

# KVODLIBETA PIEDZĪVOŠANA. RĪGAS PILSĒTAS TEĀTRA TRIJU MUZIKĀLO IESTUDĒJUMU (1814–1835) ANALĪZES

Lolita Fūrmane



Raksts veltīts vienai no interesantākajām parādībām muzikālajā teātrī, un tas ir kvodlibets – līdz šim neskarts pētnieciskais lauks Latvijas mūzikas vēsturnieku publikācijās un zinātniskajās diskusijās. Lai gan muzikālais teātris arvien ir bijis pētnieku uzmanības centrā, tā pārsvarā ir skārusi operu, kamēr citi žanri – vodeviļas, satīriskā rakstura dziesmuspēles un farsī ar mūziku jeb t. s. poses (*die Posse* – joku luga, farsis) – tikuši atstāti novārtā savas it kā mākslinieciskās nenopietnības (lasi: nevērtības) dēļ. Tomēr jautājums kļūst aktuāls, pētot tieši 19. gadsimta pirmās puses muzikālo teātri, kad “nopietnais” un “parodizēti nopietnais” teātra repertuārā kļuva par it kā divām ābola pusītēm: kāda publikas iemīlota operas melodija kvodlibeta prakses rezultātā ieguva negaidītu asociatīvo jēgu, un, parādīdamās noteiktā laikā un vietā, “uzlādēja” muzikālo teātri no iekšienes, piešķīra tam provokatīvu raksturu.

Pētījuma pamatā ir trīs iestudējumi Rīgas Pilsētas teātrī no 1814. līdz 1835. gadam. Izvēli būtiski ietekmēja iestudējumu avotu pieejamība – visi analizētie darbi izvēlēti no LNB speciālā *Rīgas Pilsētas teātra krājuma*, kura katalogizēšanā (2019–2020) iesaistījās arī pati raksta autore<sup>1</sup>. Tās ir rokrakstā saglabājušās partitūras un orķestra vai vokālās balsis, kā arī izrāžu teksta burtnīcas. Šie materiāli pirmoreiz sniedz iespēju kaut daļēji rekonstruēt dažus vēsturiskos iestudējumus Rīgā, kas līdz šim tika aplūkoti galvenokārt caur periodikas vai ceļotāju aprakstu un memuāru prizmu. Tā kā raksta fokusā ir kvodlibeta parādība, raksta autore mēģinājusi kristalizēt tās izpausmes Rīgas iestudējumu vidē, vienlaikus iezīmējot saikni ar plašākiem muzikālā teātra procesiem.

**Atslēgvārdi:** iestudējumu avoti, *pasticcio* prakse, autorības mobilitāte, dziesmuspēle, vodeviļa un vodeviļfarsis, mūzikas materiāla “pārintonēšana”

**Keywords:** sources of performances, practice of *pasticcio*, mobility of authorship, vaudeville and farce, “re-intonating” of musical material

1 Par katalogizācijas rezultātiem tuvāk sk. autorei publikācijā *Jauns signāls mūzikas pētniecībai..* (LNB ZR 2021: 88–106).

Pirmais skatītājs: Attiecībā uz kvodlibeta plānu...

Otrais skatītājs: Vai esat atklājis šo *terra incognita*?  
Ak! Tad jau Jūs līdzīgi Oidipam spējat atminēt  
sfinksas mīklu.

(Müller 1811: 62)

### Termins “kvodlibets” un tā lasījuma nianse

Kvodlibets ir termins, kas dzimis renesanses laikā. Tas paredzēja – parasti humoristiskā plāksnē – dažādu populāru melodiju (tautasdziesmu, korāļu u. c.) vienlaicīgu kontrapunktisko savijumu. Šī prakse nereti izpaudās tieši kā dažādas cilmes melodiju vai to fragmentu apvienojums, kurā komponists demonstrēja ne vien savu rakstības meistarību, bet arī asprātību. Kvodlibets varēja izpausties arī lineāri, piemēram, ja skaņdarbā jauktā secībā viens aiz otra virknējās dažādi literārie teksti. *Quod libet* – “kā labāk tik”, itāļiski saukts arī *misticanza* (“salāti”) vai vāciski *Bettlermantel* (“ubaga apmetnis”, ielāpu ģērbs)<sup>2</sup>. 18. gadsimta trīsdesmitajos gados benedikīniešu mūks un komponists Johans Valentīns Rātgēbers (*Johann Valentin Rathgeber*, 1682–1750) izdeva savu *Ausis ieliksmojošo un dvēseli iepriecinošo dziesmu desertu* (*Ohrenvergnügendes und Gemüth-ergötzendes Tafel-Confect*), kas kvodlibeta statusā iekļāva virkni dziesmu ar laikmetīgi kritisku saturu. Vēlāk, jau 19. gadsimtā, kvodlibets satuvinājās ar popuriju, saprotot ar pēdējo vairākus kopā saustus pazīstamu – visbiežāk, citu autoru – kompozīciju fragmentus jautras vai zobgalīgas atmosfēras radīšanai. Šajā rakstā pieteiktā pētījuma ietvaros šķiet svarīgi atzīmēt arī tos skatījumus, kas, parādīdamies ārpus skaņumākslas, ienesuši būtiskas nianse termina lasījumā.

Uzmanību piesaista tāda jēdziena kā kvodlibētika (*quodlibetaire* jeb *quodlibétique*) skaidrojums 18. gadsimta franču enciklopēdistu Didro un Dalambēra fundamentālajā vārdnīcā: viduslaiku sholastiķi šo vārdu lietoja, lai apzīmētu tēzi vai problēmu, kuru viņi ierosināja apspriest drīzāk brīva, nepiespiesta domāšanas vingrinājuma un (*sic!*) ziņkāres, nekā patiesības noskaidrošanas dēļ<sup>3</sup> (*Encyclopédie* 1765: 727–728). Autori nošķir tikko pieminēto izsmalcināto, tādā kā intelektuālas bagatelles žanrā funkcionējošo kvodlibeta pasauli no kvolibeta (*quolibet*) – franču valodā lietota latīņu vārda parupja, nereti triviāla joka apzīmēšanai. Speciālā šķirkli, kas veltīts jau tieši kvolibetam, apraksta autors (tas ir apgaismības intelektuālis Luijs de Žokūrs – *Louis de Jaucourt*, 1704–1780) visai skarbi raksturojis šo fenomenu; viņaprāt, tas ir neciešams žargons, un kārtīgam vīram (*l'honnête homme*) tas būtu jāatmet, jo ar savu seklumu apliecina sliktu izglītību un piederību pūļa padibenēm (turpat: 728).

2 Etimoloģiskie skaidrojumi sniegti saskaņā ar Hugo Rīmaņa iedibināto *Mūzikas leksikonu* (Riemann/Einstein 1882/1922: 1026).

3 “plûtôt par curiosité & par forme d'exercice, que pour approfondir des matieres utiles, & parvenir à l'éclaircissement dequelque vérité”(fr.)

Franču autoru pieminētais ziņkāres jeb *curiosité* faktors kvodlibeta gadījumā šķiet ļoti būtisks. To varētu saukt arī par alkām pēc “zinātkāra piedzīvojuma”. Turklāt akcents būtu liekams nevis uz vārdu “piedzīvojums”, ko teātra skatītājs bauda, viņam negaidīti kādā humora vai satīras pilnā dziesmuspēles ainā sastopoties ar cita līmeņa (piem., traģiskās operas) materiāla citātu, bet gan uz apzīmējumu “zinātkārs”. Lai uztvertu un novērtētu pašu šeit pieminēto piedzīvojuma faktu, nepieciešama kaut cik regulāra muzikālā teātra apmeklējuma pieredze. 19. gadsimtā šī pieredze bija neaizstājama. Tādēļ, raksturojot mūziku, kas kā kvodlibets tika izmantota kādas burleskas iestudējumā, jāanalizē arī publikas plašāka mēroga pieredze komunikācijā ar konkrētā laika teātri. Smieties taču var tikai par to, kas raisa negaidītas refleksijas saistībā ar reiz iepazītu skatuves pirmtēlu – gan dramatiskā, gan muzikālā nozīmē.

Uz dažiem būtiskiem apstākļiem šajā sakarā norādījis austriešu filozofisko rakstu autors Ignacs Jeiteless (*Ignaz Jeitteles*, 1783–1843)<sup>4</sup>. *Estētikas leksikona* 2. sējumā viņš atzīmē, ka komiskuma nosacījums šajā sīko mūzikas, dzejas vai tēlotājmākslas lietišķu sajaukumā slēpjas galvenokārt kontrastā, kas veidots uz pārsteiguma bāzes (Jeitteles 1839, II: 225). Autors nepieļāva domu, ka šādos sajaukumos varētu būt jēlkāda runa par iekšējām materiāla kopsakarībām vai citām mākslas vajadzībām, jo “to vienīgais mērķis ir, uzkrītoši mainot ainas, demonstrējot daļēji pazīstamas, daļēji nepazīstamas tēmas, melodijas u. tml., sasmīdināt publiku un piedāvāt tai acumirkliņu izklaidi.”<sup>5</sup> (Turpat) Ļoti būtiski ir tas, ka Jeiteless kā primāro iezīmi kvodlibetā izcēla tautas melodiju citēšanu, un tas nozīmē, ka viņa skaidrojums sakņojās pašos tradīcijas pamatos.

### **Kvodlibets teātrī. Žanra un laikmeta fokuss**

Kvodlibets kā teātra uzveduma tips nostiprinājās 18. gadsimta beigās, īpaši saistībā ar Vecvīnes tautas komēdiju. Tā apvienoja sevī galma teātra iezīmes ar ceļojošo izrāžu stilistiku, kurā iekļāvās gan klasiskās mūzikas formas, gan tautasdziesmas un banālas ielasdziesmas. Rīgas Pilsētas teātrim kļuva svarīga šī tautas teātra platforma – vispirmām kārtām valodas un kultūras saiknes dēļ. Kvodlibets, ar kuru šeit jāsaprot pazīstamas citu autoru mūzikas savirknējums (tātad, atšķirībā no renesanses daudz balsīgā kvodlibeta šī ir izteikti horizontālā griezumā skatāma parādība), ienesa teātrī savu tiesu adrenalīna, jo skatītāji tika iesaistīti neaizmirstamās, piedzīvojuma pilnās attiecībās ar teātri.

Muzikālā teātra kvodlibetam ir savs radnieks “augstās” operas vēsturē. Tā ir *opera pasticcio* (“operu pastēte”) – izplatīts žanrs 18. gadsimtā, kas adaptēja topošajā operas materiālā ārijas no slavenām sava laika operām, it kā testējot publikas gaumi un intereses. Āriju atlasī parasti veica dziedātāji, uz kuriem balstījās itāļu operateātris, savukārt rečitātīvus un ansambļus radīja pieaicinātais komponists vai teātra muzikālais vadītājs.

4 Jeitelesa uzvārds mūzikas vēsturē ir sevišķi pazīstams saistībā ar Ignaca brālēnu, ārstu un dzejnieku Aloīzu Jeitelesu (1794–1858), ar kura dzejas vārsēm L. van Bēthovens komponēja savu vokālo ciklu *Tāļajai mīlotajai* (*An die ferne Geliebte*, op. 98, 1816).

5 “[...] da sie keinen andern Zweck haben, als durch frappanten Scenenwechsel, durch Vorführung theils bekannter, theils unbekannter Gegenstände, Melodien etc. das Zwerchfell zu erschüttern und flüchtige Unterhaltung zu gewähren.”

Neraugoties uz teju vai divus gadsimtus ilgušo vienaldzību pret šo muzikālā teātra parādību akadēmiskajā pētniecībā, *pasticcio* tomēr vērtējama kā izcila parādība Eiropas mūzikas vēsturē. Uzskats, ka tas ir kaut kas nevērtīgs, tikai viena vai vairāku autoru skaņdarbu sajaukums, šodien vairs nešķiet dzīvotspējīgs. To pārliciecināši pierāda pēdējo gadu starptautiskais projekts *Pasticcio* (kopš 2018), kura izstrādē piedalās Varšavas un Greifsvaldes Universitātes mūzikas zinātnieki<sup>6</sup>. Viņu publiskotajā pētījuma aprakstā ir uzsvērts, ka *pasticcio* prakse pievērš uzmanību Jauno laiku mūzikas mobilitātei – principiāli būtiskai šī vēstures perioda iezīmei, ar kuras palīdzību noteiktas muzikālās struktūras un vispār talantīgas radošās idejas tika izplatītas pārreģionāli.<sup>7</sup> Tajā pašā laikā *pasticcio* kļuva par jauna radošās domāšanas veida iemiesotāju lielā mērā tādēļ, ka baroka mūzika jau pazina parodiju. Šo kompozīcijas praksi 18. gadsimta pirmās puses operteātrī stimulēja operas žanra komercializācija; tā deva iespēju kādai ārijai no jauna skanēt citu varoņu balsīs ar citu literāro tekstu, turklāt atšķirīgās dramatiskajās situācijās. Atgriešanās vai pat atkārtota atgriešanās pie reiz sacerēta un uzvesta skaņdarba ļāva it kā pagarināt tā dzīvi. Jāņem vērā, ka 18. gadsimta opera nerēķinājās ar garu iestudējuma mūžu, jo komponisti šajā sava laika spožākajā žanrā bija ieinteresēti piedāvāt arvien jaunus sacerējumus.

Tas nozīmē, ka kvodlibeta konteksti teātrī ir slāņaini. Parodija, cita materiāla “aizņemšanās” jeb *pasticcio*, popurijs un kvodlibets – visi šie apzīmējumi kaut kādā mērā ir saistīti, veido tiešas vai pastarpinātas attiecības jēdzieniskā līmenī. Tajā pašā laikā tie ir nostiprinājušies mūzikas vēsturē kā pietiekami suverēni radošās prakses raksturotāji. Par kvodlibeta popularitāti 19. gadsimta pirmajā trešdaļā liecina ne tikai konkrēti muzikālā teātra opusi, bet arī vairākkārt teātrī organizētie vakari ar šādu apzīmējumu. Kā literāra pērlīte starp šīm programmām izceļas Frīdriha Gustava Hāgemaņa (*Friedrich Gustav Hagemann, 1760–ap 1830*) dzejas intermeco *Eliass Kvodlibets, jeb Ceļojošais ģēnijs* (*Elias Quodlibet, oder Das reisende Genie, 1818*) – asprātīgs “šis un tas” 64 atskaņu pantos, kas tika deklamēti arī uz Rīgas Pilsētas teātra skatuves<sup>8</sup>. Citiem vārdiem, kvodlibets var tikt attiecināts ne tikai uz muzikālu, bet arī literāru sacerējumu, darbības ainām, situācijām un pat atsevišķiem izspēlētiem jokiem.

Kvodlibets kā viena vai vairāku autoru darbu mistrojums muzikālajā teātrī īpaši uzplauka tajā repertuāra laukā, kas attiecas uz vodeviļu, farsu ar dziedāšanu jeb t. s. posi (*die Posse*) un dziesmuspēli<sup>9</sup>. Šo žanru popularitāti 19. gadsimta 20.–30. gados

6 Tuvāk par to: *Pasticcio* ([pasticcio-project.eu](http://pasticcio-project.eu)) (skatīts 11.04.2021.).

7 Turpat.

8 Izrādes latviskā tulkojuma otra versija varētu būt “Elijas kvodlibets”. Galveno varoni sauc *Elias*, un tā ir pravieša Elijas vārda pārnese vācu valodā. Taču iespējams, Hāgemanis vēlējās pasvītrot, ka personāžs pats ir viens vienīgs “kvodlibets” un tādēļ mazliet ironiski izmantojis žanra apzīmējumu uzvārda darināšanai.

9 Ar jēdzienu “dziesmuspēle” šeit jāsaprot divi dažādi vācu termini: *Singspiel* un *Liederspiel*. Pirmais (*Singspiel*) ir jau nostiprināties latviešu mūzikas terminoloģijā saistībā ar vācu/austriešu dziesmuspēli. Tomēr visprecīzāk šis tulkojums attiektos tieši uz otro terminu – *Liederspiel*. Atšķirībā no *Singspiel* žanra (īstenībā tulkojams kā “dziedātā spēle” un nozīmē komisko operu vācu valodā), *Liederspiel* izpaužas kā lomu spēles īstenota dziesmu virkne ar vienotu sižetisko līniju. Raksturīgs piemērs ir vācu komponista Ludviga Bergera (*Ludwig Berger, 1777–1839*) dziesmuspēle *Skaistā dzirnavniece* (*Die schöne Müllerin*, 1819) balsij un klavierēm, kas dzimusi vienā no Berlīnes pilsoniskās sabiedrības saloniem un saistīta ar pašu salona dalībnieku uzvestajām teātra spēlēm. Neraugoties uz latviešu muzikoloģijā nostiprinājušos termina “dziesmuspēle” izpratni un tā lietojuma praksi, šis jautājums vēl prasa akadēmisku diskusiju.

varētu pielīdzināt operas *buffa* fenomenam 18. gadsimta otrajā pusē. Atcerēsimies, ko par pēdējo rakstija vācu dzejnieks Heinrihs Heine savā *Ceļojumā no Minhenes uz Dženovu* (1828), kad Eiropā popularitāti baudīja Rosīni operas – Heine nodalīja operas *buffa* ezoterisko jēgu no eksoteriskās sardzes<sup>10</sup>, kurai klātesot šo operu izrāda:

“‘Tas ir muļķīgs gabals’, saka eksoteriskā sardze, un ir labi, ka viņa nekā nemana. Jo citādi impresārijs ar visu primadonnu un premjeru drīz vien nokļūtu uz dēļiem, kas saucas cietoksnis; tiktu iecelta izmeklēšanas komisija, ieprotokolētu visus valstij bīstamos trillerus un revolucionārās koloratūras, apcietinātu daudzus arlekīnus, kas iejaukti noziedzīgās savvērestības tālākajos atzarojumos, apcietinātu arī Tartalu<sup>11</sup>, Brigellu, pat veco apdomīgo Pantaloni; Boloņas doktoram aizzīmogotu papīrus, viņš pats sevi ietarkšķētu vēl dziļāk aizdomās, un Kolombīnai būtu par šo ģimenes nelaimi jāsarauš acis sarkanas.” (Heine 1830/1950: 218–219)

Heines rakstītais jo uzmanīgāk aicina paraudzīties uz komisko teātri 19. gadsimta pirmajā trešdaļā, kad delartiskā tradīcija laikmeta komponistu daiļradē ieguva skarbākas un satīriskākas krāsas. Tā kā šī raksta uzmanības centrā ir iestudējumi, kas tapuši Rīgas teātrī no 1814. līdz 1835. gadam, svarīgs ir attiecīgā laikposma skatījums uz komiku vispār. Kvodlibetam ļoti būtiska ir ironiskā attieksme pret pārtverto materiālu, svarīgi ir tas, ka labi pazīstamais šeit piedzīvo jaunu, publikai negaidītu skatuvisko situāciju. Komiskais efekts tiek sasniegts, ja darbojošās personas, palikdamas uzticīgas savai ģenēzei un videi, ierasto valodu nomaina kvodlibetā pret sev neatbilstošu muzikālo izteiksmi. Tādējādi kvodlibets iegūst savu šarmu, sasaistot to, kas parasti šķiet nesavienojams. No vienas puses, tas izklaidēja nesen Napoleona karus piedzīvojušo sabiedrību ar “labsirdīgiem” mājienu viena vai otra populāra skaņdarba virzienā, bet no otras puses, īpaši sākot ar 19. gadsimta divdesmitajiem gadiem, raudzēja asāku, “kodīgāku”, ciniskāku parodiju. Šī iezīme būtiski atstaroja to garīgo gaisotni, kas Eiropā arvien vairāk attīstījās pēc Vīnes kongresa (1814–1815).

