

18. GADSIMTA NOGALES (1782–1800) KONCERTDZĪVE RĪGĀ THEATERZETTEL KOLEKCIJAS LIECĪBĀS

Baiba Jaunslaviete

Atslēgvārdi: publiskie koncerti un programmu veidošanas principi, klausītāji, Haidns, Pleijels, Mocarts

Ievads

18. gadsimta beidzamās desmitgades Rīgas mūzikas vēsturē ir iezīmīgas kā kardinālu pārmaiņu laiks. Strauji uzplaukst publiskā koncertdzīve: skaņdarbs arvien biežāk kļūst ne vien par tīkamu fonu saviesīgam pasākumam turīgu ļaužu namā (lai arī šī funkcija pilnībā neizzūd), bet par pašvērtību, ko īpašā koncertzālē var novērtēt un baudīt jebkurš biļeti iegādājies interesents – ņemot gan vērā tolaik pašsaprotamos kārtu ierobežojumus¹. Līdzīgi kā daudzviet vācvalodīgajā kultūrtelpā, arī Rīgā nozīmīgs koncertdzīves centrs šajā periodā ir pilsētas teātris (*Rigaer Stadttheater*). Tā paspārnē darbojas gan dramatiskā, gan opertrupa, un tieši nepieciešamība angažēt mūziķus – solistus, orķestra māksliniekus un kapelmeistaru – ir būtisks impulss koncertdzīves attīstībai.

Ar pilsētas teātra dibināšanas gadu (1782) arī datējams sākums šīs institūcijas koncertprogrammu un afišu kolekcijai (vācu val. *Theaterzettel des Rigaer Stadttheaters 1782–1914*, turpmāk saīsināti *Theaterzettel*), kas glabājas Latvijas Universitātes Akadēmiskās bibliotēkas Rokrakstu un reto grāmatu nodaļā. Tā sniedz bagātīgu ieskatu Rīgas koncertdzīvē un jau ne reizi vien piesaistījusi mūzikas vēsturnieku uzmanību. Morics Rūdolfs šajā kolekcijā rodamos datus plaši izmantojis Rīgas teātra mākslinieku un mūziķu leksikonā (*Rigaer Theater- und Tonkünstler-Lexikon...*), veidojot atsevišķiem komponistiem un interpretiem veltītus biogrāfiskos šķirkļus (Rudolph 1890). Līdzīgi visiem turpmākajiem autoriem, kas pētījuši pilsētas teātra vēsturi, Rūdolfs īpaši izcēlis politiķa un mecenāta Oto Hermaņa fon Fitinghofa (*Otto Hermann von Vietinghoff, 1722–1792*) nopelnus šīs institūcijas darbības pirmsākumos (Rudolph 1890: 251).

Jekaba Vītoļņa un Lijas Krasinskas *Latviešu mūzikas vēsturē* pilsētas teātra ieguldījums koncertdarbībā 18. gadsimta nogalē skats visai lakoniski: izlases veidā minēti daži orķestra koncertos atskaņoto darbu autori² (Vītoļņš, Krasinska 1972: 136). Šo pašu komponistu uzskaitījums sniegts arī Ludviga Kārklīņa monogrāfijā *Simfoniskā mūzika Latvijā* (Kārklīņš 1990: 21).

1 Šim aspektam pētnieki jau pievērsuši uzmanību; piemēram, Ludvigs Kārklīņš citē *Theaterzettel* anotāciju 1782. gada 31. oktobra koncertam: “Kalpotāji un ļaudis, kuri nepiederas pie pieklājīgas sabiedrības, paši būs pietiekami kautrīgi un šajā vietā nerādīsies” (Kārklīņš 1990: 21). Oriģināls: “*Domestiquen und Leute, welche sich nicht zur anständigen Gesellschaft zehlen können, werden sich von selbst bescheiden, an diesem Orte zu erscheinen.*”

2 Gan Vītoļņa un Krasinskas, gan vēlāk arī Kārklīņa uzskaitījumā minēti tādi autori kā Jozefs Haidns (*Franz Joseph Haydn*), Volfgangs Amadejs Mocarts (*Wolfgang Amadeus Mozart*), Ignacs Jozefs Pleijels (*Ignaz Joseph Pleyel*), Jans Stamijs (*Jan Václav Antonín Stamic*, vāciskotā versijā *Johann Wenzel Anton Stamitz*), Frančesko Antonio Rozeti (*Francesco Antonio Rosetti*), Džovanni Batista Vjoti (*Giovanni Battista Viotti*), Johans Frīdrihs Reiharts (*Johann Friedrich Reichardt*) un Vojtehs Matijāšs Jirovecs (*Vojtěch Matyáš Jirovec*, vāciskotā versijā *Adalbert Gyrowetz*). Lai arī kopumā šis saraksts veidots korekti, tomēr tajā sastopamais apgalvojums, ka Haidna simfonijas “spēlētas katrā koncertā” (Vītoļņš, Krasinska 1972: 136), ir pārspilējums.

Jau 20. gadsimta izskaņā Latvijas muzikologu interese par norisēm 18. gadsimta Rīgā ir krietni augusi. Būtisks ieguldījums šī laikposma izpētē ir vairāku autoru kopdarbs – krājumi *Gadsimtu skaņulokā* (Lindenberga, Torgāns, Fūrmane 1997) un *Skaņuloki gadsimtos* (Lindenberga, Torgāns, Fūrmane, Čeže 2004). *Theaterzettel* kolekcija tajos pieminēta dažādos rakursos: aplūkota tās vieta Rīgas mūzikas vēstures bibliogrāfisko un arhīva avotu vidū (Torgāns 1997), kā arī uz šīs kolekcijas pamata pētīti senākie operuzvedumi Rīgas pilsētas teātrī (Lindenberga 1997). Vita Lindenberga, analizējot 18. gadsimta otrās puses mūzikas dzīvi, izceļ mūzikas izdevējdarbības straujo attīstību Rīgā, izdevēja Johana Frīdriha Hartknoha (*Johann Friedrich Hartknoch*, 1740–1789) personību un populārāko izdevumu ietekmi uz Rīgas publikas gaumi – tāpat netieši uz koncertrepertuāru (Lindenberga 2004a: 42–43). Lindenberga turklāt ir pirmā, kas veltī padziļinātu uzmanību vienam no šī laikposma repertuāra aspektiem – proti, Haidna fenomenam (Lindenberga 2004a: 37; plašāk skat. krājuma 149. lpp.). Viņa arī sniedz vispusīgu ieskatu oratoriālu darbu atskaņojumos Rīgā 18. gadsimta pēdējās trīs desmitgadēs (Lindenberga 2004b: 16–19).

Iloņa Breģe monogrāfijā *Teātris senajā Rīgā* (1997) lielāko uzmanību pievērš teātra opertrupas darbībai; tomēr, balstoties uz *Theaterzettel* materiāliem, viņa kodolīgi raksturo arī koncertdzīves norises. Trāpīgi ir Breģes vērojumi par 18. gadsimta nogales koncertprogrammām – piemēram, tiek akcentēta bieži sastopamā komponistu anonimitāte (“acīmredzot publikas interesi vairāk piesaistījuši solisti nekā konkrēta mūzika”) un profesionālu mākslinieku regulārā sadarbība ar amatieriem pašā muzicēšanas procesā (Breģe 1997: 22).

Zanes Gailītes monogrāfijā *Par Rīgas mūziku un kumēdiņu spēli* iztīrāts gan Rīgas Mūzikas biedrības darbs un amatiermuzicēšanas tradīcija, gan koncertdzīve pilsētas teātra paspārnē (Gailīte 2003: 275–288). Autores apkopotais bagātīgais faktoloģiskais materiāls ne vienmēr ietver atsauces uz konkrētiem literatūras vai arhīva avotiem, taču pati laikmeta gaisotne ir iezīmēta visnotaļ spilgti.

Atsevišķu mūzikas žanru kontekstā *Theaterzettel* kolekcijai pievērsušās Inese Žune (monogrāfija *Vijole Latvijas mūzikas kultūras vēsturiskajā attīstībā*, 2016) un Līga Pētersone (promocijas darbs *Klavieru trio Latvijas atskaņotājmākslā: vēsturiskā kopaina, ansamblī un spēles tradīcijas*, 2018). Abos gadījumos pētnieču uzmanības lokā ir gan ievērojamāko interpretu darbība, gan raksturīgie repertuāra akcenti izraudzītajā žanrā (par 18. gadsimta norisēm skat. Žune 2016: 97–100 un Pētersone 2018: 34–42).

Neraugoties uz dažu koncertdzīves aspektu plašāku izgaismojumu, iepriekšminētie darbi kopumā sniedz vien fragmentāru skatījumu uz Rīgas publiskajiem koncertiem 18. gadsimta nogalē. To sīkāku izpēti, domājams, ir kavējuši divi faktori. Pirmkārt, izņemot programmas un afišas, dažos gadījumos arī preses sludinājumus, citas tiešas liecības par šo tēmu vēstures avotos neatradīsim: mūzikas kritika, atšķirībā no tālaika Eiropas lielākajiem kultūras centriem, Rīgā 18. gadsimta beigās vēl nebija pat aizmetnī. Otrkārt, arī pašas programmās un afišās ietvertās ziņas bieži vien ir pārlietu vispārīgas, atstājot daudzus nezināmos – gan attiecībā uz atskaņotajiem darbiem, gan komponistu vārdiem. Un tomēr: šī samērā skopā un nepilnīgā informācija kļūst rosinoša, ja tiek skatīta saiknē ar dažādām netiešām

liecībām. No vienas puses, tie ir laikabiedru vērojumi un atmiņas par laicīgās mūzikas vietu 18. gadsimta nogales rīdzinieku dzīvē; no otras puses, interesantu vielu salīdzinājumam sniedz muzikologu pētījumi par norisēm citviet tālaika Eiropā.

Abi šie aspekti veido kontekstuālu ietvaru turpmākajam izklāstam, kura gaitā vispirms īsi iezīmēta pilsētas teātra rīkoto koncertu priekšvēsture. Plašāk tiek pētīti koncerti teātra paspārnē laikposmā no 1782. līdz 1800. gadam: uzmanības centrā ir gan šī perioda mūzikas dzīves kopējās aprises, gan programmu veidošanas principi un galvenās repertuāra tendences.

1. Priekšvēsture

Pilsētas teātra darbības periodā publiskā koncertdzīve Rīgā piedzīvoja pirmo uzplaukumu, tomēr tās iedīgli veidojās jau agrāk. Vārdkopu “publiskais koncerts” (“*öffentliches Concert*”), kas *Theaterzettel* afišās sastopama jo bieži, reizēm atrodam arī 18. gadsimta 60.–70. gadu presē (skat., piemēram, laikrakstu *Rigische Anzeigen* 1761. gada 24. decembrī un 1774. gada 20. oktobrī – attiecīgi, Anonym 1761 un Anonym 1774).

Laikraksts *Rigische Zeitung* 1859. gadā veltījis plašāku publikāciju³ Rīgas mūzikas vēsturei. Autora skatījumā, līdz pat 18. gadsimta 40. gadiem rīdzinieku muzikālā pieredze aprobežojusies galvenokārt ar baznīcā izpildītām miniatūrām, kas skanējušas “skolaszēnu” (“*Schulknaben*”) sniegumā, kā arī ar ballēs spēlētu deju mūziku. Klavīrs kā rets un dārgs instruments bijis pieejams tikai vislabāk situēto pilsoņu namos. Pavērsiens iezīmējies pēc 1750. gada, kad Rīgu arvien biežāk sākuši apciemot ārzemju viesmākslinieki; viņi arī raisījuši vietējos mūzikas mīļotājos vēlmi apvienoties kopīgai muzicēšanai – vispirms tikai savam priekam, bet vēlāk koncertdarbībai. Tieši šie amatiermūziķi 1760. gada 7. oktobrī dibinājuši Rīgas Mūzikas biedrību (“*die musikalische Gesellschaft zu Riga*”⁴), kas Melngalvju nama zālē organizējusi Rīgā pirmos abonementa koncertus (ff. 1859).

