematele ülesannetele. Kõigepäält võiks katsetada mõne tantsupalaga, mis viisilt kerge ning voolav ja rütmilt lihtne ning ühetaoline. Selleks on lihtne valss kõige otstarbekohasem. Kui käepärast pole vastavat pala, siis peab orkestrijuht ise mõne lihtsa valsi klaverinoodi järgi kergelt orkestreerima, et ei tekiks raskusi õppimisel ja et õppimise tulemused

oleksid n. ö. käega katsutavad. See tõstab mängijate tuju ja tööindu ning sunnib hetkeks unustama, et ees on käia veel pikk ja raske tee, enne kui jõutakse paladeni, mis väärtuselt ja raskuselt küünivad keskmisteni. Edasi võiks harjutamisele tulla mõni lihtne tantsupala kaheosalises taktimõõdus, näit. polka, mis võiks samuti olla orkestrijuhi enese orkestreeritud, et vältida võimalikke lihtsamateski palades leiduvaid raskusi.

Tutvudes sekundeerimistehnikaga paaristaktimõõdus tärkab noortes mängijates peagi tahe mõne marsi kallale asuda: see on ju teatavasti puhkpilliorkestri tähtsamaid ülesandeid.[1]) Ka siin oleks esialgu soovitav, et orkestrijuht õppimisele tuleva marsi ise orkestreeriks, pidades seejuures silmas üksikute mängijate võimeid.

Hoolitsetagu selle eest, et orkester mängiks palu vastavalt iseloomule ja ei kasutaks kõikjal enam-vähem ühesugust mängustiili. Voolavat ja laulvat mängu antagu sääl, kus see sobib teose iseloomule, kuna rütmiteravust (noote lühidalt, järsult ja stakaatos mängides) esitatagu palades, kus see nõutav — näit. marssides ja enamikus tantsudes.

Sedasi järkjärgult raskemaid ülesandeid saades seisab orkester viimaks avamängude, fantaasiate ja muude kontsertpalade õppimise ees. [2]) Nende nõudlikumate paladega on orkester juba võimeline avalikkuse ees esinema iseseisva kontsertosaga.

Vastava pala kätteõpetamine orkestrile peab toimuma alguses pääviisi mängijatele — klarnetile, kornetile, tenorile, baritonile — üksikult, siis aga koos kogu orkestrile. Sellane õppimisviis ei tohiks raskusi sünnitada, kui õppimisele asumise eel on käinud uue pala iseloomu ja meloodiliste, rütmiliste ning harmooniliste iseäralduste selgitamine ühes päämotiivide korduva ettelaulmise või mängimisega.

Rohkem raskusi võib tekkida esiotsa osade kätteõpetamisel sekundeerivatele pillidele. Sest algajal mängijal pole kerge tabada oma osa bassilöökide vahel, eriti siis, kui pala tempo on kiire. Et omandada vajalisi oskusi, tuleb koosharjutuste kõrval teha korduvalt ka üksikharjutusi.

---

[1]) Marsimängu lahtilöömine käigul peab sündima vasakul jalal.

[2]) Repertuuari välismailt muretsedes oldagu ettevaatlik tellimistega säält (eriti lõunamailt, näit. Prantsusmaalt ja Itaaliast), kus on tarvitusel meie omadega võrreldes erinevad koosseisud. Ses mõttes tuleks eelistada põhjamaid. Kodumaa tähtsamate väljaannete hulka kuuluvad Eesti Lauljate Liidu kirjastusel ilmunud orkestritööd.

Kui basside ja sekundeerivate pillide koosmäng juba teatud tulemusi annab, siis on tarvis ka viisimängijad pillid hulka tõmmata — esiti ükshaaval, pärast aga üheskoos, et õpitavast osast üldpilti saada.

Koosharjutustel on tähtis, et mängijad vastastikku üksteist kuuleksid: see on orienteerumise ja mängu tasakaalustamise mõttes tingimata tarvilik. Suured ja sageli liiga rikkaliku akustikaga ruumid on enamasti harjutusteks ebasobivad, sest liigne kõlarikkus segab üksikute pillide mängu jälgimist ja jätab mängija pärast suures ruumis toimunud harjutusi kõlavaeses ümbruses abitusse. Teiseltpoolt pole ka liiga väike ning kitsas ruum harjutusteks sobiv.

Moodustades poolringi juhataja ümber võiks orkester olla üles seatud järgmiselt: esimeses reas esimesed hääled — puupillid, tenorid, baritonid ning kornetid, teises reas sekundeerivad pillid, kolmandas bassid, trummid jne.

Sellane paigutamine osutub koosmängu stabiilsuse mõttes eriti soodsaks ning otstarbekohaseks, kuna kõik kandvamad hääled on koondatud siin juhataja ligemasse ümbrusse, asudes n. ö. tema otseses mõjupiirkonnas. Ometi ilmnevad ka selle ülesseade juures mõningad puudused. Kui puupillide rühm on väikesearvuline ja nõrk, siis osutub raskeks häälte tasakaalustamine pianos, kuna tenorid ja baritonid kipuvad domineerima; fortes aga puupillid, metsasarved ja teised õrnemad pillid mattuvad ning mäng jääb „plekiseks".

Ideaalseimaks võiks pidada sellast orkestri ülesseadmist, kus n. n. „sinfooniline rühm" (puupillid, metsasarved, kornetid) asuks juhataja ligemas ümbruses, „suur plekk" (tenorid, baritonid, bassid) juhatajast vasakul, pillipärad tahapoole, ning „sinfooniline plekk" (trompetid, tromboonid) paremal tiival, pillipäradega vasakule. Sellane ülesseadmise viis on võimalik päämiselt suurema koosseisu juures, kus kõik pillirühmad on ühtlaselt arenenud ning stabiilsed. Igal juhul katsutagu kinni pidada sellest, et ükski vaskpill ei oleks suunatud päraga kuulajate poole, vaid küljele (sinfooniline rühm) või tahapoole (suured pillid). Ainult sellasel korral võib üksikute rühmade tasakaalustamine täiesti rahuldavaid tulemusi anda.

Orkestri siseelus on väga tähtis osa distsipliinil. Puudumine, hilinemine, korratus, lobisemine, suitsetamine, otstarbetu läbisegi puhumine pillidel jne. — need on pahed, mis ülimal määral kahjustavad harjutuste edukust ja orkestri üldist arengut. Esijoones olgu muidugi orkestrijuht ise täpne ja nõudku siis täpsust ning korralikkust kõigilt mängijailt. Harjutused alaku täpselt, tööd katkestatagu vaid vahe-

ajaks üldiseks puhkuseks või läbirääkimiseks. Kui valitseb harjutusel korralagedus, siis pole palju paremat loota ka ettekannetel.

Enne kui pala orkestrile õpetama hakata, peab juhataja sellega kõigepäält ise põhjalikult tutvuma, läbi katsudes teose iseloomu, tempod, tõusud jne. Sest iga orkestrijuhi komistus või ka kõhklemine võib orkestriliigete silmis kahjuks tulla juhi autoriteedile. Põhjalik pala ettevalmistus tagab aga kahtlemata harjutuse edukuse.

Ei ole kerge ei orkestriliikme ega juhataja töö. Kuid kus ei puudu huvi ning armastus asja vastu, sääl saadakse üle kõigist raskustest. Mida intensiivsem ja edukam teotsemine, seda suurem rahuldustunne ja töörõõm. — Ainult kavakindlat tööd ning püsivust!

Puhkpilliorkestri pillidest ja orkestreerimisest

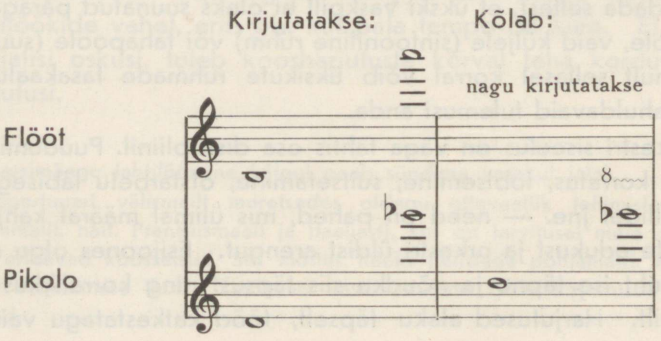
Jüri Kuru.

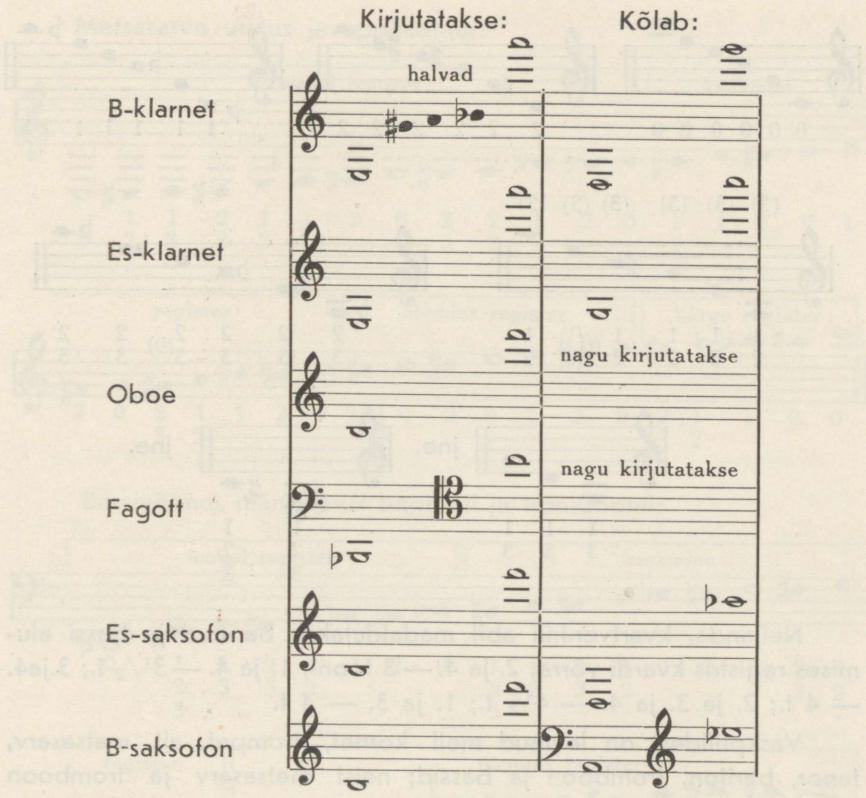
Pillidest

Meil esineb n. ö. sega-puhkpilliorkester, mis koosneb puu-, vask- ja löökpillide rühmadest.

Puupillidest on levinud päämiselt flööt ja klarnet, kuna oboed, fagotti ja saksofoni leidub harva. Flööt, oboe ja fagott on n. n. c-pillid, s. t. kõlavad nii, nagu kirjutatakse; ülejäänud on transponeeritavad pillid.

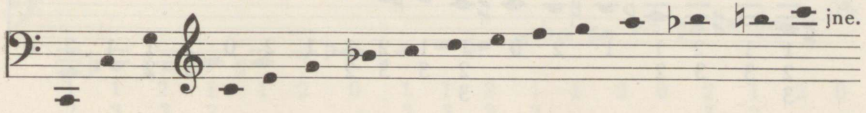
Puupillide ulatus, noodistamisviis ja tegelik kõla on järgmine.



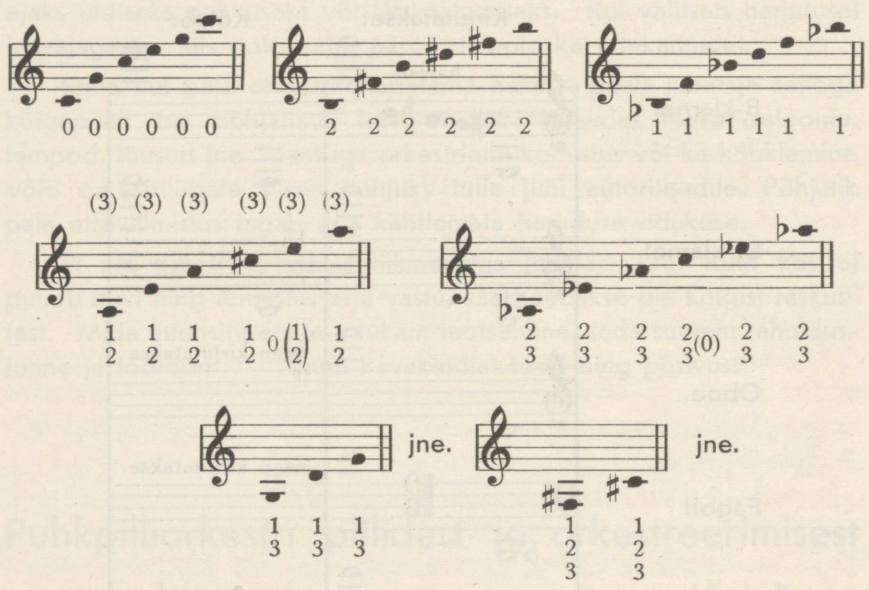


Vaskpillide võidukäik algas ventiilide ja pumpade leiutamisega nendele pillidele. Seni aga piirdus vaskpillil mängimine ainult naturaal-, s. o. lahtistel toonidel, kuna meloodiline külg oli puupillide esitada.

Naturaalheliredel:



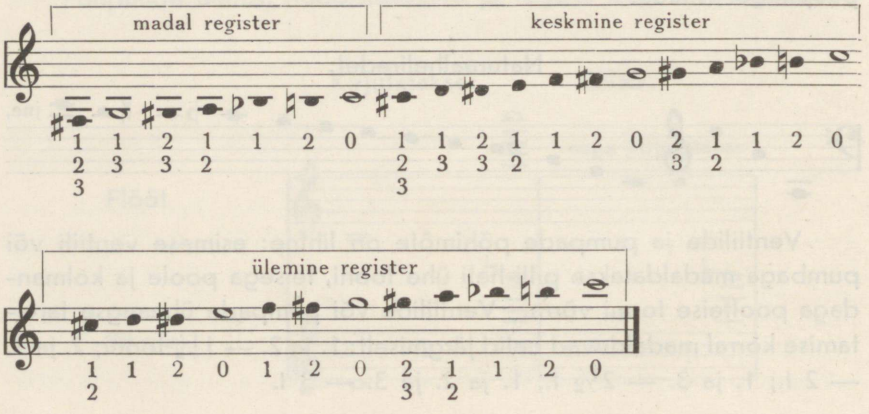
Ventiilide ja pumpade põhimõte on lihtne: esimese ventiili või pumbaga madaldatakse pilli heli ühe tooni, teisega poole ja kolmandaga poolteise tooni võrra. Ventiilide või pumpade üheaegse tarvitamise korral madalduvad helid järgmiselt: 1. ja 2. — 1½ tooni; 2. ja 3. — 2 t.; 1. ja 3. — 2½ t.; 1. ja 2. ja 3. — 3 t.



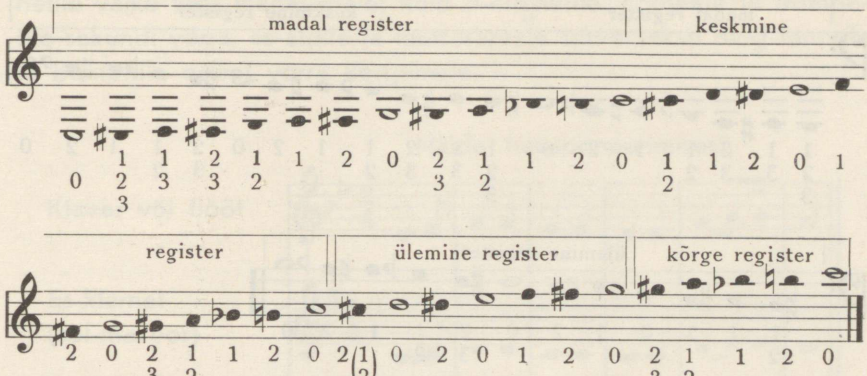
Neljanda, kvartventiili abil madaldatakse baritoni ja bassi alumises registris kvardi võrra; 2. ja 4. — 3 tooni; 1. ja 4. — $3^1/_2$ t.; 3.ja4. — 4 t.; 2. ja 3. ja 4. — $4^1/_2$ t.; 1. ja 3. — 4 t.

Vaskpillidest on levinud meil kornet, trompet, alt, metsasarv, tenor, bariton, tromboon ja bassid; neist metsasarv ja tromboon harvem.

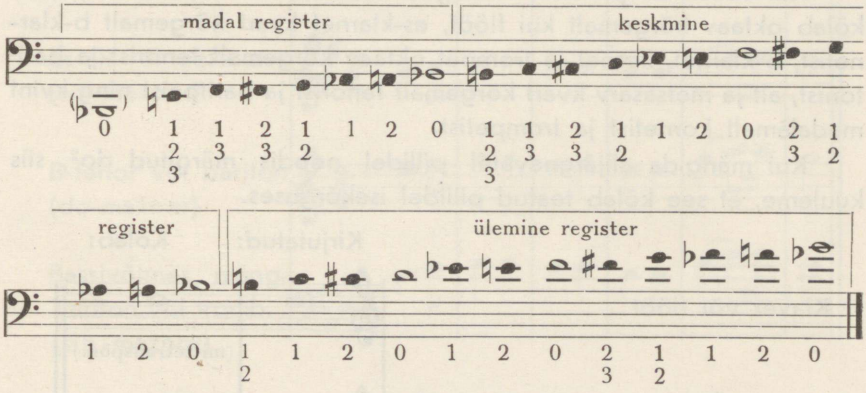
Suurema osa viiulivõtmes mängitavate vaskpillide ulatus ja applikatuur on järgmine:



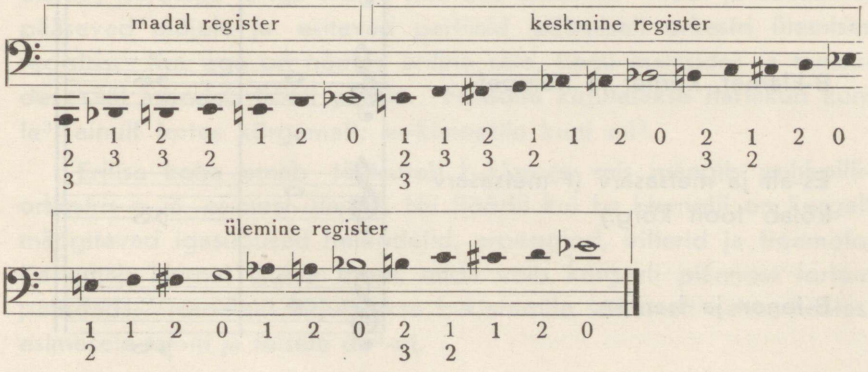
Metsasarve ulatus ja applikatuur:



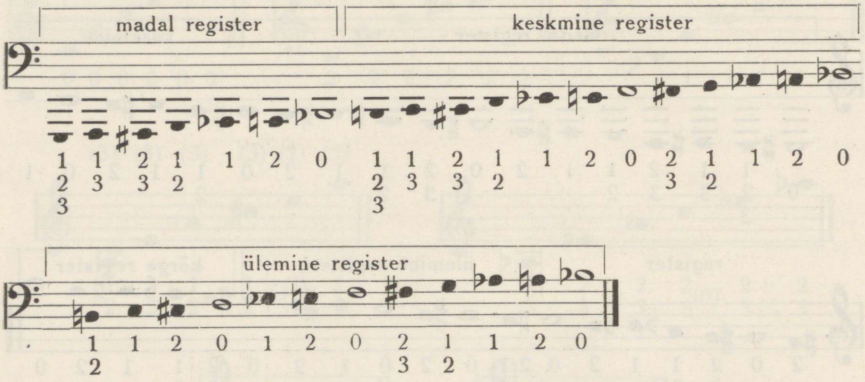
Bassivõtmes mängitaval baritonil ja tromboonil:



Es- (I) bassil:



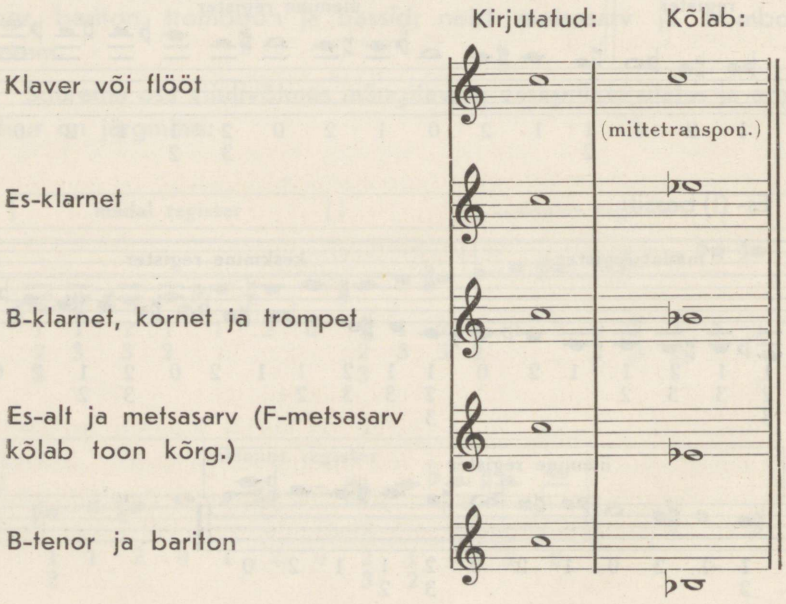
B- (II) bassil:



Kõik bassivõtmes mängitavad vaskpillid loetakse c-pillideks, s. t. mittetransponeeritavateks.

