

JAUNI MEKLĒJUMI LAIKMETĪGAJĀ KONCERTMŪZIKĀ RĪGAS VĀCU MŪZIKAS KRITIKAS (1850–1875) SKATĪJUMĀ

Baiba Jaunslaviete



Rakstā tiek analizētas Rīgas lielākajos vācu laikrakstos (*Rigasche Zeitung* un kopš 1867. gada arī *Zeitung für Stadt und Land*), kā arī atsevišķos citos izdevumos publicētās mūzikas kritiķu atziņas, kas 19. gs. trešajā ceturksnī veltītas jauniem meklējumiem laikmetīgo komponistu koncertmūzikā. Tiek pētīts, kā Rīgā tika uztverti tādi Eiropas kultūrtelpā būtiski jēdzieni kā “nākotnes mūzika” (*Zukunftsmusik*) un “modernā mūzika”; kāda bija attieksme pret t. s. jaunvācu skolas meklējumiem, tostarp simfoniskās poēmas žanru; kā tika vērtētas reliģiskas tematikas netradicionālas interpretācijas; kā recenzenti raudzījās uz Eiropas mūzikas aktuālo tendenču atspoguļojumu vietējo komponistu daiļradē. Secināts, ka 19. gs. trešā ceturksņa gaitā Rīgas mūzikas kritikas attieksme pret jauniem meklējumiem pamazām kļuva arvien labvēlīgāka. Atšķirībā no Vācijas, koncertdzīves norises šajā periodā gan nebija Rīgas preses regulāru un kaismīgu polemiku objekts; iemesls varētu būt vācbaltiešu kopienas vēlme saglabāt iespējami lielu vienotību uzskatos laikā, kad tā jau sāka izjust savas kultūridentitātes apdraudējumu.

Atslēgvārdi: vācbaltieši, “nākotnes mūzika” (*Zukunftsmusik*), “modernā mūzika”, jaunvācu skola, Brāmsa *Vācu rekviēms*

Keywords: Baltic-Germans, *Zukunftsmusik*, “modern music”, New German School, *Ein deutsches Requiem* by Brahms

Vērtējot pārmaiņu intensitāti 19. gadsimta Rīgas kultūrvēsturē, iederīgs šķiet salīdzinājums ar krešendo principu mūzikā. Gadsimta pirmajā pusē, izņemot visai Eiropai kopīgus vēsturisko satricinājumu brīžus (galvenokārt Napoleona karus), kultūras dzīve pilsētā bija rosīga, taču ārēji samērā viendabīga un balstīta stabilos principos. Izdotās grāmatas, teātra un mūzikas repertuārs atspoguļoja interesi par dažādām kultūrām un to mijiedarbi, tomēr piederība vācu kultūrtelpai bija prioritāra: par augstākajām vērtībām tika atzītas tās, kas jau izturējušas “ugunskristības” pašā Vācijā vai Austrijā. Vācbaltiešu vidi šajā laikā labi raksturo Ojāra Spārīša atziņa:

“Pilsoniskās un augstdzimušās kārtas bez īpašiem satricinājumiem jau bija apradušas ar tām gara brīvības robežām, ko atļāva cariskās Krievijas vara, un, ja sirds vēlējas ko vairāk, tad šeit uz vietas Latvijā trūkstošo varēja kompensēt ar īsiem ceļojumiem uz Vāciju, Itāliju, Šveici, Austriju, Bohēmiju vai arī uzaicināt turienes spilgtākās personības uz piemīlīgo vāciskās kultūras salu – Baltiju.” (Spārītis 2000: 169)

Savukārt sekojošais 19. gs. trešais ceturksnis ir pārejas posms – pēdējais periods, kad dažādās sabiedriskās un kultūras dzīves jomās Rīgā valda tik izteikta vācbaltiešu dominānce. Fonā jau iezīmējas latviešu nacionālās atmodas norises, kas gan tikai perioda beigu posmā, Pirmajos Vispārīgajos latviešu dziedāšanas svētkos (1873), rod pirmo vērienīgo manifestāciju mūzikā. Visā 19. gs. gaitā arvien palielinās arī Rīgas krievu iedzīvotāju skaits un ietekme¹. 1855. gadā tronī kāpušā cara Aleksandra II (*Aleksandr II Nikolaevič Romanov*, 1818–1881) politika ir vērsta uz to, lai vācu pozīcijas Baltijā visiem līdzekļiem vājinātu, un 60. gadu beigās šī politika gūst pirmās krasāk sajūtamās izpausmes – to vidū ir, piemēram, 1867. gada rīkojums par Baltijas provincēs² esošo valsts iestāžu pāreju uz lietvedību krievu valodā (Volkovs 1998: 152) un laikraksta *Rižskij vestnik* dibināšana (1869). Jau kopš savas pastāvēšanas pirmajiem gadiem šis izdevums ik pa laikam aktualizē nepieciešamību palielināt krievu kultūras nozīmību Rīgā, iestājoties par īpašu institūciju, piemēram, krievu teātra radīšanu.

Minētie notikumi ir priekšvēstneši citai, daudz multikulturālākai Rīgas sabiedriskajai un arī mūzikas videi, kas veidosies 19. gs. nogalē. Taču 1850.–1875. gadā joprojām, līdzīgi kā iepriekš, galvenās koncertvietas ir Rīgas pilsētas teātris (*Rigaer Stadttheater*), dažādu vācbaltiešu biedrību (Melngalvju, Lielās un Mazās Čildes, Amatnieku, Zilās pilsoņu gvardes) nami un Rīgas Doms. Šeit risinās gan vietējo mūziķu un amatieru, gan starptautiski pazīstamu Eiropas mākslinieku vieskoncerti; te skan arī Rīgas komponistu darbi, taču vēl jo plašākā klāstā – citviet Eiropā un jo īpaši vācu kultūrtelpā ievēribu guvusi mūzika. Tā regulāri piesaista vietējo kritiķu uzmanību, un tieši viņu rakstītais sniedz visizsmeļošākās liecības par koncertdzīves gaisotni, rosinot meklēt atbildes uz jautājumiem: kas tālaika muzikālajai Rīgai bija galvenās estētiskās vērtības un kas savukārt tika uztverts neviennozīmīgi vai negatīvi?

Mūzikas kritiķu skats uz koncertdzīvi, kaut arī tikai gadsimta ceturksņa apjomā, ir potenciāli interesants daudzos rakursos – sākot ar pašu kritiķu personībām un beidzot ar viņu viedokļiem par dažādos vēstures periodos tapušiem skaņdarbiem, kā arī to interpretiem. Raksta mērķis ir plašāk izpētīt tikai vienu šīs tematikas šķautni – atsauksmes, ko recenzenti veltījuši jauniem meklējumiem laikmetīgo komponistu, savu toreizējo vai neseno laikabiedru, mūzikā. Tieši šajā jomā visspilgtāk atklājas saikne ar laikmeta aktuālākajām tendencēm, kopīgais un dažā ziņā arī atšķirīgais no norisēm citviet Eiropā. Turpmākajā izklāstā tiks pievērsta uzmanība šādiem aspektiem:

- konteksta raksturojumam – galvenajām institūcijām, kas 19. gs. trešajā ceturksnī bija saistītas ar Rīgas laikmetīgo koncertdzīvi, kā arī ar tās atspoguļojumu presē;
- mūzikas kritikas atsauksmēm par jauniem meklējumiem citzemju komponistu darbos – pirmām kārtām vācu kultūrtelpā, jo ar to Rīgu vienoja visciešākās saiknes;
- recenzentu skatījumam uz jauniem meklējumiem vietējo komponistu daiļradē.

1 Iedzīvotāju revīzijā (1806) un vēlāk arī tautas skaitīšanās apkopotie dati liecina, ka 1806. gadā Rīgā bija 5000 krievu tautības iedzīvotāju, 1867. gadā – jau 25 800, 1881. gadā – 31 900 un 1897. gadā – 43 300 (Volkovs 1998: 143). Šie skaitļi, īpaši revīzijā iegūtie, ir tikai aptuveni, tomēr tie ļauj spriest par kopējo tendenci.

2 Vācu *Ostseegouvernements*, krievu *Ostzejskie gubernii*.

Raksts nepretendē aptvert visu Rīgā skanējušās laikmetīgās mūzikas klāstu, kas bija plašs un bagātīgs. Galvenā vērība veltīta skaņdarbiem un komponistiem, kas vietējo kritiķu uztverē saistījās ar novitātes izpausmēm – ne tikai pozitīvi, bet arī pretrunīgi vērtētām. Samērā liela to daļa pārstāv tolaik Vācijā aktuālo “nākotnes mūzikas” jeb *Zukunftsmusik* strāvojumu, kas pirmām kārtām asociējas ar Riharda Vāgnera (*Richard Wagner*, 1813–1883) un Ferenc³ Lista (*Ferenc Liszt*, 1811–1886) daiļradi; tomēr jauni meklējumi tika saskatīti arī ārpus tā.

1. Institūcijas

19. gadsimta trešajā ceturksnī Rīgas koncertdzīvē spilgti izpaudās pēctecība agrāk iedibinātām tradīcijām. 1860. gadā svinīgi tika atzīmēta Rīgas Mūzikas biedrības 100 gadu jubileja. Šī institūcija jau kopš tās darbības pirmsākumiem (1760) aktīvi iesaistījās pilsētas mūzikas dzīvē – sākumā kamervakaru, bet vēlāk jo īpaši simfonisko koncertu rīkošanā. Koncertu diriģenti lielākoties bija pilsētas teātra tābrīža kapelmeistari. Biedrības vēsture aplūkota Rūdolda Bēlinga grāmatā *Hundert Jahre der musikalischen Gesellschaft zu Riga* (“Rīgas Mūzikas biedrības simtgade”, Behling 1860), kā arī plašā rakstā, kas *Rigasche Zeitung* slejās publicēts simtgades priekšvakarā (ff.⁴, *Rigasche Zeitung* 25.03.(06.04.)1859). Tajā sniegts datu apkopojums par 1817.–1854. gadu: šajā laikā biedrība (ar īsiem pārtraukumiem) sarīkojusi vairāk nekā 150 (lielākoties abonementa) koncertus. *Rigasche Zeitung* raksta tapšanas brīdī (1859) institūcijā darbojušies 150 īstenie biedri, viņu vidū 15 dāmas, kā arī 26 atbalstītāji un trīs pagaidu biedri. Attiecības ar varas iestādēm veidojušās labvēlīgi: “Mūzikas biedrībai ir tas gods kopš 1856. gada drīkstēt saukt par savu protektoru Baltijas provinču ģenerālgubernatora kungu.”⁵ (ff., *Rigasche Zeitung* 25.03.(06.04.)1859: 2)

Biedrības devumu Rīgas mūzikas dzīvē *Rigasche Zeitung* rezumē šādi:

“[...] Ar visskaistāko simfoniju čakliem iestudējumiem un nemitīgiem atskaņojumiem tai ir izdevies krietnā daļā publikas modināt interesi par šo lielisko mūziku; biedrība apņēmīgi atbalstījusi vairāku jauno talantu izglītību; pēdējos 3 gadus tās paspārnē darbojas zēnu dziedāšanas skola, kas jau guvusi iepriecinošus rezultātus [...].”⁶ (ff., *Rigasche Zeitung* 25.03.(06.04.)1859: 2)

3 Gan aplūkotā laikposma vācu presē, gan arī kopumā Rietumeiropas mūzikas vēsturē plašāk pazīstams ar vārda vāciskoto versiju – Francis Lists (*Franz Liszt*).

4 ff. – paraksta iniciāļi.

5 “Die musikalische Gesellschaft hat die Ehre, seit dem Jahre 1856 Seine Durchlaucht den Herrn General-Gouverneur der Ostsee-Provinzen ihren Protector nennen zu dürfen.”
1848.–1861. gadā ģenerālgubernatora amatā bija Aleksandrs Suvorovs (*Aleksandr Suvorov*, 1804–1882), slavenā karavadoņa Aleksandra Suvorova (*Aleksandr Suvorov*, 1730–1800) mazdēls.

6 “[...] durch fleißiges Studiren und fortwährendes Aufführen der schönsten Symphonieen ist es ihr gelungen, bei einem großen Theil des Publicums den Sinn für diese großartige Musik zu erwecken; mit vieler Bereitwilligkeit hat sie mehrere junge Talente bei ihrer Ausbildung unterstützt; in den letzten 3 Jahren besteht unter ihrer Leitung eine Gesangschule für Knaben, welche schon erfreuliche Resultate geliefert hat [...].”

Šajā pašā rakstā gan norādīts, ka pēdējos gados biedrības koncertieņēmumi bijuši niecīgi⁷ (turpat). Taču jau pārdesmit gadus vēlāk, 1872. gadā, ietekmīgais kritiķis Frīdrihs Pilcers (*Friedrich Pilzer*, 1837–1911) atzīst, ka Mūzikas biedrības rīkoti koncerti sekmīgi spēj sacensties ar operizrādēm. Zemtekstā jūtams arī autora gandarījums, ka klausītāji tādējādi labāk iepazīst vācu mūziku, kas pilsētas koncertdzīvē dominē daudz lielākā mērā nekā operrepertuārā:

“Kā pārliecinošu pierādījumu tam, cik maz operdzīve saistīta ar citām skaņumākslas izpausmēm pilsētā, minēšu vien sekojošo: piemēram, kopš brīža, kad kāda Verdi⁸ bezgaumīgās operas ieņēmušas tik svarīgu vietu teātra repertuārā un franču lielā opera (*grand opéra*), domājams, tik pavadinoši un dezorientējoši iedarbojusies uz tīru mūzikas izpratni, [vienlaikus] interese par cildenāku ārpusētra mūziku ir drīzāk pieņēmusies spēkā, nevis noplakusi. Tieši laikā, kad sākās modernās lielās operas uzvaras gājiens, “mūzikas biedrības” darbībā iezīmējās visskaistākais pacēlums, un, kad šis uzvaras gājiens sasniedza kulmināciju, tika dibināta mūsu “Baha biedrība” [..].”⁹ (Pilzer, *Rigascher Almanach für 1872*: 15)

Baha biedrības (*der Bachverein*, arī *Bach-Verein*) tapšanas¹⁰ galvenais iniciators bija Vilhelms Bergners juniors (*Wilhelm Bergner jun.*, 1837–1907) – koncertdzīves organizators, ilggadējs Rīgas Doma ērģelnieks (1868–1906), diriģents, pianists un arī komponists. Biedrības kodols bija jauktais koris – sākotnēji apmēram 20 dalībnieku sastāvā, un tā galvenais mērķis bija kopt baznīcas dziedāšanas tradīcijas. Jau pēc gada dalībnieku skaits pieauga līdz 62 aktīvajiem un 147 pasīvajiem biedriem ([Anonym], *Rigasches Kirchenblatt* 02.03.1890: 2). Tieši Bergnera vadītā Baha biedrība kopš 19. gs. 60. gadu vidus veicināja daudzu vokālinstrumentālu ciklu – oratoriju, kantāšu u. c. darbu iestudējumus, turklāt tā pievērsās ne vien Johana Sebastiāna Baha (*Johann Sebastian Bach*, 1685–1750), viņa laikabiedru un senāku komponistu daiļradei, bet arī

7 Kā izriet no raksta, koncertieņēmumu problēma epizodiski saasinājusies arī citos biedrības darbības periodos: piemēram, 1779. gadā tieši publikas mainīgās gaumes dēļ nācies pārtraukt pirmo tās organizēto orķestra koncertu sēriju (ff., *Rigasche Zeitung* 25.03.(06.04.)1859: 1).

8 Negatīva attieksme ne tikai pret Džuzepi Verdi (*Giuseppe Verdi*, 1813–1901), bet pret itāļu un franču operu kopumā šajā periodā piemita lielai daļai vācu mūzikas kritiķu. Muzikoloģe Lora Tanbridža (*Laura Tunbridge*) kā vienu no tālaika raksturīgām tendencēm min “diskusijas par to, cik svarīgi ir kultivēt nacionālo stilu vai skolu, atbalstīt dzimtās zemes atskaņotājmāksliniekus, šīs rūpes sevišķi aktualizējušās līdz ar vāgnerisma uzplaukumu gadsimta otrajā pusē” (Tunbridge 2019: 173). Citviet Tanbridža norāda, ka mūzikas publicistikai raksturīgais nacionālās vienotības izcēlums (piem., pati jaunvācu skolas jēdziena rašanās) zīmīgi sasaucās ar politisko situāciju – Oto fon Bismarka (*Otto von Bismarck*, 1815–1898) politiskajiem manevriem, ko vainagoja viņa iecelšana Prūsijas Ministru prezidenta amatā (1862) un Vācu impērijas izveidošana 1871. gadā (Tunbridge 2019: 182).

9 “Als einen schlagenden Beweis dafür, in wie geringem Rapport das Opernwesen mit den sonstigen tonkünstlerischen Aeußerungen einer Stadt steht, führe ich nur den Umstand an, daß z. B. seit der Zeit, in welcher die dem Geschmack so verderblichen Opern eines Verdi einen so wichtigen Platz im Theaterrepertoire einnehmen und die französische große Oper vermeintlich so verführerisch und ablenkend auf den reinen Musiksinn wirkt, – das Interesse für die gediegenere außersatheatralische Musik eher zu- als abgenommen hat. Gerade in der Zeit, als die Herrschaft der modernen großen Oper begann, nahm auch die “musikalische Gesellschaft” ihren schönsten Aufschwung, und als jene Herrschaft in vollster Blüthe stand, ist unser “Bach-Verein” entstanden [..].”

10 Vairākos avotos minēts, ka biedrība dibināta 1864. gadā (piem., Scheunchen 2002: 33); savukārt no preses liecībām izriet, ka aktīvas koncertdarbības sākums datējams tieši ar 1865. gadu. 1889. gadā laikraksts *Zeitung für Stadt und Land* vēsta par biedrības 25. jubilejas koncertu, kas izskanēs tieši tās dibināšanas dienā, 1890. gada 21. februārī ([Anonym], *Zeitung für Stadt und Land* 07.(19.)09.1889).

visjaunākajai mūzikai. Piemēram, 1872. gadā šī institūcija bija iniciatore Johanna Brāmsa (*Johannes Brahms*, 1833–1897) *Vācu rekviēma* (*Ein deutsches Requiem*) Rīgas pirmatskaņojumam; tā recepcija tiks plašāk aplūkota raksta turpinājumā. Detalizētu priekšstatu par Baha biedrības koncertrepertuāru sniedz Latvijas Nacionālās bibliotēkas Reto grāmatu un rokrakstu krājumā glabātie nošu materiāli, kurus savā rakstā *Par dažām mūzikas biedrībām Latvijā 19. gadsimtā* aplūkojusi Lolita Fūrmane (1997b: 137–139).

Savukārt kameramūzikas dzīvē īpašu ieguldījumu deva **Rīgas stīgu kvarteta biedrība** (*der Rigasche Quartett-Verein*). Tā darbojās Eduarda Vellera (*Eduard Weller*, 1820–1871), ilggadēja (1845–1871) Rīgas pilsētas teātra koncertmeistara vadībā; viņš bija arī šī kvarteta pirmais vijolnieks¹¹. Ansamblis ik sezonā rīkoja vairākus koncertus vismaz kopš 1849. gada, lai gan ir ziņas arī par tā darbību iepriekš – Frīdrihs Pilcers, atsaucoties uz Vilhelmu fon Lencu (*Wilhelm von Lenz*, 1808 vai 1809–1883) kā kvarteta dibināšanas laiku min 1846. gadu (Pilzer, *Rigascher Almanach für 1872*: 21), savukārt kāds *Rigasche Zeitung* sludinājums vēsta par līdzdalību 1847. gada 10. decembra koncertā Melngalvju namā ([Anonym], *Rigasche Zeitung* 09.12.1847).

Lolita Fūrmane, pētot 19. gs. instrumentālās kameramūzikas norises, jau atzīmējusi šī ansambļa nozīmību: “[...] visstabilāko posmu 19. gs. vietējā kameransambļa spēles novadā iezīmē 50.–60. gadi, kad darbojās Rīgas stīgu kvartets” (Fūrmane 1997a: 148, retinājums oriģinālā). Biedrības rīkotajos koncertos bieži iesaistījās arī citi mākslinieki, un tādējādi skanēja ne tikai kvarteti, bet visdažādāko žanru kameropusi. To vidū bija gan Vīnes klasiķu, gan romantiķu darbi, kas bieži vien Rīgā tika spēlēti pirmoreiz – piemēram, raksta gaitā tiks aplūkotas atsauksmes par vairāku Roberta Šūmaņa (*Robert Schumann*, 1810–1856) opusu pirmatskaņojumiem.

Pēc Vellera nāves 1871. gadā pirmā vijolnieka partiju ansamblī pārņēma viņa pēcteči pilsētas teātra koncertmeistara amatā – 1872./1873. gada sezonā Karls Vinsents Noseks (*Carl Vincent Nossek*, ?–1900) un turpmāk (līdz 1881?) Ksavers fon Makomaskis (*Xaver von Makomaski*, 1840–?). Makomaska vadībā ansamblis 1875. gada 1. oktobrī atzīmēja savas darbības 25 gadu jubileju¹² ar programmu, kas ietvēra Šūmaņa Klavieru kvarteta *Es dur* op. 47 un Nikolaja fon Vilma (*Nicolai von Wilm*, 1834–1911) stīgu kvarteta¹³ Rīgas pirmatskaņojumus, kā arī iepriekšējā sezonā spēlētā Joahima Rafa (*Joachim Raff*, 1822–1882) Pirmā stīgu kvarteta *d moll* atkārtotu izpildījumu ([Anonym], *Rigasche Zeitung* 25.09.(07.10.)1875; arī P[ilzer], *Rigasche Zeitung* 03.(15.)10.1875).

11 Otro vijoli spēlēja Vilhelms Šēnfelds (*Wilhelm Schönfeld*, 1826–1904) un pašos ansambļa darbības pirmsākumos (skat., piemēram, [Anonym], *Rigasche Zeitung* 09.12.1847) – arī Georgs Frīdrihs Krēdners (*Georg Friedrich Kredner*, ap 1815–1879), altu – Karls Hermanis (*Carl Herrmann*, 1817–1895), savukārt čellu – Karls Markss-Markuss (*Carl Marx-Markus*, 1820–1901) un vēlāk (kopš 1856) Augusts Grosers (*August Grosser*).

12 Šajā gadījumā koncerta rīkotāji kā ansambļa dibināšanas laiku acimredzot pieņēmuši 1850. gadu.

13 Domāts 1875. gadā Leipciģā, apgādā *Breitkopf & Härtel*, izdots Stīgu kvartets op. 4 – veltījums vācu cīlmes carienei un Aleksandra II pirmajai dzīvesbiedrei Marijai Aleksandrovnai (*Marija Aleksandrovna*, pirms laulībām Hesenes-Darmštates princese Marija – *Marie von Hessen-Darmstadt*, 1824–1880).

