

JOHANA GOTFRĪDA MĪTELA ĒRĢELFANTĀZIJAS ŽANRA ATTĪSTĪBAS KONTEKSTĀ

Rudīte Lindenbeka-Līvmane

Kā liecina laikraksta *Rigaische Anzeigen* publikācijas, Rīgā 18. gadsimta otrajā pusē bija izveidojusies daudzpusīga mūzikas dzīve. Jau kopš Mūzikas biedrības dibināšanas 1760. gadā notika regulāri simfoniskie un kamerkoncerti, kuros skanēja, piemēram, Karla Filipa Emanuela Baha (*Carl Philipp Emanuel Bach*, 1714–1788), Karla Heinriha Grauna (*Carl Heinrich Graun*, 1704–1759) un Franča Bendas (*Franz Benda*, 1709–1786) kompozīcijas. Kāda bija situācija baznīcas mūzikas laukā? Šī paša laikraksta sniegtā informācija ļauj secināt, ka visos baznīcas gada svētkos rīdziniekiem bija iespēja dzirdēt apjomīgus vokāli instrumentālos darbus.¹ Diemžēl nekur neparādās ziņas par ērģeļmūzikas koncertiem, taču, izsekojot divos galvenajos Rīgas 18. gadsimta dievnamos (Doma un Sv. Pētera baznīcā) nodarbināto kantoru un ērģelnieku sarakstam, varam izteikt pieņēmumu: vismaz daži no šiem māksliniekiem spēlējuši ērģeļmūziku, ko komponējuši Johans Sebastiāns Bahs (*Johann Sebastian Bach*, 1685–1750) un viņa dēli, Johans Nikolauss Hanfs (*Johann Nicolaus Hanff*, 1663–1711), Georgs Mihaels Tēlemanis (*Georg Michael Telemann*, 1748–1831) un arī Johans Gotfrīds Mītels (*Johann Gottfried Mützel*, 1728–1788).²

Šajā rakstā aplūkošu, kā Mītela ērģeļdarbos atbalsojies 18. gadsimta mūzikai tik būtiskais fantāzijas žanrs. Taču vispirms īsi atgādināšu galvenos komponista biogrāfijas faktus, piebilstot, ka plašāku tās izklāstu varam gūt Zanes Gailites grāmatā *Par Rīgas mūziku un kumēdiņu spēli* [Gailīte 2003 : 253–257 u. c.].

- Mītels dzimis 1728. gada 17. janvārī Vācijas pilsētā Melnē, ērģelnieka ģimenē;
- mācījies Libekā pie tolaik slavenā Marijas baznīcas ērģelnieka Johana Paula Kuncena (*Johann Paul Kuntzen*, 1696–1757);
- 1747. gadā 19 gadu vecumā kļuvis par Mēklenburgas-Šverīnes hercoga Kristiāna Ludviga II (*Christian Ludwig II*) galma kamerģeļnieku un ērģelnieku;
- 1750. gadā saņēmis stipendiju un gada atvaļinājumu mācībām pie Johana Sebastiāna Baha, tādējādi līdztekus Johanam Kristofam Altnikolam (*Johann Christoph Altnikol*, 1719–1759) un Johanam Kristiānam Kitelam (*Johann Christian Kittel*, 1732–1809) bijis viens no pēdējiem Baha skolniekiem;
- 1750.–1753. gadā uzturējies Naumburgā pie Baha znota Altnikola, iepazīnies Drēzdenē ar Johanu Ādolfu Hasi (*Johann Adolph Hasse*, 1699–1783), sadraudzējies ar Karlu Filipu Emanuelu Bahu Potsdamā un visbeidzot atgriezies Mēklenburgas-Šverīnes galmā;

¹ Plašāk par to sk. Vitas Lindenbergas rakstu [Lindenberg 2002].

² Johana Nikolausa Hanfa brālis Johans Hanfs (*Johann Hanff*, ?–1767) bija Rīgas Sv. Pētera baznīcas ērģelnieks. Par abiem brāļiem vēsturiskās ziņas ir skopas, sevišķi par Rīgas Hanfu. Pēc viņa nāves 1767. gadā Sv. Pētera baznīcas ērģelnieka amatu pārņēma Johans Gotfrīds Mītels, savukārt Georgs Mihaels Tēlemanis, sākot no 1773. gada rudens, bija kantors Rīgas Domā, vēlāk (no 1813) arī ērģelnieks. Viņš atstājis ērģeļdarbus, kuru pilnīga apzināšana un izvērtēšana būtu nākošais solis Rīgas baznīcas mūzikas dzīves pētniecībā.