Šo koncertu gaisotnes poētisku raksturojumu sniedz *Rigische Anzeigen* publikācija 1761. gada 24. decembrī. Tā veidota kā vēstules imitācija (*Schreiben von einem Freund in der Stadt an seinen Freund zu Lande* / “Pilsētā mītoša drauga vēstule draugam laukos”) un mudina skumjos rudens vakarus laukos (“*traurige Herbstabende zu Lande*”) mainīt pret pilsētās kūsājošo sabiedrisko dzīvi, kur starp daudzajām izklaidēm ir arī koncerti. Plašāk tiek aprakstīts kāds no koncertmirkļiem – publikas mīluļa Cāna kunga (“*unser Liebling, Herr Zahn*”⁵) uzstāšanās. Sajūsminātais autors veltī viņam dzejoli, kurā apcer te zumošo, te dimdošo Cāna fagota skaņu, kas spēj pacelties augstu jo augstu un nolaieties viszemākajās dzīlēs (“[...] *Den brummenden Fagot zur feinen Höhe zwinget, / Bald ihn zur Tiefe schmetternd führt*”) (Anonym 1761).

3 Tā parakstīta ar iniciāļiem ff.

4 Biedrības ieguldījumu Rīgas mūzikas dzīvē plašāk iztirzājuši Rūdolfs Bēlings (Behling 1860) un mūsdienās Zane Gailīte (Gailīte 2003: 275–288).

5 Tekstā minētais “mūsu mīlulis Cāna kungs” ir fagotists Georgs Filips Cāns (*Georg Philipp Zahn*), kas ne vēlāk kā 1750. gadā ieradies Rīgā no Rotenburgas (Rudolph 1890: 273).

Beylage

zum XXV. Stück der Rigischen Anzeigen

1761.

Schreiben von einem Freund in der Stadt
an seinen Freund zu Lande.

Mein Herr!

Finden Sie die traurigen Herbstabende zu Lande so angenehm? Werden Sie nicht bald zur Stadt kommen und an unsern aufgeweckten Gesellschaften Theil nehmen? Wie viel Belustigungen haben Sie schon eingebüßt!

Den 30 November hörten unsre Comédien, den 4 December der Vicedia, den 18 December das öffentliche Concert auf. Wie freudig sehen wir aber dem 7 Jenner des neuen Jahres entgegen, der uns dasselbe, zur Freude unsrer Stadt, wieder eröffnen wird!

Eine Gesellschaft, die in sich selbst die Stärke besitzt, fertige Solofolier und geübte Kapellisten aufzusuchen, giebt weitteilernd einen Theil ihres Vermögens her, sich und mit sich einige hundert Zuhörer zu ver-

erzugen. O, ein trefflich Capital, das so nutzbar sich verzinslet! Stand und Sitten haben freyen Zugang und niemand, der sein Instrument verachtet, hält sich zu vornehm, zur allgemeinen Ergrüßung mit zu arbeiten. Was die größten Männer in der Kunst schönes hervor gebracht, was sie vor die fertigsten Tonkünstler schweres entworfen haben, damit unterhalte man uns alle Montage fast drey Stunden. Wir hören diese Meisterstücke und überlassen uns der Müdigkeit, dem Zertischen, der Freude, kurz allen angenehmen Leidenschaft.

Ein Stück geht zu Ende. Man gönnet uns eine kurze Weile zum Beyfall, zum Unterhalt des Gesühls, zur Unterredung. Es erhebt sich ein klein Geräusch. Allmählig wirds lauter. Auf einmal gebietet uns eine majestätische und rauschende Symphonie das Stillschweigen. Es folget ein stilleres Concert, auf dem Flügel oder der Violine. Welche saure Stürme würden wir unserm Nachbar machen, wenn er uns mit Neugierden zerstreuen wollte! Kein Griff, kein Bogenschuß muß unsrer Aufmerksamkeit entziehen.

Was für eine allgemeine Stille aber verbreitet sich über den ganzen weiten Saal, wenn unser Lieblich, Herr Zahn, sein Rauberinstrument ansetzt und uns zur Bewunderung auffordert. Ein Instrument, das dieser fertige Meister, wider die Bestimmung des ersten Erfinders, zu unserm Vergnügen misshandelt und

und auf denselben Melodien künstelt, deren Grundstimme zu führen es nur gemacht zu seyn schien.

Erquickt süßte unser Ohr,

Wenn Zahn mit künstlichem und leidetreichem Noth
Den krummen Boget zur feinen Höhe zwinget,
Bald ihn zur Tiefe schmetternd süßet,
Mit sanftem Einzelein dämpft, durch Sprünge schleifend stert,
Bald schmerzend wieder aufwärts bringt.
Hier schwebt der hohe Ton unüberblößen rein;
Der Hals empfindt ein reges Wollen;
Die Stimme holder Nachzügallen
Nimmt durch Noth, doch nicht durch Kunst, so ein.
Zahn bläst. Und wäre ein Ohr von Stein,
So wird ihm sein Basson ausnehmend doch gefallen.

Wollen Sie noch mehr? Hier haben Sie einen neuen Aufzug. Unser Frauenzimmer befreiget das Orchester nut. Wät wie reizenden Manieren und wie männlich stark nehmen sie ihre Partie aus! Sie begleiten, sie führen die Hauptstimme. Alles ist ungewungen und unsers Beyfalls würdig.

Wer ihre Stücke nicht süßet, der ist nicht werth, sie zu hören,
Er ist der menschlichen Ohren nicht werth.

Wollen

Savukārt 1764. gadā par godu carienes Katrīnas II vizītei Rīgā ar jaunās biedrības gādību sarīkots liels koncerts toreizējā Biržas zālē (*Börsensaale*). Valdnieces priekšā uzstājušās turīgo Rīgas pilsoņu meitas, rādot savu māku dziedāšanā un klavierspēlē (“[...] *Tochter hiesiger Bürger im Gesange und im Pianofortespiel hören ließen*”) (ff. 1859).

Pēc 60. gadu pirmajiem lielajiem panākumiem klausītāju interese par Mūzikas biedrības rīkotajiem koncertiem noplākusi. Nav līdzējusi pat slepenpadomnieka Fītinghofa orķestra (kapelas) piesaiste lielāku darbu iestudējumā, un 1779. gadā koncertus uz ilgāku laiku nācies pārtraukt (ff. 1859). Taču tieši Fītinghofa kapela ir kodols, uz kura pamata jau pēc dažiem gadiem veidosies Rīgas pilsētas teātra orķestris. Iepriekš paveikto laikraksts *Rigasche Zeitung* rezumē šādi:

“Lai arī publikas mainīgais noskaņojums Mūzikas biedrībai vairs neļāva rast līdzekļus turpmāku koncertu rīkošanai, tomēr tā bija izdarījusi pietiekami daudz, lai ar pilnām tiesībām varētu lepoties, ka tās dedzīgie pūliņi vērsuši publiku cildenāku, izkopjot tajā mūzikas izpratni un labu gaumi. Daudzās pilsoņu mājās, kur agrāk mūzikas skaņas nekad nebija dzirdamas, tagad atskanēja klavierspēle un dziedāšana. Pat baznīcas mūziķi tagad varēja baudīt amatierdziedātāju – gan sieviešu, gan vīriešu – līdzdalību”⁶ (ff. 1859).

139

2. Rīgas pilsētas teātra paspārnē

2.1. Koncertdzīves kopējās aprises

Pirmajos pilsētas teātra rīkotajos koncertos spilgti izpaudās pēctecība iepriekš raksturotajai amatierkoncertu tradīcijai. To apstiprina viens no senākajiem koncertpieteikumiem *Theaterzettel* kolekcijā. Tas vēsta par 1782. gada 7. novembrī, pirmdienā, jaunā teātra Lielajā zālē rīkoto pirmo amatierkoncertu (“*das erste Liebhaber Concert*”); tiek ziņots, ka turpmāk šādi pasākumi notiks ik 14 dienas, bet, sākot ar Lieldienām – ik astoņas dienas, un ikreiz sāksies precīzi puspiecos. Amatiermuzicēšanas aktivitāte nenoplaka arī vēlāk, neraugoties uz profesionāļu straujo iekļaušanos Rīgas koncertdzīvē. Karls Filips Mihaels Snells (1753–1806) – teologs, Rīgas Domscolas rektors (1780–1787) un žurnāla *Patriotische Unterhaltungen* (1785–1786) izdevējs – 1794. gadā raksta: “Jau daudzus gadus skaistākos koncertus, kantātes un oratorijas iestudē tikai ar amatieru spēkiem, un bieži starp viņiem izceļas vairāki solospēlētāji, kuri dara patiesu godu savai mākslai”⁷ (Snell 1794: 297).

6 “Wenn nun auch durch den veränderlichen Sinn des Publicums der musikalischen Gesellschaft die Mittel geraubt waren, ferner Concerte zu veranstalten, so hatte sie doch die Genugthuung, sich mit vollem Rechte den Ruhm beimessen zu können, daß durch ihren Eifer es ihr gelungen war, den musikalischen Sinn und guten Geschmack im Publicum veredelt zu haben. In vielen Bürgerhäusern, wo früher kein musikalischer Ton zu hören war, erklang jetzt Pianofortespiel und Gesang. Auch selbst Kirchenmusiken hatten sich der Mitwirkung von dilettirenden Sängern und Sängern zu erfreuen.”

7 Citāta tulkojums aizgūts no: Pētersone 2003: 26–27. Oriģināls: “Man hat seit viel Jahren die schönsten Concerte, Cantaten und Oratorien blos durch Dilettanten aufgeführt, und bey jeder Gelegenheit zeichneten sich unter diesen einige Solo-Spieler aus, die ihrer Kunst Ehre machten.”

Teātra darbības pirmsākumos publiskie koncerti noritēja galvenokārt divās auditorijās. To apraksti rāda, ka mūzikas klausīšanās rīdzinieku prātos netika krasi nodalīta no citiem izklaides veidiem, tādiem kā teātra skatīšanās, dejas, maskuballes u. tml. Pirmā no auditorijām bija pilsētas teātris tagadējā Vāgnera jeb toreizējā Lielajā Ķēniņu ielā (*Grosse Königstrasse*). 1787. gadā šo namu savā pārziņā pārņēma biedrība *Musse*; tās deju un pieņemšanu zāle, kas atradās virs teātra zāles, tika saukta arī par Lielo zāli un reizēm izmantota koncertiem. Taču rosīga saviesīga dzīve teātrī notikusi jau pirms tā nonākšanas *Musse* paspārnē. Krievijas valdības ierēdnis Augusts Frīdrihs Vilhelms fon Kertens 1783. gadā šādi raksturo norises pilsētas teātrī:

“Klubi, maskarādes, mūzika un teātra izrādes ir četras izklaides, kas mijas šajā krāšņajā namā. Klubus organizē divas reizes nedēļā [..]. Te ēd, deju un nododas spēlēm. [..] Maskarādes ar vai bez maskām, kā katram kārtīgam viesim patīk, mainoties ar mūziku, notiek reizi četrpadsmit dienās. Uz mūzikas vakariem pulcējas katru otro pirmdienu [retinājumi mani – B. J.]. Viņa ekselence [..] fon Fītinghofs šim nolūkam algo 24 cilvēku lielu personisko kapelu, kuras uzturēšana gadā izmaksā ap 2500 dukātu. Taču tās dalībnieki ir patiesi skaņumākslas meistari!”⁸ (Kerten 1783: 137)

Ilustrējot šo domu, Kertens min vairākus mūziķus, kuru vārdus turpmākajos gados tiešām bieži sastopam *Theaterzettel* afišās – tie ir kapelmeistars un vienlaikus koncertmeistars Karls Heinrihs Feige (*Carl Heinrich Feige*, 1757–1818), kas “meistarīgi, tīri un ar vislabāko gaumi spēlē savu vijoli”; flautists Johans Andreass Ādams (*Johann Andreas Adam*), kura instruments, pēc Kertnera vārdiem, “sagādā baudu kā ausij, tā sirdij”; pianists Fēres kungs⁹, kura “pirkstu veiklība izsauca apbrīnu”¹⁰ (Kerten 1783: 137–138); arī pavisam jaunā, vēl 20 gadus nerasniegusi dziedātāja Minna Brandesa (*Minna Brandes*, 1765–1788), kas apveltīta ar burvīgu balsi (Kerten 1783: 138).