Pats parodiskās prakses materiāls teorētiskā aspektā ir tipoloģizējams – piemēram, nošķirot teātra parodiju no travestijas. Vācu autore Manuēla Šerfa savā Vīnes Universitātes filozofijas maģistra tēzē (2010), kas veltīta parodijai Vecvīnes tautas teātrī, ir sniegusi šo divu jēdzienu skaidrojumu. Viņa izmanto interpretāciju, kas atspoguļojas vācu ģermānista Gerta Īdinga sastādītajā *Vēsturiskajā retorikas vārdnīcā* (Ueding 2003). Proti: parodijai ir vairāk raksturīga satīriskā komunikācija ar piesaistīto mūzikas materiālu, tā ir “kritiski satīriskā komika”, kamēr travestija – “rotāļīgi burleska komika” (Scherf 2010: 5). Kaut arī realitātē abas prakses nereti funkcionē kā vienots veselums, var teikt, ka tieši kritiskums ir tas ferments, kuru ir interesanti pētīt 19. gadsimta pirmās trešdaļas muzikālā teātra uzvedumos.

---

10 Eksoterisks – tāds, kas adresēts visiem, arī tiem, kas atrodas ārpus noteikta zinātāju loka, skolas vai kopienas. Pretstatā tam “ezoterisks” – slepens, saprotams tikai tādiem, kas ir zinoši (vai ievēti) konkrētās mācībās.

11 Korekti: Tartalja (*Tartaglia*) – stostīgais itāļu *commedia dell'arte* personāžs (maska).

Atšķirībā no Vīnes vai vēlāk Berlīnes, Rīgā nebija divu līmeņu skatuvju kā žanriski un būvnieciski nošķirtu teātra telpu. Komunikācija starp “augstajiem” un “zemajiem” žanriem notika zem kopīga pilsētas teātra jumta, tādēļ dažādu žanru un stilu mūzikas šķersgriezums šeit rādās īpaši aizraujošs.

Visos gadījumos var jautāt, kāda ir izmantotās mūzikas atpazīstamības pakāpe, ņemot vērā tās reālo svaru Rīgas teātra repertuārā. Mūzikas zinātnei varētu būt svarīgi divi jautājumi teātra kvodlibeta pētniecībā: pirmais saistīts ar paša mūzikas materiāla atlasi, proti – ko un kādēļ topošā opusa autors izvēlas kvodlibeta sacerēšanai, bet otrais – ar atlasītā materiāla izmantošanas veidu. Abi jautājumi bija aktuāli arī triju zemāk norādīto iestudējumu analīzēs.

### *Pumpērņiķeļa kāzu diena*<sup>12</sup>

(muzikāls kvodlibets trijos cēlienos)

Šis sacerējums ir trešā daļa no savulaik populārās izrāžu sērijas par bagāto, bet vientiesīgo lauku aldara dēlu Rohu Pumpērņiķeli. Izrādes teksta autors bija austriešu aktieris un komponists Mateuss Štegmajers (*Matthäus Stegmayer*, 1771–1820). Ap gadsimtu miju viņš darbojās kā komiķis un libretists Emanuela Šikanēdera vadītajā Vīdenes teātrī (tolaik Vīdene bija Vīnes priekšpilsēta; tur 1791. gada 30. septembrī notika Mocarta operas *Burvu flauta* pirmizrāde). Ne tik liela vienprātība ir attiecībā uz mūzikas partitūras veidotājiem. Jaunākajā literatūrā<sup>13</sup> tiek apšaubīti līdzšinējie pieņēmumi par divu autoru – Ignaca fon Zeifrīda (*Ignaz von Seyfried*, 1776–1841) un Jākoba Haibela (*Jakob Haibel*, 1762–1826) – līdzdalību, kaut arī Zeifrīds kā kapelmeistars un Haibels kā aktieris un komponists zināmu laiku darbojās Šikanēdera teātrī. Tomēr Haibela iesaiste konkrētajā kvodlibetā ir ļoti neskaidra. Turklāt nevienā no oriģinālajiem manuskriptiem, kas bija pieejami šīs tēmas pētniekiem, nav atrastas jēlkādas norādes par muzikālo aranžējumu autorību.

Uzvedumu virkne par Pumpērņiķeli atgādina izrāžu karnevālu. Izmantojot līdzību ar itāļu tautas teātri un tā maskām, varētu teikt, ka šis ir stāsts par Pulčinelu – mazliet pamuļķo, bet arī viltīgo *commedia dell'arte* tēlu. Rohs Pumpērņiķelis ik pa laikam nokļūst neapskaužamās situācijās, kad atklājas, ka viņa līgavai ir jau cits iecerētais. Pumpērņiķelis alkst kļūt par varoni (līdzīgi kā Svētais Rohs?<sup>14</sup>), taču visi viņa centieni kļūst smieklīgi. Katrā uzveduma sērijā bija savs personāžu loks, taču pats Pumpērņiķelis kā tā autora laimīgā loze atkal un atkal atgriezās uz skatuves. Citējot vienu no interesantākajiem 18. gadsimta beigu un 19. gadsimta sākuma epistulārās prozas sacerējumiem – austriešu rakstnieka Jozefa Rihtera (*Joseph Richter*, 1749–1813) stilizētās Leopoldaues lauku jaunekļa vēstules savam radniekam tuvējā Kagrānas ciemā, kuras tas rakstījis

12 Šeit un turpmāk visi izrāžu nosaukumi ir raksta autore piedāvāti tulkojumi. Tas attiecas arī uz lugu personāžiem – gadījumos, kad personāža vārds oriģinālajā valodā ir ar papildus – pārsvarā zobgalīgu – nozīmi un no satura viedokļa rosina publikā atjautīgus tēlainos kontekstus.

13 Feurzeig, Sienicki 2008: XIII–XIV.

14 Svētais Rohs izpelnījās pielūgsmi kā mēra slimnieku dziedinātājs, viņu aizbildnis.



ikreiz pēc Vīnes apmeklējuma<sup>15</sup> –, “tagad vairs neviens ārzemnieka kungs nevarēs pārnest vīniešiem sliktu gaumi, jo mēs tik bieži skrienam uz teātri, lai skatītos Pumperņiķeli” ([Richter], 1810; Heft 7: 36). Īsā laikā Štegmaiera radītais tēls uzrunāja ne tik vien Vīnes, bet arī citu, to skaitā ceļojošo, vācu teātru skatītājus. Prominentajā datubāzē RISM ir atrodamas ziņas, ka Pumperņiķeļa lomu citu skaitā jaunībā spēlējis vācu komponists Alberts Lorcings (*Albert Lortzing*, 1801–1851). Šobrīd Detmoldā pieejamajā lomas norakstā, kas piederējis Lorcīngam, ir saglabājusies viņa skicēta dziesma *Arlekīns un Kolombīne Alpos*, kas acīmredzami bijusi paredzēta izrādei<sup>16</sup>.

Rīgas teātris iestudēja visus trīs *Pumperņiķeļus*, kas bija radīti Vīnē: tas vispirms bija *Rohs Pumperņiķelis* (*Herr Rochus Pumpernickel*, 1809; Rīgā 1810. gada 8.(20.) septembrī<sup>17</sup>), tad *Pumperņiķeļa ģimene* (*Die Familie Pumpernickel*, 1810; Rīgā 1814. gada 3.(15.) februārī), visbeidzot *Pumperņiķeļa kāzu diena* (*Pumpernickels Hochzeitstag*, 1811; Rīgā 1814. gada 23. februārī (7. martā) (LUAB, R 6741: 218; R 6745: 42, 65). Visas daļas tomēr neraisīja vienlīdz lielu interesi apmeklētājos. Zīmīga ir divu skatītāju saruna, kas drīz pēc *Pumperņiķeļa* trešās daļas pirmizrādes parādījās Vīnes vakara laikrakstā dramatiskās mūzas draugiem *Talija* (*Thalia*). Viens no sarunas dalībniekiem aizstāvēja “augsto” dramaturģiju, bet otrs simpatizēja plašas publikas teātrim. Pirmais galu galā konstatēja: “Viss šīs operas *vis comica*<sup>18</sup> slēpjas apģērba gabalos. Šajā izrādē drēbnieks papildina dzejnieku.”<sup>19</sup> (Müller 1811: 61). Tomēr, neraugoties uz “augstās” mākslas cienītāja viedokli, laikraksts savā beigu lapā, ziņojot par tuvāko dienu repertuāru Vīnes teātros, atzina, ka tieši veiksmīgi izvēlētie skaņdarbi puslīdz mazina sižeta garlaicību šajā teātra produktā ([Anonym] 1811: 64).

Tematiskā materiāla precizēšana kvodlibetos ir diezgan sarežģīts process un prasa zināmu profesionālo jaudu no pētnieka, jo daudzi darbi mūsdienās vairs nav atskaņotājmākslas praksē. Jau pieminētajā amerikāņu pētnieku Laizas Feirceigas un Džona Sinicka grāmatā par kvodlibetu Vīnes teātrī (Feurzeig, Sienicki 2008) Štegmaiera pirmajam *Pumperņiķelim* atrasti vismaz 29 mūzikas avoti. Spriežot pēc pētnieku veiktā kompozīciju atšifrējuma (turpat: XII, 1. tabula), izrādi raksturoja vairākas savam laikam pazīstamas muzikālās tēmas, kuru autori ir Mocarts, Haidns, Veigls, Saljēri, Ditersdorfs, Vencels Millers un citi komponisti. Pētnieki arī konstatēja, ka vairākas tēmas izmantotas jau dažos citos iepriekšējā laika kvodlibetos – piem., Jirži Antonīna Bendas (*Jiří Antonín Benda*, 1722–1795) melodrāmas *Ariadne Naksā* (*Ariadne auf Naxos*, 1775) parodijā, kas ar nosaukumu *Travestētā Ariadne Naksā* parādījās uz skatuves ap 1799. gadu.

15 Vēstuļu oriģinālais nosaukums ir *Briefe eines Eipeldauers an seinen Herrn Vettern in Kakran, über d'Wienstadt*, tās sāka iznākt 1785. gadā.

16 Tuvāk par to sk.: *Harlequin und Colombine auf den Alpen* – RISM (skatīts 17.06.2021.).

17 Šeit un turpmāk pirmais no diviem datumiem atbilst Krievijas impērijā lietotajam vecā stila jeb Jūlija kalendāram (datumi pēc šīs laika skaitīšanas sistēmas fiksēti arī Rīgas Pilsētas teātra afišās), savukārt iekavās norādītais datums atbilst jaunā stila (jeb Gregora) kalendāram.

18 No latīņu valodas: komiskuma spēks jeb komiskuma efekts.

19 “In der Anzügen steckt die ganze vis comica dieser Oper. Hier hat der Schneider den Dichter ergänzt.”

*Pumperņiķeļa* trešās daļas (*Pumperņiķeļa kāzu diena*) mūzikas materiāls ļauj iepazīt ne mazāk bagātu 18. gadsimta pēdējā ceturkšņa un 19. gadsimta sākuma mūzikas produkciju. Lai gan ir pieejams speciāls, savam laikam raksturīgi tiražēts vokālo numuru teksta izdevums (*PH* 1811), tas nesniedz norādes par ārijās, duetos vai citos partitūras numuros adaptēto mūziku. Lai identificētu šo materiālu, raksta autorei neatsveramu palīdzību sniedza divi turpmāk aplūkoti retie literārie avoti. Tie tika pētīti ciešā saiknē ar Latvijas Nacionālajā bibliotēkā un Saksijas Zemes bibliotēkā glabātajām rokraksta partitūrām<sup>20</sup>.

Pirmais no avotiem ir unikāls lugas manuskripts, kas saglabājies saistībā ar vēsturisko Rīgas uzvedumu<sup>21</sup>. Šis manuskripts ļauj iepazīties ar pilnu izrādes tekstu, kā arī vairākām režijas un scenogrāfijas detaļām. Pēdējās manuskriptā ir aizvien pasvītrotas, tādējādi uzmanība tiek pievērsta personāžu darbībai uz skatuves, viņu mīmikai, mizanscēnām un arī skatuves dekoratīvajam ietērpam. Lūk, piemēram, “mīlas saliņas” raksturojums pirmspēdējā ainā: uz zaļa pakalna stāv Amora statuja, pār to slejas ziedu arka; pakalna vidū gāžas ūdenskritums, bet salai visapkārt plūstošajos ūdeņos peld gulbji... Šādi scenogrāfiskie apraksti piešķir jebkuras vēsturiskās izrādes iepazīšanai tik nepieciešamo vizualizācijas iespēju – neaizmirsīsim, ka teātris ir baudāms vispirms ar acīm – un ļauj spilgtāk priekšstatīt uzveduma sižetisko norisi. Šajā rakstā tālāk sniegtais izrādes darbības izklāsts izriet tieši no Rīgas manuskripta. Avotā ir arī fiksēti daži skaņdarbi, kas iegūlušī konkrētajā *Pumperņiķeļa* daļā. Norādes nav pilnīgas, taču tās ir pietiekamas, lai sekmētu mūzikas piemēru atšifrēšanu.

Otrs avots ir 19. gadsimta sākuma Vīnes sufliera Jozefa Rekla (*Joseph Räckl*) izdotā *Teātra grāmatiņa saviesīgam laika kavēklim* (*Theatralisches Taschenbuch zur geselligen Unterhaltung*), kas nāca klajā 1811. gadā vai drīz pēc tam. Grāmatiņā ir fragmenti no izrādēm, vairāku tolaik iemīļotu operu dziedājumu teksti. Fragmentos no *Pumperņiķeļa kāzu dienas* Reklis norādījis galvenā varoņa kalpa – viņa “ieroču nesēja” – Cahārija ārijas avotu 1. cēlienā (Räckl [ca. 1811]: 18). Tā kā Rīgas teksta eksemplārā šāda precizējuma nav, Rekla piezīme ir svarīga. Tā ir arī ļoti vērtīga tādēļ, ka norādītais avots ir baleta mūzika, kas muzikālā teātra pētījumos – īpaši attiecībā uz 19. gadsimta sākumu – nav pārāk izkopts zinātnisko studiju lauks. Var diezgan droši teikt, ka Rekla pieminētais balets *Ciltis* (*Volksstämme*) ir austriešu komponista un kapelmeistara Mihaela Umlaufa (*Michael Umlauf* vai *Umlauff*, 1781–1842) sacerējums, tā pilnais nosaukums ir *Abenserāgi un segri, jeb Naidīgās ciltis* (*Die Abencerragen und Zegrís, oder Die feindlichen Volksstämme*, 1806). Drīz pēc pirmizrādes šī baleta fragmenti nonāca populāras mūzikas izdevumos klavierēm vai ģitārai<sup>22</sup>.

20 Drēzdenē pieejamais partitūras eksemplārs (SLUB, Mus. 4262-F-3) ir digitalizēts un līdz šim kā vienīgais konkrētā opusa nošu manuskripts uzņemts autoritatīvajā mūzikas datubāzē *Répertoire International des Sources Musicales* (RISM).

21 Ar tinti rakstīta izrādes teksta iesējums satur kopā 139 numurētas lapas 170 x 225 mm formātā uz zilganpelēka veržē papīra, uz pirmās lapas – Rīgas teātra akcionāru zīmogs. Libreta iesējums kopā ar rokraksta partitūru, kā arī orķestra un vokālajām balsīm šobrīd glabājas LNB Alfrēda Kalniņa mūzikas lasītavas krājumā (NRt/30). Eksemplāra beigās ir vietējā cenzora Augusta Albānusa (*August Albanus*, 1765–1839) paraksts, datēts 1814. gada 10. februārī.

22 Piemēram, vairāki marši no Umlaufa baleta tika iekļauti Vīnes izdevumā *Musikalisches Wochenblatt*. (*MW* [1806], Nr. XI, 81; *MW* [1807], Nr. 8, 57).