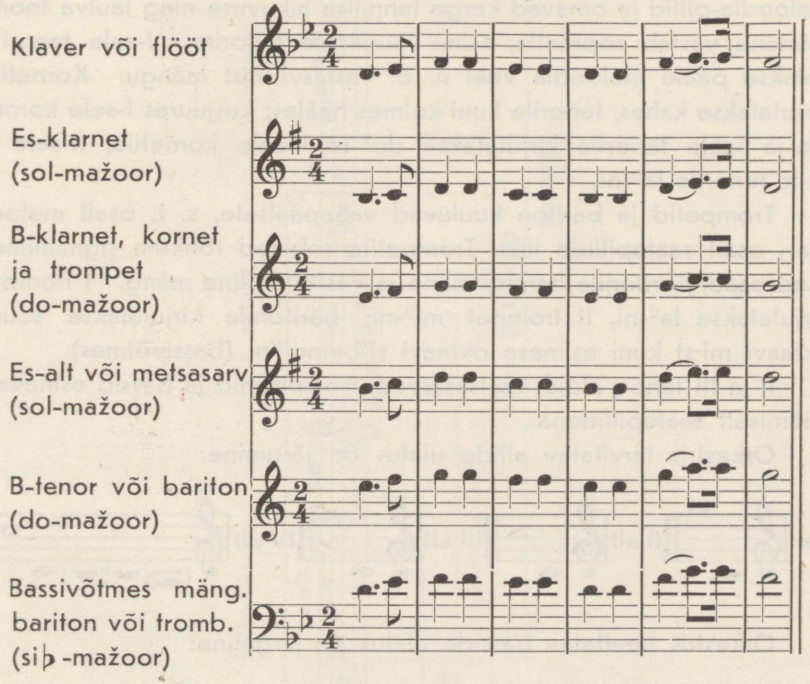
Kui vaadelda pillide helikõrguse suhet, siis näeme, et pikolo kõlab oktaav kõrgemalt kui flööt, es-klarnet kvart kõrgemalt b-klarnetist, b-klarnet, kornet ja trompet oktaav kõrgemalt tenorist ja baritonist, alt ja metsasarv kvart kõrgemalt tenorist ja baritonist ning kvint madalamalt kornetist ja trompetist.

Kui mängida alljärgnevatel pillidel noodis märgitud do^2, siis kuuleme, et see kõlab teatud pillidel isekõrguses.



Järelikult tuleb orkestreerimisel noodid transponeerida es-klarnetile väike terts madalamale; kuid b-klarnetile, kornetile ja trompetile sekundi võrra, es-aldile ja metsasarvele suure seksti ning tenorile ja baritonile nooni võrra kõrgemale.

Näide transponeerimisest.



Et saavutada orkestreerimisel häid tulemusi, peab tundma pillide ulatust, iseloomu ja iga üksiku pilli osa orkestris. Flööt ja es-klarnet pääsevad mõjule ja esitavad partiisid päämiselt orkestri ülemises registris. Kus aga on nõutav eriline sära, nagu marssides ja tantsudes, sääl asendab flööti pikolo. Flöödile kirjutatakse harilikult kuni la^3, ainult fortes kõrgemalt; es-klarnetile kuni mi^3.

Erilise koha omab tähtsuselt b-klarnet, mis mängib puhkpilliorkestris n. ö. esimest viiulit. Nii flöödil kui ka klarnetil on kergelt mängitavad igasugused heliredelid, arpeggiod, trillerid ja treemolo. Ka omab klarnet laulva tooni, mida võib kergesti piaanost forteni paisutada. Harilikult kirjutatakse b-klarnetile vähemalt kahes hääles, esimesele fa^3-ni ja teisele do^3-ni.

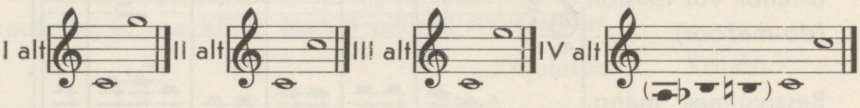
Üldiselt võib ütelda, et puupillid on suurema tehnika pillid ja esinevad päämiselt orkestri ülemises registris. Mida rohkem neid orkestris leidub, seda mitmekesisem ja pehmem on mäng. Kõik raskemad kohad, mis tehniliselt ei ole vaskpillidel läbiviidavad, antakse puupillidele.

Vaskpillidest on tähtsamad I kornet ja I tenor. Mõlemad on meloodia-pillid ja omavad kerge tehnilise liikuvuse ning laulva tooni. Esimene vastab sopranile, teine lüürilisele tenorile. I-sele tenorile antakse pääle meloodia veel n. ö. vastasviisilist mängu. Kornetile kirjutatakse kahes, tenorile kuni kolmes hääles; kusjuures I-sele kornetile ja I-sele tenorile kirjutatakse do^3-ni, II-sele kornetile, II-sele ja III-le tenorile fa^2-ni.

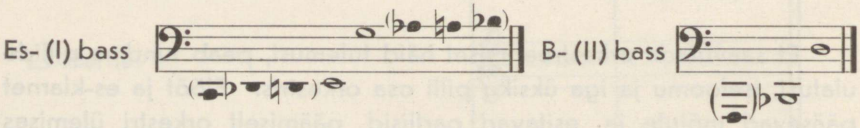
Trompetid ja bariton kuuluvad vahepäälsete, s. t. osalt meloodia-, osalt saatepillide liiki. Trompetile sobivad rohkem signaalitaolised osad, baritonile harmooniline ja vastasviisiline mäng. I trompet kirjutatakse la^2-ni, II trompet mi^2-ni; baritonile kirjutatakse suure oktaavi mi-st kuni esimese oktaavi si-bemollini (bassivõtmes).

II ja III tenor, aldid, metsasarved, tromboonid ja bassid esinevad päämiselt saatepillidena.

Orkestris tarvitatav altide ulatus on järgmine:



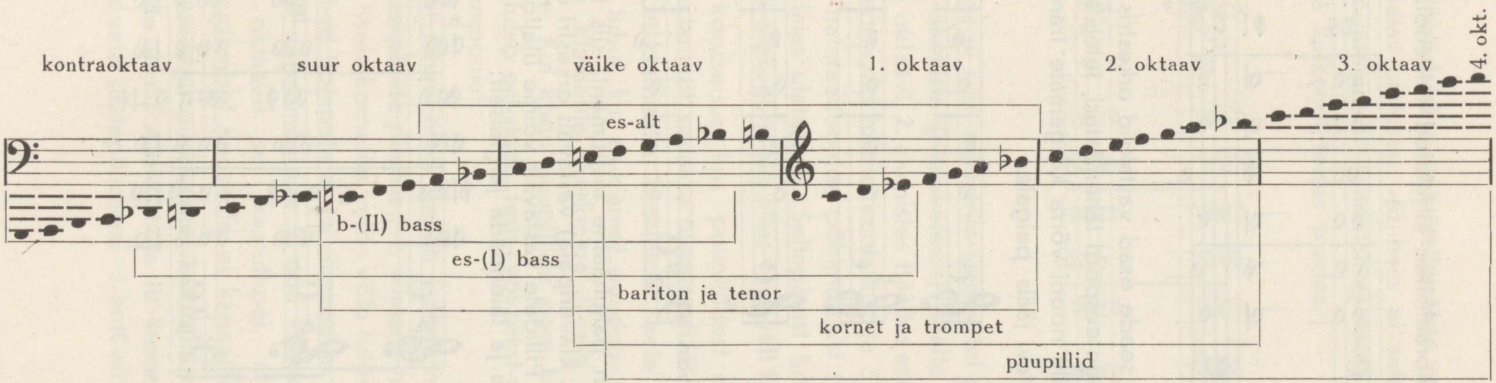
Orkestris tarvitatav basside ulatus on järgmine:



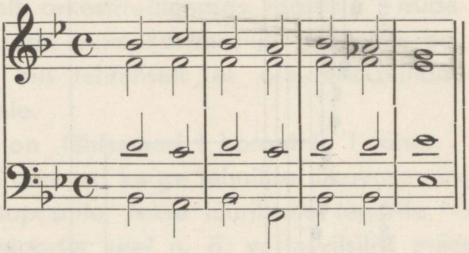
Järgneval leheküljel toodud tabel näitab kujukalt, missuguses oktaavis mingi pill orkestri koosmängus esineb.

Orkestreerimisest

Orkestreerimine toimub kas otseselt komponeerimisel või näit. mingi klaveripala või koorilaulu seadmisel orkestrile. Peatume päämiselt viimase mooduse juures.

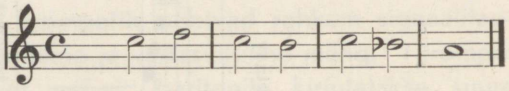

kontraoktaav
suur oktaav
väike oktaav
1. oktaav
2. oktaav
3. oktaav
4. okt.
es-alt
b-(II) bass
es-(I) bass
bariton ja tenor
kornet ja trompet
puupillid

Võtame näitena koraalistiilis kirjutatud katkendi.

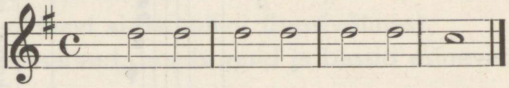


Selle neljahäälse seade osad vastaksid orkestris kornetile, aldile, tenorile ja bassile. Nagu eespool tähendatud, tuleb kornetile sekundi, aldile seksti, ja tenorile nooni võrra kõrgemale transponeerida. Bass kui mittetransponeeritav jääb paigale.

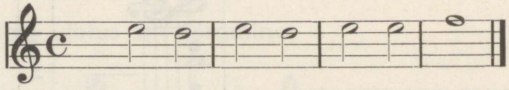
B-kornet
(do-mažoor)



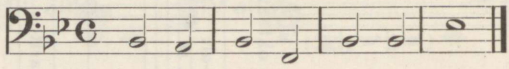
Es-alt
(sol-mažoor)



B-tenor
(do-mažoor)



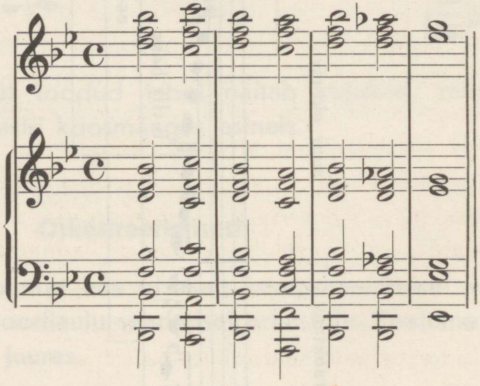
Es-bass või tromboon
(si♭-mažoor)



Kuna orkester on paljuhäälne instrument, siis tuleb orkestreeritav muusikapala (näit. klaveripala) vastavalt orkestri nõuetele ja koosseisule ümber seada. Pillidele vastavalt võime ülaltoodud neljahäälse katkendi ümber seada ja täiendada järgmiselt:

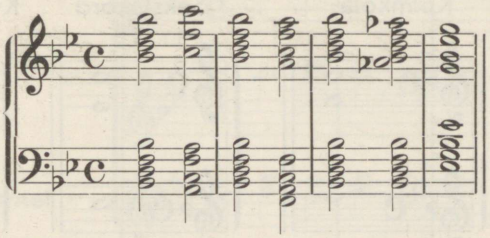
Puupillid

Vaskpillid



Harmooniat täiendatakse naturaaltoonide põhimõttel: ülemised kitsas, alumised laias ulatuses. Et bass ei satuks keskmiste häälte vahele, siis kahendatakse (kõvendatakse) teda oktaav alla.

Võtame sama katkendi teises seades.



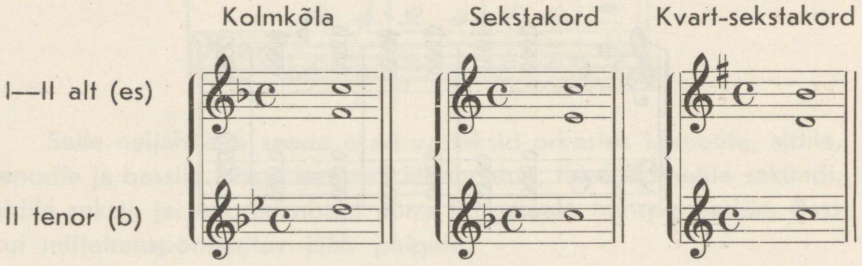
See seade aga ei sobi orkestrile järgmistel põhjustel: 1. ülemiste (viiulivõtmes) ja alumiste (bassivõtmes) häälte vahe on liiga suur, ulatudes isegi üle oktaavi, 2. alumistes häältes esinevad hüpped (kvardihüpped), mis takistavad häälte voolavust ja 3. alumistes häältes ei ole kinni peetud naturaaltoonide põhimõtteist (s. t. alumised hääled ei ole kirjutatud laias ulatuses). Sellepärast tuleb ülaltoodud näide viia neljahäälsesse algkujju ja siis alles vastavalt koosseisule täiendada.

Tavalisemas koosseisus, kus puupillidest on olemas flööt, es-klarnet ja paar b-klarnetit, antakse ülemine hääl (vt. viimane näide lk. 152) flöödile ja es-klarnetile, keskmine I-sele klarnetile ja alumine II-sele klarnetile. Juhul, kui es-klarnet puudub, antakse ülemine hääl flöödile ja I-sele klarnetile, keskmine II-sele klarnetile ja alumine III-ndale klarnetile. Kui kogu puupillide pere koosneb ainult paarist b-klarnetist, siis tuleb eelistada terts- või sekst-mängu, et saavutada tervikulisemat harmooniat.

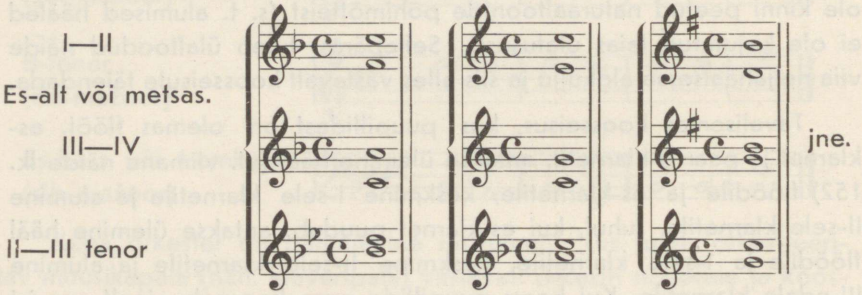
Nagu eelpool tähendatud kuulub kornet meloodiapillide hulka, seepärast tuleb vaskpillide rühmas (vt. viimane näide lk. 152) esimene (viisi-) hääl anda I-sele kornetile, mida võib tuttis (kõigi pillide mängides) dubleerida I-se trompetiga, kui viimasel ei ole signaal-fanfaarilist mängu. II kornet võiks mängida III-nda klarnetiga ning II trompet II-se klarnetiga oktaavis sel kaalutlusel, et III-nda klarneti ja II-se trompeti puudumisel kooskõla ei kannataks.

Sobiva vastasmängu puudumisel kaldub I tenor meloodiapillide, bariton saatepillide liiki. Aldid, II ja III tenor ning bassid tulevad eranditult arvesse vaid saatepillidena. I ja II alt ning II tenor peaksid

moodustama keskmises regioonis kolmkõla, et III-nda ja IV-nda aldi ning III-nda tenori puudumisel ei kannataks harmoonia. Kolmkõla ja tema ümberpöördeid tuleb kasutada vastavalt sellele, missugune seisund enam sobib eelnimetatud pillide orkestris tarvitatavale ulatusele.