50. gados nozīmīgu ieguldījumu kameramūzikas dzīvē deva 1847. gadā dibinātā **Diletantu**¹⁴ apvienība (*der Dilettanten-Verein*), ko vadīja vijolnieks, kapelmeistars un komponists, arī Riharda Vāgnera jaunības draugs Francis Lēbmanis (*Franz Löbmann*, 1809–1878; skat. Scheunchen 2002: 151). Apvienības vietu koncertdzīvē plašāk raksturojis *Rigasche Zeitung* ilggadējais līdzstrādnieks Karls Alts (*Carl Alt*, 1806 vai 1807–1858). 1852. gada 12. novembrī viņš raksta, ka biedrība pirms pāris ziemām izstrādājusi vērīenīgu koncertdarbības plānu, ko tā tagad īsteno. Nosaukums neesot gluži precīzs, jo līdztekus diletantiem biedrības koncertos iesaistoties daudzi profesionāli mūziķi – īpaši stīgu un pūšaminstrumentu partiju atskaņotāji. Diletantu apvienības biedri regulāri tiekoties, lai iestudētu gan vokālo kameramūziku, gan ne pārāk sarežģītus instrumentāldarbus, kuru partijas viņi sadalot savā starpā, brīvi vienojoties, un tad veltot vairākas nedēļas mēģinājumiem. Alts rezumē:

“Šeit mēs esam dzirdējuši veselu virkni visvērtīgāko skaņdarbu, kas citādi mums nebūtu pieejami: jaunus vijoļkvartetus (stīgu kvartetus – B. J.), kvintetus, sekstetus, septetus un oktetus visa veida instrumentu kombinācijās, skaistāko un interesantāko no seniem un jauniem laikiem.”¹⁵ (*A[lt]*, *Rigasche Zeitung* 12.11.1852)

Vienā no koncertiem izskanējis, piemēram, šī raksta turpinājumā minētais Šūmaņa Klavieru kvartets.

Klausītāju redzesloku, protams, ietekmēja ne vien koncertu rīkotāji, bet arī to atspoguļotāji. Mūzikas kritikas pirmsākumus Rīgā 19. gs. pirmajā pusē ir plašāk pētījusi Vita Lindenberga (1942–2006). Viņa piemin arī divus laikrakstus, kas savu darbību turpina manis aplūkotajā laikposmā – *Rigaische Stadtblätter* (no 1852 *Rigasche Stadtblätter*) un *Rigasche Zeitung* (Lindenberga 1997a: 91). Jo īpaši nozīmīgs ir 1778. gadā dibinātās *Rigasche Zeitung*¹⁶ ieguldījums koncertdzīves dokumentēšanā. Vācbaltiešu preses pētnieks Rolands Zēbergs-Elferfeldts (1909–1993) atzīst, ka kopš 1843. gada šis laikraksts funkcionējis kā Visbaltijas dienas avīze (*Allgemeinbaltische Tageszeitung*; Seeberg-Elverfeldt 1977: 659), un, kā rāda vēlāk prominentā dzejnieka, pianista, mūzikas kritiķa un komponista Hansa Šmita (*Hans Schmidt*, 1854–1923) bērnības atmiņas, tas tiešām bijis populārs arī ārpus Rīgas, piemēram, Igaunijā¹⁷. 19. gs. trešajā

14 Termins *diletanti* šajā gadījumā lietots bez jebkādas negatīvas konotācijas. To var uztvert kā sinonīmu apzīmējumam *amatieris* vai *mūzikas mīlotājs* (pretstatā profesionālam mūziķim). Diletantu apvienību aktīvā līdzdalība 19. gadsimta koncertdzīvē atspoguļo mājas muzicēšanas lielo lomu tālaika kultūrvidē – daudzi turīgu ģimeņu pārstāvji bija apguvuši instrumentspēles vai dziedāšanas pamatiemaņas un, nepretendējot uz profesionālu statusu, tomēr ik pa laikam demonstrēja savu vaļasprieku arī plašākai publikai, jo īpaši kameramūzikas jomā.

15 “Da haben wir nun eine Zahl der werthvollsten Sachen gehört, die uns auf andere Weise nicht erreichbar gewesen wären: neue Violinquartette, Quintette, Sextette, Septette und Octette für alle Arten von Instrumenten-Combination, das Schönste und Interessanteste aus alter und neuer Zeit.”

16 Avīzes sākotnējais nosaukums bija *Rigische politische Zeitung*. Turpmākajos gados sekoja dažādas tā variācijas, bet variants *Rigasche Zeitung* nostabilizējās tikai 1801. gadā (no Nr. 16; iepriekš tas īslaicīgi izmantots arī 1797, Nr. 36 – 1798, Nr. 44).

17 Hanss Šmits, kas dzimis un bērnību pavadījis Vīlandē (*Viljandi*), Igaunijā, 1880. gadā uzsāka sadarbību ar *Rigasche Zeitung* kā ārzemju korespondents; tikai vēlāk, 1885. gadā, viņš kļuva par šīs avīzes pastāvīgo mūzikas kritiķi. Vienā no saviem pirmajiem rakstiem Šmits ļaujās nostalģiskām bērnības atmiņām, kas saistītas ar laikrakstu: “Bet kura gan avīze varētu būt man uzticamāka, pazīstamāka, ja ne tieši “*Rigasche Zeitung*”?

ceturksnī *Rigasche Zeitung* darbība saistīta ar divu ievērojamu mūzikas kritiķu vārdiem. Kopš 1846. gada šajā laikrakstā darbojās Karls Alts, kas vienlaikus bija avīzes redaktors. Paralēli Altam un arī kādu laiku pēc viņa nāves *Rigasche Zeitung* slejās par mūziku epizodiski rakstīja vairāki citi autori, savukārt 1867. gadā laikrakstam atkal piepulcējās ilglaicīgs un regulārs recenzents, arī avīzes līdzredaktors ar savulaik Altam līdzīgu autoritāti – Frīdrihs Pilcers¹⁸. Iepriekš (1863–1866) viņš bija darbojies kā Rīgas pilsētas teātra dramaturgs un sekretārs. Tā ir viena no daudzajām liecībām ciešajai saiknei starp Rīgas vācbaltiešu nozīmīgākajām kultūras institūcijām.

Raksta turpinājumā ietvertas tikai dažas atsaucēs uz nedēļrakstu *Rigasche Stadtblätter*, jo 19. gs. trešajā ceturksnī šis izdevums nav sniedzis regulārus koncertdzīves apskatus. Toties aplūkojamā perioda beigu posmā, 1867. gadā, sevi pieteica jauns laikraksts, kas vēlāk kļuvis par nopietnu *Rigasche Zeitung* konkurentu – *Zeitung für Stadt und Land* (kopš 1894. gada 1. oktobra – *Rigasche Rundschau*). Pastāvīgs un enerģisks šī laikraksta mūzikas kritiķis kopš 1871. gada bija vēlāk pazīstamais vācbaltiešu mūzikas vēsturnieks Morics Rūdolfs¹⁹ (*Moritz Rudolph*, 1843–1892).

Atbilstoši tālaika praksei, Alts, Pilcers, Rūdolfs un arī vairāki citi, mūsdienās diemžēl vairs neatšifrējami autori, savas recenzijas nemēdza parakstīt ar pilniem vārdiem un parasti lietoja tikai iniciāļus – acīmredzot rēķinoties, ka mūzikas aprindām piederošie viņus tāpat atpazīs.

1864. gadā dibinātais nedēļraksts *Rigasches Kirchenblatt*, kā jau vēstī nosaukums, bija velēts baznīcu dzīvei. Tas neatvēlēja vietu regulārai mūzikas kritikai, tomēr ik pa brīdim šajā izdevumā parādījās apcerējumi par garīgo mūziku, kas ietekmēja arī tālaika rīdzinieku muzikālo redzesloku un gaumi. Tāpēc rakstā sastopamas atsevišķas atsaucēs uz *Rigasches Kirchenblatt* publikācijām.

2. “Nākotnes mūzika” un “modernā mūzika”

Viens no atslēgvārdiem, kas Rīgas preses leksikā ienāca 19. gs. 50. gados, ir “nākotnes mūzika” – *die Zukunftsmusik*. Visagrīnākais tās pieminējums *Rigasche Zeitung* slejās sastopams 1853. gadā²⁰. Iespējams, ka jaunā jēdziena lietojumu iedvesmojusi

Tā, kurai bija sava dobīte jau visagrīnākās bērniības dārzā, tā, kuras lapu saiņa pumpurs divreiz nedēļā pārtapa liellapu ziedā un tad dienām ilgi piepildīja mierīgās beznotikumu dzīves nekustīgo gaisu ar savu ziņu smaržu!” – “*Welches Blatt aber könnte mir vertrauter, welches bekannter sein, als eben die “Rigasche Zeitung”?* Sie, die schon im Garten der frühesten Kindheit ihr Beet hatte, die allwöchentlich zweimal die Knospe ihres Kreuzbandes zur großblättrigen Blume erschloß und dann auf Tage hinaus die unbewegte Luft des kleinen ereignislosen Lebens mit dem Dufte ihrer Nachrichten erfüllte!” (Schmidt, *Rigasche Zeitung* 28.10.(09.11.)1880)

18 *Rigasche Zeitung* slejās Pilcers rakstīja līdz 1889. gadam, kad avīzei nācās pārtraukt darbību. Iemesls bija redaktora politiskās nesaskaņas ar valdošā kursa – rusifikācijas – atbalsītājiem (laikraksta izdošana atsākās 1907. gadā; sīkāk skat. Seeberg-Elverfeldt 1977: 661). No 1889. līdz 1909. gadam Pilcers bija *Zeitung für Stadt und Land* / *Rigasche Rundschau* darbinieks – teātra un operas apskatnieks, kā arī (līdz 1907) ārzemju ziņu redaktors.

19 Vēlāk, kopš 1876. gada augusta, Rūdolfs turpināja kritiķa gaitas laikrakstā *Rigaer Tageblatt* (līdz 1882 nosaukums *Neue Zeitung für Stadt und Land*).

20 To apliecina portālā *periodika.lv* veiktā meklēšana. Ne vienmēr šādi iegūtie rezultāti ļauj pilnīgi precīzi fiksēt noteiktu presē sastopamu vārdu lietojumu tai vai citā laikposmā, taču galvenās tendences tie neapšaubāmi atspoguļo.

šajā pašā gadā publicētā autoritatīvā mūziķa un pedagoga Frīdriha Vīka (*Friedrich Wieck*, 1785–1873) grāmata *Clavier und Gesang* (“Klavieres un dziedāšana”, 1853). Muzikologs Andreass Urss Zommers (*Andreas Urs Sommer*) norāda, ka Vīks jēdzienu *Zukunftsmusik* lietojis jau kā aprītē esošu terminu (Sommer 2013: 741). Savukārt cits šī laikmeta pētnieks, Vāgnera biogrāfs Martins Gregors-Dellīns (1926–1988), atzīst, ka vārdkopa *Musik der Zukunft* sastopama jau vismaz kopš 1847. gada; tā attiecināta arī, piemēram, uz Frīderika Šopēna (*Fryderyk Chopin*, 1810–1849), Hektora Berlioza (*Hector Berlioz*, 1803–1869) un Ferenca Lista mūziku (Gregor-Dellin 1980: 876). Riharda Vāgnera asociēšanu ar “nākotnes mūziku” neapšaubāmi iespaidoja arī viņa 1850. gadā publicētais apcerējums *Das Kunstwerk der Zukunft* (“Nākotnes mākslas darbs”, Wagner 1850). Gan Vāgnera, gan viņa domubiedru pastiprinātā interese par nākotnes mākslu šajā periodā saderas ar sabiedrībā valdošo gaisotni – kā jau zināms, 1848. gads visā Eiropā bija iezīmīgs ar revolūciju virkni (t. s. tautu pavasari), kas rosināja turpmākajās desmitgadēs arī mākslā izteikties brīvi un radikāli. Šo politiskās un mūzikas dzīves saikni atzīmē daudzi pētnieki, kas rakstījuši par 19. gs. otrās puses koncertdzīves norisēm, viņu vidū Makss Padisons (Paddison 2002: 325–329), Džons Viljamsons (Williamson 2002: 287) un Viljams Vēbers (Weber 2008: 235–238)²¹.

Atgriežoties pie Vīka, jāatzīst, ka šis 68 gadus vecais mūziķis nepavisam nebija revolūciju piekritējs. Viņa sniegtajā jēdziena *Zukunftsmusik* interpretācijā jaušama nožēla par jaunās mūzikas attīstības ceļiem:

“Mēs varam dzīvot vairs tikai atmiņās, un mūsu vienīgais mierinājums ir tas, ka mūsu jaunie progresīvie komponisti un mūzikas filozofi ir tik labi, ka piedod vecajiem šo vājību [t. i., gribēt dzirdēt “skaisto”] – šo sen pārvarēto skatpunktu – un spriež par to ar iecietību [..], jo viņi interesējas tikai par kaut ko ‘lielu’ un turas pie tagadējās nākotnes mūzikas²² jauneklīgi svaigā skatpunkta.”²³ (Wieck 1853: 80; citēts no Sommer 2013: 741)

Turpmākajā laikposmā “nākotnes mūzika” kļuva par savveida modes vārdu radikālāko jauno meklējumu apzīmējumam. Muzikologi Marija Kallionpē (*Maria Kallionpää*) un Hanspēters Gaselzēders (*Hans-Peter Gasselseder*) šādi rezumē termina attīstību pēc tā ienākšanas aprītē:

21 Vēbers kā zīmīgs piemērus min dažādu šī laika politiskajā dzīvē aktuālu jēdzienu ienākšanu mūzikas kritikas leksikā. Piemēram, *Neue Wiener Musik-Zeitung* 1. numurā (1852) savulaik autoritatīvais komponists, diriģents un pedagogs, barons Eduards fon Lannojs (*Eduard von Lannoy*, 1787–1853) konstatē, ka “nekārtība un haoss” ir pārņēmis kā politiku, tā mūzikas dzīvi un tikai atgriešanās pie “likuma” un “muzikālas disciplīnas” spēs kaut ko mainīt uz labu (Weber 2008: 238). Raksturīga ir izteikta “partiju” veidošanās dažādu mūzikas virzienu piekritēju vidū. Šeit Vēbers atsaucas uz Vīnes komponistu un žurnālistu Zelmāru Baģi (*Selmar Bagge*, 1823–1896), kas 1860. gadā identificējis trīs “politiskās frakcijas”: “reakcionārus”, kas nosoda visu jauno, “progresīvos”, kas dogmatiski atbalsta Vāgnera nākotnes mūziku, un “liberālus”, kas iestājas par jauno mūziku, bet uz klasisko modeļu pamata (Weber 2008: 237–238). Visbeidzot, mūzikas kritikas leksikā parādās arī pats revolūcijas jēdziens: to atspoguļo, piemēram, kāda Vīnes kritiķa 1862. gada recenzijā sastopamā frāze – pianists, interpretējot klasiku, radījis “revolūciju mūzikas gaumē” (Weber 2008: 235).

22 Šajā un turpmākajos citātos, pieminot “nākotnes mūziku”, izcēlums mans. – B. J.

23 “Wir können nur noch in der Erinnerung leben, und unser einziger Trost ist, dass unsre jungen Fortschritts-componisten und Musikphilosophen so gütig sind, dem Alter diese Schwäche [sc. das ‘Schöne’ hören zu wollen] – diesen von ihnen längst überwundenen Standpunkt – nachzusehen und mit Schonung zu beurtheilen. [...] weil sie nur ‘Grosses’ in sich bewegen und auf dem jugendlich frischen Standpunkt der gegenwärtigen Zukunftsmusik stehen.”

“Sākotnēji noteiktas aprindas lietoja šo vārdu ar negatīvu konotāciju [...], tomēr Vāgnera sekotāji drīz aizguva šo terminoloģiju, sākot paši sevi apzīmēt kā “*Zukunftsmusiker*” ar nolūku mainīt priekšstatus par sava laika mūziku, kā arī ceļiem, kas tai ejami.” (Kallionpää, Gasselseder 2020: 113)

19. gs. 60. gadu sākumā ir publicēts arī paša Vāgnera darbs *Zukunftsmusik* (franču tulkojumā 1860, vācu oriģinālversijā – 1861). Tajā viņš, līdzīgi kā iepriekšējos rakstos, apliecina uzticību mūzikas un teksta sintēzei, taču jauna nianse ir augstu novērtētās simfoniskās mūzikas iespējas, īpaši izceļot Ludvigu van Bēthovenu (*Ludwig van Beethoven*, 1770–1827; skat. par to, piemēram, Millington et al. 2001). Interesanti gan atzīmēt, ka vienā no vēlākajiem rakstiem Vāgners pauž negatīvu attieksmi pret šo terminu. 1869. gadā viņš nosoda vācu pedagogu, mūzikas kritiķi un izdevēju Ludvigu Bišofu (*Ludwig Bischoff*, 1794–1867), rakstot, ka pēdējais “pārvērtā manu ideju par “nākotnes mākslas darbu” smieklīgajā tendencē uz “nākotnes mūziku”, proti, tādu, kas, ja arī tagad izklausās slikti, ar laiku varētu šķist laba”²⁴ (Wagner 1869: 36).

Kā redzam, jēdziena *Zukunftsmusik* izpratnes bija dažādas, un tās nav iekļaujamas precīzā, viennozīmīgā definīcijā. Tomēr var akceptēt Kallionpē un Gaselzēdera skaidrojumu, kas labi raksturo vismaz daļu no šī termina izpratnes šķautnēm – tā pozitīvo konotāciju:

“[Tas] neatspoguļo vienkārši mūziku, kādu komponisti varbūt varētu rakstīt nākotnē, bet iedziļinās filozofiskā konceptā, kas paredz visas cilvēces pilnīgu atjaunotni un uzlabošanu.” (Kallionpää, Gasselseder 2020: 113)

Ko ar “nākotnes mūziku” saprata Rīgā? Meklējot atbildi, nākas konstatēt, ka uzreiz pēc termina rašanās viens no raksturīgiem tā lietojuma kontekstiem ir salīdzinājumi ar senākas pagātnes mūziku. Parasti tieši pagātne ir minēta kā ideāls, savukārt *Zukunftsmusik* vērtējumos gradācijas ir dažādas: no piesardzīgas un drīzāk negatīvas attieksmes līdz neitrālai, tomēr akcentējot nevis “nākotnes mūzikas” jauninājumus, bet to, kas pārmantots no pagātnes. Viens no pirmajiem piemēriem rodams Karla Alta rakstā par Rīgas stīgu kvarteta sesto koncertu 1853. gada 4. oktobrī. Programmā nav bijusi laikmetīgā mūzika: skanējuši Jozefa Haidna (*Joseph Haydn*, 1732–1809), Ludviga van Bēthovena un Franča Šūberta (*Franz Schubert*, 1797–1828) kvarteti. Kā atzīmē autors, divi pirmie²⁵ Rīgā esot jau pazīstami. Savukārt, rakstot par Šūberta pēdējo (15.) kvartetu *G dur*, Alts pauž nostalgiju par skaisto pagātnes mūziku:

“Šis jau vairāk nekā pirms 25 gadiem tapušais darbs, ko pasaule tikai nesen iepazinusi, atklāj mums burvju dārzu. Tā nav nekāda uzmācīga nākotnes mūzika, tās ir senās puķes, bet ar daudz izsmalcinātāku smaržu, nevis

24 “[...] verdrehte meine Idee eines ‘Kunstwerkes der Zukunft’ in die lächerliche Tendenz einer ‘Zukunftsmusik’, nämlich etwa einer solchen, welche, wenn sie jetzt auch schlecht klänge, mit der Zeit sich doch gut ausnehmen würde.” Vāgners šajā gadījumā nav precīzs – kā atzīmē viņa biogrāfs Martins Gregors-Dellins, jēdzienu *Zukunftsmusik* Bišofs pirmoreiz lietojis 1859. gadā, turklāt nevis Vāgnera pieminētajā *Kölnische Zeitung*, bet gan laikraksta *Niederrheinische Musikzeitung* 1. numurā (Gregor-Dellin 1980: 876). Šajā laikā termins jau bija plašā aprītē visā vācu kultūrtelpā, arī Rīgā.

25 Programmā bijis Haidna kvartets *B dur* (nav zināms, kurš) un Bēthovena kvartets *D dur* (Trešais stīgu kvartets op. 18 Nr. 3).

gadījuma pēc viena otram blakus saaugušas [..].”²⁶ (A[It], *Rigasche Zeitung* 07.10.1853)

Līdzīgi kā daudzi Alta raksti, arī šī recenzija rāda, ka ietekmīgajam kritiķim vistuvākā bijusi 19. gs. pirmās puses mūzika. Viens no viņa augstākajiem ideāliem bija Bēthovens, un zīmīgi, ka cits termina *Zukunftsmusik* pieminējums saistīts ar tās pretstatījumu Bēthovena, kā arī viņa jaunāko un vecāko laikabiedru mūzikai: 1856. gadā Alts iepazīstina lasītāju ar vācbaltiešu cilmes mūzikas vēsturnieka un valstsvīra Vilhelma fon Lenca darbu *Beethoven, eine Kunststudie* (“Bēthovens, [viņa] mākslas pētījums”) – vienu no agrīnākajiem šī komponista biogrāfijai veltītajiem darbiem. Komentējot 253 lappušu biezo pirmo sējumu²⁷, Alts izceļ Vīnes īpašo gaisotni:

“Vīnes maigajā un liegajā, tomēr ne iemidzinošajā gaisā, tās gaiši zeltainajā, taču ne svelmainajā saulē ir rodams tas īstais viduspunkts, kur vācu domas un dienvidnieciskas jūtas visciešāk var saistīt noturīgām laulības saitēm. Ja šos četrus varoņus (Alta rakstā iepriekšminētos Haidnu, Mocartu²⁸, Bēthovenu un Šūbertu – B. J.) mēs pārceļtu uz Berlīni vai Leipciģi, tad varbūt mūsu nākotnes mūzika, kas nekad nekļūs par pagātņi, būtu radusies jau piecdesmit gadus agrāk. Pateiksimies Dievam, ka ir tā, kā ir, un godāsim Vīni kā drošu mūri pret nedrošām straumēm.”²⁹ (Alt, *Rigasche Zeitung* 30.06.1856: 7)

Vīnes klasikas – šoreiz Mocarta mūzikas – un *Zukunftsmusik* salīdzinājums (par labu pirmajai) laikrakstā *Rigasche Zeitung* sastopams arī septiņus gadus vēlāk. 1863. gada 16. martā, apcerot pianistes, Ferencu Listu audzēknes Ingeborgas Bronzartas fon Šellendorfas (*Ingeborg Bronsart von Schellendorf*, 1840–1913) viesošanās Rīgā, kritiķis (paraksts “Hr.”) atzinīgi novērtē viņas spēli: “Viss, ko viņa izpilda, skan tik savdabīgi, skaidri un dzidri, ka, pat ja nenes augstāko saviļņojumu, tomēr viscaur sasilda.”³⁰ (Hr., *Rigasche Zeitung* 16.(28.)03.1863) Taču programmā bagātīgi pārstāvētā Lista mūzika raisa recenzenta nožēlu: “[..] pienāks laiks, kad nākotnes mūzika un jaunvācu skola, kas ir tikai dogmatiski principi (burtiski “principu jādelēšana” – B. J.), izbeigsies, un Mocarts tomēr būs Mocarts!”³¹ (Hr., *Rigasche Zeitung* 16.(28.)03.1863)

Vienu vienīgu reizi, jau aplūkotā perioda beigu posmā, proti, 1875. gadā, *Zukunftsmusik* raksturota paralēlēs ar vēl tālākā pagātnē radītu mūziku – Johana

26 “Ueber 25 Jahre alt, erst kürzlich der Welt bekannt geworden, erschließt sich in ihm uns ein Zaubergarten. Es ist keine gewaltsame Zukunftsmusik, es sind die alten Blumen, aber mit erhöhtem feinem Duft, nicht zufällig neben einander stehend [..].”