Tagad atgriezīsimies pie Rīgas literārā manuskripta, lai iepazītos ar *Pumpērniķeļa kāzu dienas* saturu. Darbība notiek kādā lauku muižā un risinās vienas dienas garumā. Lūk, sižeta izklāsts:

### 1. cēliens.

Grāfa Šternfelda muižā svinīgi gatavojas bagātā Pumpērniķeļa kāzām ar muižas pārvaldnieka Bonifācija vecāko meitu Vilhelmīni. Grāfs vēlas, lai svētkos netrūktu visbrīnumaināko lietu, kādas viņš pasaulē redzējis, tādēļ dārza uzraugam Hansam – uzvārdā “Kurmis” (*Maulwurf*) – ir pilnas rokas darba: jāuzceļ turku tornis, nakts templis, mīlas saliņa... Tam visam jābūt spoži izgaismotam. Tikmēr Bonifācija māsa Suzanna, kurai pieder krodziņš “*Pie Zelta burgundieša*” (*Zum goldenen Baßgeige*)<sup>23</sup>, raizējas par savu skaisto, bet neattapīgo meitu Urzulu, kas joprojām ir bez vīra. Tādēļ Suzanna priecātos kā bērns, ja no brāļameitas kāzām nekas nesanāktu. Kāzu izjaukšanā ir ieinteresēti arī divi svešinieki (Reinbergs un Velmanis), kuri apmetušies krodziņā un uzdodas par gleznotājiem. Bet kurš tam ticēs? Kad Suzanna grib uzvest acis zīmējumiem, Reinbergs teic, ka darbi vēl nav gatavi un “profānām acīm” nav skatāmi. Reinberga slepenā mīla ir Bonifācija jaunākā meita Terēze, bet Velmāņa ilgu objekts – Vilhelmīne. Reinbergs solās izjaukt paredzētās kāzas un palīdzēt Suzannai izkārtot lietas tā, ka Urzula tiek pie precinieka. Tas ir neviens cits, kā Rohs Pumpērniķelis! Ja Suzanna palīdzēs abiem draugiem ar viņu iecerētajām, Pumpērniķelis vēl šodien kļūs par Suzannas znotu.

Ierodas Pumpērniķeļa kalps Cahārijs – uzvārdā “Bumbierkāts” (*Birnstengel*) –, ģērbies kā ieroču nesējs ar garu šķēpu. Izrādās, viņa kungam ir atkal jauna apsēstība: viņš vēlas kļūt par bruņinieku. Kādā no savas pils istabām viņš atradis bruņukreklu un bruņucepuri, bet no pilsētas izrakstījis grāmatu par bruņinieku turnīriem. Kopš tā laika visa Pumpērniķeļa mājvieta pakārtota senatnei. Pats viņš vēlētos veikt kādu bruņinieka cienīgu varoņdarbu. Sava nama pagrabu tas pārvērtis par cietumu, un tā kā nav spējis nevienu tur ar labu prātu ieslodzīt, iekalis ķēdēs veco āzi kā iedomātu laupītāju. Kad Cahārijs paliek viens, viņš kariķē bruņinieku dejas soļus. Ierodas Rohs Pumpērniķelis.

### 2. cēliens.

Reinbergs cenšas īstenot savu plānu un ierodas pie Pumpērniķeļa, lai paziņotu, ka viņam ir sāncensis. Reinbergs esot šī sāncenša kalps. Kungs izturoties pret viņu nežēlīgi un tādēļ Reinbergs palīdzēs krietnajam Pumpērniķelim tikt vaļā no sāncenša, veicot bruņinieka cienīgus varoņdarbus, par kuriem runās vēl nākotnē. Pumpērniķelis savukārt lūdz jaunajam “draugam” palīdzību smalku izteicienu apgūvē – drīz ieradīsies svinību patrons (grāfs) un vēlēsies baudīt Pumpērniķeļa “konversācijas toni”.

23 Krodziņa nosaukums visticamāk cēlies no vīnogulāju dārziem (*der Baßgeige*) Augšbergenā, Vācijas dienvidrietumos, kur tā sauc vīna šķirni, balto burgundieti. Nejaukt ar kontrabasu vai čellu (*die Baßgeige*)!

Pumpērņķelis ierodas saposies uz kāzām. Viņš cenšas apburt grāfu ar smalkām sarunām, tomēr izmeklētās frāzes, kas lietotas vietā un nevietā, izraisa smiekļus. Daudz labāk neklājas arī īpaši kāzām celtajai teltij – “nakts templim”. Saskaņā ar norunu Pumpērņķelim jāierodas tur kā garam satikt līgavu, liekot zvērēt, ka Vilhelmīne precēs tikai Rohu Pumpērņķeli. Bet Vilhelmīne ieslēdz viņu teltī. Tumsas aizsegā Pumpērņķelis piedzīvo šausmas un vēlas atriebties.

### 3. cēliens.

Pumpērņķelis neveiksmīgajā piedzīvojumā nakts teltī vaino savu kalpu Cahāriju. Reinbergs ierosina Pumpērņķelim doties pie krodzinieces, jo tā esot skolota burvestībās, īsta ragana, kas spēj pareģot nākotni. Tikmēr Suzanna savā krodziņā cenšas sagatavot meitu precinieka (Pumpērņķeļa) sagaidīšanai. Ieraudzīdams Urzulu, tas iemīlas pievilcīgajā meičā. Arī viņas uzvārds – *Eisenschlag*<sup>24</sup> – šķiet īsti piemērots bruņinieku laikiem. Pumpērņķelis noskūpst meiteni. Pa to laiku krodziniece Suzanna ir atvedusi gaidīto “raganu” (sieviešu drānās pārgērbies Reinbergs), kas teicas ēdot vakariņās tikai krokodilus un gliemežus. “Zīlniece” ir gatava burvestībām, taču vispirms liek parakstīt dokumentu, ka Pumpērņķelis pieņems pie sevis par kalpu viņas radnieku. Klāt ir arī liecinieki: klibais Hanss un kurlais Pēteris. Pēc dokumenta parakstīšanas viltus zīlniece uzdāvina Pumpērņķelim “burvju” kamzoli, teikdama, ka to uzvelkot viņam jāļauj sevi nopērt, jo katrs pēriens tad atbalsosies uz sāncenša muguras. Pumpērņķelis dodas īstenot burvju mācību: viņš liek savam kalpam Cahārijam sevi nopērt. Saskaņā ar pareģojumu katrs pletnes cirtiens būs sāncensim desmitiem reižu sāpīgāks, un pats viņš – vēl pirms kāzām – nozudīs.

“Mīlas saliņa” grāfa dārzā. Sanākušie kāzu viesi uzzina, ka Pumpērņķelim jau ir sieva. Atsteidzas Suzanna ar meitu Urzulu un rāda dokumentu, ko Pumpērņķelis parakstījis. Taču līgavainis neliekas pārāk noraižējies. Viņam tīri labi patīk Urzula, bet pats galvenais – viņam kā bruņiniekam tagad būs sava pils saimniece. Ierodas dūdinieki, un ar liksmām kāzām, kuras sagaida nu jau trīs pāri, izrāde noslēdzas.

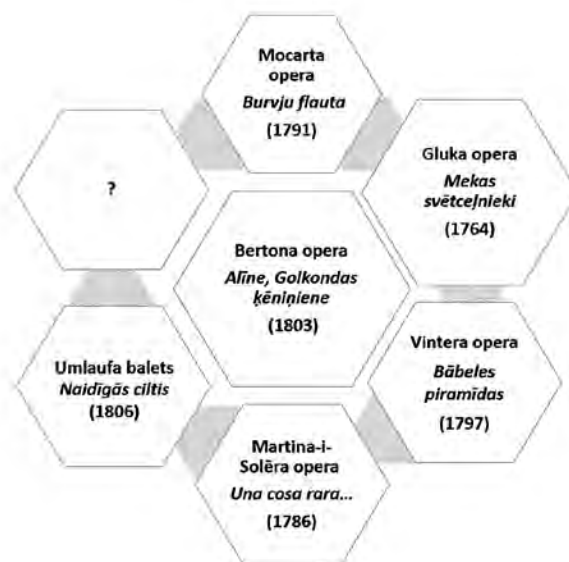
Izklāstītājā sižetā ir vairāki uzmanību saistoši skati. Piemēram, interesantā “nakts tempļa” aina. Rīgas teksta manuskriptā ir ļoti smalki attēlots tās skatuviskais iekārtojums un atmosfēra: pilnmēness, zvaigznes, tālumā skan “harmoniska” mūzika. Lai arī šo ainu var iztēloties kā pietiekami reālistisku – galvenais varonis ir nokļuvis butaforiskā vidē, kas speciāli gatavota viņa kāzām –, tajā ironiskā veidā izpaudies romantiskais misticisms, gotiskās literatūras iezīmes, kas *Pumpērņķeļa* laikā jau veidoja būtisku jaunā laika rakstniecības seju. Tieši tobrīd vācu valodā sāka iznākt Augusta Apela un Frīdriha Launa “spoku stāsti” (1810–1818) un nebija vairs aiz kalniem Mērijas Šellijas *Frankenšteins* (1818).

24 Tulkojumā no vācu valodas: dzelzs (zobena) cirtiens.

Vienlaikus pašā tēlu attiecību modelējumā var saskatīt zināmu līdzību ar franču klasisko komēdiju, piemēram, Moljēra un Lillī<sup>25</sup> komēdijbaletu *Pursoņjaka kungs* (*Monsieur de Pourseaugnac*, 1669). Pursoņjaks ir bagāts Limožas pilsonis – tātad, provinciālis Parīzē, kur viņš vēlas ieprecēties un, iespējams, tieši sava provinciālisma dēļ nemītīgi iekrīt viņam izliktos intrigu tīklos. Pumpērniķelis ir ne mazāk provinciālis, šoreiz savā vācu muižas šaurībā: centieni pieteikt sevi apkārtējiem par to, kas ir svešs viņa patībai, padara viņu smieklīgu. Līdzību var noteikti pamanīt arī atjautīgā neapolieša Sbrigani (Moljērs viņu sauca par “*homme d'intrigue*”) un viņa sabiedroto izdomā, lai palīdzētu diviem mīlētājiem tikt vaļā no Pursoņjaka. *Pumpērniķeļa* trešajā daļā Sbrigani funkciju zināmā mērā veic jaunais “mākslinieks” Reinbergs. Viņš ir šīs teātra spēles īstā “atspere”. Jauneklis izdomā arvien jaunu veidu, kā izjaukt Pumpērniķeļa precības ar Vilhelmīni – sava drauga Velmaņa iemīļoto. Bet te ir svarīga arī muzikālā citāta atlase. Tieši muzikālie portretējumi, kas šajā teātra kvodlibetā izmantoti abu mīlētāju raksturojumam, izceļ viņu atšķirīgās, bet vienlaikus tik saderīgās dabas: Reinbergs ir vairāk Arlekīns – vienmēr darbībā, pavadinošs, izdomas pilns, savukārt Velmanis – drīzāk grūtsirdīgais sapņotājs Pjero. Reinberga solo dziedājuma (1. nr.) pamatā ir Papageno dziesma “*Der Vogelfänger bin ich ja*” no Mocarta operas *Burvu flauta*, Velmaņa dziedājuma (3. nr.) avots turpretim ir mīlošā Timoneja ārija no Pētera Vintera operas *Bābeles piramīdas*. Jautājums paliek: vai abas šīs ārijas tiešām tika iekļautas Rīgas uzvedumā? Rīgas teksta eksemplārā atrodamās piezīmes ar zīmuli liek noprast, ka gan viena, gan otra ārija, iespējams, tika izslēgta no uzveduma (ieraksts “*weg*”) (LNB, NRt/30 [librets]: 7, 19). Tikmēr partitūrā (turpat [partitūra]) šādu norāžu nav.

59

Zemāk redzamajā attēlā piedāvāts precizēts skats uz konkrētajā kvodlibetā (1. cēlienā) sastopamajiem mūzikas piemēriem un līdz ar to tur eksistējošām autorības salām<sup>26</sup>.



25 Korekti atveidots franču komponista Lully uzvārds.

26 Pilns darbu atšifrējums ir pielikumā.

Tātad, mūzikas avotu atlase 1. cēlienā ir saistīta galvenokārt ar operas žanru. Tomēr citēto operu popularitātes līmenis vai to uzvešanas intensitāte 19. gadsimta sākumā varēja nebūt vienlīdz augsta. Piemēram, Gluka komiskā opera *Mekas svētcēlnieki* (1764), kas Rīgā pirmoreiz tika uzvesta 1785. gada vasarā, palika pilsētas teātra repertuārā līdz 1795. gadam (LUAB, R 6717: 105; R 6727: 17). Tas nozīmē, ka ārija, kas savā laikā, visticamāk, pateicoties tās jautrajam raksturam, iekaroja publikas uzmanību – domāts ir Karavānas vadītāja dziedājums 3. cēlienā, kurā viņš uzsauc tostū ceļotājiem, slavējot vīnu, ko aizstāvējis pats pravietis Muhameds –, *Pumpērniķeļa* iestudēšanas laikā varēja tikt uztverta kā gluži abstraktas autorības mūzika. Tipāža līmenī Gluka Karavānas vadītājs faktiski jau bija transformējies Mocarta radītajā Osmina tēlā (dziesmuspēle *Bēgšana no seraja*, 1782), kas Rīgā dzīvoja uz skatuves arī pēc Mocarta nāves. *Pumpērniķēli* ar Gluka āriju reprezentējas zemnieku koris; zemnieki sapulcējušies krodziņā “*Pie Zelta burgundieša*”, lai iedzertu uz gaidāmajām muižas pārvaldnieka meitas kāzām. Veidojas līdzīga scēniskā situācija un emocionālā gaisotne, kas izpaužas arī teksta rindās:

(Gluks)

*Mahomet, notre grand prophete  
N'avait pas la cervelle nette  
Quand il a defendu le vin!*

*Muhameds, mūs' lielais praviet's,  
Nebūs bijis skaidrā prātā,  
Kad aizstāvēja vīnu!*

(Štegmaiers)

*Sprecht Hohe dem dummen Tropfe,  
Richtig ist er nicht im Kopfe,  
Wer verschmählt den alten Wein.*

*Lai slavēta ir dumjā lāse,  
Tas no tiesas nav pie prāta,  
Kurš noniecina veco vīnu.*

Rezultātā Gluka ārija turpināja dzīvot uz Rīgas teātra skatuves arī tad, kad pati Gluka opera vairs netika izrādīta. Šis piemērs labi parāda veidu, kādā ievērojami klasiskās mūzikas sacerējumi saglabāja savu ietekmi mūzikas praksē.

Cits piemērs, kas ironiskā veidā atspoguļo kvodlibeta “augstos” avotus *Pumpērniķeļa kāzu dienā*, ir iezemiešu maršs no franču komponista Anrī Montāna Bertona (*Henri-Montan Berton*, 1767–1844) operas *Alīne, Golkondas ķēniņiene* (*Aline, reine de Golconde*, 1803). Ir vērts pakavēties pie Bertona melodijas mazliet vairāk, jo pieminētā tēma ir absolūta favorīte muzikālo citējumu vidū 19. gadsimta pirmās puses kvodlibeta prakses darbos. Kaut arī mūsdienās šī opera jau pieder aizmirstībai, savā laikā kora maršs no *Alīnes*.. iekaroja slavu, ko varētu salīdzināt varbūt vienīgi ar tiem panākumiem, kurus gadsimta otrajā pusē guva triumfa maršs no Verdi operas *Aīda*. Bertona sacerējuma daudzie iestudējumi pārdesmit gadu laikā pēc Parīzes pirmizrādes pieredzēja plašu rezonansi. Rīgā Bertona opera nonāca uz skatuves 1808. gada 14.(26.) maijā (LUAB, R 6739: 128) un palika repertuārā vairākas desmitgades. Kas tad bija šajā darbā tik saistošs?

Operas darbība risinās Indijā, Golkondā, kur valda Alīne – pēc vīra nāves viņa ir šīs zemes karaliene, taču savulaik kā jauna zemnieku meitene tikusi nolaupīta Francijā.

Kad Golkondas krastos piestāj Francijas kuģi ar vēstnieku Senfāru, lai noslēgtu starp valstīm aliansi, Alīne atpazīst viņā savu bijušo mīļoto.