- 1753.–1755. gadā strādājis Rīgā mecenāta, barona Oto Hermaņa fon Fitinghofa (*Otto Hermann von Vietinghof*, 1720–1792) mājas orķestrī par kapelmeistaru;
- kopš 1755. gada bijis Rīgas Doma palīgērgelnieks, kopš 1767. gada Rīgas Sv. Pētera baznīcas ērgelnieks;
- miris 1788. gada 14. jūlijā Bišumuižā, apglabāts Katlakalna kapos, kapavieta nezināma.

Mītela kompozīciju klāstā vislielākais īpatsvars ir nevis ērģeļopusiem, bet klavierdarbiem: tie publicēti jau komponista dzīves laikā, un viņš bijis Vācijā slavens taustiņinstrumentu spēles virtuozs. Kristiāns Frīdrihs Dāniels Šūbarts raksturo šo mūziķi kā vienu no *pirmajiem un dziļdomīgajiem ērģeļu un flīģeļa spēlētājiem* [Schubart 1969 : 105]. Savukārt cits laikabiedrs Johans Ādams Hillers 1767. gadā atzinis: neraugoties uz augstajām tehniskajām prasībām, Mītela skaņdarbos klausītāju pirmām kārtām saista *īpaša, maigu izjūtu pilna, dziedoša izteiksme, ko vēl paspilgtina ļoti smalkie izrotājumi* [Hiller 1970 : 178].

Ne jau tikai ātrais temps un veikli atskaņotās pasāžas lika klausītāju sirdīm iesilt – galvenais bija spontāna, afektēta spēle. Lai to sasniegtu, paraugs mūziķim instrumentālistam bija vokālā māksla un tai raksturīgā atskaņojuma maniere.

Kā izskaidrot šādu ideāla izvēli?

18. gadsimtā muzikālo gaumi Eiropā noteica divas valstis – Francija un Itālija. Izcilais flautists un komponists, Frīdriha Lielā (*Friedrich der Grosse*, 1712–1786) galma mūziķis Johans Joahims Kvancs (*Johann Joachim Quantz*, 1697–1773) raksta: [...] *ārzemnieki ilgu laiku nekādu pretestību neizrādīja, tādējādi labo gaumi no Francijas un Itālijas pārņēma citas tautas* [Engelke 1989 : 2].

Vācu mūzikā šajā laikā nebija kāda viennozīmīgi dominējoša stila. Mūziķi tiecās studēt Francijā, bet jo īpaši Itālijā. Vācu aristokrāti savos galma orķestros un teātros labprāt aicināja franču un itāļu māksliniekus. Līdz ar to, saplūstot abu nacionālo kultūru tradīcijām, izveidojās stils, ko varētu dēvēt par jaukto [Engelke 1989 : 7]. Spilgts tā pārstāvis bija Karls Filips Emanuels Bahs. Gan viņš, gan laikabiedri īpaši tiecās izkopt dziedošu spēles manieri.

Ar šo nelielo atkāpi muzikālās gaumes vēsturē vēlētos ievadīt lasītāju vidē, no kuras tik daudz smēlies Johans Gotfrīds Mītels savu studiju laikā. Viņu bieži mēdz salīdzināt ar citiem pēdējiem J. S. Baha skolniekiem, piemēram, Johanu Kristiānu Kitelu, kurš kopš 1756. gada līdz savai nāvei bija ērgelnieks Erfurtē. Kitela kolēģis Georgs Pēters Veimārs (*Georg Peter Weimar*, 1734–1800) raksta, ka viņa spēles veids bijis lielisks, bet... garastāvoklis (vāciski *seine Laune*) ne vienmēr līdzsvarots, un pavisam reti šis mūziķis atklājies visā savas personības dziņumā. Kitels nav ļāvis iespiest gandrīz neko no paša darbiem [Weimar 1785 : 403].