27 Pirmais un otrais sējums ir datēti ar 1855. gadu, trešais – ar 1860. gadu.

28 Wolfgangs Amadejs Mocarts (*Wolfgang Amadeus Mozart*, 1756–1791).

29 “Im milden und weichen, doch nicht erschlaffenden Athem der Luft, in der hellen goldenen, aber nicht sengenden Sonne Wiens muß die rechte Mitte zu finden seyn, wo sich der deutsche Gedanke mit dem südlichern Gefühl zu dauernder Ehe am besten verbinden kann. Setzen wir diese vier Heroen nach Berlin oder Leipzig, so hätten wir vielleicht unsere Zukunftsmusik, die nie zur Vergangenheit werden wird, funfzig Jahre früher gehabt. Danken wir Gott, daß dem so ist, und verehren wir Wien als den sichern Wall gegen unsichere Fluthen, von wannen sie auch kommen.”

30 “Alles, was sie zu Gehör bringt, so eigenartig, klar und durchsichtig wiedergiebt, daß man zwar nicht im höchsten Grade aufgeregt, doch durch und durch erwärmt wird von ihrem Spiel.”

31 “[..] es kommt eine Zeit, wo es mit der Zukunftsmusik und neudeutschen Schule, die nur eine bloße Prinzipienreiterei, zu Ende geht und Mozart doch Mozart sein wird!”

Sebastiāna Baha darbiem. Autors ir Berlīnes mācītājs Emīls Frommels (*Emil Frommel*, 1828–1896), kas piedāvā nedēļraksta *Rigasches Kirchenblatt* lasītājiem, iespējams, pirmajā brīdī negaidītas paralēles:

“Un vēl kāda iezīme, ko tik nedaudzi ir saskatījuši stingrajā kantorā: viņa mūzikas romantiskums vērš to īsti vācisku. [...] Cīnītājgars un noslēpumainība viņa mūzikā ir tas, kas raisa līdzību pat ar nākotnes mūziku. Gudri un [reizē] sirsnīgi viņš seko vārdam, viņa mūzika ļauj iegremdēties noslēpumam [valstībā]; kas tajā reiz ieiet, nokļūst zināmā burvju varā. Atgādināšu kaut vai tikai ārijas “*Am Abend, da es kühle ward*”³² [Mateja pasijā] un “*Es ist vollbracht*” Jāņa pasijā. Arī abu pasiju beigu korus [...].”³³ ([Frommel], *Rigasches Kirchenblatt* 25.07.1875: 234)

Šis citāts piesaista ievērību divējādi. Pirmkārt, tas ir viens no nedaudzajiem piemēriem, kas ietver ne vien jēdziena “nākotnes mūzika” lietojumu, bet arī vismaz netiešu tā raksturojumu (jāatzīst, ka šai ziņā Rīgas mūzikas kritiķi visumā bijuši skopi): tiek akcentēta ciešā sekošana vārdam, t. i., tekstam (*geht er dem Worte nach*), un tā patiesi ir iezīme, kurā var saskatīt arku starp Baha laika mūzikas retoriku un romantiķu – piemēram, Lista – programmatisko domāšanu. Otrkārt, atšķirībā no iepriekšējiem salīdzinājumiem ar pagātnes mūziku, šoreiz *Zukunftsmusik* netiek jēlkā noniecināta: ir akcentēta tās pēctecība Baham, lai arī tikai atsevišķos aspektos. Savā ziņā tā ir liecība par daudz tolerantāku attieksmi pret pašu “nākotnes mūzikas” fenomenu nekā iepriekš citētajos 50.–60. gadu rakstos. Augsni tai droši vien gatavojuši ne tikai Vāgnera un viņa domubiedru mūzikas panākumi Vācijā, bet arī norises pašā Rīgas mūzikas dzīvē. Līdztekus koncertiem te īpaši izceļams *Rigasche Zeitung* jaunā, enerģiskā līdzredaktora un mūzikas kritiķa Frīdriha Pilcera veikums: savu darbību laikrakstā viņš uzsācis 30 gadu vecumā (kā jau minēts, 1867) un, lai gan nebūt nav bijis *Zukunftsmusik* bezierunu apjūsmotājs, tomēr paudis dedzīgu interesi par to. 1871. gadā *Rigasche Zeitung* publicē paziņojumu par sešu lekciju ciklu, ko Pilcers sešas piektdienas pēc kārtas lasījis Melngalvju namā, raksturojot “pamatfāzes pēcklasicisma mūzikas attīstībā līdz mūsdienām”³⁴; pēdējā no šīm lekcijām paredzējusi ieskatu “nākotnes mūzikā”³⁵ ([Anonym], *Rigasche Zeitung* 29.10.(10.11.)1871).

Tieši 19. gs. 60./70. gadu mijā Rīgas preses leksikā parādās arī vārdkopa *modernā mūzika*. Tās ieviešanā galvenie nopelni ir jau pieminētajam Pilceram – 1871. gada lekciju ciklā viņš šo apzīmējumu izmantojis, atsaucoties uz muzikologa Augusta Reismaņa (*August Reissmann*, arī *Reißmann*, 1825–1903) darbu *Allgemeine Geschichte der Musik* (“Vispārējā mūzikas vēsture”, 1864), kurā tas lietots negatīvā nozīmē: autoraprāt,

32 Nosaukums citēts neprecīzi: *ward* vietā jābūt *war*.

33 “Und dazu noch eines, was so wenige hinter dem strengen Cantor suchen: die Romantik seiner Musik macht sie zu einer echt deutschen [...]. Das Ringende, Räthselvolle seiner Musik ist's, was sogar die Zukunftsmusik zu ihm zieht. Sinnig und innig geht er dem Worte nach, in seine Musik läßt sich hineingeheimnissen; wer einmal hineinkommt, ist in einem gewissen Zauberbann. Ich erinnere nur an die Arie: “Am Abend, da es kühle ward”, an jene: “Es ist vollbracht” der Johannespassion. An die beiden Schlußchöre der beiden Passionen [...].”

34 “[...] die Hauptphasen der Entwicklung der nachclassischen Musik bis auf unsere Zeit.”

35 “Vācu romantiskā opera un nākotnes mūzika (K. M. fon Vēbers, Māršners, Rihards Vāgners).” – *Die deutsche romantische Oper und die Zukunftsmusik* (K. M. v. Weber, Marschner, Richard Wagner).

atteikšanās no klasiskā laikmeta loģiskās formu sistēmas ir novedusi pie modernās mūzikas jeb, citiem vārdiem, pilnīga sabrukuma (*einem völligen Verfall*). Pilcers gan uzsver, ka šādam skatījumam viņš nepiekrīt, taču kritiski raugās arī uz otru galējību – Vāgnera piekritēju, piemēram, Franča Brendela (*Franz Brendel*, 1811–1868), sludināto “jauna klasiskā laikmeta” (*einer neuen klassischen Musikepoche*) iestāju ([Pilzer], *Rigasche Zeitung* 10.(22).11.1871). Turpmāk apzīmējums *moderns* saistībā ar mūziku Pilcera publikācijās parādās bieži, ne vien rakstot par Vāgneru un viņa sekotājiem, bet arī izvērtējot gluži citā estētikā veidotos Roberta Šūmaņa un Johanna Brāmsa darbus (sīkāk skat. 107., 108. un 111. lpp.). Lielākoties šis vārds attiecināts uz komponistiem, kuru daiļradē kritiķis saskata jaunas vai radikālākas izteiksmes meklējumus. Te iezīmējas sasaukšanās ar tendenci, ko muzikologs Leons Botsteins (*Leon Botstein*) atzīmē kā būtisku Eiropas kultūrai 19. gs. otrajā pusē:

“No gadsimta vidus [..], sekojot Bodlēra³⁶ paustajai Vāgnera aizstāvībai 1861. gadā un vārda *moderns* lietojumam 1863. gadā (*Modernās dzīves gleznotājs*³⁷), šis jēdziens ieguva pozitīvu nozīmi kā apzīmējums revolucionāram avangardam – vēsturisku modeļu noraidītājam [..].” (Botstein 2001)

Šāda jēdziena *moderns* izpratne, kas sastopama arī 19. gs. 70. gadu Rīgas mūzikas kritikā, pamazām jau veidoja tiltu uz 20. gs. sākuma modernismu – tiesa, vēl ne tik daudz mūzikas valodā, cik priekšstats par komponista novatorisko būtību.

3. Atsevišķu komponistu mūzikas recepcija

3.1. Rihards Vāgners un Ferencs Lists

Vāgnera un Lista vārdi gan Vācijas, gan Rīgas presē 19. gs. trešajā ceturksnī nereti bija lasāmi līdzās, jo abi viņi bija domubiedri un, kā jau zināms, pārstāvēja vienu mūzikas virzienu – t. s. jaunvācu skolu (*Neudeutsche Schule*). Šo terminu 1859. gadā piedāvāja vācu mūzikas kritiķis, toreizējais žurnāla *Neue Zeitschrift für Musik* redaktors Francis Brendels: viņam šķita, ka tas labi varētu aizstāt salikteni *Zukunftsmusik* (Williamson 2002: 309). Tiesa, praksē abi jēdzieni turpināja pastāvēt paralēli. Brendela pirmajā jēdziena “jaunvācu skola” skaidrojumā bijis minēts tikai Vāgners, tomēr, kā norāda muzikoloģe Lora Tanbridža (*Laura Tunbridge*), drīz vien izveidojās piedāvātā apzīmējuma asociācijas arī ar citiem komponistiem – Ferencu Listu un, samērā īslaicīgi, arī Hektoru Berliozu³⁸

36 Franču rakstnieks Šarls Pjērs Bodlērs (*Charles Pierre Baudelaire*, 1821–1867) bija dedzīgs Vāgnera piekritējs un propagandēja viņa mūziku vairākos savos rakstos, piemēram, *Richard Wagner et Tannhauser à Paris* (1861).

37 *Le Peintre de la vie moderne* – Bodlēra raksts (1859–1860), kas 1863. gadā publicēts Parīzes laikrakstā *Le Figaro*.

38 Lai arī Vāgners un īpaši Lists uztvēra Berliozu kā savu domubiedru, pats franču komponists vienā no 1860. gada rakstiem (9. februārī publicēts Parīzes izdevumā *Journal des Débats*, nosaukums *Concerts de M. Richard Wagner. La Musique de l'avenir* – “Riharda Vāgnera k-ga koncerti. Nākotnes mūzika”) liek noprast, ka viņam nav nekā kopīga ar jaunvācu skolu; Berliozs nosodīja tās radikālo atteikšanos no seniem likumiem un tieksmi uz izaicinoši disonantu harmonisko valodu. Zīmīgi, ka *Rigasche Zeitung* 1860. gada 16. februārī pārpublicē virkni izvilcumu no šī asi kritiskā raksta ([Anonym nach Berlioz], *Rigasche Zeitung* 16.(28.)02.1860). Acīmredzot laikā, kad *Zukunftsmusik* idejām Rīgā bija daudz oponentu, Berliozs norobežošanās no tām daudziem varēja raisīt gandarījumu. Nedaudz vēlāk, 12. martā, laikraksts rubrikā *Dažādi* lakoniskākā izklāstā informē arī par Vāgnera atbildi – atklāto vēstuli ([Anonym], *Rigasche Zeitung* 12.(24.)03.1860; oriģināls publicēts *Journal des Débats* 22. februārī).

(Tunbridge 2019: 182). Tādējādi šis jēdziens raksturo nevis mūzikas autoru nacionālo izcelsmi, bet viņu saikni ar vācu laikmetīgo mūziku vai, precīzāk, vienu tās šķautni – Vāgnera deklarēto totālā mākslas darba (*Gesamtkunstwerk*) ideju, kas vērsta uz mūzikas un citu mākslu (pirmām kārtām literatūras) ciešo saplūsmi. Tā apliecināta gan viņa operās, gan Lista jaunradītajā simfoniskās poēmas žanrā un daudzās citās kompozīcijās.

Kādreizējā Rīgas pilsētas teātra kapelmeistara **Riharda Vāgnera** mūzikai rīdzinieki ar interesi sekoja jau kopš 19. gs. 40. gadiem. Pirmām kārtām tas, protams, attiecas uz viņa operām: vairākus slavenākos šī žanra darbus pilsētas teātris iekļāva repertuārā samērā drīz pēc pirmizrādēm Vācijā. To vidū bija *Klīstošais holandiešis* (*Der fliegende Holländer*, Rīgā jau 1843³⁹), kā arī trīs operas, kas iestudētas tieši 19. gs. trešajā ceturksnī – *Tannheizers* (pilnā nosaukumā *Tannheizers un dziedoņu sacensības Vartburgā – Tannhäuser und der Sängerkrieg auf Wartburg*, 1853), *Loengrīns* (*Lohengrin*, 1855) un *Nirnbargas meistardziedoņi* (*Die Meistersinger von Nürnberg*, 1871). Vietējā mūzikas kritika šīs operas apsprieda visai plaši, un jāatzīst, ka operu un koncertmūzikas recepcijā vērojamas paralēles. Tieši aplūkotā perioda sākumposmā attieksme pret Vāgneru bija izteikti pretrunīga – piemēram, *Tannheizera* Rīgas pirmuzvedums izpelnījies ne vien kopumā atzinīgu un izpratnes pilnu Karla Alta atsaukumi (A[lt], *Rigasche Zeitung* 17.01.1853), bet arī polemiku par “Vāgnera jauno operstilu” (*Wagner’s neuer Opernstyl*), kuras dalībnieki pauž gan sajūsmu (F. R., *Rigasche Zeitung* 11.02., 25.02.1853), gan asi kritisku vērtējumu (E. B., *Rigasche Zeitung* 18.02.1853). Šīs un citu operu recepcija Rīgā būtu atsevišķa pētījuma tēma.

97

Vismaz daļai mūzikas mīļotāju *Tannheizers* neapšaubāmi bija tuvs, un viena no liecībām ir operas fragmenta, proti, 2. cēliena “svētku marša” (*Festmarsch*⁴⁰) iekļāvums pilsētas mūzikas dzīvei nozīmīgā koncertprogrammā – Rīgas Mūzikas biedrības 100 gadu jubilejas koncertā Melngalvju nama zālē 1860. gada 4. decembrī. Koncerts izskanēja Johana Jozefa Šrāmeka (*Johann Josef Schramek*, 1814–1874), Rīgas pilsētas teātra tābrīža kapelmeistara vadībā. Kritiķis (paraksts “-l-”) raksta:

“Koncertprogrammā ietvertajiem desmit numuriem vajadzēja atsaukt klausītāju atmiņā trīs mūzikas periodus – vissenāko laiku, pagātņi un mūsdienas. Bahs, Hendelis un Gluks; Haidns, Mocarts un Bēthovens; Vēbers, Mendelszons un Šūmanis; Rihards Vāgners reprezentēja nākotnes mūziku.”⁴¹
(-l-, *Rigasche Stadtblätter* 08.12.1860: 416–417)

39 *Klīstošā holandieša* pasaules pirmizrāde notika 1843. gada 2. janvārī Drēzdenē, un Rīga bija otrā pilsēta, kur šī opera izrādīta; turklāt Rīgas iestudējuma pirmizrāde 1843. gada 22. maijā zīmīgi sasauca ar Vāgnera 30. jubilejas datumu (tiesa, pilnīgas sakritības te nav, jo Rīgā, atšķirībā no Vācijas, tolaik bija spēkā Jūlija kalendārs). *Klīstošā holandieša* ātrais iekļāvums repertuārā apliecina – neraugoties uz bijušajiem konfliktiem (skat., piemēram, Lindenberga 1997b: 109–110), pilsētas teātra vadība un arī Vāgnera pēctecis kapelmeistara amatā Heinrihs Dorns (*Heinrich Dorn*, 1804–1892) augstu vērtēja sava nesenā kolēģa muzikālo potenciālu un spēju aizraut operpubliku.

40 Kā zināms, operā tas ievada otrā cēliena ceturto ainu – viesu ierašanos, kam seko dziedoņu sacensība Vartburgas pili. Acīmredzot daudzu laikabiedru apziņā šis maršs jau bija guvis asociatīvu saikni ar lieliem mūzikas svētkiem. Zīmīgi, ka 13 gadus vēlāk tas tika izpildīts arī Pirmo Vispārīgo latviešu dziesmu svētku atklāšanā: maršs no *Tannheizera* 2. cēliena skanēja 1873. gada 26. jūnijā Rīgas Latviešu biedrības namā, kad zālē ienesa Ligo karogu.

41 “Die in dem Concert-Programm angeführten zehn Nummern sollten dem Zuhörer drei Perioden der Musik – die älteste Periode, die Vergangenheit und die Gegenwart – vergegenwärtigen. Bach, Händel und Gluck; Haydn, Mozart und Beethoven; Weber, Mendelssohn und Schumann; Richard Wagner repräsentirte Zukunftsmusik.”

Šajā recenzijā trāpīgi fiksēta viena no Vāgnera mūzikas iezīmēm – bagātīgais metāla pūšaminstrumentu lietojums, taču kopumā atsauksme ir krasi noliedzoša. Negāciju vēl padziļina salīdzinājums ar iepriekš izpildītajiem Bēthovena Piektais simfonijas fragmentiem:

“Visizcilāko iespaidu klātesošajiem klausītājiem neapstrīdami radīja Bēthovena *c moll* simfonijas *Allegro* un fināls. Bet lielais orķestris arī tik izcili interpretēja šīs mūžam skaistās simfoniskās daļas, ka noslēgumā ovāciju vētra negribēja rimties. Turpretim svētku maršs no *Tannheizera*, par spīti orkānveida šovam ar janičāru mūziku un metālpūšaminstrumentu pārsātinājumu, guva tikai niecīgu piekrišanu, lai arī to teicami izpildīja dziedātāji un orķestris. Kārtējā zīme, ka patiesi cildenais un skaistais arvien uzvar.”⁴² (-I-, *Rigasche Stadtblätter* 08.12.1860: 417)

Kritiķa rakstītais tādējādi sniedz liecību ne vien par viņa paša, bet arī par koncerta publikas skatījumu – oponentu Vāgneram 50./60. gadu mijā nav trūcis.

Turpmākajā 60./70. gadu gaitā Vāgnera vārds Rīgas koncertprogrammās parādās samērā bieži. Lai gan reizēm viņa darbiem adresētas arī kritiskas piezīmes, ar tik viennozīmīgi negatīvu vērtējumu kā iepriekš vairs nenākas saskarties. Plašāku atspoguļojumu gūst vēl kāda marša – šoreiz Ķeizariskā (*Kaisermarsch*) – Rīgas pirmatskaņojums 1871. gada 29. aprīlī pilsētas teātrī. Laikraksta *Rigasche Zeitung* recenzents to apzīmē kā “interesantu novitāti” (*Eine interessante Novität*) un vērtē ļoti labvēlīgi. Detalizēti pārstāstot dzirdēto, viņš īpaši izceļ “pamatēmu izstrādājumā sastopamās dažas asās pārgājskaņas, kas atgādina par skaņdarba piederību jaunvācu skolai”⁴³. Publika esot uzņēmusi Ķeizarisko maršu ar ovācijām, un tas recenzentam ļauj secināt: “[..] daudz apstrīdētajai nākotnes mūzikai pie mums vismaz nav jāsaduras ar principiālu pretestību”⁴⁴. Raksta noslēgumā pausta cerība, ka šo jaundarbu būs iespēja klausīties arī atkārtoti (-ph., *Rigasche Zeitung* 01.(13.)05.1871).

Nozīmīgu pavērsienu mūzikas dzīvē, pēc Frīdriha Pilcera atziņas, ienesis 1871. gadā pilsētas teātrī angažētais jaunais kapelmeistars – Jūliuss Rutharts (*Julius Ruthardt*, 1841–1909). Šis mākslinieks pieprasījis un pratis panākt “klausītāja padziļinātu garīgu līdzdarbību”⁴⁵ tik lielā mērā kā reti kurš koncerta rīkotājs. Tādējādi viņam izdevies pulcēt koncertos daudz vairāk apmeklētāju nekā iepriekšējiem kapelmeistariem – Karlam Dimonam (*Carl Dumont*, 1834–1917), Johanam Baptistam Hāgenam (*Johann Baptiste*

42 “Den hervorragendsten Eindruck auf die anwesenden Zuhörer bewirkte unstreitig das Allegro und Finale aus Beethovens C-moll-Symphonie. Diese ewig schönen symphonischen Sätze wurden aber auch so ausgezeichnet vom großen Orchester vorgetragen, daß nach dem Schluß ein nicht enden wollender Beifallssturm erfolgte. Dagegen erwarb sich der Festmarsch aus dem Tannhäuser, trotz seinem orkanmäßigen Spektakel mit Janitscharenmusik und Ueberladung von Blechinstrumenten, bei trefflicher Exekution seitens der Sänger und des Orchesters, nur geringen Beifall. Wieder ein Zeichen, daß das wahrhaft Edle und Schöne stets siegen wird.”

43 “Bei der Durchführung der Hauptthemen erinnern einige harte Durchgangsnoten daran, daß man es mit einem Werke der neudeutschen Schule zu thun hat.”

44 “[..] die vielangefochtene Zukunftsmusik bei uns wenigstens auf keine principielle Gegnerschaft stößt.”

45 “[..] die geschärfte geistige Mitarbeit des Zuhörers [..].”

Hagen, 1818–1870) un Hugo Adelbertam Zeidelam (*Hugo Adelbert Seidel*, 1827–1890)⁴⁶, kuriem “pēc viena vai diviem mēģinājumiem pārlietu mazā klausītāju skaita dēļ nācās atteikties no saviem koncertplāniem”⁴⁷ (P[ilzer], *Rigasche Zeitung* 23.10.(04.11.)1873).