Indija šajā operā saistīja franču publiku ne tikai kā tāla austrumu zeme. Tā bija viena no tās vēsturiskajām kolonijām, kuras atgūšana ar jaunu spēku aktualizējās Napoleona valdīšanas laikā. Patiesībā šis “sapnis par Indiju” piedzima jau 18. gadsimta 60. gados, kad Septiņgadu kara rezultātā Francija zaudēja Indijā lielu daļu savas kolonijas apgabalu. Pāris gadu pēc pieminētās militārās kampaņas franču komponists Pjērs Aleksandrs Monsiņī (*Pierre-Alexandre Monsigny, 1729–1817*) sacerēja baletoperu *Alīne, Golkondas ķēniņiene* (1766) – galantā stila opusu, kas izrādījās ar tālejošu iespaidu uz Bertonu, jo savu operu viņš veltīja tobrīd vēl dzīvajam franču *opéra comique* klasiķim Monsiņī. Augstāk minētais maršs skan Bertona operas 1. cēliena finālā, kad golkondiešu koris – un līdz ar kori arī hindu tempļa dejotājas – sagaida franču vēstnieku un viņa svītu: “*Honneur, honneur aux françois descendus sur nos rivages*” (“*Gods, gods francūžiem, kas nokāpuši mūsu krastos*”). Protams, šādu operas ainu nevar nesaisīt ar pašas Francijas tālaika politiskās dzīves atmosfēru, jo vēstījums ir augstākajā mērā tiešs un nepārprotams. Alīne liek savam svētku intendantam Uzbekam sagatavot pili viesu uzņemšanai: lai gavilē ostas un mošeju minareti<sup>27</sup>! Muzikālā tēma var šķist elementāra, taču tā paliek atmiņā ar savu eleganti maršējošo sākuma frāzi:



*Pumpērniķeļa kāzu dienā* Bertona maršs arī skan 1. cēliena finālā, šoreiz zemnieku korim sagaidot bruņneša tērpā ģērbusos galveno varoni (sk. 1. attēlu). Pumpērniķeļa ierašanās ir pompoza, jo saskaņā ar viņa kalpa teikto kungam parādījusies jauna apsēstība: viņš vēlas kļūt par bruņinieku un veikt bruņinieka cienīgu varoņdarbu. Tomēr šī nav “augstā” drāma, bet gan burleska. Un koris dzied tekstu “*Ha, er kommt, der Auserwählte*” (“*Ha! Lūk, tur jau viņš nāk, izredzētais!*”), kurā Pumpērniķeļa uznāciens tiek uztverts drīzāk ar smiekliem. Līdz ar to Rīgā uzvestais *Pumpērniķelis* dialogā ar Bertona operas iestudējumu atspoguļoja it kā divas dažādas grimases attiecībā uz citēto mūziku: no vienas puses Bertona maršs reprezentēja Napoleona slavas laiku un tā

27 Vācu teksta versijā – iespējams, Karla Aleksandra Herklotsa (*Karl Alexander Herklots, 1759–1830*) tulkojumā – koris aicina slavēt tos svešiniekus, kuri nāk brālības vārdā slēgt mūžīgu savienību (“*Rühmt und preißt mit frohem Mund jene Fremden, die im Namen von ihren Brüdern zu uns kamen fest zu schließen, fort an einen ewigen Bund*”). Citētais kora teksts ir no Drēzdenes Valsts un Universitātes bibliotēkas rīcībā esošā operas partitūras rokraksta eksemplāra (sk.: [http://imslp.org/wiki/Aline,\\_Reine\\_de\\_Golconde\\_\(Berton,\\_Henri-Montan\)](http://imslp.org/wiki/Aline,_Reine_de_Golconde_(Berton,_Henri-Montan))), skatīts 28.02.2021.). Georga Frīdriha Treičkes (*Georg Friedrich Treitschke, 1776–1842*) tulkotā libreta izdevumā, kas atrodams Bādenes Zemes bibliotēkas digitālajā krājumā, attiecīgais koris ir ar nedaudz atšķirīgu tekstu, aicinot sagaidīt ar slavas dziesmu svešiniekus, kuri nākuši s a v a s z e m e s vārdā slēgt kopīgu savienību ar iezemiešiem: “*Rühmt und preißt mit frohem Mund jene Fremden, die im Namen ih res Reiches zu uns kamen, zu schließen einen ewigen Bund*” (sk.: <https://digital.blb-karlsruhe.de/blbihd/content/pageview/4062956>, skatīts 28.02.2021.). Dažus gadus pēc pirmizrādes Mīnhenē izdotajā vācu libreta versijā (*Aline* 1808) šāda kora teksta 1. cēliena finālā nemaz nav. Taču Senfāra sveicinājumā ir rindas: “*Mani sūta no Sēnas krastiem kāda apbrīnota un godāta Eiropas tauta, lai atjaunotu veco miera savienību*” (“*Mich schickt von dem Gestade der Seine ein Volk von Europa bewundert und verehrt, den alten Bund des Friedens wieder zu erneuern*”). Sk.: <https://www.loc.gov/resource/musschatz.14348.0/?sp=3> (skatīts 28.02.2021.). Rīgas Pilsētas teātra afišās ir norādes gan uz Herklotsa, gan (no 1813. gada) Treičkes tulkojumu.

teātra epicentrā nokļuvušo franču operu, no otras puses – šis pats maršs bija kļuvis par slavenā imperatora uzvaras gājienu kariķējumu.

Kaut arī šajā rakstā aplūkots tikai 1. cēliena muzikālais materiāls, tas ļauj konstatēt būtisko – 19. gadsimta pirmās puses kvodlibetā vērojamo muzikālā teātra žanru un darbu konversāciju, pazīstamu skaņdarbu sasaistīšanu vai “saraudzēšanu” vienā mākslinieciskā veselumā. Savā ziņā *Pumpernikelis* tiešām līdzinās rupja maluma rudzu maizei, kuras ieraugā iejaukti arī nemalti graudi.

### ***Zosulis un Zosīte***

(vodeviļa vienā cēlienā)

1823. gada 27. aprīlī (9. maijā) Rīgas Pilsētas teātrī piedzīvoja pirmizrādi vodeviļa *Zosulis un Zosīte* – vācu valodā saukta *Gänserich und Gänschen* (LUAB, R 6754: 109). Rīgas uzveduma afišā tā tika pieteikta kā “jaunākā dziesmuspēle” *Liederspiel* nozīmē, un šāds pieteikums nebija pārspilēts, jo vien sešus mēnešus agrāk – 1822. gada 25. oktobrī – notika minētās vodeviļas pirmizrāde Berlīnes Karaliskajā Spēļu namā (*Königliche Schauspiele*)<sup>28</sup>. Tā bija sirsnīga un vienlaikus pamācoša, ar saknēm apgaismības sentimentālisma literatūrā veidota viencēliena ludziņa, kurā vācu aktieris, libretists un dziesmu komponists Karls Blūms (*Karl Blum*, 1786 vai 1790<sup>29</sup>–1844) bija adaptējis 18. gadsimta franču dramaturga Šarla Simona Favāra (*Charles-Simon Favart*, 1710–1792) sacerējumu<sup>30</sup>. Par lugas jautrības pamatu kļūst *prāta* meklēšana – spēlēs un atjautībās vadīti centieni noskaidrot šo dīvaino sfinksu, par kuru runā visi izglītotie ļaudis. Bet kas ir prāts? Mātei Zosij jeb Zosmāmiņai (*Mutter Gans*) tas liek meklēt labu partiju otrajā laulībā – gudru vīru, kam vajadzīga atbilstoša sieva. Taču gudrais notārs Superfeins (*Superfein*, t. i., “supersmalkais”, “lieliskais”, Favāra lugā viņš ir kaktu advokāts, *tabellion*) iededzies maigās jūtās pret daiļo Zosīti (*Gänschen*). Māte uzskata meitu par muļķa bērnu, kuram jāiemācās nākt pie prāta, taču Zosīte ir pietiekami attapīga, lai mācītos mīlas jūtas, kurās par sabiedroto nāk Superfeina dēls – jaunais dīkdienīgais Zosulis (*Gänserich*). Iesākumā viņi abi meklē prātu (kurš pirmais to atradīs, lai pasaka priekšā), bet tad attopas viens otra apskāvienos. Kāds tam sakars ar prātu? Rotaļīgajā teātra spēlē Zosīte provocē virkni situāciju, lai paliktu kopā ar mīļo Zosuli, bet māte – ar respektablo Superfeinu.

28 Ziņas fiksētas Ķelnes Universitātes Muzikoloģijas institūta izstrādātajā DFG projektā *Die Oper in Italien und Deutschland zwischen 1770 und 1830* (“Opera Itālijā un Vācijā no 1770. līdz 1830. gadam”) (Kolb 2007: 522–527). Raksta izstrādes noslēguma posmā šī projekta elektroniskā datubāze vairs nebija pieejama, tādēļ tās adrese šeit netiek norādīta. Konkrēto uzveduma datumu apstiprina citi uzziņu izdevumi (Schäffer & Hartmann 1886: 32); sk.: <https://sammlungen.ulb.uni-muenster.de/hd/content/pageview/4542280> (skatīts 06.05.2021.).

29 Šis gadskaitlis minēts Karla Jozefa Meiera izdotajā *Vācu klasiku bibliotēkā visu kārtu lasītājiem* (*Meyer's Groschen-Bibliothek der Deutschen Classiker für alle Stände*), 300. sējumiņā (MGB [ca. 1870]: 300/5).

30 Domāta Favāra komēdija jeb *opéra-comique* ar Žana Kloda Triāla (*Jean-Claude Triäl*, 1732–1771) komponēto mūziku *La chercheuse d'esprit* (*Prāta meklētāja*), kas pirmoreiz tika izrādīta 1741. gadā uz Parīzes Gadatirgus teātra *Théâtre de la foire* skatuves Senžermēna laukumā. Tur tradicionāli tika uzvestas vodeviļas, parodijas, marionešu izrādes un pantomīmas. 1743. gadā sekoja libreta izdevums (Favart 1743). Tā digitālā versija pieejama Francijas Nacionālās bibliotēkas elektroniskajā arhīvā *Gallica*: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k57723342.texteImage> (skatīts 17.02.2021.).



Šī vodeviļa ir viens no desmitiem piemēru, kas 19. gadsimta 20. gadu sākumā nokļuva uz vācu teātra skatuves. Karls Blūms – īpaši pēc savas operas *Rožcepurīte* (*Das Rosenhütchen*, 1819) milzīgajiem panākumiem – bija iecelts par Berlīnes Ņeizariskās galma operas komponistu un centās popularizēt no franču teātra aizgūto vodeviļas žanru. Iemeslus šādai dedzībai atradīsim paša žanra piedāvātajās iespējās. Vācu teātrim nebija analogas nacionālā teātra formas – dziesmuspēle jeb *Singspiel* bija visai maz vērsta uz safīru un populāra mūzikas materiāla “pārintonēšanu”, kas savukārt piemita franču vodeviļai un bija tās ģenēzes pamatā. Pēdējā ietvēra arī noteiktu auditoriju<sup>31</sup>. Blūms talantīgi uztaustīja šo jauno “āderi” un pieskaņoja Prūsijas teātrim vairākas jaunas, lielākoties didaktiskas franču autoru lugas ar dziedāšanu. 1824. gadā Berlīnē iznāca viņa pirmais adaptētu vodeviļu krājums *Vaudevilles, für deutsche Bühnen und gesellige Zirkel*, tātad paredzēts vācu skatuvēm un saviesīgajiem pulciņiem. Krājums bija veltīts libretista draugam, Vīnes teātru dzejniekam un kritiķim Ignacam Francim Kastelli (*Ignaz Franz Castelli*, 1781–1862), bet līdz ar viņu vairākiem Vīnes intelektuāļiem, kas pulcējās Kastelli dibinātajā mākslinieku biedrībā *Ludlamas ala*<sup>32</sup>.

Pretstatā tā dēvētajai “lielajai operai” (*grand opéra*), kurā francūži gadsimtu mijā izrādīja simpātijas afektētai deklamācijai (Karls Blūms sava pirmā vodeviļu krājuma priekšvārdā mazliet ironizē, ka francūzis ar šīs deklamācijas palīdzību vēlas imponēt nopietnajai (itāļu) operai, bet vienmēr paliek nelaimīgs<sup>33</sup>), vodeviļa ienāca ar zināmu labskanīgumu, vienkāršību, sirsnīgumu. Taču tā bija tikai viena šī žanra iezīme. Daudz būtiskāki bija asprātīgie dialogi, kuros zemākas kārtas personāži (viņi pārsvarā bija arī publikā) demonstrēja izveicīgo prātu un aso mēli. Kaut gan satīriskums bija ieausts pašos šī žanra pamatos, tas bieži – atkarībā no izstrādātās tēmas – kļuva par kritisku punktu iestudējumos. Karls Blūms atzīmējis šo problēmu Ņeizara Frīdriha Vilhelma III valdīšanas (1797–1840) laikā, rakstīdams šādus vārdus:

“Mūsu vācu skatuve mudžēt mudž no franču valodas tulkojumiem. Recenzentiem ir taisnība, ka viņi tam iebilst. Tulkotāji pieiet lietai pārāk vienkārši; pacietīgajā rubrikā “Komēdijas” viņi iesūta teātra pasaulei franču vodeviļu pārstrādājumus un laupa tām skaistāko rotu – asprātīgos

31 Te jāatgādina, ka 19. gadsimta sākumā katrs Parīzes teātris bija paredzēts savam sociālajam slānim, un vodeviļa tāpat kā citu žanru izrādes, paredzēja absolūti homogēnu publiku. Citiem vārdiem, Parīzē katram teātra žanram bija piešķirta sava uzvedumu skatuve. Tas izrietēja no Napoleona teātru politikas, precīzāk – no 1807. gadā izdotā dekrēta par teātriem, kas ieviesa striktas žanriskās robežas daudzveidīgajā Parīzes teātru produkcijā, atļaujot vienam teātrim nodarboties tikai ar vienu teātra žanru. Pat pēc Napoleona krišanas (1815) šāda teātru darbības sistēma tika atzīta par visai “saprātīgu” (likumu atcēla Francijas monarhs Napoleons III tikai 1864. gadā). No astoņiem Parīzes teātriem, kuru darbība tika atļauta dekrēta rezultātā, četri bija lielie teātri (tur iekļāvās, piem., tādi žanri kā lielā opera un komiskā opera) un četri – sekundārie teātri. Pēdējo vidū bija Vodeviļas teātris jeb *Théâtre du Vaudeville*, kas uzveda nelielas komiskas ludziņas ar kupļēm uz pazīstamu melodiju bāzes.

32 Biedrība *Ludlamshöhle* pastāvēja no 1817. līdz 1826. gadam un saskaņā ar 1991. gadā Vīnē atrasto Kastelli rādītāju beigās pulcēja 106 biedrus (Porhansl, Ziegler 1996: 35). Viņu aizgādne bija spokainā Māte Ludlama, kas deva katram cilvēkam tik, cik tas lūdza, bet vienlaikus vajāja tos, kas laikā nenomaksāja parādus. Ludlamiešu vidū bija dzejnieki Francis Grillparcers un Frīdrihs Rikerts, nākamais Rīgas teātra direktors Karls fon Holtejs, komponists Kārlis Marija fon Vēbers.

33 Blum 1824: VIII.

dziedājumus; dziedājumus, kurus viņi izšķīdinājuši neveiklā prozā vai pilnībā atmetuši to jēgu, baidoties atstāt uz papīra kādu divdomību.”<sup>34</sup> (Blum 1824: IX)

Blūms arī rakstīja, ka melodija un tās izvēle vodeviļā ir sacerētāja galvenais jautājums. Pazīstamas sava vai iepriekšējā laika melodijas, kuras tiek izmantotas personāžu dziesmās, ir vodeviļas īstā mūzikas pasaule, tās muzikālā “maniere”, un ar šo iezīmi tā būtiski atšķiras no komiskās operas jeb *opéra-comique*. Melodijai ir vai nu jāskan ar vārdu saturu, vai arī jābūt ar to pilnīgā pretrunā. Blūms uzsvēra muzikālā snieguma un ar to saistītās teatralās mīmikas nozīmi vodeviļā, jo savā ģenēzē tā ir nevis dziedātāju, bet gan dziedošu aktieru izrāde. Par nozīmīgu detaļu tika uzskatīts ikviena dziedājuma pēdējo vārsmu akcentējums, tajās nedaudz asāk iezīmētais sniegums, kas raidīts tieši publikā. Kā raksta citētā krājuma autors, tieši šīs ikkatras pēdējās divas rindiņas dziedājumā būtiski atšķir vodeviļu no komiskās dziesmuspēles (*Singspiel*) vai operetes (Blum 1824, VII).

LNB krājumā nonākušais Blūma vodeviļas materiāls (NRt/73) ļauj detalizētāk vērtēt gan pašu sacerējumu, gan tā Rīgas uzvedumu. Saglabājušies vokālo partiju noraksti ar aktieru/dziedātāju autogrāfiem liecina, ka notis tika rakstītas tieši pirmizrādei<sup>35</sup>. No atšifrētā iestudējuma dalībnieku saraksta redzams, ka daži aktieri dziedājuši Vēbera operas *Burvu strēlnieks* pirmuzvedumā Rīgā 1822. gadā, turklāt visai nozīmīgās vokālajās partijās. Tas zināmā mērā ļauj priekšstatīt muzikālā snieguma kvalitāti arī Blūma sacerējuma uzvedumā.

Vodeviļas *Zosulis un Zosīte* libretā ir vairākas konkrētas vai – tieši otrādi – ļoti vispārīgas norādes uz skaņdarbiem, kuri iekļaujami lugas muzikālajā partitūrā. Blūma piedāvājums kopumā ir elegants, jo tajā ir virkne populāru sava laika melodiju, kas vietumis ļoti dabiski, bet vietumis pārsteidzoši asprātīgi piesaistītas vodeviļas tekstam. Runa ir par divu veidu avotiem – melodijām, kas nākušas no operu literatūras, un tautasdziesmām. Aplūkosim vispirms dažus piemērus no pirmās grupas, kuru precizējums jau ir sekmējies.

Tā ir vispirms šajā rakstā pieminētā tēma no Bertona operas *Alīne, Golkondas ķēniņiene* (1803). Šteigmaiera kvodlibetā tā bija saistīta ar galvenā varoņa Pumpērņiķeļa smieklīgo pompozo ierašanos lauku sētā. Blūma vodeviļā Bertona maršu dzied Zosmāmiņa,

34 “Unsere deutsche Bühne wimmelt von Uebertragungen aus dem Französischen. Die Recensenten haben Recht, darüber zu kritteln. Die Uebersetzer machen sich die Sache gar zu leicht; unter der geduldigen Rubrik der “Lustspiele” senden sie Verarbeitungen französischer Vaudevilles in die Theaterwelt, und berauben sie ihres schönsten Schmuckes, welcher in der witzigen Gesängen besteht, in Gesängen, die sie in oft holprige Prosa aufgelöst, oder deren Sinn sie, aus Furcht irgend eine Equivoque niederzuschreiben, ganz weggelassen haben.”