No citām Rīgas koncertzālēm pirmām kārtām jāmin Melngalvju nams (*Schwarzhaupterhaus*), kurā koncertdzīvei bija visnenākās tradīcijas: šeit koncerti līdztekus saviesīgiem pasākumiem notikuši vēl pirms pilsētas teātra dibināšanas. Savukārt 1794. un 1795. gadā bieža koncertu norises vieta bija arī t. s. Zilās gvardes nams (*Haus der blauen Bürger-Compagnie*), kas atradās Mārstaļu (*Marstall*) ielā, blakus Reiterna namam.

8 Tulkojums daļēji aizgūts no: Pētersone 2003: 28. Oriģināls: “*Klubben, Reddeuten oder Masqueraden, Musik und Schauspiele sind die vier abwechselnden Lustscenen dieses herrlichen Gebäudes. Klubben werden wöchentlich zweymahl gegeben. [...] Hier wird gegessen, getanzt und gespielt. [...] Redouten oder Masqueraden mit und ohne Masque, wie es dem anständigen Gast gefällt, wechseln alle 14 Tage mit der Musik ab. Musik wird einen Montag um den andern ausgeführt. Ihre Excellenz [...] von Vietinghoff halten hierzu eine eigene Capelle von 24 Personen, die jährlich 2500 Ducaten kosten soll. Aber dafür hat sie auch Meister der Tonkunst aufzuzeigen!*”

9 Rīgā darbojušies vairāki mūziķi Fēres – vienas ģimenes pārstāvji; šajā gadījumā domāts Jūliuss Augusts Fēre (*Julius August Fehre*, 1745–1812). Šeit un turpmāk dzīves dati iekavās norādīti vienīgi 18. gadsimta nogales Rīgas atskaņotājmāksliniekiem, bet ne starptautiski pazīstamiem mūziķiem.

10 Tulkojums daļēji aizgūts no: Pētersone 2003: 28. Oriģināls: “*Einen Feige, der fertig, rein und geschmackvoll seine Violine spielt; [...] einen Adam, der Ohr und Herz mit seiner Flöte entzückt!*”; par Fēres kungu: “*Seine geläufigen Finger erregen Bewunderung!*”.

Nav stingru likumsakarību, kas raksturotu šajās koncertzālēs pārstāvētos žanus vai interpretus: katrā no tām skanējuši koncerti ar žanriski jauktām programmām un lielākoties arī ar orķestra līdzdalību. Var vienīgi atzīmēt, ka 90. gados ārzemju viessolisti biežāk uzstājās pilsētas teātrī, kas, iespējams, bija vispiemērotākais lielai auditorijai. Aplūkotā perioda beigu posmā (1799–1800) atsevišķi koncerti tika rīkoti arī t. s. Pēterburgas viesnīcā (*Hôtel de St. Petersburg*) Rīgā; tajā nereti apmetās virtuozī, kas ceļoja no Rietumeiropas valstīm uz Krieviju vai pretējā virzienā.

Theaterzettel kolekcija rāda, ka 18. gadsimta nogalē vairākkārt mēģināts iedibināt pastāvīgus abonementa koncertus, taču iekarot klausītāju uzticību nav bijis viegli. Kopskaitā divpadsmit šādi koncerti ar orķestra līdzdalību pilsētas teātrī noritējuši no 1785. gada 29. septembra līdz pat nākamā gada Lieldienām¹¹. 1786. gada 28. septembrī aizsākušies jau nākamās sezonas koncerti, taču 1787. gada janvāra sākumā parādās informācija:

“[...] līdzšinējie koncerti ne reizi nav nesuši ieņēmumus, un arī vairums abonentu kungu zina, ka koncertzāle līdzās pārējām telpām tiks izīrēta lielā kluba [resp., *Musse* biedrības – *B. J.*] vajadzībām. Tādēļ tiek pazemīgi lūgts neņemt ļaunā, ka svētdien, 3. janvārī, Komēdijnama [resp., pilsētas teātra – *B. J.*] zālē tiek izziņots pēdējais abonementa koncerts. Ar šo mēs, ņemot vērā savu parādu, piedāvājam abonentu kungiem atmaksāt naudu par nenotikušajiem koncertiem”¹² (LUAB RRGN, 6719 [*Theaterzettel*]: 1787. gada 2. ieraksts)

141

Kā redzams, klasiskās mūzikas koncertu nerentabilitāte bijusi problēma jau Rīgas publiskās koncertdzīves pirmsākumos, un ik pa laikam tā aktualizējusies. Nākošā norāde par abonementa koncertiem *Theaterzettel* kolekcijā rodama 1792. gadā (3., 17. novembrī, kā arī 1., 15. un 29. decembrī¹³), kad iniciatīvu to rīkošanā teātra Lielajā jeb *Musse* biedrības zālē uzņemas klavesinists un pianists Vilhelms Johans Frīdrihs Aumanis (*Wilhelm Johann Friedrich Aumann*). Taču tikai kopš 1795. gada abonementa koncerti, tagad jau Melngalvju namā, kļūst par pastāvīgu tradīciju.

11 *Theaterzettel* kolekcijā nav ziņu par visiem plānotajiem koncertiem. Ir norādīti 1785. gada koncertu datumi (29. septembris, 12.[13.?] un 27. oktobris, 10. un 24. novembris, 8. un 22. decembris).

12 “Da die bisjährlige Concert-Einnahme nicht einmal die Kosten einbringt; auch die meisten der Herrn Abonenten wissen, dass der Concert-Saal nebst den übrigen Zimmern an die grosse Clubbe vermietet worden. So wird gehorsamst gebeten, es nicht ungütig zu bemerken, dass hiemit, Sonntags als den 3ten Januar das letzte Concert im Concert-Saal des Kommödien-Hauses angekündigt wird. Und offeriren wir hiemit unserer Schuldigkeit gemäss, denen Herren Abonenten, das Geld für die nicht gegebenen Concerte zurückzuzahlen.”

13 Morica Rūdolda leksikonā ir ziņas par sešiem abonementa koncertiem (Rudolph 1890: 8), savukārt *Theaterzettel* kolekcijā fiksēti pieci no tiem.

2.2. Koncertprogrammu veidošanas principi

- Gari koncerti kā saviesīgās dzīves turpinājums

Pirmais *Theaterzettel* kolekcijā aprakstītais koncerts, kuram minēts ne tikai norises laiks, bet arī daļēji atšifrēta programma, noticis pirmdienā, 1782. gada 5. decembrī. Tajā skanējuši šādi darbi:

- Simfonija.
- Klavesīnkoncerts, spēlē Jūliuss Augusts Fēre.
- Ārija, dzied Minna Brandesa.
- Simfonija.
- Duets, dzied Minna Brandesa un Karls Cimmerls (*Carl Zimmerl*, ap 1753–?).
- Klarnetes koncerts, spēlē Alberts (*Albert*).
- Simfonija¹⁴.

Kā redzam, savveida refrēns ir simfonija. Lai gan ar nelielām atkāpēm, taču biežākais modelis, ko sastopam arī turpmāko gadu koncertprogrammās, ir šāds: divas vai trīs simfonijas, viena no tām obligāti programmas noslēgumā; divi vai trīs koncertžanra darbi un vismaz viens vokāls priekšnesums. Ja tā ir ārija, duets vai cita veida ansamblis, tad parasti tas izskan kā kāds no vidējiem numuriem; ja kantāte, tad tai ir vieta programmas sākumā.

1785. gada pēdējā abonementa koncertā, 22. decembrī, pirmoreiz *Theaterzettel* afišās tiek pieteikts jauns žanrs – kvartets¹⁵. Tieši sākot ar šo brīdi, tas iekļaujas abonementa koncertos kā teju nemainīga programmas sastāvdaļa, vēršot jau tā garo skaņdarbu virkni (divas vai trīs simfonijas kā kodols saglabājas!) vēl izvērstāku. Jāpiebilst, ka tolaik afišās nekad nav sastopams apzīmējums “stīgu kvartets” (*Streichquartett*), taču visdrīzāk bijis pārstāvēts tieši šis ansambļa veids (dažkārt, kad nav skanējis stīgu kvartets, bet, piemēram, klavieru vai flautas kvartets, tas tiek speciāli norādīts).

18. gadsimta 80. gados koncerti parasti noritēja bez starpbrīžiem. Tradīcija dalīt tos divās daļās, spriežot pēc *Theaterzettel* kolekcijas, Rīgā nostabilizējās tikai 1794. gadā (atsevišķi divdaļu koncerti gan notikuši jau 1792). Tādējādi varētu rasties jautājums: kā bija iespējams garā viendaļas koncerta gaitā saglabāt publikas uzmanību?

Viens no iespējamajiem skaidrojumiem: savos pirmsākumos publiskais koncerts, līdzīgi kā tā priekštecis – aristokrātiskā namā rīkots koncerts –, lielai klausītāju daļai vēl bija tikai fons jaukai, saviesīgai kopā būšanai, un visu garo programmu viņi neklausījās ar iedziļināšanos, bet ik pa brīdim pievērsa uzmanību sev tīkamākajiem numuriem, starplaikos nododoties sarunām vai pastaigām. Pirmām kārtām tas attiecas uz orķestra vai vokāli simfoniskiem koncertiem, kuros, kā atzīmē mūzikas vēsturnieks Ludvigs Finšers, gluži pieļaujama bijusi pastaigāšanās pa zāli (Finscher 1974: 295). Kulturologs Jevgeņijs Dukovs, raksturojot šī perioda simfoniskos

14 “Eine Symfonie. Ein Clavecín-Concert von Herrn Fehre. Eine Arie von Mademoiselle Brandes. Eine Symfonie. Ein Duett von Mademoiselle Brandes und Herrn Zimmerl. Ein Clarinett-Concert von Herrn Albert. Eine Symfonie.”

15 Ignaca Jozefa Pleijela kvartets, kas izskanējis kā priekšpēdējais skaņdarbs.

un kamerkoncertus, lieto metaforu “trokšņu plīvurs” (“šumovaja zavesa” / “шумовая завеса”), kas apzīmē gan klausītāju aktīvu sačukstēšanos, gan nereti arī runāšanu balsī (Dukov 2003: 199). Savu domu Dukovs ilustrē ar zīmīgu citātu no rakstnieka Žana Pola (*Jean Paul*) darba *Flegeljahre* (“Trakuļīgie gadi”, 1804/1805) – tajā atainotas kāda jaunekļa pārdomas koncerta laikā, raugoties uz savām vienaudzēm klausītāju rindās. Citāts netieši apliecina, ka 18. gadsimta nogalē aizsāktā koncerta dalīšana divās daļās iezīmēja pavērsienu uz jaunu tā būtības izpratni – starpbrīdis bija skaidra norāde klausītājiem, ka pirmām kārtām šis laiks, nevis pats mūzikas skanējuma brīdis, ir piemērots savstarpējām sarunām un pastaigām:

““Ak, ja vien es varētu tevi, o, bālā skaistule,” viņš domāja, nejudzams ne mazāko biklumu, "izdaiļot ar prieka asarām un debess [diženumu]. Bet ar tevi, o, rozes kvēle, es gribētu izdejojot šo *Presto*..." [...]. Beidzot sākās visos šādos koncertos ieviestās brīvdienas dzirdei, sarunu minūtes, kad tikai sāk izjust, ka tu atrodies koncertā, jo vari pastaigāties un teikt savu sakāmo [...]”¹⁶ (Paul 1804: 111–113).