Arī 1873. gada 21. oktobra rīta koncertā (matinejā) parteris bijis pilns, ložās – tikai dažas brīvas vietas. Pirmajā daļā skanējusi Bēthovena *Heroiskā simfonija*, savukārt otro daļu Pilcers raksturo šādi:

“Līdzīgi kā viss pagājušā gada Rutharta kunga koncerts, programmas otrā daļa bija pilnībā moderna [...]. Tā iekļāva tikai visjaunākā nozīmīgā skaņumākslas attīstības laikmeta darbus. Par Riharda Vāgnera, Lista un Bīlova pārstāvētā muzikālā virziena ideāliem un ekscentrismu var domāt, ko grib – bet ģenialitātes iezīmes ir nodrošinājušas šim virzienam pilsoņtiesības jebkurā oper- vai koncertrepertuārā [...].”⁴⁸ (P[ilzer], *Rigasche Zeitung* 23.10.(04.11.)1873)

Tieši Vāgnera uvertīru *Fausts* laikraksta *Rigasche Zeitung* recenzents Pilcers un arī *Zeitung für Stadt und Land* līdzstrādnieks Rūdolfš apspriež visplašāk. Pilcers atzīst, ka programmatiskais saturs bijis viegli uztverams pat bez vārdiskiem komentāriem (kas, viņaprāt, parasti tikai traucē), savukārt Rūdolfš piedāvā neordināru skatījumu uz iespējamo koncepciju – pēc viņa domām, šeit centrā ir autobiogrāfisks paša Vāgnera tēlojums:

“Vāgners nav rakstījis uvertīru Gētes Faustam. Viņa mērķis ne tuvu nebija attēlot Mefisto vai pat Grietiņas fizisko parādīšanos, Fausta jaunības atgūšanu vai cietuma ainu; viņš rakstīja vienkārši Fausta uvertīru. Šis Fausts ir pats Vāgners, un visu, kas ar viņu attiecīgajā laika periodā noticis, viņš rāda klasiskās uvertīras formā, ko konsekventi arī iztur.”⁴⁹ (Rudolph, *Zeitung für Stadt und Land*, 26.10.(07.11.)1873)

Pilcers uvertīras raksturojumā pievēršas arī mūzikas valodai: “Loģiskāka un spējīga tiešāk aizkustināt klausītāju nekā dažā jaunākā Vāgnera instrumentāldarbā (uvertīra tapusi jau 1839.–1840. gadā – B. J.) ir arī šeit ar sevišķu patiku lietotā hromatika, savdabīgās harmoniskās un instrumentālās kombinācijas un biežās ritma maiņas.”⁵⁰ Recenzenta ieskatā, nav cita Vāgnera darba, kur šis komponists būtu tik daudz mācījies

46 Jūliuss Rutharts bijis Rīgas pilsētas teātra I kapelmeistars 1871.–1882. gadā, Karls Dimons – 1863.–1865. gadā, Johans Baptists Hāgens – 1865.–1867. gadā, savukārt Hugo Adelberts Zeidels – 1867.–1869. gadā.

47 “[...] ihre Concertpläne nach ein- oder zweimaligen Versuchen, wegen allzu geringer Zuhörerzahl, aufgeben müssen.”

48 “Der zweite Theil des Programms war, wie das ganze vorigjährige Concert des Herrn Ruthardt, durchaus modern [...]. Er enthielt lauter Werke der jüngsten bedeutungsvollen Epoche der tonkünstlerischen Entwicklung. Man mag über die Idealität und über die Excentricität der von Richard Wagner, Liszt und Bülow verfolgten musikalischen Richtung denken wie man wolle – die genialen Züge dieser Richtung sichern ihr das Bürgerrecht in jedem Opern- oder Concertrepertoire [...]”

49 “Wagner hat keine Ouverture zu Göthe’s Faust geschrieben. Weit entfernt, Mephisto’s oder gar Gretchen’s leibhaftiges Erscheinen, Faust’s Verjüngung, die Kerker scene darstellen zu wollen, schrieb er eben eine Faustouverture. Dieser Faust ist Wagner selbst, und was in ihm während der oben bezeichneten Periode vorgegangen, das schildert er in der Form der classischen Ouverture, die er hier mit Consequenz festhält.”

50 “Logischer und den Hörer unmittelbarer erfassend, als in mancher neueren instrumentalen Schöpfung Wagner’s, erschienen uns die auch hier mit Vorliebe angewendete Chromatik, die eigenthümlichen harmonischen und instrumentalen Combinationen und der häufige Wechsel des Rhythmus.”

no "Bēthovena ģēnijam piemītošā dziļuma un varenības"⁵¹, kā tas ir uvertīrā *Fausts* (P[ilzer], *Rigasche Zeitung* 23.10.(04.11.)1873).

Komentējot kritiķa viedokli, jāatzīst, ka Bēthovena iespaidu uz Vāgnera mūziku ne reizi vien ir minējis arī komponists pats: tieši uvertīrai *Fausts* sākotnējais iedvesmas avots, pēc viņa vārdiem, bijusi Bēthovena Devītā simfonija (Wagner [1870] 1911: 211). Abus darbus vieno kopīga tonalitāte (*d moll*) un spēcīgi izteiktā caurvijattīstības nozīme: būtiska vieta atvēlēta ne vien jau pabeigtu muzikālo ideju deklarēšanai, bet arī to tapšanas, kristalizācijas procesam.

Uvertīra *Fausts* nepieder pie Vāgnera populārākajiem skaņdarbiem. Tās iekļāvums koncertprogrammā ir viena no liecībām, ka Rīgas mūzikas dzīve 19. gs. 70. gadu sākumā neaprobežojās tikai ar sekošanu Eiropas modes tendencēm, un tajā izpaudās vēlme iepazīt arī kaut ko mazāk zināmu – to veicināja gan atsevišķu interpretu, piemēram, jau minētā kapelmeistara Rutharta darbība, gan mūzikas kritiķu atvērtība jauniem iespaidiem. Autobiogrāfiskās paralēles ar Faustu, ko piemin Rūdolfs, nav viennozīmīgi pierādāmas, taču kritiķa paustais viedoklis neapšaubāmi raisa interesi.

Līdzīgi kā Vāgnera gadījumā, arī **Lista** saiknes ar Rīgu aizsākušās jau 19. gs. otrajā ceturksnī. 1842. gadā, sniedzot šeit vieskoncertus, viņš guva gan publikas ovācijas, gan cildinošas mūzikas kritiķu atsauksmes (plašāk skat. Zandberga 2014: 60–61). Tomēr sekojošā iesaistīšanās Vāgnera domubiedru pulkā un asociācijas ar jaunvācu skolu ienesa agrāk nebijušas dimensijas Lista recepcijā Rīgā.

Tieši 60. gados sastopamas vairākas publikācijas, kas apliecina drīzāk noraidošu attieksmi pret kādreizējā Rīgas publikas mīluļa jaunajiem meklējumiem. Vienu no asākajām kritikām atrodam laikrakstā *Rigasche Zeitung* 1863. gada 16. marta numurā, jau citētajā rakstā par pianistes Ingeborgas Bronzartas fon Šellendorfas koncertu:

"Tikai viena lieta mums jāpārmet fon Bronzartas kundzei: viņa pārāk daudz mums spēlēja Lista gabalus! Ja viņa tādējādi vēlējas veikt Lista propagandu, tad mūsu pilsētā viņa pievilās, jo mēs esam tāli no jebkāda muzikālā partejiskuma un godājam tikai patiesi skaisto. Neraugoties uz daudzajiem atjautīgu ideju zibšņiem, Lists kā komponists mūsu acīs ir un paliek pārāk [...] saraustīts [...]. Viņš sašķeļ un izārda svešu meistarū visvērtīgākos skaņdarbus, tos transkribējot; viņš ilustrē, kur vien iespējams, iekš- un ārzemju klasiķu darbus ar sirdi un ausis plosošū programmatisko mūziku (simfoniskās poēmas) un uz vienkāršu dziesmu tekstu pamata veido veselās skaņu gleznas – piemēram, Heines "Loreleja" ir pārtapusi par lielu ainu pie Reinas – un šos reizē atbaidošos un skaistos produktus [Lists] nosauc par "dziesmu grāmatu"! Vienu viņa darbu – ar to būtu pilnīgi pieticis! Taču fon Bronzartas kundze ir izaugusi jaunvācu skolā [...]"⁵² (Hr., *Rigasche Zeitung* 16.(28.)03.1863)

51 "[...] die tiefen und machtvollen Züge des Beethoven'schen Genius [...]."

52 "Nur Eins müssen wir Frau v. Bronsart zum Vorwurf machen, daß sie uns zu viel Liszt'sche Sachen gespielt! Glaubte sie durch diese Sachen Propaganda für Liszt zu machen, so täuschte sie sich an unserem Ort, wo wir, fern allem musikalischen Parteigetriebe, nur dem wirklich Schönen huldigen. Trotz aller geistreichen Blitze ist und bleibt

Starp vairākiem Listam adresētajiem pārmetumiem, kas minēti pagaraajā citātā, jo īpaši izceļams negatīvais simfonisko poēmu novērtējums. Daudziem laikabiedriem neizpratni raisīja klasiskās simfonijas kanoniem neatbilstošā, brīvā un programmatisku motīvu iespaidotā poēmu forma. Zīmīgi tomēr, ka negatīvie vērtējumi pārsvarā pausti, nevis komentējot kādus poēmu atskaņojumus Rīgā, bet iedvesmojoties no citiem avotiem – vai nu patstāvīgām nošu materiāla studijām, vai ārzemju publikācijām. Tā, piemēram, 1862. gada 22. septembrī Rūdolf Postels (*Rudolph Postel*, 1820–1889) – ievērojama persona Jelgavas mūzikas dzīvē, vēlākais Jāzepa Vītola skolotājs, kas būtiski iespaidojis viņu mūzikas izglītības sākumposmā – laikraksta *Rigasche Zeitung* slejās publicējis rakstu *Reformen in der Musik* (“Reformas mūzikā”). Tajā viņš pauž viedokli, ka Lista simfoniskās poēmas vairums mūziķu “vismaz pagaidām” uztver kā “tuksnešus” (*Wüsteneien*) bez svaigām vēsmām (Postel, *Rigasche Zeitung* 22.09.(04.10.)1862). Savukārt 1866. gada 11. jūnijā *Rigasche Zeitung* kritiķis (paraksts “X.”) aplūko Franča Lahnera (*Franz Lachner*, 1803–1890) Pirmās svītas *d moll* atskaņojumu Rīgas Mūzikas biedrības rīkotajā 6. suarejā jeb vakara koncertā. Tiek secināts, ka laikmetīgo komponistu attieksme pret simfonisko mūziku ir divējāda. Vieni, atzīstot, ka Vīnes klasicisma virsotnes simfonijas jomā vairs nav iespējams pārspēt, pievēršas senākiem žanriem – piemēram, Lahnera Svītā ir daudz paralēlu ar šī žanra darbiem Baha un Hendeļa (*Georg Friedrich Händel*, 1685–1759) laikos. Turpretī otri ļāvušies dzinulim “par katru cenu radīt ko jaunu” (*um jeden Preis Neues zu schaffen*), un viņu vidū ir Lists ar savām simfoniskajām poēmām. Šie darbi, ko iedvesmojušas Bēthovena pēdējās kompozīcijas, “iezīmīgi ar nelīdzsvarotu (burtiski “lēcieneida” – B. J.), ekscentrisku kompozīcijas manieri, kur katra frāze bieži attēlo veselu gleznu; augstākais, kam tie var derēt, ir interesantas kultūrvēsturiskas studijas, bet kā mākslas darbiem tiem nekad nebūs nākotnes.”⁵³ (X., *Rigasche Zeitung* 11.(23.)06.1866)

Tikai 1871. gada 24. oktobrī Rīgā izskanēja viena no slavenākajām Lista simfoniskajām poēmām – *Prelīdes* (*Les préludes*). To Mūzikas biedrības sezonas atklāšanas koncertā Lielajā Ģildē spēlēja orķestris diriģenta Vilhelma Bergnera juniora vadībā, un tādējādi recenzentiem radās iespēja paust konkrētākus viedokļus par komponista veikumu. Kopumā tie atklāj vairāk vēlmes iedziļināties jaunajā žanrā nekā iepriekš citētās atsauksmes. Nesen (1867) dibinātā laikraksta *Zeitung für Stadt und Land* līdzstrādnieks Morics Rūdolf savu recenziju sāk, cenšoties kļūdēt klausītāju stereotipus – daudzi, iespējams, gaidījuši no šī darba “kaut ko krietni mežonīgāku, neparastāku” (*etwas bei Weitem Wilderes, Ungewöhnlicheres*), jo par Listu arī kopumā lielai daļai esot nepareizi priekšstati. Pat šķietami vispārzināmā līdzība ar Vāgnera mūzikas stilistiku, Rūdolfā ieskatā, ir apstrīdama:

Liszt als Componist in unseren Augen [...] zu zerrissen [...]. Er zersetzt und zerreißt die köstlichsten Musikstücke fremder Meister, indem er sie transscribirt; er illustriert wo möglich sämtliche Klassiker des In- und Auslandes durch herz- und ohrenzerreißende Programmmusik (symphonische Dichtungen), schreibt über einfache Liedertexte complete Tonbilder, wie z. B. Heine's "Lorelei" zu einer großen Scene am Rhein geworden ist, und nennt diese häßlich-schönen Producte "Buch der Lieder"! – Ein Stück von ihm, und es wäre vollkommen genug gewesen! Aber Frau v. Bronsart ist in der neudeutschen Schule aufgewachsen [...]."

53 “[...] durch die sprunghafte, excentrische Compositionsweise, in der jede Phrase oft ein ganzes Bild darzustellen hat, wohl höchstens als interessante kulturhistorische Studien gelten können, aber als Kunstwerke niemals eine Zukunft haben werden.”

“*Prelīdes* no jauna apliecināja, ka tas ir aplami un ka it īpaši Lista melodijveidei ir maz kopīga ar Vāgneru. Pirmo pamattēmu tikpat labi būtu varējis komponēt Šopēns, otru – jebkurš vācu vai franču romantiķis. Tātad es lielā mērā uzskatu šo darbu par vienkāršu, viegli uztveramu un skaistu.”⁵⁴ (R[udolph], *Zeitung für Stadt und Land* 28.10.(09.11.)1871)

Izņēmums, pēc kritiķa domām, ir vētras ilustrācija, kas esot harmoniski haotiska (*wüst*). Rūdolfs atzīst, ka pati Lista daiļrades metode – ilustrēt atsevišķas Alfonsa de Lamartina (*Alphonse de Lamartine*, 1790–1869) dzejoli paustās domas – mudinājusi komponistu veidot formu, kas izriet tieši no literārā avota. Tas, viņaprāt, tomēr nozīmē, ka poēma publiku līdz galam nespēs aizraut:

“Šī paša iemesla dēļ arī visa kompozīcija ietver refleksiju [par dzejoli], nevis izjūtu tiešumu, un tā atbilstoši arī iedarbojas. Tā saista ar lielu muzikālu skaistumu, ir interesanta un idejām bagāta, tomēr klausītāju tā diez vai iekšēji aizkustinās.”⁵⁵ (R[udolph], *Zeitung für Stadt und Land* 28.10.(09.11.)1871)

Arī otra laikraksta, *Rigasche Zeitung*, kritiķis Frīdrihs Pilcers kā skaņdarba neveiksmīgāko epizodi min vētras atainojumu, taču viņš to saista ar Vāgnera ietekmi. Interesanti, ka te, līdzīgi kā jau citētajā rakstā par *Tannheizera* marša izpildījumu (1860), parādās orkāna jēdziens – iespējams, šī bija mūzikas kritiķiem būtiska asociācija, ņemot vērā vētras noskaņu nozīmību atsevišķos spilgtos Vāgnera operu fragmentos (*Klīstošā holandieša uvertīra* u. c.). Pilcers raksta:

“Viņa [Lista] mūzika, bez šaubām, ir veseligāka savā garā nekā īsti franciskais [Lamartina] citāts. Tā ir pat skaidrāka un daudz mazāk nervoza nekā viņa agrākie simfoniskie darbi. Dzīves vētras pilnībā atveidotas Rihardam Vāgneram raksturīgā veidā – vētras kā [dabas] elements, tiešā veidā atdarinot orkāna svelpjošo skaņu un tās noplakumus, kas skaņdarba mākslinieciskajai būtībai ne īpaši nāk par labu, lai cik ģeniāla šāda attēlošana arī būtu. Ārkārtīgi poētiski un graciozi ir attēlota idilliskas apceres noskaņa.”⁵⁶ (P[ilzer], *Rigasche Zeitung* 26.10.(07.11.)1871)

Arī Pilcers vērš uzmanību uz skaņdarba savdabīgo, rīdziniekiem iepriekš mazpazīstamo žanru: “Viss kopumā nav simfonija tās pierastajā formā, bet liela nedalāma daļa, ko pats Lists apzīmē kā simfonisku poēmu.”⁵⁷ (P[ilzer], *Rigasche Zeitung* 26.10.(07.11.)1871)

54 “Daß dies falsch ist und daß insbesondere die Liszt'sche Melodiebildung mit der Wagnerschen wenig Gemeinschaftliches hat, dafür lieferten die Preludes einen neuen Beweis. Das erste Hauptthema könnte beinahe eben so gut von Chopin, das zweite von jedem beliebigen deutschen oder französischen Romantiker herkommen. Und so fand ich das ganze Stück in hohem Grade einfach, leicht verständlich und schön.”

55 “Aus demselben Grunde muß die ganze Composition als reflectirte, nicht unmittelbar empfundene erscheinen und dem gemäß wirken. Sie fesselt durch hohe musikalische Schönheiten, ist interessant und geistreich, wird aber den Hörer schwerlich innerlich bewegen.”

56 “Seine Musik trägt ohne Frage einen gesunderen Geist, als das echt französische Citat. Sie ist sogar klarer und weit weniger nervös, als seine früheren symphonischen Werke. Die Stürme des Lebens sind in Richard Wagner'scher Art vollständig wie elementare Stürme dargestellt, es wird geradezu das Sausen und Verhalten des Orkans nachgeahmt, was zur künstlerischen Verinnerlichung des Werkes nicht sondern beiträgt, so genial diese Darstellung auch sonst gehalten ist. Ueberaus poesievoll und grazios ist der Zustand idyllischer Beschaulichkeit geschildert.”

57 “Das Ganze ist keine Symphonie in der bekannten Form, sondern ein großer, ungetrennter Satz, den Liszt selbst “symphonische Dichtung” nennt.”

Neraugoties uz kritiskajām piezīmēm, abu recenzentu rakstītais pauž labvēlīgu attieksmi pret nule iepazīto skaņdarbu. Tas arī ļauj secināt, ka vietējo mūzikas mīļotāju redzesloks ir paplašinājies. Interese par jauniem mūzikas valodas vai žanra aspektiem pārmāc tiek smi vērtēt komponistus galvenokārt Vīnes klasikas un agrīnā romantisma tradīciju ietvaros, kā to varēja vērot lielā daļā 50.–60. gadu rakstu.

Pašā aplūkotā laikposma noslēgumā, 1875. gada 27. decembrī, *Rigasche Zeitung* informē par nākamajā dienā gaidāmo citas Lista simfoniskās poēmas *Taso* (*Tasso*) atskaņojumu pārlikumā divām klavierēm ([Anonym], *Rigasche Zeitung* 27.12.1875 (08.01.1876)). Šis darbs spēlēts vietējā vijolnieka Ksavera fon Makomaska rīkotā koncertā, un tā interpreti nav norādīti. Laikraksts īsi pārstāsta arī *Taso* programmu, tomēr recenzijas nav.

3.2. Roberts Šūmanis un Johannes Brāms

Ir plaši zināms, ka jaunvācu skolas idejiskie vadoņi par saviem oponentiem un “konservatīvās” nometnes pārstāvjiem uzskatīja mūzikas zinātnieku Eduardu Hansliku (*Eduard Hanslick*, 1825–1904), kā arī komponistus Robertu Šūmani un Johannesu Brāmsu (skat., piemēram, Walker 2001). Rīgas koncertdzīvē sava vieta bijusi gan Šūmanim, gan Brāmsam, taču būtiski atzīmēt, ka mūzikas kritiķu atsauksmēs viņi neparādās kā vienotas estētiskās pozīcijas paudēji. 19. gs. trešajā ceturksnī Rīgas prese arī nekad nav attiecinājusi uz viņiem konservatīvisma jēdzienu: gluži otrādi, Šūmanis sākotnēji, 50. gados, pat dažkārt tiek uztverts kā neizprotamu jauno ceļu gājējs un saistīts ar “nākotnes mūziku” šī vārda negatīvākajā nozīmē. Viens no piemēriem ir 1856. gadā publicētais Karla Alta apskats par Mocarta 100. dzimšanas dienas atceri (A[lt], *Rigasche Zeitung* 21.01.1856). Kritiķis uzdod retorisku jautājumu:

“Vai mums drīzāk nevajadzētu dziļā klusībā skumt, ka mūs no viņa (Mocarta – B. J.) šķir simts gadi, ka šajā laikā tikai viens, Bēthovens, ir viņu dižumā pārspējis, lai arī darbu skaitā nav sasniedzis, un ka mēs, jo lielāka laika distance mūs no viņa šķir, jo vairāk dodamies pretī nenoteiktai, tumšai nākotnes mūzikai (šeit mēs daudz vairāk domājam par Šūmani un viņa skolniekiem, nevis par Vāgneru), kas sagatavo [mūs] pilnīgi kam pretējam nekā Mocarta skaidrais diženums?”⁵⁸ (A[lt], *Rigasche Zeitung* 21.01.1856)

Citētais raksts tapis Šūmaņa dzīves pēdējā gadā. Pirmajā mirklī šķiet, ka tas varētu liecināt par recenzenta nespēju novērtēt komponista novatorisko rakstības stilu; tomēr iepazīšanās ar citām viņa publikācijām rāda, ka tas būtu vienkāršots spriedums. Lai gan kritiķis nav bijis sajūsmas pilns Šūmaņa mūzikas piekritējs, tomēr viņš centies saskatīt tajā arī vērtīgo. Plašāku skaidrojumu savai pozīcijai Alts sniedzis, komentējot

58 “Sollen wir nicht vielmehr still und stumm trauern, daß uns hundert Jahre von ihm trennen, daß in dieser Zeit nur Einer, Beethoven, ihn in der Höhe überragt, obwohl nicht im Umfange erreicht hat, und daß wir, je größer der Zeitabstand ist, der uns von ihm trennt, um so mehr einer ungewissen dunkeln Zukunftsmusik (wir denken hiebei vielmehr an Schumann und seine Schüler als an Wagner) entgegen gehen, die sich zu dem directen Gegentheil von Mozart's klarer Herrlichkeit vorbereitet?”

komponista Klavieru kvinteta *Es dur* op. 44 atskaņojumu⁵⁹ (tikai trīs daļas) vēl Šūmaņa dzīves laikā, 1852. gada 19. novembrī. Mūzikas biedrības rīkotajā sezonas pirmajā koncertā šo darbu spēlējusi pianiste Bornhaupta⁶⁰, kā arī vijolnieki Francis Lēbmanis, Georgs Frīdrihs Kredners, altists Karls Hermanis un čellists Bartels (*Bartel*). Recenzents atzinīgi novērtē lielāko daļu no mūziķiem, tomēr atzīstot, ka pirmā vijolnieka spēle viņam raisījusi vairākas jautājumzīmes; toties pianistes sniegums labi atklājis skaņdarba “priecīgo un maigo, uzticēšanās pilno pacilātību pirmajā daļā, otrās daļas nopietnību [...] un ugunīgo cīņu finālā”⁶¹ (A[lt], *Rigasche Zeitung* 22.11.1852: 7). Savukārt, komentējot pašu jaundarba recepciju, kritiķis piedāvā analogiju no vīnzinības jomas:

“Šī kompozīcija guva daudz pretinieku, un vairumam no viņiem iebildes, domājams, varēja raisīt lielākoties pēdējās daļas atstātais iespaids. Recenzents nepieder pie Šūmaņa piekritējiem un drīzāk izturas pret viņu noraidoši, nevis atzinīgi, jo Šūmanim ir pārāk daudz abstraktas prāta mūzikas un trūkst vienkārši izjustu, skaistu melodiju, taču šis Kvintets ir izņēmums, un tajā ir pietiekami daudz melodiskās realitātes, lai arī dzirdētais brīžam rosina vēlāk meditēt par tā nozīmi. Tas, kas noraida šo Kvintetu, muzikālās attīstības pakāpē vēl atrodas [tikai] pie saldvīna; lai viņš to bauda, taču lai arī pārliecinās, ka cildenie Reinas un Bordo vīni stāv nesalīdzināmi augstāk, un derētu vēltīt pūles, lai iemācītos tos izprast un baudīt.”⁶² (A[lt], *Rigasche Zeitung* 22.11.1852: 7)

Protams, nav iespējams pilnībā noteikt, kas Alta pieminētajiem Šūmaņa “pretiniekiem” raisīja spēcīgas iebildes skaņdarba kaismīgajā finālā, taču jāatzīst, ka tas ir patiesi inovatīvs, jo īpaši harmoniskajā valodā. Piemēram, vienā no epizodēm daudzu klausītāju gaidīto “skaisto melodiju” vietā priekšplānā izvirzās vienas skaņas atkārtojumi, kas ikreiz izgaismoti ar citu, alterācijām bagātu saskaņu⁶³. Lai arī darbā ir ne mazums melodiski kantilēnu fragmentu, tomēr tas neattiecas uz pašu stūraini enerģisko pamattēmu, kas atgriežas fināla gaitā; tās nenoturīgais sākums ar kāpjošas septimas intonāciju varēja apbēdināt klasiska melodiskā daiļuma cienītājus. Neraugoties uz to, 19. gs. trešajā ceturksnī Klavieru kvintets kļūst par vienu no Rīgas koncertzālēs visbiežāk atskaņotajiem Šūmaņa darbiem.