III ja IV alt ning III tenor ainult kõvendavad eelmisi hääli, tehes seda järgmiselt:

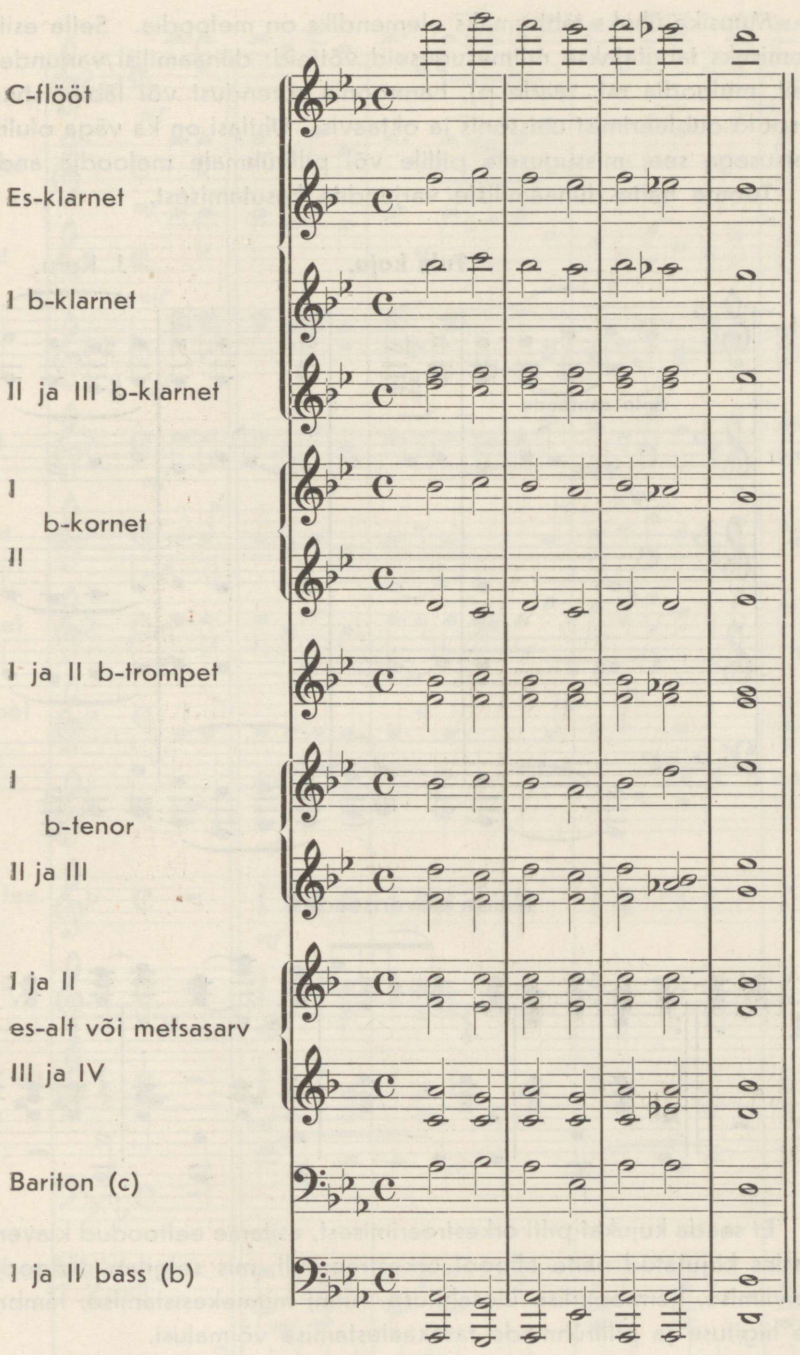


Bassid mängivad päämiselt oktaavis, kuid kus see läbiviidav ei ole, sääl unissonis.

Enne orkestreerimist tuleb kaaluda, missuguses helistikus on pala kergemalt mängitav ja meloodia paremini läbiviidav. Sobivuse ja kerguse mõttes on soovitav tarvitada helistikke kuni kolme, nelja märgini, eelistades beesid. Kuna orkestris arvuliselt domineerivad b-pillid, siis on sageli praktilisem nad transponeerimata jätta, es-pillid aga seksti asemel kvint üles viia ja c-pillid toon alla transponeerida.

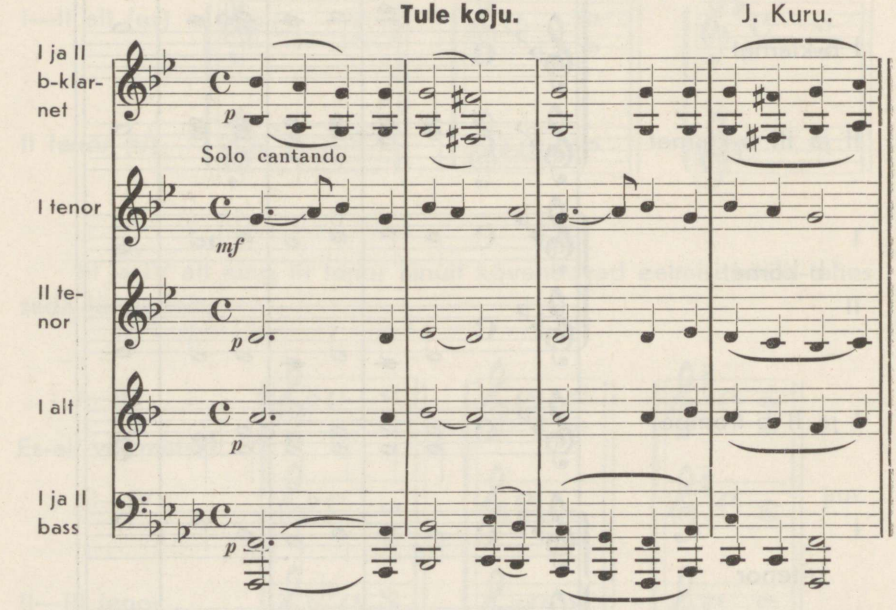
Et saada ülevaadet partituurist keskmise orkestrikoosseisu jaoks, toome järgneval leheküljel eespoolkäsitletud katkendi orkestreeritult.

Esitatavas näites võib II ja III tenor asendada I-se ja II-se trombooniga ning I bass III-nda trombooniga.

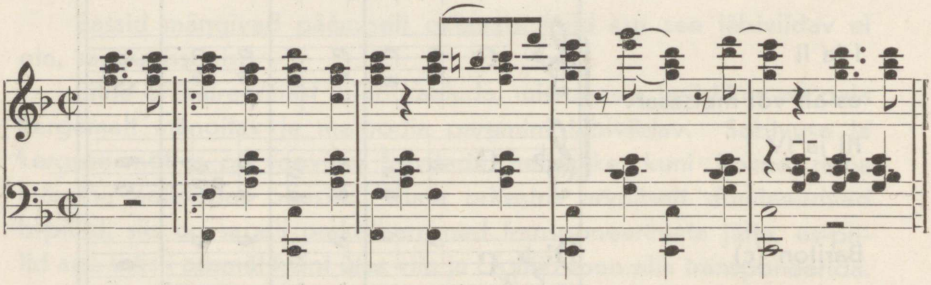

C-flööt
Es-klarnet
I b-klarnet
II ja III b-klarnet
I
b-kornet
II
I ja II b-trompet
I
b-tenor
II ja III
I ja II
es-alt või metsasarv
III ja IV
Bariton (c)
I ja II bass (b)

Muusika üheks tähtsamaks elemendiks on meloodia. Selle esiletoomiseks tarvitatakse mitmesuguseid võtteid: dünaamilisi varjundeid (näit. meloodia mf, saade p), harmoonia sõrendust või läbipaistvust ja soolo dubleerimist unissonis ja oktaavis. Ühtlasi on ka väga olulise tähtsusega see, missugusele pillile või pillirühmale meloodia anda.

Toome näite dünaamiliste varjundite kasutamisest.



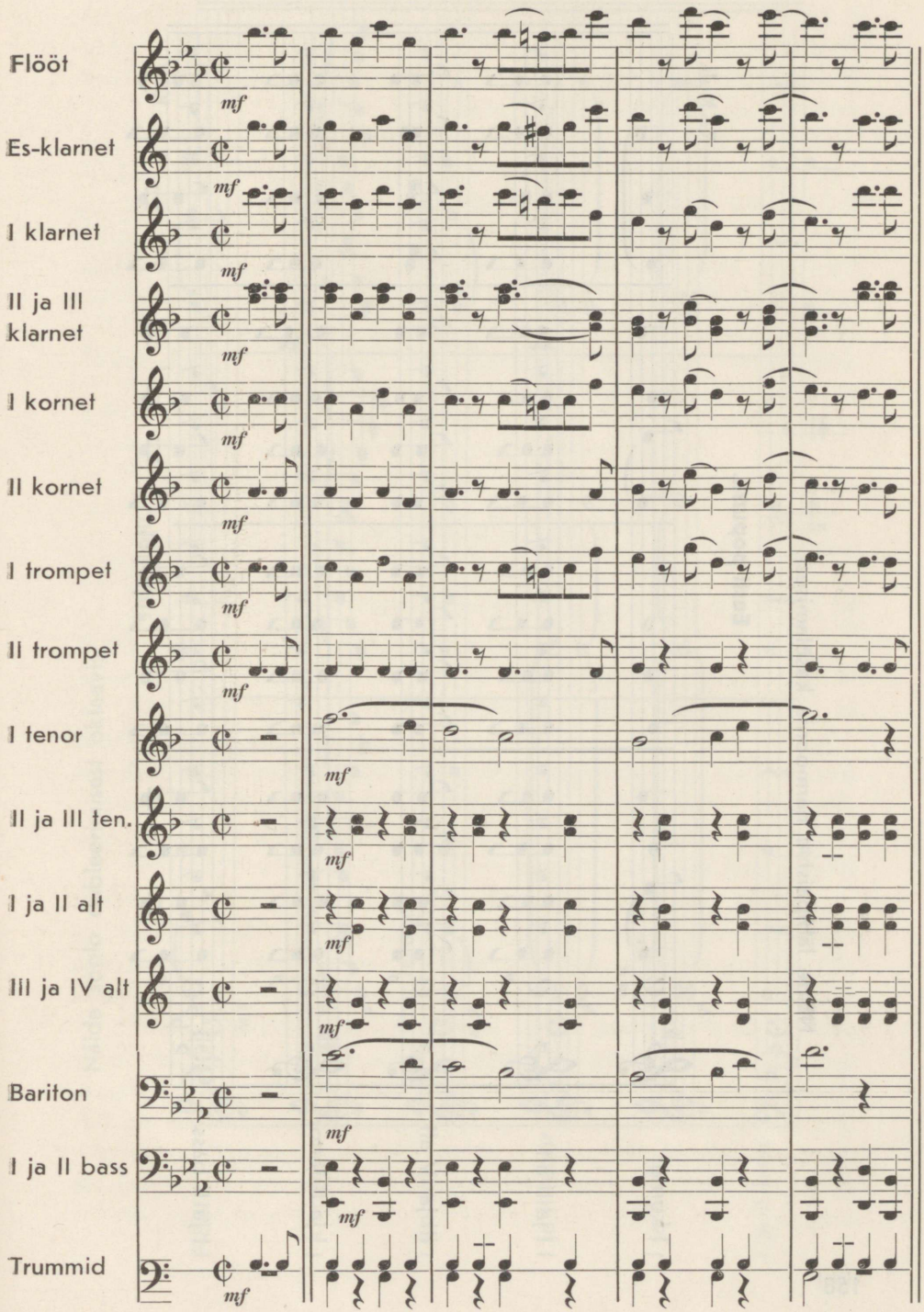
Näide klaveriseades.



Et saada kujukat pilti orkestreerimisest, esitame eeltoodud klaveriseades kirjutatud näite allpool orkestreeritult, mis selgitab meloodia läbiviimise, harmoonilise ülesehituse, rütmi mitmekesistamise, tämbrilise liigituse ja pillirühmade tasakaalustamise võimalusi.

Marss Nr. 5.

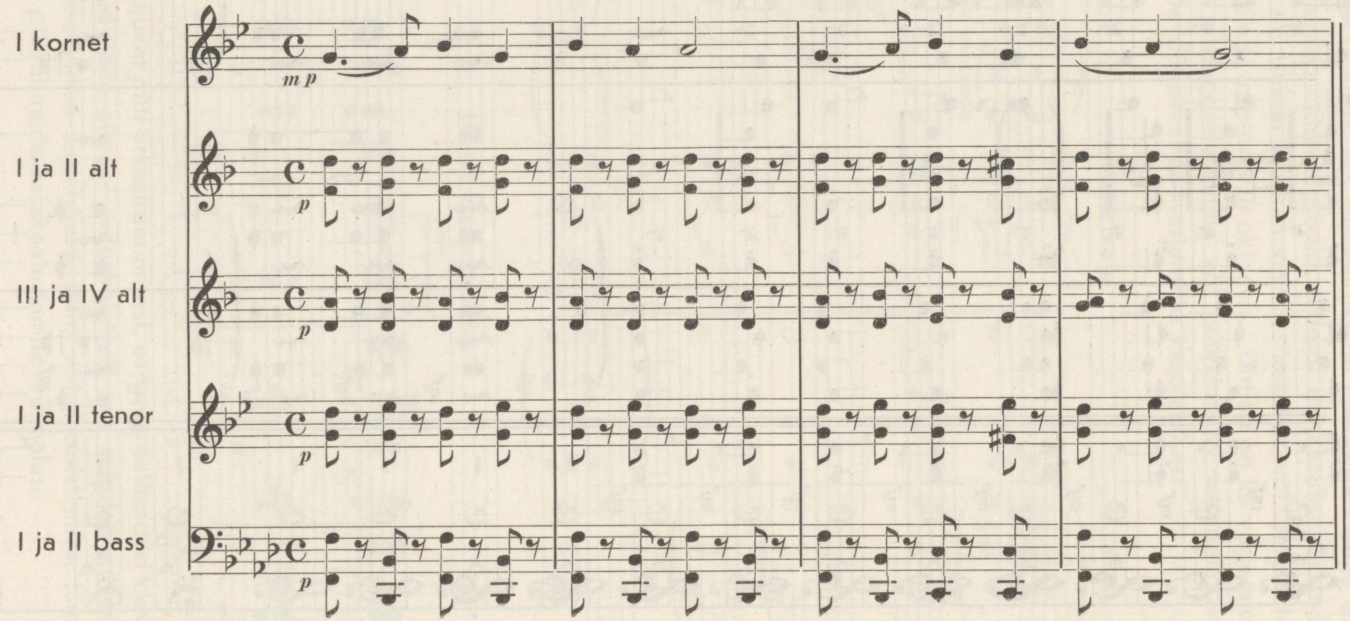
J. Kuru.



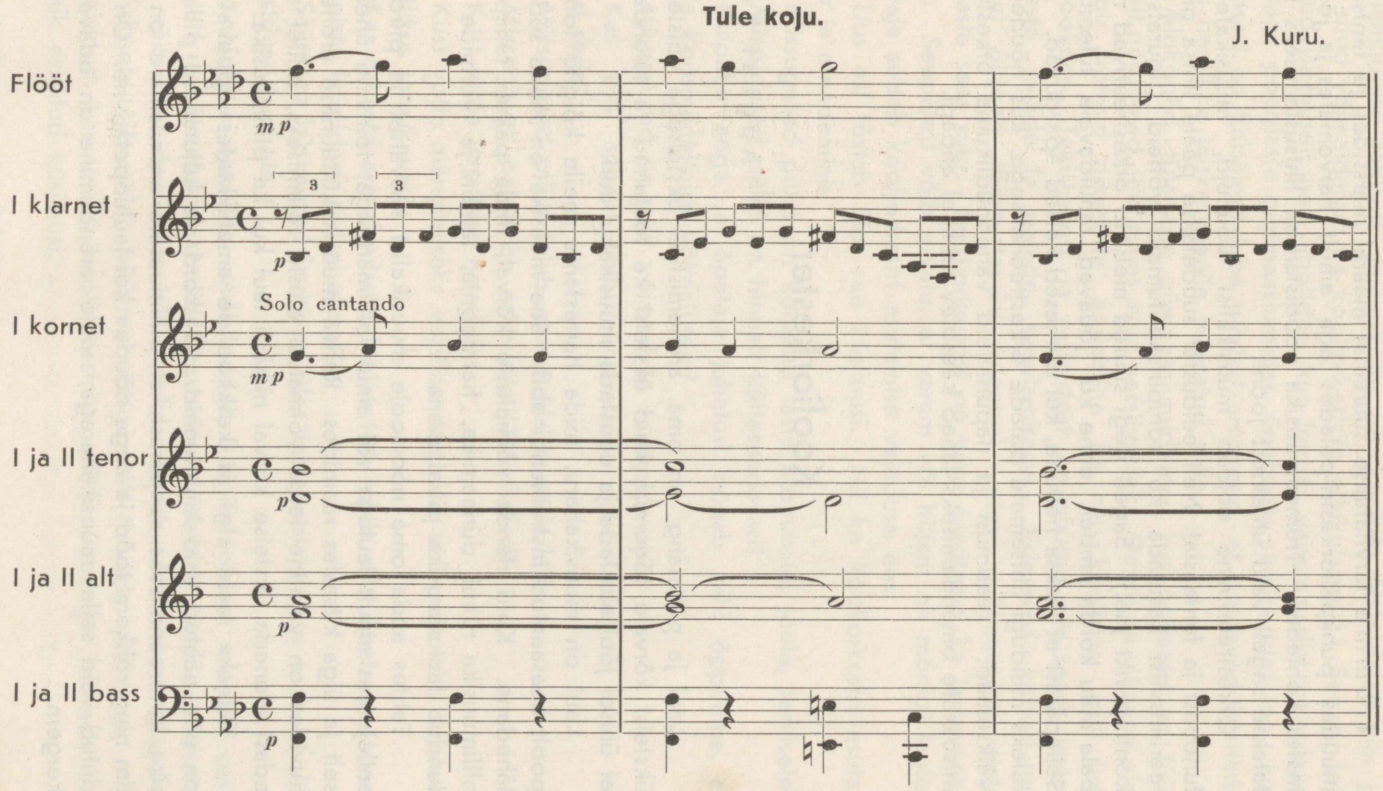
Näide läbipaistva harmoonia kasutamisest.

Eesti popurrii.

R. Kull.



Näide soolo dubleerimisest oktaavis.



Trumme tarvitatakse suuremal määral marssides ja tantsudes; muudes puhkpilliorkestri-palades aga ainult harvemates ja jõulisemates kohtades. Trummimuusika noodistamise lihtsustamiseks kasutatakse sageli vaid ühtainust joont.

Orkestreerimine eeldab muusikalisi võimeid, muusikateooria tundmist ja fantaasiat. Neil eeldustel suudetakse päale lihtsa orkestreerimisviisi kasutada ka komplitseeritumaid võtteid (figuratsioon, kontrapunkt jne.). Sageli isegi suured meistrid orkestreerivad mõnd pala mitu korda ümber, enne kui jõuavad rahuldavale tulemusele. Sellepärast ei maksa heituda, kui esimesed katsed äparduvad. Alata tuleks muidugi lihtsamate palade orkestreerimisega, kus nõuded on väiksemad. Teadmusi ja näpunäiteid vähenõudlikuma orkestreerimisoskuse omandamiseks tahab käesolev artikkel andagi.

Kooliorkester

August Kiiss.

Laul ja pillimäng on oma arenemisteel üksteisega võistelnud, üksteist kõrvale tõrjunud, kuid üksteist ka toetanud ja täiendanud, et ühisel jõul elustada ja edustada muusikakultuuri.

Laul on muusikaharu, mida harrastame meile kõigile looduse poolt kaasaantud instrumendi abil. See muusika on meile südamelähedane. Kuid nende võimaluste kõrval, mida pakub tänapäeva pillimuusika rütmi, dünaamika, harmoonia, tämbri ja vormide alal, tundub laulumuusika piiratumana.

Tahtes anda oma noorsoole muusikalist kasvatust ja piirdudes sellejuures ainult lauluga või ainult pillimänguga, toimime ühekülgselt ja liiga kitsastes raamides. Rahva muusikakultuurilise arenemise huvides on vajaline leida võimalusi aluste rajamiseks, millel võiks edasi areneda üksteise kõrval niihästi laul kui ka pillimuusika.