Kultūrvēsturnieks Deniss Hanovs, pētot operu apgaismības laikmeta kontekstā, secina, ka daudziem tālaika opermīļiem socializācija bija svarīgāka par mūzikas vai skatuves mākslas baudīšanu (skat., piem., rakstu *Opera seria un Eiropas aristokrātijas kritika 18. gadsimta Apgaismības kultūrā*; Hanovs 2014). Kā redzam, šai ziņā ir vērojama līdzība ar publiskā koncerta izpratni 18. gadsimta nogalē.

143

- Koncertprogrammu raibums, dažādība

Žanriski viendabīgus koncertus rīdzinieki 18. gadsimta nogalē tikpat kā nedzirdēja: pavisam reti izņēmumi bija vieskoncerti, ko rikoja Rīgai “cauri braucoši virtuozī” (“*durchreisende Virtuosen*”), kas no Rietumeiropas devās uz Sanktpēterburgu. Taču nereti arī viņi, apvienojoties ar vietējiem mūziķiem, veidoja žanriski daudzpusīgu programmu. 1. tabulā sniegts salīdzinošs ieskats divās dažādu laikposmu koncertprogrammās, kas apliecina, ka aptuveni desmit gadu gaitā Rīgā šai ziņā maz kas mainījies.

16 ““Könnst’ ich doch dich, gute Blasse – dacht’ er ohne Scheu – mit Freudenthränen und Himmel schmücken. Mit dir aber, du Rosenglut, möcht’ ich tanzen nach diesem Presto” [...]. Endlich fingen die in allen Concerten eingeführten Hör-Ferien an, die Sprech-Minuten, in denen man erst weiß, daß man in einem Concert ist, weil man doch seinen Schritt thun und sein Wort sagen [...] kann.”

1786. gada 13. augusts, "cauri braucošā virtuozā Haringtona kunga" ¹⁷ koncerts pilsētas teātrī	1796. gada 5. janvāris, 9. abonementa koncerts Melngalvju nama zālē
<ul style="list-style-type: none"> • Pavisam jauna, vēl nepazīstama simfonija. • Johans Fredriks Grenzers (<i>Johan Fredrik Grenser</i>), obojas koncerts, spēlē Haringtons. • Antonio Saljēri (<i>Antonio Salieri</i>), bravūrarija ar flautu un oboju <i>obbligato</i>, dzied Juliāna Valtere (<i>Walter</i>; agrāk Robertsa). • Ludvigs Augusts Lebruns (<i>Ludwig August Lebrun</i>), kvartets, spēlē Haringtons, Karls Heinrihs Feige, Jozefs Kristis (<i>Josef Christ</i>, 1768–1791) un Johans Georgs Dännemarks (<i>Johann Georg Dänemark</i>, 1751–1837). • Ārija, dzied Johans Ignacs Valters (<i>Johann Ignaz Walter</i>, 1755–1822). • Noslēgumā pavisam jauna, vēl nepazīstama simfonija¹⁸. 	<p style="text-align: center;">1. daļa.</p> <ul style="list-style-type: none"> • Vranickis (<i>Wranitzky</i>), liela simfonija. • Mocarts, klavieru trio, spēlē Vilhelmine fon Briknere (<i>Wilhelmine von Brückner</i>); vijoles un čella partijas atskaņotāji nav minēti. • Frančesko Bjanki (<i>Francesco Bianchi</i>), bravūrarija, dzied Lionelli, itāļu viesmāksliniece. <p style="text-align: center;">2. daļa.</p> <ul style="list-style-type: none"> • Haidns, simfonija. • Tommazo Džordāni (<i>Tommaso Giordani</i>), rondo, dzied Lionelli. • Francis Antons Hofmeisters (<i>Franz Anton Hoffmeister</i>), flautas koncerts, spēlē Johans Zāmuels Melcers (<i>Johann Samuel Meltzer</i>, ap 1777–?). • Noslēgumā Frančesko Antonio Rozeti simfonija¹⁹.

1. tabula. Programmas, kas raksturo Rīgas koncertdzīvei piemītošo raibumu (1786 un 1796)

Kā redzam, programmās mijas gan vokāli un instrumentāli numuri, gan izvērsti darbi un miniatūras. Ciktāl šī dažādība iekļaujas 18. gadsimta otrās puses Eiropas koncertdzīves tendencēs? Atbildot jāsecina, ka tā ir visai tipiska. Muzikologs Viljams Vebers, rakstot par šo laikmetu, kā vienu no atslēgvārdiem min *miscellany* (burtiski tulkojot, "sajaukums"; pārnestā nozīmē "raibums"). Viņš atzīst to par raksturīgu arī klasicisma laika literatūrai, kur žurnālu un grāmatu nosaukumos bieži sastopami apzīmējumi *mélange* (franču "sajaukums") vai *allgemein* (vācu "vispārējs"); tie akcentē, ka izdevums domāts visām gaumēm²⁰ (Weber 2008: 14).

17 "Herr Harington, ein hier durchreisender Virtuose auf der Oboe". Acīmredzot domāts itāļu cilmes mūziķis Salvatore Haringtons (*Salvatore Harrington*, 18. gadsimta beigu koncertprogrammās bieži arī *Harington*).

18 "Eine ganz neue noch nicht bekannte Sinfonie. Ein Oboe-Concert von Grenser, geblasen von Herr Harrington [Harrington – B. J.]. Eine Bravour Arie mit Obligater-Flöte und Oboe von Salieri, gesungen von Madame Walter. Ein Quartett von le Brünn, gespielt von Herr Harington, Herr Feige, Herr Christ und Herr Dänemark. Eine Arie gesungen von Herr Walter. Zum Beschluss, eine ganz neue noch nicht bekannte Sinfonie."

19 "Erste Abtheilung. Eine grosse Sinfonie von Wranitzky. Ein Klavier-Trio von Mozart, gespielt von Fräulein von Brückner, mit obligater Violin und Violoncell. Eine Bravour-Arie von Bianchi, gesungen von Madame Lionelli, einer hier durchreisenden italienischen Sängerin."
Zwote Abtheilung. Eine Sinfonie von Haydn. Ein Rondo von Giordani, gesungen von Madame Lionelli. Ein Flöten-Concert von Hoffmeister, gespielt von Herrn Meltzer. Eine Schluss-Sinfonie von Rosetti."

20 Vebers saskata šeit paralēles ar tolaik populāro pastīčo (*pasticcio*) operu, kurā iekļauti dažādu komponistu mūzikas fragmenti. Šis princips izmantots, piemēram, vairākās Georga Frīdriha Hendeļa operās (Weber 2008: 15).

Cits Vebera atslēgvārds, ko viņš izceļ 18. gadsimta otrās puses kontekstā – koleģialitāte – saistīts ar koncertu dalībnieku parasti visai lielo skaitu. Pasākumi, kuros uzstājās tikai solists vai arī solists kopā ar pavadītāju, nāca modē vien 19. gadsimtā. Vebera ieskatā, koleģialitātes gars tieši izrietēja no programmu dažādības, raibuma: “*Miscellany* princips noteica, ka mūziķu sabiedrības locekļi pielāgojās cits cita gaumei un sociālajai etiķetei. Visi, kas uzstājās koncertā, zināja, ka no viņiem zināmā mērā sagaida arī piekāpšanos, lai apmierinātu citu vēlmes” (Weber 2008: 16).

Patiesi, pat tajos Rīgas koncertos, kuros priekšplānā izvirzījās viens interprets – piemēram, tik populārājās beneficēs – jo spilgti izpaudās koleģialitātes gars. Viens no daudzajiem piemēriem ir čellista Jozefa Krista programma, kas *Theaterzettel* kolekcijā apzīmēta kā viņa benefice. Koncerts noticis 1789. gada 11. februārī biedrības *Musse* zālē, un no septiņiem programmā iekļautajiem numuriem Kristis ir solists tikai trijos – čellkoncertā, koncertsimfonijā un sonātē. Arī šajā beneficē valda liela žanru dažādība un skan gan instrumentāli, gan vokāli darbi:

- Frančesko Antonio Rozeti, jauna simfonija.
- Čellkoncerts, spēlē Jozefs Kristis.
- Kvartets no Mocarta operas *Dons Žuans*, dzied Mende (*Mende*) juniore²¹, Romanuss (*Romanus*), Francis Reiners (*Franz Reinner*, 1749–?) un Jozefs Kristis.
- Ignacio Raimondi (*Ignazio Raimondi*), koncertsimfonija.
- Ignacs Jozefs Pleijels, kvartets, atskaņo daži amatieri.
- Sonāte.
- Ignacs Jozefs Pleijels, simfonija²².

Ar tieksmi uz dažādību, raibumu saderas vēl kāda no mūsdienām atšķirīga koncerttradīcija, ko šad tad sastopam 18. gadsimta 80. gadu Rīgā: koncerts tiek rīkots nevis kā atsevišķs pasākums, bet kā piedeva teātra izrādei – parasti komēdijai. Iespējams, ka mūzikas dzīves organizatori tādējādi tiekušies piesaistīt plašāku publiku. *Theaterzettel* kolekcijā šī prakse pirmoreiz atspoguļota 1784. gadā: 3. jūnijā izrādītajai viencēliena komēdijai (*Lustspiel*) seko koncerts, ko rīko rīdzinieku jau iemīļotais Henzela (*Hensel*) kungs²³. Tā programma ietver visus trīs absolūtās jeb tīrās mūzikas žanrus, kas klasicisma laikā pirmoreiz izvirzās priekšplānā – koncertu, simfoniju un sonāti (visu darbu autors ir itāļu komponists Antonio Lolli / *Antonio Lolli*); tātad klausītājiem tovar piedāvāts visai laikietilpīgs mākslas baudījums. Arī 1785. gada 8. augustā teātra izrādi – šoreiz dziesmuspēli ar Andrē Gretrī (*André Grétry*) mūziku – papildina tūdaļ sekojoša piedeva, proti, nule kā pilsētas teātra orķestrī angažētais Jozefs Kristis atskaņo Reihās

21 Mendu ģimenei bija piederīgi vairāki Rīgas pilsētas teātra aktieri un dziedātāji. Visticamāk, šoreiz domāta Regīna Mende (*Regine Mende*, 1770–?).

22 “*Eine neue Sinfonie von Herrn Rosetti. Ein Violoncell Concert, gespielt von Herrn Christ. Ein Quartet aus der Oper Don Juan, von Herrn Mozart, gesungen von Demoisell Mende, die Jüngere, Herrn Romanus, Herrn Reinner und Herrn Christ. Eine concertirende Sinfonie vom Herrn Raimondi. Ein Quadro vom Herrn Pleyel, gespielt von einigen Liebhabern der Musik. Eine Sonate. Eine Sinfonie vom Herrn Pleyel.*”

23 Pilnu vārdu, kā arī Henzela spēlēto instrumentu nav izdevies noskaidrot.

koncertu²⁴. Uzreiz pēc teātra izrādes notiek arī jau pieminētais obojas virtuozas Haringtona koncerts. 90. gados šāds žanru apvienojums no koncertprakses izzūd.

- Ciklisku darbu fragmentārs atskaņojums

90. gadu koncertprogrammās parādās kāda jauna iezīme: reizēm tajās iekļautas ne vien veselas simfonijas vai citi cikliski darbi, bet tikai atsevišķas to daļas. Viens no piemēriem ir koncerts, ko 1793. gada 12. februārī biedrības *Musse* zālē sniedz trīs Rīgai “cauri braucoši virtuozī” – čellists Alesandro Delfino (*Alessandro Delfino*), tenors Vinčenco Alipi (*Vincenzo Alippi*) un obojists Branka (*Branca*). Programmā ir septiņi darbi:

- Simfonija.
- Obojas koncerts: atskaņo Branka.
- Tenora ārija: dzied Alipi.
- Čellkoncerts: atskaņo Delfino.
- Simfonijas daļa.
- Tenora ārija: dzied Alipi.
- Koncerts angļu ragam: atskaņo Branka.
- Noslēgumā – simfonijas daļa²⁵ (retinājumi mani – B. J.).