Arī Mītels savus nedaudzos ērģeļdarbus dzīves laikā nav publicējis.³ 1841. gadā to rokrakstus Berlīnes Valsts bibliotēkai nodeva muzikāliju kolekcionāra Georga Pelhava (*Georg Poelchau*, 1773–1836, savulaik Georga Mihaela Tēlemaņa skolnieks) dēls, un šeit tie glabājas līdz pat mūsdienām [J. G. Müthel 15762]. Kolekcija aptver 30 dažāda izmēra nošu lapas, izkārtotas pa divām mapēm. Abām dots nosaukums *Tehniskie vingrinājumi* (*Technische Übungen*), tomēr vācu mūzikas zinātnieks Pēteris Reidemeisters apgalvo, ka šie vārdi rakstīti nevis ar paša Mītela, bet gan ar kāda bibliotekāra roku [Reidemeister 1990 : 56]. Pedāļa lietojums ne ikreiz tiek konsekventi norādīts, tātad nevar viennozīmīgi apgalvot, ka šajās mapēs glabātos tikai ērģeļdarbu uzmetumi – drīzāk tie ir materiāli dažādiem taustiņinstrumentiem. To apliecina arī fakts, ka uz vienas mapes aizmugurējā vāka rakstīts *Mītela klavierdarbi* (*Müthels Claviersachen*). Nošu tekstā sastopamas piezīmes ar zīmuli, dažkārt labojumi (taču ne vienmēr Mītela rokrakstā) – piemēram, pedāļa partija reizēm fiksēta ar burtiem.

Var apbrīnot, ar kādu rūpību šie materiāli sakārtoti un cik sīki aizpildīta katra brīvā vieta. Pirmajā mapē ir mozaikveida sekvences, muzikālu ideju skices, kadences, materiāli izrotājumu, gammu, laužto akordu un virtuozu pasāžu apguvei. Ir arī daudz balsīgi ērģeļspēles vingrinājumi, kas attīsta spēju nepieciešamības gadījumā improvizēt koncertu, trio skaņdarbu, fūgu vai korāļpadari. Pa vidu sastopami virtuozī pedāļa solo fragmenti.



³ Mītela biogrāfs Ervins Kemlers savā grāmatā citē laikrakstu ziņu, kurā raksturots ērģeļu stāvoklis Rīgas un Rēveles baznīcās. *Ērģeļbūvētāji te maz varot nopelnīt, jo tikai nesen sāks domāt par kārtīgām un skaistām ērģeļēm abu galvaspilsētu vajadzībām, pirms tam bijuši tikai nelieli, nabadzīgi pozitīvi, kuri vēl joprojām pavadā baznīcas dziedājumus mazajās pilsētās* [Kemmler 1970 : 265]. Tātad lieli (resp., trīs manuāļu) instrumenti droši vien Rīgā bijuši tikai Doma un Sv. Pētera baznīcās. No tā izriet, ka diez vai Mītela laikā Rīgas baznīcās būtu izveidojusies ērģeļkoncertu prakse un arī vajadzība koncertskaņdarbus komponēt. Zane Gailīte savā grāmatā min epizodi ar Doma kantoru Andreasu Eliāsu Erhartu (*Erhardt*), kurš 1731. gadā pēc ierašanās no Hamburgas Rīgā gribējis tūdaļ sarīkot ērģeļkoncertu, bet Rīgā neviens nav bijis tam gatavs [Gailīte 2003 : 241]. Šāds vēsturiskais fons ļauj labāk saprast, kāpēc Mītela mūža laikā nav publicēta neviena viņa kompozīcija ērģeļēm.

Johans Gotfrīds Mītels.
Vingrinājumi pasāžu apguvei
(komponista rokraksts Berlīnes
Valsts bibliotēkā)

Otrajā mapē apkopotie skaņdarbi nepārprotami domāti instrumentam ar pedāli, tātad vai nu ērģeļēm, vai klavihordam ar pedāli. Šie skaņdarbi, izņemot vienu, kuram dots saīsināts apzīmējums *Fant. Allegro*, Mītela rokrakstos ir bez nosaukuma. Taču to žanrisko būtību, manuprāt, precīzi atšifrējis vācu muzikologs Pēteris Šleinings, jau 1973. gadā atzīstot: kaut arī pats skaņradis savus brīvas formas ērģeļdarbus nav dēvējis par fantāzijām, tie ir svarīgi šī žanra vēsturē [Schleuning 1973]. Tātad Šleinings ir pirmais, kurš Mītela ērģeļkompozīcijas nodēvējis

par brīvajām fantāzijām. Vēlāk viņa pieeju par trāpīgu atzinuši arī citi vācu muzikologi, piemēram, Ulrihs Matils [Matyl 1996 : 350].