Kahjuks meie alg- ja keskkoolide ametlikkudes õppekavades on ette nähtud vaid laulutunnid. Olukord on kujunenud pillimuusika ignoreerimiseks seepärast, et pillimuusika arendamine on kallim ning rohkem tööd ja aega nõudev kui lauluõpetamine. On piirdutud vaid selle muusikaharuga, mille arendamine on odavam ja kergem.

Pillimuusika tähtsust tunnustades on koolide ülalpidajad siin ja sääl siiski võimaldanud ka kooliorkestrite ellukutsumist. See on toimunud päämiselt neis koolides, kus leidub vanemaealisi poeglapsi — nagu poeglaste gümnaasiumides, õpetajate seminarides jne., kus õpilased on füüsiliselt juba niivõrd arenenud, et suudavad käsitada kõiki harilikke täiskasvanuile määratud pille.

Algkoolid, tütarlaste gümnaasiumid jne., kus õpilased on füüsiliselt nõrgemad, jäid selles asjas passiivseteks. Ometi on viimasel ajal hoogu võtnud orkestrite asutamine ka neis koolides, eriti just algkoolides. Takistustest ja raskustest on püütud üle saada lastekohaste pillide ja palade kasutamisega. Esimesed katsed on annud üldiselt rõõmustavaid tulemusi. Huvi pillimuusika vastu on laste seas suur. Kooliorkestrist on väga huvitatud ka lastevanemad. Seepärast võib arvata, et varem või hiljem nii mõnigi laulu-õpetaja seisab kooliorkestri asutamise vajaduse ees.

Uus asi tõstab üles rea küsimusi. Nii ka kooliorkestri asutamine ja arendamine.

Missugused pillid on kohased laste kasvueale, jõule, tervisele?

Missugused pillid on hinnalt kättesaadavad?

Kuipalju aega ja õpetaja juhatust nõuab pilli õppimine, et jõuda koosmängimise võimaluseni?

Missugused on pilli võimed ja vastupidavus?

Kas pill sobib kodusmängimiseks vaid koolieas või ka pärast seda?

Missugused pillid tuleb muretseda kooli kulul?

Missugused palad on orkestrile jõukohased?

Kust võtta vajalised noodid?

Kust võtta mängimiseks vajaline aeg, kui see pole ette nähtud ametlikus tunnikavas?

Kas orkestri arendamiseks tehtav töö tohib olla õpetajale tasutav teiste tundidega ühisel alusel?

Säärased küsimused kerkivad üles igal õpetajal, kes asub kooliorkestri asutamisele.

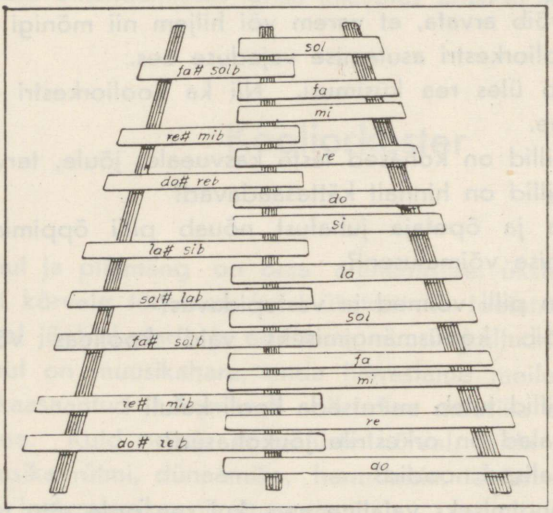
Kahjuks ei saa siin anda mingit kõigile sobivat retsepti, sest tööolud ja võimalused koolides on väga erinevad. See, mis ühele hää, võib osutuda teisele kõlbmatuks. Et jõuda küsimuste õigele lahendusele lähemale, püüame kõigepäält tutvuda pillidega, mis on leidnud kasutamist kooliorkestrites. Ühes sellega laheneb ka enamik esitatud küsimusi.

PILLID JA NENDE KASUTAMINE

Orkestrites kasutatavad pillid jagunevad kolme liiki: l ö ö k p i l l i d, p u h k p i l l i d ja k e e l p i l l i d, mis omakorda vastavalt valmistusmaterjalile, käsitamisviisile, tämbrile, suurusele jne. moodustavad erirühmi ja tüüpe.

Löökpillid

Löökpillid kui kõige primitiivsemad sobivad lastele mängmiseks juba lasteaedades ja algkooli noorematesklassides. Õpetaja võib mängida klaveril mingit pala — ka laulukoor võib siin tegev olla —



Ksülofon.

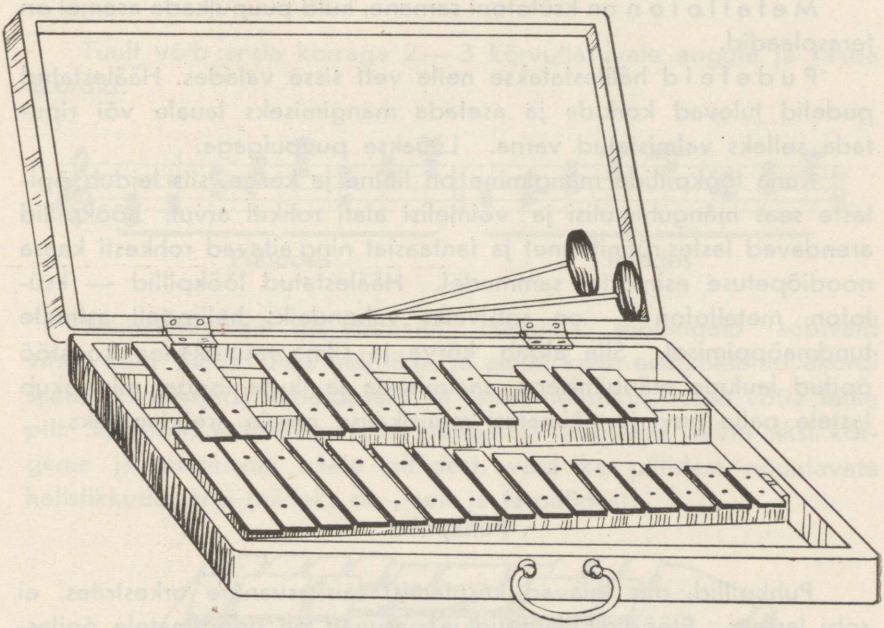
ja õpilased ilustavad seda muusikat löökpillidega, milledest suuremat kasutamist leiavad t r i a n g e l, t r u m m, t r u m m i t a l d r i k u d, p u u t r u m m, k u l j u s e d, k s ü l o f o n, m e t a l l o f o n, p u d e l i d jne.

Sobivateks paladeks osutuvad siin marsid, tantsud ja seda laadi laulud.

Löökpillid on hinnalt odavad ja lastele kättesaadavad, kuid nad sobivad vähe kodus üksikult mängimiseks. Seepärast on soovitav muretseda nad kooli kulul. Mõnegi neist võivad õpilased või

õpetaja valmistada ise. Triangli asemel võib kõlistada mõnd rauatükki, puutrummina võib kasutada lauatükki, pinki või tühja kasti, millele lööme trummikeppidega. Häälestamatud löökpillid võimaldavad vaid rütmi rõhutamist, häälestatud löökpillid (ksülofon, metallofon, pudelid) aga ka viisi mängimist.

Häälestatud löökpillide seas väärib suuremat tähelepanu ksülofon, mille võib valmistada õpetaja ise. Ksülofon on tehtud lapergustest puupulkadest, mis on asetatud ritta õlekõrtest keppide pääle. Pulkadest läbipistetud nöörid hoiavad pilli koos. Pulgad on häälestatud. Mängides lüüakse neid sellekohaste löökpulkadega. Ksülofoni pulgad tehakse kõvast puust (kasest, saarest, vahtrast, õunapuust). Häälestamisel tuleb heli kõrgenduseks pulga otsast tükike maha lõigata, heli madalduseks aga pulk keskelt õhemaks teha, alumise külje keskele vähe sisse saagida. Ksülofoni pulkade arv ja hääleulatus võib olla mitmesugune. 5—8-helilise ksülofoniga saab juba mõndagi lugu kaasa lüüa. Kaheoktaaviline kro-



Metallofon.

maatiliselt häälestatud ksülofon rahuldab kooliorkestri nõudeid juba täielikult.

Väiksemate ksülofonide juures võib pulgad asetada kahte ritta klaviatuuri põhimõttel. Suuremate, 36-pulgaliste soolo-ksülofonide juures asetatakse pulgad nelja ritta, kusjuures kahe keskmise rea pulgad annavad diatoonilise mažoorheliredeli — harilikult sol-mažoor, äärmised read aga kromaatilised vahehelid ja on osalt ka keskmistes ridades antud helide kordamiseks [1]).

Metallofon on ksülofoni sarnane, kuid puupulkade asemel on terasplaadid.

Pudeleid häälestatakse neile vett sisse valades. Häälestatud pudelid tulevad korkida ja asetada mängimiseks lauale või riputada selleks valmistatud varna. Lüüakse puupulgaga.

Kuna löökpillide mängimine on lihtne ja kerge, siis leidub õpilaste seas mänguhimulisi ja võimelisi alati rohkel arvul. Löökpillid arendavad lastes rütmitunnet ja fantaasiat ning aitavad rohkesti kaasa noodiõpetuse esimestel sammudel. Häälestatud löökpillid — ksülofon, metallofon — on sobivaiks vahendeiks heliredeli astmete tundmaõppimisel. Siin algab kõrva ja silma muusikaline koostöö õpitud laulude mängimisega, saatmisega ja ilustamisega, mis pakub lastele palju huvi ja võimalusi muusikalise meele arendamiseks.

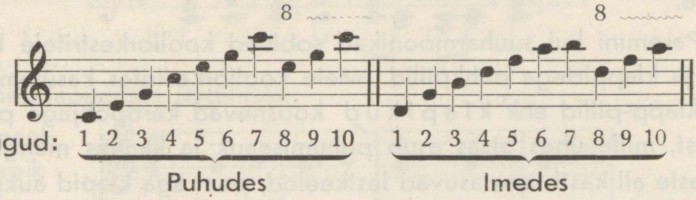
Puhkpillid

Puhkpillid, mis leiavad kasutamist täiskasvanute orkestrites, ei sobi lastele. Flöödid, klarnetid ja pasunad on noorematele õpilastele liiga suured kättevõtmiseks ja liiga rasked puhumiseks. Laste jaoks on konstrueeritud mitmesuguseid erinevaid puhkpille ja koostatud neist pillikoore.

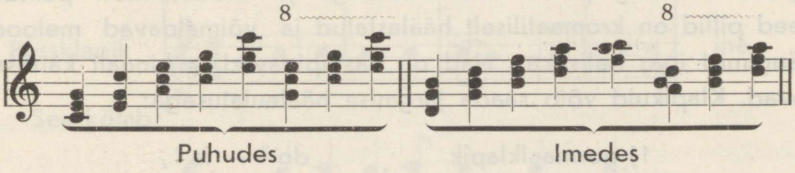
Niisugustest pillidest on kõige rohkem tuntud vist küll suuharmoonika, mis on saadaval nii mänguasjade- kui ka muusikariistadekauplustes. Suuharmoonikal on rida tuuleauke ja iga augu taga kaks harmoonika lestkeelt, millest üks annab heli pillile sisse puhudes, teine aga õhku välja imedes. Pill on harilikult häälestatud nii, et puhudes kõlavad mingi mažoorhelistiku toonikakolmkõla helid, imedes aga sama helistiku dominantnoonakordi helid.

[1]) Selliseid ksülofone võib saada hinnaga kr. 16 ja kallimalt.

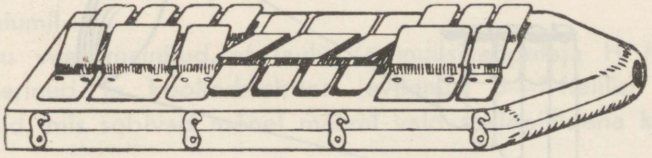
Väike kümneauguline suuharmoonika, mis on häälestatud domažooris (in C), kõlab järgmiselt:



Tuult võib anda korraga 2 — 3 kõrvutiasuvale augule ja saada akordid:



Suuharmoonikal on võimalus mängida mõningaid sobivaid viise, kuid ainult ühes helistikus ja ainult kahe eelnimetatud akordi saatel. Et mängida vahelduseks ka teises helistikus, tuleb võtta teine pill. Suuharmoonika-koor tuleb seepärast koostada mitte üksi kõrgema ja madalama hääle pillidest, vaid ka pillidest nõuetavate helistikkude järgi (näiteks do-, sol- ja fa-pillidest).



Klapik.

Suuharmoonikad on võrdlemisi odavad [1]), kerged käsitada, sobivad taskuskandmiseks ja rännakuile kaasavõtmiseks; nad on kohased lihtsate laulude, marsside ja tantsude mängimiseks. Hääde ja puhtasti häälestatud pillidega võib saada meeldivaid tulemusi. Pill sobib ka kodus üksikult mängimiseks. Kuid iga üksiku pilli võimed on liiga piiratud. Kahe akordi kordamine tüütab nõudlikuma män-

[1]) Hinnad 40 sendist alates.

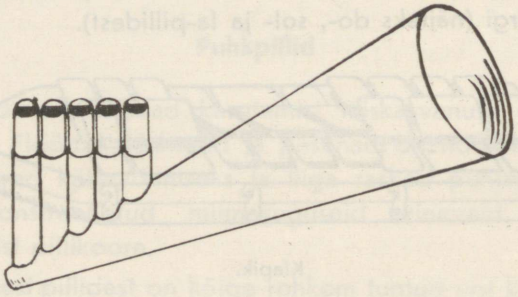
gija varsti ja et suuremaid võimalusi ei ole, siis on sel muusikal peagi lõpp. Seepärast sobib suuharmoonika rohkem väiksematele lastele.

Paremini kui suuharmoonikad sobivad kooliorkestritele lestkeeltega ja klappidega puhkpillid. Meie kooliorkestrites kasutamist leidnud klapp-pillid ehk k l a p i k u d koosnevad kardpõhjaga puukastikestest, mille ühes otsas asub puhumiseauk ja kaanes mänguaugud. Viimaste all kasti sees asuvad lestkeeled, peal aga klapid aukude sulgemiseks ja avamiseks (vt. joonis). [1])

Klapikute hääl on meeldiva, viiuli ja klarneti vahepäälse tämbriga, kindla ning puhta intonatsiooniga ja dünaamiliselt painduv. Need pillid on kromaatiliselt häälestatud ja võimaldavad meloodia mängimist igas helistikus. Nad on vastupidavad ja hinnalt kättesaadavad. Klapikuid võib saada järgmise hääleulatusega:

1) normaalklapik	do ^{2} — fa ^{3},
2) fa(f)-klapik	fa ^{1} — si ♭ ^{2},
3) bassklapik	do ^{1} — fa ^{2}.

Iga klapiku hääleulatus on $1^1/_2$ oktaavi ja nende pillide kogu hääleulatus $2^1/_2$ oktaavi (do ^{1} — fa ^{3}).



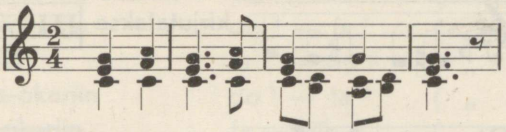
Saatepill.

Klapikutele kolmehäälseid koorilaule orkestreerides transponeerime fa-klapiku noodid kvindi võrra ja bassi noodid oktaavi võrra kõrgemale.

---

[1]) Kirjeldatud klapikuid valmistab õpetaja H. Meri Pärnus, Võimlemise 6. Klapiku hind on 8 krooni.

L. van Beethoveni laulu „Vaikne öö" kolmehäälses seades



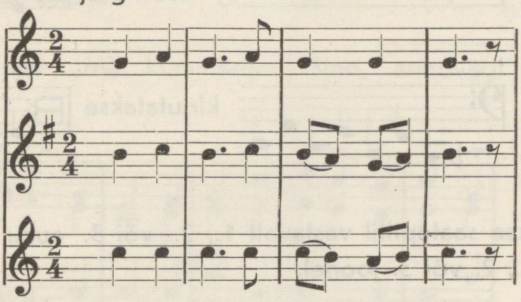
jne.

kirjutame klapikutele järgmiselt:

Normaal-klapik

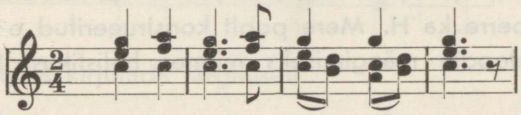
Fa-klapik

Bassklapik



jne.

See kõlab:



jne.

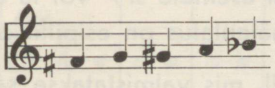
Klapikud on koolikooridele sobivad, kuid nende hääleulatus — $1^1/_2$ oktaavi on liiga lühike. Peaks olema vähemalt 2 oktaavi. Ühtlasi tuleks konstrueerida madalama häälestusega pille.

Klapikutele peaksime eelistama pille, mis on ehitatud samal põhimõttel, kuid varustatud klappide asemel klaviatuuriga. [1]) Nende hääleulatus on 2 oktaavi ja klahvid vähe kitsamad kui klaveril või harmooniumil.

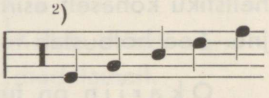
Olgu veel mainitud, et laulu- ja muusikaõpetaja H. Meri on konstrueerinud ja kooliorkestrites levitanud 5—7-helilisi suuharmoonikaid, mis sobivad mõnel määral vaid saatepillidena klapikute juurde.

Saatepillide häälestus ja käsitamine (H. Mere järgi) on järgmine:

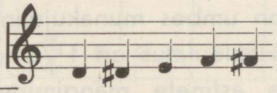
I saatepill annab helid



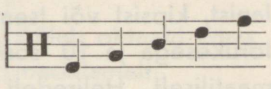
kirjutatakse [2])



II saatepill annab helid

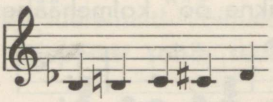
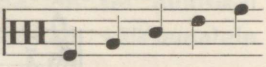


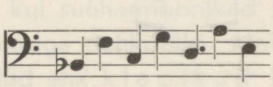
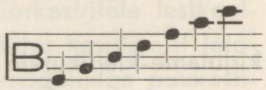
kirjutatakse

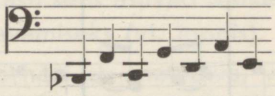
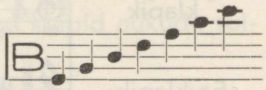


[1]) Niisuguseid pille valmistavad välismaised vabrikud.

[2]) I, II, III või täht B noodijoonestiku algul näitab missugusele saatepillile noodid on määratud.

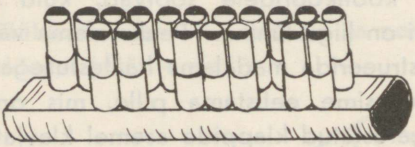
III saatepill annab helid  kirjutatakse 

Bass-saatep. annab helid  kirjutatakse 

Kontrapass annab helid  kirjutatakse 

Puhutakse saatepillil vastavalt 1., 2. või 3. auku selle järgi, kas noot asub 1., 2. või 3. joonel.