59 Visticamāk, tas bijis Rīgas pirmatskaņojums.

60 Domājams, Luīze Amālija Bornhaupta (*Louise Amalie Bornhaupt*, 1816–1880).

61 “[...] freudigen und zarten Aufschwung des Vertrauens, im ersten Satze, der ersten [...] Stimmung des zweiten Satzes und dem feurigen Ringen des Finales [...].”

62 “Die Composition hat viele Gegner gefunden, und bei den meisten derselben mag wohl die Abneigung größtentheils aus dem Eindrücke des letzten Satzes entstanden seyn. Referent gehört nicht zu den Verehrern Schumann’s und ist ihm mehr ab- als zugewendet, weil er bei ihm zu viel abstracte Verstandesmusik ohne einfach sinnlich schönen Melodieenkörper findet, indessen dies Quintett macht eine Ausnahme und hat genugsam melodische Realität, wenn dieselbe auch mit Nachdruck zum Nachsinnen über ihre Bedeutung nöthigt. Wer sich von diesem Quintett abwendet, steht noch auf der musikalischen Stufe des süßen Weins; er ergötze sich an diesem, nur wolle er sich überzeugen lassen, daß ein edler Rhein- und Bordeaux-Wein unendlich höher steht, und möge sich bemühen, diesen verstehen und genießen zu lernen.”

63 Skat., piemēram, izdevumu sērijā *Payne’s Kleine Partitur-Ausgabe* (Leipzig: Ernst Eulenburg), 57. (datorversijā 59.) lappuses 8.–17. takti. <https://ks.imslp.net/files/imglnks/usimg/6/6d/IMSLP228078-SIBLEY1802.18183.9c2d-39087009246127score.pdf> (skatīts 01.01.2021.).

Šī paša gada 5. novembrī Rīgas Zilās pilsoņu gvardes zālē izskan Lēbmaņa vadītās Diletantu apvienības koncerts⁶⁴, un tajā spēlēto Šūmaņa Klavieru kvartetu *Es dur* op. 47 recenzents bez sīkākiem komentāriem raksturo kā “augstākajā mērā interesantu” (*höchst interessantes*) novitāti (A[It], *Rigasche Zeitung* 12.11.1852). Klavieru partija atkal bijusi jau pieminētās pianistes Bornhauptas pārziņā, kuru tādējādi var uzskatīt par vienu no pirmajām Šūmaņa mūzikas popularizētājām Rīgā vēl komponista dzīves gados. Tikpat nozīmīga loma bijusi Rīgas sīgu kvarteta dalībniekiem. 1853. gada 11. janvārī viņi Melngalvju nama zālē, Trešajā kvartetu vakarā, spēlējuši Šūmaņa Stīgu kvartetu *A dur* op. 41 Nr. 3⁶⁵, un arī šo darbu Alts apzīmē kā “vienu no interesantākajām parādībām jaunāko kompozīciju jomā”, norādot uz ideju bagātību; “to savijumā un caurvijattīstībā radītā nozīme, neraugoties uz atsevišķo detaļu pilnīgo skaidrību, piedāvā izpratnei tikpat plašu, kā jaunu spēles telpu [...]”⁶⁶ (A[It], *Rigasche Zeitung* 16.01.1853).

Īpaši zīmīga ir 1853. gada 28. februārī publicētā recenzija par pēdējo no sešiem Lēbmaņa rīkotajiem abonementa koncertiem. Tas noticis 25. februārī, un skanējusi Šūmaņa operas *Genoveva* uvertūra. Līdzīgi kā iepriekš citētajā rakstā par Mocarta jubilejas svinībām, arī šeit Šūmanis tiek minēts blakus Vāgneram: “Instrumentālmūzikā Šūmanis saviem piekritējiem un pretiniekiem ir apmēram tas pats, kas Vāgneram operā – savējiem.”⁶⁷ (A[It], *Rigasche Zeitung* 28.02.1853)

Taču turpinājumā Alts ļaunas pārdomām, kas rāda: viņš labi apzinājies, ka pagātnes un jaunās mūzikas piekritēju diskusijas ir mūžsenas un vērtējumi – vēsturiski nosacīti:

“[Šūmaņa] cildinātāji apgalvo: starp visiem skaņražiem viņš savās simfonijās ir visvairāk tuvinājies Bēthovenam, bet fanātismā neieslīgušie, mierīgie pretinieki, kuriem nākas atzīt Šūmaņa ideju bagātību, var tikai žēloties par melodiju trūkumu. Taču priekšstati par melodiju skaistumu laika gaitā mainās. Kuram gan savulaik pretinieki vēl vairāk ir pārmetuši melodiju trūkumu nekā Mocartam? Toreiz Saljēri daudziem bija tas, kas [šodien] Mocarts, un Mocarts bija Vāgners. [...] Mēs atradām Šūmaņa uvertūrā vairāk melodijas, nekā bijām gaidījuši; medību un meža kolorīts⁶⁸, Genovevas maigais šķīstums, viņas rūgtās sāpes un atpestīšana – tas viss ir gleznots

64 Šis koncerts bijis pirmais no sešiem Diletantu apvienības iecerētajiem koncertiem 1852./1853. gada sezonā.

65 Rakstā šis skaņdarbs nepareizi apzīmēts kā Kvartets op. 3.

66 “Das Schumannsche Quartett gehört zu den interessantesten Erscheinungen der neuern Composition. Es besteht aus einer Fülle von geistreichen Gedanken, deren Zusammensetzungs- und Durchwebungs-Bedeutung trotz aller Klarheit des Einzelnen dem Verständniß einen eben so weiten als neuen Spielraum darbietet [...]”

67 “Schumann ist in der Instrumentalmusik für seine Verehrer und Gegner ziemlich dasselbe, was Wagner in der Oper für die seinigen ist.”

68 Kritiķa pieminētais meža kolorīts – raksturīga izpaušme romantiķu interesei par dabu – ir viena no vērtībām, kas saistījusi Rīgas publiku. Arī 1863. gada 16. martā, rakstot par pilsētas teātra koncertmeistara Eduarda Vellera sarīkoto koncertu Melngalvju nama zālē, no plašās programmas tiek izcelta šī pati uvertūra: “Pāri visam brīnumainā mirdzumā starojo Šūmaņa noskaņām bagātā uvertūra “Genovevai”, skaņdarbs ar tādu meža svaigumu, smaržīgs un vienlaikus spēkpilns” – “Obenan strahlte in wunderbarem Glanze Schumann's stimmungreiche Ouverture zur “Genoveva”, ein Musikstück, so waldefrisch, duftig zugleich und markig” (Hr., *Rigasche Zeitung* 16.(28.)03.1863). Jau vēlāk, 70. gados, viena no populārākajām kompozīcijām, kas drīz pēc sacerēšanas vairākkārt atskaņota Rīgā (pirmoreiz 1873. gada 28. janvārī pilsētas teātrī), bijusi Joahima Raфа (Joachim Raff, 1822–1882) programmatiskā simfonija *Mežā* (*Im Walde*, 1869); skat., piemēram, sludinājumu *Stadt-Theater* ([Anonym], *Rigasche Zeitung* 26.01.(07.02.)1873).

romantiski skaisti, bet skaidri. Atskaņojumā vēl par daudz izpaudās mūzikas sarežģītība.”⁶⁹ (A[lt], *Rigasche Zeitung* 28.02.1853: 6)

Šo citātu var uztvert ne vien kā ilustrāciju paša Alta neviennozīmīgajam skatījumam uz Šumani, bet arī kā, iespējams, būtiskāko liecību par komponista recepciju Rīgā 50. gados. Svarīgi tomēr atzīmēt, ka šajā laikposmā Rīgas kritiķu uzmanības lokā vēl nav nokļuvis viens no galvenajiem Šūmaņa daiļrades žanriem – klaviermūzika. Arī turpmākajās pāris desmitgadēs tas plašāk nav iztirzāts, lai gan ik pa brīdim sastopami kodolīgi komentāri saistībā ar atsevišķu pianistu koncertprogrammām. Visai trāpīgi ir, piemēram, 1874. gada 12. decembrī paustie Frīdriha Pilcera vērojumi par Otrīda Rēčera (*Otfried Röttscher*, 1840–?) koncertu:

“Jau pieminētajā Šūmaņa Tokātā ar tās sinkopētajiem ritmiem un ārkārtīgi neērtajiem tvērieniem visātrākajā tempā atskaņotājs parādīja tehniskās veiklības, drošības un skaidrības meistardarbu, neņemot vērā dažas mazas, šajā kompozīcijā pārlietu viegli iespējamās kļūmes.”⁷⁰ (P[ilzer], *Rigasche Zeitung* 12.(24.)12.1874)

Lai gan kritiķa rakstītais veltīts izpildījuma grūtībām, tas fiksē arī Šūmaņa mūzikas valodai būtisku iezīmi – proti, tieksmi uz neregulāru (šai gadījumā sinkopētu) ritmu, ko atzīmē daudzi viņa stila pētnieki. Tā, piemēram, Dīters Šnēbels (1930–2018) Šūmaņa radītos “pārsteigumus” ritma jomā skata saiknē ar komponista psihes īpatnībām (Schnebel 1982). Jāpiebilst, ka jau iepriekš, recenzējot viņa Klavierkoncerta atskaņojumu⁷¹ Rīgas Mūzikas biedrības sezonas atklāšanas koncertā Sv. Jāņa (Mazās) Ģildes zālē 1869. gada 19. oktobrī, Pilcers izceļ “ērķšķaino ritmiku” (*dornenvollen Rhythmik*) kā vienu no orķestra partijas iezīmēm (P[ilzer], *Rigasche Zeitung* 20.10.(01.11.)1869).

Kopumā 60.–70. gadu publikācijas liecina, ka Šūmaņa mūzikas vērtība Rīgas kritiķu vidē netiek apšaubīta. Iepriekš tika citēts kāds 1863. gada raksts par pianistes Ingeborgas Bronzartas fon Šellendorfas koncertu, kas pauž galēji skeptisku attieksmi pret “nākotnes mūziku” un tās pārstāvi Ferencu Listu. Zīmīgi, ka autors Šumani vairs nesaista ar šo kritizējamo virzienu – viņš vienīgi atzīmē, ka pianistei lieliski izdevies atklāt komponista mūzikai piemītošo “lidojumu un jūsmu” (*der Schwung und die Begeisterung*: Hr., *Rigasche Zeitung* 16.(28.)03.1863).

No Šūmaņa simfoniskajiem darbiem 19. gs. trešajā ceturksnī Rīgas preses uzmanību saistīja ne vien *Genovevas* uvertīra, bet arī Pirmā simfonija un uvertīra *Manfrēds*. Pirmās simfonijas Rīgas pirmatskaņojums diriģenta Vellera vadībā notika mūzikas biedrības

69 “Die Verehrer sagen: von allen Tondichtern ist er Beethoven in der Symphonie am nächsten gekommen, die unfanatischen ruhigen Gegner müssen seinen Werken Geistesreichthum zugestehen, und können sich nur über Melodieendürftigkeit beklagen. Aber die Vorstellungen über Melodieenschönheit sind mit den Zeiten wechselnd. Wem wurde mehr Melodieernarmuth vorgeworfen als Mozart von seinen zeitgenössischen Gegnern. Damals war für Viele Salieri der Mozart, und Mozart war der Wagner.[...] Wir fanden in Schumann's Ouverture mehr Melodie, als wir erwarteten; das Jagd- und Waldcolorit, Genoveven's zarte Reinheit, ihr bitteres Weh und ihre Erlösung ist alles mit romantischer Schönheit, aber deutlich gemalt. In der Aufführung trat die Schwierigkeit der Musik noch zu sehr an's Licht.”

70 “In Schumann's bereits erwähnter “Toccaten”, mit ihren synkopirten Rhythmen und überaus unbequemen Griffen im rapidesten Tempo bot der Vortragende, ungeachtet einiger kleiner bei diesem Stücke allzuleicht möglichen Fehlgriffe, ein Meisterstück von Fertigkeit, Sicherheit und Klarheit.”

71 Diriģents šajā koncertā bija Eduards Vellers, un solopartiju spēlēja Ūniko Kēlers (*Unico Köhler*, 1831–1899).

rīkotā vakara koncertā (suarejā) 1866. gada 26. janvārī Melngalvju nama zālē. Šim notikumam ir veltīts cildinošs *Rigasche Zeitung* raksts, kas gan nesniedz būtiskas atziņas par simfonijas mūzikas valodu, vien fiksē jau pieminēto Šūmaņa recepcijas maiņu pasaulē (un, attiecīgi, arī Rīgā): “Tikai mazā izredzēto lokā saprasts, viņš vēl pirms dažiem gadiem lielajam vairumam bija mīkla, kam tuvojās ar īsti “svētbijīgu kautrību” un kas, tagad atrisināta, iezīmē jaunus, iepriekš nenojaustus mūzikas attīstības ceļus.”⁷² (x., *Rigasche Zeitung* 04.(16.)02.1866)

Savukārt Frīdriha Pilcera raksts par uvertīras *Manfrēds* atskaņojumu Rīgas pilsētas teātrī kapelmeistara Zeidela vadībā 1867. gada 7. oktobrī ir saturiski bagātāks. Autors norāda, ka lielākajai daļai klausītāju šis darbs ir jauns vai tikpat kā jauns. Kaut arī poēma tapusi jau pirms teju 20 gadiem (1848), Šūmanis apzīmēts kā “visdziļāk domājošais un jūtošais mūsdienu komponists”⁷³; vienlaikus uzsvērts, ka šis darbs “mazāk nekā daudzas citas Šūmaņa kompozīcijas atspoguļo modernās romantiskās instrumentālmūzikas fantastisko kolorītu”⁷⁴ (P[ilzer], *Rigasche Zeitung* 09.(21.)10.1867).

Pašu Manfrēdu kritiķis apzīmē kā angļu Faustu, tādēļ viņā īpašu interesi raisījis, kā šī vācu literatūrā iemīļotā tēla līdzinieku Šūmanis interpretējis ar tīri instrumentāliem paņēmieniem. Recenzents secina, ka skaņdarbs “ir bagāts ar dziļu garīgumu, kuram, līdzīgi kā dažos citos Šūmaņa darbos, forma bieži šķiet par šauru”⁷⁵ (P[ilzer], *Rigasche Zeitung* 09.(21.)10.1867). Šī formai veltītā kritika vienlaikus arī atklāj komponista mūzikas savdabību: tai patiesi ir raksturīga formas brīvība ar spontānām tempu maiņām un aizsāktām, bet reizēm tīši nepabeigtām domām.

Šūmaņa mūzikas iesakņošanas Rīgā 19. gs. trešajā ceturksnī apliecina arī atsauksmes, kas veltītas kāda jauna rīdzinieka – vietējo mūziķu aprindās savulaik pazīstamās Pābstu ģimenes atvases, vēlāk aktīvi koncertējoša pianista un autoritatīva pedagoga Luija Pābsta (*Louis Pabst*, 1846–1921) klavierdarbiem. 1873. gadā tie izdoti Vilhelma Beca (*Wilhelm Betz*) apgādā. Atzīstot šo miniatūru (op. 1 – op. 6) muzikalitāti un pievilcību, abu galveno Rīgas vācu laikrakstu – *Rigasche Zeitung* un *Zeitung für Stadt und Land* – kritiķi norāda uz dažādām ietekmēm jaunā mākslinieka mūzikā, un abi ir vienoti uzskatā, ka Romance op. 5 Nr. 2 tapusi Šūmaņa *Man dusmu nav* (*Ich grolle nicht*) iespaidā (P[ilzer], *Rigasche Zeitung* 06.(18.)12.1873). *Zeitung für Stadt und Land* recenzents Morics Rūdolfš pat apzīmē šo darbu kā meditāciju par Šūmaņa dziesmu un saskata viņa ietekmi arī divās citās miniatūrās (Rudolph, *Zeitung für Stadt und Land* 09.(21.)12.1873).

Jāsecina, ka 19. gs. trešajā ceturksnī Šūmaņa mūzika pamazām bija atradusi noturīgu vietu ne vien koncertzālēs, bet arī Rīgas mūziķu un mūzikas mīļotāju apziņā.

72 “Nur von einem kleinen Kreise Auserwählter verstanden, war er noch bis vor wenig Jahren der großen Menge ein Räthsel, dem man sich mit wahrhaft “heiliger Scheu” nahte, und das, nun gelöst, der musikalischen Entwicklung neue ungeahnte Bahnen erschlossen hat.”

73 “[...] der am tiefsten denkende und empfindende Componist unserer Zeit [...]”

74 “Die Ouvertüre enthält weniger als viele andere Werke Schumann’s das phantastische Colorit der modern romantischen Instrumentalmusik.”

75 “Sie [...] ist reich an tiefen, geistvollen Zügen, denen, wie in so manchen anderen Schöpfungen Schumann’s, die Form oft zu eng zu werden scheint.”

Domājams, ka tādējādi tika veidota augsne šī komponista vēlākajai recepcijai arī latviešu mūzikas klasiķu vidū; te īpaši izceļams Alfrēds Kalniņš (1879–1951), kas ar saviem programmatisko klavierminiatūru cikliem (piem., albumu *Jaunībai*) turpinājis Šūmaņa tradīciju.

Recenziju par **Brāmsa** mūziku Rīgas presē 19. gadsimta trešajā ceturksnī nav daudz, un tās publicētas galvenokārt 70. gadu sākumā – laikā, kad komponists bija jau iemantojis plašāku atzinību arī dzimtajā Vācijā. Ir vairāki raksti, kas sniedz vien minimālu informāciju par Brāmsa daiļrades recepciju Rīgā. Piemēram, 1872. gada 7. martā šeit viesojies Zviedrijas dāmu kvartets, kas ienesis jaunas vēsmas pilsētas koncertdzīvē, kontrastējot tajā dominējošajai vīru kopdziedāšanas tradīcijai. Viens no komponistiem, kas pārstāvējis Rīgai mazpazīstamo sieviešu kora/kvarteta dziesmu žanru, bijis Johanness Brāmss, un viņa darbi, *Zeitung für Stand und Land* recenzenta Morica Rūdolfa ieskatā, izcēlušies ar “īpaši maigām, smaržpilnām noskaņām” (*besonders zarte, duftige Stimmungen*); tajos iederējušies arī Brāmsa iecienītie pavadījuma instrumenti – arfa un mežragi (R[udolph], *Zeitung für Stadt und Land* 10.(22.)03.1872). Gluži citu Brāmsa daiļrades jomu skar Frīdrihs Pilcers, rakstot par vijolnieka Ferdinanda Lauba (*Ferdinand Laub*, 1832–1875) rīkoto koncertu Amatnieku biedrības zālē 1873. gada 3. februārī. Tajā skanējušas *Ungāru dejas* (*Ungarische Tänze*) Jožefa Joahima (*József Joachim*, 1831–1907) apdarē, un recenzents atzīst, ka tās vislabāk palīdzējušas atklāt paša Lauba spēles īpatnību – dzīvīgumu, “ritma un tembra kontrastu bagātību” (*Reichthum an Contrasten der Rhythmik und der Tonfarben*), kas viņu atšķir no cita tolaik ievērojama Rīgas viesā, vācu vijolnieka Augusta Vilhelmja (*August Wilhelmj*, 1845–1908) ar tā vairāk introvertu spēles veidu (P[ilzer], *Rigasche Zeitung* 08.(20.)02.1873).

Kritiķu uzmanību piesaistījuši arī daži Brāmsa klavierdarbi. Frīdrihs Pilcers raksta par ievērojamā pianista un diriģenta, barona Hansa fon Bīlova (*Hans von Bülow*, 1830–1894) viesošanās Latvijā 1873. gadā. 15. februāra Mītavas koncerta programmā (kas pa daļai atkārtojusies Rīgā 16. februārī) recenzents saskatījis neparastu skerco žanra interpretāciju:

“Novitāte mums bija interesantais un ļoti raksturīgais Brāmsa Skerco (*es moll* op. 4); tajā šī izcilā komponista svaigā, patstāvīgā domāšana izpaudās tādējādi, ka no modernā skerco stila, kā to adaptējuši Mendelszona un Šūmaņa epigoņi, te nebija ne pēdu.”⁷⁶ (P[ilzer], *Rigasche Zeitung* 19.02.(03.03.)1873)

1874. gada 6. decembrī pianista Otrīda Rēčera sniegumā līdztekus Bēthovena, Šopēna u. c. komponistu opusiem izskanējušas arī Brāmsa Variācijas par Hendēļa tēmu. Morics Rūdolfs atzīst, ka šis vēl mūsdienās daudz spēlētais darbs kļuvis par

76 “Eine Novität war uns das interessante überaus charakteristische Scherzo (Es-moll Op. 4) von Brahms, in welchem sich die frische Selbstständigkeit dieses ausgezeichneten Componisten dadurch zeigte, daß von dem modernen Scherzostyl, wie ihn die speciellen Epigonen Mendelssohn's und Schumann's adoptirt haben, nicht eine Spur zu finden war.” Minētais Skerco pieder pie Brāmsa jaunības darbiem – tas tapis jau 1851. gadā. Muzikologi Tildens E. Rasels (*Tilden E. Russel*) un Hju Makdonalds (*Hugh Macdonald*) pauduši uzskatu, ka komponists šajā opusā visdrīzāk iedvesmojies no Šopēna skerco ar tiem raksturīgo, plaši izvērstu trijdaļu formu un *Presto* ritējumu 3/4 taktsmērā (Russell, Macdonald 2001).

programmas centru, un komentē to atzinīgi, bet ļoti lakoniski: tas apliecinājis neticamu "radošo spēku" (*Gestaltungskraft*; R[udolph], *Zeitung für Stadt und Land* 10.(22.)12.1874).