Johans Gotfrīds Mītels.
Fantāzija *F dur* (sākums;
komponista rokraksts
Berlīnes Valsts bibliotēkā)

Visi šie piemēri ir bez taktssvītēm. Un tomēr – dažas zīmes nošu tekstā norāda uz zināmu formas organizētību un likumsakarību, veidojot ērģeļimprovizāciju. Iedziļinoties un izpētot nošu tekstu, atklājas smalki savirnēti mūzikas fragmenti, kurus varētu kā mozaīku, krellītes izkārtot vienā veidā, bet varbūt arī pavisam citā, atkarībā no spēlētāja prasmes un garastāvokļa. Uzskatu, ka te parādās īsta improvizatora pieeja – spēja improvizēt un reizē pakļauties paša izvīrītajiem noteikumiem. Hipotētiski varētu izvīrīt domu par savdabīgu 18. gadsimta aleatoriku, par mobilu formu.

Vairākos Mītela piemēros iekļauti fragmenti no J. S. Baha *Hromatiskās fantāzijas [un fūgas]* BWV 903 [Schleuning 1973 : 119]; tie apliecina, ka komponists nav vairījies lietot savās improvizācijās arī citātus. Vienīgais darbs, kuram dots nosaukums (jau minētais opuss *Fant. Allegro*, tonalitāte *C dur*), veidots pēc J. S. Baha trīsbalsīgo invenciju parauga. Tas pilnīgi atšķiras no visiem citiem piemēriem, nav arī noskaidrots, kā šis sacerējums nonācis Berlīnes rokrakstu krājumā; katrā ziņā tajā dominē polifona rakstība un neparādās brīvais, ekspresīvais stils, ko sastopam vairumā piemēru.

Taču tieši pārējie, ar konkrētu nosaukumu neapveltītie ērģeļdarbi – sekojot Šleininga ieteikumam, sauksim tos par fantāzijām – izraisa visdziļāko interesi.

Kas tad ir brīvā fantāzija 18. gadsimta ērģeļmūzikā?

Lai izvērtētu žanra izcelsmi, vispirms jāatzīmē, ka starp J. S. Baha klavierdarbiem arī ir vairākas fantāzijas bez fūgas, piemēram, BWV 903a, BWV 917 un BWV 919. Komponists un mūzikas teorētiķis Johans Matezons (*Johann Mattheson*, 1681–1784), kura skolotājs Hamburgā bija jau minētais

Johans Nikolauss Hanfs, Rīgas Hanfa brālis, 1739. gadā ir vērsies pret fūgas pievienošanu fantāzijai [Mattheson 1739]. Tātad fantāzijas kā patstāvīga žanra nostiprināšanos un pastāvēšanu veicināja divi faktori:

1. fantāzijasstila (*stylus fantasticus*⁴) iezīmju koncentrēšana vienā skaņdarbā ar nosaukumu *fantāzija*,
2. atteikšanās no citkārt vienmēr sekojošās fūgas.

Visā brīvās fantāzijas vēsturē šī žanra darbi publicēti ļoti reti. Toties svarīgs un interesants fakts ir skanējuma vienlaicīgas (momentānas) fiksācijas mēģinājumi. Kā zināms, 1752. gadā Anglijā un Vācijā tika izgudrots īpašs aparāts – savveida seismogrāfs, kurš fiksēja acumirkli spēlēto. Berlīnē to izmantojis arī K. F. E. Bahs [Schleuning 1973 : 86]. Diemžēl aparātam nebija ilgstošu panākumu, bet pats fakts, ka dažādi tā varianti radās divās zemēs gandrīz vienlaikus, apliecina interesi par tāda veida improvizāciju, kurā spēlētājs atrodas gandrīz transa stāvoklī un brīvi fantazē, neraugoties ne uz kādiem apstākļiem.

Ko saprotam ar jēdzienu *brīvs* 18. gadsimtā, klasicisma laikmetā, kad forma ir primāra vērtība mākslasdarba estētiskajā vērtējumā? Protams, *brīvs* ir pretstats vārdam *saistīts*, mūzikā tas raksturo stilu un kompozīcijas veidu. Kontrapunktisks izklāsts ir saistīts, savukārt brīvs izklāsts – ar stingrajiem kontrapunkta likumiem nesaistīts; šādā nozīmē *brīvs* ir sinonīms apzīmējumiem *galants*, *viegls*. Vēlāk apzīmējumi *brīvs*, *viegls*, *galants* patiesi raksturo tehniku, kādā komponēta fantāzija: brīvs – tātad galants, turpretī saistīts – tātad kontrapunkts. Šis pretstatījums saglabāsies vēl 19. gadsimtā. Tajā pat laikā jēdzieni *galantais stils* un *brīvā fantāzija* nav identiski.