Šāds fragmentārisms reizēm bijis sastopams arī vēlāk, 19. gadsimta pirmās puses koncertprogrammās – piemēram, rakstot par klavieru trio Rīgā, to atzīmē Līga Pētersone:

“Zīmīgi arī, ka trio cikls vēl netiek vērtēts kā vienots veselums: bieži koncerta dalībnieki atskaņo tikai vienu tā daļu vai arī sadala ciklu [..]: trio pirmo daļu atskaņo programmas sākumā, otro un trešo – koncerta vidū” (Pētersone 2018: 46).

Ciklisko kompozīciju “dališana” varētu būt skaidrojama ar to pakāpeniski augošo apjomu: iespējams, koncertdzīves organizētāji un arī interpreti bažījās, ka pie dažādības, raibuma un miniatūru virknēm pieradusī publika nebūs gatava ilgstoši iedziļināties tai vai citā lieldarbā. Kulturologs Jevgeņijs Dukovs šeit trāpīgi iezīmē kādu paradoksu – pretrunu starp teoriju un praksi:

“Mūsdienu muzikoloģijā tapis milzīgs skaits darbu, kas veltīti Vīnes klasiskās skolas komponistu [..] formas loģikas un viengabalainības problēmai. Šo problēmu [..] tai vai citā veidā pieminēja arī komponisti. Taču fakts paliek fakts – lielumielis klausītāju vairums baudīja atsevišķas detaļas un spēja tām upurēt teorētiku tik augsti vērtēto veselumu” (Dukov 2003: 191).

Patiesi, 18. gadsimta koncertprogrammu raibumā un fragmentārisma izpaužas pretruna labi zināmajai klasicisma mūzikas, jo īpaši sonātes simfonijas cikla, tieksmei

24 Visdrīzāk šeit domāts komponists un čellists Jozefs Reiha (*Josef Rejcha*, 1752–1795), nevis viņa brāļadēls, vēlāk slavenais, bet tolaik vēl ļoti jaunais Antonīns Reiha (*Antonin Rejcha*, 1770–1836).

25 “Eine Sinfonie. Ein Oboi-Concert, geblasen von Herrn Br a n c a. Eine Tenor-Arie, gesungen von Herrn Al i p p i. Ein Violoncel-Concert, gespielt von Herrn D e l f i n o. Ein Sinfonie-Satz. Eine Tenor-Arie, gesungen von Herrn Al i p p i. Ein Concert auf dem englischen Horn, geblasen von Herrn B r a n c a. Ein Sinfonie-Satz zum Schluss.”

uz viengabalainību. Taču, iekļaujoties koncertdzīvē, paši komponisti bieži bijuši gatavi pielāgoties vienkāršo klausītāju vēlmēm: kā raksta muzikologs Nīls Zaslavs, arī Mocarts attiecībā uz savām simfonijām labprāt piekopus atsevišķu daļu atskaņojuma praksi (Zaslaw 1989: 158–160, 423; pārstāsts pēc Weber 2008: 15).

- Interprets svarīgāks par komponistu?

Īpašu komentāru pelnījusi vēl kāda 18. gadsimta nogales koncertprogrammām raksturīga iezīme – tā pieminēta jau iepriekš, un to atspoguļo visas līdzšinējās apakšnodaļās citētās programmas. Proti, komponisti tajās bieži minēti tikai daļēji vai pat (perioda sākumposmā) vispār nemaz, turpretī interpreti – pirmām kārtām solisti, bet nereti arī ansambļu dalībnieki – tiek norādīti. Savukārt tad, ja nosaukti gan komponistu, gan interpretu vārdi, lielākoties vienīgi pēdējie ir izcelti ar retinājumu. Acīmredzot viņi Rīgas mūzikas mīļotājiem tolaik bijuši labi pazīstami un, koncertu rīkotāju ieskatā, raisījuši krietni lielāku interesi nekā skaņdarbu autori. Pie simfonijām vispār nav norāžu par interpretiem, bet visai droši varam pieņemt, ka tās spēlēja teātra orķestris, ko vadīja tai vai citā laikposmā angažētais kapelmeistars.

Tendence izcelt pirmām kārtām solistus, nevis komponistus, 18. gadsimta otrajā pusē nebija tikai Rīgas koncertdzīves iezīme. Viljams Vebers līdzīgu praksi piemin, rakstot par vokālās mūzikas atskaņojumiem Rietumeiropā: “[..] programmās bieži norādīja tikai dziedātāju, nevis darbu, ko dziedāja” (Weber 2008: 17). Visai radniecīga Rīgas programmām trūkstošo norāžu ziņā ir, piemēram, programma Haidna Londonas debijas koncertam 1791. gada 11. februārī (Anonym 1830: 45²⁶). Šeit redzam, ka komponisti gan minēti uvertūrām, taču ne skaņdarbiem ar nozīmīgu solo (vienīgais izņēmums – Jana Ladislava Dušeka */Jan Ladislav Dussek/* opuss pedāļarfai un klavierēm, kura atskaņojumā piedalījies pats autors):

1. daļa.

- Frančesko Antonio Rozeti. Uvertūra.
- Dziesma. Atskaņo sinjors Trajana (*Trajana*).
- Koncerts obojai. Atskaņo Salvatore Haringtons.
- Dziesma. Atskaņo Nensija Storače (*Nancy Storace*).
- Vijolkoncerts. Atskaņo Luīza Gotero (*Louisa Gautherot*).
- Dziesma. Atskaņo Džakomo Dāvids (*Giacomo David*).

2. daļa.

- Jozefs Haidns. Jauna lielā uvertūra.
- Dziesma. Atskaņo Nensija Storače.
- Duets klavierēm un pedāļarfai. Atskaņo Jans Ladislavs Dušeks un Annemarija Krumpholca (*Anne-Marie Krumpholtz*).
- Rondo. Atskaņo Džakomo Dāvids.
- Leopolds Koželuhs (*Leopold Koželuh*). Vesels skaņdarbs²⁷ (Anonym 1830: 46).

26 Dažādu iemeslu dēļ koncerts tika pārcelts uz 11. martu, kad šī programma izskanēja nedaudz modificētā veidā. Sikāk skat. Hertz 2009: 437–438.

27 “Act I. Overture, Rosetti. Song, Signor Trajana. Concerto Oboe, Mr. Harington. Song, Signora Storace. Concerto Violin, Madame Gautherot. Song, Signor David. Act II. New Grand Overture, Haydn. Song, Signora Storace. Duet, Piano-Forte and Pedal-Harp, Mr. Dussek and Madame Krumpholtz. Rondo, Signor David. Full Piece, Kozeluck.”

Kas bija iemesls šai nevērībai, kura, tuvojoties 18./19. gadsimta mijai, tomēr mazinājās? Viljams Vebers atzīst, ka potenciālie koncertapmeklētāji šajā laikā "dzīvoja mazā pasaulē, kur mutiskā komunikācija dominēja pār rakstisko" (Weber 2008: 17). Jo īpaši to var attiecināt uz Rīgu, kur, kā jau minēts, mūzikas kritikas tradīcijas vēl nepastāvēja. Līdz ar to komponistu vārdi lielai daļai rīdzinieku (vismaz tiem, kas regulāri nesevoja ārzemju preseī vai koncertdzīvei) patiesi varēja šķist mazāk saistoši nekā ziņas par interpretiem – gan vietējiem māksliniekiem, gan ārzemju viesiem, ar kuriem bija iespēja nodibināt *dzīvu* kontaktu koncerta laikā.

2.3. Komponisti un skaņdarbi

Līdztekus daudziem Rīgā atskaņotu darbu autoriem, kas tā arī paliks nezināmi, programmās ik pa laikam – salīdzinoši biežāk 90. gados – komponistu uzvārdi tomēr parādās. Skaņražu loks ir plašs un daudzveidīgs, atbilstošs iepriekš raksturotajam programmu raibumam. Instrumentālmūzikas jomā relatīvā pārsvarā ir autori, kas pārstāv Vācijas un vēlākās Austrijas (tolaik Sv. Romas) impērijas kultūrtelpu, turklāt to regulāri reprezentē arī čehu cilmes (toreizējās Bohēmijas) mūziķi – piemēram, jau pieminētie Dušeks un Koželuhs, perioda beigu posmā arī Jirovecs un Jans Stamics. Itāļu uzvārdi sastopami retāk, un viņu vidū ir arī citas cilmes mūziķi, kas – acīmredzot, lai veidotu veiksmīgu starptautisko karjeru – itāliskojuši savus uzvārdus: piemēram, samērā bieži Rīgā skanējušas Bohēmijā dzimušā Frančesko Antonio Rozeti (īstajā vārdā Franča Antona Reslera / *Franz Anton Rösler*) simfonijas un horvāta Džovanni Džornoviki (*Giovanni Giornovich*, īstajā vārdā Ivana Manes Jarnoviča / *Ivan Mane Jarnović*) vijolkoncerti. Pēdējo iekļāvums repertuārā varētu būt skaidrojams ar vijolnieka Karla Heinriha Feiges muzikālajām simpātijām, jo gandrīz vienmēr (pirmoreiz 1789. gada 25. februārī) tieši viņš bijis šo darbu interprets. 18. gadsimta vijolkoncertu pētnieks Čepels Vaits sniedz kodolīgu Džornoviki skaņdarbu raksturojumu, kas palīdz izprast šo Rīgas koncertrepertuāra šķautni:

"Būdami faktūrā un harmonijā vienkārši, struktūrā skaidri un izteiksmē šarmanti, bet ierobežoti, tie atklāj galantā stila vēlīno attīstības pakāpi. Neviens no šiem koncertiem nav minorā. Neviens neietver ko dramatisku" (White 2001).

Savukārt vokālās mūzikas jomā itāļu uzvārdi ir dominējošie. Īpaši bieži tiek dziedāti Antonio Saljēri (*Antonio Salieri*, pirmoreiz 1786, 13. augustā) operfragmenti, epizodiski arī Nikolo Pičinni (*Niccolo Piccinni*, pirmoreiz 1785, 8. decembrī) u. c. itāļu operautoru darbi. Var pieņemt, ka arī vāciskajā Rīgā vismaz daļēji atbalsojas "italomānija", kas tuvējā Krievijas metropolē Sanktpēterburgā, pēc pētnieces Marinas Ricarevas atziņas, līdzinās teju vai histērijai: vārdi "itāļu gaumē" kļūst par skaistuma sinonīmu un komerciālās veiksmes garantu (Ritzarev [2006] 2016: 273). Rīgā līdzsvaru palīdz saglabāt kantātes un oratorijas žanri, kurus pārstāv galvenokārt vācu un austriešu komponisti (Frīdrihs Preijs / *Friedrich Preu*, Karls Heinrihs Grauns / *Carl Heinrich Graun*, Jozefs Haidns u. c.).

Populārākais komponists rīdzinieku vidū 18. gadsimta nogalē neapšaubāmi bijis **Jozefs Haidns**. Viņa vārdu sastopam, piemēram, 1785. gada 29. septembrī (šeit un dažkārt arī turpmāk viņš pieteikts kā *Haidens*), kad pilsētas teātra zālē rīdzinieki līdztekus citiem darbiem iepazinuši arī “pavisam jaunu Haidna kga simfoniju” (“*Eine ganz neue Sinfonie von Hrn. Hayden*”). Turpmākajos gados Haidna mūzika programmās tiek iekļauta ļoti bieži²⁸, taču vairumā gadījumu nav iespējams atšifrēt konkrētus darbus. Tā, piemēram, *Theaterzettell* vēstī, ka 1795. gada 29. decembrī Melngalvju nama zālē tiks atskaņota *Medību simfonija* (*Eine Jagd-Sinfonie*). Pats Haidns nevienam no saviem darbiem nav devis šo nosaukumu, bet, ņemot vērā viņa mūzikas spilgto tēlainību, laikabiedri šādi ir iedēvējuši komponista 31. simfoniju. Tiesa, daļēji līdzīgs ir 73. simfonijas neoficiālais apzīmējums – *Medības* (*Die Jagd*), turklāt medību motīvi nereti saklausāmi arī citos Haidna opusos.