Līdztekus šiem fragmentāriem un garāmejošajiem Brāmsa mūzikas raksturojumiem tomēr īpaši izceļams kāds mūzikas dzīves notikums, kas guvis arī plašas preses atsauksmes: tas ir *Vācu rekviēma* Rīgas pirmatskaņojums 1872. gada 14. aprīlī, Lielās Piektdienas koncertā Doma baznīcā. Dirigents bija Vilhelms Bergners juniors, savukārt solopartijas izpildīja Terēze Millere (*Therese Müller*, soprāns), kāds vārdā nenosaukts "diletants" (baritons) un ērģelnieks Alberts Frīdrihs Bernts (*Albert Friedrich Berndt*). Šo notikumu atspoguļojušas abas lielākās vācu avīzes – *Rigasche Zeitung* un *Zeitung für Stadt und Land*. Vēl pirms atskaņojuma tās publicējušas arī anotācijas, turklāt interesanti, ka darba augstvērtības pamatojumam katra no avīzēm min salīdzinājumu ar kādu no pagātnes meistariem – vai nu Fēliksu Mendelszonu Bartoldi (*Felix Mendelssohn Bartholdy*, 1809–1847), vai Bēthovenu. Tā *Rigasche Zeitung* 1872. gada 11. aprīlī, balstoties uz vācu laikrakstu ziņām, vēstī:

"Šī gada Lielās Piektdienas koncertā skanēs jauns darbs, kas viscaur Vācijā, kur tas līdz šim iestudēts, guvis tādus panākumus, ar kādiem nespēj mēroties neviena nopietna kompozīcija, kas radusies pēc Mendelszona laikiem."⁷⁷
([Anonym], *Rigasche Zeitung* 11.(23.)04.1872)

Savukārt *Zeitung für Stadt und Land* 1872. gada 13. aprīlī, piesakot gaidāmo koncertu, atzīst, ka Brāmsa vārds līdz šim Rīgas koncertdzīvē bijis nepelnīti atstāts novārtā. Tiek atgādināta *Vācu rekviēma* labā slava, ko tas iemantojis atskaņojumos dažādās Vācijas pilsētās, un pausta pārliecība, ka šis darbs ir labākais, kas baznīcas mūzikā tapis kopš Bēthovena laikiem ([Anonym], *Zeitung für Stadt und Land* 13.(25.)04.1872).

Kad koncerts izskanējis, abi laikraksti veltī tam recenzijas. Frīdrihs Pilcers (*Rigasche Zeitung*) īpaši akcentē reliģisko motīvu savdabīgo tvērumu:

"Tradicionālajam rekviēmam bija nemainīgs teksts, ko vismaz tā pamatdaļās visi agrākie komponisti arī ir respektējuši. Šī Romas katoļu baznīcā ierastā muzikālā mirušo piemiņas mesa aizguva nosaukumu tieši no ievaddaļas sākuma: "*Requiem aeternam dona eis, Domine*" ("Mūžīgu mieru dod viņiem, Kungs") etc. , bet vienlaikus nosaukums gluži patiesi atspoguļo arī visa teksta domu gājieni, kurā atsevišķas daļas līdz pat noslēgumam pauž lūgšanu par "mūžīgu mieru" aizgājējiem kā pamatideju. Brāmsa tekstam ar to nav pat visattālākās līdzības. Kamēr tradicionālajā tekstā tas, kas cilvēci tās grēcīguma dēļ sagaida pēc nāves, tiek attēlots šausminošā veidā, Brāmsam nāve ir pāreja uz augstāku apskaidrību. Viņa sentences un vērojumi, kas pārņemti no Svētajiem Rakstiem, saplūst brīnišķā mierinājumā. Lūgšanu par mūžīgu mieru šeit aizstāj pārliecināta prasība pēc tā; bailu no Pastarās tiesas vietā ir svētlaimīga pārliecība par pestīšanu; tā vietā, lai lūgtu par izglābšanos no elles, Brāmsam nāk ar himnu "Cik mīlīgas ir Tavas māju vietas". No sākuma

77 "Das diesjährige Charfreitagsconcert wird ein neues Werk bringen, welches überall in Deutschland, wo es bis jetzt aufgeführt wurde, einen Erfolg errungen hat, mit welchem sich der Beifall keiner nach Mendelssohn's Zeit entstandenen seriösen Composition messen kann."

līdz pat beigām Brāmsa teksts ir vērsts uz to, lai piešķirtu nāves jēdzienam cildenu, ideālu, samierinošu raksturu, un šī ētiskā iezīme lieliski izpaužas arī viņa mūzikā.”⁷⁸ (P[ilzer], *Rigasche Zeitung* 22.04.(04.05.)1872: 1)

Zeitung für Stadt und Land recenzents Morics Rūdolfs līdzīgi norāda uz neparasto tekstu – tas “vairāk vēršas pie dzīvajiem un faktiski neietver nekādu lūgšanu par aizgājējiem”⁷⁹. Pašu skaņdarbu kopumā recenzents vērtē atturīgāk: “Vai darbs savā tagadējā pilnīgajā veidolā, kā mēs to dzirdējām, spēj vienādā mērā saistīt uzmanību no sākuma līdz beigām, to es neuzdrošinos izlemt.”⁸⁰ Dažviet, viņaprāt, komponists izteicies pārlietu gari. Tāpat pārāk ilgstoši un uzkrītoši šķītuši Brāmsa tik iemīļotie ērģelpunkti (R[udolph], *Zeitung für Stadt und Land* 16.(28.)04.1872) – šeit abiem recenzentiem domas sakritušas, jo arī Pilcera rakstā vienīgā kritiskā piezīme attiecas uz trešās daļas ērģelpunktiem, kas, kaut arī majestātiski, skanējuši disonanti un paskarbi, lai gan teksts nekādu pamatu šādam mūzikas valodas risinājumam nedodot (P[ilzer], *Rigasche Zeitung* 22.04.(04.05.)1872: 1).

Kopumā tomēr Rūdolfs secina, ka daži trūkumi nemazina skaistā skaņdarba vērtību:

“Rekviēms piesaista ar oriģinālu muzikālo ideju patiesu pilnību, ar bagātu harmoniju, kurā izmantots viss, ko modernā mūzikas teorija atļauj, tiesa, arī dažas asākas saskaņas; ar interesantu, pilnībā noslīpētu kontrapunktisko darbu un jo īpaši ar meistarīgu instrumentāciju.”⁸¹ (R[udolph], *Zeitung für Stadt und Land* 16.(28.)04.1872)

Instrumentācijas krāšņuma ziņā recenzents īpaši izceļ sēru marša garā ieturēto otrās daļas sākumu. Tāpat Rūdolfs pauž savus vērojumus, kuras rekviēma daļas Rīgas publikai patikušas vislabāk: tās bijušas otrā daļa (*Denn alles Fleisch*), ceturrtā (*Wie lieblich sind deine Wohnungen*) un piektās daļas soprāna ārija *Ihr habt nun Traurigkeit* (R[udolph], *Zeitung für Stadt und Land* 16.(28.)04.1872).

78 “Das herkömmliche Requiem hatte einen stehenden Text, der, mindestens in seinen Hauptabtheilungen, von allen früheren Componisten festgehalten wurde. Den Titel empfing diese in der römisch-katholischen Kirche traditionelle musikalische Seelenmesse zwar von dem Anfang des Einleitungssatzes: “Requiem aeternam dona eis, Domine”, &c (“Ewige Ruhe gieb ihnen, Herr” &c), aber dieser Titel bezeichnet zugleich recht eigentlich den Gedankengang des ganzen Textes, durch dessen einzelne Abtheilungen sich bis zum Schluß die Bitte um “ewige Ruhe” für die Dahingeschiedenen als Grundgedanke hindurchzieht. Der Brahms'sche Text hat hiermit nicht die entfernteste Aehnlichkeit. Während in dem traditionellen Text das, was die Menschheit wegen ihrer Sündhaftigkeit nach dem Tode zu erwarten hat, in Furcht erregenden Weise dargestellt wird, ist bei Brahms der Tod der Uebergang zur höheren Verklärung. Seine der heiligen Schrift entnommenen Sentenzen und Betrachtungen vereinigen sich zu herrlichem Troste. Anstatt des Gebetes um ewige Ruhe ist hier zuversichtliche Voraussetzung derselben; anstatt der Furcht vor dem jüngsten Gericht – die wonnige Zuversicht der Erlösung; anstatt der Fürbitte um Befreiung von der Hölle bringt Brahms den Hymnus: “Wie lieblich sind deine Wohnungen u. s. w.”. Von Anfang bis zum Schluß ist der Brahms'sche Text darauf gerichtet, der Auffassung vom Tode eines hohen, idealen, versöhnlichen Charakter zu verleihen, und dieser ethische Zug spricht sich auch in großer Weise in seiner Musik aus.”

79 “[...] mehr an die Lebenden wendet und eigentlich für die Abgeschiedenen kein Gebet enthält.”

80 “Ob nun das Werk in seiner jetzigen vollständigen Gestalt, in der wir es gehört haben, im Stande sei, die Aufmerksamkeit vom Anfang bis zum Ende gleichmäßig zu fesseln, das wage ich nicht zu entscheiden.”

81 “Das Requiem fesselt durch eine wahre Fülle von originellen musikalischen Ideen, durch reiche Harmonie, die von allem durch die moderne Theorie Erlaubten Gebrauch macht, freilich auch manche Härte enthält, durch interessante, vollendete contrapunctische Arbeit und vor Allem durch meisterhaft gelungene Instrumentirung.”

Turpmākajos gados Brāmsa *Vācu rekviēms* Rīgā tika atskaņots vairākkārt – gan fragmentāri, gan pilnībā. Skaņdarbs kļuva arī par savveida mērauklu, vērtējot cita laikmetīgā komponista radītu šī žanra paraugu – 1875. gada Lielajā Piektdienā Rīgā izpildīto Franča Lahnera Rekviēmu. Laikraksts *Zeitung für Stadt und Land* (recenzija bez paraksta) atzīst, ka šis jauniepazītais opuss visumā attaisnojis labo slavu, kas tam nāk līdzī no ārzemju atskaņojumiem, tomēr komponista modernā mūzikas valoda esot pretrunā ar rekviēma kanonisko tekstuālo vēstījumu:

“Patiesībā mēs uzskatām, ka nav gluži pareizi, ka mūsdienās komponisti atkal un atkal atgriežas pie senā rekviēma tekstiem. Vairumam mūsu laikabiedru ir izveidojušies citi priekšstati par debesīm un elļi nekā tie, ko sastopam liturģiskajos tekstos. Brāmss, kura vācu (moderno, protestantisko) Rekviēmu dzirdējām pirms vairākiem gadiem, to apzinājās [..]”⁸² ([Anonym], *Zeitung für Stadt und Land* 13.(25.)04.1875: 6).

Turpretī Lahnera Rekviēmā recenzents patiesi dziļu iespaidu izjutis tikai *Sanctus* daļā – citās nesaderība starp kanonisko tekstu un moderno mūzikas valodu bijusi pārlietu uzkrītoša ([Anonym], *Zeitung für Stadt und Land* 13.(25.)04.1875: 6).

Rezumējot šīs atsauksmes, jāatzīst: jauni “priekšstati par debesīm un elļi” romantiķu daiļradē nereti izpaužas jau kopš 19. gs. pirmās puses – sākot ar Berlioza *Fantastisko simfoniju* (*Symphonie fantastique*); vēlāk tie parādījās arī programmatiskajos Lista (piem., fantāzijsonātē *Pēc Dantes lasījuma – Après une lecture du Dante*) un daudzu citu komponistu darbos. Tomēr Rīgas mūzikas kritikā šī tēma 19. gs. 70. gados pirmoreiz tik nepārprotami pieteikta tieši saistībā ar Brāmsa *Vācu rekviēmu* – turklāt nevis nosodot jauno reliģijas “cilvēciskošanu”, bet atzīstot to par laikmetam atbilstošu. Tā ir zīme, ka arī Rīgas vācu kultūraprindās vai vismaz daļā no tām⁸³, līdzīgi kā citviet Eiropā, jau tuvojās jaunā laikmeta, *Fin de siècle*, noskaņas, kas iezīmīgas ar vērtību pārvērtēšanu daudzās jomās. Rīgas recenzentu viedokļi par Brāmsa darbu sasaukušies ar tiem, kas bijuši raksturīgi šī skaņdarba recepcijai pašā Vācijā pēc pirmatskaņojuma. Muzikologs Daniels Bellers-Makkenna (*Daniel Beller-McKenna*) sniedz par to šādu kopsavilkumu:

“[...] kā dominējošo moderno vērtību šajā skaņdarbā viņi [daudzi kritiķi] identificēja “brīvības” izjūtu, kas caurvij gan mūziku, gan tekstu. Vairums recenzentu uzskatīja, ka Brāmss ir atbrīvojies no jebkāda specifiska reliģijas kulta, izvēloties bibliskos tekstus, kas atspoguļo moderno ticības formu.” (Beller-McKenna 1998: 10)

82 “Freilich halten wir es an und für sich nicht für ganz unbedenklich, wenn man in unserer Zeit immer und immer wieder an die Composition des alten Requiemedichtes geht. Die Mehrzahl unserer Zeitgenossen hat sich über Himmel und Hölle andere Anschauungen gebildet, als die des liturgischen Textes sind. Brahms, dessen deutsches (modernes, protestantisches) Requiem wir vor einigen Jahren gehört haben, hat das gewußt [..].”

83 Dažkārt skaņdarba atbilstība baznīcas mūzikas garam tomēr tikusi apšaubīta. Recenzents (paraksts “v. G.”), vērtējot jau 1881. gada Lielās Piektdienas koncertu, atzīst, ka *Vācu rekviēmā* ir daudz patiesa skaistuma, taču vietumis “samākslotie, dīvainie melodijas gājienu un asās harmonijas nomāc vienkāršo, baznīciski skaisto un pacilājošo melodiju un harmoniju” ([..] *gesuchte, seltsame Melodieenschritte und herbe Harmonieen die einfache, kirchlich schöne und erhebende Melodik und Harmonik verdrängen*; v. G., *Rigische Zeitung* 11.(23.)04.1881: 6). Vienlaikus šī darba vairākkārtējie iestudējumi ir netieša liecība, ka rīdziniekiem tas bijis tuvs.

3.3. Vietējie komponisti

3.3.1. Vācbaltieši

Ārzemju komponistu darbi – īpaši tie, kas jau guvuši atzinību Vācijā – 19. gs. trešajā ceturksnī Rīgas koncertdzīvē bija dominējošie. Tomēr programmās tika iekļauti arī vietējo autoru sacerējumi. Liela daļa no viņiem bija amatieri jeb diletanti, bet netrūka arī profesionāli izglītotu mūziķu, kas bieži apvienoja darbību kādā atskaņotājmākslas jomā un kompozīcijā.

Lolita Fūrmane, pētot vietējo kamerģimelnes autoru loku, norāda, ka daudzi no viņiem studējuši Leipcigas konservatorijā – tādējādi, piemēram, klavierminiatūras jomā “Leipcigas skolas iespaids izpaudās īpaši mendelsoniskā skaņraksta īpašību mantojumā – raksturīgas faktūras, melodiskā tēla u. tml. pārtverē” (Fūrmane 1997a: 156). Leipcigas skolas lielu ietekmi var saskatīt arī 19. gs. 40.–70. gadu Rīgas mūzikas dzīvē kopumā – gan koncertprogrammu izvēlē, gan vietējo komponistu dažādu žanru mūzikā. Šai kontekstā svarīgi atzīmēt, ka arī pats Mendelsons laikposmā ap gadsimta vidu vācu kultūrtelpā bija viens no populārākajiem autoriem. Kamerģimelnes pētniece Līga Pētersone, raksturojot tikai viena žanra – klavieru trio – pārstāvību Rīgas koncertprogrammās, secina, ka Mendelsona darbi atskaņoti “kopskaitā astoņpadsmit koncertos no visiem 42 apzinātajiem laikposmā no 1843. līdz 1877. gadam” (Pētersone 2018: 40); arī viņa citu žanru opusi tika izpildīti bieži. Vienlaikus pašā Vācijā Mendelsona popularitāte 19. gs. otrajā pusē būtiski mazinājās. Daudzējādā ziņā to sekmēja arī jaunvācu skolas pārstāvji: kā jau zināms, viņi asi kritizēja Mendelsona iedibinātās tradīcijas, saistot tās ar konservatīvisma garu (skat., piemēram, Walker 2001 u. c.). Šai kontekstā interese saista kāds 1869. gadā laikrakstā *Rīgasche Zeitung* publicēts Berlīnes preses darbinieka un literatūrvēsturnieka Juliāna Šmita (*Julian Schmidt*, 1818–1886) raksts par Vāgneru un Mendelsonu, kurā par pēdējo teikts šādi:

“[...] Šobrīd par viņa sasniegumu pārmērīgi augstu vērtēšanu nevar būt ne runas, drīzāk varētu vēlēties, lai viņa kompozīcijas izpildītu biežāk. Bet toreiz (1850 – B. J.) viņš tiešām bija stipri pārvērtēts, it īpaši Leipcigā, kur viņš ilggadējā svētīgā darbībā bija dibinājis krietnu skolu, kas viņam bija nelokāmi uzticīga (burtiski “zvērēja pie viņa vārda” – B. J.) un tiecās viņa sacerējumos atrast augstāko mākslu [...]” (Schmidt, *Rīgasche Zeitung* 17.(29.)03.1869: 1)⁸⁴

Vai Rīgas komponistu saikne ar “Leipcigas skolas” tradīcijām varētu liecināt, ka viņu daiļradē dominēja tai raksturīgā stabilitāte, pat nosacīts konservatīvisms un līdz ar to – vairīšanās no radikālākās jaunvācu skolas ietekmēm? Atbilde varētu būt drīzāk apstiprinoša, jo iepazīšanās ar kritikas atsauksmēm liecina: novitātes aspekts vietējo autoru mūzikas raksturojumos netiek bieži izcelts. Tomēr ir arī izņēmumi. To rāda, piemēram, raksti par vienu no spilgtākajām personībām 19. gs. otrās pusē Rīgas koncertdzīvē – jau pieminēto **Vilhelmu Bergneru junioru**.

84 “[...] von Ueberschätzung seiner Leistungen ist jetzt so wenig die Rede, daß man eher wünschen möchte, seine Compositionen würden häufiger aufgeführt. Damals aber wurde er wirklich sehr überschätzt, namentlich in Leipzig, wo er in vieljähriger segensreicher Wirksamkeit eine tüchtige Schule gegründet hatte, die auf seine Worte schwur, und nicht abgeneigt war, in seinen Werken die höchste Staffel der Kunst zu finden [...]”

No vienas puses, vairākās recenzijās Bergners tiek minēts kā Mendelszona tradīciju turpinātājs. Tā 1858. gadā laikraksts *Rigasche Zeitung* iepazīstina ar viņu kā “tikko divdesmit gadus vecu” (*kaum 20 Jahre alt*) jauniešu, kas 30. martā sniedzis koncertu Rīgas Domā, ietverot programmā arī vairākas paša kompozīcijas. Būtiskas šajā kontekstā ir kritiķa (paraksts “-tz.”) pārdomas par fūgas jauno izpratni romantisma laikā, ko viņš sakās saklausījis Mendelszona ietekmētajā Bergnera mūzikā:

“V. Bergnera kungs nepārprotami pieder pie visjaunākā (Mendelszona⁸⁵) virziena, to pietiekami labi parādīja viņa beigu fūga, kas kopumā kļuva par visa koncerta spožu kulmināciju. Līdzīgi kā Mendelszons savos koros no “Pāvila” un “Elijas” uztver fūgu, tā arī viņš [Bergners] neapmierinās tikai ar to, lai tēmu tradicionālā veidā atbilstoši likumiem izstrādātu, bet ļauj kontrapunktiem atkal pārtapt par galvenajām domām, un, kaut arī klausā burtam, tomēr garam viennozīmīgi dod priekšroku kopējā koncepcijā; tādējādi viņš lieliski parāda savu piederību nākotnei. Agrāk fūga bija asprātīgs muzikāls rēķināšanas uzdevums [..], kura risinājums veidojās pēc zināmiem likumiem, bet tā vēl nesniedza balstu praktiskajai dzīvei. Ja jaunlaiku māksliniekiem ir izdevies fūgu, visgrūtāko no visiem kompozīcijas žanriem, izstrādāt tā, lai tā līdztekus prātam skartu arī klausītāja sirdi un dvēseli, tad noticis tas, ko Mendelszons ir tik lieliski iniciējis – proti, skolas rēķināšanas uzdevumā ir iedvests garīgums un dramatisks darbība. Uz šo lielisko mērķi tagad, šķiet, tiecas arī mūsu mākslinieks ar visu savu svaigā, jauneklīgā gara spēku. Veiksmi viņam!”⁸⁶ (-tz., *Rigasche Zeitung* 02.04.1858)

Jāpiebilst, ka Bergners nav izglītojies Leipcigas konservatorijā, lai gan Mendelszona tradīciju viņš noteikti bija iepazīnis gan dzimtajā Rīgā, gan vēlāk, studējot Eizenahā un Drēzdenē.

No otras puses, šis komponists mūzikas kritikā minēts arī gluži citu stilistisko meklējumu kontekstā – proti, saiknē ar Mendelszonam opozīcijā esošās jaunvācu skolas idejām. Jau nākamajā, 1859. gadā, *Rigasche Zeitung* raksta par jaunā komponista debiju simfoniskās poēmas žanrā paša diriģētā koncertā 12. janvārī pilsētas teātrī. Šoreiz recenzijā paustais skatījums uz paveikto ir krietni kritiskāks, nekā rakstot par koncertu Rīgas Domā, lai gan netrūkst arī laba vēlējumu:

85 Interesanti, ka laikmetīgas vēsmas kritiķis saista tieši ar Mendelszonu, kas šķīries no dzīves jau pirms 11 gadiem (1847).

86 “Herr W. Bergner gehört entschieden der neuesten (Mendelssohnschen) Richtung an, was sich aus seiner Schluß-Fuge, die überhaupt den Glanzpunkt des ganzen Concerts bildete, zur Genüge darthun ließe. So wie Mendelssohn in seinen Chören zum “Paulus” und “Elias” die Fuge auffaßt, so auch er, d. h. er begnügt sich nicht damit, sein Thema nur in althergebrachter Weise regelrecht zu bearbeiten, sondern dadurch, daß er die Contrapunkte wieder als Hauptsätze erscheinen, dem Buchstaben allerdings sein Recht wiederfahren läßt, dem Geiste aber entschieden die Herrschaft über das Ganze einräumt, dadurch vorzüglich zeigt er, daß er der Zukunft angehört. Die Fuge war früher ein geistreiches, musikalisches Rechenexempel [..], dessen Auflösung nach gewissen Regeln geschah, aber es fehlte diesem noch der Nutzen für das praktische Leben. Gelingt es nun den Künstlern der Neuzeit, die Fuge, die schwierigste aller Compositions-gattungen, so zu bearbeiten, daß neben dem Verstande auch Herz und Gemüth des Zuhörers getroffen werden, dann ist geschehen, was Mendelssohn so herrlich angebahnt, es ist der schulgerechten Arbeit geistiges Leben und dramatische Handlung eingehaucht. Diesem herrlichen Ziele scheint nun unser Künstler mit aller Kraft seines frischen, jugendlichen Geistes zuzustreben. Glück auf!”