Pirmoreiz mūzikas vēsturē terminu *brīvā fantāzija* sastopam 1759. gadā Frīdriha Vilhelma Marpurga (*Friedrich Wilhelm Marpurg*, 1718–1795) publikācijā [Marpurg 1974 : 35]. Vēlāk arī citos 18. gadsimta dokumentos atrodamas piezīmes par brīvo fantāziju. Tās atskaņojums bija viens no veidiem, kā iesākt dievkalpojumu, un to iekļāva arī pārbaudījumu programmā pirms stāšanās ērģelnieka vai kantora amatā.

Aplūkojot arpedžo un pasāžas Mītela ērģeldarbu rokrakstos, jāatzīst, ka struktūras ziņā tās atšķiras no klavierēm domātajām, jo neietver tik bagātas harmonijas un kontrapunkta nianšes. Interesantas ir mūzikas vēsturnieku piezīmes par ērģelfantāzijai raksturīgo preludēšanas stilu. Praksē tas bieži izpaudās kā pilnīgi brīva spēle, bez jebkādiem likumiem, tikai sekojot savai iedvesmai, un daļa laikabiedru, piemēram, Marpurgs, šādu atskaņojuma manieri kritizēja, dēvējot to par patvaļu [Marpurg 1974 : 35].

Visprecīzāko brīvās fantāzijas raksturojumu 18. gadsimtā sniedzis K. F. E. Bahs, akcentējot šādas iezīmes:

- fantāzijā nav stingra dalījuma taktīs,
- daudz biežāk sastopamas modulācijas nekā citu žanru skaņdarbos,
- izteikts ir dalījums sīkākās uzbūvēs,

⁴ *Stylus fantasticus* – ērģelmūzikas stils, kura pirmsākumi meklējami Džiroolāmo Freskobaldi (*Girolamo Frescobaldi*, 1583–1643) daiļradē; 17. gadsimta otrajā pusē to pārņēma un tālākattīstīja ziemeļvācu komponisti, piemēram, Dītrihs Bukstehūde (*Dietrich Buxtehude*, 1637–1707). *Stylus fantasticus* iezīmīgs ar improvizatorisku un dramatisku mūziku; īsi, disonansēm bagāti posmi mijas ar kontrapunktiskā stilā veidotiem.

- sevišķu skaistumu fantāzijai piešķir formas posmu beigu kadences, ar kuru palīdzību atskaņotājs ieskandina jaunas tonalitātes, lai pavērstu skaņdarbu citā plāksnē,
- hromatiskie akordi rada dziļdomīgu noskaņojumu un īpaši iederas lēnajos posmos,
- fantāzijas bez taktsmēra ir piemērotas afektu atklāšanai, jo jebkāds taktsmērs ir savveida spaidis, ierobežojums [Bach 1762 : 325–341].

Šiem principiem savās fantāzijās sekojis arī Mītels. Tās fiksētas divās nošu sistēmās, turklāt tā, it kā komponists būtu rakstījis tikai pats sev:

- muzikālo domu pieraksts ir fragmentārs, skičveidīgs,
- nav taktsmēra,
- katra alterācijas zīme attiecināta uz konkrēto skaņu vai tūlītēju šīs skaņas atkārtojumu,
- daudzas pauzes vienkārši nav ierakstītas,
- nošu līgas ļoti neskaidras,
- nekur nav īstu norāžu, kā jāatskaņo daudzie izrotājumi, izņemot norādi uz trilleri augstā diapazonā, kurš jāspēlē gari,
- bieži lietots saīsinājums *etc.*,
- fūgu tēmas un motīvi izmantoti kā paņēmieni jeb formulas, kas jālieto, improvizējot ērģeļdarbu (prelūdiju, postlūdiju),
- dinamikai veltītās remarkas Fantāzijā *g moll* un vienā no fantāzijām *Es dur (f, mf, p)*, kā arī Fantāzijā *G dur (f, p, pp)*, pēc Ervīna Kemlera pieņēmuma, varētu norādīt uz Rīgas Sv. Pētera baznīcas ērģelēm⁵, jo tām, kā zināms, bija trīs manuāļi [Kemmler 1970 : 64]. Tomēr iespējams arī, ka domāts cits instruments: Fantāzijā *G dur* ir dinamikas apzīmējums *ff*, un tas liecina, ka šis skaņdarbs varbūt rakstīts pedāļa klavīhordam, kuram tolaik bija divi manuāļi un piekarinātais pedālis [Neupert 1956 : 37], vai arī āmuriņklavierēm ar pedāli (šāds instruments atrodas Nirnbergas Ģermāņu Nacionālajā muzejā).