Pääle eelkirjeldatud klapikute ja saatepillide kuuluvad suuharmoonikate perre ka H. Mere poolt konstrueeritud e s i p i l l i d, mis sobivad meloodia mängimiseks mitmes helistikus. Esipill koosneb



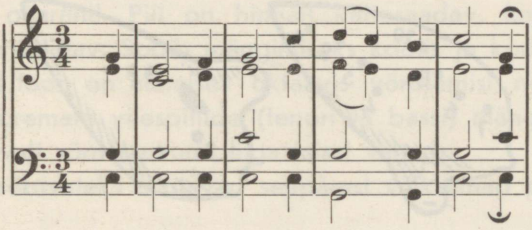
Esipill.

kahest torukeste reast; igas torukeses on harmooniumikeel. Ühes reas asuvad põhitoonid, teises kromaatilised vahetoonid (nagu klaviatuuris). Kuna torukesed on ümberasetatavad, siis võib mängitava pala helistiku kohaselt esiritta asetada si asemele si ♭ või fa asemele fa ♯ jne. See hõlbustab mängimist. Hääleulatus on esipillil do^1 — fa^2.

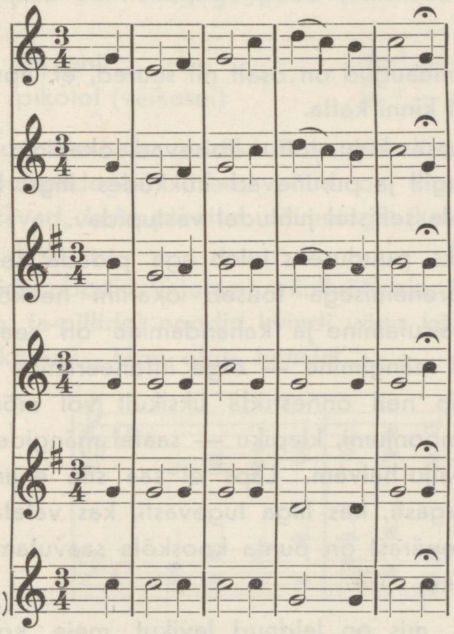
O k a r i i n on tuntud puhkpill, mis valmistatakse savist, portselanist, kipsist või tsemendist. Ta on umbes munakujuline, puhumise torukesega ja 10 sõrmeauguga. Hääleulatus on $1^1/_2$ oktaavi kromaatiliselt. Heliredeli diatooniliste astmete mängimine on lihtne, kromaatiliste vahetoonide mängimine aga keerukam. Koori koostamiseks on saadaval järgmise hääleulatusega pillid:

1) väike (pikolo-) okariin	do ^{3} — fa ^{4}	(hind kr. 1.—) [1])
2) normaalokariin	do ^{2} — fa ^{3}	(„ „ 1.—)
3) fa-okariin	fa ^{1} — si♭ ^{2}	(„ „ 1.50)
4) do-bass-okariin	do ^{1} — fa ^{2}	(„ „ 3.—)
5) fa-bass-okariin	fa — si♭ ^{1}	(„ „ 5.—)
6) kontrabass-okariin	do — fa ^{1}	(„ „ 8.—)

Tuntud koraal „Ma kummardan Sind, armuvägi" segakoori seades



tuleb okariinikoorile kirjutada järgmiselt:



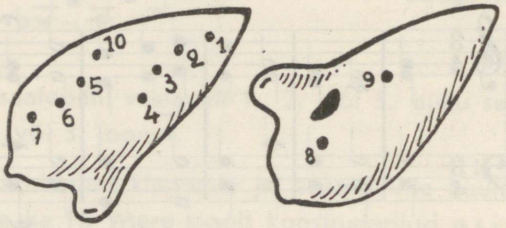
jne.

[1]) Nimetatud hinnaga valmistab neid pille H. Meri Pärnus.

Okariinil on mahe meeldiv tämbr. Ta on hinnalt kõigile kättesaadav, kergesti õpitav ja sobib lihtsamate laulukeste mängimiseks koolis ja kodus. Nende omaduste tõttu on see pill leidnud teatavat levikut.

Okariinikoori asutamisel ei tohi aga unustada, et sel pillil on omadusi, mis tema kasutamise otstarbekuse teevad väga küsitavaks.

Okariini hääleulatus — $1^1/_2$ oktaavi — ei võimalda kõikide lauluviiside mängimist.



Okariin.

Bass-pillide sõrmeaugud on osalt nii suured, et lapse sõrmed ei suuda neid vajaliselt kinni katta.

Oma munasarnase kuju tõttu libisevad okariinid sageli lastel käest, laualt või pingilt ja purunevad kukkudes liiga kergesti, sest nende materjal ei ole sellistel juhtudel vastupidav.

Kõige halvemaks puuduseks tuleb aga pidada seda, et tuulesurve vähemagi suurenemisega tõuseb okariini helikõrgus tunduvalt. Antud tooni paisutamine ja kahandamine on seepärast täiesti võimata, ja puhtasti mängimine — õige intoneerimine — on lastel väga raske. See võib neil õnnestuda üksikult või mõne kindlama pilli — klaveri, harmooniumi, klapiku — saatel mängides, kuid okariinikooris on asi palju halvem. Laps ei saa siin enam otsustada, kes puhub liiga nõrgasti, kes liiga tugevasti, kas valetab enda pill või naabri oma. Seepärast on puhta kooskõla saavutamine okariinikooris äärmiselt raske.

V i l e s p i l l i d, mis on leidnud levikut meie kooliorkestrites valmistatakse puust ja on kujult kõigiletuntud pajupilli sarnased. On saadaval järgmise hääleulatusega vilespille:

sopran	do ^{2} — mi ^{4}	(hind kr. 3.75) [1])
alt	fa ^{1} — la ^{3}	(„ „ 8.50)
tenor	do ^{1} — mi ^{3}	(„ „ 12.—)
bass	fa — la ^{2}	(„ „ 21.—)

Vilespillil on ülemisel küljel 7 sõrmeauku ja alumisel küljel 1. Suurematel pillidel, nagu aldil, tenoril, bassil on seitsmenda augu katmiseks klapp. Bass on varustatud kõvera puhumistoruga.

Vilespill on kergesti õpitav; tema hääleulatus on küllaldaselt suur — paar tooni üle kahe oktaavi kromaatiliselt. Intonatsioon on palju kindlam kui okariinil. Pill on hinnalt kättesaadav, kergesti kaasas kantav ja vastupidav. Sobib mängimiseks koolis ja kodus.

Vilespilli toon on alumises oktaavis võrdlemisi nõrk, ülemises tugevam. Suuremate vilespillide (tenori ja bassi) mängimist raskendavad tunduvalt sõrmeaukude liiga laiad vahed.

Lastele sobivateks osutuvad seepärast väiksemad pillid — sopran ja alt.

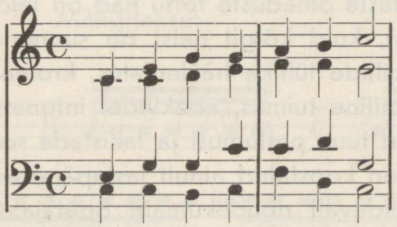
Vilespillide peres väärivad veel tähelepanu metallist (plekist) valmistatud kuue sõrmeauguga pillid (välismaa töö), mille hääleulatus on

sopranil	do ^{2} — mi ^{4}
pikolol (väikesel)	fa ^{2} — si ♭ ^{4},

s. o. paar tooni üle kahe oktaavi diatooniliselt ühes mõningate kromaatiliste vahehelidega.[2]) Need pillid on kindla intonatsiooniga, kergesti õpitavad, kuid piiratud võimetega (kromaatiliselt) ja lähevad kergesti rikki.

Vilespillide noodid kirjutame viiulivõtmele, transponeerides aldi ja bassi (s. o. fa-pillide) noodid kvindi võrra kõrgemasse helistikku.

Tuntud koraali „Tänu olgu Jumalal'"

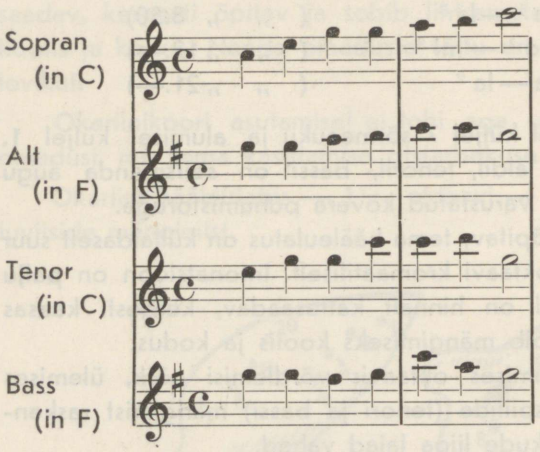


jne.

[1]) Vilespille nimetatud hinnaga valmistab August Kristali muusikariistadetööstus Tallinnas, Väike Pärnu mnt. 12.

[2]) Hind umbes 2 krooni.

võime kirjutada vilespillidele järgmiselt:



Kõlab oktaav kõrgemalt, kui kirjutatud.

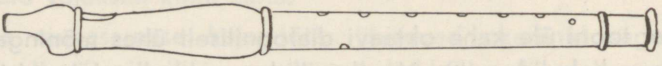
Kõlab kvardi võrra kõrgemalt, kui kirj.

Kõlab, nagu kirjutatud.

Kõlab kvindi võrra madalamalt, kui kirjut.

jne.

Selles seades kõlab laul nüüd 2 oktaavi võrra kõrgemalt kui eelpoolantud segakoori-originaalis. Sama laulu võime kirjutada oktaavi võrra madalamale (s. o. segakoori-originaalist oktaavi võrra kõrgemale). Siis mängivad kõik vilespillid oma alumises oktaavis (alumises registris), mis kõlab palju nõrgemalt kui ülemine register.



Vilespill

Jättes kõrvale täiskasvanuile määratud ja kõigile tuntud puhkpillid (flööt, klarnet, pasun), oleme lühidalt tutvunud paremate lastepillidega.

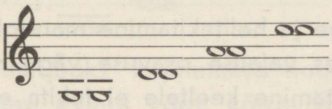
Need pillid on lastele küll jõukohased, kergesti õpitavad ja hinnalt odavad (milliste omaduste tõttu nad on leidnud teatavat levikut kooliorkestrites), kuid kõigil neist on suuremaid või vähemaid puudusi. Nende pillide lühike hääleulatus, kromaatiliste vahehelide puudumine, dünaamiline tuimus, ebakindel intonatsioon, nõrk vastupidavus jne. võivad tuua pettumusi ja takistada soovitud edu.

Orkester, mis on koostatud ainult lastepärastest puhkpillidest, ei suuda rahuldada pidevalt nõudlikumaid õpetajaid ja õpilasi. Küll aga võivad need pillid osutuda mitmevärviliseks väärtuslikuks osaks segaorkestris, kus tähtsaim osa on täita keelpillidel, klaveril ja harmooniumil.

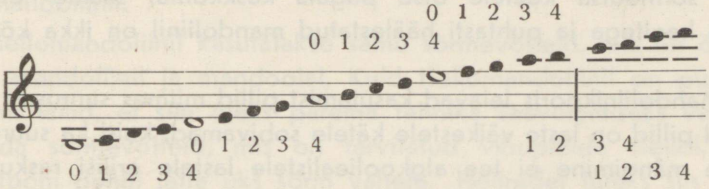
Keelpillid

Keelpillid on hinnalt kättesaadavad, vastupidavad, suure hääleulatusega, kromaatilised, võimaliku kindla intonatsiooniga ja lapse tervisele täiesti kahjutud (ei soodusta infektsiooni ega ülepingutust). Meie koolides on nad leidnud juba rohket levikut. Kõige rohkem kasutatakse mandoliine ja viiuleid, vähem aga gitarre ja balalaikasid.

Mandoliinil on 4 paari keeli, mis häälestatakse järgmiselt:



Kõik muud helid saame vasaku käe sõrmede (1., 2., 3., 4.) abil [1]):



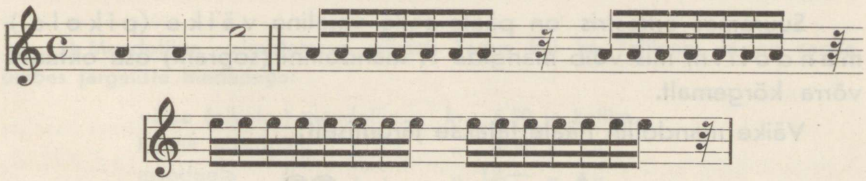
Selles on mandoliinil palju ühist viiuliga.

Mängides toetub pilli kael vasaku käe pöidla ja esimese sõrme vahele; pilli kere on serviti süles. Parem käsivars toetub roobi taga mandoliini kaanele, nii et käsi võiks randmes vabalt liikuda. Mandoliini mängitakse õhukese lipitsaga keeli puudutades. Lipits hoitakse parema käe pöidla ja esimese sõrme vahel. Lipitsa kõige sobivam liikumise koht asub roobi ja kaaneaugu vahel.

Kätt randmest kiiresti kahelepoole liigutades ja mõlemapoolse liigutuse juures lipitsa otsaga keeltepaarikut puudutades saame kestvaid treemolohelisid.

Kirjutatud: Mängitakse:

Adagio

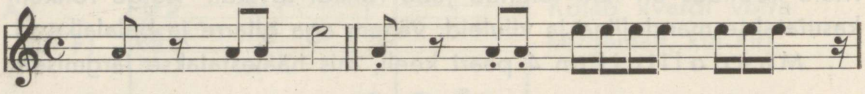


[1]) Pöialt siin ei loeta.

Lühikesed noodid mängitakse ühekordse tõmbega üle keeltepaariku.

Kirjutatud: Mängitakse:

Allegro



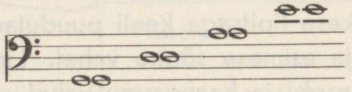
Lipitsa tarvitamine ja helitekitamine mandoliinil on lihtne. Lapsed omandavad selles vajalise osavuse väga ruttu.

Ka sõrmede asetamine keeltele ei tekita erilisi raskusi. Helide leidmist ja puhast mängu soodustavad sõrmlaua pügalad. Asetades sõrmeotsa keelele otse pügala keskkohta, saame heli, mis hääde keeltega ja puhtasti häälestatud mandoliinil on ikka kõlav ja õige.

Mandoliinikooris leiavad kasutamist pillid mitmes suuruses. Väiksemad pillid on laste väikestele kätele sobivamad, kuid ka suuremate pillide mängimine ei tee algkooliealistele lastele erilisi raskusi.

Tähtis pill selles kooris pääle hariliku mandoliini on m a n d o o l a, mis esimesest vähe suurem.

Mandoola häälestus on mandoliini omast oktaavi võrra madalam, nii siis:

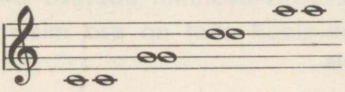


Noodid kirjutatakse aga viiulivõtmele (s. o. oktaavi võrra kõrgemale). Iga mandoliinimängija suudab peagi ka mandoolat mängida ilma erilise ettevalmistuseta.

Mandoliini hääleulatus vastab naishäältele, mandoola oma aga meeshäältele. Segakoorilaulu mängimiseks on vaja 2 mandoliini ja 2 mandoolat.

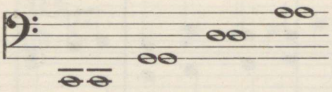
Suuremas orkestris on pääle selle vajaline v ä i k e (p i k o l o-) m a n d o l i i n, mis võib mängida 1. mandoliini (soprani) osa oktaavi võrra kõrgemalt.

Väike mandoliin häälestatakse järgmiselt:



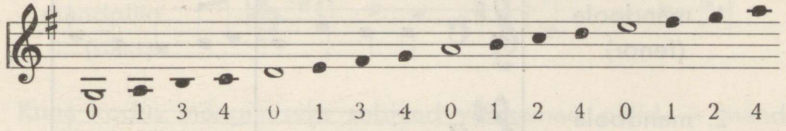
Selle pilli noodid transponeeritakse kvindi võrra kõrgemasse helistikku.

Kuigi mandoolal on bassiosa mängimine võimalik, on sageli siiski vajadus madalama bassi järele. Neid nõudeid rahuldab mandoliinide tšello ehk n. n. tšellomandoliin. Selle häälestus on järgmine:



Ka tšellomandoliini jaoks kirjutatakse noodid viiulivõtmele ja transponeeritakse ühtlasi kvindi võrra kõrgemasse helistikku. Seetõttu võib iga mandoolamängija ilma erilise õppuseta mängida ka tšellomandoliinil.

Tšellomandoliinil kasutatakse samu sõrmevõtteid, mis on õpitud varem mandoliinil ja mandoolal. Kuid tšellomandoliinil on pügalad juba nii laiad, et siin oleks parema tehnika saavutamiseks vajaline kasutada sõrmevõtteid, mis on tarvitatud vibupillide tšellol, s. o. terve tooni puhul jätta üks sõrm vahele. Heliredel tuleks siis mängida järgmiste sõrmedega:



Kui kooris on küllaldaselt tšellomandoliine bassimängimiseks, siis võib mandoolade hooleks jääda vaid tenoriosa.

Suures kooris on väga vajaline ka kontrabass [1]), mille häälestus ja hääleulatus on analoogiline viiulite kontrabassile. Kontrabassil on 4 keelt.

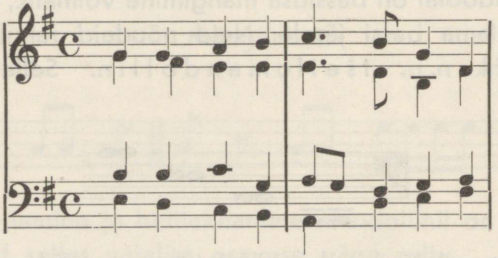
Õppematerjali algavale mandoliini-koorile leiab õpetaja kõige kergemini segakoorilauludest. Häälte väljakirjutamine on lihtne.

---

[1]) Mandoliine valmistatakse niihästi Tartus kui ka Tallinnas ja on saada umbes järgmiste hindadega:

väike (pikolo-) mandoliin	kr.	6.50	ja kallim
harilik mandoliin . . .	„	6.50	„ „
mandoola . . .	„	12.—	„ „
tšellomandoliin	„	20.—	„ „
kontrabass	„	50.—	„ „

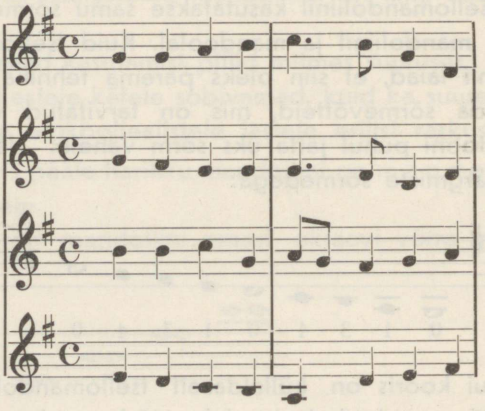
Võtame näiteks J. Aaviku tuntud laulu „Kui mu kallist isatalu", mille algus on järgmine:



jne.