“Koncerta sākumā atskaņotā “simfoniskā poēma” šur tur dzīvi atgādina Vāgneru un Mendelszonu, taču tā rada arī pilnīgu haosa iespaidu, kura likločos ne vienmēr skaidri atklājas pamatideja; ik pa brīdim, sevišķi fūgās, jūtamas pārmērības; no otras puses, skaņdarbs apliecina pamatīgas, visaptverošas harmonijas studijas, nopietnu cītību, možu centību, un atsevišķas vienkāršākas vietas, it īpaši ārkārtīgi tīri izstrādātais, noskaņā dziļais *Adagio*, vēstīja, ka pār šo haosu slejas skaists, bagāts gars, kas gan jau iemācīsies sakārtot un izveidot savu pasauli, kad pienāks viņa laiks. Tāpēc mēs jaunajam māksliniekam no sirds priecīgi uzsaucam “Veiksmi!”, bet vienlaikus lūdzam pacensties savās kompozīcijās būt vienkāršākam un nevis, pakļaujoties modei, maksimāli haotiski mētāties šurpu turpu, te protesta vētrainajās šalkās, te sapņos, mēģinot notvert oriģinalitāti.”⁸⁷ (W. A. G., *Rigasche Zeitung* 17.(29).01.1859)

Abi citētie raksti ļauj secināt, ka Bergnera komponista debija vispirms ērģeļmūzikas un vēlāk simfoniskās mūzikas jomā patiesi kļuva par notikumiem Rīgas mūzikas dzīvē. Taču acīmredzot vēlme apliecināt sevi daudzpusīgi noteica to, ka mūža turpmākajā gaitā kompozīcija bija tikai viena, bet ne galvenā no viņa darbības sfērām. Ietekmju avoti, kuros sastopas tādi “pretinieki” kā Mendelszons un Vāgners, nepārprotami norāda uz jaunā mākslinieka redzesloka plašumu. Pateicoties tam, arī viņa diriģētajos koncertos rīdziniekiem bija iespēja iepazīt daudzveidīgus laikmetīgās mūzikas paraugus: piemēru vidū ir jau šajā rakstā minētā Lista simfoniskā poēma *Prelīdes* (1871) un Brāmsa *Vācu rekvījems* (1872).

Otrs Rīgā dzimušais komponists, kas izpelņījies vietējās preses uzmanību ar neierastākas mūzikas izteiksmes meklējumiem, bijis **Nikolajs fon Vilms**. Jāpiebilst gan, ka pēc studijām Leipcigas konservatorijā (1851–1856) viņš tikai uz īsu brīdi atgriezās dzimtajā Rīgā, kur bija pilsētas teātra otrais kapelmeistars (1857–1858). Vilma turpmākās gaitas saistītas ar darbu Sanktpēterburgā (1858–1873) un dažādās Vācijas pilsētās (no 1873; sīkāk skat. Koch 2015). Tomēr viņš saglabāja ciešu saikni ar dzimteni – vietējos koncertos vairākkārt skanējuši šī komponista darbi, un 1883. gadā viņam piešķirts kora biedrības *Rigaer Liedertafel* goda biedra statuss.

Raksta tēmas kontekstā ievēribu pelna Vilma garīgajai mūzikai veltītās atsauksmes. 1865. gada 9. aprīlī – Lielajā Piektdienā – Franča Lēbmaņa vadībā izskanējis Psalmis jauktajam korim un simfoniskajam orķestrim. Laikraksta *Rigache Zeitung* anonīmais recenzents raksta:

87 “Erinnert die das Concert eröffnende “symphonische Dichtung” auch hie und da lebhaft an Wagner und Mendelssohn, macht sie auch den Totaleindruck eines Chaos, durch das sich eine Grundidee nicht immer erkennbar schlängelt, ist sie auch hin und wieder, namentlich in den Fugen, etwas überschwenglich: – so documentirt sie doch andererseits gründliche, umfassende Studien der Harmonielehre, verräth einen ernsten Fleiß, ein rüstiges Streben und sagt uns an einigen einfacher gehaltenen Stellen, namentlich im äußerst sauber gearbeiteten, ein tiefes Gemüth bekundenden *Adagio*, daß über dem Chaos ein schöner, reicher Geist schwebt, der seine Welt schon ordnen und bilden lernen wird, wenn seine Zeit gekommen. Wir rufen dem jungen Künstler darum von Herzen ein freudiges “Glück auf!” zu, bitten ihn aber zugleich, sich bei seinen Compositionen einer größeren Einfachheit befleißigen und nicht, der Mode zu Liebe, in möglichst chaotisch hin und her tobendem und säuselndem Wüthen und Träumen Originalität erhaschen zu wollen.”

“Vilma Psalms jauktajam korim ar orķestri ir neapšaubāmi nozīmīgāks darbs (nekā iepriekš atskaņotais Bergnera juniora Psalms alta solobalsij, vīru korim un orķestrim – B. J.), tam raksturīga tik bagāta fantāzija un sulīgas krāsas, ka baznīcas mūzikai tas ir mazliet par laicīgu. Svaigās vēsmas, kas to caurauž, sevišķi instrumentācijā nedaudz pārmērīgais un pārlietu materiālās krāsās izteiktais jūsmas uzbangojums, kā arī kora elegantā balssvirze liek secināt, ka komponista īstā joma ir laicīgā mūzika.”⁸⁸ ([Anonym], *Rigasche Zeitung* 17.(29.)04.1865)

Šī atsauksme zīmīgi sasaucas ar citu, astoņus gadus vēlāk tapušu Frīdriha Pilcera rakstu. Tas veltīts 1873. gada 28. februāra koncertam, ko Baha biedrība rīkojusi Sv. Pētera baznīcā; programmā iekļautos darbus, tostarp Vilma *Ave verum corpus*⁸⁹ Rīgas pirmatskaņojumu, diriģējis Vilhelms Bergners juniors. Arī Pilcers atzīmē “Pēterburgā dzīvojošā Rīgas dēla” (*in Petersburg lebenden Sohne Rigas*) novitāti baznīcas mūzikas jomā, un arī viņš to vērtē kritiski:

“[...] Visu kompozīciju caurvij izteikti moderna pieeja. Tajā valda tieksme uz dramatisku atveidi un iztēlojumu, kas vietām pārlietu aizēno tekstam piemītošo lūgšanas raksturu. Tekstā sniegts tikai atgādinājums par krustā sistā ciešanām, un tam būtu jāizskan kā brīdinājumam mums par katra paša nepieciešamību cildenī sagaidīt nāves pārbaudījumu, taču šajā kompozīcijā tas pārtop par kontrastiem un krāsām bagātu pašu ciešanu atveidi un iztēlojumu. *Fortissimo* pie vārda *immolatum*, sekojošais klusums un tad *pianissimo* skanošie vārdi *in cruce pro homine* atstāja satriecošu iespaidu; taču, mūsaprāt, tie ataino objektu pārāk reālistiski. Šāda uztvere, turklāt tik iespaidīgā interpretācijā, būtu vairāk pamatota oratorijā, kur epikas un lirikas maiņai ir īstā vieta. Atliek vēlēties, lai Vilma kunga izteiktās dotības oratorijai raksturīgos tēlojumos, kas šoreiz nebija gluži vietā, noderētu viņam kāda lielāka uzdevuma veikšanā.”⁹⁰ (P[ilzer], *Rigasche Zeitung* 01.(13.)03.1873)

Kritiķu rakstītais trāpīgi iezīmē Vilma pieeju baznīcas mūzikai, kas otrajā (Pilcera) recenzijā turklāt apzīmēta kā “moderna” – līdzīgi kā nesen (1872) atskaņotais Brāmsa

88 “Der Psalm für gemischten Chor mit Orchester von Wilm, ein entschieden bedeutenderes Werk, ist voll reicher Phantasie und blühender Farben, so daß er einen für kirchliche Musik etwas zu weltlichen Charakter trägt. Der frische Hauch, welcher ihn durchweht, der besonders in der Instrumentation etwas zu starke und in zu materiellen Farben ausgedrückte Schwung der Begeisterung und die elegante Stimmführung des Chors lassen schließen, daß der Componist in der weltlichen Musik sein eigentliches Gebiet habe.”

89 Šī skaņdarba notis glabājas Latvijas Nacionālās bibliotēkas Reto grāmatu un rokrakstu krājumā, Baha biedrības kolekcijā. Lolita Fūrmane, rakstot par kolekcijas saturu, *Ave verum corpus* izceļ īpaši, jo Vilma notis pavairotas lielā skaitā (42 nošu eksemplāri katrā balss grupā). “Tas liek domāt par šīs mūzikas reālu izmantojumu, resp., atskaņojumu Rīgas baznīcās vai pat pilsētas mūzikas namos.” (Fūrmane 1997b: 138)

90 “[...] geht durch die ganze Composition ein ausgeprägt moderner Zug. In derselben herrscht eine Neigung zu dramatischer Darstellung und zur Schilderung vor, welche über den gebetartigen Charakter des Textes stellenweise allzu sehr hinausgeht. Die bloße Erinnerung an die Leiden des Gekreuzigten, welche uns eine Mahnung zur Erhebung bei eigener Todesprüfung sein soll, wird in der Composition zu einer contrast- und farbenreichen Darstellung und Schilderung jener Leiden selbst. Das *Fortissimo* bei dem Worte *immolatum*, die darauf folgende Stille und alsdann das *Pianissimo*: in *cruce pro homine*, sind von erschütternder Wirkung, erfassen den Gegenstand aber, unseres Erachtens, zu realistisch. In dem Wechsel von Epik und Lyrik, wie er im Oratorium am Platze ist, würde eine solche Auffassung, zumal in so wirkungsvoller Behandlung, eher berechtigt sein. Es wäre zu wünschen, daß die ausgesprochene Begabung Wilm's für oratorienartige Darstellung denselben, wenn es nicht bereits der Fall sein sollte, zum Ergreifen einer solchen größeren Aufgabe führe.”

Vācu rekviēms. Lai arī viņa un Vilma darbi gan apjoma, gan ieceres ziņā bijuši gluži atšķirīgi, tomēr kopīga ir brīvība reliģiskās tēmas tvērumā – Brāmsa gadījumā tā attiecināma jau uz pašu tekstu izvēli, kamēr Vilma darbos – uz kanoniskā teksta atspoguļojumu mūzikā.

3.3.2. Pirmie latviešu skaņraži

Pats aplūkojamā perioda beigu posms – 19. gs. 70. gadu sākums – ietver arī pirmās vācu kritiķu liecības par tikko dzimušo **latviešu koncertmūziku**. Tie ir kordarbi – oriģināldziesmas un latviešu tautasdziesmu apdares, kuru rašanos rosinājusi nacionālās atmodas zīmē strauji uzplaukusi kora kustība. Pirmos Vispārējos latviešu dziesmu svētkus (1873) var arī uzskatīt par pirmo reizi, kad latviešu komponistu darbi tiek dziedāti Rīgas publikai – galvenokārt latviešu auditorijai, tomēr klausītāju rindās ir arī pa kādam vācu inteliģences, toskait preses, pārstāvim. Pārāk daudz viņu nav, un šai ziņā zīmīgi ir rakstnieka, arī mēnešraksta *Baltische Monatschrift* redaktora Teodora Hermaņa Pantēnija (*Theodor Hermann Pantenius*, 1843–1915) vārdi, kas īsi pēc svētkiem lasāmi laikrakstā *Rigasche Zeitung*:

“Bet vai jūs, latviešu novadnieki, arī zināt, ka jūsu svētki būtu varējuši būt vēl daudz svinīgāki, vēl daudz skaistāki? Jums būtu vajadzējis izrādīt mazliet laipnāku pretimnākšanu saviem vācu novadniekiem. Vienotība un uzticama kopā turēšanās ir vietā visur, bet īpaši jau svētkos. Kā gan mūsu pilsēta būtu varējusi sveikt jūs, svētku rotā posusies, kā Rīgā svinēti svētki būtu varējuši pārtapt par visas Rīgas svētkiem, ja jūs mūs vienkārši atstājāt malā? Tikai tā starp citu, vienīgi sestdien pirms svētkiem, mēs no jums pašiem uzzinājām, ka jūs vispār kaut ko svinat un svinat pie mums, jūsu ielūgumi bija ļoti skopi, nenoformēti un tika saņemti ļoti vēlu.”⁹¹ (P[antēnius], *Rigasche Zeitung* 30.06.(12.07.)1873: 1)

Pirmo dziesmu svētku aprakstos vācbaltiešu presē savijas gan aizvainojums par nacionālas jūsmas pilnām, bet vācu kopienas aizskarošām jaunlatviešu runām (piem., Kronvaldu Ata teikto), gan apbrīna par vienkāršo zemnieku lielisko dziedātprasmi un svētku gājiena skaistumu; plašāk par to skat. pētījumu *Latviešu dziesmu svētki vācu un krievu preses atsauksmēs (1873–1938)* (Jaunslaviete 2008). Šī raksta tēmas kontekstā vērts izcelt laikrakstā *Zeitung für Stadt und Land* pausto viedokli par svētku laicīgā koncerta repertuāru:

“Sekojošos daudzos jauktā un vīru kora priekšnesumus mēs gribētu iedalīt 3 kategorijās. Pirmo veidoja atsevišķas vācu komponistu (Abta un Šūberta) dziesmas, kas tulkotas no vācu valodas latviski. No tām tikai nenozīmīgi atšķīrās dažas dziesmas, kas, lai arī oriģinālā sacerētas latviešu valodā, tomēr drīzāk ieturētas vācu dziesmu garā un formā. Šeit mēs vēlētos ierindot

91 “Aber wißt ihr auch, lettische Landsleute, daß euer Fest noch viel festlicher, noch viel schöner hätte werden können? Ihr hättet den deutschen Landsleuten ein wenig freundlicher entgegenkommen sollen. Einigkeit und treues Zusammenhalten ist überall am Platz, zumal aber bei einem Fest. Wie sollte unsere Stadt euch in festlichem Schmuck willkommen heißen, wie sollte aus einem in Riga gefeierten Fest ein rigasches Fest werden, wenn ihr uns einfach bei Seite ließt? Nur so nebenbei, erst am Sonnabend vor dem Fest, erfuhren wir von euch selbst, daß ihr überhaupt ein Fest feiert, es bei uns feiert, eure Einladungen waren sehr spärlich, formlos, erfolgten sehr spät.”

K. Baumaņa dziesmas. Visbeidzot, programmas lielākā daļa, kas šoreiz visvairāk saistīja mūsu interesi un bija visatbilstošākā šo svētku būtībai, sastāvēja no četrbalsīgi harmonizētām latviešu tautas melodijām. Visas apdares bez izņēmuma bija veidotas prasmīgi. Šai ziņā no plašā piedāvāto dziesmu klāsta izcelsim [koncerta] 13. numuru – “Karavīru dziesmu”, 14. numuru – Zvejnieku dziesmu⁹², bet jo īpaši J. C. [J. Cimzes] apdarināto Jāņa dziesmu.”⁹³ ([Anonym], *Zeitung für Stadt und Land* 01.(13.)07.1873: 6)

Citāts liecina, ka tieši latviskais elements mūzikā anonīmo kritiķi interesējis visvairāk – to viņš vērtē augstāk nekā vienkāršu sekošanu vācu tradīcijām. Recenzents nav ietekmējies no latviešu/vācu domstarpībām, kas nacionālās atmodas periodā saasinājās, un savā vērtējumā bijis lakonisks, taču vienlaikus tolerantis jaunajai kultūrai. Rīgas mūzikas kritiķi vispār ieinteresēti sekoja dažādām nacionālā kolorīta izpausmēm mūzikā. 19. gs. trešajā ceturksnī vairākkārt tiek atzinīgi novērtēti Mendelszona skolnieka⁹⁴ Nīlsa Gādes (*Niels Gade*, 1817–1890) skaņdarbi, ko caurvij “ziemeļu romantika, dabas skaņu atbalss no klintīm [...] vai gari, kas nolaižas sarmotā egļu mežā, lai vientuļam ceļiniekam stāstītu senas pasakas un teikas”⁹⁵ (A[lt], *Rigasche Zeitung* 20.12.1852: 8); cildinājumus izpelnās arī jau pieminētās Brāmsa *Ungāru dejas* (P[ilzer], *Rigasche Zeitung* 08.(20.)02.1873), tāpat tiek atzīmēts Heinriha Hofmaņa (*Heinrich Hoffmann*, 1842–1902) *Ungāru svītas* (*Die ungarische Suite*) “ugunīgais temperaments un ritmiskā puse” (*ihr feuriges Temperament, die rhythmische Seite*; P[ilzer], *Rigasche Zeitung* 23.10.(04.11.)1873) u. tml. Laikraksta *Rigasche Zeitung* sniegtais Frīdriha Pilcera lekcijas⁹⁶ atreferējums liecina – šis kritiķis labi apzinājies nacionālās savdabības atklāsmi kā romantisma raksturiezīmi. Viņš piedāvā tai šādu skaidrojumu – tiesa, vienīgi saistībā ar trim lielajām nācijām (austriešu/vācu, itāļu un franču):

“Šis (klasicisma – B. J.) kosmopolitiskās ievirzes stils beidzas līdz ar pēcklasicisma mūzikas rašanos. Katrā no trim zemēm attīstās izteikti tipisks nacionālais mūzikas stils, kas ir cieši saistīts ar mūsu gadsimta sākuma lielo

92 Programma liecina, ka *Karavīru dziesma* bijusi *Karavīri bēdājās* Jāņa Cimzes apdarē, savukārt *Zvejnieku dziesma* – *Līgo laiva uz ūdeņa* (apdares autors Dāvids Cimze).

93 “Die folgenden zahlreichen Gesangsvorträge des gemischten und des Männerchores möchten wir in 3 Kategorien ordnen. Die erste bildeten einige von deutschen Componisten (Abt und Schubert) verfaßte und aus dem Deutschen in’s Lettische überetzte Lieder. Wesentlich wenig verschieden von diesen waren einige ursprünglich allerdings in lettischer Sprache verfaßte, aber doch mehr im Geiste und der Form der deutschen Liedcomposition gehaltene Gesänge. Die Lieder von K. Baumann möchten wir hierher rechnen. Der überwiegende Theil des Programms endlich, für uns diesmal der interessanteste und in Bezug auf die Natur des Festes der bedeutungsvollste, bestand aus vierstimmig harmonisirten lettischen Vollsmelodien. Sie waren sämmtlich geschickt arrangirt. Wir heben in dieser Hinsicht aus der Menge des Gebotenen das als Nr. 13 gesungene “Kriegslied”, das Schifferlied Nr. 14, besonders aber das von J. Z. gesetzte lettische Johannislied hervor.”

94 “Kompozīcijā (Trešajā simfonijā *a moll* – B. J.) strāvo viņa lielā skolotāja Mendelszona gars [...]” – *Durch die Composition weht der Geist seines großen Lehrers Mendelssohn* [...] (-u-, *Rigasche Zeitung* 09.(21.)03.1860). Te jāpiebilst, ka Mendelszons 19. gs. 40. gados ir dedzīgi atbalstījis Gādi viņa mūziķa ceļa sākumposmā, palīdzot veidot karjeru Leipciģas konservatorijas pasniedzēja un *Gewandhaus* orķestra otrā diriģenta postenī. Gādes mūzikā arī jūtama Mendelszona ietekme, tomēr oficiāli dāņu komponists nav pie viņa mācījies.

95 “Die nordische Romantik, das Echo der von dem Felsen wiedertönenden Naturstimmen, [...], oder bereiften Fichtenwald herniedersteigenden Geister, die dem einsamen Wanderer alte Märchen und Sagen erzählen [...]” Šī atsauksme vēlīta Gādes jaundarba, Trešās simfonijas *a moll*, Rīgas pirmatskaņojumam.

96 Lekcija lasīta 1871. gada 5. novembrī Melngalvju namā.

pasaules vēstures notikumu, īpaši ar Napoleona karu noslēguma, radītājām nāciju politiskajām un sociālajām attiecībām.”⁹⁷ ([Pilzer], *Rigasche Zeitung* 10.(22.)11.1871)

Nedaudz vēlāk, 1874. gadā, Cimzes apdares laikrakstā *Zeitung für Stadt und Land* kļuš par objektu kaismīgām diskusijām starp komponistu Baumaņu Kārli (kas pārmet melodiju atlasē aizguvumus no dažādām citu tautu melodijām) un vācbaltiešu mācītāju Kārli Konrādu Ulmani (*Carl Conrad Ulmann*, 1829–1890), kas savukārt dedzīgi aizstāv Cimzi un uzsver, ka pilnīgi “latvisku” tautas melodiju, bez jebkādam ietekmēm, vispār nav. Šī diskusija jau ir atspoguļota literatūrā (skat. Jaunslaviete 2004: 9, 22–28; arī Bērziņa 1983: 65–70). Tā rāda laikmeta jauno politisko vēsmu ietekmi uz nacionālās mūzikas vērtējumiem, kas vēl jo plašāk izpaudīsies gadsimta pēdējā ceturksnī.

Noslēgums

Muzikoloģe Lora Tanbridža, rakstot par 19. gs. vācu kritiku, izceļ kā zīmīgu Frīdriha Rohlica (*Friedrich Rochlitz*, 1769–1842), laikraksta *Allgemeine musikalische Zeitung* dibinātāja un redaktora, domu par mūzikas īpašo sūtību vācu nācijas attīstībā. Tanbridžas ieskatā, šī ideja sasaucas ar vēlāku laiku viedokli par mūziku kā “vāciskāko” no mākslām⁹⁸, un no tā izriet vācu mūzikas kritikas misija 19. gs. gaitā – tai bijusi vitāli svarīga loma nācijas veidošanā (Tanbridge 2019: 170).

Raksta gaitā veiktā izpēte ļauj secināt, ka līdzīga misijas apziņa neapšaubāmi piemita arī Rīgas vācu sabiedrībai – zīmīgi, ka pastāvīga mūzikas kritiķa darbs savulaik lielākajā avīzē *Rigasche Zeitung* tika uzticēts nevis ierindas mūziķiem vai žurnālistiem, bet tieši galvenajam redaktoram Karlam Altam un vēlāk – līdzredaktoram Frīdriham Pilceram. Viņi nepārprotami izjuta lielu atbildību sabiedrības uzskatu veidošanā, tāpēc, rakstot par vācu mūziku, vairījās savos spriedumos no galējībām. Kopumā tomēr analizētie teksti liecina: lai gan Alts savās 19. gs. 50. gadu publikācijās atzina “nākotnes mūzikas” tiesības pastāvēt un pat centās saskatīt tajā arī ko labu, aizstāvot pret pārlietu asiem uzbrukumiem, taču daudz tuvāks viņam bija pagātnes mantojums – to apliecina ne reizi vien kritiķa rakstos sastopamie, nostalgijas cauraustie “nākotnes mūzikas” salīdzinājumi ar Mocarta, Bēthovena vai Šūberta daiļradi. Arī citas 50. un pa daļai vēl 60. gadu publikācijas, kuru autorus nav izdevies noskaidrot, apliecina līdzīgu skatījumu. Turpretī Frīdriha Pilcera raksti 60. gadu nogalē un vēlāk, tāpat kā Morica Rūdolda recenzijas, rāda jau krietni labvēlīgāku skatu uz “modernās” mūzikas izpausmēm, lai gan arī šai gadījumā nav bezierunu jūsmas: pa kritiskai piezīmei recenzenti veltījuši pat ārzemēs atzītiem un mūsdienās par hrestomātiskām vērtībām pieņemtiem skaņdarbiem kā Lista *Prelīdēm* vai Brāmsa *Vācu rekvīeram*.