Tātad brīvā fantāzija bija cieši saistīta ar muzicēšanas praksi. 18. gadsimtā to uzskatīja par taustiņinstrumentu improvizatora augstāko meistarības formu. Nevis glaimojoša, patikama izklaide, bet maksimāls emocionālais lādiņš ir brīvās fantāzijas mērķis. Bez šaubām, brīvās fantāzijas stils daudzviet vairs neatbilst galantā stila un līdz ar to rokoko laikmeta prasībām. Šāda māksla grūti pakļaujas funkcionālai analīzei. Savu pilnību un autonomiju brīvā fantāzija sasniedz tad, ja atļautā kompozicionālā brīvība tiek pilnībā izmantota, lai nepiespiestā atmosfērā muzicētu it kā sev pašam. K. F. E. Bahs atzīst, ka vispiemērotākais instruments te ir nevis ērģeles, bet gan klavīhords un klavieres [Bach 1762 : 326–327].

⁵ Sv. Pētera baznīcas instrumentu, ko Mītels spēlēja, 1733. gadā būvēja Gotfrīds Klosens (*Gottfried Klossen*, ?– 1740). Domājams, ka šim tālaika kontekstā lielajām ērģelēm (trīs manuāļi, 41 reģistrs) bijusi nozīmīga loma Mītela daiļradē: ērģeļmūzikā vairāk kā citos žanros labs instruments iedvesmo komponistu.

Līdzās brīvajai fantāzijai 18. gadsimtā bija izveidojies arī otrs šī žanra atzars – saistītā fantāzija, kurai raksturīgs noteikts taktsmērs un ciešāka tematiskā vienotība. Tomēr, kā rāda muzicēšanas prakse, abus paveidus ne vienmēr iespējams stingri norobežot. K. F. E. Bahs savulaik rakstīja, ka brīvajai fantāzijai nav taktsmēra [Bach 1762 : 326], taču 1787. gadā pats radīja *Brīvo fantāziju (Freie Fantasie) fis moll Wq 67*, kurai ir gan taktsmērs, gan skaidra harmoniskā struktūra. *Brīvās* un *saistītās* fantāzijas principu mijiedarbe izpaužas arī Mocarta Fantāzijā *c moll KV 475* klavierēm un *Adagio un allegro (mazažā fantāzijā) f moll KV 594* ērģelēm.

Pagaidām mēs nezinām, kurā dzīves posmā Mītels ir sacerējis savus brīvā formā veidotos ērģeļdarbus – vai tas bijis Rīgas periodā, vai vēl senāk: varbūt tie pat ietver kādu informāciju, kā J. S. Bahs mācījis savus skolniekus Leipcigā improvizēt?

Tikai 20. gadsimtā Mītela skaņdarbi beidzot piedzīvojuši publikācijas, kas veicinājušas to iekļaušanos koncertdzīvē. 1971. gadā Ķelnes izdevniecība *Arno Volk Verlag* sērijas *Das Musikwerk* 42. sējumā publicējusi Fantāziju *g moll*, ko izdošanai sagatavojis Pēteris Šleinings – kā jau atzīmēts, tieši viņš pirmais ierosināja Mītela brīvas formas ērģeļdarbus dēvēt par fantāzijām (1971. gada izdevumā vārds *Fantasie* minēts iekavās). Nākošais publicējums ir 1982. gadā Insbrukā, izdevniecībā *Musikverlag Helbling KG*, izdotie Mītela brīvas formas ērģeļdarbi (visu Mītela ērģeļopusu 1. sējums): līdztekus Fantāzijai *g moll* te iekļautas fantāzijas *F dur*, *G dur*, *C dur*, divas fantāzijas *Es dur*, kā arī trīs nepabeigtu fantāziju (*Es dur*, *C dur* un *g moll*) fragmenti, skaņdarbs bez nosaukuma (rokrakstā *Fant. Allegro*) *C dur*, prelūdija pedālim solo un fūga. 1985. gadā šis pats apgāds kā Mītela ērģeļdarbu izdevuma 2. sējumu laidis klajā korāļprelūdijas (*Herzlich tut mich verlangen; O Traurigkeit, o Herzeleid; Was mein Gott will, gescheh allzeit*; trīs variācijas par korāli *Jesu, meine Freude*; pielikumā pieci korāļi ar ciparoto basu). Gan 1982., gan 1985. gada krājumu sastādījis mūzikas vēsturnieks Rīdigers Vilhelms (*Rüdiger Wilhelm*). Visjaunākais izdevums ir Fantāzija *Es dur*, kas iekļauta Maskavas profesora Aleksandra Fiseiska (*Alexander Fiseisky*) sastādītā krājuma *Baltijas valstu ērģeļmūzika (Orgelmusik in den Baltischen Staaten)* 1. sējumā. 2002. gadā to publicējusi *Bärenreiter* izdevniecība Kaselē.⁶