Kui kooris on vaid mandoliinid ja mandoolad, siis kirjutame selle laulu järgmiselt:

1. mandoliin (sopran)
2. mandoliin (alt)
1. mandoola (tenor)
2. mandoola (bass)

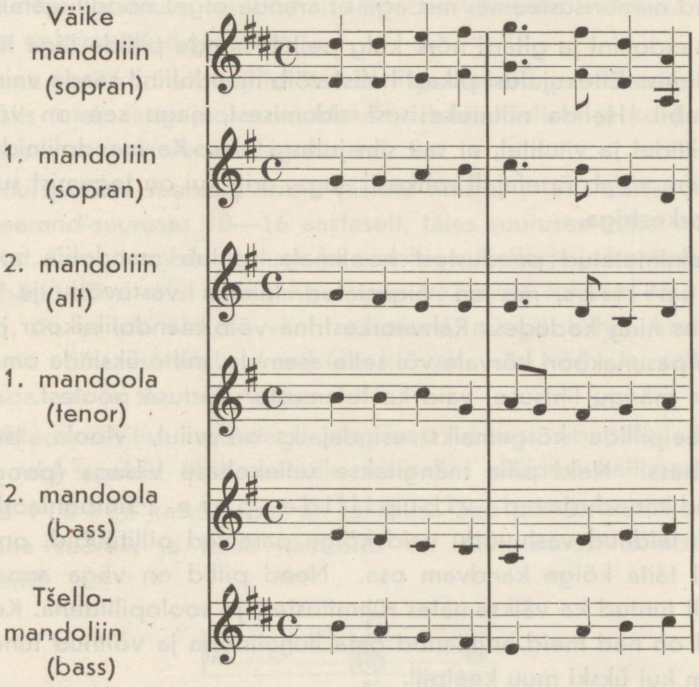


jne.

Mandoliinide perre kuuluvad pillid on kõik kergesti õpitavad. Neil on küllaldaselt suur hääleulatus juba esimeses positsioonis, millele hiljem mängutehnika arenedes võivad tulla juurde ka kõrgemad positsioonid. Madalamad pillid on peaaegu sama kergesti mängitavad kui kõrgemad ja kõlavad hästi. Intonatsioon on puhas ja hääl kõlav ka vähevilunud kätes. Kõik dünaamilised varjundid on võimalikud.

Kooliorkester, mis on koostatud ainult mandoliinide perre kuuluvatest pillidest, areneb kiiresti, kõlab rahuldavalt, puhtalt ja kindlalt. Mandoliin on hinnalt kättesaadav kõigile, on vastupidav, sobib mängimiseks poistele ja tüdrukutele, noortele ja vanadele.

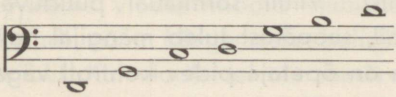
Väikeste pikolo-mandoliinide ja tšellomandoliinide juurdelisamisega kujuneb eelmisel leheküljel toodud partituur järgmiseks:



Kuna kodus mängimiseks sobivad väiksemad pillid — mandoliin ja mandoola — siis on soovitav, et õpilased muretseksid need pillid omal kulul. Suuremad pillid — tšellomandoliin ja kontrabass — mis on võrdlemisi kallid ja üksikult mängimiseks vähemsobivad, tuleb muretseda kooli kulul.

Mandoliini-orkestrisse sobib ka g i t a r r. Kuid gitarri kael on liiga pikk ja lai laste väikestele kätele. Seda pilli võivad mängida seepärast vaid suuremad õpilased ja täiskasvanud. Gitarr sobib rohkem akordilise saate kui meloodia mängimiseks.

Gitarri 7 keelt häälestatakse järgmiselt:



Kõik muud helid saavutatakse vasaku käe sõrmede abil, kasutades bassikeeltel pöialt. Keeled tõmmatakse helisema parema käe sõrmedega.

Gitarri-noodid kirjutatakse nagu klaverile, s. o. kahele reale, viiuli- ja bassivõtmele. Tarvitatakse selleks ka mitmesuguseid lihtsustatud numbrisüsteeme, mis aga ei arenda õiget noodilugemist.

Mandoliini ja gitarri nõrk külg peitub nende pillide liiga lühikestes helides. Ettekujutust pikast helist võib mandoliinil saada vaid treemolo abil. Helide mitmekesisest sidumisest, nagu see on võimalik puhkpillidel ja viiulitel, ei saa siin juttugi olla. Ka mandoliinide häälestamine võtab õpetajalt rohkesti aega, eriti kui on tegemist suurema õpilasorkestriga.

Eelnimetatud puudustest hoolimata osutub mandoliin sobivaks rahvapilliks, mis on õigustatud leidma vastuvõttu ja levikut koolides ning kodudes. Rahvaorkestrina võib mandoliinikoor julgesti astuda pasunakoori kõrvale või selle asemele, mitte üksinda oma odavuse ja mängu lihtsuse, vaid ka tulemuste väärtuse poolest.

Keelpillide kõrgemaiks esindajaiks on viiul, vioola, tšello ja kontrabass. Neid pille mängitakse sellekohase vibuga (poognaga) ja nad moodustavad vibupillide pere. Sinfooniaorkestris, kus on leidnud vastuvõttu vaid kõige paremad pillitüübid, on vibupillidel täita kõige kandvam osa. Need pillid on väga armastatud ja laialt tuntud ka väiksemates rühmitustes, ja soolopillidena. Kontserdilaval on nad meid hellitanud oma iluhelidega ja võitnud tunnustust rohkem kui ükski muu keelpill.

Kahjuks on aga vibupillikoori asutamisel tegemist raskustega, mille ületamiseks sageli ei jätku koolil jõudu. Esiteks on vibupillid kallimad kui mandoliinid. Teiseks on algajal viiulimängijal tulemused palju kehvemad kui algajal mandoliinimängijal. See on märgatav seda enam, et hääd viiulimängu on palju kuuldud ja viiulimängijalt seepärast ka otsekohe hääd muusikat oodatakse. Kolmandaks raskuseks on see, et viiulimäng võib rahuldavalt areneda vaid õpetaja asjatundlikul ja pideval juhatusel. Vibu käsitamine ilusa heli saamiseks viiulil on hoopis keerukam kui lipitsa liigutamine mandoliinil. Mitmekesised vibutõmbed viiulimuusikas nõuavad eeskuju, juhatust ja rohket harjutamist. Viiuli sõrmlaual puuduvad pügalad, nagu need on mandoliinil, seepärast tuleb mängijal helikõrgusi leida vaid kuulmise järgi. Siin on õpetaja pidev kontroll väga vajaline.

Kuid sobiva korralduse juures edenevad algkooliõpilased ka viiulimängus võrdlemisi kiiresti, ja vibupillidest koosnev kooliorkester kõlab kindlalt ja puhtalt.

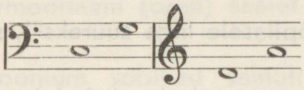
Seepärast, kui õpetajal on oskust ja aega vibupillide õpetamiseks, kui leidub võimalusi nende pillide muretsemiseks, siis tuleb muusikalise kasvatuse seisukohalt lähtudes vibupille eelistada kõigile teistele eelnimetatud pillidele.

Kuna harilikud vibupillid lastele liiga suured ja rasked on käsitada, siis tuleb laste jaoks muretseda viiulid, tšellod ja kontrabassid n. n. pool- ja kolmveerand-suuruses.

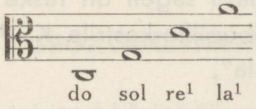
Viiul pooles suuruses sobib lastele umbes 7—12 aasta vanuses, kolmveerand-suuruses 10—16 aastaselt, täies suuruses mitte enne 13. eluaastat. Samuti umbes on lugu ka vioolaga, tšelloga ja kontrabassiga. Kuna hästihoitud viiul mängimisel oma väärtuses rohkem tõuseb kui langeb, siis ei ole väikese viiuli ostmisest mingit kahju karta. Kui laps oma väikesest viiulist kord üle kasvab, siis võib ta selle pilli vahetada uue ja suurema vastu.

Lasteorkestrites kasutatagu seepärast väikesi vibupille. Hinnalt ei ole nad suurtest täiskasvanuile määratud pillidest kallimad.

Ka v i o o l a kasutamisel on takistusi. See pill on harilikust viiulist vähe suurem ja tema häälestus on viiuli omast kvindi võrra madalam:



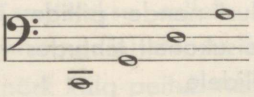
Et vioola hääleulatus kuulub nii viiuli- kui ka bassivõtme piirkonda, siis kirjutatakse tema noodid harilikult aldivõtmele:



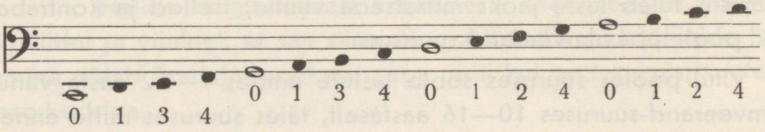
Vioolat mängitakse samuti kui viiulit ja iga viiulimängija saab sellega pääst mängides otsekohe hakkama, kuid noodilugemine aldivõtmelt teeb raskusi. Lasteorkestris tuleb see tõke kõrvaldada sellega, et kirjutame vioola noodid viiulivõtmele, transponeerides nad ühtlasi kvindi võrra kõrgemasse helistikku. Siis mängime vioolat samuti kui viiulit. Kui vioolat ei ole saadaval või kui see pill osutub lapsele liiga suureks, siis võime hariliku viiuli muuta väikeseks vioolaks, andes talle vioola keeled ja häälestuse.

T š e l l o t mängitakse istudes ja pilli põlvede vahel hoides.

Tšello häälestus on järgmine:



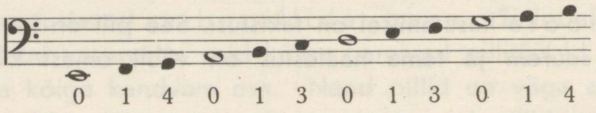
Sõrmevõtted do-mažooris esimeses positsioonis on järgmised:



Kui pill ei ole liiga suur [1]), siis edeneb tšellomängimine kiiresti. Raskusi on bassivõtmelt lugemisega, kuid see tuleb ära õppida.

K o n t r a b a s s i mängitakse seistes või sellekohasel kõrgel pingil istudes.

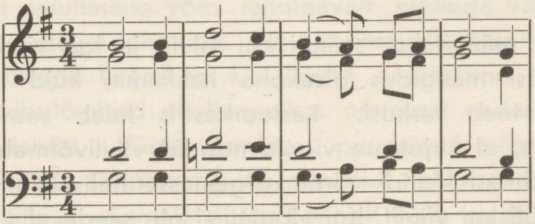
Kontrabassile kirjutatud noodid kõlavad oktaavi võrra madalamalt. Sõrmevõtted esimeses positsioonis do-mažooris on järgmised:



Kui pill ei osutu õpilasele liiga suureks[2]), siis mängimisega erilisi raskusi ei ole.

Kontrabass tuleb muretseda kooli kulul, sest see pill on hinnalt võrdlemisi kallis ja kodus üksikult mängimiseks vähem sobiv. Samuti on vajaline, et koolil oleks ka tšello ja vioola, milliseid pille nende suurema hinna tõttu õpilasil sageli on raske endale muretseda.

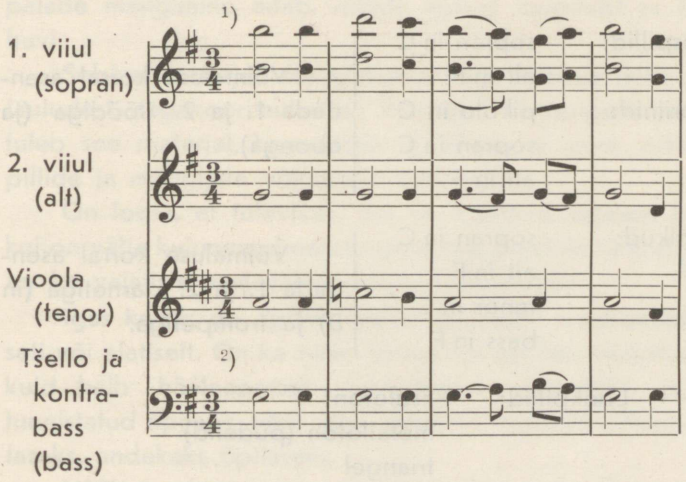
Kui orkestreerida vibupilliorkestrile K. A. Hermanni tuntud laul „Õhtu õhud sõudvad sala",



[1]) Tuleb muretseda tšello pool- või kolmveerandsuuruses.

[2]) Tuleb muretseda kontrabass poolsuuruses ja leida mängijaiks suuremaid õpilasi.

siis tuleks seda teha järgmiselt:



Vibupilliorkestrit võime toetada ja täiendada klaveriga, harmooniumiga või mõlemaga korraga. Klaveri ja harmooniumi toetus on eriti vajaline siis, kui puuduvad viiolad, tšellod ja kontrabassid. Viiulikoor (1. ja 2. viiul, või 1., 2. ja 3. viiul, või 1., 2., 3. ja 4. viiul) klaveri või harmooniumi (oreli) saatel on teostatav ja kõlab hästi.

Klaver ja harmoonium sobivad samuti hästi varemnimetatud puhkpillide saateks, kuid kõik need pillid olgu häälestatud normaalkammertooni järgi.

SEGAORKESTRIST

Vibupilliorkestriga sobivad hästi kõik varemnimetatud puhkpillid, samuti ka löökpillid. Saame segaorkestri, mis pillide primitiivsusest hoolimata on värvirikas ja huvitav. Siin võivad tegevust leida niihästi algajad (trummilööjad, okariini ja suuharmoonika puhujad) kui ka rohkemarenenud (viiuli- ja klaverimängijad) õpilased. Kui leidub suuremaid õpilasi, kes saavad hakkama flöödi, klarneti või pasuna mängimisega, siis liidame ka need eelmistega.

---

[1]) Kui leidub õpilasi, kes oskavad mängida kõrgemates positsioonides, siis võib soprani kõvendada ülemise oktaaviga.

[2]) Kontrabass kõlab oktaavi võrra madalamalt kui kirjutatud.

Segaorkestri soovitav koosseis.

Vilespillid:	sopran in C alt in F	Võimaluse korral asendada 1. ja 2. flöödiga (ja oboega).
Okariinid:	pikolo in C sopran in C alt in F	
Klapikud:	sopran in C alt in F tenor in C bass in F	Võimaluse korral asendada 1. ja 2. klarnetiga (in B) ja trompetiga.
Löökpillid:	ksülofon metallofon (pudelid) triangel trumm, taldrikud jt.	
Vibupillid:	1. viiul 2. viiul vioola tšello kontrabass	
Harmoonium. Klaver.		

MIDA MÄNGIDA!

Oleme lühidalt tutvunud mitmesuguste pillidega, mis võivad arvesse tulla kooliorkestri koostamisel. Arvesse võttes neid andmeid ja oma kooli kohalikke olusid tuleb õpetajal otsustada pillide valikul.

Kui pillid on käes, siis tekib küsimus: m i d a m ä n g i d a?

Kuni ei ole välja kujunenud kooliorkestrite kindlad (standard-) tüübid ja puudub võimalus nootide paljundamiseks ning ostmiseks, tuleb õpetajal endal mängumaterjal seada ja kirjutada.

Esimesteks mängupaladeks kasutame laule, mis on sobivad algajaile oma rütmilt, hääleulatuselt ja helistikult. Ühehäälsele muusikale järgneb kahe-, kolme-, nelja- ja paljuhäälne. Mängitavad palad olgu

ennem liiga kerged kui liiga rasked. Lihtsate, tehniliselt võidetavate palade mängimine aitab vältida igavat tuupimist ja tõstab mänguhuvi.

Sobivat materjali mängimiseks võib õpetaja leida alguses koolilauludest, segakoorilauludest, kergetest klaveripaladest jne. Muidugi tuleb see materjal korraldada ja kirjutada oma orkestri kohaselt, pillide ja mängijate võimetele vastavalt.

On loota, et tulevikus, kui on asutatud rohkem kooliorkestreid, kui on välja kujunenud nende orkestrite kindlad tüübid, leidub võimalus ka vajaliste vastavate nootide trükkimiseks.

Igas koolis on õpilasi, kellel puudub laulmisvõime, kas ajutiselt või alatiselt. On ka neid õpilasi kel on hää muusikaline kuulmine, kuid halb hääleaparaat. Laulutunnis võimetuks ja andevaeseks tunnistatud õpilane võib aga orkestris osutuda silmapaistvaks tegelaseks, andekaks õpilaseks.

Häälemurdumise ikka jõudnud õpilased, olles vabastatud laulmisest, võivad seda hoogsamalt areneda pillimuusika alal, toetades ja ilustades sellega kaasõpilaste laulu.

On raske võimaldada kooliorkestris mängimist kõigile õpilasile. Kuid sellest hoolimata on kooliorkestri arendav ja ergutav mõju suur kogu koolile ja selle ümbruselegi. Huvitavaid ja ilusaid muljeid saavad mitte üksinda mängijad vaid ka kuulajad. Koolis omandatud hääd harjumused võivad püsida ja areneda ka pärast kooli — täiskasvanute orkestrites.

KOOLI MUUSIKAÕPETAJA TEGEVUSEST

Õ p e t a j a t e g e v u s t kooliorkestrites on seni enamasti vaadeldud ja hinnatud kui seltskondlikku tööd, mida tehakse vabal ajal, ilma rahalise tasuta. Tasuks on olnud vaid võimalus tunda rõõmu oma õpilaste arenemisest ja edusammudest.

Korraldada pille, kirjutada noote, õpetada iga üksikut mängijat ja harjutada koosmängu — see nõuab õpetajalt rohkesti aega, hoolt ja pingutust. Igapäevane koolitöö pole sugugi kerge ja vaba aega leidub õpetajal napilt ning juhuslikult. Kooliorkestrid ei tohiks aga jääda juhuslikkusest sõltuvateks ega kujuneda üksikute õpetajate rõõmude ja murede, tulude ja kulude objektiks, sest siin on tegemist laiema ringi kultuuriliste huvidega.

Pillimängu arendamine koolis ei ole mitte vähem tähtis ega kergem kui lauluõpetamine; seepärast tohiks ta olla ka tasutav ühisel alusel laulmisega ja teiste ainetega. Et niikaugele jõuda, selleks tuleb kooliorkestri võimeid näidata ja orkestri ülesandeid ning tähtsust seltskonnale selgitada.

Rahva muusikalise arengu huvides on vajaline, et kooliorkestrid võiksid töötada rohkearvuliselt ja edukalt.

Kui piirdume sooviga, et meie kodudes oleks kõik ilus, mis sääl nähtav, siis pole sellest küllalt. Astugem teinegi samm edasi selles kodukaunistamise aktsioonis ja püüdkem sinnapoole, et ka kõrvaga tajutavat ilu, mis teritab vaimu ja ülendab hinge, leiduks meie koolides ning kodudes võimalikult rohkesti.

Siin on kooliorkestril täita ilus ja õilis ülesanne.