97 “Dieser kosmopolitische Charakter des Styls hört mit dem Beginn der nachclassischen Musik auf. In jedem der drei Länder entwickelt sich ein ausgeprägt typisch-nationaler Musikstyl, was mit den großen weltgeschichtlichen Ereignissen am Anfang unseres Jahrhunderts, speciell mit den durch den Schluß der napoleonischen Kriege erzeugten politischen und socialen Verhältnissen der Nationen in engem Zusammenhang steht.”

98 “[...] the most German of the arts”; vācu valodā – “die deutscheste der Künste”.

Vienlaikus jāatzīst, ka Rīgas vācu kritikā 19. gs. trešajā ceturksnī gandrīz nav jūtams partejiskums – respektīvi, plašākas polemikas⁹⁹ starp dažādu mūzikas virzienu piekritējiem, ko iepriekš citētais Viljams Vēbers min kā būtisku Rietumeiropas kultūrtelpai 19. gs. otrajā pusē (Weber 2008: 237–238). Lai arī daudz tiek rakstīts par jaunvācu skolu, netiek atspoguļota tās pretstāve Šūmaņa/Brāmsa virzienam mūzikā. Abi pēdējie komponisti Rīgas koncertzālēs ir plaši reprezentēti (Brāmsis gan tikai perioda beigu posmā), taču uzmanības centrā nav viņu estētiskie uzskati, bet mūzika, kas tiek iztīrīta kā pašvērtība.

Asu polemiku neesamība, iespējams, skaidrojama ar pašas vācu kopienas situāciju: lai arī joprojām Rīgā ietekmīgākā, tā tomēr pārstāvēja mazākumu, turklāt tieši 19. gs. trešajā ceturksnī, palielinoties latviešu migrācijai no laukiem un krievu migrācijai no citiem valsts apgabaliem, tās īpatsvars Rīgā pastāvīgi saruka; arī Aleksandra II reformu gaisotne nevarēja drošības sajūtu. Tas varēja raisīt vācbaltiešu sabiedrībā vēlmi ne tik daudz savstarpēji polemizēt, cik tīkties uz vienotību uzskatos – dažādās jomās, arī mūzikā. Šai ziņā vēl kāds zīmīgs secinājums: neraugoties uz Rīgas formālo piederību Krievijas impērijai, krievu mūzikai pilsētas koncertdzīvē bija visai margināla loma. Jāatgādina, ka pašā Krievijas metropolē Pēterburgā tas jau bija koncertdzīves spilgta uzplaukuma laiks, kad pilnā sparā darbojās “Varenā kopa” – domubiedru grupa, kurai krievu mūzikā bijusi ne mazāka nozīme kā Vācijā – jaunvācu skolai. Nedaudzie krievu mūzikas koncerti tomēr ne vācbaltiešu publikā, ne arī mūzikas kritikā parasti nerada atbalsi¹⁰⁰. Iemesli, domājams, lielā mērā varētu būt saistīti ar vācu kopienas iekšējās apdraudētības sajūtu, vēlmi pēc iespējas ilgāk nosargāt savu nacionālo identitāti Rīgā, kas pamazām kļuva citāda.

Raksta gaitā aplūkotais Rīgas vācu kritiķu veikums, visticamāk, bija pazīstams arī latviešu mūzikas kritikas aizsācējiem un tā vai citādi atbalsojās viņu rakstos. Savukārt kritiķu atspoguļotās vācu koncertdzīves tradīcijas ietekmēja gan latviešu koncertdzīvi, gan pirmos latviešu mūziķus vēl pirms viņu mācībām Krievijas un Vācijas konservatorijās. Šo pēctecības līniju dziļāka apzināšana būtu turpmākas izpētes vērtā tēma.

99 Šādas polemikas, lai arī reizēm veidojas, ir samērā retas un neregulāras. To vidū bijusi, piemēram, jau rakstā pieminētā Vāgnera *Tannheizera* raisīta viedokļu apmaiņa starp diviem autoriem (F. R., *Rigasche Zeitung* 11.02.1853, 25.02.1853; E. B., *Rigasche Zeitung*, 18.02.1853).

100 Šo norobežotību atzīst arī laikraksts *Rižskij vestnik*: “Teiksim vēl vairāk: krievu mākslinieks, kas uzstājas krievu sabiedrības namā, kur vācu publika neiegriežas, tieši tāpat kā krievu publika neiet uz Ģildes zāli vai Melngalvju namu, šāds mākslinieks, ja uzstājas ar vācu āriju vai dziesmu, riskē, ka viņu neviens neklausīsies.” – “*Skažem” bolne: russkij artist, vystupašij na estradu v’ russkom’ obšestvennom’ dom’u, kuda n’ymeckaa publika ne zagladyvaet’ točno tak’, kak’ russkaa ne idet’ v’ gil’ dejskuu zalu ili zalu černogolovyh’, vystupašij s’ n’ymeckoo’ arieu ili romansom’, riskuet’ t’ym’, čto ego n’ikto slušat’ ne budet.*” ([Anonim], *Rižskij vestnik* 17.11.1870: 3)

Tiesa, Rīgas vācu sabiedrība vienmēr ar sajūsmu vērtēja Antona Rubiņšteina vieskoncertus (skat., piemēram, Pilzer, *Rigasche Rundschau* 14.(26.)10.1869). Taču viņu var uzskatīt par izņēmumu krievu komponistu vidū. Kā norāda Ričards Taruskins, Rubiņšteins bija vācu skolas pārstāvis, kas “redzēja krievu mūzikas nākotni tās profesionalizācijā [...] importētu skolotāju un virtuozu vadībā”, un šis muzikālais “ģermānisms” guva spēcīgu Varenās kopas, kā arī tai pietuvinātā kritiķa Vladimira Stasova pretesību – Taruskins apzīmē to kā “antirubiņšteina uzbrukumu” – *anti-Rubinstein backlash* (Taruskins 1997: 123–124).

BIBLIOGRĀFIJA

AVOTI

- Wagner, Richard (1850). *Das Kunstwerk der Zukunft*. Leipzig: Otto Wigand.
- Wagner, Richard (1869). *Das Judenthum in der Musik*. Leipzig: J. J. Weber.
- Wagner, Richard ([1870] 1911). *Mein Leben*. Erster Band. München: F. Bruckmann A.-G.
- Wieck, Friedrich (1853). *Clavier und Gesang*. Leipzig: F. Whistling.

NOŠIZDEVUMI

- Schumann, Robert (o. J.). *Op. 44. Pianoforte-Quintett. Es-dur* (Reihe: *Payne's Kleine Partitur-Ausgabe*). Leipzig: Ernst Eulenburg. <https://ks.imslp.net/files/imglnks/usimg/6/6d/IMSLP228078-SIBLEY1802.18183.9c2d-39087009246127score.pdf> (skatīts 01.01.2021.).

PERIODIKA

- A[It], C[arl]. Der Dilettanten-Verein des Hrn. Musikdirectors Löbmann im Blaugardschen Saale. *Rigasche Zeitung*, Nr. 266, 12.11.1852, 7.
- A[It], C[arl]. Quartett- und Concert-Musik. *Rigasche Zeitung*, Nr. 275, 22.11.1852, 6–7.
- A[It], C[arl]. Das dritte Abonnements-Concert. *Rigasche Zeitung*, Nr. 299, 20.12.1852, 7–8.
- A[It], C[arl]. Viertes Concert der Musikalischen Gesellschaft. Dritte Quartett-Aufführung. *Rigasche Zeitung*, Nr. 12, 16.01.1853, 3.
- A[It], C[arl]. Theater. *Rigasche Zeitung*, Nr. 13, 17.01.1853, 7–8.
- A[It], C[arl]. Concert. *Rigasche Zeitung*, Nr. 49, 28.02.1853, 5–6.
- A[It], C[arl]. Quartettmusik. *Rigasche Zeitung*, Nr. 233, 07.10.1853, 8.
- A[It], C[arl]. Mozart-Feier. – Theater. *Rigasche Zeitung*, Nr. 17, 21.01.1856, 8.
- Alt, C[arl]. Beethoven, eine Kunststudie. Von Wilhelm von Lenz, Kaiserlich Russischem Staatsrath. Erster Theil: Das Leben des Verfassers. (Schluß.). *Rigasche Zeitung*, Nr. 150, 30.06.1856, 6–8.
- [Anonim]. Riga, 17-go nojabrja. *Rižskij vestnik*, Nr. 257, 17.11.1870, 2–3.
- [Anonym]. Musikalische Soirée [Bekanntmachung]. *Rigasche Zeitung*, Nr. 287, 09.12.1847, 3.
- [Anonym nach Berlioz]. Hector Berlioz über Richard Wagner. *Rigasche Zeitung*, Nr. 38, 16.(28.)02.1860, 1–2.
- [Anonym]. Mannichfaltiges. *Rigasche Zeitung*, Nr. 59, 12.(24.)03.1860, 3.
- [Anonym]. Locales. *Rigasche Zeitung*, Nr. 87, 17.(29.)04.1865, 3.

- [Anonym]. (Vorträge über Musik). *Rigasche Zeitung*, Nr. 251, 29.10.(10.11.)1871, 3.
- [Anonym]. (Kirchenconcert). *Rigasche Zeitung*, Nr. 84, 11.(23.)04.1872, 6.
- [Anonym]. Das deutsche Requiem [...]. *Zeitung für Stadt und Land*, Nr. 86, 13.(25.)04.1872, 2–3.
- [Anonym]. Stadt-Theater [Bekanntmachung]. *Rigasche Zeitung*, Nr. 21, 26.01.(07.02.)1873, 4.
- [Anonym]. Von dem in der abgewichenen Woche stattgehabten lettischen Gesangfest [...]. *Zeitung für Stadt un Land*, Nr. 149, 01.(13.)07.1873, 5–6.
- [Anonym]. Die Charfreitags-Aufführung [...]. *Zeitung für Stadt und Land*, Nr. 85, 13.(25.)04.1875, 5–6.
- [Anonym]. (Festconcert). *Rigasche Zeitung*, Nr. 222, 25.09.(07.10.)1875, 5–6.
- [Anonym]. (Concert). *Rigasche Zeitung*, Nr. 300, 27.12.1875 (08.01.1876), 5.
- [Anonym]. Jubiläums-Concert des Bach-Vereins. *Zeitung für Stadt und Land*, Nr. 203, 07.(19.)09.1889, 3.
- [Anonym]. Die Jubiläumsfeier des Bachvereins. *Rigasches Kirchenblatt*, Nr. 9, 02.03.1890, 1–2.
- E. B. Auch ein Wort über R. Wagner's Opernstyl. *Rigasche Zeitung*, Nr. 40, 18.02.1853, 5–6.
- F. R. Richard Wagner's neuer Opernstyl. *Rigasche Zeitung*, Nr. 34, 11.02.1853, 7; Nr. 46, 25.02.1853, 4–5.
- ff. Die musikalische Gesellschaft in Riga. *Rigasche Zeitung*, Nr. 69, 25.03.(06.04.)1859, 1–2.
- [Frommel, Emil]. Händel und Bach. (Forts[etzung] und Schluß). *Rigasches Kirchenblatt*, Nr. 30, 25.07.1875, 233–237.
- Hr. Concert. *Rigasche Zeitung*, Nr. 63, 16.(28.)03.1863, 1.
- l-. Das Jubiläum der Musikalischen Gesellschaft in Riga. *Rigasche Stadtblätter*, Nr. 49, 08.12.1860, 416–417.
- P[antenus], T[heodor]. Allerlei vom lettischen Gesangfest. *Rigasche Zeitung*, Nr. 149, 30.06.(12.07.)1873, 1–2.
- ph. Theater. *Rigasche Zeitung*, Nr. 99, 01.(13.)05.1871, 2.
- P[ilzer], Fr[iedrich]. Concert. *Rigasche Zeitung*, Nr. 234, 09.(21.)10.1867, 1.
- P[ilzer], Fr[iedrich]. Musik. Anton Rubinstein. *Rigasche Zeitung*, Nr. 238, 14.(26.)10.1869, 1.
- P[ilzer], Fr[iedrich]. Concert der musikalischen Gesellschaft. *Rigasche Zeitung*, Nr. 243, 20.10.(01.11.)1869, 1.

[Pilzer, Friedrich]. Aus der Saison der Vorträge. Sechs Vorträge des Herrn Friedrich Pilzer über die Entwicklung der modernen Musik. Vortrag I. *Rigasche Zeitung*, Nr. 261, 10.(22.)11.1871, 2.

P[ilzer], Fr[iedrich]. Musikalische Gesellschaft. *Rigasche Zeitung*, Nr. 248, 26.10.(07.11.)1871, 2.

P[ilzer], Fr[iedrich]. Concerte. *Rigasche Zeitung*, Nr. 92, 22.04.(04.05.)1872, 1–2.

Pilzer, Fr[iedrich]. Das Rigaer Musikleben sonst und jetzt. *Rigascher Almanach für 1872. Mit 3 Original-Stahlstichen*. Fünfzehnter Jahrgang. Riga: Druck und Verlag von W. F. Häcker, 1–26.

P[ilzer], Fr[iedrich]. Concerte. *Rigasche Zeitung*, Nr. 32, 08.(20.)02.1873, 2.

P[ilzer], Fr[iedrich]. Hans v. Bülow. *Rigasche Zeitung*, Nr. 41, 19.02.(03.03.)1873, 2.

P[ilzer], Fr[iedrich]. Bachverein. *Rigasche Zeitung*, Nr. 49, 01.(13.)03.1873, 2.

P[ilzer], Fr[iedrich]. Concert. *Rigasche Zeitung*, Nr. 247, 23.10.(04.11.)1873, 1.

P[ilzer], Fr[iedrich]. Compositionen für Pianoforte. *Rigasche Zeitung*, Nr. 285, 06.(18.)12.1873, 1.

P[ilzer], Fr[iedrich]. Zweites Concert des Herrn Otfried Röttscher. *Rigasche Zeitung*, Nr. 290, 12.(24.)12.1874, 2.

P[ilzer], Fr[iedrich]. Concert. *Rigasche Zeitung*, Nr. 229, 03.(15.)10.1875, 1.

Postel, R[udolf]. Reformen in der Musik. *Rigasche Zeitung*, Nr. 22, 22.09.(04.10.)1862, 1.

R[udolph, Moritz]. Die Saison der musikalischen Gesellschaft [..]. *Zeitung für Stadt und Land*, Nr. 250, 28.10.(09.11.)1871, 2.

R[udolph, Moritz]. Das schwedische Damen-Quartett [..]. *Zeitung für Stadt und Land*, Nr. 57, 10.(22.)03.1872, 2.

R[udolph, Moritz]. Das vorgestrige Charfreitagsconcert [..]. *Zeitung für Stadt und Land*, Nr. 88, 16.(28.)04.1872, 5.

Rudolph, [Moritz]. Concert. *Zeitung für Stadt und Land*, Nr. 249, 26.10.(07.11.)1873, 2.

Rudolph, [Moritz]. Clavier-Compositionen von Louis Pabst. *Zeitung für Stadt und Land*, Nr. 287, 09.(21.)12.1873, 5.

R[udolph, Moritz]. Das Concert des Herrn Otfried Röttscher. *Zeitung für Stadt und Land*, Nr. 288, 10.(22.)12.1874, 7.

Schmidt, Hans. Aus der österreichischen Kaiserstadt. I. *Rigasche Zeitung*, Nr. 251, 28.10.(09.11.)1880, 1.

Schmidt, Julian. Berliner Plaudereien. *Rigasche Zeitung*, Nr. 62, 17.(29.)03.1869, 1–2.

-tz. Geistliches Concert in der Domkirche. *Rigasche Zeitung*, Nr. 74, 02.04.1858, 3.

- u. Concert. *Rigasche Zeitung*, Nr. 56, 09.(21.)03.1860, 3.
- v. G. Geistliches Concert. *Rigasche Zeitung*, Nr. 83, 11.(23.)04.1881, 5–6.
- W. A. G. Theater. *Rigasche Zeitung*, Nr. 13, 17.(29.)01.1859, 3.
- x. Die vierte Soirée der musikalischen Gesellschaft. *Rigasche Zeitung*, Nr. 28, 04.(16.)02.1866, 1.
- X. Musikalische Gesellschaft. *Rigasche Zeitung*, Nr. 132, 11.(23.)06.1866, 1.

LITERATŪRA

Behling, Rudolph (1860). *Hundert Jahre der musikalischen Gesellschaft zu Riga*. Riga: Druck von W. F. Häcker.

Beller-McKenna, Daniel (1998). How “deutsch” a Requiem? Absolute Music, Universality, and the Reception of Brahms’s “Ein deutsches Requiem,” op. 45. *19th-Century Music*, Vol. 22, No. 1, 3–19.

Bērziņa, Vizbulīte (1983). *Tautas muzikālā atmoda latviešu publicistu skatījumā*. Rīga: Zinātne.

Botstein, Leon (2001). Modernism. *Grove Music Online*. <https://www.oxfordmusic-online.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000040625?rskey=YBOr9W> (skatīts 02.01.2021.).

123

Fūrmane, Lolita (1997a). Instrumentālā kamerģmũzika Latvijā 19. gadsimtā. *Gadsimtu skaņulokā*. Autoru kolektīvs: Vita Lindenberga, Jānis Torgāns un Lolita Fūrmane. Rīga: Zinātne, 141–164.

Fūrmane, Lolita (1997b). Par dažām mũzikas biedrībām Latvijā 19. gadsimtā. *Gadsimtu skaņulokā*. Autoru kolektīvs: Vita Lindenberga, Jānis Torgāns un Lolita Fūrmane. Rīga: Zinātne, 133–142.

Gregor-Dellin, Martin (1980). *Richard Wagner: Sein Leben – sein Werk – sein Jahrhundert*. Mũnchen: R. Piper & Co.

Jaunslaviete, Baiba (sast.) (2004). *Latviešu mũzika cittautu kritiķu skatījumā (Mũzikas akadēmijas raksti, I)*. Rīga: JVLMA, Musica Baltica.

Jaunslaviete, Baiba (2008). Latviešu dziesmu svētki vācu un krievu preses atsauksmēs (1873–1938). *Letonica*, Nr. 17, 78–94.

Kallionpää, Maria, and Hans-Peter Gasselseder (2020). Back to the Future and Forward to the Past: Zukunftsmusik and the Aesthetics of Immersive Classical Music Experience. *Proceedings of EVA London 2020*. BCS Learning and Development Ltd, 112–119. https://www.scienceopen.com/document_file/6b8aeaa3-c26-4d4f-95bf-478ac15c6e4a/ScienceOpen/112_Kallionpää%20et%20al.%20-%20Back%20to%20the%20Future%20and%20Forward%20to%20the%20Past%20-%20Zukunftsmusik%20and%20the%20Aesthetics%20of%20Immersive%20Classical%20Music%20Experience.pdf (skatīts 01.02.2021.).

Koch, Klaus-Peter [2015]. Deutsche Musiker in Lettland einschließlich dem südlichen Livland. *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/> (skatīts 01.01.2021.).

Lindenberga, Vita (1997a). Mūzikas kritika Rīgā 19. gadsimta pirmajā pusē. *Gadsimtu skaņulokā*. Autoru kolektīvs: Vita Lindenberga, Jānis Torgāns un Lolita Fūrmane. Rīga: Zinātne, 90–99.

Lindenberga, Vita (1997b). Riharda Vāgnera Rīgas gadi. *Gadsimtu skaņulokā*. Autoru kolektīvs: Vita Lindenberga, Jānis Torgāns un Lolita Fūrmane. Rīga: Zinātne, 100–117.

Millington, Barry, John Deathridge, Carl Dahlhaus and Robert Bailey (2001). Wagner, (Wilhelm) Richard. *Grove Music Online*. <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-6002278269?rskey=M08nvj> (skatīts 01.02.2021.).

Paddison, Max (2002). Music as Ideal: The Aesthetics of Autonomy. *The Cambridge History of Nineteenth Century Music*. Edited by Jim Samson. Cambridge: Cambridge University Press, 318–342.

Pētersone, Līga (2018). *Klavieru trio Latvijas atskaņotājmākslā: vēsturiskā kopaina, ansamblī un spēles tradīcijas*. Promocijas darbs. Rīga: Jāzepa Vītola Latvijas Mūzikas akadēmija.

Russell, Tilden A., and Hugh Macdonald (2001). Scherzo. *Grove Music Online*. <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000024827?rskey=6oDd0N> (skatīts 01.03.2021.).

Scheunichen, Helmut (2002). *Lexikon deutschbaltischer Musik*. Hrsg. von der Georg-Dehio Gesellschaft. Wedemark-Elze: Verlag Harro v. Hirschheydt.

Schnebel, Dieter (1982). Rückungen – Verrückungen: Psychoanalytische und musikanalytische Betrachtungen zu Schumanns Leben und Werk. *Musik-Konzepte*. Sonderband *Robert Schumann II*. Hrsg. von Heinz-Klaus Metzger und Rainer Riehn. München: edition text + kritik, 4–89.

Seeberg-Elverfeldt, Roland (1977). Dreihundert Jahre deutschbaltische Presse. *Zeitschrift für Ostforschung*, Nr. 26, 651–670.

Sommer, Andreas Urs (2013). *Kommentar zu Nietzsches Der Antichrist, Ecce homo, Dionysos-Dithyramben, Nietzsche contra Wagner* (Reihe: *Historischer und kritischer Kommentar zu Friedrich Nietzsches Werken*. Band 6.2). Berlin: De Gruyter.

Spārītis, Ojārs (2000). Vācu garīgās un materiālās kultūras vērtības Latvijā. *Vācieši Latvijā*. Sast. Leo Dribins un Ojārs Spārītis. Rīga: Bez izdevniecības, 86–228.

Taruskin, Richard (1997). *Defining Russia Musically: Historical and Hermeneutical Essays*. Princeton, NJ: Princeton University Press.

Tunbridge, Laura (2019). Constructing a Musical Nation: German-Language Criticism in the Nineteenth Century. *The Cambridge History of Music Criticism*. Edited by Christopher Dingle. Cambridge: Cambridge University Press, 170–189.

Volkovs, Vladislavs (1998). Krievi Latvijā XIX gadsimtā un XX gadsimta sākumā. *Slāvi Latvijā (Etniskās vēstures apcerējums*. Autori – Ilga Apine un Vladislavs Volkovs). Rīga: Mācību Apgāds, 143–249.

Walker, Alan (2001). The War of the Romantics. In: Maria Eckhardt, Rena Charnin Mueller & Alan Walker. *Liszt, Franz [Ferenz]*. *Grove Music Online*. <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000048265#omo-9781561592630-e-0000048265> (skatīts 01.01.2021.).

Weber, William (2008). *The Great Transformation of Musical Taste: Concert Programming from Haydn to Brahms*. New York, NY: Cambridge University Press.

Williamson, John (2002). Progress, Modernity and the Concept of an Avant-garde. *The Cambridge History of Nineteenth Century Music*. Edited by Jim Samson. Cambridge: Cambridge University Press, 287–317.

Zandberga, Diāna (2014). Latvijas un Ungārijas kultūrvēsturiskās attiecības mūzikas jomā. *Mūzikas akadēmijas raksti*, XI. Sast. Baiba Jaunslaviete. Rīga: JVLMA, 60–71.