Tādējādi Mītela darbi mūsdienās ir plaši pieejami potenciālajiem interpretiem un, manuprāt, tie būtu pelnījuši arī daudz lielāku Latvijas ērģelnieku ievērību. 18. gadsimta Rīgas komponista sacerētie ērģeļopusi ir cienīgi kļūt par nozīmīgu, savdabīgu papildinājumu laikmetīgo koncertu un dievkalpojumu repertuāram.

⁶ Šajā pašā krājumā ietverta arī cita vācbaltiešu komponista Georga Mihaela Tēlemaņa korāļprelūdija.

DIE ORGELFANTASIEN VON JOHANN GOTTFRIED MÜTHEL IM KONTEXT DER GATTUNGENENTWICKLUNG

Rudīte Lindebeka-Livmane

Zusammenfassung

Wie die Zeitungen berichten, gab es in Riga am Ende des 18. Jahrhunderts ein sehr intensives musikalisches Leben. Es wurden regelmäßig Kammer- und Symphoniekonzerte veranstaltet. Wie war die Situation im Bereich der Kirchenmusik? An allen wichtigen kirchlichen Feiertagen wurden große vokal-instrumentale Werke gespielt. Leider haben wir keine Information, dass in Riga Orgelkonzerte stattgefunden haben, auch wenn in den Kirchen der Hauptstadt Persönlichkeiten arbeiteten, von denen wir wissen, dass sie durchaus im Stande gewesen wären, solche Konzerte zu geben. Als Beispiel erwähne ich Johann Hanff, Georg Michael Telemann und Johann Gottfried Mützel.

Mützel (1728–1788) kommt aus dem Norden Deutschlands, auch sein erster Lehrer war aus der Stadt Lübeck. Die norddeutsche Orgelschule ist durch ein virtuosos Pedalspiel gekennzeichnet. Dies sehen wir auch in den Mützelschen Fantasien. Eine große Auswirkung auf Mützel hat die Familie Bach hinterlassen. In der Musikgeschichte ist Johann Gottfried Mützel als letzter Schüler von Johann Sebastian Bach bekannt. In Leipzig blieb Mützel über 3 Monate, bis zum Tod von Bach. Was und wie er bei dem großen Bach gelernt hat, ist nicht genau bekannt. In der Handschrift von Mützel, die in der Berliner Staatsbibliothek aufbewahrt ist (30 Seiten), sind seine Orgelwerke als *technische Übungen* benannt. Als Fantasien hat der Herausgeber Rüdiger Wilhelm diese Werke in der Sammlung, die 1982 veröffentlicht wurde, bezeichnet und tat dies angemessen, weil die Werke die typischen Merkmale dieses Genres im 18. Jahrhundert widerspiegeln. Hypothetisch könnte die Idee der Schaffung aus einer einzigartigen Aleatorik des 18. Jahrhunderts, einer mobilen Form entstehen.

Es ist nicht bekannt, wann genau Mützel diese so genannten *technischen Übungen* geschrieben hat. Vielleicht enthalten sie einige Informationen über die Zeit von Mützels Studium bei Bach. Mehrere Beispiele von Mützel enthalten Auszüge aus der *Chromatischen Fantasie* von J. S. Bach; das bezeugt, dass Mützel in seinen Improvisationen auch Zitate von Bach benutzt hat.