35 Zosītes lomā bija Frīderike Federsena (*Friederike Feddersen*, dzim. Lange, 1798–1828), kuras angažements Rīgā bija no 1817.–1824. gadam. Zosulis – Augusts Pletners (*August Plettner*, viņa vārds lasāms Zosuļa lomas teksta burtnīcīnā) – savukārt bija angažēts Rīgas teātrī tikai no 1828. gada februāra līdz jūnijam (Rudolph 1890: 182–183). Rakstveža Muntera lomas izpildītājs Karls Augusts Delle (*Carl August Dölle*) bija pirmais Maksis Vēbera *Burvu strēlnieka* iestudējumā uz Rīgas teātra skatuves (1822); kā tenors/aktieris viņš tika angažēts no 1821. līdz 1832. gadam, bet no 1826. līdz 1830. gadam bija arī teātra direktors. Muntera līgavas Finetes lomā uzstājās Karoline Hortiāna (*Caroline Hortian*, 1802–1875) – pirmā Anniņa Rīgas *Burvu strēlnieka* iestudējumā un bija angažēta šeit no 1821.–1827. gadam. Zosmāmiņa bija Frīderike Ludevīga (*Friederike Ludewig*), angažēta Rīgas teātrī no 1822.–1830. gadam, bet Superfeina lomā – Roberts Funks (*Robert Funk*), angažēts no 1818.–1827. gadam, šis dziedātājs uzstājās arī koncertos. – Visas ziņas no izdevumiem: Rudolph 1890, Koch 2015.

pamācot precību lietās vecpuiši advokātu Superfeina kungu, kuru labprāt redzētu kā savu nākamo vīru: "Jums vajadzīga sieva, kas prot ne tikai adīt" ("*Sie gebrauchen eine Frau, die nicht allein stricken kann*"). Kaut gan citētā tēma otrās frāzes beigās ir zaudējusi pirmatnējo punktēto ritmu un dziedājumu pavada tikai stīgu kapela, izvēlētais mūzikas avots paspilgtina tēla noteiktību. Didaktisko dziedājumu noslēdz Superfeins, kurš pārņem Zosmāmiņas melodiju, bet, sekojot viņas prātojumiem, izdara gluži pretējus secinājumus.

Jāteic, ka konkrētā mūzikas tēma 19. gadsimtā vairākkārt nonāk autoru uzmanības lokā. Gadsimta vidū gluži satīriskas krāsas tā iegūs vācu rakstnieka Vilhelma Frīdriha (ps. *Wilhelm Friedrich*, īst. v. Frīdrihs Vilhelms Rīze (*Riese*), 1807–1879) vodeviļfarsā *Keks un Juste* (*Köck und Juste*, 1843)<sup>36</sup>, kurā Bertona maršs atgriezīsies sadzīviskas sadursmes epizodē. Šoreiz koris būs nevis eleganti maršējoši austrumzemes iemītnieki, bet gan naktstērpos gērbti prūšu kaimiņi ar ieročiem rokās.

Cita spilgta saskarsme ar operu ir fiksējama Blūma vodeviļas 8. ainā (10. nr.). Te citēta Džovanni Paizjello (*Giovanni Paisiello*, 1740–1816) dueta "*Nel cor più non mi sento*" melodija – šis neapšaubāmi aizkustinošākais sentimentālisma gultnē dzimušais itāļu dziedājums no komiskās operas *Dzirnavniece* (*La molinara*, oriģ. *L'amor contrastato, ossia La molinara*, 1788). Operā to dzied galvenā varone Raketlīna vispirms duetā ar grāfu Kalloandro, pēc tam duetā ar notāru Pistofolo, kuru arī apbūrusi dzirnavu saimnieces šķietamā vientiesība. Rīgā operas pirmizrāde notika 1797. gada 1.(12.) oktobrī (LUAB, R 6729: 148). Tobrīd Paizjello mūzika jau bija uz popularitātes viļņa. Vēl 1809. gadā franču komponists Žans Fransuā Lesjērs (*Jean-François Le Seur*, arī *Lesueur*, 1760–1837) vēstulē savam apbrīnotajam meistaram rakstīja, ka šī lieliskā opera sacēlusi Parīzē pamatīgu troksni ("*ha fatto sì gran chiasso a Parigi!*").<sup>37</sup> Visai ticams, ka *Dzirnavniece* bija labā atmiņā publikai arī Blūma vodeviļas tapšanas laikā.

Ar vācu tekstu "*Man macht ein Compliment*" sākas Zosmāmiņas un Zosuļa duets. Zosmāmiņa, pati cerēdama uz jauno puisi, māca, kā apieties ar izvēlēto mīlas objektu: vispirms jāizsaka kompliments, tad meitene kautri novērsīs skatienu un nolieks galviņu, bet vēlāk pati sniegs lūpas skūpstam. Vai zēns to droši ielāgojis? Atšķirībā no Paizjello dueta Blūma vodeviļā tēli uzreiz veido "interaktīvu" sarunu. Zosulis iespraucais jau ar otro melodijas frāzi ("*Potz tausend Sapperment!*" / "Kad tevi jupis!") un, pārtverot dziedājuma kadenci, apstiprina viņam veltītās mācības. No vodeviļas aspekta saistošākais ir dueta noslēgums: frāze "*zum Kuß reicht sie den Mund*" ("viņa sniedz savu mutīti skūpstam") Zosmāmiņas partijā izskan trīskārt, katru reizi ar sekojošu fermātu – t.i., it kā gaidot pamācības apstiprinājumu praksē –, tam visam Zosulis savā kadencē atbild, ka viņš šo mācību jau apguvis. Lūk, vodeviļai raksturīgās kupleju beigas, par kurām runāja Karls Blūms.<sup>38</sup>

36 Rīgā pirmoreiz uzvests 1844. gada 24. maijā (5. jūnijā) (LUAB, R 6772: 181).

37 Vēstule no Parīzes, 1809. gada 6. septembrī ([Gagliardo, ed.] 1816: 168).

38 Lietojot šeit apzīmējumu "kuplejas", autore ir vēlējusies norādīt uz formas faktoru, kas daļēji izpaužas aprakstītajā duetā. Proti, Blūma versijā tiek atkārtotas pirmās 8 taktis (pretēji Paizjello operai), piešķirot dziedājumam provokatīvu dziesmas tipa vienkāršību.

Aplūkojot tieši šo piemēru, jāsecina, ka Blūmu kā autoru vadīja ne tikai populāra dziedājuma iesaistes princips. 19. gadsimta 20. gados Paizjello melodija – vācu versijā ar sākuma vārdiem “*Mich fliehen alle Freuden*” (“Man visi prieki zuduši”) – jau bija folklorizējusies. Šis aspekts zīmīgi parādās kopš 1885. gada Leipcigā vairākkārt izdotajā vācu tautasdziesmu un tautiska rakstura oriģināldziesmu tekstu krājumā *Als der Großvater die Großmutter nahm (Kad vectētiņš uzrunāja vecmāmiņu)*, kas no izdevēju puses tika nosaukts par “dziesmu grāmatu vecmodīgiem ļaudīm” ([Wustmann, Hg.] 1886: 332).<sup>39</sup> Ar šo faktiski esam pievērsušies būtiskajam tautiskās mūzikas materiālam vodeviļā, kas ir viens no nereti piesauktiem kvodlibeta avotiem. Norāžu šajā virzienā no autora puses ir gana daudz, tomēr pats materiāls ne vienmēr ir konkretizēts, un tas apgrūtina pētniecības procesu.

Šeit izcelsim paša Blūma dziesmu (1816) ar vācu tautasdziesmai tuvo Gētes dzejoļa *Kleine Blumen, kleine Blätter (Puķītes sīkās, lapiņas sīkās, 1771)* tekstu, jo tā ir vodeviļas komiskā personāža – notāra Superfeina – mīlas ārijas avots. Gētes dzejolī ir spēcīgi izteikts liriskais “es”. Tas vēro, kā pavasara dievi sien no sīkām puķītēm gaisīgu rožu vītņi, un aicina vēja dievu Zefīru ar šo vītņi skaut viņa mīļoto, kas pati līdzinās rozēs dziedam. Pietiktu tikai ar vienu viņas skatienu. Liriskais varonis lūdz mīļoto sajūst, ko jūt viņa sirds – saiknei, kas viņus vieno, jābūt stiprākai par rožu vītņi. Blūms komponēja šo Gētes dzejoli vīru korim. No vienas puses melodijas dabiskums, tās nesamākslots intonatīvais plūdums viegli uztveramos struktūras modeļos; no otras puses – kāds īpašs smalkums kora balsu kolorējumā ar filigrānām melodiskajām vītņēm, jūtīgi (ne bez sentimenta) elpojošām frāžu galotnēm. Tā ir agrīnā cēlā *a cappella* līdertāfela dziesma. Blūma vodeviļā dziesmas cildenā vienkāršība ir daļēji transformējusies ironiskā paštēlā (sk. nošu piemērus 67. lpp.). Te jāsaprot viss konkrētais vodeviļas skats: notārs jautā, vai Zosīte mīlēs un rūpēsies par viņu, jo tam būs vajadzīgs arī prāts. Sekojošās strofās Superfeins izskaidro šo jēdzienu: lielajā vekselu tirgū to sauc par kredītu, bet parastajā dzīvē – tikvien kā par “prozit!”. Viņa dzīves filozofija ir tālredzīga. Taču dziedājums, kas notāram šajā brīdī uzticēts, stāsta ne jau par prāta atziņām, bet par viņa iemīlējušos sirdi. Un te Superfeina ārijā – apburoši, negaidīti, paradoksāli – iemirdzas veselas nācījas dvēsele. Kaut gan dziedājums iekļauts zobgalīgā kontekstā, tas visdrīzāk spēja raisīt vācu publikā aizkustinošas atmiņas: iemīlēties notārs sirsnīgi ļāvās labi zināmai, Gētes jaunības dzejoļa ierosinātai, melodijai. Patlaban LNB krātuvē nonākušais rokraksta eksemplārs ļauj atskārst šīs smalkās saites.

39 Krājumā iegāja arī virkne vārsmu no teātra spēlēm – to skaitā Papageno (*Burvu flauta*), Eduarda (*Fanšona, meitene ar leijerkasti*), Makša un Kaspara (*Burvu strēlnieks*) dziedājumu teksti. Visi šie darbi tika iestudēti Rīgas Pilsētas teātrī.

Karla Blūma dziesma vīru korim

Klei - ne Blu - men, kleine Blät - ter, streu - en dir mit leich - ter Hand —  
klei - ne Blät - ter

gu - te jūn - ge Frūh - lings - göt - ter, tän - delnd auf ein luf - tig Band. —  
gu - te Göt - ter  
ein luf - tig Band

Superfeina dziedājums (5. nr.)

*Allegretto*

In den großen Wechselhandel sendt man den Verstand Credit - ,  
Lock im ordinairen Wandel heißt er nun schlecht weg Prorit - .

**Parīds Pomerānijā, jeb Dīvainais testamenta noteikums**

(vodevilfarss<sup>40</sup> vienā cēlienā)

Šī luga – vāciski saukta *Paris in Pommern, oder Die seltsame Testaments-Klausel* – tika uzvesta Rīgā 1824. gada 21. maijā (2. jūnijā), kad pilsētas teātrī vairākās lomās viesojās vācu komiķis un libretists Luijs Anželi (*Louis Angely*, 1787–1835). Viņš adaptēja vācu publikai jautras vodeviļas pēc franču parauga. Kaut arī Rīgas uzvedumā kopā ar Anželi uz skatuves bija pilsētas teātra aktieri – tātad tas bija trupas iestudējums –, izrāde pēc tam netika spēlēta vairāk nekā desmit gadus. Tā atgriezās Rīgā ar jauniem skatuves spēkiem 1835. gada 4.(16.) februārī<sup>41</sup> (sk. 2. attēlu). Par pārrāvuma iemesliem uzveduma vēsturē zināmā mērā ļauj nojaust paša darba saturs un ar to saistītie sociālpolitiskie apstākļi. Taču par to mazliet vēlāk.

40 Žanra apzīmējums vācu valodā ir “*Vaudeville-Posse*”.

41 Sk. LUAB, R 6755: 128 un R 6763: 47.



Mēģinot vismaz daļēji šo iestudējumu rekonstruēt, par svarīgu pētniecisko avotu raksta autorei kļuva Rīgā saglabājies libreta rokraksta eksemplārs (LNB, NRt/114: [librets]). Ieraksti titullapā vēsta, ka luga bija vispirms akceptēta 1831. gada beigās Sanktpēterburgā, bet 1835. gada janvārī atļauta izrādīšanai Rīgā un tā paša gada vasarā arī Jelgavā. Lugas sižets ir šāds:

Jaunais zemnieks Vilhelms kārtējo reizi kavējas pie mīlotās Rozītes namdurvīm. Viņš ilgojas to ieraudzīt, uzrunāt, lai arī ir nabadzīgs, turpretim Rozīte ir muižas pārvaldnieka meita. Vilhelms būtu gatavs iet zaldātos, lai tikai neredzētu, kā viņa sirdsmīlotā apprec veco un neglīto mežsargu Skaidraci (*Klarauge*): Rozītes tēvs tam reiz neuzmanības dēļ apsolījis meitas roku pateicībā par muižas glābšanu no zagļiem. Rozīte pastāsta, ka īstenībā tēvs nemaz nav bagāts, muiža pieder viņas mātesbrālim, kurš esot “jūras kazāks”. Vilhelms palabo: jūras korsārs! Viņš arī iepriekš neesot zinājis, kas tas par amatu, bet viņa tēvs lasījis par korsāriem kādā diezgan vēstures stāstu grāmatā, un tie ikreiz pārnākuši no jūras ar bagātībām. Rozīte nospriež: tas taču ir viens ļoti ienesīgs amats! Un Vilhelms arī labprāt vēlētos būt korsārs. Rozīte gan mudina viņu labāk runāt ar tēvu. Meitene ir enerģijas pilna un sola izskrāpēt vienacim mežsargam arī otru aci, ja viņš vēl pastāvēs uz precēšanos.

Tikmēr Rozītes māsa Katiņa un Mīcīte mudina savus puīšus Pēteri Boku (*Bock* jeb Buks, Auns) un Hansu Švalbi (*Schwalbe* jeb Bezdelīga) pasteigties ar bildinājumu.<sup>42</sup> Četru sirdis pukst tik nevaldāmi! Te parādās meiteņu tēvs, muižas pārvaldnieks Vakers (*Wacker* jeb Krietnais, Godīgais). Viņš ir labā noskaņojumā, jo taisns prāts un pieticība, kā arī jautra oma ir viņa dzīves balsti. Meitenes mudina līgavaiņus runāt ar tēvu par kāzām. Tās jau diezgan atliktas, jo abām māsām nav sava pūra un arvien tiek gaidītas ziņas no mātesbrāļa – jūrnieka, kas klimst kaut kur tālumā, varbūt uz vientuļas, mežonīgas salas. Pēkšņi pagalmā ienāk mežsargs ar ciema zemniekiem. Viņš atnesis Vakeram adresētu vēstuli ar melnu “zieģeli” – svarīgu mantojuma dokumentu. Vakeram nav pie rokas aceņu, savukārt puīšiem un mežsargam ir citas problēmas – izrādās, Hanss apmācīts tikai rakstīšanā, Pēteris – lielo drukāto burtu lasīšanā, bet Skaidracis, kopš šaujampulveris izkodis vienu aci, vairs nelasa vispār. Palīgā nāk tiesas rakstvedis Kazkāja (*Ziegenfuß*, Cīgenfüß). Vēstulē, kas pienākusi no Dancigas, rakstīts, ka Vakera sievasbrālis – kuģa kapteinis – pirms vairākiem mēnešiem miris Bostonā, Amerikā, un saskaņā ar viņa testamentu Vakeram tiek visa skaidrā nauda, bet pļavas, mežs un muiža – viņa meitām. Ir tikai viens nosacījums: muiža, kas ir pati vērtīgākā mantojuma daļa, jānodod tai meitai, kuru daba vismazāk apveltījusi ar daiļumu, līdz ar to dabas laupītais tiktu kompensēts ar materiālu laimi, kas atvieglotu viņai izešanu pie vīra. “Dīvainais” noteikums savīļņo klātesošos, jo kura meitene gan gribētu atzīt, ka ir pati neglītākā? Taču testamenta noteikumam ir vēl turpinājums: izšķirošo lēmumu būs pieņemt jebkuras

42 Pirmajā Rīgas iestudējumā 1824. gadā Pētera un Hansa uzvārdi afišās atainoti mazliet citādi: Pēteris Bērs (*Bär*, Lācis) un Hanss Švābe (*Schwabe*) – citiem vārdiem, švābu dialektā runājošais (LUAB, R 6755: 128).



kārtas un ticības ceļiniekam, kurš pirmoreiz iegriezies šajā ciemā. Tas izrādās kāds ebreju tirgotājs, kurš ar savām precēm jau apmeties vietējā krodziņā. Vakars aicina meitas gatavoties priekšā stāvošajam pārbaudījumam.

Katiņa un Mīcīte steidz noslēpties, jo neviena nevēlas atzīt, ka vērtējums varētu izrādīties viņām arī par sliktu: ja nu viņas nav tik daiļas? Pa to laiku Hanss un Pēteris perina plānu – abiem preciniekiem tik ļoti gribas iegūt pūrā muižu. To vēlas arī Skaidracis, tādēļ slepus noklausās puišu sarunu.

Rakstvedis Kazkāja atved ciemā ieceļojušo ebreju tirgotāju Leviju<sup>43</sup>. Viņam būs kļūt par moderno Parīdu – tomēr šoreiz, atšķirībā no senās Trojas valdnieka dēla, Levijam jāizvēlas nevis daiļākā, bet neglītākā no trim meitām. Tā kā divas meitas jebkurā gadījumā nāktos uzskatīt par skaistām, šis derības varētu sniegt 100 procentus avansā.