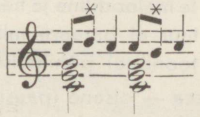
VI. LISA

Väike muusika-sõnastik

a — la; diatoonilise heliredeli kuues heli; esimese okt. a teeb 435 võnku sekundis; a järgi häälestatakse pillid

aaria — ulatuslikum (ooperi, oratooriumi, kantaadi) soololaulu-pala, eriti orkestri saatel; on olemas ooperiaariad, kontsert-aariad, vaimulikud aariad jne.

abbreviatuurid — sõna- ja noodilühendid; vt. lühendid ja märgid

abinoodid — akordi kuuluvast noodist astme võrra ülal- või allpool seisvad noodid  jne.

a bouche fermée [*buš*] — suletud suuga

a cappella — instrumentaalsaateta koorilaul

accelerando [*atšelera'-*] — kiirenedes

acuto [*-kuu'-*] — teravalt

adagietto [*adadžetto*] — adagiost (vt.) natuke kiirem tempo

adagio [*adaa'džo*] — 1. pikalt (adagiost veel pikaldasemad tempod on largo ja lento); 2. mingi suurema helitöö osa nimetus

adagio non troppo — mitte liiga pikaldaselt

adirato — vihaga

ad libitum — oma soovi kohaselt

affabile — meeldivalt

affettuoso — kirglikult, tundega

agitato [*adžitaa'to*] — erutatult, kihutades

agoogika — õpetus muusikalisest tempost

akkompaneerima — saatma soololaulu, sooloinstrumenti või koori

akkompanement — saade, kaasmäng

akord — mitmesuguse kõrgusega, tertside viisi astmestatud helide kooskõla

aktsent — rõhk; üksikute toonide väljatõstmine

aktsentueerima — rõhutama

akustika — õpetus häälest (helist), selle tekkimisest ja omadusist

al — kuni

alamtoonid — hääle põhitoonist madalamal kaasahelisevad lisahelid; vrd. ülemtoonid

alla — kombel, viisil, taoliselt

alla breve — kahest osast koosnev taktiliik: dirigeeritakse kahe löögiga; märgitakse noodijoonestiku rea alul 

alla marcia [*-rtša*] — marsi tempos

allargando — aeglasemaks jäädes tempolt, laienedes iseloomult

allegretto — elavalt, kergelt; vähe aeglasem kui allegro

allegro — kiiresti, lõbusasti; ka mingi suurema helitöö osa nimetus

allegro assai — väga kiiresti

allegro molto — väga kiiresti

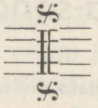
allegro ma non troppo — kiiresti, kuid mitte liialt

allegro non troppo — mitte liiga kiiresti

allegro vivace [*-a'tše*] — eriti elavalt

allentando — tagasi hoides

all' ottava [*-a'va*] — oktaav kõrgemalt (kui see märkus on ülalpool noote) või oktaav madalamalt (kui märkus on allpool noote; lüh. 8va

al segno — „kuni märgini"  helindi kordamise tähenduses

alt — madal naishääl; teatud orkestripill

alteratsioon — vt. altereeritud akord

altereeritud akord — saadakse diatoonilise akordi ühe või mitme heli kas kõrgendamise või madaldamise teel lähemaks kromaatiliseks heliks

amabile — armsalt, südamlikult

a mezza voce [*votše*] — poole, sumbutatud häälega

amoroso — armsalt

analüüs — terviku lahutamine algosadesse ja viimaste vaatlemine

ancora — veel (korrata)

andante — „käies", parajalt, rahulikult; kiiremalt kui adagio, kuid aeglasemalt kui allegretto; ka suurema helindi osa nimetus

andantino — andantest natuke elavamalt

animando, animato — hingeliselt, elavalt

animoso — värskelt, jõuliselt, vaimustatult

ansambl — koosmäng, koosmõju

antitsipatsioon — ennak; heli, mis kuulub tugevama taktiosa kohal esinevasse akordi, kuid ise esineb juba varemini eelmise nõrgema taktiosa akordi ajal (eelvõte)

a placere [*-tše're*] — „soovi kohaselt"; vrd. ad libitum

appassionato — ägedalt, kirglikult

applikatuur — sõrmede asetus ja järjestus pillide mängimisel

appogiato — ülekantult, seotult

appoggiatura — pikk eellöök; vt. eellöögid

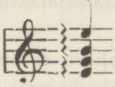
a prima vista — esimese pilguga noodist maha mängima

arco — vibu, viiulipoogen

ardente — tuliselt, kirega

arioso — laululiselt; ka lühike meloodiline katkend retsitatiivi vahel või lõpul

arpeggio [*-pe'džo*] — „harfitaoliselt", akordi üksikute helide võtmine üksteise järel, mitte üheaegselt



arrangement [*ara̯žma̯'*] — seade, ümberseadmine

artikulatsioon — kõneelundite liigestav toiming häälikute tekitamisel

assai — üsna, väga

a tempo — endine tempo

atonaalne stiil — uus stiil muusikas, mille meloodiline ja harmooniline struktuur ei baseeru mingil kindlal diatoonilisel põhihelistikul

attacca — otsene (pausita) üleminek helindi ühest osast teise

a una corda — ühel keelel; klaveri pahem pedaal

a vista — vt. a prima vista

a voce pieno — täishäälega

band — vanem orkestrinimetus, nüüd tarvitusel vask- ja löökpilli-orkestri kohta; ka jazz-band

bariton — keskmise kõrgusega meeshääl (I bass); ventiilidega vaskpuhkpill

bass — madal meeshääl; kõige madalamate orkestripillide nimetus

basso ostinato — sama helimotiivi jätkuv kordamine bassis

basso profondo — sügav bass

bekarr — keelumärk (♮), mis annullee-

rib kõrgendamis- või madaldamismärgi mõju

bel canto — voolav ja kõlav heliliin soololaulus

bellicoso — sõjakalt

bemoll — märk (♭) heliastme madaldamiseks poole tooni võrra

ben, bene — „hästi"

ben marcato — eriti rõhutatud

bis — „kaks korda", korrata, uuesti

bocca — suu

bocca chiusa [*boka kju'-*] — kinnise suuga

bouche fermée — vt. a bouche fermée

brillante — värskelt, tuliselt; con brio

brio — elavus

brioso — elavalt, tuliselt

calando — kahandades hääletugevust ja vähendades samal ajal kiirust, seega siis decresc. ja ritard. koos

calmato — rahulikult

cantabile — laulvalt

cantilena — vt. kantileen

cantando e. **cantante** — laululiselt, laulvalt

canto — laul

cantus — laul

capo — muusikapala algus

cappella — vt. a cappella

capriccioso [*kapritšo'so*] vabalt, meeleoluliselt

chiaro [*kja'-*] — selgelt, heledalt, läbipaistvalt

cito [*tši-*] — kiiresti

coda — „saba", helindi lõpposa

col — con (vt.)

col arco — vibuga

colla — col (vt.)

colla destra — parema käega

col legno — vibu seljaga

colla parte — esihäälega ühes tempos

coll' arco — vibuga, poognaga

colla sinistra — vasema käega

coll' ottava — oktaav kõrgemalt või madalamalt, sedamööda kas märk (coll' 8va e. 8va . . .) on pääl- või allpool noote

come — nagu

come prima — nagu enne

come sopra — nagu ülal

comodo — vabalt, sundimatult, mitte rutates, liikuvalt

con — itaalia prepositsioon, eesti keeles -ga, -lt, -sti

con affetto — kirglikult, tundega

con allegrezza — lõbususega, kärmusega

con amore — armsusega, soojusega

con anima — vilkalt, elavalt, tundega, hingega

con bocca chiusa — vt. bocca chiusa

con brio — elavusega, hoogsalt, tuliselt; brillante

con calma — rahuga, rahulikult, vaikselt

con calore — soojusega

con delicatezza — hellusega, peenusega

con devozione — hardusega

con diserezione — parajusega, mõõdukusega

con dolcezza [*-ltše'-*] — meeldivalt, magusasti

con dolore — kurbusega

con eleganza — elegantsiga, peenusega, kergusega

con energia — energiaga, jõuga

con entusiasmo — vaimustusega

con esaltazione — äritusega

con espressione — tundeliselt, ilmekalt

con fermezza — kindlalt

con fiducia — usaldusega, kindlusega

con forza — jõuga

con fuoco — tuliselt

con grandezza — suursuguselt

con grazia — kergelt, mänglevalt, veetlevalt, painduvusega

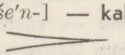
con gravità — kaalukalt, väärikalt, raskelt, tõsisusega

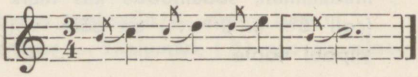
con gusto — maitsega

con impeto — metsikult, rajusalt

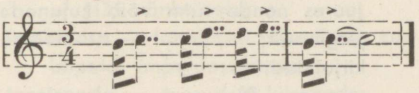
con ira — vihaga

con lenezza — mugavusega

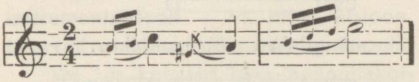
con molto espressivo — sügava tundega
con moto — liikuvusega
con passione — kirega
con preccisione — kindlusega, täpsusega
con prestezza — kiirusega
con sentimento — tundega
con sordino — kahandajaga sumbutatult
con spirito — elavalt, innukalt, hingega
con zelo — usinusega, virkusega
con tenerezza — hellusega
contra — madal, madalam (contra-basso, contr'alto)
con tristezza — kurbusega
con umore — naljatledes
con velocita — vt. veloce
con vita — elavusega
coro pieno — kogu koor
crescendo [*kreše'ndo*] — kasvavalt, paisuvalt
da capo — algusest
da capo al fine — algusest „fine"-ni (lõpuni)
dal segno al fine — märgist 𝄋 lõpuni; vrd. al segno
dal segno al fine — märgist lõpuni
deciso [*-tši'-*] — kindlalt, otsustavalt
declamando — deklameerides
decrescendo [*-še'n-*] — kahanedes, diminuendo,  ; vrd. crescendo
destra mano — parema käega
determinato — otsustavalt, kindlalt
detoneerima — „langema", laulmisel õigelt helikõrguselt kõrvale kalduma
devoto, divoto — usklikult, hardusega
di — itaalia prepositsioon, märgib vastavalt eesti omastavat käänet; näit. tempo di marcia
diapasoon — hääleulatus
diatooniline heliredel — sisaldab vastandina kromaatilisele heliredelile ainult helistiku seitse põhiheli (näit. do re mi fa sol la si), mitte aga nende kromaatilisi muuteid
diees — nooti poole tooni võrra kõrgendav märk (♯), rist
diminuendo — dim., kahanevalt, decrescendo
dirigeerima — juhatama (koori, orkestrit)
disharmoonia — ebakõla, lahkkõla
diskant — kõrgeim naishääl
dissonants — riidkõla, heliühend, milles mõni heli ei sula teiste samal ajal kõlavate helidega ühiseks helimuljeks (konsonantsiks)
divisi — pillirühma jagunemine orkestrihelindeis
dolce [*doltše*] — õrnalt, mahedalt
dolendo, dolente — kaeblikult, kurvalt
doloroso — murelikult, valusalt
dominant — heliredeli 5. aste, — kvint
doppio — kahekordselt; **doppio movimento** — kaks korda kiiremalt; **doppio valcre** — kaks korda aeglasemalt
duool — kahte ossa jagatud heliühik, kaks ühepikust nooti, mis tulevad sooritada kolme asemel
dur — vt. mažoor
dünaamika — õpetus jõuastmeist ja jõuvaheldusest muusikas (forte, piano, crescendo jne.)
e, ed, et — ja, ning
eellöögid — eristatakse lühikest ja pikka eellööki, mis kirjutatakse pisinoodina (või ka pisinootidena) päänoodi ette;
lühike eellöök mängitakse või lauldakse kiiresti, kusjuures temale kuuluv aeg võetakse päänoodi ajast ning rõhk jääb ikka päänoodile; lühikese eellöögi noodilipp tõmmatakse läbi pisikese põikjoonekesega; näit.
kirjutatud:



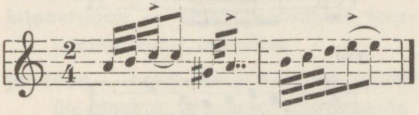
mängitakse või lauldakse:



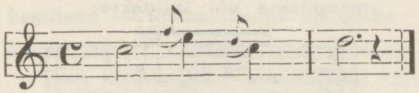
kirjutatud:



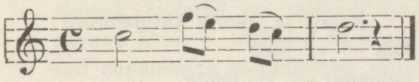
mängitakse või lauldakse:



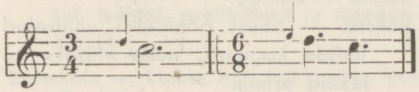
p i k k e e l l ö ö k on ilma noodilipukesest läbitõmmatud põikkriipsuta; kaheosalises taktis kuulub pikale eellöögile pool, kolmeosalises kaks osa päänoodi ajast;
kirjutatud:



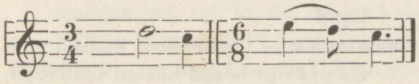
mängitakse või lauldakse:



kirjutatud:



mängitakse või lauldakse:



eeltakt — poolik takt helitöö või fraasi alul

eelvõte — vt. antitsipatsioon

elegiaco — kurvameelselt, eleegiliselt

elevato — üleva meeleoluga, suurejooneliselt

energico — jõuliselt, energiliselt

enharmonism — kahe erinimelise tooni kõlaline samasus tempereeritud seades (näit. si♭ = la♯)

ennak — vt. antitsipatsioon

entusiastico — vaimustatult

eroico — kangelaslikult

espressivo — lüh. espr., tundeküllaselt, väljendusrohkelt, ilmekalt; con espressione

ettekandemärgid — vt. lühendid ja märgid

etüüd — helind tehnika arendamiseks

expressivo — vt. espressivo

fàcile — kerge, kergelt

falsett — päähääl, lauluhääle kõrge heliregister; falsett tekitatakse häälepaelte osalise võnkumisega

fantastico — kujutlusrikkalt

fermaat — pikendusmärk 𝄐 noodil, pausil või kahe muusikalise fraasi vahekohal

festivo — pidulikult; **con festività** — pidulikkusega

fileerima — heietama, teatavat tooni pikalt kõlada laskma

fine — lõpp

fiorituurid — kaunistused; vt. kaunistused

flageolet [*-žole'*] — flöödikõlaline heli, mis tekitatakse keelpillil teatud võttega

flebile — kaeblikult, nuttes

foneetika — õpetus ehk teadus, mis käsitleb hääldamist, häälikute füsioloogiat ja akustikat

forsseerima — liialdama, ülemääraselt pingutama

forza — vt. con forza

forzando — vt. sforzando

forte — f, valjult

forte fortissimo — fff, ülivaljult

fortissimo — ff, väga valjult

fraseoloogia — lausestus, lauseehitus

frettando — rutates

funebre [*füne'br*] — kurvalt, leina-

fuocoso — tuliselt, vt. con fuoco

furioso — tormiliselt, raevukalt

fuuga — helitöö, mis on komponeeritud mingi motiivi alusel, kusjuures eri hääled seda motiivi kordavad, ala-

tes omalt kohalt, harilikult keset eelmise hääle meloodilist käiku

gamma — astmik, heliastmik

giocoso [*džoko'so*] — lõbusasti, ülemeelikalt, mänglevalt

giusto [*džusto*] — mõõdetud, sobiv; vt. tempo giusto

glissando — liuglevalt, libisevalt; klaveril ühe sõrme libisemine piki klahvistikku; laulus ja keelpillidel libisemine ühest helist teise vahepäälsete helide kaudu

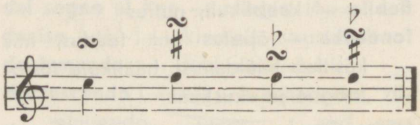
grandioso — toredalt, suurejooneliselt

grave — tõsiselt, raskelt, pikaldaselt

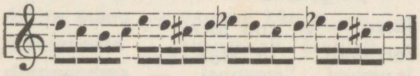
grazioso — kergelt, mänglevalt

gruppetto — tähistatakse märgiga ∾ noodi kohal või kahe noodi vahel; esimesel juhul jaguneb päänoot neljaks enamasti võrdse kestusega noodiks, kusjuures nende järjestik kujuneb järgmiseks: ülemine kõrvalnoot, päänoot, alumine kõrvalnoot ja jälle päänoot; ♯ või ♭ gruppettomärgi all või pääl tähendab alumise või ülemise kõrvalnoodi kõrgendamise või madaldamise nõuet;

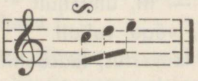
kirjutatud:



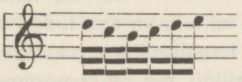
mängitakse või lauldakse:



kirjutatud:

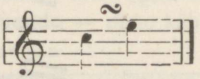


mängitakse või lauldakse:

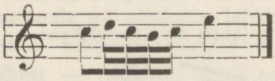


teisel juhul, s. o. kui gruppettomärk on kahe noodi vahel, jaguneb gruppetto viieks noodiks, kusjuures nende rütm võib kujuneda järgmiselt:

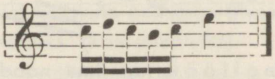
kirjutatud:



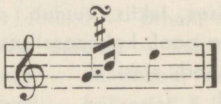
mängitakse või lauldakse:



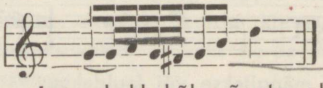
või



kirjutatud:



mängitakse või lauldakse:



harmoonia — kokkukõla; õpetus akordidest ja nende kasutamisest

heli — vt. hääl

helimünt — vt. tämbr

helind — helitöö

helistik — ühest põhihelist valitsetud helide kogumik, mille aluseks on teatud astmik

helitõud — mažoor, minoor, kirikuheliliigid

homofoonia — ühehäälsus; helistiil, milles pääviisi teised hääled saadavad; vrd. polüfoonia

huulik — puhkpilli osa, millesse huultega puhutakse

hääl — kuulmismeele kaudu saadud aisting; hääles eristatakse mürasid (kahinaid) ja helisid; helil on kõrgus, tugevus, vältus ja tämbr; viimane oleneb ülemtoonidest

hääleseade — laulmistehnika õpetamine harjutamise teel

häälestamine — hääldeseadmine; muu-

sikariistade häälestamise aluseks on a^1 (435 võnku sek.)

impetuoso — tormiliselt, maruliselt; con impeto, impetuosamente

incalzando — tungides, kiirenedes

innocente — süütult, naiivilt

instrumentatsioon — vt. orkestratsioon

intervall — kahe heli suhe; harmoonilises i-is kõlavad kaks heli ühekorraga, meloodilises üksteise järel

intonatsioon — õigete helisuhete teostamine laulus, muusikas

juhttoon — heliredeli 7. heli, mis nõuab üleminekut lähemale naaberhelile

kaanon — ahellaul

kadents — muusikalise lause või mõtte lõppkäik

kammermuusika — pillimuusika, kus iga häält esindab üks soolopill, kokku arvult 2—8 pilli

kantileen — lühike, laulev meloodia

kaunistused — sagedasti, eriti vanaaegseis helindeis on meloodilised käigud kaunistatud mõningate lisatoonidega, milledel on säilinud isesugune kirjaviis. Sellased kaunistused nimetatakse **melismideks.** Neist tuleks mainida **eellööke, gruppettot, trillerit, pralltrillerit** ja **mordenti** (vt.)