Unter den Handschriften, die in Berlin aufbewahrt sind, ist eine Komposition als *Fant[asie]*. *Allegro C-Dur* bezeichnet. Sie ist nach dem Muster der dreistimmigen Inventionen von J. S. Bach gebildet. Dieses Werk unterscheidet sich von anderen Beispielen sehr stark. Es ist nicht klar, wie diese Fantasie in die Sammlung gekommen ist. In jedem Fall erkennen

wir hier nicht die freie, expressive Musiksprache, wie im größten Teil der Beispiele, sondern eine polyphonische Schrift.

Bis heute wurden alle bekannten Orgelwerke herausgegeben. Dank dem eigenartigen, virtuos filigranen Stil, sind diese Kompositionen viel öfter in Konzerten und Gottesdiensten aufgeführt worden.

Literatūra

Bach, Carl Philipp Emanuel. *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen* / Zweyter Teil, in welchem die Lehre von dem Accompagnement und der freyen Fantasie abgehandelt wird. Berlin: In Verlegung des Auctoris, 1762

Engelke, Ulrike. *Vortrag und Geschmack in der Instrumentalmusik zur Zeit Carl Philipp Emanuel Bachs* / Hrsg. von Eitelfriedrich Thom. Michaelstein/Blankenburg: Kultur- und Forschungsstätte Michaelstein, 1989

Gailite, Zane. *Par Rīgas mūziku un kumēdiņu spēli*. Rīga: Pētergailis, 2003

Hiller, Johann Adam. Rezension der Concerti I und II von J. G. Müthel. *Wöchentliche Nachrichten und Anmerkungen die Musik betreffend, herausgegeben von Johann Adam Hiller* / Nachdruck der Ausgabe – Leipzig: Verlag der Zeitungsexpedition, 1766–1770. Hildesheim [u.a.]: Olms, 1970

Kemmler, Erwin. *Johann Gottfried Müthel (1728–1788) und das nordostdeutsche Musikleben seiner Zeit* / Wissenschaftliche Beiträge zur Geschichte und Landeskunde Ost-Mitteleuropas, 88, hrsg. von Johann-Gottfried-Herder-Institut. Marburg: Lahn, 1970

Lindenberg, Vita. Die Musikkultur in Riga in der 2. Hälfte des 18. Jahrhunderts und die Rezeption der Musik Carl Philipp Emanuel Bachs. *Die Verbreitung der Werke Carl Philipp Emanuel Bachs in Ostmitteleuropa im 18. und im 19. Jahrhundert* / Hrsg. von Ulrich Leisinger und Hans-Günter Ottenberg. Frankfurt (Oder): Konzerthalle Carl Philipp Emanuel Bach, 2002, S. 456–467

Marpurg, Friedrich Wilhelm (Hrsg.). *Kritische Briefe über die Tonkunst* / Nachdruck der Ausgabe – Berlin: Friedrich Wilhelm Birnstiel, 1759–1764 (3 Bde). Hildesheim, New York: Olms, 1974

Mattheson, Johann. *Der vollkommene Capellmeister*. Hamburg: Christian Herold, 1739

Matyl, Ulrich. *Die Choralbearbeitungen der Schüler Johann Sebastian Bachs* / Veröffentlichung der Orgelwissenschaftlichen Forschungsstelle im Musikwissenschaftlichen Seminar der Westfälischen Wilhelms-Universität Münster, 18, hrsg. von Winfried Schlepphorst. Kassel [u.a.]: Bärenreiter, 1996

Neupert, Hanss. *Das Clavichord* / 2. Auflage. Kassel, Basel: Bärenreiter, 1956

Reidemeister, Peter. Johann Gottfried Mühels „Technische Übungen“ oder Von der Mehrdeutigkeit der Quellen. *Basler Jahrbuch für historische Musikpraxis* / Bd. XIII (1989). Winterthur: Amadeus, 1990, S. 55–98

Schleuning, Peter. *Die freie Fantasie*. Göppingen: Alfred Kümmerle, 1973

Schubart, Christian Friedrich Daniel. *Ideen zu einer Ästhetik der Tonkunst* / Hrsg. von Ludwig Schubart. Nachdruck der Ausgabe – Vienna: JV Degen, 1806. Hildesheim: Olms, 1969

Weimar, Georg Peter. Von dem Zustand der Music in Erfurt, auf der guten und schlimmen Seite betrachtet. *Magazin der Musik* (Hamburg). Jg. 2, Hälfte 1, 1785, S. 392–417

Citi avoti

J. G. Mühel 15762. Kollektion der Staatsbibliothek Preussischer Kulturbesitz Berlin, Mus. ms.