Katiņai un Mīcītei ir savi plāni, kā uzvarēt šo neparasto “testēšanu”. Viņas uzdodas par citām ciema meitenēm un dāsni atalgo Leviju ar dālderiem, apzinoties, ka viņš būtu spiests klusēt par abām izdevīgi pieņemto lēmumu: Katiņa un Mīcīte ir īstas daiļavas. Pēc viņu teiktā, visneglītākā esot Roze. Kādu tik trūkumu viņai nav – vasaras raibumi un kārpa uz sejas, un vēl izrauts lielais zobs. Kad abas māsas aizgājušas, ierodas Hanss un Pēteris. Viņi ir pārgērībušies par Katiņu un Mīcīti. Neglītums varētu būt garantēts – vienai mute plata kā karpai, otrai deguns kā tītartēviņa knābis. Taču Levijs atbild, ka redzējis pasaulē arī baisākas “daiļavas”. Turklāt – kas gan viņām vainas? Piemēram, “Katiņai” (Pēterim) ir imponants augums, un viņa varētu būt krietna mājasmāte. Beidzot ir klāt arī viltus “Rozīte” – par zemniekmeiteni pārgērbies Skaidracis – un kniksē Levija priekšā. Kura tagad ir visbriesmīgākā no visām? Nav šaubu, tas ir vienacainais “mīlas eņģelis”, kā Rozīti pirms brīža nodēvēja abi pārgērībušies puiši. Jā, nūdien viens ekstravagants eņģelis! Un Levijs sniedz tam “Parīda ābolu” – smaržīgu ziepju bumbiņu no sava preču veltņa. Skaidracis ir priecīgs, jo nu muiža tiks viņam. Tikmēr Hanss un Pēteris sola atriebties.

Atgriežas ciema zemnieki, un Levijs paziņo savu lēmumu: Rozīte ir visneglītākā. Šajā brīdī atsteidzas rakstvedis Kazkāja un paziņo, ka testamentā ir vēl kāda piezīme: proti, tai, kurai piederēs muiža, jāapprecas 24 stundu laikā un ir tiesības pašai izvēlēties vīru. Rozīte, kas pirms mirkļa bija satriekta par Levija spriedumu (viņa – neglītākā?), tagad priecājas un izvēlas par vīru Vilhelmu. Tēvs sniedz abiem savu svētību. Skaidracis atgādina, ka Rozīte tika solīta viņam, taču te grūti ko iebilst – tāds nu ir testamentā noteikums. Beidzot pie vārda tiek arī mantojuma tiesību izpildē ieceltais “Parīds” – Levijs. Viņš ieskatās mežsarga sejā un paziņo, ka šis kungs jau ir tā Rozīte, kurai viņš piešķīris balvu. Izrādās, ka “Rozīte” ir krāpnieks! Bet nu atklājas, ka arī Hanss un Pēteris blēdījušies. Tad jau, pēc Kazkājas domām, jāsāk viss no gala. Te nu iesaistās istā Rozīte un aicina spriedumā neko nemainīt. Kas nolemts, tas

43 Raksta autore tēla uzvārda atveidē lieto formu ‘Levijs’ (*Levi*), kas saskan ar tā asociatīvo jēgu Jaunajā Derībā. Dažādos Anželi lūgas izdevumos sastopamas divas Levija personvārda versijas: Heimans un Hercs (*Herz*). Rīgas uzvedumos tika lietots otrais variants.

nolemts. Lai spriedums ir sods abiem jaunekļiem par viņu alkatību. Katiņa un Mīcīte ir apmierinātas, jo viņām paliek viņu līgavaiņi (ko citu tiem darīt, ja nav labākas izvēles?), arī Levījs var būt apmierināts, jo saņem par spriesto tiesu 50 dālderus. Izrādes beigās viņš vēršas pie skatītājiem: “Ja arī kādam no jums ir brālis Amerikā, kas sastādījis testamentu, un jums vajadzīgs Parīds, sūtiet tikai pēc viņa uz Mēzericu, un Levījs [...] būs jūsu rīcībā.”<sup>44</sup> Fināla koris apstiprina jautrā sacerējuma morāli: grūti izvēlēties neglītāko, bet vēl grūtāk izdibināt daiļāko, kurai sniegt Parīda ābolu.

Anželi sacerējums ir ar izteiktu sociālvēsturisko kontekstu. Žanrs, kuru Anželi izkopa, bija Berlīnes t. s. lokālpose ar vairāk politiska, nekā sadzīviska rakstura jokiem. Lugas darbība notiek Pomerānijā, tātad vēsturiskā reģionā Baltijas jūras dienvidu krastā, kas tagadējās Latvijas teritorijā tika uztverts kā tās kultūrai tuvs zemes stūrītis. No Pomerānijas bija ieceļojuši arī vairāki Rīgas Pilsētas teātra mūziķi un aktieri. “Parīds”/ Levījs šajā vodeviļfarsā iemiesoja publikā popularitāti guvušā ceļojošā ebreju tirgotāja tēlu. No vienas puses, Levija vārds lasāms Bībelē – Jaunajā Derībā tas ir muitnieks, kurš pēc Jēzus aicinājuma atstāj savu muitas posteni un dodas viņam līdzi (Marka ev. 2: 13–14; Lūkas ev. 5: 27–28). No otras puses, Levījs ir laikmēfīgs personāžs. Zīmīgi, ka lugā viņš piesaka sevi kā cilvēku no Mēzericas (*Meseritz*, tagad Mendzižeča) – 19. gadsimta 20. gados tā bija īsteni multikulturāla bijušās Lielpolijas pilsēta, kas pēc 1793. gada (otrā Polijas dalīšana) nokļuva Prūsijas pārvaldījumā. Mēzericas etnisko sastāvu veidoja ne tikai poļi un vācieši, bet arī aptuveni viena piektā vai pat viena ceturtdaļa ebreju.<sup>45</sup> Svarīgākais tomēr ir tas emocionālais saturs, ko kopiena ieguva Prūsijas laikā, un tas saistīts ar Frīdriha Lielā (*Friedrich der Große*, 1712–1786) diskriminējošo attieksmi pret ebreju minoritāti. Faktiski šī nācijas daļa tobrīd netika atzīta kā pilsoniskajai sabiedrībai piederīga, un Anželi lugā konkrētā pozīcija liek sevi manīt. Teiktais attiecas ne tikai uz atsevišķām teksta lappusēm, bet arī Levija “vizītkarti”. Tas ir dziedājums, kas izskan uz vienas nots; saskaņā ar norādi Anželi libreta izdevumā (*PP* [s. a.]: 8), muzikālā ideja te pārņemta no itāļu komponista Pjetro Dženerāli (*Pietro Generali*, 1773–1832) operām. Līdz ar to tēla zīmējumā tiek pasvītrots elementārisms, ko tikai daļēji varētu saistīt ar *buffa* āriju stilistiku itāļu komiskajā operā.

Nozīmīgs izteiksmes līdzeklis šajā vodeviļfarsā – kā jau tas vispār raksturīgi komiskajam teātrim – ir literārā valoda. Anželi radītajā materiālā ir daudz atraktīvu “kukū”, kas mijas ar sirsnīgiem tautā lietotiem frazeoloģismiem: piem., zemnieka Jobsta izteiciens “meičas skaistas kā dadziši” (“*die Mädel sind schön wie die Stieglitze*”) vai arī “ziņkāriģis kā lakstīgala” (“*neugierig wie eine Nachtigall*”). Rakstveža Kazkājas portretējumā par literāru refrēnu kļūst viņa frāze “jūs varat man ticēt” (“*ihr könnt mir’s glauben!*”), kas pavada gandrīz ikvienu viņa teikumu. Protams, atrastajā lugas norakstā

44 Šī replika vismaz otrajā Rīgas uzvedumā (1835) netika iekļauta. Sk. LNB, NRt/114: [librets].

45 Šie dati izriet no 20. gadsimta 20. gadu Šneidemīles (tagad Pila, Polijā) autora Paula Bekera grāmatas par Mēzericas pilsētas vēsturi; sk. ziņas par tautas skaitīšanu laikā no 1800.–1926. gadam (Becker 1930: 267). Savukārt 20. gadsimta sākumā izdotajā Ārona Hepnera un Īzāka Herberga grāmatā par ebreju kopienas vēsturi Prūsijas provincē Pozenē minēts, ka 1818. gadā tur bijis 21% ebreju iedzīvotāju (Heppner, Herzberg 1914: 187).

piesaista uzmanību koriģētās teksta epizodes. Piemēram, ainiņā, kur rakstvedis Kazkāja jautā Levijam, vai viņš, tirgojot preces, ir lasījis arī pats kādas grāmatas, pēdējais piemin viņam pie sirds sevišķi gājušo “šausmīgo” komēdiju – (*sic!*) *Grillenpancera kunga “Sofu”*<sup>46</sup>, kurai mūziku sacerējis Kocebū (LNB, NRt/114: [librets]). Atzīmēsim, ka Augusts fon Kocebū (*August von Kotzebue*, 1761–1819) bija ļoti produktīvs lugu rakstnieks, viņa darbi 18. gadsimta beigās un 19. gadsimta sākumā – citējot dramaturgu un aktieri Johanu Frīdrihu Fīdertu – “appludināja” Baltijas skatuves līdzīgi auglīgai Nīlas upei (Viedert [1827]: 28). To, ka Kocebū piedēvēti komponista nopelni, var vērtēt nevis kā Levija neizglītību, bet (iespējams) drīzāk kā viņa viltību, ar kuras palīdzību celt preces cenu: Anželi farsa tapšanas laikā Kocebū vārds jau saistījās ne tikai ar populāriem skatuves darbiem, bet arī ar rakstnieka slepkavību. Zīmīgi, ka Rīgas teksta eksemplārā aprakstītās ainiņas turpinājumā Levija preču piedāvājumā parādās arī Šillera dzejoļi (!) – šejienes teksta burtniņas īpašais smalkums –, kas publicētajā Anželī lugas materiālā (*PP* 1840) nav atrodamā.

Analizējot iestudējuma īpatnības Rīgas teātrī, ir vērts pievērst uzmanību dažiem īsinājumiem libretā. Uzdosim divus jautājumus: 1) kāda rakstura īsinājumi tie ir?, un 2) kā tie ietekmē lugas tēlainību? Šobrīd gan nav iespējams viennozīmīgi pateikt, kuri svītrojumi LNB rokraksta partitūrā attiecas uz pirmo (1824) un kuri uz otro (1835) iestudējumu. Tādēļ var runāt tikai par dažu ainu korekcijām pēc būtības.

1. aina. No tās svītroti vairāki teksta fragmenti un pirmām kārtām Vilhelma dziesma – pats pirmais vokālais numurs, kas ir svarīgs liriskā varoņa raksturojums. Dziesmai piemīt t. s. jūtīgā stila muzikālā izteiksme. Tā ir Eduarda dziesma no 19. gadsimta sākumā populārās Frīdriha Heinriha Himmeļa (*Friedrich Heinrich Himmel*, 1765–1814) dziesmuspēles *Fanšona, meitene ar leijerkasti* (*Fanchon, das Leiermädchen*, 1804).<sup>47</sup> Svītrojot Rīgas iestudējumā šādu muzikālo ekspozīciju, izrāde nenoliedzami zaudēja poētisko vilkmi un ievirzīja darbību uzreiz sadzīvīskā plāksnē.

5. aina. Rīgas iestudējums, visticamāk, atteicās arī no muižas pārvaldnieka Vakera muzikālā portreta. Šai ainai bija paredzēta Kaspara dziesma no Vēbera operas *Buroju strēlnieks* (*Der Freischütz*, 1821). Tomēr skaidri redzams, ka Rīgas uzvedumā šis numurs ticis svītrots. Par to liecina ar roku veiktās norādes ne tikai partitūrā, bet arī teksta burtnīcā. Līdz ar to Vakera bez tuvākas iepazīstināšanas ar sevi tiek nekavējoties “iemests” izrādes darbībā, neatstājot viņam iespēju atklāt savu dzīves kredo. Saruna ar nākamajiem meitu vīriem ir nošķelta, jo svītrots pats kāzu vilcināšanās iemesls – ilgi gaidītās ziņas no kaut kur pasaulē kļīstošā bagātā radnieka. Vispār stāsts par muižas īsto īpašnieku, meiteņu tēvoci kā jūras korsāru, nemaz nav tik nenozīmīgs. Tas pirmoreiz parādās Vilhelma un Rozītes dialogā 2. ainā, piešķirot tekstam romantisku gaisotni, varbūt pat citu – plašāku – dimensiju, kas sniedz pāri Pomerānijas lauku idilei. Jāņem

46 Domāta austriešu dramaturga Franča Grillparcera (*Franz Grillparzer*, 1791–1872) traģēdija *Sapfo* (*Sappho*, 1818). Rīgā tās pirmizrāde notika 1818. gada 11.(23.) novembrī (LUAB, R 6749: 320).

47 Šī dziesmuspēle, kurā Augusts fon Kocebū adaptēja franču vodevilu *Fanchon la vieilleuse*, tika iestudēta Berlīnē 1804. gada 16. maijā. Rīgā tās pirmizrāde notika 1805. gada 13.(25.) aprīlī (LUAB, R 6736: 91), un iestudējums tika izrādīts vismaz divdesmit gadus.

vērā, ka trauksmainā, nedaudz dēmoniskā jūras ceļotāja tēls 19. gadsimta 30. gados jau bija kļuvis iecienīts mākslas un literatūras varonis: lieliski piemēri ir Bairaona poēma *Korsārs* (*The Corsair*, 1814) un Herolda opera *Dzampa* (*Zampa*, 1831).

Tomēr diezgan droši var apgalvot, ka Rīgas iestudējumā tika saglabāts kāds cits Vēbera *Buroju strēlnieka* fragments. Tas ir lendlers no operas 1. cēliena: zemnieki sanākuši kopā, lai svinētu jaunā veiksmnieka Kiliana uzvaru strēlnieku sacensībās. Dejas prieks kontrastē ar mednieka Makša rezignēto vientulību; viņam neveicas un, zaudējot izšķirošās sacensības, viņam būs liegts precēt mīļoto Agati. Anželi lugā lendlera laikā skan “testamenta koris”. Atšķirībā no oriģināla, lendlers te instrumentēts tikai stīgām (LNB avotā atrodamās četras stīgu instrumentu partijas varētu liecināt arī par stīgu kvarteta sastāvu) un diviem mežragiem.<sup>48</sup> Kopumā lendlera nozīme šajā teātra spēlē ir ļoti liela. Mīcītes dziesmā (8. nr.) sevi piesaka arī mazurkas ritmi, kas apvelta raksturu ar apņēmību un enerģiju. Ņemot vērā Pomerānijas atrašanās vietu ģeogrāfiskajā kartē, poļu mūzikas iespaids nav nejaušs. Tomēr mazurka pāriet lendlērā, bet tas savukārt beidzas ar jodelēšanu. Rīgas partitūrā šī Mīcītes dziesmas daļa ir svītrotā, kas, iespējams, saistīts ar īpašu vokālo prasmju nepieciešamību. Tajā pašā laikā dažas korekcijas ar zīmuli liek domāt par detalizētu darbu ar materiālu.

Anželi luga iegāja teātra praksē ar apzīmējumu “vodevilfarss”. Tomēr, iepazīstoties ar pašu darbu, jāsecina, ka *Parīds Pomerānijā* pēc būtības ir tāds pats teātra kvodlibets kā *Pumpērņiķelis*. Proti, visi Anželi vai mums nezināmas personas sastādītie partitūras numuri (kopskaitā divpadsmit) ir muzikāli aizguvumi. Atšķirība ir tā, ka šoreiz uz citējamības viņa ir jaunā vācu romantiskā opera.

## Secinājumi

Atlasot šim rakstam Rīgas Pilsētas teātra iestudējumus, tika ņemtas vērā iespējas, ko pētniecībai sniedz konkrētu vēsturisko uzvedumu avoti. Tas bija svarīgi, lai izsekotu šo iestudējumu saturam un mūzikas, kā arī dramaturģijas īpatnībām reālā teātra praksē. Būtiskākie šābrīža pētnieciskie secinājumi apkopoti šeit:

1. Jēdziens “kvodlibets” konkrētā laika Rīgas teātra iestudējumos funkcionē vismaz divos līmeņos: kā teātra žanrs (scēniska muzikālu citātu virkne) un kā kompozīcijas elements. Pirmajā gadījumā balstīšanās uz citu autoru oriģināldarbiem vai tautā populārām melodijām ir visaptveroša, un šāda opusa autors pēc būtības nodarbojas ar citēto mūzikas sacerējumu kompilāciju. Otrajā gadījumā citas autorpiederības materiāla iesaiste ir daudz nevienmērīgāka, kvodlibets var izpausties epizodiski. Vecvīnes tautas teātrī, kas 18. gadsimta beigās un 19. gadsimta sākumā vācvalodīgās kultūras zemēs nozīmēja ietekmīgu komikas, travestijas un parodijas skatuvi, tradicionāli bija tikai viens (!) kvodlibets ar šādu apzīmējumu – to spēlēja izrādes beigu daļā, un tajā

48 LNB manuskriptā orķestra balsis kopumā ir izkārtotas pēc tā dēvētā “itāļu principa” – I. un II. vijole, alts, flauta, divi mežragi un čells. Tomēr šī partitūras organizācija nav konsekventa: piem., vokālā kvarteta “*Tiketiketak*” (3. nr.) pierakstā visu instrumentu grupu noslēdz flauta (!), pūšaminstrumenti ir pierakstīti zem stīgu basiem. Tas liecina par zināmu jucekliību nošu rakstītāja darbā.

iesaistījās lielākā daļa vai pat visi lugas personāži. Līdz ar to kvodlibets kļuva par īpašu izrādes numuru, kas tika iestrādāts libretā un nereti kalpoja kā darbības turbulences izpausme.<sup>49</sup>

Kvodlibetam šajā – kompozīcijas elementa – izpratnē būtu pieskaitāmi arī dažādie “iekļāvumi” (*Einlage*). Ar tiem 19. gadsimta muzikālajās izrādēs tika pieteiktas gan operu ārijas, gan sadzīves dziesmas, lai raisītu dzīvu dialogu ar publiku. Lūk, Frīdriha fon Drīberga (*Friedrich von Drieberg*, 1780–1856) komiskās dziesmuspēles *Dziedonis un skroderis* (*Der Sänger und der Schneider*)<sup>50</sup> rokraksta partitūrā un atsevišķās orķestra balsīs (LNB, NRt/23: čella partija; partitūra: [147]) ir norādes uz *Otello* (Rosīni operu) un vācu buršu dziesmu *Krambambuli*. Protams, būtu nepieciešams konkrēto avotu salīdzināt ar kādu citu šīs dziesmuspēles iestudējuma materiālu, lai izteiktu plašākus secinājumus. Šeit pagaidām vēl tikai atzīmēsim Rīgas partitūrā atrodamo piezīmi par “latviešu dziesmu” (“*lettisches Lied*”) (turpat, partitūra: [150]). Tā ir aina, kurā savu dziedātāku rāda skroderis Štraks, un iekļautā dziesma – precizēt to diez vai izdosies – tikusi iecerēta kā šī vientiesīgā, bet mūziku mīlošā tautas pārstāvja portrets. Ņemot vērā, ka Štraks ir komiskais personāžs, arī viņa “latviešu dziesma” nokļūst divdomīgās attiecībās ar Rīgas vācu teātra skatītāju. Jāteic, ka tautas melodiju iekļāvums vācu/austriešu dziesmuspēlēs kopumā bija ļoti izplatīta prakse.