kolmkõla — kolme heli kokkukõla, kus helid on tertsi võrra üksteisest ülemal (do, mi, sol; la, do, mi jne.) — I, III ja V aste; II, IV ja VI jne.

koloratuur — meloodilise helikäigu eriline kujundusliik, helikäik kiiretempolise helide reaga

koma — kahe ligikaudu ühekõrguse heli matemaatiline differents; hingamismärk (') laulus

konsonants — sobivalt helisev kokkukõla; samasse (duur- või moll-) kolmkõlasse kuuluvate helide ühtum

kontrapunkt — muusikastiil, kus iga hääl esineb iseseisva tähtsusega; iseseisvalt arenevate meloodiate kujundamine harmooniliseks tervikuks

kromaatilised helid — helistikkude poole astme võrra kõrgendatud või madaldatud põhihelid

kvartool — neljast ühepikusest noodist koosnev grupp, mille vältuse kogusumma võrdub kolmeosalises taktimõõdus kolme hariliku noodi vältuse kogusummaga

kvintool — viiest ühepikusest noodist koosnev erisugune grupp, mille vältuse kogusumma võrdub ühe taktiosa või mitteviieosalise takti vältusele

kõla — helide välispidiste omaduste kogum (tämbr + jõud + kõrgus, vrd. hääl); räägitakse näit. õhulisest pehmest, metalli-, orkestrikõlast jne.

lacrimoso — kaevates

lamentoso — kaevates

largamente — vt. largo

larghetto [*-ge'-*] — natuke kiirem tempo kui largo

largo — aeglaselt, pikalt ja laialt; aeglasemalt kui adagio; kõige pikaldasem tempo muusikas; seesuguse tempoga helitöö nimetus

legato — seotult, üksteisele voolavas seoses järgnevalt; legato märk on ⁀

legatissimo — õige seotult; suurendatud legato

leggiero [*ledžie'ro*] — kergesti, elegantselt

lentamente — lento (vt)

lento — pikalt, aeglaselt; nagu adagio: aeglasetempolise helitöö osa nimetus

libitum — vt. ad libitum

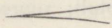
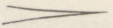
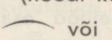
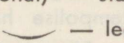
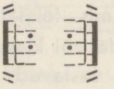
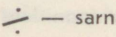
ligatuur — „side"; sidekaar ⌒ või ⌣ kahe ühenimelise noodi vahel

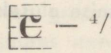
l'istesso tempo — samas tempos

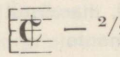
loodushelid — helid, mis tekitatakse puhkpillidel ventiilide või klappide abita; loodushelid vastavad pilli madalama heli ülemtoonidele

lugubre — kurvalt

lühendid ja märgid —

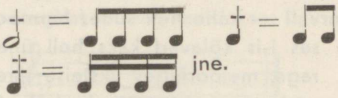
pppp — piano-piano-pianissimo
ppp — piano-pianissimo
pp — pianissimo
p — piano
mp — mezzo-piano
pf — poco-forte
fp — forte-piano
mf — mezzo-forte
fmf — forte-mezzo-forte
f — forte
ff — fortissimo
fff — forte-fortissimo
ffff — forte-forte-fortissimo
accel. — accelerando
ad lib. — ad libitum
cresc. — crescendo
D. C. — da Capo
decresc. — decrescendo
dim. — diminuendo
D. S. — dal Segno
espr. — espressivo
rall. — rallentando
rit. — ritardando, ritenuto
rf., rfz. — rinforzando
sf., sfz., sffz., sfffz., fz. — sforzato
smz. — smorzando
string. — stringendo
tr~~~ — triller (vt.)
8va — coll' ottava (vt.)
 — crescendo
 — decrescendo
– > ∧ — rõhumärgid
𝄐 𝄑 — fermaat
' — hingamismärk
· (noodi kohal) — staccato
 või  — legato
MM ♩ = 120, ♩ = 80 jne. — vt. metronoom
𝄋 § — kordamistähised (vt. al segno)
 — kordusmärgid
 — sarnaste taktide kordusmärk

 — 4/4

 — 2/2 (alla breve)

𝆔 ja 𝆕 — vt. gruppetto

𝆖 ja 𝆗 — vt. pralltriller ja mordent

 jne.

ma — kuid; näit. allegretto ma non troppo

mažoor — helistik (duur), mille kõla põhilaad on rõõmsailmeline, vastandina kurvailmelisele minoorile; mažoor-helistik põhjeneb 1 toon, 1 t., 1/2 t., 1 t., 1 t., 1 t., 1/2 t. ehitusega heliastmikule

maestevolmente — maestoso (vt.)

maestoso — majesteetlikult, suurejooneliselt

mano destra — parema käega

mano sinistra — pahema käega

marcando, marcato — rõhutades

marcia funebre [*martša füne'br*] — leinamarss

marciale [*-rtša'-*] — vt. alla marcia; marsitaoliselt

mediant — heliredeli III aste (ülemine m.) ja VI aste (alumine m.)

melismid — vt. kaunistused

meloodia — viis

meno — vähem

meno forte — vähem valjult

meno mosso — aeglasemalt, vähema liikumisega

meno presto — vähem kiirelt

mesto — kurvalt, tõsiselt

mezza-, mezzo- — „pool-"

mezza voce — poolhäälega

mezzo-forte — poolvaljult; lüh. mf

mezzo-piano — poolvaikselt, kaunis tasa; lüh. mp

metronoom — aparaat helindi tempo (kiiruse) täpseks kindlaksmääramiseks; märgitakse: MM ♩ = 120,

s. t. 120 veerandnooti minutis, MM 80 = ♩ jne.

minoor — helistik (moll), mille kõla põhilaad on kurvameelne, vastandina rõõmsailmelisele madžoorile; minoor-helistik põhjeneb 1 toon, 1/2 t., 1 t., 1 t., 1/2 t., 1 t., 1 t. ehitusega heliastmikule

misterioso — salapäraselt, müstiliselt

mobile — elavalt, liikuvalt

moderato — parajalt, mõõdukas tempos

modulatsioon — siirdumine ühest helistikust teise

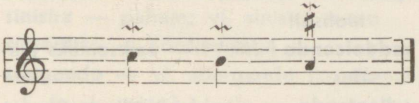
moll — vt. minoor

molto — väga

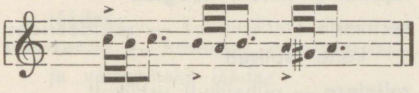
molto adagio — väga pikalt

molto piu — palju, enam, rohkem

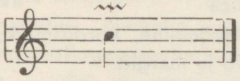
mordent — on lühitriller alumise kõrvalnoodiga; mordendi märk on ~, kahekordsel mordendil ~~ ; kirjutatud:



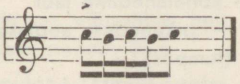
mängitakse või lauldakse:



kirjutatud:



mängitakse või lauldakse:



morendo — surres, vaibudes

mormorondo, mormoroso — ümisedes

mosso — liikuvalt

moto — liikumine

moto primo — esialgne tempo

movimento — tempo, liikumine

märgid — vt. lühendid ja märgid

münt — vt. tämbr

naturaalhelid — vt. loodushelid

non — mitte

non molto — mitte väga

non tanto — mitte väga, mitte liialt

non troppo — mitte liialt

obligato — saatehääl (harilikult instrumentaalosa), millel on oluline ülesanne soolohääle kõrval ning mida seepärast ei või ettekandel ära jätta

orelpunkt — pikk heli, mis pidevalt edasi heliseb, sellal kui teistes häältes jätkub liikumine

orkestratsioon — orkestreerimine; helindi seadmine orkestripillidele

ossia — ehk; võimalus valida kahesuguse jätku vahel

ostinato — sama helimotiivi jätkuv kordamine, eriti bassides (vt. basso o.)

ottava — oktaav; vt. all' ottava

paralleel-helitõud — ühesuguse eelmärgistikuga helistikud (näit. do-madžoor ja la-minoor)

parlando — „kõneldes"; kiire ja kõnetaoline laulu ettekandeviis

parte — muusikapala osa; ka hääl, eriti päähääl

parte prima — esimene hääl

partituur — noodistik, kus on helitöö kõik instrumentaal- ja vokaalhääled päälistikku

passionato — vt. appasionato, con passione

perdendo — vaibudes, kadudes

pesante — raskelt, rõhutades

petto — rind; voce di petto — rinnahääl

piacere [*pjatše're*] — „soovi kohaselt": nagu meeldib; vrd. ad libitum

piano — p, tasa

pianissimo — pp; õige tasa

pide — akordide järjestuses mõne hääle reeglipärane hilinemine üleminekul järgmisele noodile

pieno — täis, täielik; vt. a voce pieno, coro pieno

pietoso — pehmelt

piu — rohkem, enam; vt. piu forte, piu mosso jne.

piu adagio — aeglasemalt

piu forte — tugevamini

piu mosso — liikuvamalt, kiiremini

piu presto — kiiremini

pizzicato — keelt vibupillil sõrmega tõmmates (vastand — coll' arco)

placido — rahulikult

plenamente — täiskõlaliselt

pochissimo [*-ki'-*] — väga vähe

poco — natuke, pisut;

poco a poco — vähehaaval

poco forte — pf, vähem valjusti

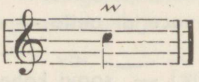
polüfoonia — mitmehäälsus; helistiil, milles hääled võimalikult iseseisvalt erinevad üksteisest; vrd. homofoonia

portamento — laulus ja vibupillimuusikas hääle siirdumine ühest helist teise vaheastmeid pehmelt puudutades

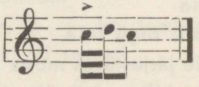
positsioon — vibupillide applikatuuri termin

pralltriller — on lühitriller ja koosneb päänoodist, ülemisest kõrvalnoodist ja jälle päänoodist; pralltriller märgitakse märgiga ∿ noodi kohal ja sooritatakse kiirelt, kusjuures rõhk jääb alati esimesele noodile; kõrvalnoot võib olla ka kas madaldatud või kõrgendatud;

kirjutatud:

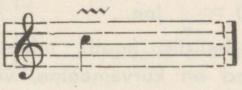


mängitakse või lauldakse:

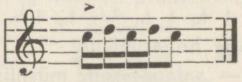


pralltriller võib esineda ka kahekordsel kujul, mispuhul ta märgiks on ∿∿ ;

kirjutatud:



mängitakse või lauldakse:



precipitamente, precipitoso — rutates (tagaaetuna)

prestissimo — ülikiiresti

presto — kiiresti

prima — esimene

prima vista — „esimese pilguga"; noodist maha mängima; vt. a vista prima

prima volta — esimene kord

primo — vt. tempo primo

quasi [*kva'si*] — sarnaselt, taoliselt, nagu

quasi una fantasia [*kva'-*] — fantaasia taoliselt

raddolcendo [*-ltše'-*] — vaiksemaks jäädes

rallentando — pikaldasemaks muutudes

rápido — kiirelt, hoogsalt

recitando [*retšitando*] — retsideerides, kõne taoliselt

religioso — pühalikult, usklikult

réplica — kordamine; vt. si réplica, senza réplica

repriis — kordamine, kordusmärk; vt. lühendid ja märgid

retardeerima — aeglustama

retsitatiiv — kõnelähedane laul

rilasciando — pikenedes, aeglasemaks jäädes (tempos)

rinforzando — rf, rfz, äkki kõvendades

risoluto — kindlalt

ritardando — lüh. ritard., rit.; aeglasemaks muutudes

ritenuto — tagasi hoides, viivitades

rubato — tempo, kus ettekandja peab toimima oma äranägemise järgi; rubato eeldab suuri vaheldusi

rütm — helide ja helirühmade reeglipärane kordumine ja vaheldumine

scherzando [*skertsa'ndo*] — vallatlevalt, kergelt liikudes, elavalt

seconda, secondo — teine

segno [*senjo*] — märk; vt. dal segno al fine

sekvents — järjestik, helijätk, milles samad käigud ja sama helirühmitis korduvad

semitonium — poolheli

semplice — lihtsalt

sempre — ikka

sempre accelerando — ikka kiirenedes

sempre staccato — ikka staccato

sentimento — tunne; vt. con sentimento

senza — ilma

senza réplica — kordamiseta

serioso — tõsiselt

sforzando, sforzato — järsu rõhuga; märgitakse ∧ või >, sf, sfz jne.

sinistra — pahem; vt. sinistra mano

si réplica — kordamisega

slargando — vt. allargando (= ritenuto + cresc.)

slentando — vt. lentando; aeglasemaks jäädes

smorzando — kustudes, pikaldasemaks ja vaiksemaks jäädes

solenne — pidulik

solfeggio [*solfe'džo*] — sõnadeta laulu-harjutus kuulmise arendamiseks; noodistlugemise harjutus

sopra — ülal; vt. come sopra

sopran — kõrge naishääl

sordiin — vibupillile heli kahandamiseks pandav hari

sostenuto — tagasi hoides

sotto — all, alune; vt. sotto voce

sotto voce — poolhäälega, tasase häälega; vrd. mezza voce

spiccato — hüpeldes (viiuli poognaga)

spirito — hing, vaim; vt. con spirito

staccato — „katkestatult", eraldatult, nii et noodid on väikese pausiga üksteisest eraldatud; staccato märgiks on punkt noodil —

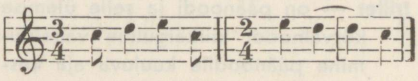
stretto — lühidalt; helindi kiire lõpp

stringendo — ägestudes, kiirenedes

subdominant — heliredeli 4. aste — kvart

subito — äkki, ruttu, kiiresti; **volti subito** — pööra ruttu leht ümber

sünkoop — rütmi kuju, milles rõhk kandub rõhuliselt taktiosalt rõhutule



tacet — „vaikib"; vastava pilli- või häälerühma vaikimise märksõna

takt — ajaühikute koondis teatud rõhualade järgi; taktid on 2- ja 3-osalised või moodustatud 2- ja 3-osaliste taktide liitumisest

tanto — vt. non tanto

temperatsioon — loodushäälestuse helisuhete kunstlik tasandamine teatud pillide häälestamisel

tempestoso — marulise hooga, tormiliselt

tempo — kiirus, ajamõõt, mis määrab noodile enam-vähem kindla vältuse; täpselt määratakse tempo metronoomiga

tempo comodo — parajasti, liikuvalt; vt. comodo

tempo di marcia [*-rtša*] — marsi tempo

tempo giusto [*džusto*] — mõõdetud, sobiv tempo

tempo primo — esialgne tempo

teneramente — õrnalt

tenero — õrn; vt. con tenerezza

tenor — kõrge meeshääl; teatud vaskpuhkpill

tenuto — välja pidama, kinni hoidma;

tessituur — päämine heliala

tiraad — passaaž; kiireastmeline jooks ühest toonist teise

toon — laululise või pillilise erivärvinguga heli

toonika — heliredeli 1. aste, põhiheli

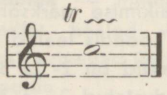
tranquillo — rahulikult

transponeerimine — helindi ümberasetamine ühest helistikust teise või mängimine teisest helistikust, kui kirjutatud

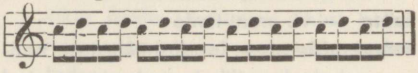
tre — kolm; **fuga a tre** — kolmehäälne fuuga

tremolo, tremolando — sama heli jätkuv ja võimalikult kiire kordamine; ka kahe heli kiire vaheldumine

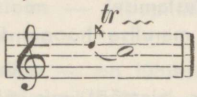
triller — on päänoodi ja selle ülemise kõrvalnoodi kiirkäiguline vaheldumine päänoodile kuuluva aja kestel; trilleri märgiks on *tr* ~~~ kirjutatud:



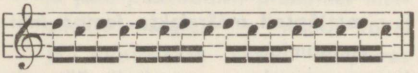
mängitakse või lauldakse:



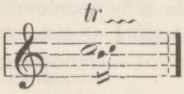
kirjutatud:



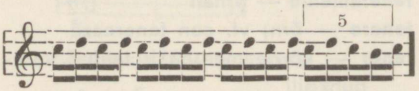
mängitakse või lauldakse:



kirjutatud:



mängitakse või lauldakse:



kui trilleri kõrvalnoot kuulub kõrgendamisele või madaldamisele, siis märgitakse see ♯ või ♭ vajaduse korral ka trillerimärgi juures

triool — kolmest sama vältusega noodist koosnev grupp, mis tuleb sooritada ühe, kahe või nelja teatud pikkusega noodi asemel

troppo — palju, liialt; vt. allegro non troppo

tsesuuur — peatuspunkt muusikalise lause või perioodi lõpul; ka takti vahejoon; märgitakse kahe kriipsuga 

tutta la forza — kõige jõuga

tutti — kõik koos (vastand soolole)

tämbr — helimünt, helivärving; oleneb ülemtoonidest

una corda — vt. a una corda

unisono — „ühel häälel"

un poco — natuke

un poco piu mosso — natuke elavamalt

veloce [*velo'tše*] — kiiresti, nobedasti

vibrato — lainetus heli kõrgusastmes; värisedes, võbisedes

vigoroso — jõuliselt, mehiselt

vista — pilk; vt. prima vista

vivace [*viva'tše*] — elavalt, kärmelt

vivacissimo — ülielavalt

vivo — elavalt, tuliselt

voce [*votše*] — hääl

voce di petto — rinnahääl

voce di testa — päähääl

voce intonata — puhas hääl

vokaalmuusika — laulmuusika

võti — noodijoonestiku algusse asetatud märk, mis näitab teatava heli asendit joonestikul; on olemas

viiulivõti  bassivõti 

aldivõti  ehk 

tenorivõti  ehk 

meeskoori tenorivõti 

jne.

ülemtoonid — põhitoonist ülalpool kaasahelisevad lisatoonid, milledest sõltub helitämbr

Sisukord

Lk.

Saateks 5

I. Koorijuht

Koorijuhist üldiselt — R. Ritsing 7
Koorijuhatamise tehnika — Ed. Oja 9
Laulude valimisest ja kava koostamisest — A. Topman . 27
Koorilaulu analüüsist — R. Ritsing 40
Koorilaulu ümberseadmisest — J. Simm 50
Koorijuhi raamatu- ja noodikogust — R. Ritsing . . . 54

II. Koor

Koori asutamisest ja koostamisest — J. Simm 57
Lauljate koori vastuvõtmisest ja hääleproovist — R. Ritsing 59
Koorilaulja muusikalisest ettevalmistusest — J. Arike . . 61
Kooriharjutus — laulude õpetamine — Ed. Tubin . . . 64
Kooriharjutuse ruum — J. Tamverk 70
Koori distsipliinist — Ed. Oja 71
Hääleseade — A. Niitof 73
Hääldamine — R. Ritsing 85

III. Esinemine

Esinemisest üldiselt — J. Tamverk 107
Esinemisruum ja -paik — J. Tamverk 109
Koori ülesseadmine — J. Tamverk 110
Arvustusest — K. Leichter 121

IV. Intonatsioon

Õigete helisuhete teostamisest laulus — E. Mesiäinen . 124

V. Orkester

Puhkpilliorkestri koosseisust ja koostamisest — A. Virkhaus 138
Puhkpilliorkestri pillidest ja orkestreerimisest — J. Kuru . 144
Kooliorkester — A. Kiiss 160

VI. Lisa

Väike muusika-sõnastik 185