Tādējādi vienīgie komponista darbi, kas programmās minēti ar mūsdienās atpazīstamiem nosaukumiem un nepārprotami izskanējuši Rīgā (visi Melngalvju namā), ir šādi:

- *Kristus pēdējie septiņi vārdi pie krusta* (ar nosaukumu *Passions-Musik über die sieben letzten Worte Christi am Kreuz*), domājams, orķestra versijā (1798, 28. februārī),
- 100. simfonija (atskaņota ar nosaukumu *Lielā militārā simfonija / Große Sinfonie militaire*, 1799, 15. oktobrī; atkārtoti šī paša gada 12. novembrī, kā arī 1800, 18. februārī un 3. novembrī),
- *Stabat Mater* (1800, 31. martā Melngalvju namā).

Tieši simfonijas visbiežāk reprezentēja Haidna daiļradi Rīgas koncertprogrammās – nereti tās viena koncerta gaitā skanējušas pat divreiz. Kopumā Haidna popularitāte pilnībā atbilst 18. gadsimta nogalē Eiropā valdošajai modes tendencei: kā norāda klasicisma mūzikas pētnieks Saimons Patriks Kīfs, Haidns jau līdz 90. gadiem, vēl pirms Londonas koncertbraucieniem (1791–1792 un 1794–1795), bija viens no klausītāju un mūziķu visiemīļotākajiem komponistiem²⁹. Savukārt sekojošās 90. gadu norises – gan Londonas turnejās gūtā atzinība, gan oratorijas *Pasaules radīšana* fenomenālie panākumi – Kīfa ieskatā, sniedz pamatu apzīmēt 18. gadsimta beigas kā Haidna laikmetu: šādai slavai, komponistam vēl dzīvam esot, tolaik bija bezprecedenta raksturs (Keefe 2009: 672).

28 Piemēram, 1785. gada 27. oktobrī tiek spēlēta Haidna simfonija *della stratta* (“*Eine Sinfonie della stratta*”). Nav zināms, kāds darbs šeit domāts; taču, iespējams, runa ir par 60. simfoniju, kuru laikabiedri iesaukuši *Il distratto* (*Izklaidīgais*). Savukārt vēl divas “pavisam jaunas” simfonijas izskan, attiecīgi, 24. novembrī un 22. decembrī. Muzikoloģe Vita Lindenberga pauž pieņēmumu, ka tās bijušas divas no Parīzes simfonijām, kas mūsdienās tiek numurētas kā 83. (t. s. *Vista / La poule*) un 87. (*A dur*) (Lindenberga 2004a: 37). Te gan jāpiebilst, ka apzīmējums “pavisam jauna simfonija” varēja nozīmēt vienkārši to, ka šī simfonija vēl nav pazīstama Rīgas publikai (salīdzinājumam: vairāk nekā divus gadus pēc Mocarta nāves, 1794. gada 25. janvārī, pilsētas teātra zālē izskanējusi “jauna Mocarta simfonija” / “*eine neue Sinfonie von Mozart*”).

29 To aplicina, piemēram, Ernsta Ludviga Gerbera (*Ernst Ludwig Gerber*) veidotais respektabls izdevums *Historisch-biographisches Lexicon der Tonkünstler...*, kas nācis klajā Leipcīgā (2 sējumi, 1790 un 1792). Tas ietver sekojošu Haidna daiļrades raksturojumu: “Kad mēs pieminam Jozefu Haidnu, tad domājam par vienu no mūsu dižākajiem vīriem; dižs miniatūrās un vēl dižāks savos lieldarbos; mūsu laikmeta gods” (“*Wenn wir Joseph Haydn nennen, so denken wir uns einen unserer größten Männer; groß im Kleinen und noch größer im Großen; die Ehre unseres Zeitalters*”) (Gerber 1790: 609).

Haidna nozīmīgā vieta aplūkotā laikposma Rīgas koncertdzīvē šķiet pašsaprotama, arī raugoties no mūsdienu viedokļa; taču pārsteigumu pirmajā mirklī varētu raisīt fakts, ka otrs Rīgā populārākais komponists bijis **Ignacs Jozefs Pleijels** – Bohēmijas cilmes mūziķis, kas darbojās Francijā. Pirmoreiz viņa vārds programmā parādās trīs gadus pēc pilsētas teātra dibināšanas, 1785. gada 10. novembrī, kad teātra koncertzālē tiek atskaņota “pavisam jauna Pleijela kgs simfonija” (“*Eine Sinfonie, ganz neu, von Hrn. Pleyel*”). Turpmāk tieši viņa un Haidna simfonijas dominē Rīgas koncertdzīvē līdz pat gadsimtu mijai. Savukārt instrumentālā kvarteta žanrā Pleijels izvirzās priekšplānā; vairums tolaik Rīgā atskaņoto kvartetu (pirmoreiz 1785. gada 22. decembrī pilsētas teātra koncertzālē) pieder viņa spalvai.

Arī te veidojas sasauce ar Eiropas norisēm. 18. gadsimta pēdējā desmitgadē Pleijels, pēc Kīfa atziņas, bijis, “iespējams, viens no slavenākajiem mūziķiem Eiropā; viņš pārspēja visus citus savu darbu izdevumu skaita ziņā tādos mūzikas centros kā Londona, Parīze un Vīne, kā arī mazākās pilsētās” (Keefe 2009: 681). Laikabiedru atmiņas vēsta, ka 1791.–1792. gadā Londonā organizētajā Profesionālo koncertu sērijā (*Professional Concert Series*) Pleijels veiksmīgi konkurējis ar savu kādreizējo skolotāju Haidnu; to rāda, piemēram, Londonas laikraksta *Morning Herald* publikācija 1791. gadā:

“Pleijels, slavenais komponists, noteikti šīs sezonas laikā apmeklēs mūsu zemi. Šis komponists, kas ir dižā Haidna audzēknis, ir kļuvis pat slavenāks nekā viņa skolotājs, jo viņa darbus mazāk raksturo sarežģīts zinātniskums, bet gan vienkāršības un izjūtu šarms”³⁰ (citēts no: Komlós 1987: 230).

Tomēr, atšķirībā no Haidna, Pleijelam neizdevās ilgstoši uzturēties slavas zenītā. Milzu popularitātei, kas sakrita ar Rīgas pilsētas teātra darbības sākumperiodu, sekoja spējš slavas noriets 18./19. gadsimta mijā³¹.

Volfganga Amadeja Mocarta mūzika aplūkotā laikposma koncertprogrammās iekļauta krietni retāk nekā Haidna vai Pleijela darbi. Tomēr zīmīgi, ka tā pāris reizes skanējusi vēl komponista dzīves laikā. Kā jau iepriekš minēts, 1789. gada 11. februārī biedrības *Musse* zālē čellista Jozefa Krista benefices koncertā klausītāju uzmanībai tika piedāvāts kvartets no operas *Dons Žuans*; atbilstoši tālaika mūziķu vidē valdošajiem koleģialitātes principiem, Krists – ievērojams čella virtuozs – šajā ansamblī līdzdarbojis kā dziedātājs³² (skat. 2. attēlu).

30 “Pleyel [...] is becoming even more popular than his master [Haydn], as his works are characterized less by the intricacies of science than the charm of simplicity and feeling.”

31 Šajā periodā Pleijels bieži saņēma arī mūzikas kritiķu pārmetumus par oriģinalitātes trūkumu un daudzrakstīšanu. Raksturīgs piemērs ir laikraksta *Allgemeine musikalische Zeitung* (1799) recenzija par viņa trim klavieru trio (oriģinālnosaukums – trīs lielas sonātes klavesīnam vai klavierēm ar vijoles un čella pavadījumu): “Ja šī nav muzikāla dvēseles nabadzība, tad tāda vispār neeksistē. Žēl, ļoti žēl, ka Pleijela kgs tādejādi, šķiet, pieņēmis sliktu lēmumu kļūt par grafomānu” (“*Wenn dies nicht eine musikalische Armseligkeit ist, so giebt gar keine. Schade, sehr Schade, dass Hr. Pleyel schlechterdings seine Rechnung dabey zu finden scheint, den Polygraphen zu machen*”) (Anonym 1799: 573). Kīfs rezumē: “Pleijels [...] simbolizē aizmirstu (vai gandrīz aizmirstu) mūzikas pagātni kā tūkstošiem Eiropas komponistu, kas 18./19. gadsimta mijā dedzīgi darbojās mākslas laukā un drīz vien tika izslaucīti no mūzikas vēstures” (Keefe 2009: 684). Raugoties ar laika distanci, tomēr jāatzīst, ka starp Pleijela darbiem sastopamas arī spilgti individualizētas un, šo rindu autores skatījumā, nepelnīti maz atskaņotas kompozīcijas.

32 Vēl pirms tam, 1785. gadā, rīdinieki bija iepazinuši pilsētas teātrī iestudēto dziesmuspēli *Bēgšana no seraja*.

AVERTISSEMENT.

Rünfftigen Sonntag, als am 11ten Februar, wird im Saal der Gesellschaft der Musse, zum Benefiz des Herrn Christ, ein Concert gegeben, und, unter Anführung des igt hier anwesenden Herrn Feige, folgende Stücke gemacht werden, als:

Eine neue Sinfonie vom Herrn Rosetti.

Ein Violoncell Concert, gespielt vom Herrn Christ.

Ein Quartett aus der Oper Don Juan, vom Herrn Mozart, gesungen von Demoisell Mende, die Jüngere, Herrn Romannus, Herrn Reinner und Herrn Christ.

Eine concertirende Sinfonie vom Herrn Raimondi.

Ein Quadro vom Herrn Pleyel, gespielt von einigen Liebhabern der Musik.

Eine Sonate.

Eine Sinfonie vom Herrn Pleyel.

Billets zu einem halben Reichsthaler sind in des Herrn Christ Logis in der Schmiedestraße in des Stadtmusikus, Herrn Kurzwich Hause, wie auch bey dem Eingange, zu haben.

Der Anfang ist um fünf Uhr.

1790.

2. attēls. Senākā Theaterzettel kolekcijas liecība par Mocarta mūzikas koncertatskaņojumu Rīgā (LUAB RRGN, 6721 [Theaterzettel]: 1789. gada 11. februāra koncerta programma)

Savukārt 1790. gadā lasāma ziņa, ka 11. jūnijā, braucot cauri Rīgai, Melngalvju namā uzstāsies "Šulca kundze, dzimusi Kanebiha" ("Madame Schultz, geborne Canebich"), kas spēlēs savu koncertu, Mucio Klementi (Muzio Clementi) sonāti un Mocarta koncertu. Runa nepārprotami ir par vācu pianisti Rozu Kannabihu (Rose Cannabich), kas 13–14 gadu vecumā bijusi Mocarta skolniece Manheimā; Mocarts viņu sirsnīgos

vārdos raksturojis vēstulē, kas sūtīta tēvam Leopoldam³³, kā arī veltījis Rozai klavieresonāti K. 309 (*C dur*).

Gan Kristis, gan Kannabiha apjautuši Mocarta mūzikas nozīmību vēl krietnu laiku, pirms tā guvusi plašu atzinību. 18. gadsimta 80. gados Mocarts nebūt nepiederēja pie Eiropas slavenākajiem skaņražiem. To apliecina, piemēram, Saimona Patrika Kīfa vērojums: jau pieminētajā Gerbera leksikonā Mocartam veltītais šķirklis (Gerber 1790: 977–979) ir būtiski īsāks, salīdzinot ar tādiem komponistiem kā Johans Vilhelms Heslers (*Johann Wilhelm Hässler*), Reinharde Keizers (*Reinhard Keiser*), jau minētais Karls Heinrihs Grauns vai Ignacs Jozefs Pleijels. Kīfa ieskatā, tas atspoguļo tolaik valdošos priekšstatus par Mocarta vietu laikmēģīgās mūzikas kopainā (Keefe 2009: 667)³⁴.