2. Rakstā analizētie opusi ļauj runāt par pašu kvodlibetu bagāto intertekstualitāti. Vairākus iepriekš minētos darbus vieno kāds kopīgs mūzikas avots. Tomēr vienlaikus visi darbi veido atšķirīgas, niansētas attiecības ar oriģinālu. Svarīgi ir arī tas, kādas muzikālās tēmas aplūkotajās desmitgadēs visvairāk tika izmantotas kvodlibetos. Izcils piemērs ir maršs no Bertona operas *Alīne, Golkondas ķēniņiene*, kas pārsteidzoši dažādi adaptēts Štegmaiera un Blūma sacerējumos. Cits uzmanību raisošs piemērs ir ārija (duets) “*Nel cor più non mi sento*” no Paizjello operas *Dzirnavniece*: populārā melodija skan gan kvodlibetā *Rohs Pumpērniķelis*, gan – pavisam citā dramaturģiskajā “atslēgā” –

49 Kā piemēru attiecībā uz pēdējo gadījumu varētu minēt vācu aktiera un rakstnieka Freimunda Folkmaņa (ps. *Freimund Volkman*, īst. v. Alberts Pēters Johans Krīgers (*Krüger*), 1810–1883) dziesmuspēli *Johans, žirgtais ziepjuāritājs* (*Johann, der muntere Seifensieder*, pirmizrāde Rīgā 1845. gada 13.(25.) oktobrī – LUAB, R 6773: 246), kuras rokraksta eksemplārs bija raksta autores rīcībā. LNB nonākusī partitūra (LNB, NRt/90) ir nepilnīga, un konkrētais kvodlibeta numurs tur nav atrodams. Taču ir saglabājušās orķestra un vokālās balsīs, kas ļauj daļēji rekonstruēt kompozīciju. Kopumā šajā kvodlibetā iesaistītie personāži parādās ar sešu (!) uzveduma laikā slavenu operu un vēl divu citu skaņdarbu secīgi izklāstītām melodijām. Dažas no tām attiecībā uz jauno dramatisko kontekstu ir īpaši trāpīgas.

Piemēram, brīdī, kad Johanam pārdzīvojumu nasta kļuvusi nepanesama, viņa vokālajā partijā ienāk melodija no Bellīni *Normas* fināla (“*Qual cor tradisti, qual cor perdesti*”), kurā Norma, lai pasargātu mīloto Pollionu, ir gatava upurēt sevi uz sārta. Mūzikai ir kareivīgs, apņēmības pilns raksturs, tā ir pilna ekstātiska savīļņojuma. Bellīni operā patoss ir dabisks, jo tas saistīts ar personāžu drāmu. Johana, ziepjuāritāja, partija “augstais” patoss kļūst komisks, jo tēls joprojām saglabā savu identitāti.

Slavenākais no Folkmaņa kvodlibetā iekļautajiem mūzikas piemēriem ir fragments no Rosīni operas *Seviljas bārdzinis* 1. cēliena fināla ansambļa (“*Quel tumulte! Quel tapage!*”). Kvodlibetā vienlaicīgi skan piecu personāžu atšķirīgi literārie teksti. Rīgas eksemplārā šī ansambļa pirmās 30 taktis oboju, fagotu un stīgu instrumentu partijās ir svītrotas. Tas neattiecas uz flautas, klarnēšu un mežragu partijām, kas varētu varbūt tikt uzskatītas par “neredīgētām” balsīm. Saglabājušies vokālo partiju noraksti atspoguļo citējumu bez svītrojumiem. Vai tas nozīmē, ka solisti tomēr dziedāja konkrēto mūzikas piemēru (dziedāja bez orķestra – kā *a cappella* versiju)? Pagaidām to nevar apgalvot. Tomēr tas ir iespējams, jo pats mūzikas materiāls ir unisonā, intonatīvā aspektā vienkāršs un tonāli noturīgs.

50 Tā tika uzvesta Rīgā 1819. gada 7.(19.) martā (LUAB, R 6750: 76).



vodeviļā *Zosulis un Zosīte*. Šīs ir interesantas savstarpējās saites starp uzvedumiem, kuri dažkārt dzīvo uz teātra skatuves vienā laikā. Tas nozīmē, ka kvodlibeta avoti iegūst arvien jaunas krāsas, paplašinot vai arī apstrīdot oriģināla lasīšanas robežas.

Diagrammās, kas redzamas šī krājuma 83. un 84. lappusē, atainota dažu analizēto iestudējumu korelācija Rīgas Pilsētas teātrī. 1. diagrammā ir iekļauti iestudējumi, kurus vieno Bertona operas tēma: kā bravūrīgs, pompozs maršs ar ironisku zemtekstu kvodlibetā *Pumperņiķeļa kāzu diena* un kā uzstājīgs vingrinājums mīlas lietās vodeviļā *Zosulis un Zosīte*. 2. diagrammā redzamos iestudējumus saista jau pieminētā Paizjello operas melodija.

3. Analizētie skatuves darbi ir interesanti no sociālvēsturiskā viedokļa. Kā jau tika minēts, vodeviļas un muzikāli farsu 19. gadsimta sākumā lielā mērā pārņēma operas *buffa* nišu muzikālajā teātrī. Taču pārņemot savās rokās komikas grožus, jaunais teātris bija dzelīgāks, nīknāks. Līdzšinējie *pulčinelles* un *pantalones* meklēja jaunus prototipus, kuros varētu uzrunāt publiku, un tie bija drīzāk traģikomiski, nekā komiski tēli.

Piemēram, kā viena no jaunlaiku satura līnijām būtu jānosauc izrādēs ienākusi kara tēma – karš ar tā cirstajām brūcēm. Šajā ziņā ļoti zīmīgs ir dārza uzrauga Hansa tēls muzikālajā kvodlibetā *Pumperņiķeļa kāzu diena*. Hanss ir invalīds, tomēr viņš skrien – pēc paša vārdiem – “kā medību suns” (LNB, NRT/30 [librets]: 13). Viņa leksikā ir aizvien izteicieni, kas zīmējas uz karu, šāviņiem, ieročiem. Viņš pastāvīgi atgriežas domās pie kaujas kādā mums nezināmā gadā (“*anno ...*”), un šīs atmiņas piešķir šķietami komiskajam personāžam skarbas krāsas. Vienā no brīžiem, kad Hanss kārtējo reizi lamādamies atceras karu, viņš piemin haidukus un kalmikus (turpat: 115–116), kas liek domāt, ka nabaga vīrs varētu būt piedalījies cīņās pret osmaņiem Balkānos vai vēl tālāk uz austrumiem līdz pat Kaspijas jūrai. Šajā ziņā viens no diezgan konkrētiem vēsturiskajiem notikumiem – serbu cīņas pret osmaņiem (1804–1813) – nebūtu izslēdzamas no redzesloka. Katrā ziņā mūsu priekšā ir bijušais kara aculiecinieks, zaldāts ar iedragātu psihi.

Uzmanības vērts ir arī komiskajā muzikālajā teātrī ienākušais ebreju jautājums, kā to redzam vodeviļfarsā *Parīds Pomerānijā*. Neraugoties uz 1812. gadā pieņemto Prūsijas ediktu, kas iestājās par līdztiesīgiem noteikumiem šai iedzīvotāju etniskajai grupai ar visiem pārējiem pilsoņiem<sup>51</sup>, tolerances trauslums sabiedrībā nebija zudis. Tas ir manāms arī atsevišķās Anželī lugas epizodēs. Jāņem vērā, ka konkrētais jautājums bija aktuāls ne tikai Prūsijā, bet arī Krievijas impērijā, un ebreju tirgotājs – pauninieks vai komivojažieris –, kas ceļo no ciema uz ciemu ar savu preču vezumu, kā raksturīgs laikmeta tipāzs kļuva iecienīts skatuves tēls. Par to nākas domāt arī saistībā ar latviešu teātri, piemēram, Rūdolfa Blaumaņa radīto Ābrama tēlu sadzīves skatu lūgā ar dziedāšanu *Skroderdienas Silmačos* (1901).

51 Dokuments saucās *Edikts attiecībā uz ebreju pilsonisko stāvokli Prūsijas valstī* (*Edikt betreffend die bürgerlichen Verhältnisse der Juden im preußischen Staate*), un to izdeva Prūsijas karalis Frīdrihs Vilhelms III 1812. gada 11. martā.



4. Visbeidzot, rakstā aplūkoti Rīgas Pilsētas teātra uzvedumi ir skatāmi saiknē ar citu sava laika vācu teātru iestudējumiem. Šis uzdevums pēdējā gada pandēmijas apstākļos bija tikpat kā nerealizējams. Tādēļ jāatstāj nākotnei daži vodeviļas *Zosulis un Zosīte* manuskripti (tie šobrīd glabājas Lipas Zemes bibliotēkā Detmoldā un Berlīnes Valsts bibliotēkā), kā arī pastiprinātu interesi ikvienā pētniekā raisošais vēsturiskā uzveduma materiāls saistībā ar šīs vodeviļas iestudējumu Bavārijas operā (ap 1825). Vienīgais ārpus Latvijas pieejamais avots, kuru pagaidām izdevās iekļaut pētījumā, ir Drēzdenes Operas arhīvā glabātais *Pumpērniķeļa kāzu dienas* manuskripts, kas pieejams pilnā digitālā versijā.<sup>52</sup> Salīdzinot Rīgas un Drēzdenes partitūras, var runāt par kopumā līdzīgu spēles muzikālo risinājumu. Tomēr ir pāris iezīmes, kas šos avotus arī atšķir:

1. kolorītu instrumentācijas epizožu svītrojums Rīgas eksemplārā. Teiktais attiecas uz pūšaminstrumentu kapelas (2 klarinetes, 2 fagoti, 2 mežragi) spēli, ar kuru vispirms saistīta atbalss veidošana uvertūrā, vēlāk – “nakts tempļa” nokrāsa 2. cēliena beigās;
2. atšķirīgs fināla risinājums. Drēzdenes partitūrā beigu koris dzied tā dēvēto “Šampanieša āriju” no Mocarta operas *Dons Žuans*, šoreiz ar tekstu “*Wer sich nicht hütet, steckt zwar in Schlingen*” (“Tas, kurš neuzmanās, iekrīt cilpā”). Rīgas avotā – pēc pirms tam skanīgās muižkunga slavināšanas ar trompetēm un timpāniem (Drēzdenes partitūrā šādas ainas nav) – korim pievienojas divi jodelētāji, kuri tautiskā garā ar dziedājumu “*Zum Hochzeitsfest ein Lied zu weihen*” (“Kāzu svinībām lai veltām dziesmu”) noslēdz visu uzvedumu.

Šis salīdzinājums izgaismo dažas lokālās iezīmes teātru veiktajos iestudējumos. Tomēr pilnīgu zinātnisko argumentāciju apgrūtina specifisko piezīmju tapšanas laika noteikšana.

Bijušā Rīgas Pilsētas teātra nošu krājums ir bijis nepārvērtējams ieguvums šī raksta tapšanai. Kopš brīža, kad krājums tika atklāts, tas ir izaicinājis pētniecību, jo tieši dziesmuspēļu, farsu un vodeviļu materiāls šajā avotā ir vislielākais. Savukārt, izprast atjautīgu kvodlibetu ceļā raidīto vēstījumu un tā attiecības ar zālē sēdošo skatītāju ir ļoti interesants pētnieciskais virziens muzikālajā teātrī. Tas jo sevišķi attiecas uz periodu, kas Eiropā iestājās pēc Vīnes kongresa, kad apdraudētā liberālisma apstākļos teātris veidoja daudz ironiskākas attiecības ar savu laiku.

---

52 Uz eksemplāra titullapas ir ielīme ar paša Štegmaiera parakstu un norādi uz iestudējumiem Drēzdenes un Leipcīgas teātros. Tomēr ziņas par šīs partitūras izmantojumu abu teātru uzvedumos nav apstiprinātas. Sk.: <https://digital.slub-dresden.de/werkansicht/dlf/103604/1> (skatīts 17.06.2021.).

# BIBLIOGRĀFIJA

## AVOTI

### Nepublicētie avoti

Latvijas Nacionālā bibliotēka (LNB). Rīgas Pilsētas teātra krājums:

*Der Sänger und der Schneider* (Drieberg). [Partitūra.] NRt/23.

*Gänserich und Gänschen* (Blum/nach Favart). [Partitūra.] NRt/73.

*Johann, der muntere Seifensieder* (Volkmann/Kayser). [Partitūra, nepilnīga. Orķestra un vokālās balsis.] NRt/90.

*Köck und Juste* (Friedrich). [Partitūra.] NRt/80.

*Paris in Pommern, oder Die seltsame Testaments-Klausel* (Angely). [Librets. Partitūra.] NRt/114.

*Pumpnickels Hochzeitstag* (Stegmayer/Seyfried?). [Librets. Partitūra.] NRt/30.

Latvijas Universitātes Akadēmiskās bibliotēkas (LUAB) Rokrakstu un reto grāmatu nodaļa. Rīgas Pilsētas teātra izrāžu un koncertu programmas 1782–1914. / *Theaterzettel des Rigaer Stadttheaters 1782–1914*:

*Aline, Königin von Golconda* (*Aline, reine de Golconde*). 14.(26.)05.1808 – R 6739: 128.

*Der Sänger und der Schneider*. 07.(19.)03.1819 – R 6750: 76.

*Die Familie Pumpnickel*. 03.(15.)02.1814 – R 6745: 42.

*Die Pilgrimme von Mecca* (*La rencontre imprévue, ou Les pèlerins de la Mecque*). 25.07.(05.08.)1785 – R 6717: 105; 16.(27.)01.1795 – R 6727: 17.

*Die schöne Müllerin* (*L'amor contrastato, ossia La molinara*). 01.(12.)10.1797 – R 6729: 148.

*Elias Quodlibet*. 07.(19.)05.1816 – R 6747: 133.

*Fanchon, das Leiermädchen*. 13.(25.)04.1805 – R 6736: 91.

*Gänserich und Gänschen*. 27.04.(09.05.)1823 – R 6754: 109.

*Herr Rochus Pumpnickel*. 08.(20.)09.1810 – R 6741: 218.

*Johann, der muntere Seifensieder*. 13.(25.)10.1845 – R 6773: 246.

*Köck und Juste*. 24.05.(05.06.)1844 – R 6772: 181.

*Lilla, oder Schönheit und Tugend* (*Una cosa rara, ossia Bellezza ed onestà*). 20.09.(01.10.)1791 – R 6723: 135.

*Paris in Pommern, oder Die seltsame Testaments-Klausel*. 21.05.(02.06.)1824 – R 6755: 128; 04.(16.)02.1835 – R 6763: 47.

*Pumpnickels Hochzeitstag*. 23.02.(07.03.)1814 – R 6745: 65.

*Sappho*. 11.(23.)11.1818 – R 6749: 320.

Saksijas Zemes bibliotēka – Drēzdenes Valsts un Universitātes bibliotēka / *Sächsische Landesbibliothek – Staats- und Universitätsbibliothek Dresden (SLUB)*:

*Aline, Königin von Golkonda*. Partitur. Handschrift. Mus. 4153-F-7. [http://imslp.org/wiki/Aline,\\_Reine\\_de\\_Golconde\\_\(Berton,\\_Henri-Montan\)](http://imslp.org/wiki/Aline,_Reine_de_Golconde_(Berton,_Henri-Montan))

*Pumpernickels Hochzeitstag*. Partitur. Handschrift. Mus. 4262-F-3. <https://digital.slub-dresden.de/werkansicht/dlf/103604/1>

## Publicētie avoti

*Aline* [s. a.] = *Aline, Reine de Golconde*. Opéra en trois Actes. Parolea de M. M.<sup>rs</sup> Vial & Favière. Dédicé à Monsieur Monsigny par H. Berton, Membre du Conservatoire de Musique de France. Paris: Chez Berton & Loraux [..]. <https://archive.org/details/alinereinedegolc00pfull/page/n1/mode/2up?view=theater>

*Aline* [ca. 1803] = *Aline, Königin von Golkonda*. Oper in drey Akten von Treitschke. Musik von Berton. [S. l.]. <https://digital.blb-karlsruhe.de/blbihd/content/pageview/4062956>

*Aline* (1808) = *Aline, Königin von Golconda*. Ein Singspiel in drey Aufzügen, aus dem Französischen. Die Musik von Berton. München: Gedruckt bey Franz Seraph Hübschmann. <https://www.loc.gov/resource/musschatz.14348.0/?sp=3>

Blum (1824) = *Vaudevilles, für deutsche Bühnen und gesellige Zirkel; nach dem Französischen bearbeitet von Carl Blum*. Berlin: Im Verlage von Duncker und Humblot.