Tomēr tieši desmitgadē pēc komponista nāves Mocarta popularitāte gan Vācijā, gan Austrijā sāk strauji augt (Keefe 2009: 670). Šis process iespaido arī attieksmi pret viņa mūziku Rīgā. 1792. gada 6. oktobrī biedrības *Musse* zālē izskan Mocarta klavieru kvartets. 1794. gadā *Theaterzettel* kolekcijā pirmoreiz parādās ziņas par viņa simfoniju izpildījumu (attiecīgi, 25. janvārī un 15. februārī), un kopumā komponista vārds šīs desmitgades koncertprogrammās sastopams vairāk nekā 30 reizes (80. gados atskaņojumi bija tikai divi). Līga Pētersone, pētot Mocarta trio interpretācijas vēsturi, konstatē, ka 90. gados tie Rīgas mūziķu repertuārā iekļauti trīsreiz (Pētersone 2018: 39). Pētersone atrod arī interesantu sakarību starp kādu no šiem atskaņojumiem un Mocarta *Buroju flautas* iestudējumu Rīgas pilsētas teātrī (1797)³⁵:

“[...] viens no Mocarta trio Rīgā izskan tieši *Buroju flautas* zīmē – 1797. gada 18. aprīlī, resp., dienā starp divām izrādēm (iespējams, apzināta interpretu izvēle laikā, kad šī komponista vārds vietējo mūzikas mīļotāju vidū dzirdams biežāk nekā jebkad agrāk)” (Pētersone 2018: 39).

Theaterzettel kolekcijā atbalsojas arī vietējo komponistu jaunrade. Vairums no viņiem ir atskaņotājmākslinieki, kas savās programmās līdzās citu autoru darbiem šad tad iekļauj pa kādam no pašu sacerējumiem: piemēram, jau minētais čellists Jozefs Kristis vairākkārt (pirmoreiz 1785, 29. septembrī) atzīmēts kā čellkoncertu autors, savukārt Johans Frīdrihs Bonevāls de Latrobe (*Johann Friedrich Bonneval de La Trobe*, 1769–1845) 1797. gada 25. aprīlī un 2. maijā Melngalvju namā vada savas kantātes (Krievijas imperatora Pāvila I kronēšanai veltīta darba) atskaņojumu.

Kā lielāko slavenību Latvijas autoru vidū var izcelt **Franci Ādamu Feihtneru** (*Franz Adam Veichtner*) – tiesa, ne rīdzinieku, bet ilggadēju kapelmeistaru un koncertmeistaru

33 “Viņam [Manheimas kapelmeistaram Kristiānam Kannabiham / *Christian Cannabich* – B. J.] ir meita, kas ļoti labi spēlē klavīru; un, lai es patiesi iegūtu viņa draudzību, es tagad strādāju pie sonātes viņa meitas jaunkundzei” (“*Er hat eine tochter die ganz artig clavier spielt, und damit ich ihn mir recht zum freunde mache, so arbeite ich jetzt an einer Sonata für seine Mad:selb tochter*”). Vēstule datēta ar 1777. gada 4. novembri. Citēts no Irving 2010: 32.

34 Tapat gan secināts, ka šī leksikona atkārtotā izdevumā jau 20 gadus vēlāk (1810–1814) Mocarta novērtējums ir “dramatiski” mainījies un viņam veltītais raksts ir otrs plašākais uzreiz pēc šķirklja par Haidnu (Keefe 2009: 667).

35 Gan Vita Lindenberga (1997: 50), gan Mikus Čeže (2007: 277) atzīmē, ka publikas interese par *Buroju flautu* Rīgā bijusi nepieredzēti liela.

Kurzemes un Zemgales pēdējā hercoga Pētera fon Bīrona (*Peter von Biron*) galmā Jelgavā (toreizējā Mītavā). 1790. gada 22. decembrī viņš uzstājas Rīgā kopā ar jau pieminēto Jozefu Kristu³⁶. Ļoti plašajā programmā ir iekļauts arī Feihtnera spēlēts Vijolkoncerts viņa paša interpretācijā³⁷. Tādējādi rīdziniekiem paveras iespēja iepazīt vienu no ievērojamākajiem 18. gadsimta nogales vijolvirtuoziem, kas, Helmūta Šeinhena vērtējumā, sintezējis “dienvīdvaču vijolskolas” briljanto spožumu un atturīgo “prūšu sentimentu” (Scheunchen 1991: 10)³⁸.

Noslēdzot repertuāra apskatu, tomēr jāuzsver, ka Rīgas mūzikas dzīve šajā periodā nebūt neaprobežojās tikai ar *Theaterzettel* kolekcijā fiksētajiem koncertiem. Tā, piemēram, nozīmīga un rīdzinieku vidū populāra personība 18. gadsimta nogalē bija Karls Filips Emanuels Bahs – uz to norāda viņa skaņdarbu pasūtītāju jeb abonentu samērā plašais loks (skat. Lindenberga 2004b un Torgāns 2004). Taču Rīgas pilsētas teātra paspārnē rīkotajos koncertos K. F. E. Baha mūzika šajā periodā skanējusi tikai vienu reizi – 1785. gada 29. septembrī, kad teātra koncertzālē spēlēja kāda no viņa simfonijām³⁹. Var pieņemt, ka šī komponista darbi izpildīti daudzajos mājas koncertos, kuru programmas diemžēl gājušas zudībā. Tas pats visdrīzāk attiecināms uz diviem ilggadējiem un autoritatīviem Rīgas mūziķiem – Georga Filipa Tēlemaņa mazdēlu Georgu Mihaelu Tēlemani (*Georg Michael Telemann*) un pēdējo Johana Sebastiāna Baha skolnieku Johanu Gotfrīdu Mītelu (*Johann Gottfried Mithel*): arī viņu vārdus pilsētas teātra koncertprogrammās tikpat kā neatrodam⁴⁰. Jau citētais Snells, raksturojot Mītela lomu 18. gadsimta beigu koncertdzīvē, atzīmē viņa sonāšu vēl nesen lielo popularitāti ne vien Rīgā, bet pat Anglijā; taču pēdējā laikā Mītels, pēc Snella vārdiem, zaudējis muzikālo degsmi un vairs nekomponē, lai gan joprojām darbojas (*“Mithel hat indessen sein musikalisches Feuer verloren – er componirt nicht mehr, ob er gleich sonst noch immer tätig ist”*; Snell 1794: 298).

153

36 Helmūts Šeinhens norāda, ka abu repertuārā bijušas dažas no vēlāk Sanktpēterburgā izdotajām Sešām sonātēm vijolei un čellam (*Sonates pour Violon et Violoncelle*), turklāt pirmoreiz Kristis un Feihtners Rīgā koncertējuši jau 1790. gada februārī (Scheunchen 1991: 8). Koncertu 1790. gada 7. februārī piemin arī Morics Rūdolfš (Rudolph 1890: 250), tomēr *Theaterzettel* kolekcijā nav ziņu nedz par šo notikumu, nedz sonāšu atskaņojumu. Pēc Šeinhena rakstītā, Feihtners vispār labprāt komponējis saviem sadarbības partneriem, piemēram, brālim Mihaelam, kas bijis viņa “kontravijolnieks”, un jau pieminētajam čellistam Kristam (Scheunchen 1991: 10); tādējādi arī šī spožā virtuozā koncertdarbība iekļaujas iepriekš atzīmētajā, laikmetam raksturīgajā koleģialitātes tendencē.

37 Feihtners radījis trīs koncertus vijolei, viens no tiem (*As dur*) ir publicēts 1775. gadā Rīgā. Tomēr nav droši zināms, vai tovar izpildīts tieši šis darbs.

38 Jāpiebilst, ka Rīgā 18. gadsimta nogalē koncertējis arī cits šīs vijolspēles tradīcijas pārstāvis – Feihtnera kādreizējā skolotāja, slavenā Františeka Bendas (*František Benda*, vāciskotā versijā *Franz Benda*) brāļadēls Frīdrihs Ludvigs Benda (*Friedrich Ludwig Benda*). 1788. gada 16. janvārī viņš uzstājies biedrības *Musse* zālē.

39 Programmā nav minēts nedz komponista priekšvārds, nedz iniciāļi; tomēr, ņemot vērā K. F. E. Baha lielo popularitāti rīdzinieku vidū 18. gadsimta nogalē, visticamāk, tieši viņš tovar pārstāvējis Bahu dzimtu. Jāpiebilst, ka Baha vārds *Theaterzettel* kolekcijā parādās arī 1798. gada 13. novembrī: tovar Henriete Taņa Lange (*Henriette Tanja Lange*) 2. abonementa koncertā Melngalvju namā dziedājusi Krist. Baha (*Christ. Bach*) Rondo. Nav skaidrs, kurš no J. S. Baha dēliem šoreiz domāts – Johans Kristiāns (*Johann Christian*) vai Johans Kristofs Frīdrihs (*Johann Christoph Friedrich*).

40 Tikai vienu reizi, 1798. gada 7. martā, *Theaterzettel* informē par G. M. Tēlemaņa *Pasijkorāla* (*ein Passio-Choral*) u. c. garīgo kompozīciju atskaņojumu.

Secinājumi un turpmākās izpētes perspektīvas

Ārzemnieku intensīvā ieeļošana Rīgā 18. gadsimta otrajā pusē kļuva par nozīmīgu faktoru vietējo iedzīvotāju gaumes un kultūrpieredzes veidošanā. Ne velti arī laikraksts *Rigasche Zeitung*, rakstot par pilsētas publisko koncertu pirmsākumiem, kā galveno stimulu to rīkošanai min biežos ārzemju mākslinieku vieskoncertus (ff. 1859).

Rīgas pilsētas teātra paspārnē notikušo koncertu izpēte atklāj līdzību ar norisēm citos tālaika Eiropas kultūrcentros – tas attiecas tiklab uz koncertprogrammu apjomu un skaņdarbu izkārtojuma modeļiem, kā arī pārstāvēto žanru loku un repertuāru, pakāpenisko pāreju uz dalījumu divās daļās ar starpbrīdi u. tml. Pilsētas koncertdzīves statistika pilnībā saderas ar mūzikas vēsturnieku vērojumiem par Haidnu un Pleijelu kā tālaika Eiropas publikas lielākajiem mīļiem. Arī uz Rīgu ir attiecināma jau citētā Saimona Patrika Kīfa atziņa par Mocarta mūzikas samērā mazo vietu koncertdzīvē viņa mūža pēdējā desmitgadē un kraso intereses uzplaisnījumu sekojošajā dekādē pēc komponista nāves (Keefe 2009: 670). Ņemot vērā, ka mūzikas kritika, kurai ir lielas iespējas iespaidot sabiedrisko domu, 18. gadsimta Rīgā vēl nepastāvēja, jo augstāk vērtējama koncertdzīves rīkotāju un publikas atvērtība tālaika jaunajām tendencēm.

Neatbildēts paliek jautājums: vai līdzās daudzām kopīgām iezīmēm, kas vieno Rīgu ar citiem tālaika Eiropas kultūrcentriem, vietējā koncertdzīvē bija arī kas savdabīgs, principiāli atšķirīgs – vai nu unikāls tieši Rīgai, vai arī plašāku reģionālo piederību atainojošs? Pagaidām fragmentāri iepazītās citvalstu koncertprogrammas (piemēram, raksta gaitā izklāstītā Haidna Londonas debijas programma, 1791) neatklāj būtiskas atšķirības no Rīgas ne kopējā izkārtojuma, ne komponistu un žanru loka ziņā. Tomēr, skatot programmas ilgākā laikposmā, tās vai citas kontrastējošas tendences, visticamāk, iezīmētos. Šai ziņā noderīgs būtu salīdzinošs pētījums. Tas varētu ietvert koncertdzīves liecības (afišu, programmu kolekcijas) gan atsevišķās Krievijas impērijas pilsētās (piem., Rēvelē/Tallinā, kur līdzīga institūcija – pilsētas teātris – dibināta 1795. gadā), gan citviet. Iegūtie dati ļautu ne vien izgaismot Rīgas koncertdzīvē paralēles ar procesiem Eiropā (un īpaši vācvalodīgajā kultūrtelpā), bet arī atklāt vairāk vai mazāk izteiktas reģionālās savdabības izpausmes.

CONCERT LIFE IN RIGA AT THE END OF THE 18th CENTURY (1782–1800): EVIDENCE OF THE *THEATERZETTEL* COLLECTION

Baiba Jaunslaviete

Summary

Keywords: public concerts and their programming, audience, Haydn, Pleyel, Mozart

The second half of the 18th century was a time of cardinal changes in Riga's music life. In this period, the tradition of regular public concerts was established. As in many other localities of the German-speaking cultural space, the main organizer of the concerts was the City Theatre (*Rigaer Stadttheater*). The members of the Theatre's orchestra contributed significantly to the concert life of Riga both as soloists and as chamber musicians. The concert programs and posters from that time are available in the collection *Theaterzettel* (stored in the University of Latvia Academic Library). The study of this collection will allow to answer the questions:

- which music (prevailing genres, composers, etc.) was most often performed at that time in Riga,
- did the musical taste of the Rigans reflect the all-European tendencies of that time.

The provided research shows that there were many parallels between Riga and other European cultural centres. As a common feature, the unusual (from the contemporary point of view) length of the concert programs should be mentioned; it could be explained by the fact that a public concert in its early days was not so much a place to listen to music with unabashed attention as a place to entertain and chat. A great variety of genres and styles was a characteristic of each concert program, and it was typical for the European music of the time in general. In the monograph by William Weber *The Great Transformation of Musical Taste: Concert Programming from Haydn to Brahms* such a variety is characterized with the term 'miscellany' (Weber 2008: 13).

Regarding the most beloved composers in Riga during the 1780s–1790s, it could be concluded that, similarly to many European cities, the works by Franz Joseph Haydn and Ignaz Joseph Pleyel were the ones most frequently performed. The name of Wolfgang Amadeus Mozart is only rarely found in the concert programs during his lifetime. Meanwhile, in the 1790s, this name is mentioned in the *Theaterzettel* programs more than 30 times. It correlates well with the tendency of the whole German-speaking cultural space – the interest in the music by Mozart, as it is noted by Simon Patrick Kiefe, rapidly increased during the decade after his death (Keefe 2009: 667). Considering that music criticism in Riga had not yet developed in this period, the openness of the concert organizers to the new trends of the time deserves special appreciation.

Regarding the prospects for further research, a question arises: did Riga's concert life at the end of the 18th century also have something unique, significantly different from

other cities? In order to find the answer, a comparative research would be valuable. It may include, on one hand, the studies of the concert programs and posters in such cities of the Russian Empire as Reval (Tallinn) where, similarly to Riga, the cultural centre of the Baltic German community was the 'Stadttheater'; or St. Petersburg which was the final destination for many guest musicians that performed here during their temporary stay in Riga. On the other hand, a comparison with the all-European and especially German-speaking cultural space in general would be helpful. It could provide the possibility of discovering the regional specifics of concert life in Riga.

AVOTI

BIBLIOTĒKAS

LUAB RRGN (Latvijas Universitātes Akadēmiskās bibliotēkas Rokrakstu un reto grāmatu nodaļa)

LUAB RRGN, 6714–6732:

Izrāžu afišas un koncertu programmas, 1782–1800 (daļa no Rīgas pilsētas teātra izrāžu un koncertu programmu kolekcijas, 1782–1914 / *Theaterzettel des Rigaer Stadttheaters 1782–1914*)

LITERATŪRA UN ELEKTRONISKIE RESURSI

[Anonym] (1761). Schreiben von einem Freund in der Stadt an seinen Freund zu Lande. *Rigische Anzeigen* (Beilage zum XXV. Stück), 24. Dezember, Nr. 25

[Anonym] (1774). Bekanntmachungen. *Rigische Anzeigen*, 20. Oktober, Nr. 42: 3

[Anonym] (1799). Trois grandes Sonates pour le Clavecin ou Pianoforte, avec. accomp. d'un Violon et Violoncello, par I. Pleyel. *Allgemeine musikalische Zeitung*, 5. Juny, Nr. 36: 572–573

[Anonym] (1830). Memoir of Johann Peter Salomon. *The Harmonicon*, vol. 8: 45–50

Behling, Rudolph (1860). *Hundert Jahre der Musikalischen Gesellschaft zu Riga: zur Feier des hundertjährigen Bestehens derselben*. Riga: [W. F. Häcker]

Breģe, Ilona (1997). *Teātris senajā Rīgā*. Rīga: Zinātne

Čeže, Mikus (2007). *Burvu flauta Rīgas vēsturē*. In: *Dzirdēt Mocartu*. Sast. Lolita Fūrmane. Rīga: Jāzepa Vītola Latvijas Mūzikas akadēmijas Zinātniskās pētniecības centrs, 275–304

Dukov, Evgenij Viktorovič (2003). *Koncert v istorii zapadnoevropejskoj kul'tury*. Moskva: Klassika-XXI

ff. (1859). Die musikalische Gesellschaft in Riga. *Rigasche Zeitung*. 25. März (6. April), Nr. 69: 1–2

Finscher, Ludwig (1974). *Studien zur Geschichte des Streichquartetts. Die Entstehung des klassischen Streichquartetts. Von den Vorformen zur Grundlegung durch Joseph Haydn*. Kassel: Bärenreiter

Gailīte, Zane (2003). *Par Rīgas mūziku un kumēdiņu spēli*. Rīga: Pētergailis

Gerber, Ernst Ludwig (1790). *Historisch-biographisches Lexicon der Tonkünstler: welches Nachrichten von dem Leben und Werken musikalischer Schriftsteller, berühmter Componisten, Sänger, Meister auf Instrumenten, Dilettanten, Orgel- und Instrumentenmacher, enthält*. Erster Theil. Leipzig: Johann Gottlob Immanuel Breitkopf

Hanovs, Deniss (2014). *Opera seria* un Eiropas aristokrātijas kritika 18. gadsimta Apgaismības kultūrā. In: *Mūzikas akadēmijas raksti*, XI. Sast. Baiba Jaunslaviete. Rīga: Jāzepa Vītola Latvijas Mūzikas akadēmija, 100–116

Hertz, Daniel (2009). *Mozart, Haydn and Early Beethoven*. New York: Norton

Irving, John (2010). Mozart's Words, Mozart's Music: Untangling an Encounter with a Fortepiano and Its Remarkable Consequences. In: *Words and Music* (series: *Austrian Studies*. Vol. 17). Edited by Judith Beniston, Geoffrey Chew and Robert Villain. [Cambridge:] Modern Humanities Research Association, 29–42

Kārkliņš, Ludvigs (1990). *Simfoniskā mūzika Latvijā*. Rīga: Liesma

Keefe, Simon Patrick (2009). Across the Divide: Currents of Musical Thought in Europe, c. 1790–1810. In: *The Cambridge History of Eighteenth-Century Music*. Edited by Simon Patrick Keefe. Cambridge: Cambridge University Press, 661–688

Kerten, August Friedrich Wilhelm von (1783). *Auszug aus dem Tagebuch eines Russen auf seiner Reise nach Riga*. Riga: [o. V.]

Komlós, Katharina (1987). The Viennese Keyboard Trio in the 1780s: Sociological Background and Contemporary Reception. *Music & Letters*, vol. 68, No. 3: 222–234

Lindenberga, Vita (1997). Rīgas Pilsētas teātris teātra programmu krājuma gaismā (1782–1814). In: *Gadsimtu skaņulokā*. [Sast.] Vita Lindenberga, Jānis Torgāns un Lolita Fūrmane. Rīga: Zinātne, 48–60

Lindenberga, Vita, Jānis Torgāns un Lolita Fūrmane (sast.) (1997). *Gadsimtu skaņulokā*. Rīga: Zinātne

Lindenberga, Vita (2004a). Jozefa Haidna skaņdarbi Rīgas koncertdzīvē 18. un 19. gs. mijā. In: *Skaņuloki gadsimtos*. [Sast.] Vita Lindenberga, Jānis Torgāns, Lolita Fūrmane un Mikus Čēže. Rīga: Zinātne, 36–46

Lindenberga, Vita (2004b). Rīgas kulturoloģiskā situācija 18. gs. 2. pusē un K. F. E. Baha darbu atskaņojumi. In: *Skaņuloki gadsimtos*. [Sast.] Vita Lindenberga, Jānis Torgāns, Lolita Fūrmane un Mikus Čēže. Rīga: Zinātne, 9–21

- Lindenberga, Vita, Jānis Torgāns, Lolita Fūrmane un Mikus Čže (sast.) (2004). *Skaņuloki gadsimtos*. Rīga: Zinātne
- Paul, Jean (1804). *Flegeljahre. Eine Biographie*. Zweites Bändchen. Tübingen: J. G. Cotta'sche Buchhandlung
- Pētersone, Līga (2018). *Klavieru trio Latvijas atskaņotājmākslā: vēsturiskā kopaina, ansamblī un spēles tradīcijas*. Promocijas darbs. Rīga: Jāzepa Vītola Latvijas Mūzikas akadēmija
- Pētersone, Pārsla (zin. red.) (2003). *Johans Andreass Ēzens. Rīga 18. gadsimtā: zīmējumi*. Rīga: Latvijas Valsts arhīvu ģenerāldirekcija, Latvijas Valsts vēstures arhīvs
- Ritzarev, Marina (2006). *Eighteenth-Century Russian Music*. London and New York: Routledge, 2016
- Rudolph, Moritz (1890). *Rigaer Theater- und Tonkünstler-Lexikon: nebst Geschichte des Rigaer Theaters und der Musikalischen Gesellschaft*. Riga: Kommissions Verlag von N. Kymmell
- Scheunchen, Helmut (1991). *Franz Adam Veichtner: ein Lebensbild zum 250. Geburtstag (Schriftenreihe der Georg-Dehio-Gesellschaft Oldenburg)*. Esslingen: Helmut Scheunchen
- Snell, Karl Philipp Michael (1794). *Beschreibungen der russischen Provinzen an der Ostsee*. Jena: Akademische Buchhandlung
- Torgāns, Jānis (1997). Daži Rīgas mūzikas vēstures bibliogrāfiskie un arhīva avoti. In: *Gadsimtu skaņulokā*. [Sast.] Vita Lindenberga, Jānis Torgāns un Lolita Fūrmane. Rīga: Zinātne, 83–99
- Torgāns, Jānis (2004). K. F. E. Baha saskarsmes ar Latviju. In: *Skaņuloki gadsimtos*. [Sast.] Vita Lindenberga, Jānis Torgāns, Lolita Fūrmane un Mikus Čže. Rīga: Zinātne, 22–35
- Vītoļiņš, Jēkabs, un Lija Krasinska (1972). *Latviešu mūzikas vēsture*, 1. Rīga: Liesma
- Weber, William (2008). *The Great Transformation of Musical Taste: Concert Programming from Haydn to Brahms*. New York, NY: Cambridge University Press
- White, Chappell (2001). Giornovichi, Giovanni. *Oxford Music Online: Grove Music Online*. <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000011178> (skatīts 01.02.2019.)
- Zaslaw, Neal (1989). *Mozart's Symphonies: Context, Performance Practice, Reception*. Oxford: Clarendon Press
- Žune, Inese (2016). *Vijole Latvijas mūzikas kultūras vēsturiskajā attīstībā*. Rīga: Zinātne