Blum [ca. 1824] = *Arien und Gesänge aus: Gänserich und Gänschen. Vaudeville in 1 Akt, nach dem Französischen des Favart von Carl Blum*. Berlin: Königstädtisches Theater.

Diabelli [1807] = *X Pieces favorites de differents Auteurs arrangées pour la Guitarre Seule par Ant. Diabelli*. Vienne: Magasin de l'imprimerie chimique.

*Encyclopédie* (1765) = *Encyclopédie, Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers, par une Société de Gens de lettres*. Tome treizieme. Chez Samuel Faulche & Compagnie, Libraires & Imprimeurs.

Favart (1743) = *La chercheuse d'esprit*, Opéra-comique de Monsieur Favart. Représenté, pour la première fois, en Février 1741. Avec le compliment prononcé à la clôture du Théâtre. Paris: Chez la Veuve Allouel, au milieu du Quay de Gêvres, à la Croix Blanche. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k57723342.texteImage>

*Gänserich und Gänschen. Vaudeville in einem Act, nach dem Französischen des Favart*. [S. n.], [s. l.], [s. a.].

MW [1806] = *Musikalisches Wochenblatt, das ist: Eine Sammlung der besten Arien, Duetten, Terzetten, Maersche, Rondós und Ouverturen aus den vorzüglichsten Opern und Balleten, für Gesang und Forte Piano*. Wien, bey Johann Cappi. 1. Jahrgang, Nr. XI.

MW [1807] = *Musikalisches Wochenblatt, das ist: Eine Sammlung der besten Arien, Duetten, Terzetten, Maersche, Rondós und Ouverturen aus den vorzüglichsten Opern und Balleten, für Gesang und Forte Piano*. Wien, bey Johann Cappi. 2. Jahrgang, Nr. 8.

PH (1811) = *Arien und Gesänge aus Pumpernickels Hochzeitstag, als dritten Theil des Rochus Pumpernickel*. Ein musikalisches Quodlibet in drey Aufzügen von Mathias Stegmayer. [S. 1]. [https://libretti.digitale-sammlungen.de/de/fs1/object/display/bsb00059830\\_00005.html](https://libretti.digitale-sammlungen.de/de/fs1/object/display/bsb00059830_00005.html)

PP [s. a.] = *Arien und Gesänge aus: Paris in Pommern, oder Die seltsame Testaments-Klausel*. Vaudeville-Posse in einem Akt und mit bekannten Melodieen versehen von Louis Angely. Berlin: Königstädtisches Theater. <https://www.loc.gov/resource/musschatz.22109.0/?sp=3>

PP (1840) = *Paris in Pommern oder Die seltsame Testaments-Klausel*. Vaudeville-Posse in 1 Act und mit bekannten Melodieen versehen von Louis Angely. Berlin: Verlag von L. Fernbach jun. <https://digital.zlb.de/viewer/resolver?urn=urn:nbn:de:kobv:109-opus-106291>

RP (1810) = *Arien und Gesänge aus dem komischen Singspiele: Herr Rochus Pumpernickel*. In drey Aufzügen. Berlin. <https://www.loc.gov/resource/musschatz.14153.0/?sp=2&r=-0.03,0.023,1.06,0.674,0>

RP (1811) = *Rochus Pumpernickel*. Ein musikalisches Quodlibet in drey Aufzügen. Von Matthäus Stegmeyer, kaiserl. königl. Hofschauspieler. Wien: Im Verlage bey Joh. Bapt. Wallishausser. <https://www.loc.gov/resource/musschatz.14083.0/?sp=3>

Räckl, Joseph [ca. 1811] = *Theatralisches Taschenbuch zur geselligen Unterhaltung von Jos. Räckl, Souffleur*. Wien.

[Richter, Joseph] (1810). *Briefe des jungen Eipeldauers an seinen Herrn Vetter in Kakran. Mit Noten von einem Wiener*. Siebentes Heft. Wien: Bey Peter Rehms sel. Wittwe.

## LITERATŪRA

[Anonym] (1811). *Tagebuch der Wiener Bühnen. Thalia. Ein Abendblatt, den Freunden der dramatischen Muse geweiht*. Hrsg. von I. F. Castelli. Bd. 2. Wien und Triest: In der Geislinger'schen Buchhaltung, Nr. 16, 64.

Becker, Paul (1930). *Geschichte der Stadt Meseritz*. Meseritz: Selbstverlag des Magistrats.

Feurzeig, Lisa, and John Sienicki (2008). *Quodlibets of the Viennese Theater*. Middleton, Wisconsin: A-R Editions, Inc.

[Gagliardo, Giovanni Battista, ed.] (1816). *Onori funebri renduti alla memoria di Giovanni Paisiello*. Napoli: Presso Angelo Trani.

Heine (1830/1950) = *Ceļojums no Minchenes uz Dženovu, tulkojis Kārlis Kundziņš. Heinrichs Heine. Izlase. II: Proza*. Rīga: Latvijas Valsts izdevniecība, 1950 (*Heinrich Heine. Reisebilder. Dritter Theil*. Hamburg: Bey Hoffmann und Campe, 1830).

Heppner, Aaron, und Isaak Herzberg (1914). *Aus Vergangenheit und Gegenwart der Juden in Posen*. Zweiterter Separatabdruck von "Aus Vergangenheit und Gegenwart der Juden und der jüd. Gemeinden in den Posener Landen". Koschmin-Bromberg: Selbstverlag.

Jeitteles, Ignaz (1839). *Aesthetisches Lexikon*. Bd. 2. Wien: Bei J. G. Ritter v. Möslle's Witwe und Braumüller.

Koch, Klaus-Peter (2015). Deutsche Musiker in den baltischen Ländern [Einleitung zum Verzeichnis "Deutsche Musiker in Lettland einschließlich dem südlichen Livland" als Pdf-Datei auf der Internetseite der Universität Leipzig]. *Musikgeschichte in Mittel- und Osteuropa. Mitteilungen der internationalen Arbeitsgemeinschaft an der Universität Leipzig*. Heft 15. Hrsg. von Helmut Loos und Eberhard Möller. Leipzig: Gudrun Schröder Verlag, 87–93. <https://ul.qucosa.de/api/qucosa%3A16176/attachment/ATT-2/>

Kolb, Fabian. Die Oper in Italien und Deutschland zwischen 1770 und 1830: Die neue online-Datenbank erschließt das Opernrepertoire der Zeit um 1800 und stellt rund 500 digitalisierte Manuskripte zur Verfügung. *Fontes Artis Musicae*, 2007, Vol. 54, No. 4, pp. 522–527.

LNB ZR (2021) = Fürmane, Lolita. Jauns signāls mūzikas pētniecībai: Rīgas pirmā Pilsētas teātra nošu krājums Latvijas Nacionālajā bibliotēkā. *Latvijas Nacionālā bibliotēka. Zinātniskie raksti*. 7. (XXVII) sēj.: *Vēstures avoti Latvijas atmiņas institūcijās*. Red. Jana Dreimane. Rīga: Latvijas Nacionālā bibliotēka, 88–106.

MGB [ca. 1870] = *Meyer's Groschen-Bibliothek der Deutschen Classiker für alle Stände*. Dreihundertstes Bändchen. Karl Blum und Klamer Schmidt. Mit Biographien. Hildburghausen: Druck vom Bibliographischen Institut; New-York: Hermann J. Meyer.

Müller (1811). Gespräch zweyer Freunde über das musikalische Quodlibet: Pumpnickels Hochzeitstag. *Thalia. Ein Abendblatt, den Freunden der dramatischen Muse geweiht*. Hrsg. von I. F. Castelli. Bd. 2. Wien und Triest: In der Geislinger'schen Buchhaltung, Nr. 16, 61–63.

Porhansl, Lucia, und Frank Ziegler (1996). Mutter Ludlams geplagter Sohn. *Weberiana*. Heft 5. Berlin: Internationale Carl-Maria-von-Weber-Gesellschaft e.V., 34–42.

Riemann/Einstein (1882/1922). Quodlibet. *Hugo Riemanns Musik-Lexikon*. Zehnte Auflage, bearb. von Alfred Einstein. Berlin: Max Hesses Verlag.

Rudolph, Moritz (1890). *Rigaer Theater- und Tonkünstler-Lexikon nebst Geschichte des Rigaer Theaters und der Musikalischen Gesellschaft*. Riga: Commissions Verlag von N. Kymmel.

Schäffer, Carl, und Carl Hartmann (1886). *Die Königlichen Theater in Berlin. Statistischer Rückblick auf die künstlerische Thätigkeit und die Personal-Verhältnisse während des Zeitraums vom 5. December 1786 bis 31. December 1885*. Berlin: Berliner Verlags-Comtoir. <https://sammlungen.ulb.uni-muenster.de/hd/content/pageview/4542280>



Schenk, Tobias (2007). Friedrich und die Juden. *Friedrich300 – Colloquien*. Vol. 1: *Friedrich der Große – eine perspektivische Bestandsaufnahme*. Hrsg. von Jürgen Luh und Michael Kaiser. [https://perspectivia.net/rsc/viewer/ploneimport\\_derivate\\_00000031/Schenk\\_Juden.doc.pdf?page=1](https://perspectivia.net/rsc/viewer/ploneimport_derivate_00000031/Schenk_Juden.doc.pdf?page=1)

Scherf, Manuela (2010). *Adolf Bäuerle und die Parodie auf dem Alt-Wiener Volkstheater*. Diplomarbeit (Magistra der Philosophie) an der Universität Wien. <https://theses.univie.ac.at/detail/7384>

Ueding, Gert (Hg.) (2003). *Historisches Wörterbuch der Rhetorik*. Bd. 6. Tübingen: Max Niemeyer Verlag.

Viedert, Friedrich (Hg.) [1827]. *Almanach für Freunde der Schauspielkunst auf das Jahr 1828*. Riga: gedruckt bei Wilhelm Ferdinand Häcker.

[Wustmann, Gustav, Hg.] (1886). *Als der Großvater die Großmutter nahm. Ein Liederbuch für altmodische Leute*. Leipzig: Verlag von Fr. Wilh. Grunow.

## PIELIKUMS

Kvodlibetā *Pumpērniķļa kāzu diena* izmantotais citu autoru mūzikas materiāls. 1. cēliens

Partitūras numuri	Numura nosaukums un teksta incipits	Mūzikas avots		
		Komponists	Skandārbs (opera vai balets)	Pirmuzvedums Rigas teātrī
Nr. 1	Reinberga ārija "Schön ist es, wenn der Tag erwacht"	Volfgangs Amadejs Mocarts (Mozart, 1756–1791)	Opera <i>Buroju flauta</i> ( <i>Die Zauberflöte</i> , 1791), Papageno dziesma no 1. cēliena "Der Vogelfänger bin ich ja"	1797., 14.(25.)04.
Nr. 2	Zemnieku koris, Hanss un Bonifācijs "Sprechet Hohn dem dummen Tropfe"	Kristofs Villibalds Gluks ( <i>Gluck</i> , 1714–1787)	Opera <i>Mekas svētceļnieki</i> ( <i>La rencontre imprévue, ou Les pèlerins de la Mecque</i> , 1764), Karavānas vadītāja ārija no 3. cēliena "Mahomet, notre grand prophète"	1785., 25.07.(05.08.)
Nr. 3	Velmaņa ārija "Wer das holde Mädchen kennet"	Pēters fon Vinters ( <i>Winter</i> , 1754–1825) – 2. cēliens; Johans Mēderičs ( <i>Mederitsch</i> , 1752–1835) – 1. cēliens	Opera <i>Bābeles piramīdas</i> ( <i>Babilons Pyramiden</i> , 1797), Timoneja ārija no 2. cēliena "Wer die holde Liebe kennet"	?
Nr. 4	Terēzas un Reinberga duets "Zwar ist's gefährlich dies zu bekennen"	Visente Martins-i-Solērs ( <i>Martin y Soler</i> , 1750/51 vai 1754–1806)	Opera <i>Reta lietiņa</i> [...] ( <i>Una cosa rara o sia Bellezza ed onestà</i> , 1786), Gītas ārija no 1. cēliena "Purché tu m'ami"	1791., 30.09.(11.10.) <sup>53</sup>
Nr. 5	Kanons "Wie wunderbar!"	?	?	
Nr. 6	Cahārija ārija "Voll Zärtlichkeit will ich der Dirne sagen"	Mihaels Umlaufs ( <i>Umlauf</i> vai <i>Umlauff</i> , 1781–1842)	Balets <i>Abenserāgi un segri, jeb Naidīgās ciltis</i> ( <i>Die Abencerragen und Zegrís, oder Die feindlichen Volksstämme</i> , 1806)	?
Nr. 7	Fināla koris "Ha, er kommt, der Auserwählte"	Anrī Montāns Bertons ( <i>Berton</i> , 1767–1844)	Opera <i>Alīne, Golkondas ķēniņiene</i> ( <i>Aline, reine de Golconde</i> , 1803), Golkondiešu koris (maršs) no 1. cēliena fināla "Honneur, honneur aux françois descendus sur nos rivages"	1808., 14.(26.)05.

<sup>53</sup> Rīgā opera tika iestudēta vāciski ar nosaukumu *Lilla, oder Schönheit und Tugend* (*Lilla, jeb Skaistums un tikums*).

## ATTĒLI



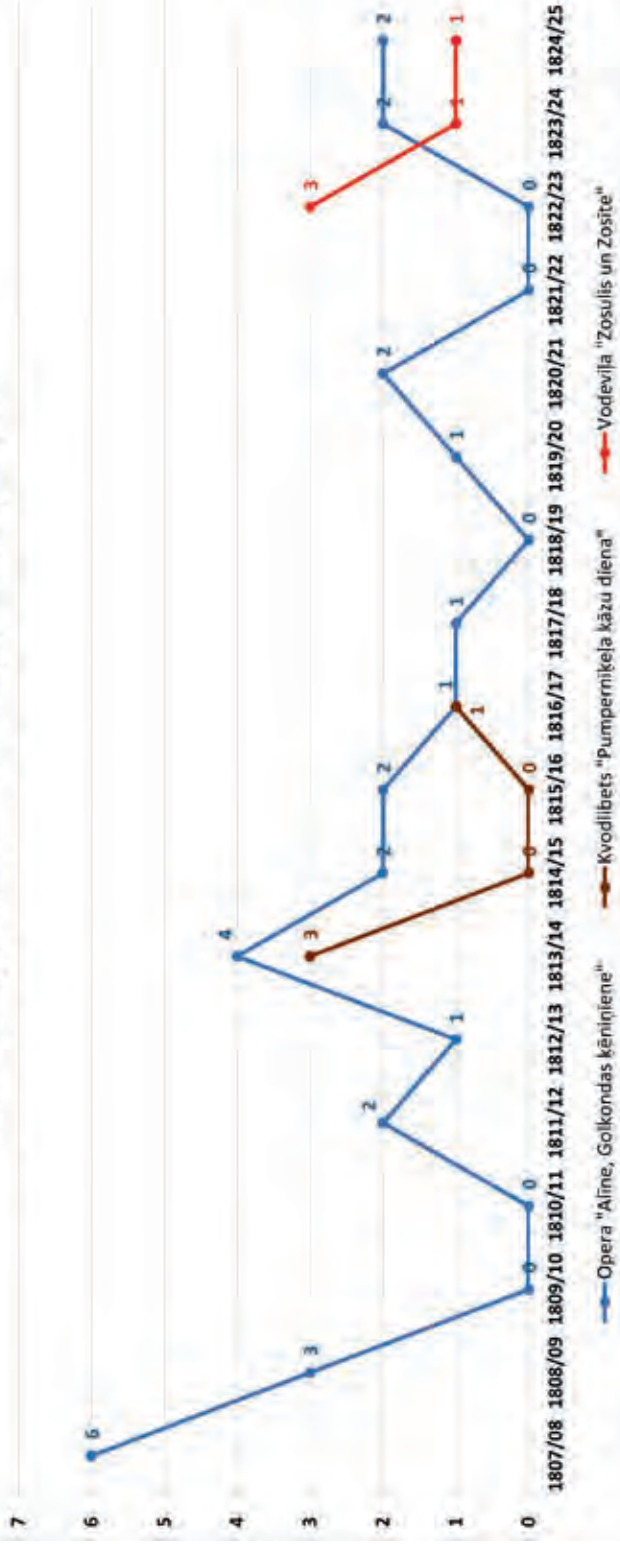
1. attēls. Mateusa Štegmaiera kvodlibets *Pumpērniķeļa kāzu diena*, 1. cēliena fināls. Ilustrācija no Vīnes sufliera Jozefa Rekla (*Räckl*) izdotās *Teātra grāmatīņas saviesīgam laika kavēklim* (*Theatralisches Taschenbuch zur geselligen Unterhaltung*), ap 1811. – Vīnes bibliotēka rātsnamā, ar Teodora fon Karajana bibliotēkas ekslibri, A-14746.

82



2. attēls. *Parīds Pomerānijā* [..]. Zīmējums ar ierakstu "Pauli wird Napoleon" ("Pauli kļūst par Napoleonu") kora tenora Dāvida Sakovska (*Sakovskij*) eksemplārā. Karls Eduards Pauli (*Pauly*, ap 1790–1837) bija komisko lomu aktieris, kurš *Parīda*.. iestudējumos spēlēja mežsargu Skaidraci un rakstvedi Kazkāju. Sakovskis bija Rīgas Pilsētas teātra koris no 1830.–1835. gadam. – LNB, NRt/114.

Izrāžu skaits Rīgas teātra sezonās no 1807./08. līdz 1824./25. gadam



Izrāžu skaits Rīgas teātra sezonās no 1810./11. līdz 1817./18. gadam

